

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Marzo, 1986

422



**TEXTOS DE ADOLFO SANCHEZ VAZQUEZ
Y ALBERTO DALLAL**

ENTREVISTA CON PORFIRIO MUÑOZ LEDO

POEMAS DE JAIME SABINES

SON MUCHOS MAS LOS ASPECTOS QUE NOS UNEN A LOS UNIVERSITARIOS, QUE AQUELLOS QUE NOS DIVIDEN

Universitarios:

1986 será un año difícil en nuestra Casa de Estudios, principalmente por la existencia de un presupuesto muy apretado, porque habrá muchos cambios de autoridades en dependencias académicas, por la actuación de grupos políticos extrauniversitarios que la están asediando para lograr prebendas académicas, y por los intereses ilegítimos que se lesionan al irse tomando medidas encaminadas a superar problemas.

Sin embargo, soy optimista; creo que 1986 será difícil, pero puede y existe la voluntad de corregir errores y de resolver problemas; existen el deseo y la acción para ser mejores, porque los universitarios sabemos el gran valor de esta Institución en la vida de México y estamos decididos a defenderla siempre, porque en la libertad y en la democracia que se vive en la UNAM son muchos más los aspectos que nos unen a los universitarios, que aquellos que nos dividen; aquí conviven todas las ideologías que existen en el país; pero lo que nos une entrañablemente es el ideal universitario que se traduce en valorar lo que la Universidad ha sido y es, el papel que juega en la sociedad, y el deseo de servirla lealmente a fin de que cumpla mejor sus funciones. Esto constituye parte de la fortaleza de la Institución, y hará que trabajemos bien y duro durante 1986.

Con agrado les he presentado las metas mínimas que la Rectoría desarrollará en el presente año. Ellas son parte de nuestro compromiso universitario para 1986, y a cumplirlas nos abocamos.

“POR MI RAZA HABLARA EL ESPIRITU”

Dr. Jorge Carpizo

Fragmento del Programa Académico 1986 leído el 6 de febrero de 1986 por el Dr. Jorge Carpizo, rector de la UNAM, ante el Consejo Universitario.



Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Jorge Carpizo / Secretario General: José Narro Robles / Secretario General Administrativo: José Manuel Covarrubias / Secretario de Relaciones Exteriores: Carlos Barros Horcasitas / Abogado General: Eduardo Andrade Sánchez / Coordinador de Humanidades: Federico Reyes Heróles

Universidad de México

Consejo Editorial. Presidente: Federico Reyes Heróles / Secretario: Horacio Labastida / Secretario Técnico: Francisco Blanco Figueroa / Miembros: Juan Bañuelos, Héctor Cuadra, Fernando Curiel, Beatriz de la Fuente, Carlos Martínez Assad, Carlos Pereyra

Director: Horacio Labastida / Coordinador Editorial: Francisco Blanco Figueroa / Producción: Edna Rivera / Distribución: Silvia Gómez / Corrección: Aurora Díez-Canedo / Promoción: Leticia Santín / Asesores de la Dirección: Fernando Benítez, Fernando Danel, Natalia Henríquez Lombardo, Annunziata Rossi

Diseño: Bernardo Recamier / Fotografía Portada: Jorge Pablo de Aguinaco

Oficinas: Edificio anexo de la antigua Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Primer Piso. Ciudad Universitaria. Apartado Postal 70288. C.P. 04510 México, D. F. Tel. 550-55-59 y 548-43-52.

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

Precio del ejemplar: \$ 200.00 Suscripción anual: \$ 2000.00 (US \$ 50.00 en el extranjero)

Esta publicación no se hace responsable por textos no solicitados.

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Volumen XLI, número 422, marzo 1986

INDICE

- 2 La columna del director
- 3 Entrevista con Porfirio Muñoz Ledo
Por Julio Revollo Cárdenas
- 11 La poética de Lotman. Opacidades y transparencias
Por Adolfo Sánchez Vázquez
- 18 Del teatro y los actores
Por Alberto Dallal
- 24 Poemas de Jaime Sabines
- 25 La gráfica crítica en la época de Weimar
Por Luis Rius Caso
- I La expropiación petrolera
- 29 La felicidad y otras complicaciones
Por Hernán Lavín Cerda
- Quehacer Universitario
- 32 Las complicaciones de la libertad
Por Rita Abreu
- 34 Secretos Públicos: Rubén Bonifaz Nuño



Escenario Crítico

Música

- 39 Claves para una historia del jazz contemporáneo
Por Alain Derbez



Cine

- 40 Silverado y Jinete pálido
Por Leonardo García Tsao

Teatro

- 42 De película
Por María Muro

Danza

- 43 Danza independiente: búsqueda incansable e innovadora
Por Norma Ávila

Libros

- 45 Nuestras primeras constituciones II
Por Alejandro de Antuñano M.

- 46 Historia de un poema
Por Antonio Leal

- 47 Enunciación y dependencia en José Gorostiza
Por Oscar Montero

Discos

- 48 Las 25 mejores grabaciones del año en discos compactos II
Por Rafael Madrid

La columna del director

Varios son, en suma, los grandes problemas de la Universidad que la comunidad contempla con una meridiana claridad. Debe eludirse la *rutinización burocrática* en sus funciones porque tienen éstas que ver con los más altos valores de la educación en el país. No es igual *rutinizar* que organizar cuerpos encargados de la investigación, docencia y difusión de los bienes de la cultura. *Rutinizar* es mecanizar, significar el accidente por sobre la sustancia, mantener las formas sin importar las connotaciones vitales y espirituales, dejar que las cosas sustituyan a los hombres y deshumanizar, así, lo singular y propio de lo humano. Suelen las rutinas ser repeticiones sin sentido en la medida en que déjalas de gobernar el pensamiento.

Distinto es organizar, *organicus, a, um*, que también es armonioso, lo que tiene armonía, *organicus; armonicus*, o sean cuerpos no ajenos al alma, inspirados, *ilustratos, a, um*, es decir con interioridad de inteligencia, de propósitos, de humanidad que excluye o purga toda posible *cosificación*. En la sabiduría medieval inspirar era sugerir, *suggero; dicto*, y del mismo modo, ya en su metafísica, *Deum mentem dare, injicere; in eam mentem impellere*, Dios interiormente a uno. Luego vienen los otros problemas. ¿Cómo lograr la elevación de las calidades académicas en ciencias y humanidades, en enseñanza y en extensión de la cultura dentro de una Universidad que se sabe coesencialmente vinculada y comprometida con su pueblo? Hay que hacer sabiduría del saber para lograr los cabos de las metas, pues imposibles son el ser docto sin experiencia, y la sapiencia sin conjunción de idea y hacer.

Motívanse aquellas y estas reflexiones en la lectura de los últimos documentos que el rector Jorge Carpizo sometió a la consideración de los universitarios: su informe del pasado 24 de enero, en el auditorio Alfonso Caso, sobre las Actividades en 1985, y el programa académico del año en curso, leído ante el Consejo Universitario. La ocupación no es ajena a la preocupación ni lo cumplido a lo por cumplirse que informe y programa plantean al definirse conceptos y reordenarse caminos que encauzan o guían la marcha de la Universidad, cuyo claustro destina la nación a sus juventudes. ◇

Horacio Labastida

PORFIRIO MUÑOZ LEDO

Recuperar la fortaleza de nuestras acciones políticas

Por Julio Revollo Cárdenas*

Tras una destacada participación en los organismos internacionales, Porfirio Muñoz Ledo se reintegra a la vida académica universitaria en un momento particularmente difícil para los asuntos externos de México. Desde su nombramiento en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales no ha transcurrido una sola semana en que no haya sido invitado a un centro de estudios, círculos de debate, presentación de ponencias y a dialogar con estudiantes y profesores sobre el decurso de los acontecimientos contemporáneos. Su pensamiento basado en un profundo conocimiento teórico y práctico sobre los más importantes conflictos mundiales, ya sea que éstos se ubiquen en el campo de la seguridad colectiva, la cooperación económica internacional, descolonización, desarme o derechos humanos, así como la vinculación que México mantiene con ellos, lo coloca como una de las voces críticas más sobresalientes en el espacio político mexicano.

La Revista Universidad de México, motivada a difundir dentro y fuera del ambiente universitario los avances reflexivos que en él se producen, ha considerado conveniente realizarle la presente entrevista.

Los compromisos con la carta de la ONU han sido reemplazados por el cinismo internacional

J.R. Desde su perspectiva ¿Cuál era el panorama internacional al momento de dejar el cargo de Representante de México ante las Naciones Unidas, después de seis años de gestión?

P.M.L. El panorama internacional contemporáneo ha sido resultado de

* Julio Revollo Cárdenas es egresado de la carrera de Relaciones Internacionales de la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM, actualmente colabora con la Revista del Centro de Relaciones Internacionales de dicha facultad.



Porfirio Muñoz Ledo

varios años de tensiones bipolares que han conducido al recrudescimiento de los hegemonismos y limitado los espacios de la genuina negociación entre los Estados. Mientras la década de los setenta se caracterizó por relativos avances en la distribución internacional del poder y la riqueza, al punto que llegó a pensarse en el establecimiento de una sociedad internacional multipolar, en tiempos recientes, y como fruto en gran parte de una desenfrenada carrera armamentista, la confrontación entre las superpotencias ha subordinado los intereses legítimos de la mayor parte de los pueblos.

J.R. ¿De qué manera repercutió ello en el seno de la Organización Mundial?

P.M.L. Cuando inicié mi gestión en las Naciones Unidas, en 1979, el empuje de los países en desarrollo y la competencia

misma entre los países industrializados habían generado efectos positivos en la esfera multilateral, que llevaron al planteamiento de soluciones capitales para mejorar las relaciones entre los Estados. Baste recordar que en la 34 Asamblea General se acordó por unanimidad el lanzamiento de las negociaciones económicas mundiales, que son en verdad indispensables y que sin embargo ahora se han olvidado. Los dos años siguientes, durante nuestra participación en el Consejo de Seguridad, la influencia de los países en desarrollo miembros del mismo y las iniciativas que tomamos frente a los más importantes conflictos que pusieron en juego la seguridad colectiva, incrementaron nuestro poder relativo abriendo nuevos espacios de negociación que posteriormente fueron clausurados.

Por desgracia, predomina hoy en la Organización Mundial el lenguaje de la fuerza, y el respeto a los preceptos de la Carta ha sido reemplazado por modalidades del cinismo internacional que no tienen precedente.

J.R. ¿Qué ha permitido que esta situación se haya hecho posible?

P.M.L. Ello se debe a que quienes preconizan la extensión de los regímenes democráticos niegan con su actitud las posibilidades de acción democrática dentro de la Organización, haciendo prevalecer para ello las relaciones bilaterales, generalmente asimétricas y fundadas en las presiones, sobre el diálogo multilateral basado en la igualdad entre los Estados.

Ello parte de una doctrina fundada en la superioridad, según la cual los países deben hacer valer su fuerza económica y estratégica en las relaciones con los

demás, independientemente de los principios e instrumentos internacionales que hayan suscrito. Es, en suma, una nueva versión de la ley de la selva disfrazada de prédica mesiánica en favor de la libertad y que ha sido con razón denominada "neodarwinismo político", en la medida que propone el sometimiento o la desaparición de las especies más débiles, lo que en este caso se aplica a los Estados y a los pueblos de la periferia.

Acatar dócilmente programas de antidesarrollo impuestos desde el exterior, no conduce a la estabilidad

J.R. ¿Cuál debería ser entonces la actuación de los países en desarrollo para contrarrestar estos fenómenos?

P.M.L. Frente a estas tendencias la única respuesta posible de los Estados es el mantenimiento de su independencia política por todos los medios que estén a su alcance. Aceptar el sometimiento en los organismos internacionales no sólo representa una renuncia inadmisible a la dignidad soberana, sino que desde el punto de vista práctico no conduce a ninguna parte, porque ante cada concesión que se haga a los poderosos sucederá una nueva presión y así indefinidamente hasta el virtual aniquilamiento de la independencia de las naciones. Se equivocan los gobiernos que cediendo a presiones económicas o políticas modifican sus posiciones internacionales o acatan dócilmente programas de antidesarrollo impuestos desde el exterior, creyendo que así salvaguardan sus valores fundamentales de estabilidad, aumentan su capacidad de negociación y acumulan méritos para obtener ventajas en transacciones futuras. Su conducta de concesiones es considerada por los poderosos como apenas normal y se les hacen por lo tanto nuevas presiones.

Es por ello indispensable que se recupere, a la brevedad, la tónica política que caracterizó la conducta de los países en desarrollo durante los decenios anteriores y que se reformulen sus demandas multilaterales a través de las agrupaciones ya existentes, como el Movimiento de Países No Alineados, el Grupo de los 77 y las organizaciones

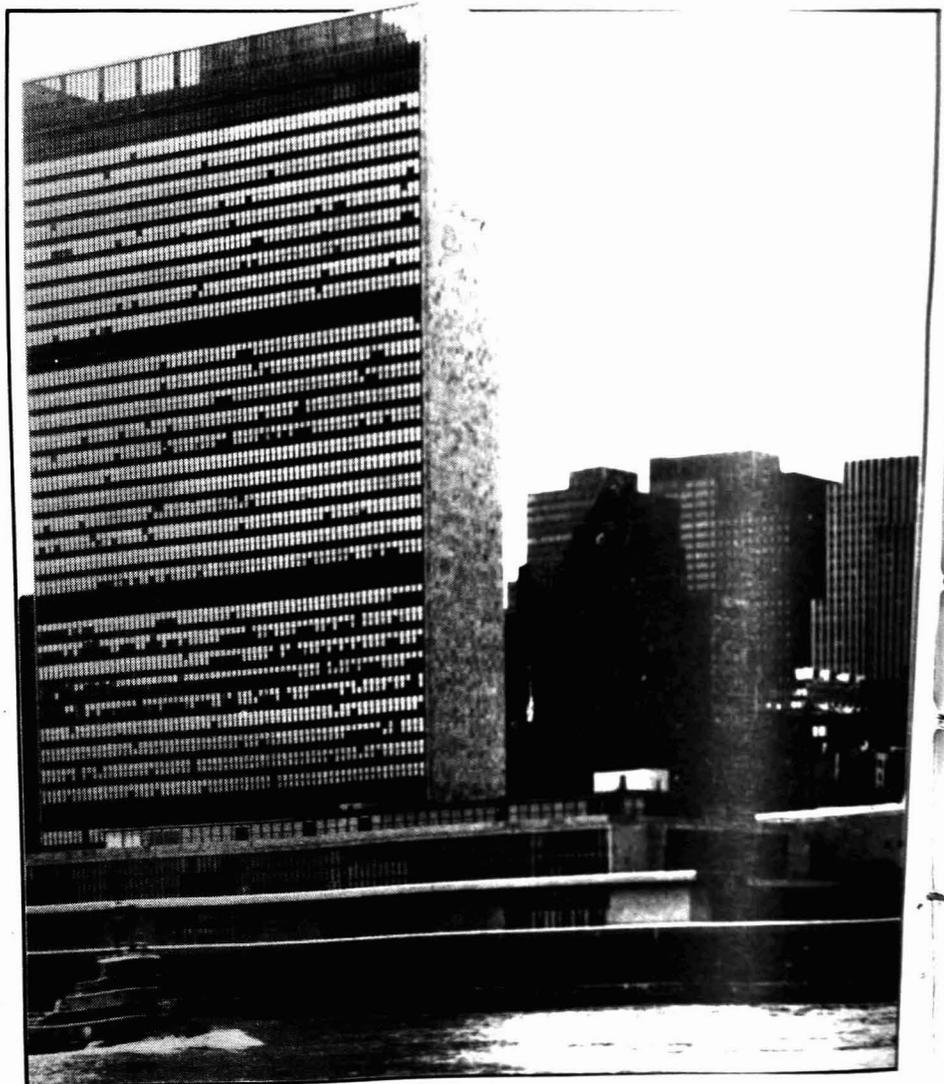
regionales. Naturalmente, es necesario un planteamiento y una nueva coordinación de esas demandas para ubicarlas a la altura de las necesidades actuales, y se requerirá sin duda un mayor contacto entre los propios Jefes de Estado para otorgar la fuerza política suficiente a las posiciones que habremos de adoptar. Estas no tienen que revestir forzosamente una amplitud global, sino que pueden referirse también a problemas que afectan a grupos determinados de países, como en Latinoamérica se ha hecho dentro de los procesos que condujeron a la formación

del Grupo de Contadora y de su Grupo de Apoyo, así como al establecimiento del Consenso de Cartagena.

J.R. ¿Cómo hemos de salvar el abismo existente entre las propuestas y su realización?

P.M.L. Evidentemente no basta un planteamiento correcto de los problemas es necesario ejercer presión política sobre los centros de poder y respaldar esas demandas con una actitud independiente de los Estados en la totalidad de su conducta internacional.

La confrontación entre las superpotencias ha subordinado a los intereses legítimos de la mayor parte de los pueblos



Nuestra voluntad de independencia y la imaginación política de nuestras acciones son un factor determinante para nuestra sobrevivencia y para la conquista del lugar que deseamos en la historia futura.

Las reclamaciones para modificar el voto en la ONU son pretensiones insolentes

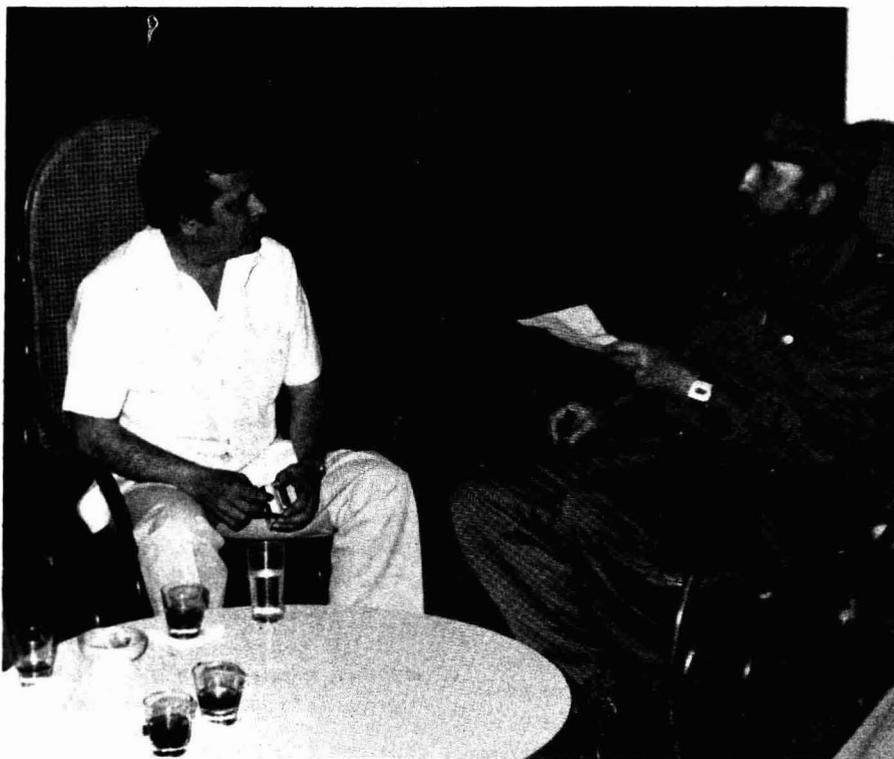
J.R. ¿Cuál es el significado que atribuye a las reclamaciones bilaterales que se ejercen para modificar los patrones de voto de los Estados en la Organización Mundial?

P.M.L. Estas deben ser rechazadas de plano como actitudes fariseas y pretensiones insolentes. Lo que hay que ponderar es el apego de cada país a los principios de la Organización y su contribución real a la solución de los problemas internacionales a través de la negociación y el diálogo.

Si de reclamaciones se tratara, habría que determinar imparcialmente cuáles son los Estados que han obstruccionado la aplicación de los principios fundamentales de la Carta, sobre todo aquellos referidos a la solución pacífica de las controversias y a la cooperación económica internacional; quiénes, por ejemplo, han obstaculizado un arreglo pacífico a la difícil situación del Medio Oriente; quiénes han prestado su complicidad para la negativa de Sudáfrica a conceder la independencia de Namibia; quiénes han exacerbado y prolongado indebidamente el conflicto de Centroamérica; quiénes han impedido el sano funcionamiento de los órganos de seguridad colectiva en casos tan graves como la invasión de Líbano, o las actitudes genocidas del régimen de Pretoria; quiénes, por otra parte, han impedido durante los últimos años que se debatan siquiera a nivel adecuado los enormes problemas que la deuda externa genera sobre la economía y la sociedad de los países en desarrollo; quiénes han diferido la iniciación de las negociaciones económicas mundiales que seguramente hubieran atenuado la gravedad de la crisis que afrontamos, y quiénes han impedido la plena vigencia de los mejores esfuerzos en favor de un nuevo Derecho Internacional, como la Convención del Derecho del Mar. Es a la mayoría de las naciones a la que

corresponde hacer un severo reclamo a quienes han socavado los fundamentos mismos de la Organización Mundial. El voto independiente representa una contribución digna y desinteresada a la solución de los grandes problemas internacionales. En cambio, los países que quisieran torcer la voluntad democrática de los Estados se han caracterizado generalmente por su escasa o nula contribución a la solución de los problemas, lo que los ha llevado a un gradual aislamiento dentro de la propia Organización. Quienes votan como minoría, esto es, en contra de la

explícito; si bien acabo de señalar que el bipolarismo se ha acentuado en los últimos años, ello se debe a una reacción de las superpotencias frente a la multiplicación de los centros de poder económico y político, y en particular, frente a la tendencia creciente que se observaba hacia la democratización de las relaciones internacionales. No nos engañemos, cualquier análisis profundo que se haga nos revelará que la sociedad humana propende gradualmente y con carácter que se antoja irreversible, hacia un mayor pluralismo tanto al interior de los países como en las relaciones entre



Con Fidel Castro

mayor parte de los Estados, no tienen ningún derecho ni autoridad moral para censurar a quienes encarnan y encauzan la voluntad democrática de la comunidad internacional.

Presenciamos un reacomodo de los intereses globales

J.R. ¿Este panorama de sojuzgamiento internacional obligará a los países con menor capacidad de defensa económica y política a abdicar de su soberanía y plegarse a nuevas esferas de influencia?

P.M.L. Pienso que se trata de un movimiento pendular de la historia que está a punto de concluir. Seré más

los Estados.

Desde esa perspectiva, las crecientes tensiones entre el Este y el Oeste y las nuevas pretensiones hegemónicas representan la última fase de un esfuerzo para evitar que las tendencias históricas contemporáneas conduzcan hacia un mayor equilibrio de poderes en el mundo, lo que fatalmente ocurrirá. Presenciamos un reacomodo de los intereses globales, fenómeno semejante al ocurrido al final de todas las grandes épocas de dominación que corresponde al proceso de decadencia de las estructuras imperiales, aunque difícilmente puede asegurarse cuánto durará esa decadencia y de qué manera llegará a su término.

J.R. ¿Cuáles serían los puntos similares entre el ocaso de los actuales

hegemonismos y otros que se han dado en la historia?

P.M.L. Resulta imposible establecer analogías entre la era nuclear y cualquier otra etapa de la historia, en virtud de que por primera vez las potencias nucleares cuentan con la capacidad de destruir la obra toda de la civilización humana. Sin embargo, si aceptamos como hipótesis de trabajo la única sobre la cual vale la pena reflexionar, esto es, la existencia de un futuro, descubriremos la acumulación progresiva de limitaciones físicas, políticas y económicas a la concentración del poder y el armamentismo.

En virtud de tales limitaciones el holocausto nuclear puede ser evitado, por lo que entonces tendríamos que canalizar todos nuestros esfuerzos a imaginar las posibles formas de organización de la nueva sociedad internacional, evitando el establecimiento de un condominio mundial entre las superpotencias, así como tratando de mantener cada Estado y cada región la mayor autonomía posible y su propio espacio dentro del conjunto. Ciertamente, los países considerados como zonas de interés o de prioridad estratégica para alguna de las superpotencias, como es el caso de México, tendrán que bregar con mayor ahínco para no quedar sometidos en un nuevo reparto del mundo bajo el control directo de uno de los grandes centros de poder. De ahí la gran importancia que tiene fortalecer nuestra actuación en esta época crucial a efecto de garantizar nuestra soberanía futura.

Urgen decisiones concretas en materia de desarme

J.R. En este contexto de limitaciones al armamentismo ¿Qué importancia tiene la reciente propuesta soviética para el desarme?

P.M.L. Llevar a la práctica el desmantelamiento en una primera fase de la mitad de los arsenales nucleares implicaría una rápida disminución del peligro de guerra global, proceso que de proseguirse hasta su fin en fases posteriores, liberaría enormes recursos económicos que podrían promover una nueva etapa de crecimiento económico.



Con Willy Brandt

Al atenuarse como consecuencia las agudas confrontaciones ideológicas y las amenazas políticas sobre otros Estados, nos encontraríamos ante una estructura más estable y equitativa de las relaciones internacionales. Considero por ello que los Estados Unidos y las otras potencias nucleares tendrán que dar en breve una respuesta concreta y positiva a la propuesta soviética.

Se pretende supeditar a México a los intereses de la potencia dominante

J.R. ¿Cuál es el lugar preciso que México ocupa en el escenario mundial, y cuáles son las posibilidades reales y los mecanismos de acción con que cuenta para ensanchar su independencia?

P.M.L. México es un país que ha gozado de notable respetabilidad en la escena internacional por diversas causas que sería largo enunciar, pero que vale la pena recordar así sea sucintamente. La primera razón de nuestro prestigio en las relaciones internacionales reside, a no dudarlo, en la historia; en el pasado de la nación y en su conducta internacional. Fuimos el primer país que libró una guerra de resistencia en contra de la ola contemporánea del colonialismo europeo en la época de Juárez, de la cual salimos victoriosos, lo

que dejó una huella imborrable en la conciencia internacional; ello se refrendó posteriormente con la Revolución Mexicana, las disposiciones precursoras de la Constitución de 1917 y las luchas para la recuperación de nuestra soberanía sobre los recursos naturales que culminaron con la expropiación petrolera de 1938. Nuestro país se situó en distintos y decisivos momentos no sólo a la vanguardia de la lucha por la defensa de la integridad territorial de los países, sino que fue también autor de la doctrina contemporánea de la autodeterminación que incluye la defensa de la soberanía sobre los recursos naturales y los procesos económicos. Todo esto definió su imagen como país símbolo de las naciones en desarrollo, que continuó manteniendo después a través de su impecable actuación en los organismos internacionales con una imaginativa y persistente actuación de más de medio siglo. Todos estos antecedentes y muchos otros que podrían citarse en detalle, han otorgado a México una personalidad a la que no puede renunciar sin pérdida grave para su identidad nacional. Tratándose de un país vecino a una gran potencia, con una frontera tan amenazada y con los antecedentes que nos acreditan como país digno e independiente, cualquier alteración sustancial de nuestra actitud frente al

extranjero representaría, como usted lo ha sugerido, una verdadera abdicación de soberanía cuyas consecuencias no sólo serían nefastas para el futuro del país, sino también para el destino de muchas otras naciones en desarrollo.

J.R. ¿Cómo afecta la crisis económica en México a las posturas que asume en el exterior?

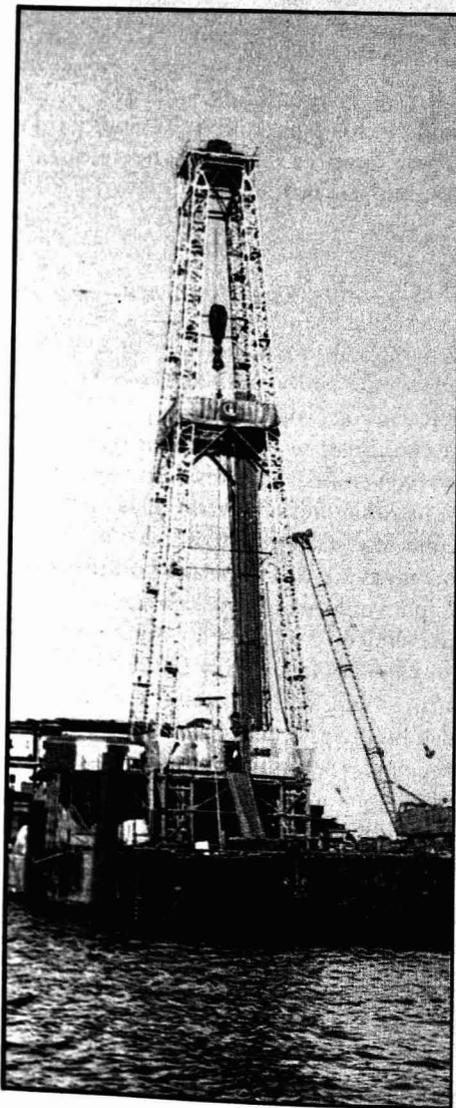
P.M.L. En los años recientes el acoso de que ha sido objeto nuestro país se ha visto complicado por la recurrencia de crisis económicas cuya genuina solución no hemos sido capaces de encontrar, así como por un marcado proceso de diversificación política que no hemos acertado a encauzar en favor del establecimiento de un sistema democrático más amplio y participativo. Es así que política interior y política exterior empiezan a interrelacionarse con un sentido distinto, o al menos más acusado que el que tuvieron en el pasado, en el que se aprecia una disminución de los niveles de consenso interno con los que había contado nuestra actuación en el exterior.

Por otro lado, nuestro país ha quedado incluido en el corazón y tal vez como la pieza mayor, de una estrategia sub regional tendiente a cambiar el equilibrio de fuerzas en favor del poder hegemónico y poner un alto definitivo a los movimientos de liberación nacional en la zona. Esta estrategia parte del supuesto de que por su densidad demográfica, política y económica la orientación de México es definitiva para el futuro de los demás países vecinos. En el escenario internacional no se subestima la importancia de nuestro país, sino al contrario se la justiprecia y por ello lo que se pretende es el cambio gradual de nuestra política exterior de modo que nos convirtamos en un aliado cada vez más obsecuente de la potencia dominante, y a ello se pretende llegar incluso mediante tácticas destinadas a la toma de poder en nuestro país.

J.R. Mencionó usted que no hemos acertado a encauzar la diversificación política en favor de un sistema democrático más participativo, ¿podría ampliar sus ideas al respecto?

P.M.L. Sí, parece evidente que la movilización de las fuerzas sociales del

país en torno a un proyecto nacional unificado, de modo a ensanchar las bases del consenso democrático, resulta indispensable para la salvaguarda de la integridad del país. La política exterior no podría seguirse sosteniendo en el porvenir con el tono y la creatividad que son necesarios si no corresponde cabalmente a un consenso interno, orientado a disminuir los nexos mentales y materiales de la dependencia, a fortalecer la posición relativa de los sectores más nacionalistas y a reordenar la economía y las relaciones sociales de modo que las bases del poder político reposen cada vez más en el desarrollo de nuestras propias fuerzas productivas, de los talentos y de las capacidades de los mexicanos en un marco de justicia distributiva. En suma, lo que está en juego es el establecimiento de un nuevo orden democrático nacional; lo demás será consecuencia de ese cambio fundamental y urgente que debemos emprender en lo interno.



Ajustar el pago de la deuda externa a las posibilidades de cada país

J.R. ¿Qué papel juega la deuda externa en esta ruptura de los vínculos de la dependencia a que usted se refiere?

P.M.L. La deuda externa que gravita sobre las economías de numerosos países en desarrollo es la consecuencia última del desorden económico internacional que empezamos a vivir desde principios del decenio pasado. Tienen razón quienes afirman que no es la causa mayor de nuestros males sino resultado de una serie de desajustes que han venido minimizando la importancia de la economía real, esto es, la de los factores productivos, y maximizando los vínculos financieros. Bastaría simplemente comparar las inequidades a que da lugar un nuevo aumento en las tasas de interés que nulifica esfuerzos productivos realizados durante muchos años.

Estimo que la cuestión de la deuda externa ha sido básicamente bien enfocada en el Consenso de Cartagena, que ha puesto de relieve no solamente los orígenes del problema sino sus vinculaciones con otras áreas de la economía internacional y los efectos desastrosos que provoca en el interior de nuestras sociedades, al grado de poner en peligro su viabilidad como naciones. Lo que nos ha faltado en ocasiones es la unidad suficiente, y en otras, el sentido de la oportunidad para hacer valer nuestros puntos de vista conforme a la indudable capacidad de negociación que poseemos, así como el hecho ampliamente reconocido de que la deuda externa establece una responsabilidad solidaria entre acreedores y deudores, por lo que se tienen que establecer negociaciones sustantivas que salvaguarden al máximo la independencia y la capacidad de desarrollo futuro.

J.R. ¿Cuál es el camino a seguir que sugiere para enfrentar el problema de la deuda externa?

P.M.L. Cualquiera que sea la orientación posterior que deba darse a los procesos económicos de cada uno de los países endeudados, es evidente que nos encontramos frente a un fenómeno

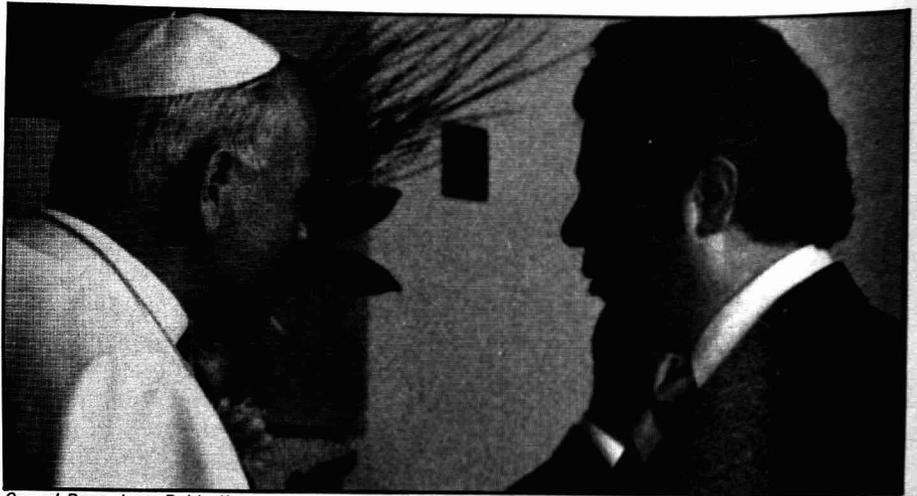
de tal magnitud que debemos atacarlo en una primera instancia, quiero decir por ello que es indispensable ajustar a los niveles adecuados y posibilidades de cada país los gastos que realizamos anualmente por concepto de pago de la deuda o de su servicio. Es necesario cuantificar esos límites y esas proporciones e iniciar de inmediato el diálogo político que conduzca a soluciones de fondo. A partir de esas decisiones será posible reordenar nuestras economías, evitando la supeditación a los patrones de desarrollo y a las pautas de ajuste asimétrico que hasta ahora hemos seguido.

Las políticas actuales de ajuste han producido con toda evidencia un debilitamiento de las alianzas nacionales en el interior de nuestros países, ya que han perjudicado en diversos grados a las clases laborantes, los estratos medios y a los sectores empresariales. Los desequilibrios sociales creados por esos ajustes contrastan con el relativo mantenimiento de los niveles de ingreso y de gasto de las sociedades más desarrolladas, a las que, a pesar de las distorsiones que sus propios desequilibrios generan en la economía internacional, no se les han impuesto de modo alguno esos ajustes.

Debemos recuperar nuestra posición de acreedores históricos

J.R. ¿No es acaso el neocolonialismo financiero la nueva forma de dominación global en que se basa la prepotencia de los grandes centros de poder? ¿Qué podemos hacer para contrarrestarlo?

P.M.L. Lo que usted llama neocolonialismo financiero es una expresión sintética que resume la capacidad que poseen los centros de poder para operar sobre la vida interna de otros países, y en cuyas manos residen las decisiones últimas de la economía internacional contemporánea. No parece razonable condenar a generaciones enteras en la mayor parte del planeta a los arbitrios y decisiones que sirven para atraer los recursos que el trabajo y la iniciativa humana generan en la periferia hacia los países más poderosos. Se ha llegado



Con el Papa Juan Pablo II

a una versión aberrante de las relaciones económicas internacionales que es necesario contrarrestar a la brevedad si deseamos la subsistencia de nuestros países. Estoy cierto que en vísperas de la próxima reunión de Tokio entre las siete potencias industrializadas, y a raíz de los nuevos deterioros ocurridos en los países endeudados, existe una atmósfera propicia para negociaciones sobre los principales campos de la economía internacional.

J.R. ¿Qué papel tendremos que realizar los espacios periféricos para lograr avances en las negociaciones económicas mundiales?

P.M.L. Depende de nuestra determinación política el que el replanteamiento de las relaciones económicas internacionales pueda hacerse con la oportunidad y la profundidad necesaria. De otro modo nos volveríamos progresivamente más vulnerables frente a estrategias ya conocidas de dominación, ya que mientras por una parte nos continuarán imponiendo los enormes costos económicos y sociales del ajuste junto a un pago abultado de la deuda, por el otro, válidos de la también creciente debilidad de nuestros Estados nacionales se nos impondrían condicionamientos políticos y cambios de rumbo que no estamos dispuestos a aceptar. Es necesario romper ese peligroso círculo vicioso y creo que en el momento actual debiera comenzarse por la deuda externa.

He afirmado muy recientemente que el cambio de nuestra posición en las relaciones internacionales podría definirse como una reversión de la

La Universidad debe ser intérprete de las necesidades nacionales y encontrar el camino que le es propio para contribuir activamente a la solución de los problemas

posición de acreedores que tuvimos en décadas pasadas, a la de deudores, ya que este concepto desborda con mucho el aspecto financiero para referirse a la orientación misma de nuestras relaciones. Durante muchos años se nos reconoció como resultado de la explotación colonial y de las relaciones bilaterales tradicionalmente injustas, que fuésemos acreedores de respeto, de trato justo y de intercambio equitativo; éramos auténticos acreedores históricos. Ahora se nos ha colocado en la posición de deudores no sólo de capital, sino de valores etnocéntricos e incluso de "civilización", ahora se nos exige un cierto tipo de conducta política y social que corresponde a los patrones de moda en las grandes potencias. He ahí la importancia que debemos conceder desde el punto de vista político a un nuevo cambio de actitud por el cual recuperemos la posición que nos

corresponde, que es sin duda la de acreedores, y que rechacemos la otra que sirve de puente y de instrumento para nuevas modalidades de intervencionismo.

Ninguna conveniencia circunstancial puede modificar nuestra posición ante el caso centroamericano

J.R. ¿Se encuentra atada la imagen de México a los resultados que se alcancen en el proceso de paz en Centroamérica? ¿Depende de la viabilidad de nuestra política exterior del destino del Grupo Contadora?

P.M.L. La imagen de México no se encuentra exclusivamente atada al desenlace de ningún proceso político externo por más importante que éste sea. Colocándonos en la más grave de las hipótesis que sería el desencadenamiento de una guerra abierta de intervención en la región centroamericana, lo que podría poner en entredicho nuestro prestigio y nuestra solvencia internacional sería la naturaleza de nuestra reacción, esto es, que no respondiéramos con la firmeza y con la determinación con que lo hemos hecho en ocasiones semejantes tratándose inclusive de problemas lejanos a nuestras fronteras. Ahora bien, si lo que usted me pregunta es el grado en que un deterioro de la cuestión centroamericana afectaría el equilibrio de fuerzas en la región durante los próximos años, le respondería que el avasallamiento desde el exterior de cualquiera de las naciones centroamericanas constituiría un hecho manifiestamente negativo en la vida de la región, y que si la superpotencia vecina llevara a la práctica sus continuas amenazas de subvertir el orden regional, o prolongara indefinidamente sus maniobras de desestabilización, acoso militar, subvención de fuerzas mercenarias, establecimiento de bases militares, sanciones económicas y todas las formas imaginables de ingerencia en nuestra región, acabaría por alterarse profundamente el equilibrio de la misma. Esta es la razón por la que la posición de México frente al conflicto centroamericano no puede tener equívocos, ni estar sujeta a supuestas

conveniencias circunstanciales. Nuestra defensa de la integridad y de la autodeterminación de los pueblos de la región tiene que colocarse por encima de cualquier otra circunstancia, ya que se trata no sólo de la única posible actitud congruente con nuestra tradición histórica, sino también de la mejor defensa de la soberanía de nuestro propio país.

J.R. ¿Qué tan profundas son las presiones para que México modifique su posición ante el conflicto centroamericano?

Deben respetarse los procesos internos de transformación y delimitarse las fronteras políticas de los Estados

J.R. ¿Ello significaría que las relaciones regionales están fatalmente orientadas hacia el conflicto y que no cabría otra hipótesis que la de hacer frente a las presiones que se ejercen sobre México y los países de Centroamérica, lo que parecería



Como presidente del Consejo de Seguridad de la ONU

P.M.L. Pocas veces en nuestra historia política había sido más penetrante y diversificada la ingerencia externa en los asuntos del país. Desde fines de la década de los setenta, en que empezó a modificarse la naturaleza de la relación por efecto reflejo de habernos convertido repentinamente en el primer proveedor de hidrocarburos a los Estados Unidos, así como por haberse llegado a un peculiar *modus vivendi* en la cuestión de trabajadores migratorios, se han multiplicado las acciones tendientes al establecimiento de una verdadera red de infiltración destinada al reblandecimiento de las actitudes nacionalistas, con el propósito paralelo de favorecer al desenlace de los conflictos centroamericanos en un sentido intervencionista.

excluir un arreglo negociado y una mejoría sustancial de las relaciones entre nuestros países y los Estados Unidos con quien estamos destinados a mantener una permanente vecindad?

P.M.L. En ningún momento he afirmado que las relaciones en nuestra región deban orientarse necesariamente hacia el conflicto; por el contrario, la posición de México a lo largo de todos estos años por lo que hace a la cuestión centroamericana y a lo largo de su trayectoria internacional ha estado siempre fundada en el principio de la solución pacífica de los conflictos internacionales, y hemos desplegado particularmente un esfuerzo diplomático infatigable para contribuir

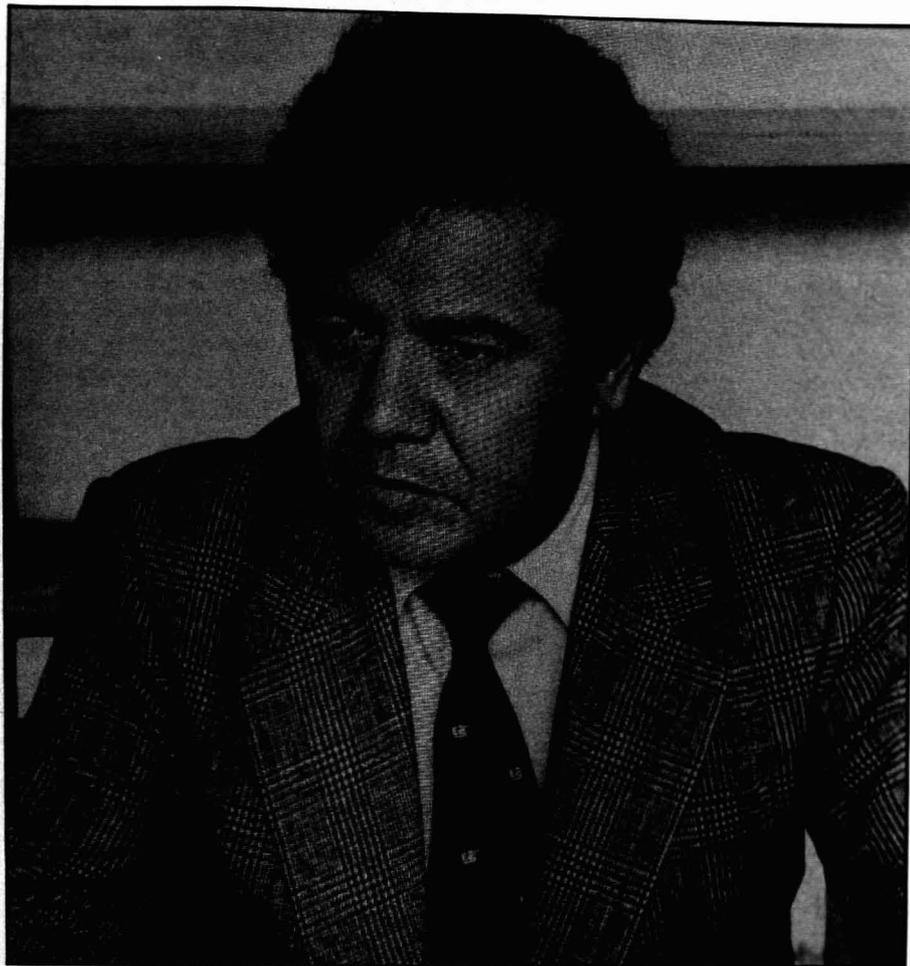


Foto: Rogelio Cuéllar

a que se abran las vías de la negociación, del diálogo y del entendimiento.

Lo que ocurre es que las soluciones pacíficas se vuelven difíciles de alcanzar cuando se presenta una actitud dogmática y una terca decisión de cambiar el curso de los acontecimientos mediante la imposición y la fuerza. Esta situación no es privativa de Centroamérica, la encontramos en otros conflictos internacionales a los que ya he hecho mención. Si esta actitud dogmática fuera sustituida tan sólo por una voluntad pragmática orientada hacia el compromiso mediante un equilibrio justo de los intereses legítimos en juego, la confrontación podría ser reemplazada por el diálogo y, lo digo con la mayor responsabilidad, la mayor parte de los conflictos internacionales que padecemos podrían ser resueltos en corto tiempo.

J.R. ¿Existen otras fuerzas o grupos que podrían ayudar a que se dé un mejor diálogo entre nuestras naciones y los Estados Unidos?

P.M.L. Estoy cierto de que las voces democráticas en los Estados Unidos

pueden llegar a constituir una de las barreras más importantes al exceso de poder por parte del gobierno de ese país, y que un diálogo a profundidad con los centros de opinión y con las fuerzas sociales de Norteamérica coadyuvaría al establecimiento de nuevas bases para el diálogo. Ellas deben partir, claro está, de una posición consistente y firme de nuestros países de manera que no sea nuestra debilidad o nuestra innecesaria cautela la fuente de la que se nutran las prédicas intervencionistas, sino al contrario, que nuestras determinaciones sirvan para orientar y nutrir la actitud de quienes dentro de las grandes potencias abogan por una convivencia civilizada y justa entre los Estados. Si lo que en verdad se quisiera fuese el respeto más amplio a los derechos humanos y a las libertades políticas en nuestra región, ningún camino más adecuado que el de respetar los procesos internos de transformación que están sucediendo en nuestros países, en vez de aprovecharlos colocando caballos de troya en la política, en la economía y en las comunicaciones sociales al servicio de la potencia dominante. Un nuevo trato requiere en nuestro tiempo una

clara delimitación de las fronteras políticas entre los Estados.

Sistematizar las reflexiones académicas y vincularlas a la realidad

J.R. Para finalizar ¿Qué papel considera usted que debe jugar la Universidad en el contexto de los problemas aquí planteados? ¿Qué armas proporciona para enfrentar los retos que nuestra sociedad y el mundo plantean a los mexicanos de hoy?

P.M.L. Históricamente el papel de las universidades en nuestros países ha estado caracterizado por una doble aportación: aquella representada por los avances en la investigación científica y tecnológica con la subsecuente formación de los cuadros necesarios para el desarrollo, así como la de constituir centros de reflexión crítica respecto a los problemas nacionales e internacionales que nos afectan.

A mi regreso a la Universidad Nacional he podido percibir una enorme vitalidad académica respecto al debate de los temas más importantes de la vida del país, por lo que considero conveniente que ha llegado el momento de coordinar empeños dispersos en la investigación a fin de sistematizar las reflexiones académicas y vincularlas a la conflictiva realidad que el desorden internacional y nuestras propias desviaciones han generado. Esta actividad reafirmará el carácter propositivo que debe tener todo centro de estudios y contribuirá a dar confianza y esperanza a las nuevas generaciones de universitarios en el destino independiente de México. Dado que la Universidad debe estar en la lucha permanente por lograr verdaderos avances en el campo de la investigación social y para que sus trabajos adquieran una mayor relevancia, éstos han de desarrollarse en un estrecho contacto con los representantes significativos de los sectores de la vida nacional y los voceros de diversas corrientes ideológicas, invitándolos a participar en el análisis y el debate con el fin de enriquecer las propuestas. La Universidad debe ser intérprete de las necesidades nacionales y encontrar el camino que le es propio para contribuir activamente a la solución de los problemas. ◊

LA POÉTICA DE LOTMAN

OPACIDADES Y TRANSPARENCIAS*

Por Adolfo Sánchez Vázquez

Si para caracterizar la obra de Yuri Lotman en una primera aproximación se nos preguntara qué se propone en sus investigaciones —particularmente en sus dos trabajos fundamentales: *La estructura del texto artístico* y *Análisis del texto poético*— y de qué medios ha dispuesto para alcanzar lo que se ha propuesto, diríamos que se ha empeñado en resolver problemas planteados por el formalismo ruso, y no resueltos a juicio suyo, y que para ello se ha valido de la contribución de los propios formalistas rusos y de los hallazgos de la lingüística estructural, la semiótica y la teoría de la información.

Del formalismo ruso a la semiótica

Como es sabido, la tarea central para los formalistas rusos era la búsqueda de la especificidad del lenguaje poético o de las cualidades intrínsecas del hecho literario (lo que Jakobson llamaría la literariedad). Su atención se concentraba por ello en el acceso intrínseco, inminente a la obra literaria, des-

cartando todo enfoque extrínseco (psicológico o sociológico). La obra para ellos sólo existía como forma y por esto se descartaban los aspectos significativos o semánticos que constituían tradicionalmente el contenido. Lo que pasaba al primer plano era el problema de cómo está construida la obra y, por ello, como diría también Jakobson, el único héroe para la ciencia literaria era el procedimiento mediante el cual —o los cuales— se transforma el material verbal para que —como lenguaje poético— cumpla una función estética.

Lotman comparte el objetivo de buscar la especificidad de la obra literaria por una vía inmanente y, por tanto, rechaza reducirla a simple manifestación de algo exterior. Pero ve su limitación fundamental en concentrar la atención en el plano formal o de la expresión, descartando con ello el del contenido. Se separa asimismo del formalismo al reducir éste el análisis de la obra a sus procedimientos de construcción, perdiendo de vista la complejidad estructural del texto con sus múltiples relaciones, niveles diversos o sub-estructuras y



* Conferencia dictada durante el Congreso Interamericano de Semiótica celebrado en México, D. F. en Octubre de 1985.

sus múltiples funciones (estéticas y extra-estéticas). En suma, aunque Lotman suscribe el objetivo de buscar lo específico literario a través de un estudio inmanente, estructural, trata de superar el inmanentismo radical del formalismo ruso.

Para lograrlo aprovecha los recursos de las ciencias antes citadas. De la lingüística estructural que arranca de Saussure, Lotman toma su énfasis en la sistematicidad del lenguaje, en el modo de organizarse sus elementos (relaciones sintagmáticas y paradigmáticas), en la estructura jerárquica del texto verbal con sus diversos niveles cada uno de los cuales se organiza de un modo inmanente. De la semiótica toma el concepto del lenguaje que, en sentido semiótico, se extiende a todo sistema de comunicación que se vale de signos y los combina de un modo particular. En este sentido, el arte o la poesía, como organización o sistema signico peculiar, se concibe como un lenguaje específico. De la teoría de la información aprovecha Lotman una serie de conceptos fundamentales; en primer lugar, el concepto mismo de información vinculado con la imprevisibilidad o improbabilidad del mensaje; toma asimismo los conceptos de los elementos del acto de comunicación: emisor, receptor y código, este último, en el lenguaje natural, la lengua (en el sentido de Saussure). La información contenida o transmitida dependerá de la estructura (de su peculiaridad y complejidad); de ahí que la información transmitida por una estructura poética sea imposible transmitirla por la estructura de un texto verbal. Conceptos fundamentales de la teoría de la información —como los de ruido y redundancia— serán muy provechosos para Lotman. Según esta teoría, el ruido se opone a la información en tanto que la redundancia se halla en una doble relación con ella: por un lado, la hace posible y, por otro, la limita o anula. En el lenguaje natural el código de por sí, la gramática, no informa aunque hace posible la información. Como decía Wittgenstein de la lógica, en este plano formal no hay sorpresas. Para que la información aumente, debe disminuir la redundancia pero no tanto que la haga imposible.

El concepto de arte

Veamos ahora el concepto lotmiano de arte. Es un lenguaje en el sentido semiótico general: como "sistema organizado que sirve de medio de comunicación y se vale de signos" para conservar y transmitir cierta información. Como tal, funciona siempre como un sistema o código de elementos y relaciones invariantes del que hay que distinguir el texto concreto escrito en ese lenguaje. A diferencia de los signos del lenguaje natural, los de la literatura y el arte no son convencionales sino icónicos (icónicos no en el sentido de Pierce: signos que representan a su objeto por su semejanza con él) sino de signos "construidos según una relación de dependencia entre la expresión y el contenido". De ahí también esta otra distinción que hace Lotman: mientras en el lenguaje natural el plano formal o gramatical y el plano significativo o de contenido tienden a separarse, en el texto artístico ambos planos tienden a fundirse, entrecruzarse o transformarse mutuamente. Hay, por un lado, agrega Lotman "la tendencia a formalizar los elementos de contenido" y, por otro, "a interpretar *todo* en un texto artístico como significativo". Con este motivo, hace referencia a la tesis de Jakobson acerca de la significación de las formas gramaticales en la

poesía. En rigor se trata de dos tendencias opuestas —a semantizar los elementos formales y a formalizar los elementos de contenido— que coexisten en el arte, aunque el modo concreto como se relacionan es histórico y nacional.

El arte es, pues, un sistema de comunicación o lenguaje específico. Lotman lo llama sistema secundario —al que pertenecen también el mito, el ritual, la religión y, en general, la cultura entera— como todo semiótico complejo y único. El arte es un sistema secundario porque se construye sobre las bases del lenguaje natural en cuanto que reproduce aspectos de él (las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas, por ejemplo), aunque no reproduce todos sus aspectos (en la música no hay relaciones asemánticas obligatorias). La secundariedad no debe entenderse simplemente en el sentido de tomar el lenguaje natural como material a transformar, pues esto sólo sucede en el arte verbal.

El carácter secundario del arte lo considera Lotman no sólo —como acabamos de ver— con su función comunicativa sino también con respecto a su segunda función fundamental: su función modelizante, o generadora de modelos de lo real.

El lenguaje natural es el primer sistema de modelización pues como ya lo habían advertido los lingüistas de acuerdo con la hipótesis Sapir-Whorf, este lenguaje al dar forma al pensamiento determina cierta percepción de la realidad, o visión del mundo de una colectividad. Los sistemas modelizantes como el arte son secundarios porque tienen una estructura que se superpone a la primaria —la del lenguaje natural— como estructura más compleja y específica, de segundo grado.

Ahora bien, ¿qué significa para Lotman y la Escuela de Tartu modelizar lo real? ¿en qué sentido la obra artística es un modelo del mundo? El modelo lo entiende como una propiedad de la cosa modelizada, pero también como punto de vista del sujeto que modeliza. Pero esta doble modelización, a nuestro juicio, no queda clara, pues Lotman dice también que "el modelo es análogo al objeto conocido y lo sustituye en el proceso cognoscitivo". ¿Estamos, pues, ante una nueva versión del arte como conocimiento? La respuesta parece ser afirmativa si se tiene presente que Lotman afirma asimismo que "el arte es inseparable de la verdad". Sin embargo, acto seguido aclara que hay que distinguir entre la "verdad del mensaje" expresado en el lenguaje natural y que puede ser verdadero o falso y la "verdad del lenguaje" en el que se expresa el mensaje y con respecto al cual carece de sentido hablar de verdad o falsedad. No se trataría, pues, de un modelo epistemológico y la función modelizante del arte no sería idéntica a la función cognoscitiva. ¿Qué significa entonces ser modelo de lo real? No hallamos una respuesta clara en Lotman y de ahí que, dada esta opacidad de su respuesta, no haya faltado quien vea —a nuestro juicio apresuradamente— una nueva versión de la teoría del arte como mimesis o reflejo.

El problema de la relación del arte con la realidad lo resuelve Lotman con una tesis que él considera ley general del arte: *la obra artística es un modelo finito de un mundo infinito*. Esta tesis a mí me recuerda la de los filósofos idealistas alemanes, particularmente Hegel, según la cual "lo bello artístico es lo infinito representado en un objeto finito". Pero con esto —con esta relación entre el modelo y lo real— lo opaco en Lotman se vuelve transparente. No hay lugar en él para una teoría de la mimesis o del reflejo. Al modelizar lo infinito en lo



finito, la reproducción artística de la realidad no puede ser una copia de ella. Reproducir no es copiar, o sea: construir un objeto con las formas propias del objeto real sino reproducir una realidad (un mundo) no en las formas propias de la realidad reproducida sino de la realidad (la obra artística) que la reproduce. Se trata de una relación convencional: reproducir lo real *en* otra realidad. Por ello, concluye Lotman: la obra de arte es la *traducción* de una realidad a otra.

Pero ¿qué es lo que se reproduce —aunque sea convencionalmente— de lo real? El arte reproduce o modeliza —según Lotman— aspectos universales del mundo y a su vez lo singular. Esta unidad de lo universal y lo singular nos recuerda también la unidad que, según Engels, define a lo típico y que para él constituye la clave del realismo.

Pero dejemos por ahora esta categoría. De acuerdo con el predominio —históricamente cambiante— de la tendencia a modelizar ya sea lo universal ya sea lo singular, aunque estas dos tendencias coexisten siempre en conflicto —habla Lotman de la *función mitológica* en la que el texto modela el todo a través de lo singular— (destino del ser humano, por ejemplo, en un individuo concreto), y de la *función fabulatoria* de acuerdo con la cual se trata —como en “la literatura de los hechos” o el “cine-verdad” de Dziga Vertov— de reproducir un objeto en su singularidad, como un objeto en sí (tendencia que predomina en gran parte del arte del siglo XX). Tal es, en conclusión, la concepción del arte de Lotman en sentido semiótico, considerada en su doble función, estrechamente relacionada, comunicativa y modelizante.

El texto artístico y sus relaciones

Digamos ahora algo respecto al texto artístico y sus relaciones. El texto lo define Lotman como “suma de relaciones es-

tructurales que han encontrado una expresión lingüística”. Ya en esta definición encontramos una característica fundamental: la de la *sistematicidad* del texto en cuanto que en él advertimos un *sistema* o conjunto de relaciones estructurales invariantes que no debe confundirse con el texto en cuanto encarnación material, empírica del sistema. Por analogía con la famosa distinción de Saussure: el sistema es el del orden de la “lengua”; el texto, del orden del “habla”. Sistema y texto: no se trata de una relación entre lo ideal y lo real o lo empírico, pues el sistema sólo existe realizándose y el texto es la realización del sistema. Pero en el texto —sigue precisando Lotman— no sólo hay elementos que se sujetan al sistema (o sea: sistémicos) sino también los que no se sujetan a él (o extra-sistémicos).

En el lenguaje natural y, por tanto, en el texto verbal, sólo existe un sistema (una sola gramática). La sistematicidad es única y exclusiva. En consecuencia, no se admiten las violaciones de las reglas del sistema. Se admiten variaciones en la realización del sistema (las propias del “habla”), pero no las variaciones que afecten al sistema (a la “lengua”). Tendencia, pues, a absolutizar lo sistémico y a excluir lo no sistémico.

En el texto artístico se dan conjuntos de relaciones estructurales, niveles o sub-estructuras diferentes, o sea, varios tipos de organización interna de los signos con sus propias reglas. En dicho texto se admite la transgresión de una regla o norma y no sólo —como sucede en el lenguaje natural— como un error que hay que evitar. En el texto artístico un mismo elemento puede insertarse en diferentes sistemas particulares o sub-estructuras de modo que lo que es extra-sistémico con respecto a una organización estructural no lo es con respecto a otra. El principio de sistematicidad no queda abolido ya que sin cierta organización estructural, la información

sería imposible. Pero, a diferencia del lenguaje natural en que lo extrasistémico queda fuera del texto, en el arte lo extra-sistémico queda fuera de cierto sistema, pero no del texto. El principio de sistematicidad se mantiene, pues la creación artística al margen de toda regla, de toda organización estructural, sería imposible. Ahora bien, se trata de una sistematicidad plural.

Esta polisistematicidad del texto entraña a su vez su multiplanaridad, o más eufóricamente, su multidimensionalidad. Un mismo elemento puede entrar simultáneamente o, en diversos tiempos, en diversos sistemas de relaciones estructurales, recibir por tanto diferentes significaciones o pasar de una significación a otra (lo que constituye el conocido fenómeno de la *polisemia*).

El arte se mueve siempre en una tensión entre lo sistémico y lo extra-sistémico. O sea: entre la tendencia a sujetarse a un sistema determinado y la tendencia a violarlo (que no es sino la realización de otro sistema). La victoria total de una de las dos tendencias, o sea, la exclusión de toda violación de las reglas estructurales o la negación de toda sistematicidad, sería mortal para el arte ya que se haría imposible como sistema de comunicación.

La tercera característica fundamental del texto que encontramos en Lotman en su *polifuncionalidad*. La búsqueda de la especificidad del texto artístico no debe llevar a la conclusión de que sólo puede cumplir una función —la artística— o también —como dice Lotman— que “en la obra de arte sólo hay arte”. Pero Lotman no se limita a reconocer el hecho de que el arte puede cumplir diversas funciones —no artísticas— sino que admite la existencia de una dependencia mutua necesaria entre las funciones artísticas y las no artísticas; las primeras no podrían darse sin las segundas y al revés. El modo como se conjugan ambas funciones o la preeminencia de unas sobre otras tiene un carácter histórico y varía de acuerdo con el tipo de cultura dominante.

Pasemos ahora, dejando a un lado las relaciones internas del texto y particularmente la dialéctica de lo sistémico y lo extrasistémico en él, a sus relaciones con lo que está fuera del texto, o sea, a la realidad extratextual. Lo primero que hay que subrayar es que para Lotman el texto y la obra artística no son una y la misma cosa. El texto es un componente de la obra pero no es todo ella. El efecto artístico surge de la confrontación del texto “con un conjunto complejo de representaciones vitales e ideológico-estéticas”. Ahora bien, esta parte extratextual o conjunto de relaciones externas es un componente de la obra de arte tan efectivo como el texto mismo. Se trata además de un componente necesario. Necesidad quiere decir aquí que no se puede descifrar la significación de una obra abstrayendo el texto de “todo el conjunto de relaciones extratextuales” (en el caso de un texto poético: la lengua en que está escrito; el lenguaje específico en un momento histórico dado; el género poético; el código o lenguaje poético de una generación, etc). Así pues, el concepto de texto no es absoluto y se halla en relación “con toda una serie de estructuras histórico-culturales” determinadas social, nacional e incluso por razones “psicológico-antropológicas”.

La idea de Lotman acerca de las relaciones entre texto, obra y lo extratextual constituye una de las opacidades de su teoría. Ciertamente, no se ve con claridad cómo lo extratextual forma parte de la obra, aunque esté fuera del texto por definición. La respuesta de Lotman que se desprende de su trabajo fundamental (*La estructura del texto artístico*) nos pare-

ce limitada y por tanto insuficiente. De acuerdo con ella, la presencia de lo extratextual en la obra se manifestaría en que gracias a él el texto se vuelve significativo (o sea, no podemos asimilar un texto sin tomar en cuenta sus relaciones extratextuales). Pero dicha presencia de lo extratextual en la obra estaría también en el hecho de que esa realidad extratextual (género, código artístico, tradición, ideología, etc.) fija las probabilidades de construcción del texto, la posibilidad de su realización así como la de su no realización. A nuestro modo de ver, aunque la respuesta de Lotman ayuda a comprender cómo lo extratextual contribuye a la construcción de la obra, deja en pie la cuestión esencial de cómo se hace presente en ella, en cuanto parte intrínseca de la obra.

Una tercera y última relación del texto, apenas advertida por otros teóricos pese a lo que aporta a este respecto la práctica artística de nuestro tiempo, es el modo peculiar como se presenta, con referencia al texto artístico, la relación entre ruido e información, utilizando ambos términos en el sentido propio de la teoría de la información. De acuerdo con ésta, todo ruido significa la irrupción de un desorden en la estructura y la información, razón por la cual a mayor ruido, menor información. El ruido en el arte no es ni lo extrasistémico (elemento extraño a un sistema) ni lo extra-textual (extraño al texto pero formando parte de la obra), sino que es lo heterogéneo, lo opuesto a toda sistematicidad y, por tanto, a la información. Hasta aquí el ruido cumple la misma función perturbadora que en todo sistema de comunicación. Y, sin embargo, teniendo en cuenta ciertas experiencias artísticas (la Venus de Milo con su brazo mutilado y, en particular, ciertas corrientes de la vanguardia artística como el surrealismo —en las que domina lo que Lotman llama la poética de la combinación— advierte él que en el arte el ruido puede transformarse en información. O sea: un elemento heterogéneo, extraño totalmente al texto, puede constituir una nueva unidad con él (brazo destruido y estatua en el ejemplo anterior) y producir así un nuevo efecto estético.

Las relaciones señaladas anteriormente y en particular las dos primeras (intratextuales y extratextuales), explican para Lotman “la pluralidad de lecturas posibles de un texto artístico”. O sea: que el texto esté abierto siempre a un mundo de posibilidades diversas de percepción e interpretación. Ello se halla determinado por la estructura interna compleja del texto y por su capacidad de entrar éste en diversos contextos culturales, con sus diversos lenguajes, lo que hace que pueda ofrecer a sus receptores una información diferente que puede renovarse asimismo a un mismo receptor en una nueva lectura.

El lenguaje poético

En la imposibilidad de detenernos, por razones de tiempo, en otros aspectos fundamentales de la comunicación artística, digamos algo acerca del lenguaje poético tal como lo concibe Lotman desde su óptica semiótica y de la teoría de la información.

La necesidad de la poesía —como la del arte en general— se halla vinculada a la necesidad humana, social, de transmitir una información que no puede ser transmitida por otro sistema de comunicación. Al abordar el problema de la naturaleza de la poesía, Lotman parte, para llegar a cierta conclusión respecto a ella, del lenguaje natural. Como lenguaje organizado, éste se halla sujeto a reglas o limitaciones formales sin las cuales no podría cumplir su función comunica-



tiva (ciertamente, sin las reglas gramaticales, la comunicación sería imposible). Pero estas limitaciones formales, estructurales, no informan de por sí y su aumento da lugar a una limitación o disminución de su capacidad informativa.

El lenguaje poético es secundario en el sentido de que se superpone o construye sobre la base del lenguaje natural, y, por tanto, se halla sujeto a sus reglas formales, gramaticales, sin que pueda liberarse de ellas. Pero, a la vez, el lenguaje poético se halla sujeto a ciertas reglas propias (métricas, rítmicas, de organización de los niveles fónico, de la rima, del léxico, de la composición, etc.). Se halla, pues, doblemente sujeto: a las reglas del lenguaje ordinario y a las reglas y limitaciones propiamente poéticas. En este sentido, el lenguaje poético es menos libre que el lenguaje natural o primario que le sirve de base y material.

De acuerdo con la teoría de la información, el aumento de las limitaciones formales debe aumentar la redundancia (o sea, los elementos previamente conocidos) y, por tanto, reducir la información. Y es lo que sucede en el lenguaje ordinario. Y sin embargo, la experiencia de cualquier lector confirma que un texto poético contiene más información que un texto verbal (un poema de Machado sobre el *alma* de Castilla informa más que un estudio de psicología social). Esto significa que la capacidad informativa de un texto poético aumenta pese al aumento de sus limitaciones formales (pese a su mayor redundancia), lo que estaría en contradicción con la tesis de la teoría de la información de que "a mayor redundancia, menor información" y viceversa.

La naturaleza paradójica de la poesía

¿Cómo se explica esta paradoja de que en la poesía el aumento de las limitaciones formales —que doblan a las del

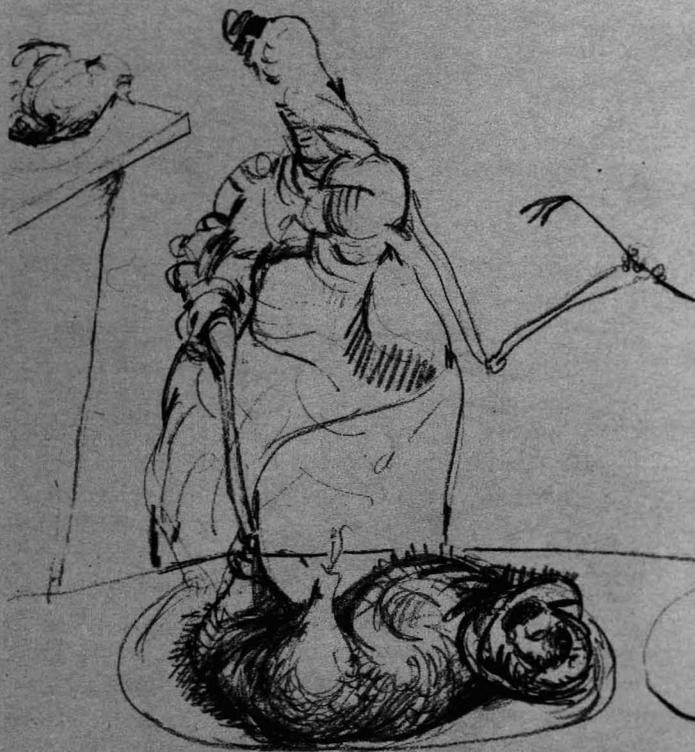


lenguaje ordinario— lejos de disminuir la información lleven a un aumento de ella? Responder a esto significa responder a la cuestión de la distinción de "poesía" y "no poesía", o de lenguaje poético y lenguaje natural.

En el lenguaje natural los elementos formales o gramaticales no son significativos de por sí; lo son los elementos del habla (en el sentido saussuriano), aunque ciertamente puestos en relación con las unidades invariantes de la lengua. En el lenguaje poético, todos sus elementos son significativos. Incluso los formales —los gramaticales— pueden adquirir un carácter semántico, de contenido. Al aumentar las limitaciones o reglas aumenta por ello el número de los elementos significativos que ya no son sólo los semánticos del lenguaje ordinario sino también los formales. Esto explica la paradoja de la poesía consistente en el aumento de su información, pese al aumento de la redundancia. Pero no sólo aumenta la información por sus elementos formales sino también al enriquecerse el sistema de relaciones u ordenaciones de esos elementos (y, en particular, las sintagmáticas y paradigmáticas). Para Lotman la repetición es la estructura fundamental del verso. Gracias a las equivalencias de diverso tipo —fónicas, rítmica, de rima, gramaticales, etc., creadas conforme a este principio de la repetición— el semantismo del lenguaje natural se transforma y se producen nuevas significaciones: las propias del texto poético, y se proporciona una información que el texto verbal no podría dar.

"Buena" y "mala" poesía

El problema de la naturaleza de la poesía lleva aparejado, en Lotman, el de la precisión y distinción de dos conceptos usuales: "buena" y "mala" poesía. Aunque Lotman subraya la funcionalidad y limitación histórica de ambos concep-



tos, pretende distinguirlos partiendo de su concepción de la poesía como sistema semiótico y, a la vez, como lenguaje secundario. Aquí también se apoya en una comparación del lenguaje poético con el lenguaje natural. Ya hemos señalado que en este último lenguaje por su aspecto formal, gramatical, no informa. Su información viene sólo al ser usado. Por otro lado, el uso de sus reglas es automático. Por esta razón, no fijamos la atención, en el acto de hablar, en los aspectos estructurales o gramaticales. En este terreno, no hay sorpresas; no hay nada inesperado (nadie espera que un verbo se conjugue en forma distinta a la que exige el régimen gramatical correspondiente). Y sólo si se produce la violación de una regla, fijamos la atención en ella, pero la violación de la regla es rechazada.

En el lenguaje poético, la situación es diferente; en primer lugar, porque el sistema de reglas no sólo es medio para transmitir una información sino que tiene de por sí una carga informativa. En segundo lugar, el uso de estas reglas no es automático, y, por ello, a este nivel formal, estructural, hay sorpresas. Y las hay no sólo por esto sino también porque no estamos —como en el lenguaje ordinario— ante un sistema de reglas único y exclusivo. Por esta razón, el cumplimiento de unas reglas conlleva la violación de otras. Escribir “bien” versos —dice Lotman— no sólo significa escribirlos correctamente (sujetándose a ciertas reglas) sino también incorrectamente (o sea: violándolas).

Aquí se nos vuelve el pensamiento de Lotman un tanto opaco, sobre todo si le obligamos a responder a esta cuestión: ¿qué reglas se cumplen y cuáles se violan? Por supuesto, no se trataría de las reglas del lenguaje primario natural, que sirve de base al texto poético, pues su violación haría imposible —como sabemos— su comunicación. ¿Se trataría

acaso de las reglas de cierto tipo de organización formal o género (soneto, elegía, etc.), o del sistema que, como código o estilo —clásico, barroco, romántico, etc.— es común a las obras de un periodo determinado? Pero, en este caso, más que ante una violación del género o código escogido, lo estaríamos en la obra singular —ante una realización creadora de esa organización exterior a ella o soporte formal. Finalmente, tendríamos la organización, en la obra concreta, del material verbal (lo que tradicionalmente se llama su *forma*), gracias a la cual dicho material recibe nuevas significaciones. Pero esta organización formal —a diferencia de las dos antes citadas— sólo existe en la obra singular y como resultado de un acto de creación. Constituye no ya su soporte exterior sino su aspecto formal, intrínseco e inseparable de la obra. La forma así entendida sólo existe formándose. Y las reglas o ley que la rigen sólo existen en la obra; no existen previamente sino como reglas creadas en el proceso mismo de creación. Con respecto a ellas, carece de sentido hablar de negación. Crear es, por todo ello, ajustarse —creadoramente— a reglas ya existentes pero a la vez crear nuevas reglas o principios de organización.

Y con este rodeo por nuestra cuenta llegamos a la dialéctica de lo esperado y lo inesperado que, a juicio de Lotman, es consustancial con la poesía. El cumplimiento de las reglas conocidas, determina lo que se espera del poema; de su incumplimiento —para Lotman— (y, para nosotros, de la aplicación creadora de las reglas conocidas o de las nuevas reglas creadas), depende lo que no se espera. El lector se acerca al poema con lo que espera de él; gracias a ello, al conocimiento previo de cierto código o sistema, el lector puede entrar en comunicación con la obra. Pero si el lector sólo encontrara en ella lo que espera —lo que conoce previamente; o

sea, la redundancia— no recibiría propiamente información ya que ésta se da sólo en función de lo inesperado, de lo imprevisible, de la sorpresa. De aquí la conclusión a que llega Lotman:

“Buena poesía” es la que contiene una información poética, o sea: aquella cuyos elementos son a la vez esperados e inesperados. Sin lo esperado, es decir, sin el puente que el código tiende entre el emisor y el receptor, el texto no podría cumplir su función comunicativa. Pero sin lo inesperado, el texto sería completamente trivial y su información sería nula. Así pues, dentro de un sistema cultural dado, se ha de dar siempre esta dialéctica de lo esperado y lo inesperado, pero un texto será tanto más “bueno” poéticamente cuanto más información proporcione, es decir: cuanto más domine lo inesperado sobre lo esperado. Es este dominio el que hace que un texto poético sea inagotable, aunque se agote el sistema de reglas o convenciones— el elemento esperado (llámese clasicismo, romanticismo o modernismo) que un día hizo posible la creación del texto.

Conclusiones críticas

Y, para terminar, algunas conclusiones críticas sobre la poética de Lotman. Entre sus logros más importantes destacaremos, en primer lugar, su oposición a todo reduccionismo, ya sea en un sentido sociológico o psicologista. Lo específico del arte no está fuera del arte.

Otro logro es haber reafirmado el papel de las condiciones históricas, sociales o ideológicas —puestas de manifiesto por Marx y Engels— en la producción y comunicación artísticas y que él reúne en el concepto de relaciones y estructuras extratextuales a las que reconoce un carácter histórico, social y antropológico.

Logro de Lotman es también, y en tercer lugar, su estudio de la estructura interna del texto artístico, sin caer en el inmanentismo radical de los formalistas rusos, quienes al rechazar la dicotomía tradicional de contenido y forma rechazaban con ella el papel del significado, del contenido. Aunque no constituyan el centro de su atención, para Lotman existen también los problemas, en sus propias palabras, “socio morales”, del “valor social y ético del arte” así como el del “funcionamiento social del texto”. Su enfoque inmanente, estructural, semiótico, no es formalista ya que: a) introduce en él el problema de la significación; b) pone en relación el texto con una realidad (ideología, tradiciones, etc.) que es extratextual pero que constituye un componente efectivo de la obra de arte; c) hace intervenir elementos históricos, sociales, nacionales o psicológicos en la conformación de esa realidad, y d) no reduce el texto a su función estética ya que ésta se halla en dependencia de otras funciones no estéticas.

Finalmente, es también un logro de Lotman el modo como supera a los formalistas con su concepción del texto, al mostrar la complejidad de su estructura, en la que el procedimiento no es ya el elemento de esa suma que es la obra (Sklovsky), sino que es considerado en su relación estructural y funcional. Con todo, en Lotman —como en los formalistas rusos— la prioridad se da al análisis inmanente, aunque éste no tenga el carácter exclusivo que tenía en ellos, ya no excluye otros análisis, dadas las relaciones mutuas entre las diferentes funciones de la obra.

A estos aspectos en los que se transparenta una visión acertada de la compleja y rica estructura del texto, hay que

agregar otros en los que esa visión se opaca un tanto. Ya hemos señalado algunas de estas opacidades, como la referente al concepto de modelo. Esta desaparecería —alejando las aporías del arte en cuanto modelo de lo real como objeto— si se entendiera —como lo entendemos nosotros— en el sentido de que lo que modela el arte es siempre determinado mundo humano, o sea: cierta relación del hombre con lo real que —en el arte— sólo puede ser lo real humano o humanizado.

Por otra parte, admitida la fecunda concepción lotmiana del texto artístico cuya complejidad estructural interna es la que le permite cumplir su función propia, estética, aunque en dependencia de otras funciones, cabe preguntarse ¿qué es lo que determina que el texto pueda cumplir esas otras funciones no estéticas? ¿Basta para explicar esto la integración del texto en una realidad extra-textual? ¿No tendría que darse en el texto mismo cierta peculiaridad que haría posible semejante inserción y cumplir así diferentes funciones extra-estéticas: políticas, morales, etc? A estas cuestiones no hallamos una respuesta explícita en Lotman.

Por último, tenemos el problema clásico —y fundamental— de las relaciones entre el arte y la vida social, y de modo especial, la ideología. Ya vimos que Lotman no ignora esta relación, considerada por él como relación entre el texto y la realidad extratextual (social, ideológica o cultural).

Vimos también que lo extratextual se hace presente en dos formas: en cuanto que el texto se vuelve significativo desde esa realidad extratextual; y en cuanto que fija posibilidades o alternativas a la construcción del texto. Lotman dice que así entendido, lo extratextual forma parte de la obra aunque no del texto.

A nuestro modo de ver, lo extratextual en este sentido no es sólo un elemento exterior al texto sino a la obra misma.

Este elemento —la ideología, por ejemplo— sólo podría formar parte de la obra como ideología formada en —y como parte intrínseca— de la obra. De este modo, lo que en Lotman se halla sólo en una relación exterior con el texto se encontraría en una doble relación: como elemento que preexiste y es independiente de la obra (lo que yo llamo su *soporte*) y como elemento intrínseco, ya formado, inseparable de ella (lo que llamo *aspecto* de la obra).

No se trata sólo de ver lo social como premisa o fondo del arte; ni tampoco de verlo reducido al funcionamiento social del texto. Lo uno y lo otro es admitido por Lotman. De lo que se trata para nosotros es de ver lo social *en* la obra, intrínsecamente y no en una relación exterior con ella.

De este modo, no obstante la fecunda aportación de Lotman al estudiar la estructura interna del texto, queda en pie —y queda sobre todo para una verdadera estética marxista— la necesidad de esquivar el Scila y Caribdis de la teoría del arte: el Scila (escollo) del formalismo y el inmanentismo que descarta lo social como algo ajeno a lo artístico, y el Caribdis (escollo también) del sociologismo (y también de cierto seudomarxismo) que separa lo social de lo artístico, o sacrifica éste a aquél, para quedarse con la obra como documento social. Lo social en su amplio sentido, o lo extratextual según Lotman, tiene que darse, a nuestro modo de ver, como lo social producido, creado, hecho forma; es decir, como un aspecto intrínseco, indisoluble del texto artístico, de la obra, y no como simple soporte exterior.

Y con esto damos por terminado este balance crítico de las opacidades y transparencias de la poética semiótica de Yuri Lotman. ◇

DEL TEATRO Y LOS ACTORES

Por Alberto Dallal



Fotos de Román Pino

Beatriz Sheridan

Teatro, danza, circo, ópera, pantomima, cine, televisión, no son cabalmente artes, formas de expresión y comunicación, mensajes completos sino hasta que alcanzan el nivel y el nombre de "espectáculos". En efecto, la razón de ser de estas actividades se localiza en su aspiración de constituir una experiencia de conjunto, completa, en la que no se detecte la ausencia de ningún elemento, de ningún componente. Los ingredientes del espectáculo deben estar allí: localizables para el común de los mortales.

Pero, ¿cuáles son los elementos del espectáculo? ¿Cuáles son las dosis de cada uno para que sobrevenga la experiencia, la aventura del espectáculo?

Pensemos en un elemento básico: el espacio. Llamémosle "espacio escénico". Se trata de un lugar que se llena de significaciones, que comienza por contener a la totalidad de los ingredientes, de las experiencias y de los productos materiales del espectáculo. Un sitio que propicia y desata significaciones e intensidades. Un lugar en el que no se escatiman las aventuras ni la creatividad. Un espacio que se llena de esa manida, tradicional y atractiva, "magia" propiciatoria. Un vacío que deja de serlo al establecer la oportunidad de la catarsis.

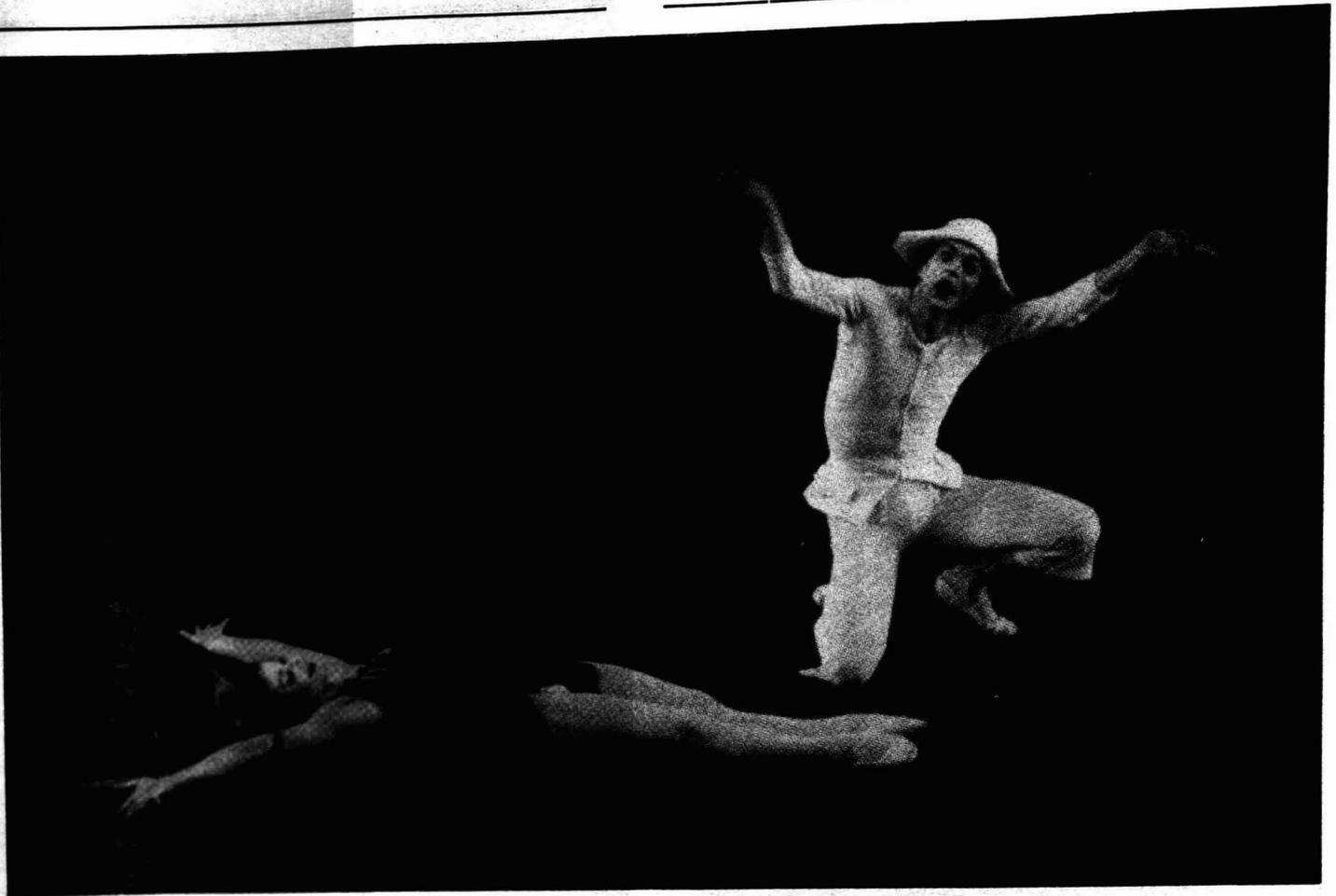
Pero no basta el espacio escénico. Cubierto o al aire libre, a la intemperie o bajo techo, abierto o cerrado, el espacio escénico incorpora, atrae, ordena una combinación de luz y oscuridad, un juego de rayos y de sombras que se entremezclan y se separan otorgándoles "volumen", "dimensión" a los otros, múltiples elementos. Y también allí, en el espacio escénico, la escenografía: trastos, implementos, objetos, separaciones (oscuras o iluminadas) que completan el cuadro objetivo, el conjunto físico: enseres variados, vestimentas sencillas o estrambóticas, disfraces, máscaras, sombreros,

antifaces. Pero también muebles, muñecos, modelos, muros, ventanas y hasta edificios, parques, árboles, barcos, mares, continentes. Simulaciones objetivamente identificables. Esculturas de papel y cartón; fantasías hechas por la mano del hombre, forjadas a partir del talento del diseñador. La escenografía, en efecto, delimita los recovecos y descubre los detalles. Santifica y profesionaliza a los cuerpos humanos, a los objetos, a los seres inanimados que se requieren para el desarrollo de los acontecimientos del espectáculo.

En las artes del espectáculo, la escenografía y el vestuario son puntos de referencia visuales, complementos del sentido, emisarios de la totalidad. Cada obra de teatro o de danza requiere de estos servicios para "llegar" cabalmente hasta el centro de la conciencia del espectador.

Los diseños del vestuario, los implementos, los "trastos", los objetos escenográficos que marcan y delimitan los espacios escénicos y, naturalmente, las luces, acaban por forjar una "idea visual" que el espectador mantendrá en la memoria como "marco de referencia" imprescindible. Y si bien estos diseños son vehículos por medio de los cuales la palabra, el movimiento, la trama y la forma penetran en la mente, en la conciencia, en la cultura del público, significan asimismo actos y acciones de gran creatividad, toda vez que los espectáculos "funcionan" apoyándose en ellos.

Los atractivos de una puesta en escena se integran en una unidad visual y espacial que, a más de satisfacer los requerimientos de la acción artística, confeccionarán un todo. Los diseñadores, los escenógrafos, los realizadores de vestuarios y escenografías en ocasiones son seres que permanecen en el anonimato pero que constituyen piezas clave del tinglado escénico: sus aportaciones "objetivan", hacen reales, visuales, percibibles, los elementos más abstractos de una obra: talen-



to, significado, concepto. Sin estos creadores, resultarían imposibles las cabales ubicaciones históricas, las sensaciones de luz, tiempo y espacio que el "hacer creer" que el espectáculo necesita.

¿Servir? ¿Substituir? ¿Implementar? ¿Trascender? ¿Cuáles son las funciones del creador de vestuario o de escenografía? En sus manos está a veces la propiciación completa del espectáculo. Como una gran pecera, el espacio escénico les pertenece secreta, silenciosamente: sus obras pueden construir juegos de luces y sombras, apresurar la irrupción de un gesto, incitar el nacimiento de una gesticulación. ¿Existirán el bien y el mal dentro del universo que los escenógrafos y diseñadores crean? ¿Existirán ciertas reglas de glorificación o de condena para cada color, cada implemento, cada arruga o caída de los vestidos, los disfraces, las máscaras? A la expectativa de sus vestimentas, una bailarina permanece asida a la naturaleza de sus movimientos pues tendrá que vincularlos a texturas, giros, consistencias, colores. Además, la bella bailarina sabe que la plenitud de su arte entra por los ojos del espectador y que éste deberá recibir con naturalidad la presencia del vestido. Por ello tanto se dice y se repite que las más operativas y logradas escenografías, los más eficaces vestuarios "no se notan", jamás se perciben aislados, por sí solos, como entes apartados del conjunto, de la acción, de la experiencia visual.

¿Son más los seres que pueblan el escenario a partir de este instante? El público puede ya mirar, agredir, criticar los "oficiosos oficios" del escenario. El espectáculo se halla frente a él y él lo completa, lo hace vivo y tenaz. Pero, ¿no eran más reales antes, cuando las vestimentas, las luces, los colores, las texturas, los pliegues, los estira y afloja de las telas no hacían creer, no ubicaban, no proponían? La acción de todo

espectáculo es una paradoja: nos atrae para que nos olvidemos de nosotros mismos y así lograr ¡que nos miremos tal cual somos, que nos enfrentemos a nuestra naturaleza humana y cultural! Vestuario y escenografía auxilian mucho dentro de este fenómeno que mucho —todo— tiene de actividad religiosa. Con ellos, lo sencillo, lo directo, lo simple se disfraza, mediante un complicado juego de espejos, precisamente de lo sencillo, lo directo, lo simple para que el espectador lo entienda, sienta, sepa que se halla ante lo sencillo, lo directo y lo simple. ¡Todo sería tan obvio en la vida real!

Pero escenografía y vestuario aplican el símbolo, la metáfora, el discurso tanto como lo hacen otras manifestaciones artísticas y llegan a intervenir —como "trasfondo" o notable suscitación— al grado de hacerse imprescindibles en los malabares del teatro y de la danza. Algo faltaría en esos brazos que se alargan al mismo ritmo que las voces y la música. Algo hay de excesivamente vivo y real en ese vientre que se mueve sin la gasa que se pega a la piel y la disfraza. Los parlamentos no alcanzan su "representatividad" sin el eco de una túnica o un antifaz. No obstante los enormes esfuerzos del teatro y la danza de hoy por asirse a la elocuencia de la realidad, el vestuario y la escenografía —antiguas cáscaras del símbolo y de la metáfora— indican fehacientemente la naturaleza religiosa, ritual de todo espectáculo. Lugar de presencias sagradas, el escenario jamás se apartará de las aspiraciones del ser humano: animal que se autotransforma para alejarse de su animalidad. Ser que en el teatro se disfraza de animal para ser dios.

¿Y qué decir de la música, esa corriente, a veces vertiginosa, a veces lenta que a su manera también se apodera del espacio escénico? Sonidos que subrayan, que agreden o acompañan, que desembocan y encauzan. Sonidos que se asustan

y desmayan según el actor, los actores los manipulen, los extraigan del alma y los espeten para que no se conviertan en estorbo. Sonidos que suenan y vibran. Complemento que acoge o que separa, que marca el ritmo, el ciclo, la secuencia...

Ah, y la obra: sueño o proyecto, existencia previa a la experiencia, al suceso, al espectáculo. Estructura inasible, y aún así comprensible: proporcionará los hilos conductores que moverá según su arbitrio y su talento ese coordinador, ese dictador, ese organizador: el director de escena. Aunque, viéndolo bien, son estos, obra y director, obra y respectivo autor, asuntos o elementos prescindibles, toda vez que una de las principalísimas cualidades o características del espectáculo (según se vea, se crea, se concluya) a lo largo de la historia, sería su espontánea generación, su origen diverso o inesperado, su naturaleza irrupción. ¡Con el gusto que la gente, en la plaza, en el estadio, en la calle, aprecia y aprehende el espectáculo improvisado! La venta de las almas. La alegría que suscitan los inventos populares del Carnaval. Ciertamente ¿para qué esperar las presencias de una obra —con la del autor detrás— y de un director de escena? ¿Acaso no son agradables los momentos de la *Comedia del arte*, del merolico, de las batallas campales de religiosos, literatos, sabios y comerciantes? La Edad Media fue pródiga en artistas y soldados trashumantes, quienes con talento y algarabía anunciaron la entrada del Renacimiento. Elementos, al fin —el autor, la obra y el director— del espectáculo; mas prescindibles. Al menos por épocas, por género y modalidades, por caprichos de la creatividad.

... hacia 1550, otro teatro comenzaba a encontrar auditorios populares. Era un teatro de tablas y caballetes y su auditorio se reunía en las plazas públicas. Sus actores pasaban su sombrero ante las personas que formaban el auditorio y, después, deleitaban al populacho con una obra improvisada. No contaban con comedias escritas. Pero su cerebro y su cuerpo eran tan ágiles, y su arte llegó a ser algo tan perfecto, que invadieron España y los países teutónicos, conquistaron París e incluso dieron representaciones en Londres... Este teatro fue la *commedia dell'arte*...¹

Viene lo principal, lo que produce, da pie, lugar... Personaje centro y personaje central. Fundamento del espectáculo: el verdadero artista. Sin él, jamás. El espectáculo, sin él, permanecería en el limbo, en el sueño, en la nada. Merolico ágil y marrullero; o bien saltimbanqui, cirquero, manipulador del mono y del organillo. Actor, bailarín, mimo, recitador: exclusiva invención de sí mismo. Temible mago, brujo, ángel, diablo, adivinador. El que manipula las cartas, el que gana y pierde. Copia fiel de símbolos, pasiones, naturalezas. El primero y el último de los hombres... y aún así, mujer a medias, cantante, seductor hermafrodita, travesti, mujer entera. La belleza del alma y del cuerpo, la secreta eficacia del arte y de la técnica, la sangre y el cerebro del mundo. ¡Oh, cuántos pecados cometiste en nombre de la humanidad! Querido actor, querida actriz: genio del desconocimiento hecho razón. Locura, matriz, óvalo, esqueleto del espectáculo. Sin tí, *nada*. Sin tí, la *nada*.

Por último: lo que completa el oficio, lo que cierra el círculo

lo, lo que incita y juzga y señala y condena y mata: *masa amorfa, conjunto, incógnita chusma y, a la vez, individuo, finura, juez benévolo, enamorado, elástico observador, tenaz hermano, culta muchedumbre: el público. Conjunto de espectadores. Pero ¿qué digo? No. Uno sólo. Un solo espectador, curioso, da lugar al espectáculo. ¿No bastan dos ojos interesados, una mirada intensa, las orejas paradas, un cómplice para suscitar, para desatar, para invocar y accionar los hilos de los que penden el cómico, el títere, el muñeco, el payador, el payaso, el trágico gesticulador a la mitad del escenario? Un solo espectador basta para incendiar el escenario. Allí yace su curiosidad; allí se acuesta su voraz anhelo de saber por otras bocas, rostros, cuerpos la verdad de sí mismo. Ambiguo desplazamiento de vocaciones: el espectador se mira en el extremo de la piel del otro, quien no existiría sin haberle bebido antes, al primero, los alientos de la verdad.*

El actor-espectador es la línea recta del espectáculo. El eje. Dos elementos en uno. El espejo atravesado, simbiótico, machihembrado, cómplice, entremezclado. Un solo haz, una red irrompible, una complicidad de siglos. Para que sobreviniera el espectáculo, ¿bastarían un cambio de piel y una transposición de almas? ¿Quién puede saberlo de mejor manera? ¿A quién preguntarlo: al actor, al espectador? Un momento. No es necesario. Ahora comienza el espectáculo porque dentro del espacio escénico, bajo la luz brillante de nuestras miradas, ya no sabemos quién es quién... No hace falta. Comienza el número, la pieza. Una identificación. Eso es, precisamente, el espectáculo.

Señoras y señores:

El teatro es una suerte de maldición. Un pólipo. Te invade el corazón. Te inocula. Es una enfermedad que se contrae. Un gozo. La única esperanza de tu vida y a la vez un asesinato. Una enfermedad venérea, de aquellas que te hacen padecer mucho, que te dan asco, aquellas por las que permaneces a merced del suicidio —mientras duran— y alrededor de las cuales —cuando pasan— te inventas un mal chiste. El teatro es un rencor, una pesadilla, una lata, una epidemia. Vaho sobre el espejo, agua sobre la antorcha. Equilibrio y desmesura. Ver, oír y sufrir. Ser. Eso es el teatro.

Cambian la vida y las ideas pero el espectáculo perdura. Cambian las formas y el escenario pero trasciende el arte teatral. En realidad, todo tipo de teatro debería ser trashumante, errante, de rápida instalación: de esta manera trascendería su relación directa con la existencia y el mundo. Pero la especie humana busca con tantas ansias y de tal modo constante lo perdurable, que aun el teatro —o, más bien: los teatros, sus modalidades, corrientes y géneros— se ha hecho, a lo largo de la historia, de enormes, pesados, lujosos, gigantescos edificios. Y cuando el tinglado se agranda y se hiela, se hace estático. Aparecen entonces en su seno nuevos seres, nuevos "especialistas", requeridos como "coordinadores", organizadores, indicadores: tramoyistas, técnicos, escenógrafos, diseñadores, directores de escena, asistentes, auxiliares, secretarios, cuidadores. El teatro, así, se hace institución redimida, estable, convencional. Y el actor pasa a ser el ente manipulado, "dirigido", repetido que conocemos ahora.

Pero no siempre el actor ha estado rodeado de moles, construcciones y sistemas estrechos y apabullantes. Entre los siglos XVI y XVIII Italia y buena parte de Europa gozaron de la presencia de un actor ágil, creativo, poseedor de innumerables recursos, instigador, crítico, petulante, diverti-

¹ Keneth Mac Gowan y William Melnitz: *Las edades de oro del teatro*, Colección Popular, Fondo de Cultura Económica, 1964. p. 79.

do... El movimiento lleva el nombre —lo consigné antes— de *Commedia dell'Arte* y se refiere a un fenómeno que adquiere sus ejemplares a partir de los acontecimientos de la época, que se enfrenta a las circunstancias locales y continentales para “asimilarlas”, formalizarlas y “darles la vuelta” escénica; un fenómeno que resulta tan vital como la sociedad misma y que se llena de máscaras, saltos, acrobacias, tramas, disfraces, pretensiones, sátira, exageraciones. En una palabra: la vida transformada en espectáculo. “Las palabras *dell'arte* fueron el espaldarazo de la crítica. Significaban que no había nada de aficionado ni en los actores ni en la obra que representaban...”²

Por aquí un dialecto desconocido pero reconocible: la música. Por allá, la destreza del vivificante ser disfrazado: da tumbos, aparentemente borracho, para regocijar al “apre-



Beatriz Sheridan

ciable público” y burlarse “a morir” de los poderosos. Más cerca o más lejos, el que llora, gime, se angustia ante la presencia de los miserables. Y, sin verle la cara, se reconoce al inventor de coplas, chascarrillos, frases alusivas, analógicas y metafóricas; hábil constructor de romances. Porque la poesía ha pertenecido, de siempre, al teatro, toda vez que incluso el pensamiento científico se halla ligado al espectáculo. (J. D. García Bacca afirma que “teoría y teatro —dos palabras y una raíz— son, respectivamente, ‘lugar propio de espectáculos’ y ‘el espectáculo mismo’. La evolución de las ciencias se ha realizado, a lo largo de los tiempos, como cambios de teorías en diversos teatros o escenarios”.) La idea nos lleva de la mano a una necesidad ancestral que perdura en el hombre: entender al mundo por medios no solemnes, ligeros, rápidos como fogonazos, como gritos, como imágenes vertiginosas. ¿Y quién mejor que el actor para mostrarnos lo que realmente somos, fuimos o podemos ser? ¿Quién mejor que este transformista para indicarnos la verdad, la realidad real? El actor es más que mohines, farsas, representación. Es razonamiento.

La *Commedia dell'Arte* era práctica de ejecutores-inventores. Actores tan profesionales que, dueños de siste-

mas y procedimientos, “actuaban” en el lugar de los hechos. Como lo hacen los médicos, los negociantes, los dirigentes políticos: poseer conocimientos específicos (técnicas) aplicables en bien de las circunstancias concretas. “El jefe del grupo subía al escenario en compañía de los actores cuando iba a representarse una comedia nueva o se repetía una ya presentada. Explicaba en qué consistía la acción, la ‘tarea pantomímica’ y el uso de la utilería.”³ Versificaban, caían y se levantaban, bailaban, lloraban, saltaban, daban vueltas, cuestionaban o aducían fatalismos cuando era menester, cuando la vida y sus habitantes así lo exigían, cuando la multitud lo requería... para entender. La verdadera diversión semeja un sistema que conduce a la comprensión y a la sabiduría pues el universo es una vastísima red de relaciones: la razón de ser de un hombre constituye el reflejo, en su interior, de lo que los demás hombres son. E incluso en los fenómenos de la naturaleza cada “secuencia” de la tenaz geografía del universo se encuentra de tal manera vinculada a la siguiente “secuencia”, que una y otra unen, verifican, comprueban sus respectivos “sentidos” hasta volverlos uno solo. El árbol, el corrimiento de la tierra, el deslizamiento del agua, la aparición de las especies animales, todo se halla vinculado en su conjunto: molécula tras molécula, átomo tras átomo se hermanan: sostienen su “sentido” total.

La *Commedia dell'Arte* desarrolla un diálogo fluido, ininterrumpido con la forma y con el lenguaje. Los actores se alimentan de “acontecimientos”, de vida, de cotidianidad. “Los actores —se decía de ellos en 1634— pasan su tiempo estudiando y recargan su memoria con una gran cantidad de asuntos, tales como sentimientos ocultos, engaños, discursos de amor, quejas, expresiones de desesperación y demencia, los cuales tienen siempre listos para todas las ocasiones.”⁴

Los actores son poetas porque crean estructuras no exentas de imagen y metáfora, siempre dueñas de un sentido preciso: lo humano. Pasiones, desavenencias, exhortaciones, glorificación, impostura, destino: las actuaciones improvisadas de los integrantes de la *Commedia dell'Arte* arrastran un desfile de comentarios, definiciones y exaltaciones de la especie humana. El teatro o, más bien, el espectáculo vivo es, antes que nada, acción. Pero acción otorgada, ofrecida, “conformada” en base a lo previamente dispuesto como “técnica”. Los actores del movimiento saben ligar, por ejemplo, una antigua estrofa o canción con un suceso actual. Sabios, entienden que son nuevas las maldades pero viejo el impulso a hacerlas. Lo perciben en ellos mismos y en los espectadores, quienes, ávidos de conocer sus reflejos en la superficie del espectáculo, se acercan incluso contritos, para aclarar sus miradas, por así decirlo, sus instrumentos de autoanálisis.

Pequeños grupos (ocho a quince miembros) pulularon por montañas, plazas, planicies, bodegas, bosques. El espectáculo abría con un prólogo escénico, rico formalmente, en el que se adelantaba a veces la moraleja pero que siempre iniciaba la “descripción” del tema, de la trama. Esta introducción era, además, dialéctica puesto que contenía simultáneamente una crítica, la burla, la carcajada, la inclusión de lo grotesco. Los mismos actores indicaban a sus espectadores: “¡Cuidado! La cosa no es seria pero va en serio. Debes creerme pero acudirás a tu incredulidad durante la obra o

² *Ibid.*, p. 79.

³ *Ibid.*, p. 80.

⁴ *Ibid.*, p. 81.

posteriormente, cuando yo me haya largado." Nadie, pues, podía acusar a los actores-creadores de la *Comedia dell'Arte* de traficantes de ensueños o de creencias. Más tarde venía la acción escénica propiamente dicha. Sobrevenía un juego geométrico elemental, lógico, bello, que permitía a los actores "entender" cada uno de los pasos, partes, secuencias. Planos paralelos, diagonales u opuestos pero siempre movimientos lógicos, intachables. Salían a relucir las máscaras, los parlamentos medidos, las expresiones populares (los actores, antes de comenzar la función, aguzaban bien el oído). Había alusiones a las obras clásicas, a los "bienes" culturales ya establecidos, al chisme del momento, a la guerra o a la enfermedad en puerta.

Había prólogos escritos que tenían poco que ver con la trama y también discursos actuados como soliloquios con los cuales un actor daba por terminada una escena o realizaba una salida. Con frecuencia terminaban en dísticos rimados como los que encontramos en Shakespeare, en tanto que los dúos musicales, que interrumpían la acción, eran escritos y ensayados antes de la representación.⁵

Durante las representaciones se daban noticias, se registraban los hechos del momento pues a la mente de los actores trashumantes acudían datos, información que habían logrado mucho antes que sus absortos, ingenuos, indolentes espectadores.

Naturalmente, los grupos, las "compañías" poseían un "repertorio". Con todo, este conjunto de obras ya puestas y dispuestas era "manejado" por trozos, por efectos, por operatividad, según las circunstancias, según la raza, la religión, la cultura, la situación, el modo de ser de los habitantes de cada sitio. La raíz de muchas de las obras del repertorio, por otra parte, podía ubicarse con facilidad en distintos puntos de la Tierra y de la literatura: Grecia, China, India, Imperio otomano. Cuentos de hadas, fábulas, narraciones, enseñanzas morales y religiosas, estribillos, secuencias rituales, todo podía servir en tratándose del espectáculo. Las acrobacias, las interpretaciones musicales, las ejecuciones gesticulares intervenían para apoyar a la acción, al verso, a las manifestaciones histriónicas. Visajes, mímicas, danza, actitudes titirítescas acudían al cuerpo del actor — creador para llevar hasta sus últimas consecuencias esa técnica, ese arte verdadero que hoy denominamos, sin entender su naturaleza, improvisación. Lo cómico y lo lírico se sucedían sin transiciones, eludiendo los momentos de descanso mental, invitando siempre al espectador a "meterse de lleno" en la "obra", en el universo teatral. El espejo funcionaba a la perfección: la realidad misma comenzaba a imitar a una realidad que permanecía oculta, indescifrada, perpleja. Y de ahí al conocimiento, sólo un paso mínimo, exacto, total...

Personajes hubo, surgidos de este enorme movimiento, que perduraron en nuestras artes del espectáculo. Pulcinella, Colombina, Capitano, el criado, el doctor (vestido de oscuro y llevando lentes, conocedor de todas las ciencias, de todos los secretos del alma y del cuerpo pero siempre un doctor en leyes, nunca un médico), Pantalón ("veneciano que sólo pensaba en el dinero"), el leguleyo, Scaramouche... El código se fue conformando según nuestro leal y buen entender, según nuestra vocación social de espectadores, para que los

actores de hoy pudiesen poseer modelos, vías de acción, máscaras de carne y hueso. ¿Por qué perdió todo esto la cultura occidental, la civilización europea? Muchos intentos hubo, posteriormente, de recuperar lo perdido. Copeau, Craig, Meyerhold, Goldoni intentaron a su debido tiempo, personal y teatral, de darle nueva vida, si no a la *Commedia dell'Arte* en pleno, sí a sus ágiles y activísimas maniobras. No fue posible. El teatro había perdido su raíz popular pero lo que de popular, profundo y arraigado tiene el arte del espectáculo: la creatividad instantánea, inmediata, definitiva del actor. Hoy por hoy, de vez en cuando, descubrimos "fogonzos" de esta bellísima cualidad en actores y actrices que inesperadamente dan cátedra de genio, de sabiduría, de entrega al teatro. Son ellos los reyes actuales. Dominan el escenario. Nos muestran la naturaleza real del hombre. Su matiz



Boris Godunov

majestuoso. Actores verdaderos: estupendos improvisadores que se enfrentan al enorme ojo humano colectivo que es la televisión y el radio y la lectura en voz alta y nos conducen, con sus propias, personales rutinas, con sus comentarios, chistes, secuencias a la enorme pantalla-espejo que nos incumbe: la vida misma. Mediante sus malabares nos miramos tal como somos, fuimos, podremos ser...

La vida y el tiempo de hoy toleran siempre a los actores pero éstos muy pocas veces a la existencia. Así es. ¿Por qué negarlo? Son estos seres extraordinarios, versátiles, iracundos, sabios y cínicos los que generalmente le deben, por imitación o por fatalidad, un tanto a la existencia. Ella es su modelo. De ella extraen sus más hábiles peripecias y sus más notables contorsiones. Usufructúan de la gran ubre de la vida sus personajes más vistosos, extravagantes y ejemplares. Y de la vida real, una vez terminada la función, los actores adquieren y a veces sonsacan fama, popularidad, público reconocimiento de sus múltiples cualidades y técnicas. Aunque sea momentáneamente, el actor es al público lo que el espejo al rostro de la mujer entrada en años: evidente verdad, piedra de toque, pantano o laguna de aguas tranquilas, según el caso.

Sin embargo, hay otros elementos que el actor puede ofrecerle a la humanidad. Por ejemplo su inclinación por el forjamiento de un rostro, un alma y un cuerpo: la naturaleza misma del ser humano. Que un ejemplo valga por todos los

⁵ *Ibid.*

de su clase o categoría. Que un tipo de hombre o de mujer quede ejemplificado a la vuelta de una frase paradigmática, bien dicha y pronunciada, para que el "apreciable público" no tenga más remedio que descubrirse desnudo. Esto de buenas a primeras, durante las inesperadas transacciones que el actor realiza durante la "representación". ¿De dónde ha extraído este extraño malhechor todos esos datos acerca de las debilidades y las temeridades de su representativo personaje? Algo de mendigo, de aventurero y desarraigado tiene el actor profesional para buscar, rastraer, otear entre la basura y el tesoro de los humanos hasta al fin dar con la clave secreta de sus comportamientos, actitudes y reflexiones.

La tradición nos invita a pensar. Los hombres y los actores poseen destinos paralelos: de ser cabales criaturas, jamás llegarán a confundirse. Es ley que los fingimientos del actor



Iván el terrible

(aún en sus formas y modalidades más realistas e imitativas) constituyen fundamento de su fuerza de trabajo y de su presencia misma sobre la faz de la Tierra. Como una máscara invisible, actuar significa "reproducir", no obstante que lo que se reproduzca sean las entrañas, los entresijos, el corazón mismo del ser o seres que acuden al escenario para ser, precisamente, "reproducidos" y por ende juzgados.

Horacio menciona y califica a los mendigos, los comediantes, los bufones: esa "ralea", nos dice. Pero, ¿qué duda cabe de que acoge en su sentencia a la razón de ser misma de nuestros desvelos humanos? Mientras que los griegos tuvieron en gran estima a los actores porque representaban al alma misma y servían a Dionisos, los romanos los consideraron "vagabundos y bribones", adelantándose, tal vez, a la noción de actor de la época isabelina. Pero el teatro es una realización de los actores y el teatro, a lo largo de los siglos, no ha sido, por su dinámica actividad, mala literatura; tampoco literatura a secas. Ha sido, como todo gran arte, un intento de imitación que acaba por desprenderse de la realidad para convertirse en una prolongación de ella: idea, imagen, sentido, colección de palabras y señales. Cuando el actor nos espeta en pleno rostro las verdades de nuestra muy limitada e insincera "manera de ser" no hace otra cosa que ofrecernos la oportunidad del entendimiento. No importa qué tan grotescas sean las machincuepas del espíritu, cuando están dadas por una excelente actriz, por un notable actor,

nos refieren de inmediato a las funciones de la conciencia. Todo gran arte es un modelo. ¿Y qué país, qué cultura, qué época, ha carecido de teatro?

Talento y exhibicionismo, lógica intención, habilidoso control de la apariencia... todo esto y más. Física, mental y emocionalmente, la actriz y el actor son los seres que más se asemejan a los dioses. Quede claro que cualquier dios es representación, lo mismo que ellos. El actor, la actriz sólo existen en el rito del espectáculo: arte desarrollado a lo largo de los siglos que desemboca en la concentración primera, en la fase inicial. La paradoja: sacar de sí lo que humanamente pueda superar lo humano y, así, representarlo. Podríamos hablar entonces, simultáneamente, de sensibilidad y de mala fe, de verdad y mentira, de entusiasmo y señalamiento. Indistintamente, como cambian nuestras actitudes ante los payasos, las bailarinas pintadas, los actores viejos y el circo. Como espectadores podemos transitar del entusiasmo al terror y del reconocimiento al más profundo de los odios hacia ese ser malévol, transformista impresionante que juega con nuestras sensaciones y nos conduce a su antojo por los oscuros laberintos (internos y externos) del hombre y de la historia. Acción de descubrir. Porque el teatro es, asimismo, durante la representación, una lenta caravana de infelices incrédulos.

Secuencias, gritos, mentiras, movimientos y gestos. De la noche a la mañana, el actor se ha convertido en la noble expresión de los más caros sentimientos. Transformista, travesti. Hombre y mujer; mujer que se deshace de su naturaleza para mostrarnos la fuerza viril de sus capacidades. Hombre que muestra las señas inequívocas de su feminidad. Adorno y disfraz. Volátiles giros, movimientos en redondo. La fuente inagotable. Bombín, faldones, zapatos de charol. Pelucas y bigotes. Reproducción de las más sutiles circunstancias e instituciones. El comediante se burla de la naturaleza humana y a la vez le exige, con estilo, una limosna. Horacio tenía razón: esa ralea...

Gropúsculo de sabios superdotados, cofradía que pone a nuestra disposición los secretos del alma. Farol de la calle... Organización subversiva. Ejército de desquiciados... Los actores no pueden enfermarse pues tienen que estar a tiempo para la representación. Deben medir muy bien sus vacaciones, avisar con tiempo sus desaguisados y ausencias. Deben, asimismo, manipular, atemperar, como con válvula, el ritmo y la medida de sus pasiones: saber evitarlas y, simultáneamente, entregarse a ellas. Por último, deben conformarse con el salario que les adjudiquen los organizadores toda vez que, por ser como son, deberán bastarles los millones de aplausos que se pierden en el espacio del teatro cada noche.

Los espectadores abandonan sus butacas, se arropan, sonríen, se marchan. Habrán de celebrar el éxito de la obra, de la representación en otra parte. Un lugar al que el actor o la actriz no puedan acudir ya que se perdería el efecto, el encanto, el duende, el regocijo, la magia, el ángel, esa vida dentro de la vida que se llama, a secas, teatro. El arte de la actuación: fingir que se finge porque en realidad se vive, se muestra, se descubre, se predica, se enseña. Que nada de esto es lo mismo.

El actor, la actriz. Esos seres que están completamente locos porque tienen la razón. Y porque la saben mostrar y demostrar. Situación que los convierte en los seres más cuerdos, más cuerdos, más cuerdos de la existencia y de la historia. ♦

Poemas

Por Jaime Sabines

Empiezan las lluvias y empiezan los colores.
Brotan de la tierra: verdes, ocrés, amarillos.
Manchones tiernos y rojizos allí donde la paja
acalorada proclamaba su angustia. Brotes
nuevos, ramas sarmentosas que dan signos de
vida, se levantan, se visten, penetran en el
aire. ¡Hasta el aire: retoza, es fresco y es
divino!

La sequedad ha abierto la tierra en muchas
partes. Hendeduras y surcos malévolos,
terrones antiquísimos, grietas que conducían
quién sabe a dónde, a las hormigas, los
escarabajos, las serpientes (ponías la
manguera y se tragaban toda el agua del
mundo), ahora empiezan a desaparecer, a
colmarse. La lluvia llega a las raíces, por fin,
la clorofila sube.

Es un regalo para los ojos, para la piel esta
mañana. Sientes como si tu sangre también
hubiese sido regada por las primeras lluvias.
A las cinco y media ya es de día. Y el día
tierno, tierno, tierno, nubladón y ventisquero,
te convida a jugar. ◇

¡Aleluya, la madre! ¡Aleluya el tiempo!
Hay que sentir el frío para darse cuenta del viento.
Un buen trago y una buena lumbre.
Un buen amor entre las piernas.
¡Aleluya la suya! ¡Alelamiento,
que se acabe el tiempo!

Corre que corre que corre el viento.
El frío me tiene en su pensamiento.

Se engarrotan las manos,
se me hace nuca el cuerpo,
palo la nuca, vidrio el aliento.
¡Qué desgraciado frío,
qué desmomento!
¡Qué deshauciado,
qué rápido,
qué lento!

Un café, por favor, un aguardiente,
un aguardiente,
un soplo de una brasa,
una cobija, un lienzo... ◇

La gráfica crítica en la época de Weimar

Por Luis Rius Caso *

El joven pintor norteamericano Peter Ellis se instaló en Berlín en el año de 1922, motivado por el deseo de aprender pintura en esa importante ciudad del arte europeo. Aparte de esa razón, existían otras dos sumamente tentadoras: la de aprovechar las influencias de un amigo relacionado con una de las familias más ricas de Alemania —los Waldstein— así como la ventaja de convertirse en millonario en marcos con muy pocos dólares. Lleno de entusiasmo y ávido de conocimientos de toda índole, el personaje de la novela de Arthur R. G. Solmssen, *Una princesa en Berlín*,¹ vive con la plenitud más envidiable para cualquier verdadero viajero cada uno de los

¹ Solmssen, Arthur, R. G. *Una princesa en Berlín*. Barcelona, Tusquets Editores, 1982.

* Luis Rius es egresado de la carrera de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; colabora en la Sección cultural del periódico *Excélsior*, en *Revista de Revistas* y en *Uno más uno*.

instantes de su larga estancia en la capital alemana. Conoce a muchos artistas importantes y a políticos cuya trayectoria se inscribe en el marco de una de las épocas cruciales de nuestro siglo, como Gustav Stresemann y Walther Rathenau. Acude, asimismo, a las históricas fiestas donde la gran burguesía colmaba salones con bellísimas mujeres, orquestas de jazz y toneladas de vino mosela y el mejor champagne, pero frecuenta también los escenarios donde la miseria no puede ser mayor; es amante de dos semiprostitutas que lo adoran y novio convencional de una joven e inocente aristócrata; es testigo, actor y víctima en las frecuentes atrocidades cometidas por los nacionalistas, al tiempo que sus amigos banqueros consolidan el valor de sus dólares por medio de las artimañas propias de las crisis económicas.

También aprende pintura. Entre sus

amistades figura uno de los pintores más famosos de Alemania, quien le recomienda como maestro a Frits Falk, claro exponente del expresionismo crítico del momento. De él nos dice: "Puedo haber sido el primer norteamericano en ver aquellas grotescas caricaturas a lápiz y al carbón: los gordos especuladores fumando cigarros, las horrendas prostitutas desnudas en su regazo, los niños mendigos y hambrientos... Aquella mañana no vi las peores, porque Falk sabía muy bien la clase de casa a la que iba y sólo había llevado unas pocas muestras, relativamente amables. No había traído a los oficiales del ejército con cara de cerdo y cruces gamadas en el casco; todo esto lo vi más tarde. Aquella mañana, me enseñó estudios de retratos, caras de obreros, melancólicos y realistas, taberneros, artistas de circo, y me enseñó unas cuantas chicas sensuales, semidesnudas,



Otto Dix, *Retrato de grupo*, 1923

casi pornográficas, al óleo y a la acuarela".² Como se advertirá, la obra de Falk corresponde cabalmente con la de casi todos los artistas comprendidos en la exposición sobre la gráfica crítica en la época de Weimar que presenta el Museo de Arte Moderno. De igual forma, la vida de Falk es narrada en la magnífica novela de Solmssen para demostrar la enfermedad moral y espiritual que provocó la infelicidad de cada artista en la postguerra.

Era la época en que Bertoldt Brecht encendía con sus discursos y canciones a las multitudes proletarias y burguesas, acompañado siempre por un séquito de admiradoras reclutadas a veces entre lo más granado de la clase social a la que insultaba hasta cansarse. Los artistas que antes de la guerra habían asumido un compromiso crítico individualista contra el mundo civilizado, ahora lo hacían de una manera mucho más vehemente y social. El trauma de la guerra —que al iniciarse había canalizado entusiasmos casi deportivos— no sólo amargó la vida de muchos de ellos sino que además provocó trastornos mentales serios en más de uno —pensamos en Carl Hofer, Meidner y Max Pechstein, entre otros. Nació una temática común en obras pictóricas y sobre todo gráficas: escenas de traumas bélicos, soldados muertos, hombres tullidos y locos, fusilamientos, satirizaciones de la grandeza alemana. En el Museo de Arte Moderno tenemos al respecto los ejemplos de Conrad Felixmüller con sus litografías tituladas *Soldado en el manicomio*, *Camarada muerto* y *Silla de ruedas*; de Kathe Kollwitz con sus célebres grabados de la serie *Guerra*, de Heinrich Ehmsen con sus aguafuertes sobre fusilamientos y de Gerd Arntz con sus grabados y litografías sobre el mismo tema. De Otto Dix y del propio Arntz hay obras que denuncian el empleo de gas, que en la Primera Guerra Mundial consternó a la humanidad casi tanto como la bomba atómica en la Segunda. Este gas venenoso, llamado detéreo, fue utilizado por primera vez como arma ofensiva por los alemanes en Bélgica, en abril de 1915, y luego sus ventajas fueron aprovechadas por casi todos los países contendientes. La satirización de Alemania, asimismo, no fue un estímulo menos importante que el de representar hospitales, manicomios y hombres desvalidos; el *Campeón de Alemania* de Felixmüller, luchador gordo, mofletudo, torpe y ridículo que sale al

escenario aclamado por una multitud idiota, seguramente tuvo un impacto muy especial en un público todavía incrédulo por haber perdido la guerra. En este tema, destacan también en la exposición la caricatura de Karl Hubbuch sobre la *Época del emperador Guillermo*, que es una representación idílica dedicada a satirizar las nostalgias recurrentes de aristócratas y chauvinistas monárquicos, y la *Hoja conmemorativa de Ricardo Wagner* de George Grosz, quien pinta un guerrero germano, una mujer y una niña de la manera más anti-aria posible. Con su dibujo, Grosz hace justicia a unas palabras



Otto Dix, *Desnudo Femenino*, 1923

de Nietzsche sobre la música de Wagner, cuando ambos ya eran enemigos —o mejor, antípodas. Las opiniones del filósofo sobre la música pueden, en la siguiente cita, relacionarse con la ideología política imperial alemana: "Acaso también nuestra recientísima música, aún cuando domine y tenga sed de dominación, tiene ante sí un breve espacio de tiempo, porque nace de una cultura cuyo terreno va rápidamente en declive, de una cultura que dentro de poco será sepultada. Cierta catolicismo del sentimiento y un gusto por ciertas creaciones o determinados nacionalismos, son las premisas de aquella música. Los empréstitos hechos por Wagner de ciertas antiguas leyendas y creaciones, en las que el prejuicio de los doctos había enseñado a ver algo de germánico por excelencia —hoy nos reímos de esto..."³ Pero la miseria de la guerra no fue la única causa de la frustración alemana; también, las consecuencias de la derrota determinaron una de las crisis económicas, sociales y morales más agudas que haya

padecido ese país en toda su historia. El gobierno republicano de Weimar —ciudad elegida para convocar la Asamblea Constituyente en febrero de 1919, por su tradición liberal y su relativa inmunidad al militarismo y comunismo berlineses— padeció muy serias dificultades económicas desde un principio, debido a la carestía derivada del bloque aliado durante y poco después de la guerra, y a las desmesuradas indemnizaciones exigidas a Alemania que tanto criticara Keynes. Poco más adelante, este gobierno, cuya Asamblea Nacional permaneció en Weimar hasta 1920, cuando se trasladó a Berlín, tuvo que afrontar crisis financieras todavía más severas: la de 1922 a 1923, seguida de un periodo levemente beneficiado por préstamos extranjeros, y la de 1930, que destruyó definitivamente el equilibrio político. En diciembre de 1931 hubo un paro en masa de cinco millones de personas y en las elecciones de 1932 el partido nazi consiguió ser el más importante del país; un año después, Hindenburg consumó su fracaso de formar un gobierno de coalición equilibrada y Hitler fue entonces designado Canciller. Casi inmediatamente hizo votar una ley que suspendió la Constitución de Weimar. Así, del socialismo moderado que caracterizó al primer Presidente de la República, Friedrich Ebert, y a los notables políticos Stresemann, Walther Rathenau y Wirth, la ideología del gobierno alemán se orientó más hacia un nacionalismo con tintas monárquicas, respaldada por el segundo Presidente, Hindenburg, hasta desembocar en el nacionalsocialismo cuando el espíritu republicano de Weimar quedó tajantemente desplazado. Pero estamos ahora en las épocas de Weimar, viviendo a través de los testimonios artísticos la catástrofe social que correspondió al gobierno de la primera Asamblea y al de la llamada "era de Stresemann", que duró de 1924 a 1929. Para los artistas e intelectuales críticos debió resultar sumamente peligroso expresar sus ideas en un contexto marcado por el terrorismo de la derecha más recalcitrante. Los cuerpos privados de voluntarios reclutados entre soldados resentidos y anticomunistas —el famoso "Freikorps"— luchaban junto con la Guardia Montada contra cualquier indicio de comunismo, gozando de un efectivo respaldo de la burguesía alemana. Aparte de sobrevivir su propia desgracia existencial, los artistas tenían que cuidarse para no correr la suerte de Carlos

² *Ibidem*, p. 95.

³ Del texto *Nietzsche versus Wagner*.

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Volumen XLI, número 422,

marzo 1986

La expropiación petrolera



Presentación

Apareció en 1918 el bello canto Flor que Lloro (Lugubre signum), del muy célebre romano árcade Tamiro Miceneo (Federico Escobedo), en sus *Cauces Hondos* (Imprenta de Manuel León Sánchez, México, MCMXVIII, p. 13, prologados por Manuel G. Revilla), cuya clásica tersura percíbese desde luego en esta decena de versos, a saber:

*“Todo es en la Natura simbolismo.
Hay de Puebla en la sierra encantadora
una a que el indio llama: “Flor que llora,
flor que llora colgada en el abismo.”
Perfecta analogía
encuentro en ella con la patria mía,
y el hado adverso me parece el mismo:
México es una flor encantadora,
pero ¡ay! es “¡Flor que llora...
flor que llora colgada en el abismo!”*

Pero haríase júbilo el pesar; y, el abismo, fuego abrazador. Las lágrimas disípanse al conjuro de los Sentimientos de la Nación, redactados por Morelos, o en el caso de Benito Juárez, al regresar de Querétaro a Palacio Nacional, o con el discurso constituyente, según el texto del artículo 27 de la Carta Magna, o al expropiar Lázaro Cárdenas las compañías petroleras, en 1938.

En la lucha libertaria, aún inconclusa, funda México sus ideales de independencia soberana e igualitaria justicia que opone afanosamente al llanto lúgubre de la flor colgada en el abismo. Nuestro amor a la victoriosa y digna existencia es un vínculo moral y patriótico del que jamás nos desprenderemos; y esto es lo que celebramos hoy a propósito de los acontecimientos históricos del 18 de marzo de aquel año estelar. ♦



Lázaro Cárdenas

ACTA DEL CONGRESO DE CHILPANCINGO

Sentimientos de la Nación redactados por Morelos

En el Pueblo de Chilpancingo, á catorce de Septiembre de mil ochocientos trece, vni-dos en la Parroquia el Exmo. Sr. Capitan General D. José María Morelos, el Exmo. Sr. Teniente General Dn. Manuel Muñiz, el Exmo. Sr. Vocal de Teypan Licenciado D. José Manuel Herrera, y todos los Electores que se hallaban en este vecindario con el obgeto de nombrar el Diputado representante por la Provincia de Teypan, lo que habian verificado el dia antecedente, y mucha concurrencia, así de los oficiales mas distinguidos del Ejército, como de los vecinos de reputación en estos contornos: habiendo pronunciado el Exmo. Sr. Capitan General un discurso breve y enérgico sobre la necesidad en que la Nacion se halla de tener un Cuerpo de hombres Sabios y amantes de su bien que la rijan con Leyes acertadas, y dén á su Soberania todo el ayre de Magestad que corresponde, como tambien de los indecibles beneficios que deben subseguirle, y leído por mi en seguida un papel hecho por el Sr. General, cuyo título es **Sentimientos de la Nacion** en el que efectivamente se ponen de manifiesto sus principales ideas para terminar la guerra, y se hechan los fundamentos de la Constitucion futura que debe hacerla feliz en sí, y grande entre las otras Potencias, se leyó por mi el pliego en que estaban asentados los nombres de los Señores Diputados que lo son el Exmo. Sr. Dn. Ygnacio Rayon en propiedad por la Provincia de Guadalajara, el Exmo. Sr. D. José Sixto Verduco, tambien en propiedad por la Provincia de Michoacán, el Exmo. Sr. Dn. José María Liceaga en propiedad por la de Guanajuato, el Exmo. Sr. Lic. D. José Manuel Herrera en propiedad por la de Teypan, el Exmo. Sr. D. José María Murguía en propiedad por la de Oaxaca, de cuya Provincia se conservan las actas en esta Secretaria: Suplentes por no haber llegado los Sufragios, el Licenciado Dn. Carlos Ma. Bustamante por la de México, el Sr. Dr. Dn. José María Cos, por la Provincia de Veracruz, el Licenciado Dn. Andres Quintana por la de Puebla.

Y para la debida constancia queda el registro de este instrumento en el Archivo de esta Secretaría, y se remite original á la imprenta para el conocimiento debido de todo el Reyno.

Licenciado Juan Nepomuzeno Rosains, Secretario.

*Sentimientos de la Nación**

1o. Que la América es libre é independiente de España y de toda otra Nacion, Gobierno ó Monarquia, y que asi se sancione, dando al mundo las razones.

2o. Que la Religion Católica sea la única, sin tolerancia de otra.

3o. Que todos sus Ministros se sustenten de todos, y solo los Diezmos y primicias, y el Pueblo no tenga que pagar mas ob(v)enciones que las de su devocion y ofrenda.

4o. Que el Dogma sea sostenido por la Gerarquia de la Yglesia, que son el Papa, los Obispos y los Curas, porque se debe arrancar toda planta que Dios no plantó: **omnis plantatis quam nom plantabit Pater meus Celestis Eradicabitur Mat. Cap. XV.**

5o. La Soberania dimana inmediately del Pueblo, el que solo quiere depositarla en sus representantes Dividiendo los Poderes de ella en legislativo ejecutivo y judicial, elixiendo las Provincias sus vocales, y estos á los demas, que deben ser sugetos Sabios y de probidad.

6o. Que los Poderes Legislativo, Ejecutivo y Judicial estén divididos en los cuerpos compatibles para ejercerlos.

7o. Que funcionarán quatro años los vocales, turnandose saliendo los mas antiguos para que ocupen el lugar los nuevos electos.

8o. La dotacion de los vocales, será una Congrua suficiente y no superflua, y no pasará por ahora de ocho mil pesos.

9o. Que los Empleos los obtengan solo los Americanos.

10o. Que no se admitan extrangeros, si no son artesanos capaces de instruir, y libres de toda sospecha.

11o. Que la Patria no será del todo libre y nuestra mientras no se reforme el Gobierno, abatiendo el tiranico, substituyendo el liberal y hechando fuera de nuestro suelo el enemigo español que tanto se ha declarado contra esta Nacion.

12o. Que como la buena Ley es superior á todo hombre, las que dicte nuestro Congreso deben ser tales que obliguen á constancia y patriotismo, moderen la opulencia, y la indigencia, y de tal suerte se aumente el Jornal del pobre, que mejore sus costumbres, alexe la ignorancia, la rapiña y el hurto.

13o. Que las leyes generales comprehendan á todos, sin

* Tomados del texto que aparece en el *Manuscrito Cárdenas*, en la inteligencia de que el punto 23 se agregó posteriormente a la primera redacción del Caudillo Morelos.

excepcion de cuerpos privilegiados, y que estos solo lo sean en quanto el uso de su ministerio.

14o. Que para dictar una Ley se discuta en el Congreso, y decida á pluralidad de votos.

15o. Que la esclavitud se proscriba para siempre, y lo mismo la distincion de Castas, quedando todos iguales, y solo distinguirá á un Americano de otro el vicio y la virtud.

16o. Que nuestros Puertos se franqueen á las Naciones extranjeras amigas, pero que éstas no se internen al Reyno por mas amigas que sean, y solo haya Puertos señalados para el efecto, prohibiendo el desembarco en todos los demas señalando el 10% ú otra gavela á sus mercancías.

17o. Que á cada uno se le guarden las propiedades y respete en su casa como en un asilo sagrado señalando penas á los infractores.

18o. Que en la nueva Legislacion no se admitirá la Tortura.

19o. Que en la misma se establezca por ley Constitucional la celebracion del día 12 de Diciembre en todos los Pueblos, dedicado á la Patrona de nuestra libertad Maria Santisima de Guadalupe, encargando á todos los Pueblos la devocion mensual.

20o. Que las tropas extranjeras ó de otro Reyno no pisen nuestro Suelo, y si fuere en ayuda no estarán donde la Su-

prema Junta.

21o. Que no se hagan expediciones fuera de los limites del Reyno, expecialmente ultramarinas, pero que no son de esta clase, propagar la fé á nuestros hermanos de tierra dentro.

22o. Que se quite la infinidad de tributos, pechos é imposiciones que nos agovian, y se señale á cada individuo un cinco por ciento en sus ganancias, ú otra carga igual lixerá, que no oprima tanto, como la Alcabala, el estanco, el Tributo y otros, pues con esta corta contribucion, y la buena administracion de los bienes confiscados al enemigo podrá llevarse el peso de la Guerra, y honorarios de empleados.

23o. Que igualmente se solemnize el dia 16 de Septiembre todos los años, como el dia Aniversario en que se levantó la voz de la independencia y nuestra Santa libertad comenzó, pues en ese día fué en el que se abrieron los labios de la Nacion para reclamar sus derechos y empuñó la espada para ser oida, recordando siempre el mérito del grande Héroe el Sr. Dn. Miguel Hidalgo, y su compañero Dn. Ygnacio Allende.

Chilpancingo 14 de Septiembre de 1813. ◊

José María Morelos.



MANIFIESTO DE BENITO JUÁREZ AL VOLVER A LA CAPITAL DE LA REPÚBLICA

Benito Juárez, Presidente Constitucional de la República Mexicana.

Mexicanos:

El Gobierno nacional vuelve hoy a establecer su residencia en la ciudad de México, de la que salió hace cuatro años. Llevó entonces la resolución de no abandonar jamás el cumplimiento de sus deberes tanto más sagrados, cuanto mayor era el conflicto de la Nación. Fue con la segura confianza de que el pueblo mexicano lucharía sin cesar contra la inicua invasión extranjera, en defensa de sus derechos y de su libertad. Salió el Gobierno para seguir sosteniendo la bandera de la Patria por todo el tiempo que fuera necesario, hasta obtener el triunfo de la causa santa de la independencia y de las instituciones de la República.

Lo han alcanzado los buenos hijos de México, combatiendo solos, sin auxilio de nadie, sin recursos, sin elementos necesarios para la guerra. Han derramado su sangre con sublime patriotismo, arrojando todos los sacrificios, antes que consentir en la pérdida de la República y de la libertad.

En nombre de la Patria agradecida, tributo el más alto reconocimiento a los buenos mexicanos que la han defendido y a sus dignos caudillos. El triunfo de la Patria, que ha sido el objeto de sus nobles aspiraciones, será siempre su mayor título de gloria y el mejor premio de sus heroicos esfuerzos.

Lleno de confianza en ellos, procuró el Gobierno cumplir sus deberes, sin concebir jamás un solo pensamiento de que le fuera lícito menoscabar ninguno de los derechos de la Nación. Ha cumplido el Gobierno el primero de sus deberes, no contrayendo ningún compromiso en el exterior ni en el interior, que pudiera perjudicar en nada la independencia y la soberanía de la República, la integridad de su territorio o el respeto debido a la Constitución y a la leyes. Sus enemigos pretendieron establecer otro Gobierno y otras leyes, sin haber podido consumar su intento criminal. Después de cuatro años vuelve el Gobierno a la ciudad de México, con la bandera de la Constitución y con las mismas leyes, sin haber dejado de existir un solo instante dentro del territorio nacional.

No ha querido, ni ha debido antes el Gobierno y menos debiera en la hora del triunfo completo de la República, dejarse inspirar por ningún sentimiento de pasión contra los que lo han combatido. Su deber ha sido y es, pesar las exigencias de la justicia con todas las consideraciones de la benignidad. La templanza de su conducta, en todos los lugares donde ha residido, ha demostrado su deseo de moderar, en lo posible, el rigor de la justicia, conciliando la indulgencia con el estrecho deber de que se apliquen las leyes, en lo que sea indispensable, para afianzar la paz y el porvenir de la Nación.

Mexicanos: Encaminemos ahora todos nuestros esfuerzos a obtener y a consolidar los beneficios de la paz. Bajo sus auspicios, será eficaz la protección de las leyes y de las autoridades para los derechos de todos los habitantes de la República.

Que el pueblo y el Gobierno respeten los derechos de todos. Entre los individuos, como entre las Naciones el respeto al derecho ajeno es la paz.

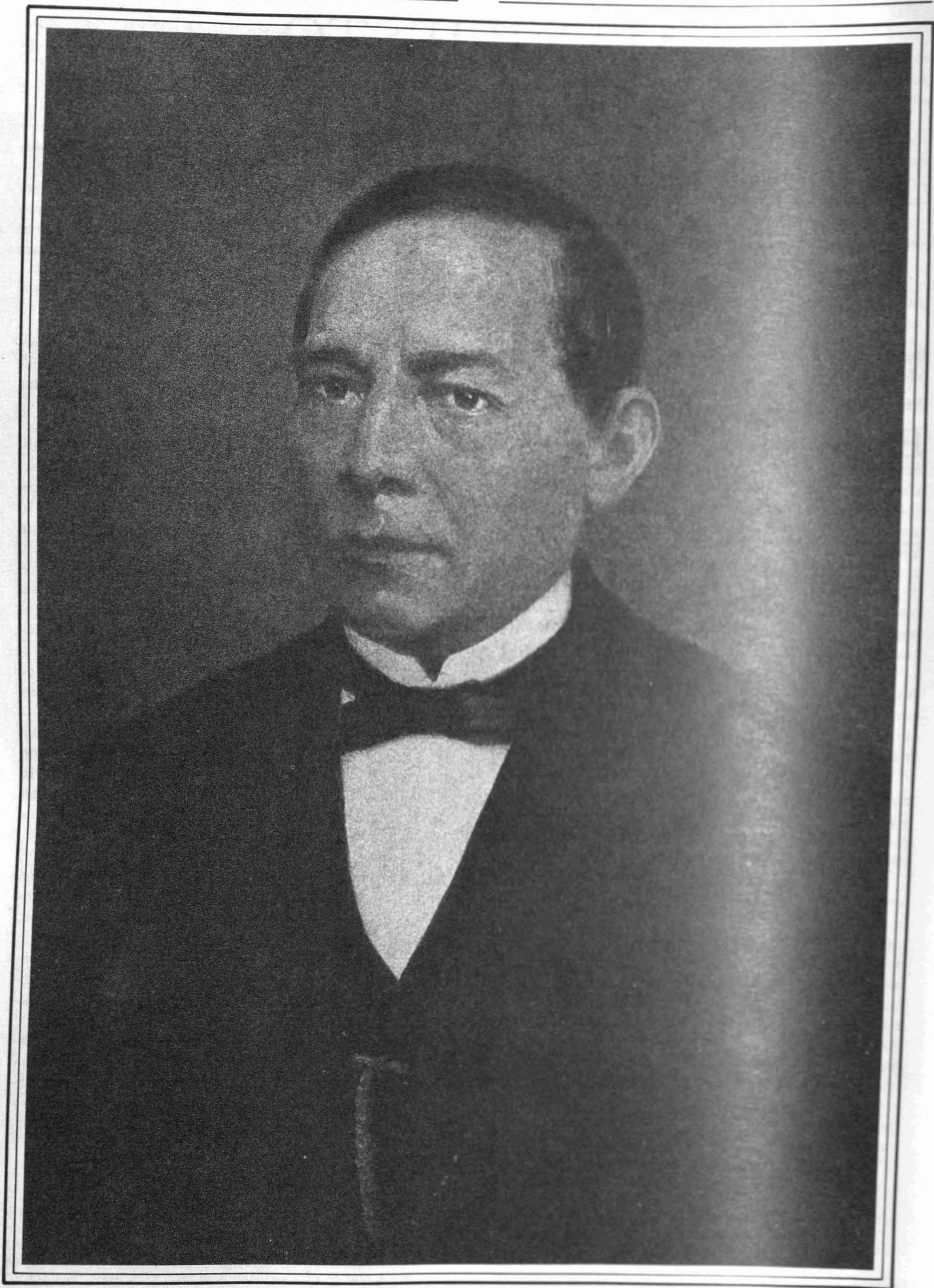
Confíemos en que todos los mexicanos, aleccionados por la prolongada y dolorosa experiencia de las calamidades de la guerra, cooperaremos en lo de adelante al bienestar y a la prosperidad de la Nación, que sólo pueden conseguirse con un inviolable respeto a las leyes y con la obediencia a las autoridades elegidas por el pueblo.

En nuestras libres instituciones, el pueblo mexicano es el árbitro de su suerte. Con el único fin de sostener la causa del pueblo durante la guerra, mientras no podía elegir sus mandatarios, he debido, conforme al espíritu de la Constitución, conservar el poder que me había conferido. Terminada ya la lucha, mi deber es convocar desde luego al pueblo, para que, sin ninguna presión de la fuerza y sin ninguna influencia ilegítima, elija con absoluta libertad a quien quiera confiar sus destinos.

Mexicanos: Hemos alcanzado el mayor bien que podíamos desear viendo consumada por segunda vez la independencia de nuestra Patria. Cooperemos todos para poder legarla a nuestros hijos en camino de prosperidad, amando y sosteniendo siempre nuestra independencia y nuestra libertad.

México, julio 15 de 1867. ◇

Benito Juárez



DICTAMEN DE LA COMISIÓN DEL CONGRESO CONSTITUYENTE DE 1917 SOBRE EL ARTÍCULO 27 CONSTITUCIONAL

Ciudadanos diputados:

“El estudio del artículo 27 del proyecto de Constitución abarca varios puntos capitales: si debe considerarse la propiedad como derecho natural; cuál es la extensión de este derecho; a quiénes debe reconocerse capacidad para adquirir bienes raíces y qué bases generales pueden plantearse si quiera como preliminares para la resolución del problema agrario, ya que el tiempo angustioso de que dispone el Congreso no es bastante para encontrar una solución completa de problema tan trascendental. Conforme a este plan emprendió su estudio la comisión, teniendo a la vista las numerosas iniciativas que ha recibido, lo mismo que el trabajo que presentó a la Cámara el diputado Pastor Rouaix, quien ayudó eficazmente a la comisión, tomando parte en sus deliberaciones.

“Si se considera que todo esfuerzo, todo trabajo humano, va dirigido a la satisfacción de una necesidad; que la naturaleza ha establecido una relación constante entre los actos y sus resultados, y que, cuando se rompe invariablemente esa relación se hace imposible la vida, fuerza será convenir en que la propiedad es un derecho natural, supuesto que la apropiación de las cosas para sacar de ellas los elementos necesarios para la conservación de la vida es indispensable. El afán de abolir la propiedad individual inmueble no puede considerarse en su esencia sino como una utopía; pero ese deseo es revelador de un intenso malestar social, al cual nos referiremos después, que está reclamando remedio sin haber llegado a obtenerlo.

“Claro está que el ejercicio del derecho de propiedad no es absoluto, y que así como en el pasado ha sufrido modalidades es susceptible de admitir otras en el porvenir, basadas en el deber que tiene el estado de conservar la libertad igual de todos los asociados; deber que no podría cumplir sin el derecho correlativo. Es un principio admitido sin contradicción, que el dominio eminente del territorio mexicano pertenece originariamente a la nación; que lo que constituye y ha constituido la propiedad privada es el derecho que ha cedido la nación a los particulares, cesión en la que no ha podido quedar comprendido el derecho a los productos del subsuelo ni a las aguas, como vías generales de comunicación. En la práctica se tropieza con grandes dificultades al tratarse de especificar los elementos que quedan eliminados de la propiedad privada: la comisión encuentra aceptables sobre este punto las ideas desarrolladas por el señor diputado Rouaix.

“Como consecuencia de lo expuesto, la comisión, después de consagrar la propiedad como garantía individual, poniéndola a cubierto de toda expropiación que no esté fundada en la utilidad pública, ha fijado las restricciones a que está sujeto ese derecho.

“La capacidad para adquirir bienes raíces se funda en principios de derecho público y de derecho civil. Los primeros autorizan a la nación para prohibir la adquisición de tierras a los extranjeros si no se sujetan a las condiciones que el mismo artículo prescribe. En cuanto a las corporaciones, es también una teoría generalmente admitida que no pueden adquirir un verdadero derecho de propiedad, supuesto que su existencia se funda en una ficción legal. Con estos fundamentos la comisión ha determinado la capacidad de adquirir bienes raíces, de las instituciones de beneficencia, las sociedades comerciales y las corporaciones que forman centros poblados.

“Hace más de un siglo se ha venido palpando en el país el inconveniente de la distribución exageradamente desigual de la propiedad privada, y aun espera solución el problema agrario. En la imposibilidad que tiene la comisión, por falta de tiempo, de consultar alguna solución en detalle, se ha limitado a proponer, cuando menos, ciertas bases generales, pues sería faltar a una de las promesas más solemnes de la revolución pasar este punto en silencio.

“Siendo en nuestro país la tierra casi la única fuente de riqueza, y estando acaparada en pocas manos, los dueños de ella adquieren un poder formidable y constituyen, como lo demuestra la historia, un estorbo constante para el desarrollo progresivo de la nación. Por otra parte, los antecedentes históricos de la concentración de la propiedad raíz han creado entre los terratenientes y jornaleros una situación que, hoy en día, tiene muchos puntos de semejanza con la situación establecida durante la época colonial, entre los conquistadores y los indios encomendados; y de esta situación proviene el estado depresivo en que se encuentra la clase trabajadora de los campos. Semejante estado de cosas tiene una influencia desastrosa en el orden económico, pues con frecuencia acontece que la producción agrícola nacional no alcanza a satisfacer las necesidades del consumo. Corregir este estado de cosas es, en nuestro concepto, resolver el problema agrario, y las medidas que al efecto deban emprenderse consisten en reducir el poder de los latifundistas y en levantar el nivel económico intelectual y moral de los jornaleros.

“El primer paso en esta vía se dió al expedir el decreto de 6 de enero de 1915, que proponemos sea elevado a la categoría de ley constitucional, con la extensión de proveer a todos los pueblos y comunidades de los terrenos que puedan ser cultivados por los vecinos que en ellos residan. Una vez dado este primer paso el siguiente debe consistir en exterminar a los latifundios, respetando los derechos de los dueños, por medio de la expropiación. No será preciso para esto cargar a la nación con una deuda enorme, pues los terrenos expropiados se pagarán por los mismos adquirientes, reduciendo la intervención del estado a la de simple garantía. Sería pueril buscar la solución del problema agrario convirtiendo en terratenientes a todos los mexicanos; lo único que puede y debe hacerse es facilitar las condiciones para que puedan llegar a ser propietarios todos los que tengan voluntad y aptitud de hacerlo. La realización práctica del fraccionamiento de los latifundios tiene que variar en cada localidad, supuesta la diversidad de las condiciones agrícolas en las diversas regiones del país; así es que esta cuestión debe dejarse a las autoridades locales, una vez fijadas las bases generales que pueden adaptarse indistintamente en toda la extensión de la república, las cuales deben ser, en nuestro concepto, las siguientes: fijación de la superficie máxima que debe tener en cada localidad un solo individuo o corporación; fraccionamiento de la superficie excedente, sea por el mismo propietario o por el gobierno, haciendo uso de su facultad de expropiación, adquisición de las fracciones en plazos no menores de veinte años y haciendo el pago los adquirentes por medio de anualidades que amorticen capital e interés, sin que éste pueda exceder del tipo de cinco por ciento anual. Si bajo estas condiciones se lleva a cabo el fraccionamiento, tomando todas las precauciones que exija la prudencia para que produzca el resultado apetecido, la situación de las clases trabajadoras de los campos mejorará indudablemente; los jornaleros que se conviertan en propietarios disfrutará de independencia y de la comodidad necesaria para elevar su condición intelectual y moral, y la reducción del número de jornaleros obtenida por medio del fraccionamiento hará que su trabajo sea más solicitado y mejor retribuido. El resultado final será elevar la producción agrícola en cantidad superior a las necesidades del consumo.

“Como consecuencia de lo expuesto, proponemos a la consideración de ustedes el siguiente proyecto:

“Artículo 27. La propiedad de las tierras y aguas comprendidas dentro de los límites del territorio nacional corresponde originariamente a la nación, la cual ha tenido y tiene el derecho de transmitir el dominio de ellas a los particulares, constituyendo la propiedad privada.

“La propiedad privada no podrá ser expropiada sino por causa de utilidad pública y mediante indemnización.

“La nación tendrá en todo tiempo el derecho de imponer a la propiedad privada las modalidades que dicte el interés público, así como el de regular el aprovechamiento de los elementos naturales susceptibles de apropiación, para hacer una distribución equitativa de la riqueza pública y para cuidar de su conservación. Con este objeto se dictarán las medidas necesarias para el fraccionamiento de los latifundios, para el desarrollo de la pequeña propiedad, para la creación de nuevos centros de población agrícola con las tierras y aguas que les sean indispensables, para el fomento de la agricultura y para evitar la destrucción de los elementos na-

turales y los daños que la propiedad pueda sufrir en perjuicio de la sociedad. Los pueblos, rancherías o comunidades que carezcan de tierras y aguas, o no las tengan en cantidad suficiente para las necesidades de su población, tendrán derecho a que se les dote de ellas, tomándolas de las propiedades inmediatas, respetando siempre la pequeña propiedad. Por tanto, se confirman las dotaciones de terrenos que se hayan hecho hasta ahora, de conformidad con el decreto de 6 de enero de 1915. La adquisición de las propiedades particulares necesarias para conseguir los objetos antes expresados, se considerará de utilidad pública.

“Corresponde a la nación el dominio directo de todos los minerales o substancias que en vetas, mantos, masas o yacimientos constituyan depósitos cuya naturaleza sea distinta a los componentes de los terrenos, tales como los minerales de los que se extraigan metales y metaloides utilizados en la industria, los yacimientos de piedras preciosas, de sal gema y las salinas formadas directamente por las aguas marinas. Los productos derivados de la descomposición de las rocas, cuando su explotación necesite trabajos subterráneos; los fosfatos susceptibles de ser utilizados como fertilizantes; los combustibles minerales sólidos; el petróleo y todos los carburos de hidrógeno sólidos, líquidos o gaseosos.

“Son también propiedad de la nación las aguas de los mares territoriales en la extensión y términos que fija el derecho internacional; las de las lagunas y esteros de las playas; la de los lagos interiores de formación natural que estén ligados directamente a corrientes constantes; las de los ríos principales o arroyos afluentes, desde el punto en que brote la primera agua permanente hasta su desembocadura, ya sea que corran al mar o que crucen dos o más estados; las de las corrientes intermitentes que atraviesen dos o más estados en su rama principal; las aguas de los ríos, arroyos o barrancos, cuando sirvan de límite al territorio nacional o al de los estados; las aguas que se extraigan de las minas, y los cauces, lechos o riberas de los lagos y corrientes anteriores, en la extensión que fije la ley. Cualquiera otra corriente de agua no incluida en la enumeración anterior, se considerará como parte integrante de la propiedad privada que atraviesen; pero el aprovechamiento de las aguas, cuando su curso pase de una finca a otra, se considerará como de utilidad pública y quedará sujeta a las disposiciones que dicten los estados.

“En los casos a que se refieren los dos párrafos anteriores el dominio de la nación es inalienable e imprescriptible, y sólo podrán hacerse concesiones por el gobierno federal a los particulares o sociedades civiles o comerciales constituidas conforme a las leyes mexicanas, con la condición de que se establezcan trabajos regulares para la explotación de los elementos de que se trata y se cumpla con los requisitos que prevengan las leyes.

“La capacidad para adquirir el dominio de las tierras y aguas de la nación, se regirá por las siguientes prescripciones:

“I. Sólo los mexicanos por nacimiento o naturalización, y las sociedades mexicanas, tienen derecho para adquirir el dominio directo de tierras, aguas y sus accesiones en la República Mexicana. El estado podrá conceder el mismo derecho a los extranjeros cuando manifiesten ante la secretaría de relaciones que renuncian a la calidad de tales y a la protección de sus gobiernos en todo lo que a dichos bienes se refiera, quedando enteramente sujetos, respecto de ellos, a las leyes y autoridades de la nación.

"II. La iglesia, cualquiera que sea su credo, no podrá en ningún caso tener capacidad para adquirir, poseer o administrar bienes raíces ni capitales impuestos sobre ellos; los que tuviere actualmente, por sí o por interpósita persona, entrarán al dominio de la nación, concediéndose acción popular para denunciar los bienes que se hallaren en tal caso. La prueba de presunciones será bastante para declarar fundada la denuncia. Los templos destinados al culto público son de la propiedad de la nación, representada por el gobierno federal, quien determinará los que deban continuar destinados a su objeto. Los obispos, casas curales, seminarios, asilos o colegios de asociaciones religiosas, conventos o cualquier otro edificio que hubiere sido construido o destinado a la administración, propaganda o enseñanza de un culto religioso, pasará desde luego, de pleno derecho, al dominio directo de la nación, para destinarlo exclusivamente a los servicios públicos de la federación o de los estados en sus respectivas jurisdicciones. Los templos que en lo sucesivo se erigieren para el culto público, serán propiedad de la nación si fueren construidos por subscripción pública; pero si fueren construidos por particulares, quedarán sujetos a las prescripciones de las leyes comunes para la propiedad privada.

"III. Las instituciones de beneficencia pública o privada, que tengan por objeto el auxilio de los necesitados, la investigación científica, la difusión de la enseñanza, la ayuda recíproca de los asociados o cualquier otro objeto lícito, no po-

drán adquirir más bienes raíces que los indispensables para su objeto, inmediata o directamente destinados a él; pero podrán adquirir, tener y administrar capitales impuestos sobre bienes raíces, siempre que los plazos de imposición no excedan de diez años. En ningún caso las instituciones de esta índole podrán estar bajo el patronato, dirección, administración, cargo o vigilancia de corporaciones o instituciones religiosas, ni de ministros de los cultos, de sus asimilados, aunque éstos o aquéllos no estuvieren en ejercicio.

"IV. Las sociedades comerciales de títulos al portador no podrán adquirir, poseer o administrar fincas rústicas. Las sociedades de esta clase que se constituyeren para explotar cualquier industria fabril, minera, petrolera o para algún otro fin que no sea agrícola, podrán adquirir, poseer o administrar terrenos únicamente en la extensión que sea estrictamente necesaria para los establecimientos o servicios de los objetos indicados, y que el Ejecutivo de la Unión o de los estados fijarán en cada caso.

"V. Los bancos debidamente autorizados, conforme a las leyes de instituciones de crédito, podrán tener capitales impuestos sobre propiedades urbanas y rústicas, de acuerdo con las prescripciones de dichas leyes; pero no podrán tener en propiedad o en administración más bienes raíces que los enteramente necesarios para su objeto directo.

"VI. Los condeñazgos, rancherías, pueblos, congregaciones, tribus y demás corporaciones de población, que de



hecho o por derecho guarden el estado comunal, tendrán capacidad para disfrutar en común las tierras, bosques y aguas que les pertenezcan o que se les hayan restituido, conforme a la ley de 6 de enero de 1915. La ley determinará la manera de hacer el repartimiento únicamente de las tierras.

“VII. Fuera de las corporaciones a que se refieren las fracciones III, IV, V y VI, ninguna otra corporación civil podrá tener en propiedad o administrar por sí bienes raíces o capitales impuestos sobre ellos, con la única excepción de los edificios destinados inmediata y directamente al objeto de la institución. Los estados, el distrito federal y los territorios, lo mismo que los municipios de toda la república, tendrán plena capacidad para adquirir y poseer todos los bienes raíces necesarios para los servicios públicos.

“Las leyes de la federación y de los estados, en sus respectivas jurisdicciones, determinarán los casos en que sea de utilidad pública la ocupación de la propiedad privada, y de acuerdo con dichas leyes autoridad administrativa hará la declaración correspondiente. El precio que se fijará como indemnización a la cosa expropiada se basará en la cantidad que como valor fiscal de ella figure en las oficinas catastrales o recaudadoras, ya sea que este valor haya sido manifestado por el propietario o simplemente aceptado por él de un modo tácito, por haber pagado sus contribuciones con esta base, aumentándolo con un diez por ciento. El exceso de este valor que haya tenido la propiedad particular por las mejoras que se le hubieren hecho con posterioridad a la fecha de la asignación del valor fiscal, será el único que deberá quedar sujeto a juicio pericial y resolución judicial. Esto mismo se observará cuando se trate de objetos cuyo valor no esté fijado en las oficinas rentísticas.

“Se declaran nulas todas las diligencias, disposiciones, resoluciones y operaciones de deslinde, concesión, composición, sentencia, transacción, enajenación o remate que hayan privado total o parcialmente de sus tierras, bosques y aguas, a los condueñazgos, rancharías, pueblos, congregaciones, tribus y demás corporaciones de población, que existan todavía desde la ley de 25 de junio de 1856; y del mismo modo serán nulas todas las diligencias, disposiciones, resoluciones y operaciones que tengan lugar en lo sucesivo y produzcan iguales efectos. En consecuencia, todas las tierras, bosques y aguas de que hayan sido privadas las corporaciones referidas, serán restituidas a éstas con arreglo al decreto de 6 de enero de 1915, que continuará en vigor como ley constitucional. En caso de que, con arreglo a dicho decreto, no procediere por vía de restitución la adjudicación de tierras que hubiere solicitado alguna de las corporaciones mencionadas, se le dejarán aquéllas en calidad de dotación, sin que en ningún caso dejen de asignarse las que necesitare. Se exceptúan de la nulidad antes referida únicamente las tierras que hubieren sido tituladas en los repartimientos hechos a virtud de la citada ley de 25 de junio de 1856 o poseídas en nombre propio a título de dominio por más de diez años, cuando su superficie no exceda de cincuenta hectáreas. El exceso sobre esa superficie deberá ser vuelto a la comunidad, indemnizando su valor al propietario. Todas las leyes de restitución que por virtud de este precepto se decreten serán de inmediata ejecución por la autoridad administrativa. Sólo los miembros de la comunidad tendrán derecho a los te-

renos de repartimiento, y serán inalienables los derechos sobre los mismos terrenos mientras permanezcan indivisos, así como los de propiedad cuando se haya hecho el fraccionamiento.

“El ejercicio de las acciones que corresponden a la nación por virtud de las disposiciones del presente artículo se hará efectivo por el procedimiento judicial; pero dentro de este procedimiento y por orden de los tribunales correspondientes, que se dictará en el plazo máximo de un mes, las autoridades administrativas procederán desde luego a la ocupación, administración, remate o venta de las tierras y aguas de que se trate y todas sus accesiones sin que en ningún caso pueda revocarse lo hecho por las mismas autoridades antes de que se dicte sentencia ejecutoriada.

“Durante el próximo período constitucional el Congreso de la Unión y las legislaturas de los estados, en sus respectivas jurisdicciones, expedirán leyes para llevar a cabo el fraccionamiento de las grandes propiedades conforme a las bases siguientes:

“a. En cada estado o territorio se fijará la extensión máxima de tierra de que puede ser dueño un solo individuo o sociedad legalmente constituida.

“b. El excedente de extensión deberá ser fraccionado por el propietario en el plazo que señalen las leyes locales, y las fracciones serán puestas a la venta en las condiciones que aprueben los gobiernos de acuerdo con las mismas leyes.

“c. Si el propietario se negare a hacer el fraccionamiento se llevará éste a cabo por el gobierno local, mediante la expropiación.

“d. El valor de las fracciones será pagado por anualidades que amorticen capital y réditos, en un plazo no menor de veinte años, durante el cual el adquirente no podrá enajenar aquéllas. El tipo de interés no excederá del cinco por ciento anual.

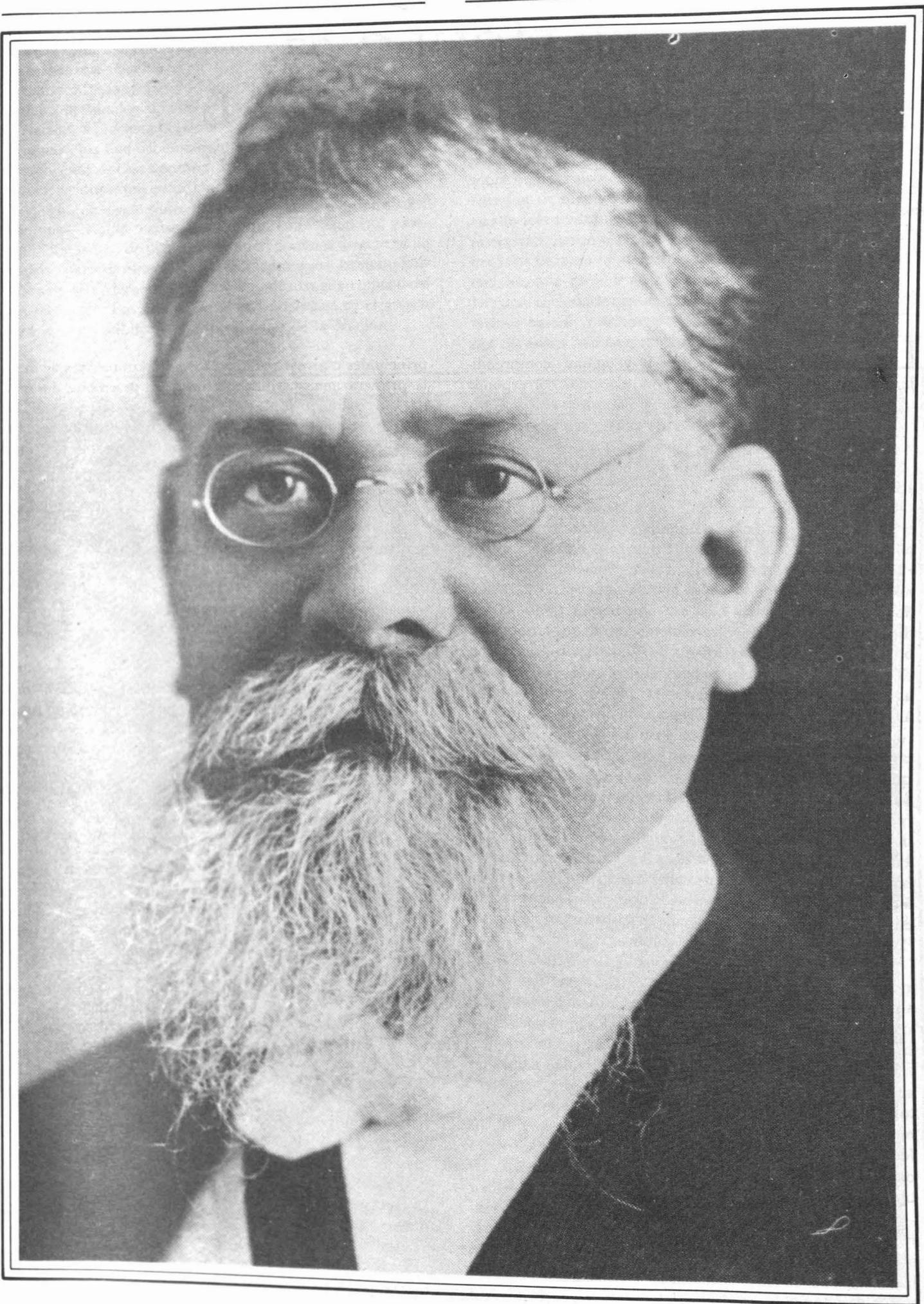
“e. El propietario estará obligado a recibir bonos de una deuda especial para garantizar el pago de la propiedad expresada. Con este objeto el Congreso de la Unión expedirá una ley, facultando a los estados para crear su deuda agraria.

“f. Los mexicanos que hayan militado en el ejército constitucionalista, los hijos y viudas de éstos y las demás personas que hayan prestado servicios a la causa de la revolución o a la instrucción pública tendrán preferencia para la adquisición de fracciones y derecho a los descuentos que las leyes señalarán.

“g. Las leyes locales organizarán el patrimonio de familia, determinando los bienes que deben constituirlo, sobre la base de que será inalienable, no estará sujeto a embargo ni a gravamen ninguno.

“Se declaran revisables todos los contratos y concesiones hechos por los gobiernos anteriores desde el año de 1876, que hayan traído por consecuencia el acaparamiento de tierras, aguas y riquezas naturales de la nación por una sola persona o sociedad, y se faculta al Ejecutivo de la Unión para declararlos nulos cuando impliquen perjuicios graves para el interés público.

“Sala de comisiones, Querétaro de Arteaga, 29 de enero de 1917.—Francisco J. Múgica.—Alberto Román.—L. G. Monzón.—Enrique Recio.—Enrique Colunga.” ♦



ARTÍCULO 27

CONSTITUCIONAL

La propiedad de las tierras y aguas comprendidas dentro de los límites del territorio nacional, corresponde originariamente a la Nación, la cual ha tenido y tiene el derecho de transmitir el dominio de ellas a los particulares, constituyendo la propiedad privada.

Las expropiaciones sólo podrán hacerse por causa de utilidad pública y mediante indemnización.

La Nación tendrá en todo tiempo el derecho de imponer a la propiedad privada las modalidades que dicte el interés público, así como el de regular el aprovechamiento de los elementos naturales susceptibles de apropiación, para hacer una distribución equitativa de la riqueza pública y para cuidar de su conservación. Con este objeto se dictarán las medidas necesarias para el fraccionamiento de los latifundios; para el desarrollo de la pequeña propiedad; para la creación de nuevos centros de población agrícola con las tierras y aguas que les sean indispensables; para el fomento de la agricultura y para evitar la destrucción de los elementos naturales y los daños que la propiedad pueda sufrir en perjuicio de la sociedad. Los pueblos, rancherías y comunidades que carezcan de tierras y aguas, o no las tengan en cantidad suficiente para las necesidades de su población, tendrán derecho a que se les dote de ellas, tomándolas de las propiedades inmediatas, respetando siempre la pequeña propiedad. Por tanto, se confirman las dotaciones de terrenos que se hayan hecho hasta ahora de conformidad con el decreto de 6 de enero de 1915. La adquisición de las propiedades particulares necesarias para conseguir los objetos antes expresados se considerará de utilidad pública.

Corresponde a la Nación el dominio directo de todos los minerales o substancias que en vetas, mantos, masas o yacimientos constituyan depósitos cuya naturaleza sea distinta de los componentes de los terrenos, tales como los minerales de los que se extraigan metales y metaloides utilizados en la industria; los yacimientos de piedras preciosas, de sal de gema y las salinas formadas directamente por las aguas marinas; los productos derivados de la descomposición de las rocas, cuando su explotación necesite trabajos subterráneos; los fosfatos susceptibles de ser utilizados como fertilizantes; los combustibles minerales sólidos; el petróleo y todos los carburos de hidrógeno sólidos, líquidos o gaseosos.

Son también propiedad de la Nación las aguas de los mares territoriales en la extensión y términos que fija el Derecho Internacional; las de las lagunas y esteros de las playas; las de los lagos inferiores de formación natural que estén ligados directamente a corrientes constantes; las de los ríos

principales o arroyos afluentes desde el punto en que brota la primera agua permanente hasta su desembocadura, ya sea que corran al mar o que crucen dos o más Estados; las de las corrientes intermitentes que atraviesen dos o más Estados en su rama principal; las aguas de los ríos, arroyos o barrancos, cuando sirvan de límite al territorio nacional o al de los Estados; las aguas que se extraigan de las minas; y los cauces, léchos o riberas de los lagos y corrientes anteriores en la extensión que fije la ley. Cualquiera otra corriente de agua no incluida en la enumeración anterior, se considerará como parte integrante de la propiedad privada que atraviese; pero el aprovechamiento de las aguas, cuando su curso pase de una finca a otra, se considerará como de utilidad pública y quedará sujeta a las disposiciones que dicten los Estados.

En los casos a que se refieren los dos párrafos anteriores, el dominio de la Nación es inalienable e imprescriptible, y sólo podrán hacerse concesiones por el Gobierno Federal a los particulares o sociedades civiles o comerciales constituidas conforme a las leyes mexicanas, con la condición de que se establezcan trabajos regulares para la explotación de los elementos de que se trata y se cumpla con los requisitos que prevengan las leyes.

La capacidad para adquirir el dominio de las tierras y aguas de la Nación se regirá por las siguientes prescripciones:

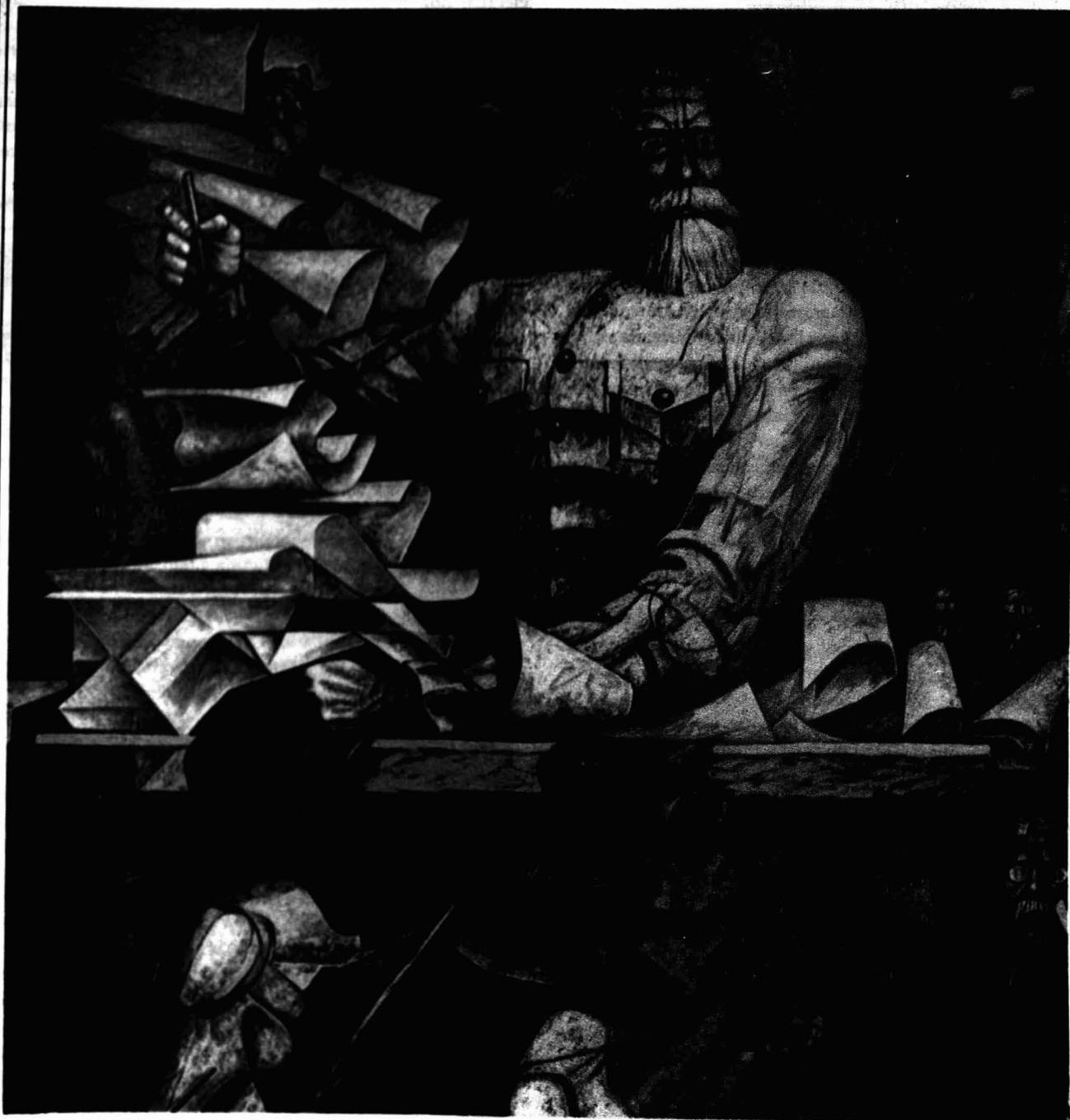
I. Sólo los mexicanos por nacimiento o por naturalización y las sociedades mexicanas tienen derecho para adquirir el dominio de las tierras, aguas y sus accesiones, o para obtener concesiones de explotación de minas, aguas o combustibles minerales en la República Mexicana. El Estado podrá conceder el mismo derecho a los extranjeros, siempre que convengan ante la Secretaría de Relaciones en considerarse como nacionales respecto de dichos bienes y en no invocar, por lo mismo, la protección de sus Gobiernos, por lo que se refiere a aquéllos; bajo la pena, en caso de faltar al convenio, de perder en beneficio de la Nación los bienes que hubieren adquirido en virtud del mismo. En una faja de cien kilómetros a lo largo de las fronteras y de cincuenta en las playas, por ningún motivo podrán los extranjeros adquirir el dominio directo sobre tierras y aguas.

II. Las asociaciones religiosas denominadas iglesias, cualquiera que sea su credo, no podrán en ningún caso tener capacidad para adquirir, poseer o administrar bienes raíces, ni capitales impuestos sobre ellos; los que tuvieran actualmente, por sí o por interpósita persona, entrarán al dominio

de la Nación, concediéndose acción popular para denunciar los bienes que se hallaren en tal caso. La prueba de presunciones será bastante para declarar fundada la denuncia. Los templos destinados al culto público son de la propiedad de la Nación, representada por el Gobierno Federal, quien determinará los que deben continuar destinados a su objeto. Los obispos, casas curales, seminarios, asilos o colegios de asociaciones religiosas, conventos o cualquier otro edificio que hubiere sido construido o destinado a la administración, propaganda o enseñanza de un culto religioso, pasarán desde luego, de pleno derecho, al dominio directo de la Nación, para destinarse exclusivamente a los servicios públicos de la Federación o de los Estados en sus respectivas jurisdicciones. Los templos que en lo sucesivo se erigieren para el culto público, serán propiedad de la Nación.

III. Las instituciones de beneficencia pública o privada que tengan por objeto el auxilio de los necesitados, la investigación científica, la difusión de la enseñanza, la ayuda recíproca de los asociados o cualquier otro objeto lícito, no podrán adquirir más bienes raíces que los indispensables para su objeto, inmediata o directamente destinados a él; pero podrán adquirir, tener y administrar capitales impuestos sobre bienes raíces, siempre que los plazos de imposición no excedan de diez años. En ningún caso las instituciones de esta índole podrán estar bajo el patronato, dirección, administración, cargo o vigilancia de corporaciones o instituciones religiosas, ni de ministros de los cultos o de sus asimilados, aunque éstos o aquéllos no estuvieren en ejercicio.

IV. Las sociedades comerciales por acciones no podrán adquirir, poseer o administrar fincas rústicas. Las sociedades de esta clase que se constituyeren para explotar cual-



Venustiano Carranza Mural de González Camarena.

quiera industria fabril, minera, petrolera o para algún otro fin que no sea agrícola, podrán adquirir, poseer o administrar terrenos únicamente en la extensión que sea estrictamente necesaria para los establecimientos o servicios de los objetos indicados, y que el Ejecutivo de la Unión o los de los Estados, fijarán en cada caso.

V. Los Bancos debidamente autorizados, conforme a las leyes de instituciones de crédito, podrán tener capitales impuestos sobre propiedades urbanas y rústicas, de acuerdo con las prescripciones de dichas leyes, pero no podrán tener en propiedad o en administración más bienes raíces que los enteramente necesarios para su objeto directo.

VI. Los condueñazgos, rancherías, pueblos, congregaciones tribus y demás corporaciones de población, que de hecho o por derecho guarden el estado comunal, tendrán capacidad para disfrutar en común las tierras, bosques y aguas que les pertenezcan o que se les haya restituido o restituyeren, conforme a la ley de 6 de enero de 1915, entre tanto la ley determina la manera de hacer el repartimiento únicamente de las tierras.

VII. Fuera de las corporaciones a que se refieren las fracciones III, IV, V y VI, ninguna otra corporación civil podrá tener en propiedad o administrar por sí bienes raíces o capitales impuestos sobre ellos, con la única excepción de los edificios destinados inmediata y directamente al objeto de la institución. Los Estados, el Distrito Federal y los Territorios, lo mismo que los Municipios de toda la República, tendrán plena capacidad para adquirir y poseer todos los bienes raíces necesarios para los servicios públicos.

Las leyes de la Federación y de los Estados en sus respectivas jurisdicciones, determinarán los casos en que sea de utilidad pública la ocupación de la propiedad privada; y de acuerdo con dichas leyes, la autoridad administrativa hará la declaración correspondiente. El precio que se fijará como indemnización a la cosa expropiada, se basará en la cantidad que como valor fiscal de ella figure en las oficinas catastrales o recaudadoras, ya sea que este valor haya sido manifestado por el propietario o simplemente aceptado por él de un modo tácito, por haber pagado sus contribuciones con esta base, aumentándolo con un diez por ciento. El exceso de valor que haya tenido la propiedad particular por las mejoras que se le hubieren hecho con posterioridad a la fecha de la asignación del valor fiscal, será lo único que deberá quedar sujeto a juicio pericial y a resolución judicial. Esto mismo se observará cuando se trate de objetos cuyo valor no esté fijado en las oficinas rentísticas.

Se declaran nulas todas las diligencias, disposiciones, resoluciones y operaciones de deslinde, concesión, composición, sentencia, transacción, enajenación o remate que hayan privado total o parcialmente de sus tierras, bosques y aguas a los condueñazgos, rancherías, pueblos, congregaciones, tribus y demás corporaciones de población que existan todavía, desde la ley de 25 de junio de 1856; y del mismo modo serán nulas todas las disposiciones, resoluciones y operaciones que tengan lugar en lo sucesivo y que produzcan iguales efectos. En consecuencia, todas las tierras, bosques y aguas de que hayan sido privadas las corporaciones referidas, serán restituidas a éstas con arreglo al decreto de 6 de enero de 1915, que continuará en vigor como ley constitucional. En el caso de que, con arreglo a dicho decreto, no procediere por vía de restitución la adjudicación de tierras que hubiere solicitado alguna de las corporaciones mencionadas, se le dejarán aquéllas en calidad de dotación, sin que

en ningún caso deje de asignársele las que necesitare. Se exceptúan de la nulidad antes referida únicamente las tierras que hubieren sido tituladas en los repartimientos hechos a virtud de la citada ley de 25 de junio de 1856 o poseídas en nombre propio a título de dominio por más de diez años, cuando su superficie no exceda de cincuenta hectáreas. El exceso sobre esa superficie deberá ser vuelto a la comunidad, indemnizando su valor al propietario. Todas las leyes de restitución que por virtud de este precepto se decreten, serán de inmediata ejecución por la autoridad administrativa. Sólo los miembros de la comunidad tendrán derecho a los terrenos de repartimiento y serán inalienables los derechos sobre los mismos terrenos mientras permanezcan indivisos, así como los de propiedad, cuando se haya hecho el fraccionamiento.

El ejercicio de las acciones que corresponden a la Nación por virtud de las disposiciones del presente artículo, se hará efectivo por el procedimiento judicial; pero dentro de este procedimiento y por orden de los Tribunales correspondientes, que se dictará en el plazo máximo de un mes, las autoridades administrativas procederán desde luego a la ocupación, administración, remate o venta de las tierras y aguas de que se trate y todas sus accesiones, sin que en ningún caso pueda revocarse lo hecho por las mismas autoridades antes de que se dicte sentencia ejecutoriada.

Durante el próximo período constitucional, el Congreso de la Unión y las Legislaturas de los Estados, en sus respectivas jurisdicciones, expedirán leyes para llevar a cabo el fraccionamiento de las grandes propiedades, conforme a las bases siguientes:

a) En cada Estado y Territorio se fijará la extensión máxima de tierra de que puede ser dueño un solo individuo o sociedad legalmente constituida.

b) El excedente de la extensión fijada deberá ser fraccionado por el propietario en el plazo que señalen las leyes locales y las fracciones serán puestas a la venta en las condiciones que aprueben los gobiernos de acuerdo con las mismas leyes.

c) Si el propietario se negare a hacer el fraccionamiento, se llevará éste a cabo por el Gobierno local, mediante la expropiación.

d) El valor de las fracciones será pagado por anualidades que amorticen capital y réditos en un plazo no menor de veinte años, durante el cual el adquirente no podrá enajenar aquéllas. El tipo del interés no excederá del cinco por ciento anual.

e) El propietario estará obligado a recibir bonos de una deuda especial para garantizar el pago de la propiedad expropiada. Con este objeto el Congreso de la Unión expedirá una ley facultando a los Estados para crear su deuda agraria.

f) Las leyes locales organizarán el patrimonio de familia, determinando los bienes que deben constituirlo, sobre la base de que será inalienable y no estará sujeto a embargo ni a gravamen ninguno.

Se declaran revisables todos los contratos y concesiones hechos por los Gobiernos anteriores desde el año de 1876, que hayan traído por consecuencia el acaparamiento de tierras, aguas y riquezas naturales de la Nación por una sola persona o sociedad, y se faculta al Ejecutivo de la Unión para declararlos nulos cuando impliquen perjuicios graves para el interés público. ◊

MENSAJE A LA NACIÓN DEL PRESIDENTE DE LA REPÚBLICA CON MOTIVO DE LA EXPROPIACIÓN PETROLERA*

* El presidente Cárdenas invitó al grupo de funcionarios que lo acompañaban cuando dio a conocer al país la expropiación de las empresas petroleras, a que con él firmaran este documento.

MÉXICO, D. F., 18 DE MARZO DE 1938

A la nación:



a actitud asumida por las compañías petroleras negándose a obedecer el mandato de la justicia nacional que por conducto de la Suprema Corte las condenó en todas sus partes a pagar a sus obreros el monto de la demanda económica que las propias empresas llevaron ante los tribunales judiciales por inconformidad con las resoluciones de los tribunales del trabajo, impone al Ejecutivo de la Unión el deber de buscar en los recursos de nuestra legislación un remedio eficaz que evite definitivamente, para el presente y para el futuro, el que los fallos de la justicia se nulifiquen o pretendan nulificarse por la sola voluntad de las partes o de alguna de ellas mediante una simple declaratoria de insolvencia como se pretende hacerlo en el presente caso, no haciendo más que incidir con ello en la tesis misma de la cuestión que ha sido fallada. Hay que considerar que un acto semejante destruiría las normas sociales que regulan el equilibrio de todos los habitantes de una nación, así como el de sus actividades propias y establecería las bases de procedimientos posteriores a que apelarían las industrias de cualquier índole establecidas en México y que se vieran en conflictos con sus trabajadores o con la sociedad en que actúan, si pudieran maniobrar impunemente para no cumplir con sus obligaciones ni reparar los daños que ocasionaran con sus procedimientos y con su obstinación.

Por otra parte, las compañías petroleras no obstante la actitud de serenidad del gobierno y las consideraciones que les ha venido guardando, se han obstinado en hacer, fuera y dentro del país, una campaña sorda y hábil que el Ejecutivo Federal hizo conocer hace dos meses a uno de los gerentes de las propias compañías, y que éste no negó, y que han dado el resultado que las mismas compañías buscaron: lesionar seriamente los intereses económicos de la nación, pretendiendo por este medio, hacer nulas las determinaciones legales dictadas por las autoridades mexicanas.

Ya en estas condiciones no será suficiente, en el presente caso, con seguir los procedimientos de ejecución de sentencia que señalan nuestras leyes para someter a la obediencia a las compañías petroleras, pues a la sustracción de fondos verificada por ellas con antelación al fallo del alto tribunal que las juzgó, impide que el procedimiento sea viable y eficaz; y por otra parte, el embargo sobre la producción o el de las propias instalaciones y aun en el de los fondos petroleros, implicarían minuciosas diligencias que alargarían una situación que por decoro debe resolverse desde luego, e implicaría también, la necesidad de solucionar los obstáculos que pondrían las mismas empresas, seguramente, para la marcha normal de la producción, para la colocación inmediata de ésta y para poder coexistir la parte afectada con la que indudablemente quedaría libre y en las propias manos de las empresas.

Y en esta situación de suyo delicada, el poder público se vería asediado por los intereses sociales de la nación, que sería la más afectada, pues una producción insuficiente de combustibles para las diversas actividades del país, entre las cuales se encuentran algunas tan importantes como las de transportes, o una producción nula o simplemente encarecida por las dificultades, tendría que ocasionar, en breve tiempo, una situación de crisis incompatible no sólo con nuestro progreso sino con la paz misma de la nación; paralizaría la vida bancaria; la vida comercial en muchísimos de sus principales aspectos; las obras públicas que son de interés general, se harían poco menos que imposibles y la existencia del propio gobierno se pondría en grave peligro, pues perdido el poder económico por parte del Estado, se perdería asimismo el poder político produciéndose el caos.

Es evidente que el problema que las compañías petroleras plantean al Poder Ejecutivo de la nación con su negativa a cumplir la sentencia que les impuso el más alto tribunal judicial, no es un simple caso de ejecución de sentencia, sino una situación definitiva que debe resolverse con urgencia. Es el interés social de la clase laborante en todas las industrias del país el que lo exige. Es el interés público de los mexicanos y aun de los extranjeros que viven en la República y que necesitan de la paz y de la dinámica de los combustibles para el trabajo. Es la misma soberanía de la nación, que quedaría expuesta a simples maniobras del capital extranjero, que olvidando que previamente se ha constituido en empresas mexicanas, bajo leyes mexicanas, pretende eludir los mandatos y las obligaciones que le imponen autoridades del propio país.

Se trata de un caso evidente y claro que obliga al gobierno a aplicar la Ley de Expropiación en vigor, no sólo para someter a las empresas petroleras a la obediencia y a la sumisión, sino porque habiendo quedado rotos los contratos de trabajo entre las compañías y sus trabajadores, por haberlo así resuelto las autoridades del trabajo, de no ocupar el gobierno las instalaciones de las compañías, vendría la paralización inmediata de la industria petrolera, ocasionando esto males incalculables al resto de la industria y a la economía general del país.

En tal virtud se ha expedido el decreto que corresponde y se han mandado ejecutar sus conclusiones, dando cuenta en este manifiesto al pueblo de mi país, de las razones que se han tenido para proceder así y demandar de la nación entera, el apoyo moral y material necesarios para afrontar las consecuencias de una determinación que no hubiéramos deseado ni buscado por nuestro propio criterio.

La historia del conflicto del trabajo que culminará con este acto de emancipación económica, es la siguiente:

El año de 1934 y en relación con la huelga planteada por los diversos sindicatos de trabajadores al servicio de la Compañía de Petróleo El Aguila, S. A., el Ejecutivo de mi cargo aceptó intervenir con el carácter de árbitro a fin de procurar un avenimiento conciliatorio entre las partes.

En junio de 1934 se pronunció el laudo relativo y en octubre del mismo año una sentencia aclaratoria fijando el procedimiento adecuado para revisar aquellas resoluciones que no hubiesen obtenido oportunamente la debida conformidad.

A fines de 1935 y principios de 1936 el C. jefe del Departamento del Trabajo, por delegación que le conferí, dictó diversos laudos sobre nivelación, uniformidad de salarios y casos de contratación, tomando como base el principio constitucional de la igualdad de salarios ante igualdad de trabajo.

Con objeto de hacer desaparecer algunas anomalías, citó el propio Departamento a una conferencia a los representantes de las diversas agrupaciones sindicales, y en ella se llegó a un acuerdo sobre numerosos casos que se hallaban pendientes y reservándose otros por estar sujetos a investigaciones y análisis posteriores encomendados a comisiones integradas por representantes de trabajadores y patrones.

El Sindicato de Trabajadores Petroleros convocó entonces a una asamblea extraordinaria en la que se fijaron los términos de un contrato colectivo que fue rechazado por las compañías petroleras una vez que les fue propuesto.

En atención a los deseos de las empresas y con el fin de evitar que la huelga estallara, se dieron instrucciones al jefe del Departamento del Trabajo para que, con la aquiescencia de las partes, procurara la celebración de una convención obrero-patronal encargada de fijar de común acuerdo los términos del contrato colectivo y mediante un convenio que se firmó el 27 de noviembre de 1936. En tal convención, las empresas presentaron sus contraproposiciones y en vista de la lentitud de los trabajos, se acordó modificar el estudio dividiendo las cláusulas en económicas, sociales y administrativas para iniciar desde luego el examen de las primeras.

Las contingencias de la discusión revelaron las dificultades existentes para lograr un acuerdo entre los trabajadores y las empresas, cuyos puntos de vista se alejaban considerablemente, juzgando las compañías que las proposiciones de los obreros eran exageradas y señalando a su vez los trabajadores la falta de comprensión de las necesidades sociales y la

intransigencia de las compañías, por lo que la huelga estalló en mayo de 1937. Las compañías ofrecieron, entonces y en respuesta a mis exhortaciones, aumentar los salarios y mejorar ciertas prestaciones y el sindicato de trabajadores, a su vez, resolvió plantear ante la Junta de Conciliación el conflicto económico y levantó la huelga el 9 de junio.

En virtud de lo anterior, la Junta de Conciliación y Arbitraje tomó conocimiento de ello y de acuerdo con las disposiciones legales relativas fue designada, con el fin indicado por el presidente de la Junta, una comisión de peritos constituida por personas de alta calidad moral y preparación adecuada.

La comisión rindió su dictamen, encontrando que las empresas podían pagar por las prestaciones que en el mismo se señalan, la cantidad de \$ 26 332 756.00 contra la oferta que hicieran las 17 compañías petroleras durante la huelga de mayo de 1937. Los peritos declararon, de manera especial, que las prestaciones consideradas en el dictamen quedarían satisfechas totalmente con la suma propuesta, pero las empresas arguyeron que la cantidad señalada era excesiva y podría significar una erogación mucho mayor que conceptuaron en un monto de \$ 41 000 000.00.

Ante tales aspectos de la cuestión el Ejecutivo de mi cargo auspició la posibilidad de que el sindicato de trabajadores de la industria petrolera y las empresas debidamente representadas por tratar sobre el conflicto, llegaran a un arreglo, lo que no fue posible obtener en vista de la actitud negativa de las compañías.

Sin embargo de ello, deseando el poder público una vez más lograr un convenio extrajudicial entre las partes en conflicto, ordenó a las autoridades del trabajo que hicieran saber a las compañías petroleras su disposición de intervenir para que los sindicatos de trabajadores aceptaran las aclaraciones que habían de hacerse en algunos puntos oscuros del laudo, y que más tarde podrían prestarse a interpretaciones indebidas y asegurándoles que las prestaciones señaladas por el laudo no rebasarían, en manera alguna, los \$ 26 332 756.00, no habiéndose logrado a pesar de la intervención directa del Ejecutivo, el resultado que se perseguía.

En todas y cada una de estas diversas gestiones del Ejecutivo para llegar a una final conclusión del asunto dentro de términos conciliatorios y que abarcan períodos anteriores y posteriores al juicio de amparo que produjo este estado de cosas, quedó establecida la intransigencia de las compañías demandadas.

Es por lo tanto preconcebida su actitud y bien meditada su resolución para que la dignidad del gobierno pudiera encontrar medios menos definitivos y actitudes menos severas que lo llevaran a la resolución del caso sin tener que apelar a la aplicación de la Ley de Expropiación.

Para mayor justificación del acto que se anuncia, haga-mos breve historia del proceso creador de las compañías petroleras en México y de los elementos con que han desarrollado sus actividades.

Se ha dicho hasta el cansancio que la industria petrolera ha traído al país cuantiosos capitales para su fomento y desarrollo. Esta afirmación es exagerada. Las compañías petroleras han gozado durante muchos años, los más de su existencia, de grandes privilegios para su desarrollo y expansión; de franquicias aduanales; de exenciones fiscales y de prerrogativas innumerables, y cuyos factores de privilegio



Manifestación de Protesta por injusticias en el movimiento
de Días Sacros de la Semana de 1935. C. de Amalberto



unidos a la prodigiosa potencialidad de los mantos petrolíferos que la nación les concesionó, muchas veces contra su voluntad y contra el derecho público, significan casi la totalidad del verdadero capital de que se habla.

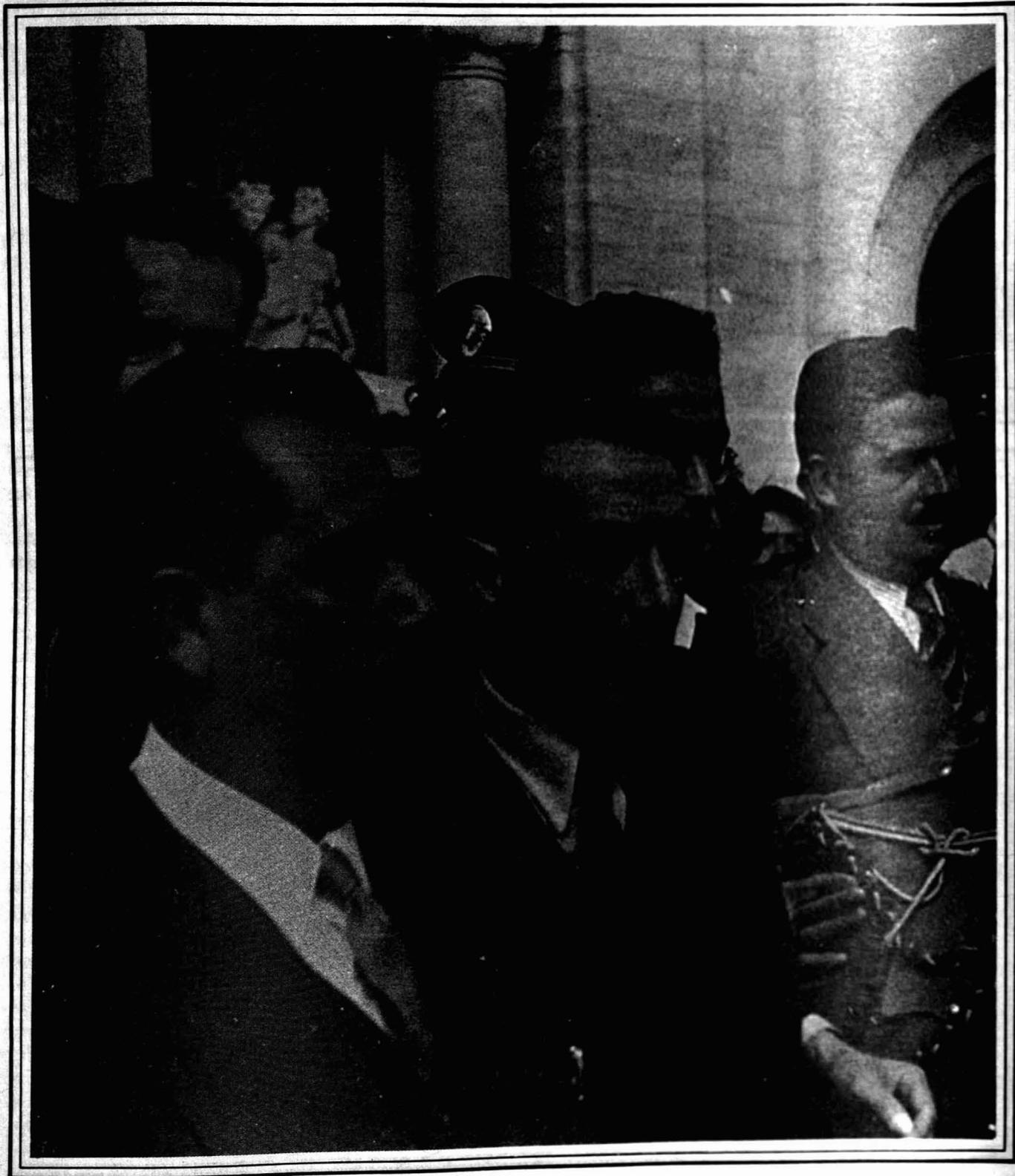
Riqueza potencial de la nación; trabajo nativo pagado con exiguos salarios; exención de impuestos; privilegios económicos y tolerancia gubernamental, son los factores del auge de la industria del petróleo en México.

Examinemos la obra social de las empresas: ¿En cuántos de los pueblos cercanos a las explotaciones petroleras hay un hospital, o una escuela, o un centro social, o una obra de

aprovisionamiento o saneamiento de agua, o un campo deportivo, o una planta de luz, aunque fuera a base de los muchos millones de metros cúbicos del gas que desperdician las explotaciones?

¿En cuál centro de actividad petrolífera, en cambio, no existe una policía privada destinada a salvaguardar intereses particulares, egoístas y alguna vez ilegales? De estas agrupaciones, autorizadas o no por el gobierno, hay muchas historias de atropellos, de abusos y de asesinatos siempre en beneficio de las empresas.

¿Quién no sabe o no conoce la diferencia irritante que nor-



ma la construcción de los campamentos de las compañías? Confort para el personal extranjero; mediocridad, miseria e insalubridad para los nacionales. Refrigeración y protección contra insectos para los primeros; indiferencia y abandono, médico y medicinas siempre regateados para los segundos; salarios inferiores y trabajos rudos y agotantes para los nuestros.

Abuso de una tolerancia que se creó al amparo de la ignorancia, de la prevaricación y de la debilidad de los dirigentes del país, es cierto, pero cuya urdimbre pusieron en juego los inversionistas que no supieron encontrar suficientes recursos morales que dar en pago de la riqueza que han venido disfrutando.

Otra contingencia forzosa del arraigo de la industria petrolera, fuertemente caracterizada por sus tendencias antisociales, y más dañosa que todas las enumeradas anteriormente, ha sido la persistente, aunque indebida intervención de las empresas, en la política nacional.

Nadie discute ya si fue cierto o no que fueron sostenidas fuertes facciones de rebeldes por las empresas petroleras en la Huasteca veracruzana y en el Istmo de Tehuantepec, durante los años de 1917 a 1920 contra el gobierno constituido. Nadie ignora tampoco cómo en distintas épocas posteriores a la que señalamos y aun contemporáneas, las compañías petroleras han alentado casi sin disimulos, ambiciones de descontentos contra el régimen del país, cada vez que ven afectados sus negocios, ya con la fijación de impuestos o con la rectificación de privilegios que disfrutaban o con el retiro de tolerancias acostumbradas. Han tenido dinero, armas y municiones para la rebelión. Dinero para la prensa antipatriótica que las defiende. Dinero para enriquecer a sus incondicionales defensores. Pero para el progreso del país, para encontrar el equilibrio mediante una justa compensación del trabajo, para el fomento de la higiene en donde ellas mismas operan, o para salvar de la destrucción las cuantiosas riquezas que significan los gases naturales que están unidos con el petróleo en la naturaleza, no hay dinero, ni posibilidades económicas, ni voluntad para extraerlo del volumen mismo de sus ganancias.

Tampoco lo hay para reconocer una responsabilidad que una sentencia les define, pues juzgan que su poder económico y su orgullo les escuda contra la dignidad y la soberanía de una nación que les ha entregado con largueza sus cuantiosos recursos naturales y que no puede obtener, mediante medidas legales, la satisfacción de las más rudimentarias obligaciones.

Es por lo tanto ineludible, como lógica consecuencia de este breve análisis, dictar una medida definitiva y legal para acabar con este estado de cosas permanente en que el país se debate sintiendo frenado su progreso industrial por quienes tienen en sus manos el poder de todos los obstáculos y la fuerza dinámica de toda actividad, usando de ella no con miras altas y nobles, sino abusando frecuentemente de ese poderío económico hasta el grado de poner en riesgo la vida misma de la nación, que busca llevar a su pueblo mediante sus propias leyes, aprovechando sus propios recursos y dirigiendo libremente sus destinos.

Planteadas así la única solución que tiene este problema, pido a la nación entera un respaldo moral y material suficiente para llevar a cabo una resolución tan justificada, tan trascendente y tan indispensable.

El gobierno ha tomado ya las medidas convenientes para

que no disminuyan las actividades constructivas que se realizan en toda la República, y para ello, sólo pido al pueblo confianza plena y respaldo absoluto en las disposiciones que el propio gobierno tuviere que dictar.

Sin embargo, si fuere necesario, haremos el sacrificio de todas las actividades constructivas en que la nación ha entrado durante este período de gobierno para afrontar los compromisos económicos que la aplicación de la Ley de Expropiación sobre intereses tan vastos nos demanda y aunque el subyelo mismo de la patria nos dará cuantiosos recursos económicos para saldar el compromiso de indemnización que hemos contraído, debemos aceptar que nuestra economía individual sufra también los indispensables reajustes, llegándose, si el Banco de México lo juzga necesario, hasta la modificación del tipo actual de cambio de nuestra moneda, para que el país entero cuente con numérico y elementos que consoliden este acto de esencial y profunda liberación económica de México.

Es preciso que todos los sectores de la nación se revistan de un franco optimismo y que cada uno de los ciudadanos, ya en sus trabajos agrícolas, industriales, comerciales, de transportes, etc., desarrollen a partir de este momento una mayor actividad para crear nuevos recursos que vengán a revelar cómo el espíritu de nuestro pueblo es capaz de salvar la economía del país por el propio esfuerzo de sus ciudadanos.

Y como pudiera ser que los intereses que se debaten en forma acalorada en el ambiente internacional, pudieran temer de este acto de exclusiva soberanía y dignidad nacional que consumamos, una desviación de materias primas, primordiales para la lucha en que están empeñadas las más poderosas naciones, queremos decir que nuestra explotación petrolífera no se apartará un solo ápice de la solidaridad moral que nuestro país mantiene con las naciones de tendencia democrática y a quienes deseamos asegurar que la expropiación decretada sólo se dirige a eliminar obstáculos de grupos que no sienten la necesidad evolucionista de los pueblos ni les dolería ser ellos mismos quienes entregaran el petróleo mexicano al mejor postor, sin tomar en cuenta las consecuencias que tienen que reportar las masas populares y las naciones en conflicto.

Gral. Lázaro Cárdenas, presidente de la República; Lic. Daniel V. Valencia, presidente de la Suprema Corte de Justicia; Gral. e Ing. Eduardo Hay, secretario de Relaciones Exteriores; Lic. Eduardo Suárez, secretario de Hacienda y Crédito Público; Agustín Arroyo Ch.; Lic. Antonio Villalobos; Gral. Manuel Ávila Camacho; Lic. Amador Coutiño C., procurador general de Distrito; Gral. Tirso Hernández; Lic. Silvano Barba González; Dr. Salvador Zubirán; Efraín Buenrostro; Gral. Francisco J. Múgica; Dr. Alfonso Priani, secretario general del Departamento Central; Ing. Antonio Madrazo, jefe del Departamento de Ferrocarriles Nacionales; Ing. Miguel A. de Quevedo, jefe del Departamento Forestal y de Caza y Pesca; Ing. Fernando Foglio, subsecretario de Agricultura y Fomento; Dr. Leonides Andrew Almazán, jefe del Departamento S. Pública; Lic. Genaro V. Vázquez, procurador general de la República; Ing. Manuel Santillán, Petróleos de México; Lic. Vicente Santos Guajardo, subsecretario de Gobernación; Lic. Gonzalo Vázquez Vela, secretario de Educación Pública; Lic. Enrique Calderón, Comisión de Estudios de la Presidencia; Lic. Raúl Castellanos, secretario particular del presidente de la República. ◊



Lázaro Cárdenas, Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos, en uso de las facultades que al Ejecutivo Federal concede la Ley de Expropiación, vigente, y considerando:

Que es del dominio público que los empresarios petroleros que operan en el país y que fueron condenados a cumplir las nuevas condiciones de trabajo por el Grupo Número 7 de la Junta Federal de Conciliación y Arbitraje el día diecinueve último, expresaron su negativa a acatar el laudo pronunciado, no obstante de haber sido reconocido su constitucionalidad por quinta de la Suprema Corte de Justicia de la Nación, sin aducir como razones de dicha negativa otra que la de una supuesta incapacidad económica, la que ha por consecuencia necesario la aplicación de la fracción XXI del artículo 123 de la Constitución Federal de la República, en el sentido de que la autoridad respectiva declarará nulos los contratos de trabajo derivados del mencionado laudo.

Que este hecho trae como consecuencia inevitable la suspensión total de actividades de la industria petrolera y en tales circunstancias es urgente que el Poder Público intervenga con medidas adecuadas para impedir que se produzcan graves trastornos interiores que harían imposible la satisfacción de necesidades colectivas y el abastecimiento de artículos de consumo necesario a todos los centros de población debido a la consiguiente paralización de los medios de transporte y de las industrias productoras necesarias para proveer la defensa, conservación, desarrollo y aprovechamiento de los recursos que contienen los yacimientos petrolíferos y para adoptar las medidas tendientes a impedir la conservación de daños que pudieran causarse a las propiedades en posesión de la colectividad, en consecuencia, todas estas determinaciones, como suficientes para declarar la expropiación de los bienes destinados a la producción petrolera. En consecuencia, y con fundamento en el párrafo segundo de la fracción VI del artículo 27 constitucional y en los artículos 1.º, fracciones I, II y X, A, B, C, D, E, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U, V, W, X, Y, Z, y 20 de la Ley de Expropiación del 23 de noviembre de 1936 he tenido a bien expedir el siguiente:

Decreto

Art. 1.º Se declaran expropiados por causa de utilidad pública y a favor de la Nación, la maquinaria, instalaciones, edificios, depósitos, oleoductos, refinarias, tanques de almacenamiento, vías de comunicación, carreteras, estaciones de distribución, comunicaciones y todos los demás bienes muebles e inmuebles de propiedad de las Compañías Mexicanas de Petróleo, El Aguila, S. A., Compañía Naviera de San Cristóbal, S. A., Compañía Naviera San Ricardo, S. A., Compañía Mexicana Petrolera Company, S. A., Sinclair-Pierce Oil Company, Mexican Lumber Petroleum Company de México, Gulfstream Standard Oil Company of México, Compañía Mex. Fuel Company, Richardson Petroleum Corporation, Standard Oil Company y Compañía Sucrocar, S. A., S. A., S. A. — Compañía Petrolera El Aguila, S. A., Compañía de Gas y Combustible Impulsos Consolidated Oil Company of México, Compañía Mexicana de Vapores San Antonio, S. A., Tabule Transportation Company y Chulita, S. A., y Compañía S. A., en cuanto sean necesarios, a juicio de la Secretaría de la Economía Nacional para el descubrimiento, explotación, conservación, almacenamiento, refinación y distribución de los productos de la industria petrolera.

Art. 2.º La Secretaría de la Economía Nacional, con intervención de la Secretaría de Hacienda, como administradora de los bienes de la Nación, procederá a la inmediata ocupación de los bienes materia de la expropiación, ya terminados el expediente respectivo.

Art. 3.º La Secretaría de Hacienda pagará la indemnización correspondiente a las compañías expropiadas, de conformidad con lo que disponen los artículos 29 de la Constitución y 10 y 20 de la Ley de expropiación, en efectivo y en un plazo que no excederá de 10 años. Los fondos para hacer el pago los tomará la propia Secretaría de Hacienda del Fisco por ciento que se determinará posteriormente de la producción del petróleo y sus derivados que provengan de los bienes expropiados y cuyo producto será depositado, mientras se siguen los trámites legales en la Secretaría de Hacienda.

Art. 4.º Notifíquese personalmente a los representantes de las compañías expropiadas y publíquese en el Boletín Oficial de la Federación. Este Decreto entrará en vigor en la fecha de su publicación en el Boletín Oficial de la Federación.

Dado en el Palacio del Poder Ejecutivo de la Unión a los dieciocho días del mes de marzo de mil novecientos treinta y ocho.

El Presidente de la República

Químplase.
El Sr. de Hacienda y Crédito Público
Lázaro Cárdenas
Lic. Eduardo Arce

[Signature]

Químplase.
El Sr. de Hacienda y Crédito Público
[Signature]
Lic. Juan Boscán

Liebknacht y Rosa Luxemburgo, o la de varios personajes espartaquistas asesinados; además, los sucesos sangrientos realizados por los seguidores del doctor Kapp, quien encabezó un frustrado golpe para derribar a la República, eran motivo del mayor pánico tanto en Silesia como en Bavaria y Berlín. Pero mientras estas persecuciones no tenían un respaldo oficial, como luego sucedió con Hitler, los artistas producían el mayor acervo de obras de crítica social que conozca la modernidad. Así, mientras Hitler y Göbbels, entre otros, luchaban por fortalecer a su partido, dar un fallido golpe de Estado, respaldar el incumplimiento de los puntos del tratado de Versalles que impedía a Alemania rearmarse sobre todo en la aviación — hecho que en poco tiempo el diputado W. Churchill no cesaría de advertir en el parlamento inglés — artistas como Otto Dix, Max Beckmann, George Grosz, Karl Hubbuch, Max Pechstein, Kathe Kollwitz y Gerd Arntz, entre muchos otros, no cejaban en su empeño por delatar la miseria del pueblo, la explotación atroz de una clase social económicamente privilegiada, en satirizar todo aquello que entrañara sentimientos de nacionalismo falso y retrógrado. En la exposición del Museo de Arte Moderno hay una serigrafía de Gerd Arntz titulada *Norteamérica*, de 1924, donde aparece un hombre de raza negra ahorcado, una serie de mujeres modelando y un dibujo que alude a la producción en serie. Es el único ejemplo disponible para recordar las continuas agresiones visuales que los alemanes hacían a los Aliados y a Estados Unidos concretamente, por su intervención decisiva en el resultado final de la guerra y los beneficios que obtuvo a costa de la derrota alemana. La ayuda que los cuáqueros norteamericanos brindaron a la sociedad alemana de la postguerra, aminoró, sin embargo, este espíritu negativo. En otro sentido, las críticas se dirigían contra la opulenta y degenerada burguesía; Otto Dix, como puede observarse en el Museo, denunció sarcásticamente la corrupción de la Iglesia, así como la obscenidad de ricos banqueros urgidos de prostitutas. George Grosz, por su parte, toca cada uno de los aspectos sociales de Alemania; su obra comprende composiciones simbólicas de toda la estructura social en general, como observamos en una litografía de 1920 titulada *Nadie se preocupa por ellos*, y de cada asunto en particular, como se aprecia en los cuadros titulados *Hombre*



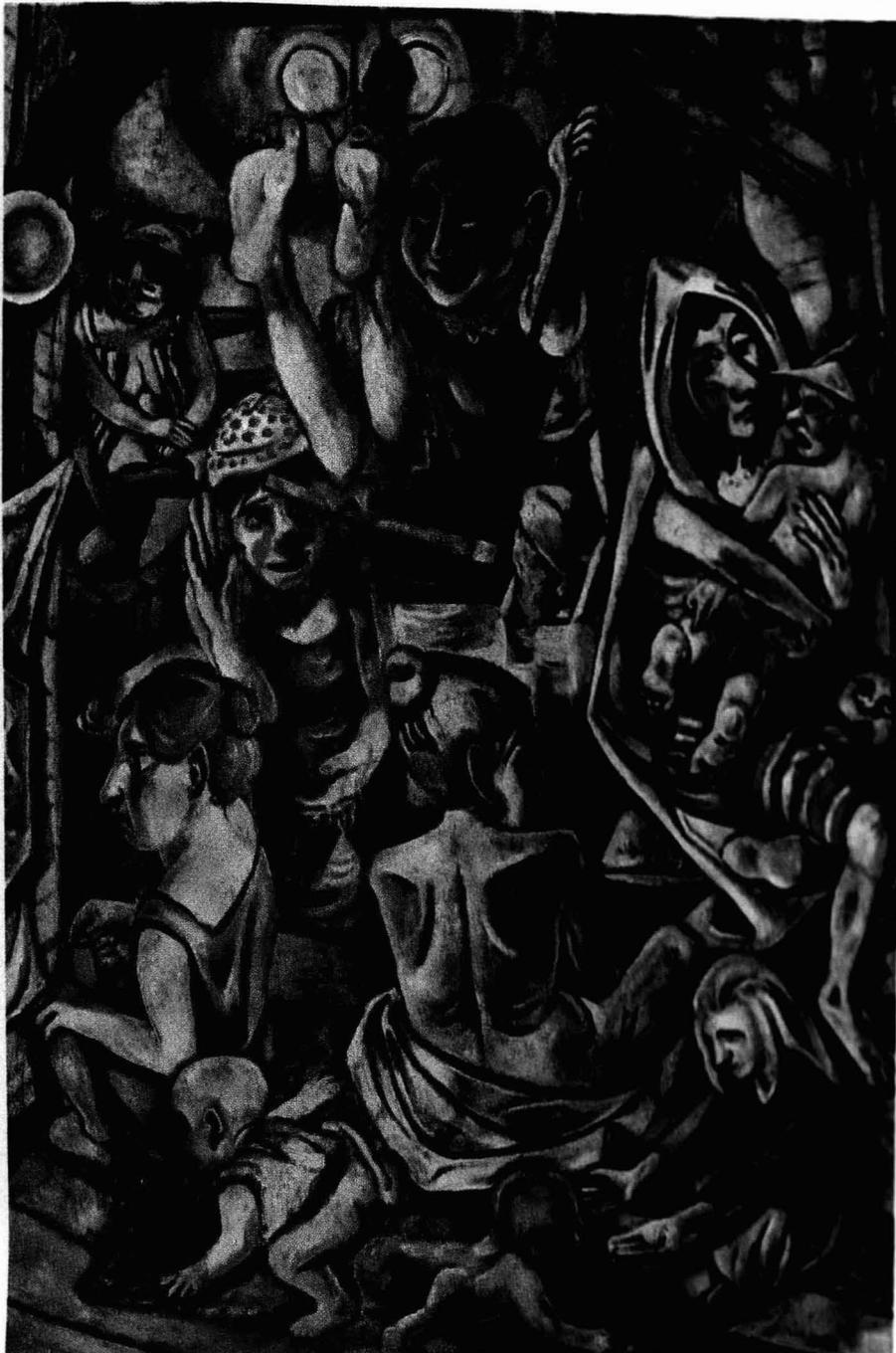
Max Beckmann, *La noche*, 1918

encadenado que se burló de Hindenburg, Crimen sádico, De noche, La muerte en la calle y Hombre de honor. En todos ellos, el contenido temático y la intención de conferir a los personajes una naturaleza ridícula, triste o dramática, son muy claros y demuestran una magnífica factura. Para demostrar la sordidez prostibularia que privaba en todos los rincones de Berlín, las obras de Grosz y de Max Beckmann quizá sean los mejores testimonios. Igualmente efectivas, las sátiras a la aristocracia de Karl Arnold, junto con la amplia producción referida a la explotación obrera de Hans Schmitz y los desastres económicos abordados por el genial Karl Hubbuch, conforman gran parte del acervo gráfico de una época que necesitó de la imagen para fijar su vértigo en la historia.

El expresionismo puesto al día

Ahora bien, si es verdad que el contenido de estas producciones no era en modo alguno ajeno a la comprensión popular, también lo es que el lenguaje visual expresado en ellas era familiar a toda la gente. De ahí su éxito cuando en determinado momento fueron utilizadas con fines proselitistas. La razón es simple: el expresionismo llevaba tiempo gestándose en Europa; desde la última década del siglo anterior, varias composiciones de Toulouse-Lautrec, Van Gogh y Gauguin habían perfilado, por así decirlo, un cierto estilo diferente y opuesto

en muchos aspectos al impresionismo, y por esa época artistas como Ensor y Munch se encargaban de consumarlo con absoluta originalidad. El segundo había presentado en Oslo su primera exposición en 1889, sembrando las semillas del expresionismo escandinavo; Ensor, un poco después de algunos muy tibios antecesores, empezaba a demostrar las facultades que lo llevarían a ser el expresionista flamenco por excelencia, y en Viena algunos pintores que pretendían distinguirse de Schiele y de Klimt se adelantaban al maestro Kokoschka. En Alemania, donde es difícil destacar algún exponente de los demás y establecer periodos porque duró cerca de treinta años — antes y después de la guerra —, existían varios antecedentes: la rica trayectoria de Munch en Berlín (de 1892 a 1895), los trabajos de Kirchner, Max Pechstein y Nolde entre otros, y el grupo de El Puente (Die Brücke), formado básicamente por Heckel y Schmidt-Rottluf. Así, pues, si bien un obrero, una maestra o un aristócrata ignoraban el nombre del autor del término expresionismo y la época en que se había acuñado (aún ahora no se sabe con certeza), aceptaban y comprendían la iconografía que les presentaban esas figuras hábilmente deformadas para reforzar su expresividad. Empero, algo había distinto en su agresividad; ya no eran "gritos" de individualidades ávidas de afirmar su soledad; ya no eran lacónicas y



Max Beckmann. *Baño de Mujeres*, 1919

desesperadas objeciones contra la burocracia, la técnica y el amor convencional... esas simpáticas manifestaciones del alma a las que no era indecoroso unirse. Ahora, esta agresividad era eminentemente social y señalaba enemigos concretos. La última etapa de esta tendencia nacía de necesidades reales muy específicas y encontraba en Otto Dix, Max Beckmann y George Grosz, a sus representantes más conspicuos.

El arte universal de todos los tiempos

Para respaldar el criterio que inscribe definitivamente a la obra gráfica de la época de Weimar dentro del expresionismo alemán, es necesario

exponer sus fundamentos y responder así de antemano a virtuales objeciones como las que ya se han hecho a propósito de esta clasificación.⁴ Conviene saber, así, que no se trata de un movimiento cuya existencia pueda precisarse en fechas ni justificarse como resultado de una complicidad que agrupe miembros con objetivos siempre comunes. A diferencia del cubismo y del impresionismo, por ejemplo, esta tendencia se manifestó en artistas muy aislados entre sí y con giros muy diversos a lo largo de su casi medio

⁴ Se suelen confundir estas obras con las del grupo El jinete azul y con las inspiradas por la Bauhaus, escuela que Gropius fundó también en Weimar en 1918. Algunas de las expuestas en el MAM sí guardan relación con los lineamientos de esta última, como las de Arntz.

siglo de duración en Europa (1885-1933). Por ello, el intento de establecer clasificaciones rígidas comunes a todas las obras comprendidas en ese larguísimo periodo, es una tarea francamente inútil. Con el surrealismo comparte dos características: la de abarcar otras disciplinas aparte de la pintura, tales como la escultura, la arquitectura, el cine y la literatura en todos sus géneros, y la de figurar de algún modo en varias obras del arte universal de todos los tiempos. Quizá le pueda ser aplicada la frase de Luis Cardoza y Aragón que considera al surrealismo como "anterior a su nacimiento y posterior a su muerte". Ejemplos famosos relacionados con el expresionismo son los trabajos escultóricos de Ernst Barlach, las obras teatrales de Strindberg y de Brecht, las construcciones "utópicas" del arquitecto Bruno Taut y las películas *Nosferatu* de Murnay (1922) y *El gabinete del doctor Caligari* (1920).

Muchos críticos e historiadores han subrayado la necesidad de conocer el "espíritu" que alimentó al expresionismo alemán, del que depende esencialmente como movimiento artístico. No son pocos los juicios contemporáneos que reparan en la calidad de tantas obras que abusaron, por ejemplo, de la distorsión espacial, de la perspectiva múltiple, de la "caricaturización" y de otros recursos estéticos muy gastados en aquella época; no dudan, en cambio, en resaltar la eficacia de casi todas las obras expresionistas al trascender la realidad que las fundamenta. Lejos de aceptar el criterio que estimula al "arte por el arte", se abocaron a la tarea de emplear la fuerza de sus recursos técnicos para mostrar crudamente a la realidad social. Al calibrar sobre sus méritos como manifestación de la creatividad humana, entendemos que el expresionismo representa uno de los mayores logros de la comunicación visual en nuestro siglo, tan criticable y tan crítico. No es extraño que los nazis confiscaran más de ochenta obras de Munch y hostilizaran impunemente a cada uno de sus representantes. Tampoco lo es que situaran un campo de concentración enfrente de la casa de Goethe en Weimar y, según nos cuenta Alejo Carpentier,⁵ tuvieran la culta idea de adornar la puerta con una cita suya que dice: "A cada cual su merecido" ♦

⁵ Carpentier, Alejo. *La consagración de la primavera*. Siglo XXI editores de España, tercera edición, 1979, p. 105.

La felicidad y otras complicaciones

Por Hernán Lavín Cerda

1. El perro de siempre

Un famoso fotógrafo llamado Martín Brugnoli, recuerda que en las fotografías de su álbum familiar habrá siempre un perro, aunque su familia nunca fue aficionada a esos animales que sólo provocan urticaria, romadizo, jaqueca u otras reacciones alérgicas. Brugnoli descubrió que ellos pedían un perro prestado para los retratos familiares o posaban frente a una limousine que tampoco tenían. Este fenómeno permite ver que todos los retratos se organizan al



rededor de un perro prestado; ese cosmético social que organizará la imagen para que ella sea querida y respetada por los otros. Nadie conoce, hasta la fecha, cuál es el nombre o la raza del perro

que agita su cola como si estuviera lejos de la fotografía que lo contiene. No podríamos negar que el perro está feliz, a pesar de su momentáneo aburrimiento. Su cola es un signo alegórico, un objeto dual, una representación cinética.

Diríase que la expresión fabricada, que organiza el retrato, defiende a nuestra familia de la vergüenza de instalarse frente al ojo público. El maquillaje disimula su rostro. Se puede decir, entonces, que todo retrato es un rostro oculto; tal vez por eso se originó como un arte destinado a los muertos.



2. La luz de Taxco

La luz de Taxco es un peligro para la inteligencia que sólo descubre el poder de lo esencial. Estamos en presencia de una claridad cuya virtud es clausurar todo, desde el horizonte hasta las primeras líneas del espejismo o la parodia. No hay sombra y los objetos se hunden en esta falta de densidad, cuando sabemos que solamente lo sombrío puede constituir su memoria o el ritmo que les permita sobrevivir en el recuerdo. Todo ser busca la media luz y prefiere las tinieblas al tormento celestial: así los animales racionales e irracionales, así también las piedras o los árboles en cuya cima muere el sol y la luna se protege.

Caminamos por Taxco y la luz es el único obstáculo para poder ver la luz que se oculta y germina en el fondo de las aves o las flores. Poco a poco desaparezo en estos detalles que no alcanzo a distinguir; no hay matices y, sin sombra, soy quizá lo más lamentable: el olvido proyectado por la luz. No sé quién fui, pero vamos a ciegas y podemos tocar el vacío cuyo destino no se descubrirá jamás.

3. La felicidad

Les confieso que desde ayer amanezco feliz en cuerpo y alma. Una felicidad incontenible. Desde ayer me voy riendo a carcajadas bajo los árboles del Parque Hundido, y hasta los camiones de la Ruta 100 provocan la incertidumbre del júbilo en mi espíritu. Alegre, uno respira como un sapo en el horno. Diríase que aún mantengo el equilibrio platónico y trato de escuchar, con ojos de sapo, el paso de mi espíritu a través del horno. Soy el único sapo en el Parque Hundido y puedo escribir con pulcritud, como un filósofo de alcurnia; no obstante, pienso que no podría abandonar del todo la prosopopeya. Me refiero, como es lógico, al espacio dominado por las contradicciones del verbo, por más preciso que éste sea. No sin dificultad he llegado a la siguiente reflexión crítica: "Apesadumbrado por mis experiencias, giro, sin embargo, sobre mí mismo, y estoy feliz como un perro que ha descubierto al fin su verdadera imagen. Sollozo con cierta precisión o alegría, y sigo riéndome como Samuel Beckett en una nube de smog. Dentro de esa nube me descubro en un gesto casi autista, una risa inconfundible: la explosión del sentido, la dicha sin límites".

Y aquí me tienen una vez más, respirando por la boca. Soy un niño cuya imagen se escurre a la manera del agua sobre el polvo. Puro barro, sombra, y una sonrisa con ojos de sapo en el momento de subirme al autobús que habrá de llevarnos a ninguna parte, platónicamente, ahora mismo.



4. El cuerpo de Coyolxauhqui

Como si fuese un hurón o una corneja, esta mañana pude arrastrarme y luego me sumergí en el cuerpo de Coyolxauhqui. Ahora puedo decir que su ombligo está vacío, pero la calavera ocupa el lugar que alguna vez estuvo destinado a su clítoris. Probablemente ella no tuvo más orgasmo que el de su decapitación en el cerro de Coatepec; sus tobillos casi no existen, sus piernas se confunden, sus brazos han sido dislocados por la furia fratricida de Huitzilopochtli, y hay una mano que perdió sus uñas. La diosa lleva cascabeles en sus mejillas y su nariz cuelga de una nariguera que me obliga a reflexionar sobre su sentido del humor. El desmembramiento está en rotación perpetua y México se reconoce en ese círculo: cada miembro gira y a mayor velocidad acaba por confundirse o convertirse en su contrario. Las piernas son labios que son brazos que son ojos, y nadie podría interrumpir esta metamorfosis. La hija de Coatlicue se divide, tal vez se multiplica y nos señala el camino que conduce a la estética del fragmento: ella es nuestro voyeur.

Collage de sí misma, Coyolxauhqui hace de toda fuga una fuerza centrípeta; puedo decir que su poder reside en esa traslación rotatoria que es apenas perceptible. Diosa inmóvil y trashumante, esfera con su cono siempre oculto.

Ahora me río de los mechones que cubren tus orejas, como de tus sandalias o de aquel cráneo de mono que jamás terminé por descubrir; aquí todo es un enjambre y el vacío está ocupado por el ritmo de las serpientes de ombligo dual y cabeza múltiple. Poco a poco pierdo el juicio y llego a tocar las volutas que son el escudo bajo el que se protegen tus pezones: cimborrios, dedales, nísperos, úvulas, aromas de cinamomo, de cupulíferas, y locura cupulina.

Nunca vi senos tan profundos, nunca vimos tal escorzo: cascabeles sobre esta bóveda que acaba por hundirse en su propio espacio.

Entonces llega la noche y antes de abandonar el Templo Mayor descubro que el origen siempre se oculta más allá del fin: Coyolxauhqui se ríe y muerde su lengua de un modo lascivo, cómico, audaz, agonizante, cruel.

5. Un poco de agua

Quisiera reír pero me duermo. Vivo con sueño, siempre. De pronto me despierto, alcanzo a sonreír pero me duermo. Algunos creen que mi sonrisa es un signo fetal. Intrauterino, duermo burlándome de mis sueños. Quisiera dormir, qué comezón, qué soledad, qué hambre, pero me olvido. Quisiera reír pero de pronto me despierto. No alcanzo a tener miedo. Sólo tengo sed: agua, no me olviden, un poco de agua.

Quisiera dormir pero me levanto, apago la luz, cierro la ventana, enciendo la luz y descubro que otras sombras se deslizan por la habitación y viven con sueño, siempre. No alcanzo a verlas pero ellas me reconocen y me despiertan, se burlan durmiéndome y de nuevo me despiertan. Agua, no se olviden de mí, otro poco de agua.

6. La cadena

¿Qué se puede hacer cuando uno estornuda en cadena, más de siete veces, y descubre que tiene alergia de sí mismo? El sujeto de estas reflexiones cree dominarlo todo, y ni siquiera conoce el ritmo de su propia histamina; tampoco sabe si el origen de su perplejidad se encuentra en los pelos del perro, en el vaivén de su cola, o en las glándulas sudoríparas del gato cuyo lomo se estremece como una lombriz.

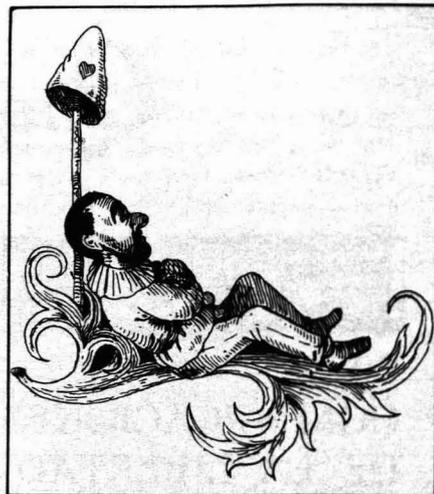
El sujeto al fin no sabe nada; como dirían los antiguos, nada de nada: nunca sabrá si echarle la culpa al gato, al perro, o a las pelusas de la alfombra donde a veces trata de dormir inútilmente. Uno tampoco está capacitado para saber si todo empezó bajo los árboles y en los días de la polinización.

El asunto es más complejo, sin duda, y el sujeto del texto, como si hubiese perdido la cabeza, consume antihistamínicos a cada instante y se deja llevar por la cadena de estornudos. ¿Hay otra alternativa? Uno acaba muriéndose y nadie sabe si la resurrección, entre un estornudo y otro, será todavía posible.

7. Un pájaro en la cabeza del bisonte

Comienzo a envejecer. De un modo petulante, se diría: "Por segunda vez vuelvo al origen". Desde este ángulo del zoológico diviso al bisonte y descubro que no es desnudo; ningún animal podría soportar la desnudez. Todo en ellos es ridículo y agradable.

Ahora veo cómo un pájaro se ha detenido sobre la cabeza del bisonte. No vuela una mosca y aunque estoy pensando lo contrario, afirmo que esta composición es esperpéntica. Hipnótico, el bisonte no se mueve y su edad es, por ello, indescifrable. De tan viejo, es casi un animal joven. Como yo, como el pájaro, como estas moscas que vuelan y se acoplan, desnudas, sobre mi cabeza.



8. De nuevo la vejez

Ciertamente, la vejez es el hecho más inesperado de todos los que le ocurren al hombre. Se trata de un fenómeno inaudible, al punto que el primero en registrarlo es el oído que acaba perdiendo sus facultades perceptivas. Uno se vuelve viejo, paso a paso, y lo imperceptible está constituido por el universo de cada célula. Pudiera decirse que empieza a fallar la memoria de la célula y el organismo se desarticula químicamente. Lo mismo le sucede al instinto: se pulveriza el sistema eléctrico que lo constituye y la energía se desconoce a sí misma.

Esta mano, por ejemplo, escribe lo que ya no recuerda, y la otra no sabe lo que está sucediendo. Sin embargo, la situación se desarrolla de una manera armoniosa y la vejez nos alcanza cuando la habíamos olvidado. ◊



Hernán Lavín Cerda (Santiago de Chile, 1939) licenciado en la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile. Catedrático en la Facultad de Filosofía y Letras en la UNAM. Ha publicado varios libros de poesía y de narrativa.

Fragments del libro inédito *La felicidad y otras complicaciones*

Quehacer Universitario

El espacio escultórico

LAS COMPLICACIONES DE LA LIBERTAD

Por Rita Abreu

Cualquier manifestación artística nos invita de manera natural a iniciar un viaje que va desde los rincones de nuestra intimidad hasta lo inimaginable del afuera. Avanzamos entre asombros que distinguen o funden esencias y presencias. Así pues, el Espacio Escultórico como escultura transitable nos convierte, como sujetos espectadores, en parte de la obra, nos vuelve cómplices visuales y corporales de un espacio parte de la naturaleza, parte de los sueños humanos, parte de la realidad.

El diseño de este espacio es el resultado de la libertad e imaginación de seis escultores que unidos en condiciones multi-favorables económicas, físicas, mentales y mágicas produjeron una obra que por sus características se nos ofrece como irrepetible.

Una creación colectiva de arte público, se traduce en una obra anónima de pertenencia colectiva, donde la libertad corre sus riesgos: crisis de significación; fragilidad humana del reconocimiento al mérito artístico. Cada quien es su propio límite para recrearse y recrearlo.

El Espacio Escultórico es realmente eso, un espacio, uno de los pocos lugares *públicos, abiertos y silenciosos*, pese a todo, que se pueden vivir, no sólo transitar.

Unos lo contemplan sentados en la cima de un módulo: "parece por la inclinación de estos triángulos que estoy sobre una flecha que me va a lanzar al infinito". Otros lo transitan pisando el tezontle: "la fuerza de gravedad jala hacia la lava pero también parece que esa piedra hiere la piel." Otros sumidos, casi escondidos fuman: "psss, nosotros sí lo entendemos." Otros tres de picnic dominical se tumban sobre el concreto mirando hacia el centro; una pequeña sube, baja, saluda desde su módulo: "¡hola vecinos!". La pareja en actitud reposada, dominguera, baja del módulo para jugar a la pelota con su hija. La joven mamá toma la palabra: "Pues, es como un lugar muerto, pero vivo al mismo tiempo porque cada quien le pone lo que quiere." El marido asiente con la cabeza, como diciendo yo: idem. Y el último, sentado de espaldas al centro del Espacio, en el vértice del módulo habla poco, está clavado aparentemente en su panorámica citadina, cuya frontera inmediata es C.U. El huésped solitario es interrumpido: "vengo un rato, o unas horas, no sé, el tiempo no importa. Este lugar es bueno para pensar..."

Los autores del Espacio Escultórico: Helen Escobedo, Hersúa, Federico Silva, Manuel Felguérez, Mathías Goeritz y Sebastián tienen también su propia

versión además de su óptica artística. Después de siete años de vida del Espacio nos cuentan su historia.

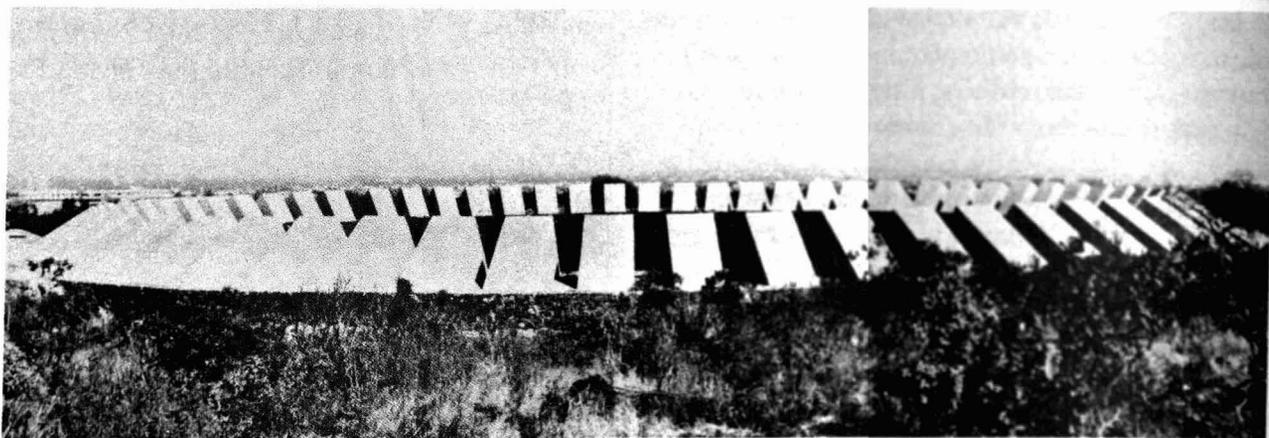
MATHÍAS GOERITZ:

"Esto fue posible gracias a la confianza y atrevimiento, sí, esa actitud dispuesta y abierta, poco común en general, que tuvieron los doctores Guillermo Soberón y Jorge Carpizo, en aquel entonces rector y coordinador de humanidades de la UNAM. Ellos nos pidieron a los escultores-investigadores de la universidad que realizáramos en equipo una obra para el Centro Cultural Universitario.

Así fue como empezamos a discutir ideas y disparates y a tomar decisiones por unanimidad. ¿Qué resultó?: Un círculo de lava enmarcado con unos módulos de concreto. No es más. Nosotros no inventamos el círculo, ni le hicimos nada a la lava; todos conocíamos su belleza por barroca, por primitiva, por loca. La única idea fue deshierbarla. Por sus dimensiones es la escultura más grande del mundo, construida en un terreno privilegiado, único también, como lo es el pedregal. Así que era imposible competir con la naturaleza. Como trabajo colectivo ha provocado muchas intrigas, pero la realidad es que si el diseño existe así, es por el trabajo de los seis escultores."

HELEN ESCOBEDO:

"Después de que las autoridades universitarias nos dijeron: 'hagan algo' ...



El Espacio Escultórico

empezamos a diseñar el Espacio Escultórico sin definirlo como un foro, sino como un lugar que la gente iba a transitar, reaccionar y tomar posesión de él a su manera.

Por nuestra parte, este trabajo nos obligó a hundir nuestras personalidades, a escucharnos, bajarnos del pedestal y abandonar nuestras egolatrías personales para tratar de conjugar cada uno de nuestros verbos a fin de que se fundiera y se confundiera en un todo. Creo que cada uno volcó lo mejor de sí, por sus sentimientos más universales para que logran traspasar ese cedazo apretado, porque hicimos un cedazo crítico donde únicamente pasaban los valores más puros, más universales. Lo que hace que esta obra sea de todos."

MANUEL FELGUÉREZ:

"En el arte moderno es tan importante el objeto producido como los procesos que llevan a él. En este caso, el trabajo colectivo implicó una experimentación sociológica, inclusive psicológica, muy diferente al trabajo de expresar la subjetividad de manera individual. Buscando un subconsciente colectivo nos enfrentamos un grupo de personas parecidas y distintas al mismo tiempo. Unidas por circunstancias universitarias, ya que todos colaborábamos como investigadores de la UNAM, y desunidas por las barreras generacionales que existen entre nosotros: edades desde cerca de los cuarenta hasta casi los setenta. Así que decidimos aplicar un 'sistema de bloqueo' que negara las características artísticas individuales y las ideas se aceptaban cuando tenían tanta fuerza que se imponían al conjunto. Siempre eran resultado de la discusión de criterios estéticos, históricos, etc.

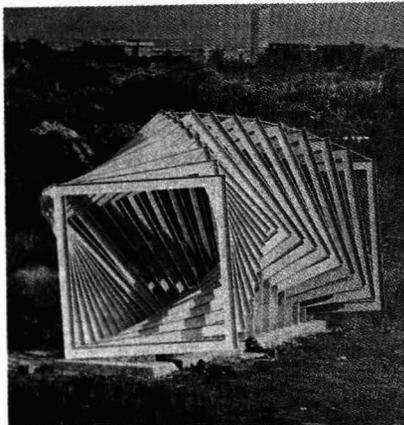
Alguna vez pensamos en rescatar estas argumentaciones teóricas para posteriormente hacer un libro porque reflejaban un intenso trabajo, además de la habilidad para descubrirles a los demás un planteamiento o una sugerencia, parecía que se trataba de un partido de ajedrez. Pero desechamos la idea porque le restaría mérito al esfuerzo colectivo y preferimos respetarlo, inclusive hay un pacto de honor en contra de los reclamos individuales.

Al paso del tiempo se va olvidando qué cosa dijo cada quien. Sin embargo, hay algo de cada artista, conceptos que uno encuentra plasmados al final y que

nos demuestran que están correctos y son válidos, porque ahí están. Es como si uno creyera en Dios y se le apareciera. Quizá si hubiera sido un trabajo individual me emocionaría seis veces más pero aún así estoy contento y satisfecho."

SEBASTIÁN:

"Muchos de nosotros ya hablábamos de un concepto de escultura no tradicional, no para contemplarse por los 360 grados, sino para vivirse, para transformar el medio ambiente y el espacio,



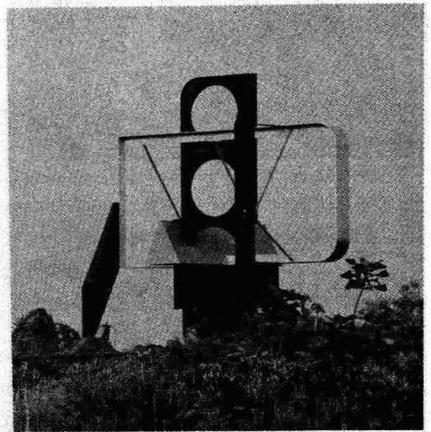
Helen Escobedo, *Coatl*, 1980 ■ Manuel Felguérez, *Variante de la llave de Kepler*, 1979

que tuviera grandes acercamientos con la arquitectura. Al proponernos proteger la ecología, plasmar la huella del hombre con los módulos, establecer la relación prehispánica a través del sentimiento de la lava y la orientación y número de módulos, solamente sospechábamos lo que sucedería con la atmósfera y el cielo, pero no lo podíamos ver. Ahora vemos que el hecho de ser circular da la sensación de que la bóveda celeste cobija al espacio Escultórico, transformándolo continuamente con los cambios de luz y las formas cambiantes de las nubes. Incluso cuando presenciamos el paso de un avión sobrevolando el Espacio, nos damos cuenta que nos enfrenta al principio de la humanidad por las características del lugar y a la actualidad, por ser un monumento tremendamente moderno que capta todo."

FEDERICO SILVA:

"El Espacio Escultórico tiene varias características relevantes. Una: es el resultado de una obra colectiva, esto no sólo se refiere a la participación de los

artistas, incluye también tanto el trabajo de los técnicos como la aceptación de las autoridades universitarias. Es decir, todas las gentes que creyeron en el proyecto lo hicieron posible. Dos: Es una obra comunitaria, concebida para los demás, no es una obra concebida para el mercado, lo cual la inscribe en la gran tradición de la obra pública mexicana. Y tres: Es una obra ecológica concebida para relacionarse con la naturaleza. Retoma la gran tradición del arte precolombino, donde la medida en que el arte se concibe y se traza es la medida del espacio, del paisaje, entendido



no sólo como 'jardinería' que es el concepto moderno más grotesco de la relación de la escultura con el espacio, sino con las estrellas. Está medido en la gran medida en que los antiguos concibieron sus obras de arte.

Esto significa un triunfo sobre el concepto de lo 'internacional'. La lucha interna entre los artistas justamente se dió en este nivel. Sin embargo, el triunfo del Espacio Escultórico es que se suma a la tradición del arte nacional contra el concepto frívolo del arte internacional. El valor esencial de este Espacio, es el profundo sentido de la recuperación de lo nacional y que finalmente es una obra anónima, no le pertenece a nadie, sino a los universitarios, a la cultura de esta nación."

HERSÚA:

"Todas las obras que el hombre hace, al igual que el Espacio Escultórico, no se pueden definir, en todo caso describir. Cada individuo que lo recorre le da un significado a su manera porque es una obra abierta en la que caben todas las edades y todo tipo de formaciones cul-

Secretos Públicos



RUBÉN BONIFAZ NUÑO.

Rubén Bonifaz Nuño es uno de los más claros representantes del intelecto nacional contemporáneo; investigador de los clásicos, se ha aplicado también a la creación literaria, la traducción de los poetas clásicos de Roma y al estudio del arte mexicano y la iconografía prehispánica.

A sus doctas capacidades, suma su profundo amor por los asuntos universitarios. Maestro de numerosas generaciones, investigador destacado en nuestra Casa de Estudios, ha sido funcionario universitario cada vez que la Institución lo ha requerido desde hace más de 30 años, cuando por vez primera se desempeñó como Jefe de Redacción de la Universidad. Puede señalarse que durante los últimos nueve lustros, a partir de que ingresó en la Escuela Nacional Preparatoria, Rubén Bonifaz Nuño siempre ha estado ligado a nuestra Casa de Estudios. Su aguda percepción de las situaciones y los seres humanos le ha hecho fácil el trayecto y gratificante la jornada. Cuenta



turales. Como los niños a través de jugar ahí dentro, y los jóvenes o adultos al transitarlo, lo describen o significan aunque no lo platicuen.

Como obra de arte debió generar nuevos conceptos, nuevas actitudes artísticas, pero no hubo en México gente capaz de asumir esta responsabilidad ni como teóricos, ni como artistas, a excepción de Juan Acha. La realidad es que los sorprendió por sus cualidades y dimensiones y porque se trata de otro tipo de obra pública. Sin embargo, la gente en general no parte de criterios puramente artísticos o estéticos y su vivencia es más que suficiente."

De sus usos

Efectivamente este espacio nos pertenece a todos, nos implica sanamente en las complicaciones de la libertad de elección: de su utilidad y su significación. ¿Quiénes se otorgan la libertad de apropiarse de él? Los ociosos: vagos e intelectuales que disfrutan su tiempo libre en un espacio que posibilita el juego entre la realidad y la fantasía, lo mismo en cuerdos que en locos. Los canales culturales de televisión lo solicitan frecuentemente, ellos cuentan con el permiso de identificarlo plenamente. De hecho es uno de sus grandes atributos, ser una magna escenografía.

Los autores nos platican sobre la función social que cumple el Espacio escultórico.

SEBASTIÁN:

"Las esculturas urbanas están condenadas a resistir el paso del tiempo y el paso del público, por lo mismo son susceptibles a enriquecerse con el significado que les van dando las épocas. Tenemos pocas esculturas que tengan este sentido, que se lleven dentro. 'El Ángel' es un ejemplo. El Espacio Escultórico un poco menos porque es muy joven y está más escondido, pero eso es parte también del asunto, que sea más íntimo, como un secreto a descubrir."

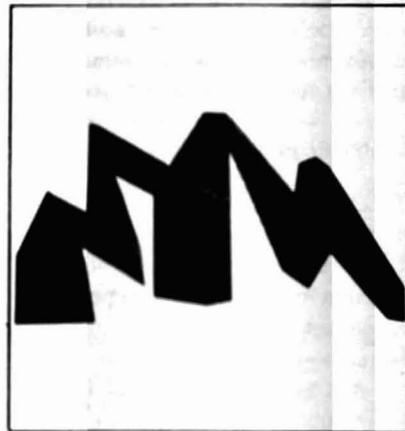
MATHÍAS GOERITZ:

"Esta obra refleja el espíritu de una época de incredulidad absoluta, donde los artistas —que son como cualquier persona— viven la impotencia de su individualidad. El Espacio Escultórico

está muy lejos del pueblo, de los ciudadanos, hay que llegar con automóvil, ¿qué se le va hacer?"

FEDERICO SILVA:

"En términos históricos el Espacio Escultórico señala un momento muy importante y tiene una influencia inevitable, no con la resonancia que se hubiera deseado porque el peso mercantil del arte es el que domina. Sin embargo, hay una necesidad social de vincularse con el arte y participar de él. Es más, la salvación del arte junto con la sociedad



Mathias Goeritz, *El Eco*, 1953

está en este vínculo. En este sentido el Espacio Escultórico cumple con esa necesidad."

HELEN ESCOBEDO

"Nosotros comentábamos qué se preguntará la gente al descubrirlo dentro de mil años: ¿qué significó?, ¿qué creó?, ¿qué la motivó?, ¿es arte o arquitectura?, ¿tenía una relación con el cosmos o fue una creación puramente plástica?, ¿era un foro para que participaran actores, músicos y poetas? ¿Quién sabe, son incógnitas no resueltas del todo, que seguramente perdurarán. Yo he escuchado a la gente que lo visita y sus interpretaciones son muy variadas pero ninguna es la versión original. Para mí esa es la gran obra, la que merece tantas interpretaciones como gentes la estén viendo. Además es una obra que cambia continuamente, según esté colocado el sol puede verse muy sólido o muy transparente. Los módulos a veces parecen puentes por el efecto de la sombra de uno sobre otro. Adentrándose en el centro de la roca en un día gris, el cielo parece un domo. Un día muy claro, la cuestión ecológica re-

salta porque se relaciona con los volcanes y adquiere otra realidad y otra dimensión. De noche con luna llena parece un océano en movimiento. Lleno de gente vibra y absolutamente solo es muy bello, inclusive le han llegado a decir 'Monumento al Silencio'.

Aunque no nos propusimos que otros artistas crearan obras para el Espacio Escultórico, lo están haciendo porque el lugar les sugiere espontaneidad para hacer lo que quieran. A mí me fascina la idea de que lo estén utilizando para expresar otras emociones. Quizá sea el futuro de los teatros y los es-



Hersúa. *Simbolo*. 1976

pectáculos masivos, regresar a hacerlos como nos mostraron los antiguos griegos y romanos, en lugares hermosos, en foros inmensos bajo el sol y la lluvia, sin que tengan que ser espectáculos sangrientos como los toros o tan agresivos como el football."

MANUEL FELGUÉREZ:

"La utilidad del arte, para mí, siempre ha sido espiritual, no un satisfactor material (esto ya lo decía Marx, no es exactamente mío). Pero la utilidad que esto implica es posiblemente la más grande que se puede encontrar dentro de la creatividad humana. Es decir, al Espacio Escultórico se le puede utilizar para lo que se quiera, pero no sirve para nada, salvo para provocar emociones. Así que en este sentido este fin se ha logrado porque el arte es también un medio de comunicación. Y esta obra comunica, prueba de ello es que a cualquier hora del día hay gente visitándolo."

HERSÚA:

"El uso que se le da está fuera de la mano de cualquiera, y aquí no caben las

posiciones moralistas. Además no necesita que nosotros lo defendamos, se defiende solo.

Para mí el Espacio Escultórico ya cumplió, ya podría desaparecer. Que la gente lo viva hasta que se acabe con toda la libertad de hacerlo. No estoy de acuerdo en condicionar a la gente, ni en pensar que la obra artística es eterna porque siempre es temporal, aún cuando supere su época. Es más importante que el artista esté atento al desarrollo individual, al proceso de conciencia de la época que vive, a las circunstancias y contingencias porque su papel es proponer, no fijar lo eterno. Por lo tanto es muy importante reconocer que aún en condiciones tan adversas se puede hacer obra, se da un espacio escultórico."

Cada cabeza, mil mundos

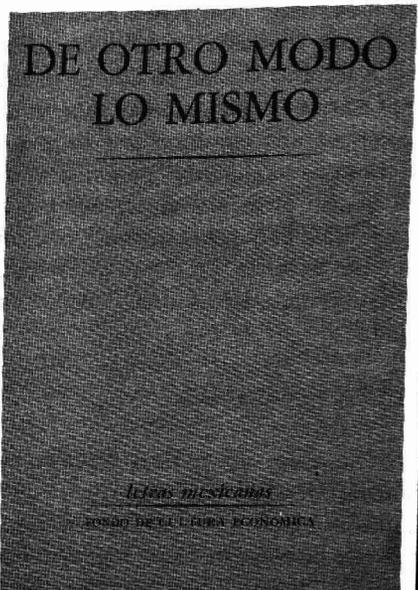
Una vez concluida la primera etapa —como se le denominó al periodo de trabajo realizado en el Centro del Espacio Escultórico— se prosiguió a la etapa siguiente, pero bajo otros conceptos y estilos, destacándose evidentemente la individualidad y personalidad de cada uno de los escultores.

MANUEL FELGUÉREZ:

"Con el criterio de continuar un espacio transitable y crear un jardín de esculturas, se hicieron caminitos muy escondidos respetando el paisaje y la vegetación natural del Pedregal, que está a punto de perderse por toda la invasión de construcciones. Ir descubriendo la obra escultórica serviría como pretexto para obligar a la gente a caminar por ese lugar tan agreste y difícil.

La idea no fue que las esculturas fueran penetrables, aunque por su dimensión, como toda obra monumental, puede hacerse. Sin embargo, no es imprescindible pasar por abajo. La obra individual que iba a continuar este espacio nos aproximaba al espíritu de lo que cada uno hace todos los días: 'Variación de la Llave de Kepler' corresponde a una etapa de trabajo e investigación sobre el uso de la computación en el diseño. Las matemáticas, la combinatoria, la geometría y una serie de teorías que utilicé como la identificación de sistemas, son los orígenes de esta resultante. Esta obra no se hubiera dado sin la influencia de la investigación universitaria.

SECRETOS PUBLICOS



con nutrido número de alumnos y discípulos; pero sobre todo, de amigos que lo estiman y reconocen su talento.

Bonifaz Nuño es miembro de El Colegio Nacional desde 1972, además de pertenecer a la Academia Mexicana y a la Real Academia Española hace más de 20 años, y desde tiempos más recientes, a la Academia para Fomentar la Latinidad, de Roma. Por su obra, ha recibido numerosos reconocimientos, entre los cuales destacan el Premio Nacional de Letras, el Premio Latinoamericano de Letras Rafael Heliodoro Valle, el Premio Internacional Alfonso Reyes y más recientemente el Premio Jorge Cuesta. Ha sido distinguido con el Diploma de Benemerencia de la Sociedad Dante Alighieri, y también ha recibido la Orden del Mérito de la República Italiana en grado de Comendador, y se le ha designado Doctor Honoris Causa por la Universidad de Colima y Maestro Honoris Causa por la Universidad Autónoma del Estado de México.

Recientemente la Universidad le otorgó el Doctorado Honoris Causa, haciendo explícito, con esta distinción, su reconocimiento por el talento, la obra y la dedicación de este singular y sobresaliente mexicano. ◊

Más no puedo explicar porque es imposible hablar de la propia obra; y, por otro lado, cada obra habla a través de su propio lenguaje y difícilmente se puede traducir. Lo único que yo puedo decir es que la 'Variación de la Llave de Kepler' es una combinatoria en la que se crean desequilibrios, pero que siempre se dan otros elementos que regresan al equilibrio. De este modo, hay una armonía perfecta, un orden geométrico y matemático, como una ecuación resuelta."

HELEN ESCOBEDO:

"En mi caso yo trabajo la escultura horizontal a escala humana para que la gente la penetre. Así que consideré el tránsito de la gente al recorrer el Centro Cultural Universitario. También quería que reflejara su ambiente de rocas, cactáceas, liebres, alacranes, serpientes, ardillas, en fin. Por eso hice a 'Coatl', una serpiente muy estilizada. Tomé colores muy violentos y calientes — amarillo y rojo — porque es el pedregal, además la serpiente es de áreas cálidas. Sabía que al hacer esa forma invitaba al público, principalmente al juvenil, a entrar: los niños la usan como resbaladilla; hay bailarinas que se trepan arriba brincando de módulo en módulo como pájaros; los novios que ahí se fotografían la usan como un marco infinito, (esto nunca lo he hecho pero han de salir muy bien); en otro momento enmarca la escultura de Goeritz.

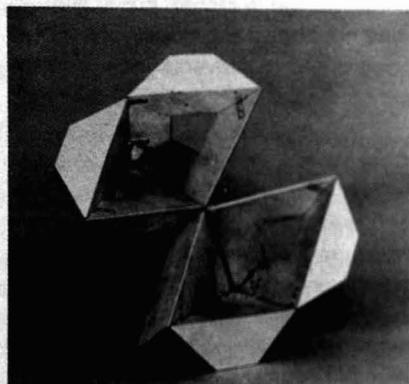
Fue fascinante jugar con todas las posibilidades de este espacio, por eso elegí estar abajo para esconderme cual serpiente que de repente sale y está como encendida con las fauces abiertas, aunque Coatl es más bien una serpiente amable. Hubiera sido muy lindo volver a trabajar en equipo pero se tienen que dar tantas cosas como se dieron en el Espacio Escultórico. Así que en esta etapa, cada quien se expresó revelándose como individualista."

FEDERICO SILVA:

"Las esculturas que se encuentran en el Centro Cultural Universitario, no están vinculadas con el arte cinético que se basa en la energía y el movimiento, como lo he trabajado en otras épocas, pero forman parte de la búsqueda de un lenguaje. La escultura que representa el cincuentenario de la Universidad, es

una escultura que yo había hecho para una exposición. No está diseñada, ni estudiada, ni medida en relación al espacio en que fue situada. Sin embargo, fue elegida para conmemorar el aniversario de la UNAM y se le hicieron algunas modificaciones nada más.

La escultura 'Dino' (de dinosaurio) me fue impuesta por la necesidad de incorporar ciertas obras de arte a la universidad en ese momento, con la construcción del C.C.U. Entonces me pidieron un móvil para el interior de la Biblioteca, y yo intenté hacerlo en la escala del propio edificio, integrándolo a una



Sebastián, *Cubo Axial*, 1973

arquitectura singular con la que participaría. Tiene inclusive algunos elementos de movimientos y luces que nunca han sido puestos a funcionar.

Yo estimo mucho a 'Dino', me da ternura por la soledad y desamparo en que vive, abandonado a su suerte. Está encerrado, eso es terrible porque yo pienso que la característica esencial de la escultura es medirse con el espacio. Ahí se está midiendo con un espacio cerrado, asfixiado. Me apena su vida, pero son de las cosas que hace uno casi inevitablemente.

A 'Ocho Conejo' le faltan dos grandes antenas de dieciocho metros que son con las que se comunica; se le pondrán próximamente. El nombre tiene que ver con dos cosas: caminando por el espacio para definir dónde se iba a levantar la escultura me brincó un conejo exactamente al pasar; y, 'ocho' es un día que corresponde a uno de los días de la semana del calendario azteca, entonces coincidió que el día ocho-conejo se descubrió su localización."

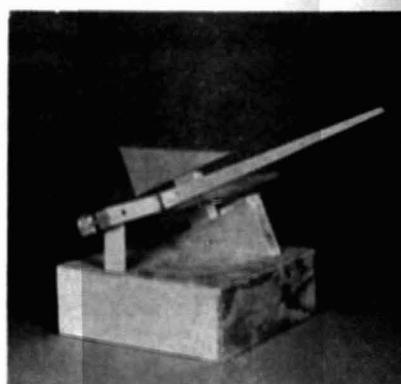
MATHÍAS GOERITZ:

"Es un error creer en la solemnidad del arte y creer a los artistas genios. La escultura 'Corona del Pedregal' original-

mente se la dediqué a 'Bambi', la periodista. Le había prometido una corona y cuando hubo oportunidad de hacerla, se la hice y la bauticé como 'Corona de Bambi'. Como ella es muy católica, en el centro la corona llevaba una cruz que no me permitieron poner porque no tienen sentido del humor, y el nombre también lo cambiaron. Esta es su historia."

SEBASTIÁN:

"El 'Tlaloc' o 'Cuatro de Corazones' como le dicen vulgarmente por la coincidencia visual que permite ver cuatro co-



Federico Silva, *Ocehuiltl*, 1979

razones, lo diseñé a partir de un cubo mío, de los articulados que al abrirlo me dio las características de una máscara de Tlaloc: la gran boca, los ojos arriba y dos elementos circulares abajo. Todo lo demás envuelve a la estructura para dar un Sebastián porque yo soy Sebastián y soy el autor y debo dejar ahí mi código personal.

El 'Colotl' —la estructura azul— surgió del análisis de un octaedro al que le saqué el corazón para llegar a un octaedro en potencia pero con una forma mucho más compleja de triángulos de muchas proporciones y alargados. Lo único que yo utilicé de éstos fueron los planos y los ejes de simetría de ese corazón. Es decir, llegué al corazón del corazón. Y cuando me dieron el espacio en la hondonada, pensé que ese era un lugar de alacranes y quise hacer algo alusivo prehispánico con ese sentimiento. Busqué en los códices la representación del alacrán y encontré tres elementos constructivos más o menos modulares en el dibujo prehispánico. Entonces repetí tres módulos, tres corazones de corazones unidos con otros pequeños octaedros e hice las tres formas con la actitud de un Colotl prehispánico pero geometrizado completamente."

HERSÚA:

“Ave Dos”, es una estructura de ferrocemento de catorce metros, de colores naranjas localizada a campo abierto. Es una obra gemela del Espacio Escultórico, pues marca igualmente la inestabilidad, como una toma de conciencia de la realidad. Actualmente los acontecimientos que suceden a nuestro alrededor nos colocan casi en tela de juicio como seres; entonces somos inestables económica, política, social y emocionalmente. Esto sería la diferencia con el pasado en el que se creía en el orden y en la rectitud que no existen, por eso mis piezas parecen a punto de caer.

“Ave Dos”, es una obra que tiene un vuelo para todas partes. En cada ángulo cambia y parece otra pieza, cuesta trabajo aprehenderla, siempre nos sorprende; como un ave que es difícil de atrapa. Pero a mí no me gusta interpretarla, prefiero que la gente llegue y lo haga en su propio estilo. Luego se leen en ella letreros con nombres de personas y fechas. Esta es una manera interesante de interpretarla. Ya está fuera de mí, que cada quien la valore como pueda.

Es mucho menos generosa la del ‘Símbolo’. En principio por estar encerrada, ya que se localiza en el vestíbulo de la Unidad Bibliográfica delante de uno de los ventanales. No se le puede dar la vuelta porque no se pusieron los escalones que iban a permitir ese acceso. Se trata de una obra de ferrocemento revestido de láminas de cobre y latón, con los cantos cubiertos de negro que invoca dos fuerzas (siempre presentes en cualquier acto de la vida), que aquí representan las ciencias y las humanidades, como dos fuerzas que luchan. Las humanidades vienen de arriba y apenas tocan el módulo que representa a las ciencias. Estoy cuestionando que éstas no se funden por las condiciones dadas. No importa que la gente no la comprenda muy bien. De cualquier manera se convierte en un símbolo desde el punto de vista de la imagen. Las personas que visitan la Hemeroteca la ven y la reconocen; la sienten formar parte del lugar, como un símbolo local.”

El espectro de la libertad

Es verdad que lo deseable sería que existieran más lugares como el Centro

Cultural Universitario, como el Espacio Escultórico, porque abren posibilidades de conjugar alternativas reales e imaginadas bajo el paradigma de la libertad. ¿Por qué, entonces, no se concretiza esta voluntad?

FEDERICO SILVA:

“Hay intereses muy poderosos que quieren hacer del arte una mercancía y esta tendencia comercial destructiva para liquidar lo esencial de la vida espiritual de este país y su tradición, contra la necesidad de fortalecer al país y afirmarlo en su tradición y en su fuerza, no han permitido que se intensifique la práctica colectiva de arte público. No más arte comercial porque significa su prostitución inevitablemente; pensar en el mercado en lugar de pensar para la sociedad son dos posiciones contrapuestas totalmente. No piensa igual el artista que quiere estar a la moda y ser reconocido a través de los mecanismos de la publicidad, que el que piensa en su país, y en su responsabilidad como parte de un trabajo en el que forman parte otras actividades como la medicina, la sociología, la electricidad, etcétera, para servir *todos* a un objetivo que rebasa la frivolidad personal de éxito.”

MATHÍAS GOERITZ:

“La realidad es que el arte murió a principios de siglo cuando un francés pintó bigotes a la Mona Lisa y todos admiraron su trabajo. No podemos poner nuestras esperanzas en el arte porque el Nuevo Arte ya no va a llegar.”

HELEN ESCOBEDO:

“Sigo pensando que el trabajo en equipo es el que más enriquece no sólo a los participantes sino a los que van a intervenir después. Varias cabezas, corazones o imaginaciones son mejores que una sola cuando se trata de obras públicas. Hay que volver a pensar en que la obra escultórica exterior le ayuda al hombre a no perder su identidad. Sobre todo actualmente cuando las ciudades crecen y se parecen tanto y los antiguos monumentos de dos o tres metros ya no se ven.

México podría hacer mucho más, la escultura en nuestras ciudades tiene mucha razón de ser y se necesita. Hay

CARLOS MARTÍNEZ MORENO

IN MEMORIAM

Hay ciertos hombres para los que permanecer, ser, estar ligado, es un sino que marca su presencia, que, incluso, modula su voz y crea sus gestos. El de Martínez Moreno —Dn. Carlos para nosotros— es uno de esos casos. Su destino estaba irremediadamente ligado a la cultura y a la defensa de los derechos humanos; y en su conjunción, en el abrigo de esa vocación que sobre todo se fortalecía en la defensa de la justicia y de la verdad, surgió la literatura. Dn. Carlos hizo del ejercicio del derecho una forma de la épica, y de sus novelas, una manifestación de la legalidad. Pero dejarlo ahí, recordarlo así, sin embargo, sería embalsamarlo dentro de un libro de historia patria o evocarlo simplemente como un héroe de calendario. Si, él fue eso, pero para nosotros, para los que colaboramos con la *Revista Universidad de México*, Dn. Carlos fue un amigo entrañable, un colaborador que supo aparejar su vocación con el quehacer cotidiano de la revista. La atracción, la huella, el sello, fue mutuo o si se quiere, se dio en los dos sentidos; pensar en constancia, en amor, en dedicación a la revista, y no pensar al mismo tiempo en Dn. Carlos Martínez Moreno, es imposible. Inició sus colaboraciones en los años 50, cuando su país, el Uruguay, vivía del prestigio de ser la Suiza de América; se ligó a nosotros como si desde entonces se hubiera querido abrir un hueco en México, como si hubiera querido tener ya su cubículo en nuestras oficinas. ¿Cómo leer sus libros, sus artículos, sin recordar la sonrisa con la que nos saludaba? ¿Cómo no tener presente ese timbre de voz ahuecado, su cortesía de caballero de otro siglo, su empaque de cantador de melodías arrabaleras? ¿Cómo, ahora que se nos murió, olvidarnos que se despedía con un “siempre estaré por aquí” implacable, cariñoso, a rajatabla? Para la revista entera, para el ambiente universitario, esto es lo que vale, ese “siempre estaré aquí”, esta promesa certera a la que, a pesar de su muerte, nos podemos aferrar. De él, por su sino consuetudinario de ser, permanecer, estar ligado, nos quedan muchas cosas. ♦

Revista Universidad de México

que repensar en los parques y jardines infantiles tipo Walt Disney o Tarzán porque nuestra realidad es otra y podemos hacer cosas mucho más creativas que estar copiando lo que viene de otros lugares y otras mentalidades. Tenemos la riqueza de imaginación para hacerlo, nos falta que nos den la oportunidad."

SEBASTIÁN:

"El Espacio Escultórico fortaleció la Escuela Mexicana de Escultura, aún cuando todavía no cuenta con el apoyo del Estado. Por eso es tan importante el apoyo incondicional de la Universidad, ya que sin éste el arte de México en general estaría desprotegido. Ahora tenemos en puerta un gran proyecto que es el de la barda del Estadio Olímpico, lo que confirma un apoyo absoluto a las artes plásticas."

HERSÚA:

"Toda obra pública tiene que ser transitable sino no lo es. Ningún monumento, a excepción del Monumento a la Revolución, es obra transitable, por lo tanto

no es obra pública. Ya que ésta se caracteriza por lo general por tener poco volumen y un espacio transitable.

Aunque el hombre también inventa los espacios, si no toma conciencia de ellos no los transita y no los capta de la misma manera. Esto es lo que marca la diferencia con la escultura tradicional, que aún con huecos no nos permite estar dentro y ser parte de la obra. Existen más obras volumétricas que transitables.

Por otra parte las grandes obras públicas son necesarias para una colectividad, pero tienen que responder a sus intereses. Por eso el Espacio Escultórico pertenece a todos —no es demagogia— mientras que un héroe en una esquina nada tiene que ver con la colectividad; no le pertenece ni le interesa, ni va en provecho del desarrollo de ese grupo de individuos. En este sentido, el Espacio Escultórico está fuera de un servilismo ideológico, como es el caso del trabajo de los artistas que pintan héroes, que representan un partido en el poder, que se portan como buenos chicos. Yo prefiero ser huérfano, soy un producto de los accidentes del sistema: un mal hijo. Si he trabaja-

do en la Universidad es porque creo que es el único sitio generador de nuevas actitudes."

MANUEL FELGUÉREZ:

"El arte público siempre necesita patrocinio, este ha sido el problema. Las autoridades incultas quedan muy satisfechas con monumentos a héroes porque piensan que políticamente obtendrán más popularidad. También existe el criterio de que la obra monumental representa un derroche mientras la población tiene necesidades básicas. Ante los problemas económicos siempre escuchamos la advertencia: 'vamos a evitar los gastos suntuarios', pero no han aclarado en qué consisten, ¿son los jardines?, ¿los viajes de los funcionarios?, ¿el arte? El complejo de que se tira el dinero cuando se destina a este tipo de obra ha pesado más que la alternativa de un arte público con calidad y con fines primordialmente estéticos y no políticos o demagógicos.

Este no es un problema del artista, por lo tanto éste debe o debemos estar en busca de coyunturas y alertas al encuentro de funcionarios sensibles y decididos." ♦



Cursos Audiovisuales de:

- Apreciación Musical
- Vida y Obra de Beethoven, Mozart y otros Compositores
- Música Aplicada al Piano y al Canto Coral
- Historia de la Sinfonía, el Concierto, la Suite, etc.

Venta de Discos y Libros
(atendemos pedidos de libros por correo para todo el continente americano y entregamos a domicilio sólo en el D.F.)

Próximamente
Servicio de biblioteca y audioteca

Director: Alberto Muñoz Flores



BARRIO 254 GUADALUPE INN OTIS MEDICO, D.F.
TEL. 520 22 22

Vuelta 112

REVISTA MENSUAL AÑO 11 MARZO 1986 / 300 PÉGOS

Itaiab Berlin

DECADENCIA DE LA UTOPIA

Pere Gimferrer

PERFIL DE ALEIXANDRE

Guy Hermet

¿COMO NACEN LAS DEMOCRACIAS?

Un poema de
OCTAVIO PAZ

Teatro de
HOMERO ARIDIS



JUAN RULFO 1918-1985

Música

CLAVES PARA UNA HISTORIA DEL JAZZ CONTEMPORÁNEO

Por Alain Derbez

En los Estados Unidos las famosas *T-shirts* (tristes camisetas) abundan más que las pecas en la espalda, la nariz y las mejillas de cualquier gringa. Si asistes a un concierto, no importa el tipo de música del que se trate, puedes conseguir en la puerta de entrada la camiseta conmemorativa. Lo mismo sucede en un partido de beis, la reelección de cualquier decrépito salvaje o con la defensa de los patos de los Grandes Lagos y su entorno. En el caso del que vamos a hablar, las camisetas se mandaron a hacer para que perdurara en la memoria del curioso un festival de música negra universal contemporánea organizado por la AACM, en la ciudad de Chicago. Se trataba de festejar una vida larga, febril y fructífera. El multi-instrumentista Henry Threadgill, pensando en ello, sonríe orgulloso mostrando la camiseta unos segundos después de dar un sorbo a su café presumiblemente capuchino. La razón por la que está en Manhattan tomándose esta taza de café y no otra, es que vive ahí. Después de todo, Nueva York es el gran escaparate, sólo eso: la ciudad donde hay que sobrevivir para existir en otras. Quizá por eso es que el saxofonista Keshavan Maslak, de quien ya hemos hablado en otra parte (*Casa del Tiempo*, dic. 85) optó por regresar del viejo continente.

Recuperemos cabos sueltos y atémolos: Sun Ra, que deja Chicago con su *Arkestra* en 1961 (diez años después aterrizaría en México para escandalizar al culto público asistente al Palacio de Bellas Artes); Henry Threadgill, que el 30 de julio de 85, apenas pasado el mediodía (y siete años después de tocar con su grupo *Air* en el festival de Montreaux, Suiza) se toma un capuchino en Broadway luego de comprar un atril portátil en la tienda de música *Universal* de la misma avenida (cuatro días después, en la tarde del sábado, el saxofonista estaría tocando con una banda de

alientos en alguna playa pública de la costa Atlántica); Chicago, centro urbano destruido por un incendio en 1871 y reconstruido de manera más racional que muchas otras urbes; Ornette Coleman, que tomando sus descansos pero sin dejar de evolucionar, graba en 1979 el disco *Of Human Feelings* (De humanos sentimientos) donde se incluyen las guitarras eléctricas de Bern Nix y Charlie Ellerbee para mezclar el *free*, el *rock* y el *funk* con el saxofón alto y un sonido largo, muy largo; los duetos en el jazz libre, las camisetas, los negros que miran hacia el norte luego de secesiones y cuestiones aledañas desde Nueva Orleans y una vez que las prostitutas —culpa de la primera guerra mundial— encuentran difícil seguir laborando ante los embates del puritanismo militar; Gato que también va a Montreaux (él en el 71) y graba en concierto el disco *El Pampero*, para que el crítico italiano Luca Cerchiarelli escribiera 9 años más tarde: "*Barbieri, inserendosi su uno stimolante tappeto ritmico e armonico creato dai suoi perfetti collaboratori, fa cantare il suo sax tenore, il cui suono è ora lirico ora drammatico, sempre ricco de una intensa emotività espressiva. L'esperienza del "free" si stempera in un contesto musicale che privilegia la melodia creando così un affascinante contratto tra frasi lineari e*

momenti concitati, tra legati e frischi d'ancia, tra cansione regolare del tempo e totale libertà ritmica" (publicado en el libro *Il jazz degli anni '70*, Milán, Gammalibri, 1980) y que en 1984 llega a la ciudad de México con su sombrero negro y su esposa para que Germán Palomares en compañía de dos suculentas y apetitosas damas —una de ellas dominaba el francés— lo anuncie en concierto dentro del Hotel de México (ahí también estuvo *Police* un par de años antes) por sólo un par de miles el boleto sin incluir desde luego las botellas a beber; la AACM, que son las siglas de *Association for the Advancement of Creative Musicians* (Asociación para el desarrollo de los músicos creativos), las advertencias fáciles, Stockhausen, Mahler, Carrillo y Dallapiccola. Con estas claves y el conocimiento de que Lester Bowie, trompetista fundador del *Art Ensemble de Chicago* grabó en 85 con su *Brass Fantasy* el disco *I only have eyes for you*, una aproximación a la historia del jazz contemporáneo puede comenzarse a hacer. Hagámosla. Para comenzar vaya una frase como epígrafe dudoso:

"Nos hemos desarrollado desde el área del más antiguo y más inmediato pasado".

Leo Smith, trompetista ◊



Cine

SILVERADO
Y JINETE PÁLIDOEL WESTERN
POST-MORTEM

Por Leonardo García Tsao

De cuando en cuando a Hollywood le da por intentar la resurrección del western (¿se acuerdan, el género de los indios y vaqueros, de los pistoleros y la conquista del Oeste? Ese mero). Pero tal vez el western se ha sometido a tantas repeticiones de sus mismas fórmulas que no le quede más remedio que aceptar una muerte callada y digna.

Al parecer, después de la complejidad psicológica adquirida en los años cuarenta, la conciencia liberal de los cincuenta, el periodo crepuscular y melancólico de los sesenta —acompañado por la revitalización efímera representada por el "spagueti" a la Leone— y, finalmente, el espíritu revisionista de los setenta, el western de los ochenta ha escogido como única salida el volver nostálgicamente al viejo clasicismo. Eso, al menos, es lo que se deduce de los dos nuevos intentos por poner una vez más al western en circulación: *Silverado*, de Lawrence Kasdan, y *Jinete pálido*, de Clint Eastwood.

Especialista en revivir los clisés del Hollywood de antaño, Kasdan es, en forma similar a Peter Bogdanovich, un cineasta cinéfilo que no hace tanto películas sino más bien museos de la nostalgia. Kasdan ha sido guionista, entre otros títulos, de *Los cazadores del arca perdida* —ese homenaje "pastiche" a los seriales de los treinta y director de *Cuerpos ardientes* —un virtual "remake" sin crédito de *Pacto de sangre*, de Billy Wilder—, y ahora ha hecho un western prefabricado con el más puro sabor a lo artificial. *Silverado* es a los westerns clásicos lo que el "Limolín" es a la limonada: se ve, parece, suena como un western auténtico. Pero no lo es.

Detrás de *Silverado* hay una tentativa desesperada de sintetizar varios argumen-

tos básicos del género, y el resultado es inevitablemente sintético. En esencia, de lo que trata es de la camaradería y la amistad viril de cuatro pistoleros que se unen al azar y que ayudarán juntos a una caravana de pioneros que desean establecerse en el lugar del título, y combatirán a un poderoso cacique.

Como si no hubieran existido los últimos veinte años, Kasdan ignora las recientes aportaciones de un western desmitificador y crítico ante sus convenciones más férreas. En sus últimos estertores, el western de los setenta reflejaba el clima de pesimismo y desencanto de una sociedad marcada por el fracaso de Vietnam y la vergüenza colectiva del escándalo Watergate. En realizaciones de directores como Arthur Penn, Sam Peckinpah, Philip Kaufman, Robert Benton y Robert Altman, entre otros, el western adquirió un aspecto realista —alguien lo llamó el periodo del western "sucio"— aparejado a una mirada cuestionadora de una historia forjada por un espíritu que no excluía la deshonestidad, el abuso y hasta el genocidio. Si el presidente Nixon era revelado como un bribón, entonces no resultaba descabellado que un "sheriff" también lo fuera; y si se descubría que los "marines" eran capaces de masacrar una aldea poblada de mujeres y niños como la de My Lai, asimismo Hollywood encontraba la analogía en el western y presentaba a una aldea indefensa de indios masacrada por la otrora heroica caballería.

Para Kasdan todo eso pasó de noche.



Bien sintonizado al triunfalismo de la era reaganiana, bajo el mando de un presidente que gusta de identificarse como un "cowboy" a la antigüita, el realizador quiere volver a la pureza de los viejos tiempos, cuando los buenos eran humanos, y los malos, malos. Es más, sus cuatro personajes principales son un retrato compuesto de las diversas variantes del héroe tradicional del género. Emmett (Scott Glenn) es el pistolero taciturno y solitario que desciende de la línea Henry Fonda-Gary Cooper-James Stewart, mientras que Paden (Kevin Kline) es el compañero solidario con una afición por la vida mundana de los "saloons" un estereotipo compartido por Kirk Douglas-Dean Martin-James Garner. Jake (Kevin Costner), el hermano menor de Emmett, es pariente cercano de los jóvenes rebeldes y enamoradizos que el director Howard Hawks puso de compañeros de John Wayne en la trilogía iniciada por *Río Bravo* (en orden cronológico: Ricky Nelson, James Caan y Jorge Rivero). Finalmente, Mal (Danny Glover) es el leal patifño, perteneciente a una simbólica minoría; en este caso es un negro, pero bien podría haber sido un mexicano o un indio.

La caracterización no es lo único estereotipado. Las imágenes de *Silverado* nos remiten con frecuencia al Catálogo de las Grandes Escenas del Western, reproducido con absoluta fidelidad (ahí está la cabalgata de *Los Cuatro Magníficos*, el duelo final *A la Hora señalada*, el arreo del ganado al estilo Marlboro). Sin embargo, el problema de la película no es sólo jugar a los vaqueros con poca convicción, sino hacerlo sin un propósito claro. En su primera hora, sin duda la más satisfactoria, *Silverado* da la impresión de adoptar un tono auto paródico que se burla discretamente de su andanada de clisés (si no ¿qué hace ahí John Cleese, del Monty Python, en el papel de un "sheriff" pomposo?). A medida que avanza la historia y las subtramas se complican inútilmente, la parodia se desvanece y también el hilo dramático. Kasdan no sabe ponerle un límite a sus recuerdos cinéfilos y pretende acomodarlos todos en una estampida de imágenes *déjà vu*.

Por otro lado, si hay algún aspecto de *Silverado* que falla casi por completo es el de las presencias. Salvo Scott Glenn, que sí tiene una boca propia del Oeste, los demás intérpretes parecen vaqueros de baile de disfraces. No importa que Kevin Kline, Kevin Costner o Jeff Goldblum sean actores de talento, su presencia indica una relación, una pertenencia al Oeste que no va más allá de haber escuchado discos de Wi-



Silverado

Ilie Nelson. Esa es una limitante que Clint Eastwood tiene bien superada. De hecho, entre su generación, es el último actor sólidamente identificado con el género. Y *Jinete pálido*, dirigido por él mismo, tiene ese punto a su favor: es el regreso del Hombre Sin Nombre.

Pero también es el regreso de muchas otras cosas ya vistas. No hay que esforzarse mucho para deducir que el argumento es, con pocos cambios, el mismo de *Shane, el desconocido*, el clásico intencional de George Stevens, mezclado con los elementos fantásticos de *La venganza del muerto*, del propio Eastwood. Vean si no: una comunidad de gambusinos es presionada por un poderoso consorcio minero, propiedad de un magnate, para que abandone sus tierras. a este conflictivo lugar llega un misterioso extraño que se une a los gambusinos en defensa de su terreno; vestido de predicador, el hombre se integra a una familia en la que despierta la admiración y el enamoramiento de la madre y la hija adolescente. Reacio a que los gambusinos recurran a la violencia, el predicador no tiene otra alternativa que aplicarla él mismo cuando el despiadado empresario contrata a un "sheriff" y sus pistoleros para amenazar a los mineros. Una vez cumplida su misión y muertos sus enemigos, el extraño se aleja cabalgando hacia el horizonte.

No hay sorpresas aquí. Hasta las implicaciones "críticas" de la historia se derivan

de *Shane*, y a Clint Eastwood ya se le había conferido un aura de Ángel Exterminador desde las películas de Leone. El que repita aquí su numerito místico es gratuito además de repetitivo. En su inicio, la película subraya el lado sobrenatural e insinúa que la aparición del pistolero desconocido es la respuesta divina a la plegaria que hace la jovencita que ha perdido a su perrita (1) a manos de los villanos. La presencia del predicador es a ratos fantasmal y, en una escena, se muestra que su espalda está decorada por múltiples heridas de bala cicatrizadas. Además, el hombre (o lo que sea) rechaza un par de declaraciones amorosas, tal vez porque sus placeres no son los de este mundo. Sin embargo, esos rasgos no se sostienen de manera congruente. En posteriores acciones, el predicador se comporta como el habitual justiciero a lo Eastwood, duro y sarcástico con sus contrincantes, gentil pero distanciado con sus protegidos. No existe ninguna reverberación del tema fantástico como lo había en *La venganza del muerto*, cuyo extremismo estaba justificado precisamente por el carácter sobrehumano del protagonista. En *Jinete pálido* la adhesión a las convenciones, al clasicismo de *Shane*, le impide aventurarse por terrenos más arriesgados. El que el predicador sea o no un enviado del "más allá" finalmente carece de importancia dramática; su desempeño es, en resumen, como el de un Llanero Solitario algo más enigmático.

Ahora bien, si las películas sobre Harry el Sucio le habían ganado a Eastwood una reputación ideológica más cargada a la derecha que cualquier editorialista de *El Heraldo de México*, en *Jinete pálido* el cineasta demuestra que también puede manifestar una conciencia liberal. Al igual que en *Shane*, la película subraya una vena populista —por ejemplo, se enfatiza que las decisiones de los gambusinos se llevan a cabo por votaciones democráticas— complementada por un apunte ecologista: el consorcio minero es descrito como doblemente nocivo porque erosiona la tierra con un sistema hidráulico de presión.

Encima de su recién hallado liberalismo, lo interesante de Eastwood es que sí ha evolucionado como director. Sin alcanzar el inspirado vigor de Leone, o la eficaz precisión de Don Siegel, sus dos mentores, el actor ya posee una mano segura y ha conseguido un western que en su sola secuencia inicial goza de mayor autenticidad y brío que *Silverado* en todo su pietaje. Para más cualidades, la bella fotografía de Bruce Surtees, en tonos de gélido claroscuro, le otorga una atmósfera gótica que supera sus intenciones temáticas. De ahí que *Jinete pálido* sea una experiencia frustrante, pues tenía el potencial de ser algo más que un refrito de *Shane* con tibias alusiones místicas.

Para seguir con el tema de lo sobrenatural, podría concluirse que *Silverado* y *Jinete pálido* son dos pruebas de que el western de los ochenta es como un zombie, un muerto que parece poseer vida pero que no puede ocultar su avanzado estado de descomposición. Y como los zombies de las películas de George A. Romero, estos westerns devoran, canibalizan a sus congéneres realmente vitales en busca de sustento. No tiene caso. Hasta la fecha, el western y sus rituales han encontrado mayores posibilidades de supervivencia cuando se reencarnan en otros géneros, cuando su código se reproduce en otro tiempo y espacio. Recuérdese *Masacre en la cruz 13*, la versión urbana de *Río Bravo* muy bien hecha por John Carpenter; o la transposición del argumento de *A la hora señalada* a una de las lunas de Júpiter en *Atmósfera cero*, de Peter Hyams (un chistoso la rebautizó como *High Moon*); o, claro, las andanzas justicieras de Mad Max en un desierto post-nuclear convertido en la nueva frontera a reconquistar. Así, se pueden mencionar varios otros casos.

Mientras tanto, el western tradicional... bueno, si no ha muerto del todo, sí ha empezado a oler un poco mal. ◇

Teatro

DE PELÍCULA

TEATRO VISIONARIO DE JULIO CASTILLO

Por María Muro

El encadenamiento desbordado de diversas escenas de la vida real constituye quizás el más importante núcleo del espectáculo *De película*, creado por Julio Castillo. La libertad de la composición dramática es ejercicio pleno y eficaz, a partir de una suma de anécdotas inscritas estrictamente dentro de la experiencia de un periodo histórico determinado.

El director Julio Castillo, con la colaboración de Blanca Peña para la propuesta dramática y de los actores que participan en este espectáculo del Centro de Experimentación Teatral del INBA, logró atrapar un tiempo mexicano que es reflejo del mundo comprendido entre la Segunda Guerra y la Primavera del 68. *De película* es un recuerdo del pasado, recuerdo substancial de un tiempo añorante y en deterioro que aún vivimos.

Un mural que es el escenario

Conviene recordar la actitud pictórica de Julio Castillo. El tratamiento exacerbado que dio a la trilogía *Armas blancas*, de Víctor Hugo Rascón Banda; el expresionismo impuesto a la versión mexicanizada de *Los bajos fondos* de Máximo Gorki; o el delirio visual con el que caracterizó a la obra de Antonio González Caballero, *El Estupendo hombre*, son muestras de una rara capacidad para emplear el escenario a la manera de muro, en el que se trazan las figuras robadas a la realidad por la imaginación.

En *De película* esta actitud de pintar escénicamente se repite y se renueva. Ciertamente en el espacio visto por el espectador sucede una suma de historias, las que se comprenden por medio de las palabras que los personajes dicen, pero sobre todo lo que en el escenario ocurre se experi-

menta a través de la mirada. No de cualquier mirada, sino de la que reproduce e interpreta en el muro al mundo visto, y al presentimiento de ese sentido del mundo que en la realidad no logramos comprender.

Como en el mural de la *Alameda*, de Rivera, con matices del expresionismo de Orozco, *De película* recuerda la presencia frente a la cámara, frente a los ojos del pintor, de los varios tipos que constituyen la sociedad de los barrios de la Capital. Lo que mira el espectador que va a mirar el espectáculo de Castillo es la luneta del cine de una colonia popular. Al cine acuden los vecinos, personajes conocidos entre sí y que han hecho suyo el espacio de la sala cinematográfica: un comerciante judío semiadinerado con familia mexicana, un vendedor ambulante y su novia, el gángster y las prostitutas de barrio, los homosexuales, el profesor de tendencia socialista; los traficantes de drogas y golpistas policiacos; una mujer del pueblo, madre de un operario y su nuera, son algunos de los personajes constantes que evolucionan paulatinamente hacia un fatal deterioro.

Juego de espejos

Es fundamental la impresión de los espectadores que acuden al teatro y miran en el escenario a los personajes que, mirando hacia el público, simulan mirar la proyección cinematográfica. El juego dramático, incluido el encadenamiento de las escenas, coincide con la sucesión de posibilidades sin fin, conforme a la estructura modelo de una forma expresiva dentro de otra, pero como si ésta tuviera lugar al otro lado del espejo en el que el pintor se refleja

mientras pinta, o donde el protagonista vive el sueño de sus desatadas aventuras.

Castillo pinta lo que nosotros miramos. Igual que pasa a quien mira lo que otro ha pintado, nuestras miradas parecen pintar lo que miramos, siendo que lo que miramos es a un grupo de personas que nos miran y a lo que se produce en su imaginación al mirar las películas: los actores a quienes vemos ven en nosotros a los actores cinematográficos. Mediante la moda y las actitudes de los personajes y mediante las películas se establece aquel periodo de México. Sobre todo, por medio de las imágenes proyectadas, que cobran vida en medio de los espectadores. Ahí, entre ellos, vemos la reproducción de las cintas, y no sólo, pues también lo que imaginan los espectadores al mirar ellos la superficie de la pantalla.

La identificación

De película teje escenas y ambientes de cintas y de sus géneros. El espectáculo hace un recorrido por las películas de guerra, las musicales norteamericanas, de aventuras, de rebeldes, jipis, sin que deje de tratarse el tema del campesino mexicano que inmigra a la gran ciudad, o sin que falten las películas de luchadores y las de mambos, o los lacrimosos melodramas nacionales. Cada película tiene héroes y víctimas y los espectadores adaptan a sus emociones la proyección cinematográfica, de modo que literalmente se transforman para vivir los personajes: las víctimas en el campo de concentración nazi, El Zorro, el rebelde sin causa; los bailarines de *Cantando bajo la lluvia* o de los mambos; la amante traicionada, Blue Demon, o los jó-



Foto: Rogelio Cuellar



Foto: Rogelio Cuellar

venes que responden con la violencia o que todo lo centran en la paz y en el amor contra la represión familiar y del estado.

La identificación es eficaz en el santuario de la sala cinematográfica. Somos testigos de que la persecución, lo destructivo, el horror y las ilusiones de los espectadores del cine, impresiones verdaderas que tienen en la vida cotidiana, se realizan en la fantasía de las proyecciones, ésta acrecentada por las fantasías vivas de su propia imaginación. Entran al cine a evadir la realidad pero ahí dentro la reencuentran transformada.

Al obtenerse esta identificación entre los personajes actores y las películas, el resultado en ellos es el de la catarsis, como nos sucede al asistir al espectáculo, pues nos identificamos con esos personajes que imaginan ser héroes, con los protagonistas del baile, con las víctimas o los perseguidos. Aunque nuestra catarsis es mayor, por ser real, reconocemos las experiencias que tenemos en el presente, que no son sino consecuencia y recuerdo de un pasado reciente. Además, las emociones quedan reforzadas por el realismo, por el desbordamiento de las acciones, por el impacto de la violencia, de lo pasional, del terror autoritario, de lo espectacular.

Libertad estructural

El espectáculo de Castillo, por mucho que se apegue a la realidad de un periodo de México, se estructura mediante la libertad de la fantasía desencadenada. Además de ser la realización de un modelo dentro de otro —el cine en el teatro—, libremente mezcla y confunde la realidad con la imaginación, como libremente prolonga y repite escenas, las corta, disminuye su ritmo o lo acelera, de modo que la fantasía y la realidad se inscriben una en otra alternadamente a discreción.

No cabe duda de que la libertad estructural empleada por Castillo en *De película* tiene buenos resultados, aunque por la

misma razón ocasionalmente disminuye la tensión del espectáculo. En largos momentos el director controla de manera absoluta el juego escénico, mientras que en otros, me inclino a pensar que en momentos breves y escasos, la escena decrece considerablemente, sobre todo cuando la tensión adquiere un carácter melodramático, por ejemplo durante el largo monólogo de la mujer que habla de su soledad, y de que al entrar al cine pierde la angustia y se siente acompañada. Sin embargo, estos decrecimientos resultan insignificantes si *De película* se observa en conjunto, precisamente como un ejercicio de libertad y de experimentación.

Debe resaltarse la importancia del proyecto teatral de Julio Castillo en este trabajo, considerando las implicaciones de una estructura reafirmada por el juego de espejos establecido entre el cine, el teatro, los espectadores actores y los espectadores reales. Si *De película* es esencial o estructuralmente libertad puesta en práctica, no tiene nada de extraordinario que, al quedar su reflejo en los espectadores reales, el espectáculo provoque realmente un sentimiento verdadero de libertad en quienes lo contemplan.

Esta contemplación, como ocurre ante cualquier objeto expresado, sin duda es participación activa. Por eso, al menos durante el espectáculo, quienes lo presencian son seres libres, consciente o inconscientemente, por lo que la experiencia no puede ser sino provechosa, favoreciendo que *De película* continúe su juego de espejos al volver los espectadores a la vida cotidiana.

Por esta libertad en la creación, por abandonarse a un vuelo imaginativo, en el que la imaginación obliga a una extraordinaria experimentación actoral muy afortunada y a una ambientación más que correcta, Julio Castillo y el grupo del CET que participa en *De película* dan pruebas suficientes de una labor esforzada, emprendida con sabiduría. Son notables los cambios a los que los actores se ven sometidos, debiendo interpretar con extrema veracidad diversos papeles contrastantes entre sí. *De película* es una escuela de actuación, de montaje escénico, de buen teatro en el empobrecido panorama de los escenarios mexicanos. ♦

...De película", espectáculo de Julio Castillo. TEATRO EL GALEÓN. Con: Damián Alcázar, Philippe Amand, Rodrigo Bernal, Juan Cristóbal Castillo, Juan Carlos Colombo, Julieta Egurrola, José Luis Guadarrama, Iván Guzmán, Gerardo Martínez, José Luis Martínez, Martha Navarro, Martha Papadimitrion, Lucía Pailles, Rafael Pimentel, Luis Rábago, Arturo Ríos, Miguel Solórzano, Lucero Trejo, Lourdes Villarreal, Néstor Zacco, Rosario Zúñiga. Texto: Blanca Peña. Centro de Experimentación teatral - INBA.

Danza

DANZA INDEPENDIENTE: BUSQUEDA INCANSABLE E INNOVADORA

Por Norma Ávila

La realidad, presentada sin mantos que traten de cubrir su cruda desnudez; energía que nace de las entrañas, para demostrar sin limitaciones las cotidianas circunstancias que conducen al hombre a la soledad, a la angustia porque el tiempo se escurre entre las manos, a la búsqueda interminable del utópico reino de la felicidad; movimientos libres, independientes, que se desplazan con una fuerza arrasadora de cualquier prejuicio, fuerza que se ha manifestado no únicamente en el foro, sino también en las acciones que ejecutan para continuar adelante. Son los grupos de danza contemporánea independiente, los que se han marcado esta ruta repleta de hoyancos y montículos difíciles de brincar, pero que al mismo tiempo les otorga el placer de conducirlos a ser ellos mismos, a plasmar lo que realmente sienten, ya desechadas las falsas máscaras de los ritos sociales.

La diversidad de estilos y contenidos de estos conjuntos danzarios, ha podido ser admirada recientemente en la Temporada de Danza Contemporánea de Grupos Independientes, organizada por el Departamento de Danza de la UNAM, del 7 de febrero al 23 de marzo.

"La independencia es sagrada... ser independiente es una situación privilegiada porque uno está cerca de sí mismo, de lo que se quiere, de su propia concepción de la vida", dice Lidia Romero, bailarina de Cuerpo Mutable. Además, la danza independiente "es una fuente de trabajo para la sobrepoblación de bailarines existentes en la República y permite el desarrollo de distintas formas de expresión, lo que a futuro dará lugar a la proliferación de coreógrafos y por lo tanto, al enriquecimiento del lenguaje dancístico nacional", apunta

Cristina Mendoza, conductora de Andamio.

Peró los integrantes de estas compañías reconocen que ser independiente también significa trabajo extenuante, titánico; ardua labor cuyo principal contrincante es la carencia económica y sin embargo tienen que valerse de su ingenio creativo para presentar trabajos de alta calidad en contenido y forma. "Sólo así podemos conseguir funciones, sostenernos y seguir adelante", indica Juan José Islas, director de Quinto Sol, compañía triunfadora del certamen Premio Nacional de Danza llevado a cabo en 1984. Ricardo Nájera, ejecutante de Contradanza, señala: "Trabajamos diez horas diarias sin percibir salario fijo y cuando recibimos pago por función, se gasta en las producciones y en la difusión: algunos compañeros no cuentan con salón fijo para ensayar... mucho menos contamos con seguridad social". Dan clases; montan coreografías para espectáculos teatrales o para la ópera; trabajan en otras actividades que nada tienen que ver con la danza, para de esta forma obtener entradas que les permitan sobrevivir, porque piensan continuar en la lucha; porque ni por un instante han deseado abandonar su objetivo esencial que es el proyectar, a través del movimiento corpóreo, los temores, las tensiones y las alegrías que a diario vive la sociedad principalmente la de latinoamérica, comunicación que provoca que el espectador despierte de su cotidianeidad mecanizada.

Entre los grupos pioneros independientes, resalta el nombre del Ballet Independiente, fundado en 1966 y dirigido desde sus inicios por Raúl Flores Canelo. Actualmente ya es una compañía subsidiada, pero en la historia de la danza contemporánea no puede pasarse por alto la labor que realizaron y continúan efectuando en la difusión de la danza mexicana. A principios de los setenta, otro conjunto no subsidiado, Expansión 7, también se preocupó por indagar nuevos formatos expresivos para transmitirlos al mayor público posible. En 1977, otro grupo hacía su aparición en el medio artístico aludido: Forion Ensemble, antecesor de lo que ahora es Cuerpo Mutable. A partir de entonces, básicamente en los ochenta, la imperiosa necesidad de bailar, ha dado lugar al surgimiento de grupos no dependientes de instituciones, tanto en la capital como en provincia.

El brioso impulso con el que han penetrado al universo dancístico, ha dado por resultado que diversos organismos los inviten a participar en ciclos y temporadas

como la titulada Joven Danza Mexicana, coordinada por la UNAM en 1983, o la arriba referida en donde toman parte Contradanza, Barro Rojo, Cuerpo Mutable, Quinto Sol, Ballet Danza Estudio, Andamio, Alternativa y Pilar Medina.

Angulos rectos, cortantes y punzantes; ondulaciones vibrantes que arrojan energía y contracciones nacidas de lo más profundo, son algunos de los movimientos ejecutados por los bailarines a través de los cuales el auditorio palpa situaciones que de algún modo le atañen, como es el tedio y la desesperación de la rutina diaria (*Algunos instantes, algunas mujeres*, Contradanza, Cecilia Appleton); o el verse atrapado en el inaguantable tormento de convivir con alguien que no se ama (*Cautivos de un destino*, Contradanza, Cecilia Appleton); imágenes que por medio de formas que rompen con la simetría y el diseño plano, comunican intenso dolor que hierde, cala y atraviesa la piel para penetrar en la parte más sensible del organismo (*El camino*, en su primera parte, Barro Rojo, Arturo Garrido); imágenes que nos conducen a donde el blanco y el negro, la luz y la obscuridad, el día y la noche, chocan y se entremezclan (*Creación*, Ballet Danza Estudio, Bernardo Benítez y *Magias*, Quinto Sol, Juan José Islas); presión contenida en



Foto: Wolf Wilker

los músculos y que acaba por explotar en desesperación reflejada en cada poro (*Historia de vecinos*, Andamio, Cecilia Lugo).

La búsqueda de lenguajes innovadores, alejados de lo trillado y que se complementan con otras disciplinas, es una de sus principales preocupaciones. Por ello, Cuerpo Mutable ya no se autodenomina grupo de danza; ahora es una compañía de teatro en movimiento, porque sus integrantes saben perfectamente que la danza contemporánea no puede concebirse sin involucrarse con el arte teatral; porque saben que sólo con la unión de ambas técnicas se logra la comunicación total y universal entre el artista y su público (*Golpe de gracia*, Cuerpo Mutable, Lidia Romero). Esa fusión del idioma danzario con la expresión teatral, sin perder de vista la esencia del contenido del tema de que se trate, requiere de largas horas dedicadas a la investigación y análisis de la expresión corporal y coreográfica. Cecilia Appleton, Lidia Romero y Pilar Medina, son algunas de las autoras que claramente denotan estar trabajando incansablemente en esta tarea.

Ese potente motor propulsor de las neuronas de los conjuntos independientes, los ha llevado también al encuentro con un nuevo espacio para danzar: la calle. Después de los sismos de septiembre del año pasado, Barro Rojo y Contradanza han realizado diversas funciones entre las calles de las colonias Guerrero y Roma; entre los barrios de Tepito y la Morelos; en el parque Ignacio Chávez, frente al Centro Médico Nacional, porque el arte no debe ser exclusivo de una élite fría; porque el arte necesita retroalimentarse de la sensibilidad transmitida por todo habitante del país. La experiencia obtenida por tales compañías en esas presentaciones, indudablemente las ha enriquecido y seguramente marcará un giro en el camino hasta ahora señalado por la danza contemporánea nacional.

Asimismo, ese potente motor las ha unido para tratar de encontrar solución a las múltiples dificultades confrontadas a cada instante. Danza Mexicana, A.C., es el resultado de esta inquietud. A ella se han afiliado además de los bailarines, maestros y coreógrafos independientes, los asalariados y todas aquellas personas interesadas en el desarrollo de la danza. Por medio de esta asociación y de sus planes de trabajo, que incluyen comités de difusión e investigación, así como el proyecto de talleres de danza para la calle, entre otros, es muy probable que la danza mexicana independiente, portadora de los lenguajes compositivos más actuales, se dignifique y tome el lugar que le corresponde. ♦

LA CONSTITUCIÓN DE APATZINGÁN DE 1814

Por Alejandro de Antuñano Maurer

Morelos al continuar la lucha de Hidalgo, comprendió la necesidad de que ésta desembocara finalmente en un cuerpo constitucional que guiara la marcha del país y terminara con las constantes pugnas entre los caudillos de la insurgencia.

Un Congreso Nacional —el de Anáhuac— le daría al país que luchaba por su independencia, una constitución política y sería al mismo tiempo símbolo permanente de la unidad nacional.

Formado con la influencia de Morelos, el "Congreso de Anáhuac", el 6 de noviembre de 1813, expidió en el Palacio Nacional de Chilpancingo el "acta solemne de la declaración de la independencia de América Septentrional". Se tenía ya un primer resultado, y se avanzaba grandemente en nuestra liberación. En el acta solemne se declaraba "rota para siempre jamás y disuelta la dependencia del trono español". En adelante se establecerían las leyes que más convinieran, se haría la guerra y la paz, y se establecerían alianzas con monarcas y repúblicas del antiguo Continente. Se declaraba reo de alta traición al que se opusiera a la independencia. Firmaron el acta solemne Andrés Quintana, Ignacio Rayón, José Manuel de Herrera, Carlos María Bustamante, José Sixto Verduzco, José María Liceaga y Cornelio Ortiz de Zárate.

Un año más tarde, el 22 de octubre de 1814, el Congreso expidió el "Decreto Constitucional para la libertad de la América Mexicana", conocido también por "Constitución de Apatzingán", por ser ese el lugar donde se sancionó. Terminada a fines de agosto, no se pudo imprimir sino hasta el 22 de octubre, cuando la Prensa

portátil de José María Cos resolvió esta carencia.

La Constitución de Apatzingán contó con importantes documentos que la antecedieron: los elementos constitucionales de Ignacio Rayón y los sentimientos de la nación de Morelos.

Con sus 242 artículos, esta constitución publicada por la "imprensa nacional", siguió de cerca la línea de los documentos en los que encontró inspiración, como el de Cádiz de 1812; el de Apatzingán se dividió en títulos y subdividió en capítulos, sin embargo, se apartó del de Cádiz en lo esencial, pues al "sustraerse para siempre de la dominación extranjera, y sustituir al despotismo de la monarquía de España", planteó un gobierno independiente y propio, que el mismo Hidalgo por las circunstancias, no propuso plenamente.

La Constitución de Apatzingán trata de la religión —Art. 1— y al igual de la de Cádiz —Art. 12— se muestra intolerante para aceptar otra que no sea "la católica, apostólica, y romana", de la soberanía —Art. 5— que reside originariamente en el pueblo; del establecimiento —Art. 12— y la separación de los tres poderes; de los ciudadanos de América —Art. 13— a todos los nacidos en ella; del derecho a ser oído antes de ser juzgado o sentenciado —Art. 31 y Art. 150— del juicio de residencia, institución virreinal de gran utilidad.

El Decreto Constitucional lo firmaron, además de los ya señalados en el acta solemne, José María Morelos, José María Cos, José Sotero de Castañeda, Manuel de Aldrete, Antonio José Moctezuma, José María Ponce de León, Francisco Argandar, Remigio de Yarza, Pedro José Bermeo, Ignacio López Rayón, Manuel Sabino Crespo, Andrés Quintana, Carlos María de Bustamante, y Antonio de Serna; se indicaba en el decreto en nota a pie de página: "aunque contribuyeron con sus luces a la formación de este decreto, no pudieron firmarlo por estar ausentes al tiempo de la sanción, enfermos unos, y otros empleados en diferentes asuntos al servicio de la Patria".

Más que plantear un gobierno perfecto, la Constitución de Apatzingán, tendió en sus rasgos generales a minar los principios que sostenían a un bamboleante virreinato. Esta desaparecería al término de la lucha y se convocaría a un nuevo Congreso con representación nacional que elegiría la forma más perdurable de gobierno. Lo provisional preparaba lo permanente. Por otra parte, algunos conceptos liberales del decreto nos han identificado desde entonces: nuestra afirmación por la independencia, y nuestra vocación por forjar una conciencia nacional. ◇

LEER A UN CLÁSICO: VIRGILIO

Por Antonio Leal

I. Lo clásico

Difícilmente sería para nosotros, sin duda, elegir la validez de las dos siguientes suposiciones: 1) Traducir a un clásico es serle fiel en lo posible. 2) Traducirlo supone contaminaciones en el texto (sonoras, rítmicas, interpretativas) tenidas como necesarias.

No obstante lo anterior, con gran voluntad nos hemos acercado a las traducciones que en la UNAM y en otras partes realiza Rubén Bonifaz Nuño. De igual manera un día, hace algunos años, recuerdo que en la Facultad de Filosofía y Letras seguí a un grupo de personas que asistía creo que al doctorado en letras de don Rubén Bonifaz. Entré con ellos a un salón de clases y vi la traducción de *La Eneida* en versos ritmados. Ahí se habló de Virgilio.

Con júbilo recuerdo que en cierto momento el Dr. Miguel León-Portilla (uno de los sinodales en la recepción) le inquirió al examinado si conocía la traducción de la Egloga IV de Virgilio en náhuatl. El poeta Bonifaz Nuño "declamó" en náhuatl la parte mencionada de obra virgiliana.

Entre nosotros Carlos Montemayor también traduce. La editorial Premiá nos presenta de él un estudio serio de la IV égloga de Virgilio. Un libro sin duda alocador.

II. La traducción de un clásico

Sobre el acto de traducir, Bonifaz Nuño señala (Vuelta no. 104, jul. 1985) que es un esfuerzo: "se hace para trasladar a otro idioma, con la menor alteración posible, las palabras y los ritmos de otros".

Desde el inicio de su trabajo sobre la IV égloga Carlos Montemayor nos interesa, nos pone al tanto del mismo hecho de la traducción de un clásico. Nos ilustra bien en cuanto a sus pecados y virtudes.

Al respecto, señala infidelidades al clásico y su mundo, la superstición que hace

suponer que las traducciones son inferiores, puesto que se acepta que: 1) el texto a traducir es invariable y que al hacerlo se atenta contra él y, 2) que el texto es exacto y definitivo.

Montemayor cita a Borges quien por su parte (refiriéndose a Homero), indica la misma dificultad de traducir: la dificultad consiste en no saber lo que corresponde al poeta y lo que corresponde al lenguaje.

Un alto en el camino. Tras de señalar Montemayor la fidelidad "genuina" de ciertas traducciones (Homero y Virgilio), lamenta la capacidad para poder cumplirla. Advierte que la calidad en la versificación se le escapa al lector moderno. En cuanto a la fidelidad al texto, aunque se aceptara cierta porción de ella, "se carece todavía de la resonancia cultural que los poemas implicaron". Aún más. En esta obra que nos presenta nos hace reflexionar sobre la lectura. ¿Qué sucede cuando leemos a Whitman, Neruda o Perse? Es un encuentro con nuestro mundo, nos dice. Esto no ocurre con Homero y Virgilio. Aquí concurre una colisión de mundos, opuestos o diferentes, pero nunca idénticos y esto atañe a la traducción: ésta sí arroja luz, amor, fidelidad al orbe del poema traducido, pero es también el nuevo universo del que nace y al que pertenece. Así, las distin-

tas traducciones de Homero y Virgilio evidencian los mundos literarios a que pertenecen.

Citemos nuevamente a Bonifaz Nuño. Queremos pensar una coincidencia al paso. Un contraste de mundos. Existe un paralelismo interpretativo cuando expresa: "en todos los tratados elementales de literatura, se lee que Virgilio no hizo otra cosa que copiar a Homero. Me parece injusto. Por el conocimiento que Virgilio tuvo del mundo me parece superior a Homero". Esto es esclarecedor y supone la derivación de una superioridad atribuible a la reflexión constante de los hombres sobre las cosas. Hasta aquí Bonifaz Nuño, pues resulta difícil no mencionarlo tratándose de traducciones, sobre todo de Virgilio.

III. Niveles de traducción

Ya dijimos lo aleccionador que resulta para nosotros el estudio de Montemayor sobre la IV égloga de Virgilio. Al respecto, puntualiza que son cuatro los niveles que hay que considerar en el trabajo de traducción de cualquier poema clásico.

El primero de ellos es un nivel léxico: en su origen traducir es verter palabras de uno a otro idioma. Decidir sobre cuál sea la equivalencia léxica en una traducción es

de índole cultural... podrá tener como criterio el contexto, la vigencia del término, la morfología o el concepto.

El segundo nivel es el de la métrica y permite encontrar obras latinas y griegas en romance, endecasílabos, silvas o en hexámetro bárbaro.

Sigue el tercer nivel, que corresponde a la interpretación y comprensión de imágenes, de sintaxis, de conceptos, de supuestos ideológicos y al conocimiento del sustrato conceptual o histórico del poema, origen, en suma, "de las distintas y variadas interpretaciones, estudios, historias, análisis o teorías que rodean a una obra antigua de una profusa información que en ocasiones lo esconde y en otras lo ilumina". Nivel, al fin, que muestra al poema como un universo complejo y rico, que no se agota en una sola lectura, en una sola edad del hombre.

Montemayor escribe, traduce, analiza en este nivel la IV égloga de Virgilio. Se propone un acercamiento a lo que es una lectura desde esta perspectiva, intenta la historia de un poema, sus sucesivas lecturas.

El nivel poético completa las posibilidades de traducción. Ni la fidelidad léxica, ni la fidelidad métrica, ni la abundante información histórica o filológica, dan como re-

Novedad

Colección Problemas de México

 **José Valenzuela**
Feijóo

EL
CAPITALISMO
MEXICANO EN
LOS OCHENTA

En la misma colección

- ▶ **Héctor Guillén Romo**
Orígenes de la crisis en México
- ▶ **Enrique Astorga Lira**
Mercado de trabajo rural en México
La mercancía humana

era



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

UNIÓN DE UNIVERSIDADES DE AMÉRICA LATINA

Fundada en 1949

SÍNTESIS DEL PENSAMIENTO UNIVERSITARIO LATINOAMERICANO

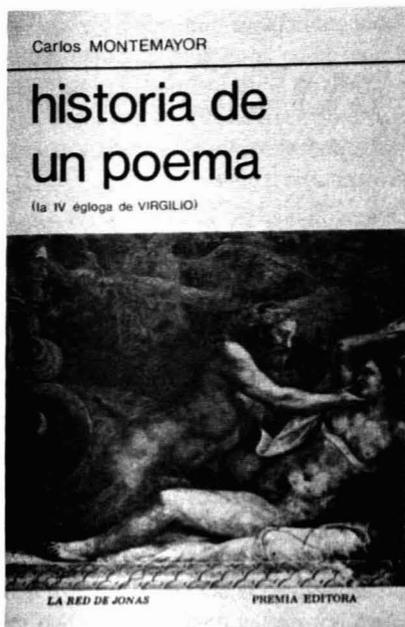
Ofrece al público dos publicaciones periódicas:

- Revista *Universidades*, de aparición trimestral, y
- *Gaceta UDUAL*, de aparición mensual.

Precio de *Universidades*: 1 ejemplar, US \$ 8,00 / Suscripción anual, US \$ 30,00

Precio de *Gaceta UDUAL*: Suscripción anual, US \$ 2,00

Pedidos: Apartado Postal 70232 / Ciudad Universitaria / Delegación de Coyoacán / 04510-México, D. F.



sultado, sumadas, un poema, un texto con valor poético. Bajo estas circunstancias Montemayor aclara: cada una de estas variables no es objetiva, sino que todos los niveles constituyen una decisión, una selección cultural, condicionada por la formación y capacidad poética del traductor.

IV. La IV égloga

Virgilio es quien canta el advenimiento glorioso de la Roma imperial, eterna, universal, destinada a los más altos logros, en suma: la Edad Dorada, la Edad destinada a ser construida por Augusto.

Montemayor descubre que es en las Eglogas donde Virgilio nos muestra el mundo que quiso entender y ver; en ellas cantó a ese mundo no porque llegaría a ser real, sino porque sus palabras alcanzaron la altura dorada con que habrían sonado de haberse permitido el universo una dicha así, un mundo así. Este mundo no se dio, aclara, pero las palabras de Virgilio fueron la Edad Dorada, estuvieron a la altura áurea de los hechos imposibles y el comienzo de ese canto se hace presente en la IV égloga.

En cuanto a su composición, Virgilio la llevó a cabo en 63 hexámetros. Los romanos tardaron mucho en asimilar esta forma de poetizar. Tuvieron que pasar Quinto Ennio, Lucilio, Lucrecio, Horacio y Virgilio para que el hexámetro se acomodara a la lengua latina.

Virgilio escribe las Eglogas en 41 y 39 a.c., años en los que asesinan a César, durante los cuales Lépido, Antonio y Octavio persiguen al Senado y a los partidarios de la República, durante los cuales ocurre la Paz de Brindis.

Los biógrafos Donato y Servio, señalan que Virgilio tardó tres años en componer las Eglogas. De los 29 ó 30 años de edad o a los 32 ó 33. El primero indicó que la aparición de esta obra trajo a Virgilio el reconocimiento inmediato y que era frecuentemente recitada por actores y cantores.

Tácito, por su parte, señala que el pueblo tuvo que ponerse de pie para aclamar a Virgilio después de oír sus poemas. He aquí los contenidos de la IV égloga. En ella se canta el segundo advenimiento de la Edad de oro, pero el establecimiento de esa Edad Dorada alude a su anuncio por la paz, el florecimiento de la tierra, la prodigalidad de frutos, su pleno establecimiento. No se trata de poemas de pastores, sino de poemas dignos de cónsules.

En definitiva, para Carlos Montemayor, traducir a un clásico no es solamente recuperarlo en otro idioma, no es sólo emitir un balance léxico o un inventario informativo, sino hacerlo nuestro, descubrir el prisma que lo constituye y las múltiples fases que cada lector busca, que cada traductor selecciona. No obstante, serviría en mucho tener en cuenta la luz que nos arroja Bonifaz Nuño sobre la lectura y traducción de los clásicos: los poemas no se escriben con palabras, sino con ritmos. ◇

Carlos Montemayor, *Historia de un poema. (La IV égloga de Virgilio)*. Ed. Premia, México, 1984, 76 pp.

ENUNCIACIÓN Y DEPENDENCIA EN JOSÉ GOROSTIZA

EL RIGOR DE LOS CONTEMPORÁNEOS

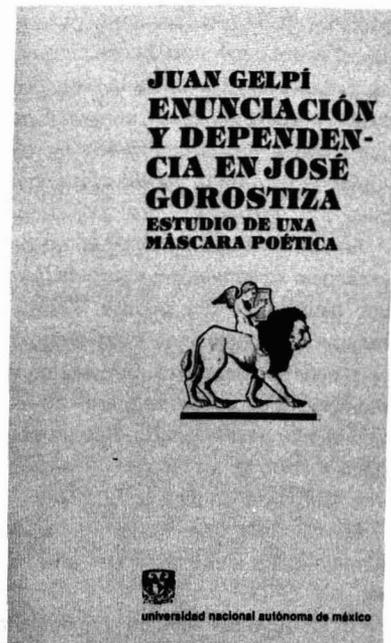
Por Oscar Montero

En *Enunciación y dependencia*, Juan Gelpí traza el desarrollo de la voz poética de José Gorostiza a través de la obra del poeta mexicano. Gelpí estudia las posturas de enunciación que se perfilan en la poesía de Gorostiza, destacando los momentos claves de un quehacer poético que arranca del rechazo de la primera persona lírica grandilocuente, pasa por un mutismo doloroso, y se recupera en una voz poética cuyo poder depende de la estrategia oblicua, de un desapego y una burla que se transforman en afirmación final de la labor en la letra.

El estudio de Gelpí comienza mostrando que el rechazo de los modernistas, en particular de Darío, por parte de los Con-

temporáneos mexicanos, no fue simplemente una forma peculiar de parricidio literario. Frente a la magnitud de la obra dariana y frente a la cursilería que desató la fiesta modernista en versificadores de pedería y exotismo provinciano, los Contemporáneos buscan "el rigor" en la poesía. No se trata del mero rechazo de la utilería del modernismo, sino de una genuina búsqueda de nuevos derroteros, de nuevas posturas dentro del lenguaje que permitirían una nueva visión del mundo. Se trata de un nuevo "rigor" contemporáneo marcado mayormente por "el testismo" de Valéry, avatar de la nueva poesía que admiran Gorostiza y sus correligionarios. Sin embargo, escribe Gelpí, el deseo de formar un lugar literario ameno donde surgiera la nueva poesía se transforma en pautas más rígidas que la tradición dariana que pretendían rechazar. En el caso de Jorge Cuesta, entusiasmado apologista de Valéry, el rigor se convierte en la "*Ley de Cuesta*", según otro poeta del grupo, Gilberto Owen. Para los Contemporáneos, las "leyes" poéticas se transforman en un lecho de Procrustes que finalmente tienen que rechazar.

El estudio de Gelpí muestra que a través del quehacer literario de Gorostiza se manifiesta el rechazo o mejor dicho la transformación del rigor como ley poética y se busca la mejor salida de un *impase* estético. Gelpí analiza, con un rigor propio pero con una soltura atractiva, el desarrollo de las posturas enunciativas en Gorostiza a partir del "juvenil" conjunto *Canciones para cantar en las barcas*, siguiendo con los poemas casi obsesivos de *Del poema frustrado* y culminando en "El sueño des-



orbitado" de *Muerte sin fin*, la obra maestra del poeta mexicano. El resultado revela los límites y el alcance de la biografía literaria del poeta de *Muerte sin fin*, poema que Octavio Paz ha llamado "el reloj de cristal de roca de la poesía hispanoamericana".

En *Canciones para cantar en las barcas*, el silencio se convierte en uno de los motivos recurrentes del poema. Frente a la hueca elocuencia del post-modernismo trasnochado, Gorostiza muestra un pudor enunciativo en el cual se define un yo poético que se desea aislado, que propone un decir a *sotto voce*, discreto y certero a la vez; Gorostiza domina lo que Gelpí llama acertadamente una "estrategia elíptica", característica ineluctable del arte moderno.

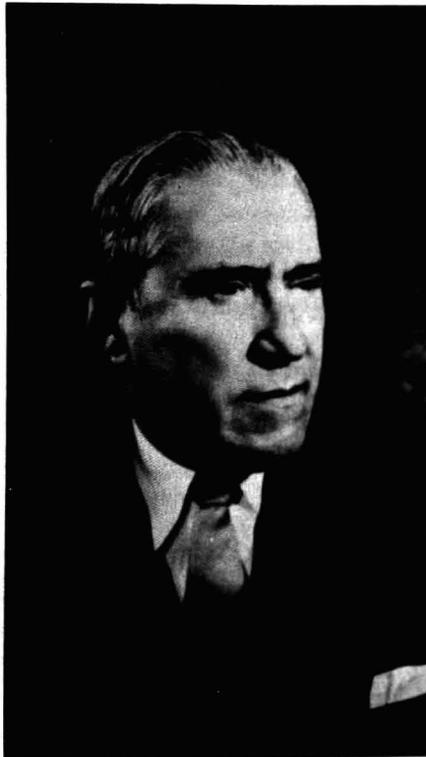
Del motivo del silencio que inicia la serie de *Canciones*, la voz poética evoluciona hacia el deseo del poema-dibujo, la letra trazada cuya metáfora más sugestiva es la orilla del mar, el lugar donde se unen el ritmo sonoro de las olas y el trazado, apenas un relieve, que deja el flujo constante del litoral. En el proceso se dibuja un yo depurado, "filtrado" en su propia enunciación.

Los poemas de *Del poema frustrado* fueron escritos antes de *Muerte sin fin*, que apareció en 1939. Significativamente, fueron recopilados por Gorostiza en 1964 bajo ese título. La colección demuestra, no ya el canto silenciado, sino la frustración del poeta que no ha podido emprender un poema del alcance de *Muerte sin fin*. Los poemas de *Del poema frustrado* revelan detalles de una práctica poética obsesivamente autoreferencial, caracterizada por la imagen del "atolladero", imagen clave para Gorostiza y los Contemporáneos.

La fatiga enunciativa, la asfixia y la sed caracterizan el arribo doloroso de una "palabra obstruida". Gelpí hace un análisis formal de varios de los poemas, pero no deja de echar mano a la obra crítica de Gorostiza cuando ésta ayuda a comprender aspectos del proceso creativo que se escamotean en la poesía. En su obra crítica, Gorostiza lamenta abiertamente que el rigor de los Contemporáneos puede perjudicar o incluso clausurar lo que llama "lo más íntimo del impulso poético".

Para sobrepasar los límites del rigor e impulsar la palabra más allá de la asfixia enunciativa, Gorostiza se apoya inicialmente en el hermetismo de Mallarmé y afirma la autosuficiencia del texto, del poema en sí, *the poem itself* de los formalistas estadounidenses, frente a una naturaleza cuya ruina sólo puede enmarcarse en la poderosa imagen de la ventana, particular-

mente en "Preludio". Frente a una naturaleza arruinada, no queda sino un sistema poético arruinado, "la poética arruinada" que ha discutido Julia Kristeva. Sin embargo, la escritura, aunque sea el trazado de su propia ruina, logra producir otra palabra, otra salida, ya menos angustiada que burlesca, de un impase penoso. De la negación de lo visual, en "Espejo no", pasa la voz poética a la elaboración de una superficie sobre la cual se inscriben los signos que deja una primera persona que se borra, que a veces se transforma en tú, que ansía sobre todo la refracción de toda voz personal para que "eso" hable en la escri-



José Gorostiza

tura. *Del poema frustrado* cierra con la imagen del atolladero final de la escritura, "la serpiente que se muerde la cola", cuyo eco intertextual más evidente es la *Cobra* de Severo Sarduy.

En su lectura de *Muerte sin fin*, Gelpí critica "la incomunicación" que le han impuesto al poema algunos estudios cuyo enfoque lo aísla dentro de un solipsismo que la obra de Gorostiza en fin de cuentas combate. Si el poema final se inicia de nuevo con la imagen del atolladero, este se trasciende en un caos de imágenes que responden al desorden, y al deseo, del sueño.

Muerte sin fin sigue hasta cierto punto la pauta de Valéry, pero la trasciende en una pugna dramática entre el rigor, característico de los Contemporáneos, y una pasión peculiar a la persona poética de Gorostiza. Así accede su voz poética a una

polifonía enunciativa que anima y enriquece el final de un largo proceso poético que sobrepasa los límites convencionales del libro y que revela el drama del individuo que se enfrenta al lenguaje y que en él se arma un cuerpo legible.

La voz poética de *Muerte sin fin* surge triunfal de la ruina de una pugna entre el rigor, identificado finalmente con lo divino, y la burla satánica, pasional. El poema se impulsa en un vértigo enunciativo propio que sobrepasa la camisa férrea de toda influencia, sin negarla por supuesto, más bien transformándola en una complicidad intertextual, definiendo un espacio ontológico propio a partir de la "burla blasfematoria del logos divino", un lugar donde la palabra se inscribe y donde se lee.

Un aspecto de la obra de Gorostiza que queda fuera de los límites del trabajo de Gelpí es la posición política del poeta mexicano. Gelpí le dedica una nota (p. 135) al poema "Declaración de Bogotá" escrito durante la participación de Gorostiza en la Conferencia Internacional Americana que se celebra en Bogotá en 1948 y que, irónicamente, coincide con el "Bogotazo" del 9 de abril del mismo año. Dicen unos versos del poema: "he aquí mi voz/ en medio de la ruina y los discursos./ mi oscura voz de silbos cautelosos..." Es evidente que Gelpí ha trabajado a fondo el despliegue de la voz enunciativa en la poesía de Gorostiza y que la cuestión política resulta en ella un momento único, marginal. Sin embargo, por eso mismo, el hecho de que "Declaración de Bogotá" resulte fuera de serie sugiere la posibilidad de otros estudios todavía por hacer.

Vale la pena avisar al lector que *Enunciación y dependencia en José Gorostiza* contiene algunos errores de imprenta, la mayoría insignificantes, con la excepción del estribillo de un poema de *Canciones*; debe decir, "¿Quién me compra una naranja/ para mi consolación?" En el texto dice "corazón" en lugar de "consolación" (p. 45), curioso error de proporciones casi lezamianas. El trabajo de Gelpí es indispensable para los estudiosos de Gorostiza y los Contemporáneos; le presta al lector de la obra de Gorostiza otras miras, otros puntos de partida, y enriquecería igualmente la relectura de la tradición poética latinoamericana. En ese proceso de relectura, no sólo rescatamos a "los clásicos" del mausoleo antológico sino que comenzamos a conocer mejor los antecedentes de la narrativa contemporánea latinoamericana, cuyos practicantes han invocado a veces la musa de una *tabula rasa* ilusoria y contraproducente. ♦

Discos

LAS 25 MEJORES GRABACIONES DEL AÑO EN DISCOS COMPACTOS II

Por Rafael Madrid

MÚSICA DE CÁMARA

BEETHOVEN

Cuartetos No. 1 en Fa mayor, Op. 18, No. 1 y No. 5 en La mayor, Op. 18, No. 5
Cuarteto Smetana DENON 38C37-7036 (1976)

Este disco fue el primero de la serie completa de Cuartetos de Beethoven que el Cuarteto Smetana grabó para la compañía japonesa DENON en un proyecto que se inició en 1976 en los estudios Supraphon de Praga, Checoslovaquia.

Los miembros que constituyen actualmente el Cuarteto llevan tocando juntos 25 años, aunque el conjunto se formó en 1945 contando en aquel entonces como primer violín a Vaclav Neumann, el actual famoso director de la Filarmónica Checa.

Este primer abono de la serie es muy recomendable por su claridad, balance y ausencia total de ruidos, lo que es importantísimo al escuchar música de cámara.

MOZART

Cuarteto No. 17 en Si bemol mayor, KV458 "La Caza"
Cuarteto No. 15 en Re menor KV421
Cuarteto Smetana DENON C37-7003 (1982)

Otro excelente ejemplo de la colaboración entre el magnífico Cuarteto Smetana y los ingenieros japoneses de la DENON que nos presentan dos de los más conocidos cuartetos de Mozart. La grabación es notable por su transparencia y equilibrio a través de la duración de las dos obras. Es de admirarse la colocación precisa y estable de los cuatro instrumentistas en el escenario sonoro: el primer violín a la izquierda, el segundo justo a la izquierda del centro, el violonchelo inmediatamente a la derecha del centro, y la viola en el extremo derecho. Los artistas derrochan musicalidad y madurez interpretativa. Lástima que el folleto que acompaña al disco venga sólo en japonés.

ROSSINI

Sonatas para Cuerdas No. 1 en Sol mayor; No. 3 en Do mayor; No. 4 en Si bemol mayor, y No. 5 en Mi bemol mayor.
Camerata Bern. Dirige Thomas Fürti.
DEUTSCHE GRAMMOPHON 413310.

Se dice que Rossini escribió sus 6 sonatas para cuerdas en ¡3 días! y cuando tenía tan sólo 6 años de edad, lo cual, en caso de ser cierto, sólo resiste comparación con el caso de niño prodigio de Mozart, porque se trata de obras de un verdadero artífice que demandan una enorme técnica de los ejecutantes y ya muestran el sentido del humor, la aguda personalidad y el "canto" de las cuerdas características del compositor de óperas.

La curiosa combinación para la que fueron escritas: 2 violines, violonchelo y contrabajo se explica por qué el joven Rossini, que tocaba el segundo violín, las escribió para tocarlas en casa de un acaudalado aficionado a la música, quien tocaba el contrabajo, de ahí que haya muchas oportunidades en estas obras para su lucimiento.

En el caso de esta grabación, como suele acostumbrarse en versiones anteriores, las toca un pequeño grupo de cuerdas, lo que crea una severa prueba de absoluta precisión y seguridad en los muchos pasajes de virtuosismo de los que salen airoso los jóvenes músicos de la Camerata de Berna, quienes agregan también ligereza y elegancia. Con esta grabación, Deutsche

Grammophon se saca la espina de las grabaciones chillonas de las cuerdas altas que venía produciendo a últimas fechas y este disco resulta excelente para demostrar cómo deben sonar las cuerdas en un buen aparato de alta fidelidad.

INSTRUMENTO SOLO

BACH

Las Variaciones Goldberg. Aria y 30 variaciones + Aria.
Glenn Gould al piano. COLUMBIA digital MK37779

De esta obra, verdadero monumento a la literatura de los instrumentos de teclado en general, y del piano en particular, no se sabe a ciencia cierta si fue usada por el Conde Kayserling como un antídoto para su insomnio o como una pieza capaz de mantenerlo despierto. El hecho es que constituye un reto formidable para los más destacados clavicembalistas y pianistas del orbe, entre los que destaca Glenn Gould quien la grabó en 1955 para Columbia, y la volvió a realizar en 1982 en una grabación digital poco antes de su muerte en Septiembre del mismo año.

Este disco compacto que contiene esa última versión, muestra la excelencia de este nuevo medio para preservar cada detalle y cada matiz de la increíble virtuosidad de Gould. El sonido del piano es limpio y cada nota se escucha completamente articulada.

Debido a que en estos discos no hay



compresión dinámica, para poder oír el piano a un nivel de volumen real, es necesario contar con un amplificador poderoso y un par de buenas bocinas capaces de manejar sin distorsión la arrolladora sonoridad que Gould imprime en ciertos pasajes triple-fortíssimo.

LIED

STRAUSS

Las Cuatro Últimas Canciones. 6 canciones con orquesta.
Jessye Norman, soprano. Orquesta del Gewandhaus de Leipzig. Dirige Kurt Masur. PHILIPS 411052-2

Esta notable grabación fue comentada en el número 416 correspondiente al mes de Septiembre, de esta misma revista.

SINFONIA

BAX ARNOLD

Sinfonía No. 4 Tintagel, poema sinfónico. Orquesta Sinfónica de Ulster. Dirige Bryden Thomson. CHANDOS digital CHAN 8312.

Este disco merece un comentario por separado que nos proponemos presentar en estas páginas en un próximo número, por lo pronto baste decir que se trata de dos obras muy hermosas de este interesante compositor inglés a quien la industria fo-

nográfica no le ha hecho justicia: la Sinfonía No. 4 terminada en Febrero de 1931, y el poema sinfónico Tintagel de corte Debussyano orquestado en 1919 e inspirado en el castillo en ruinas de ése lugar y la imponente vista del Atlántico. Este disco de la marca inglesa CHANDOS es un ejemplo de excelencia en ingeniería de grabación y de producción. Fue premiado en ese rubro por la revista *Gramophone* en 1984 por la brillante ejecución, el balance acústico completamente natural, sin instrumentos que suenen demasiado cerca, integración y fidelidad a los sonidos musicales que uno espera escuchar en un concierto vivo, y un magnífico rango dinámico con ausencia total de distorsión.

BEETHOVEN

Sinfonía No. 4 en Si bemol mayor, Op. 60
Orquesta del Estado de Baviera, Dirige Carlos Kleiber
ORFEO C 100841A

Se trata de un disco estupendo realizado en 1982 en concierto con público en el Teatro Nacional de Munich, grabado analógicamente y transferido al disco compacto con éxito, hasta donde es posible realizar esta labor en la actual etapa tecnológica.

Cuando se escucha con atención este disco, entra uno en el ambiente de la sala de conciertos para oír una inspiradísima

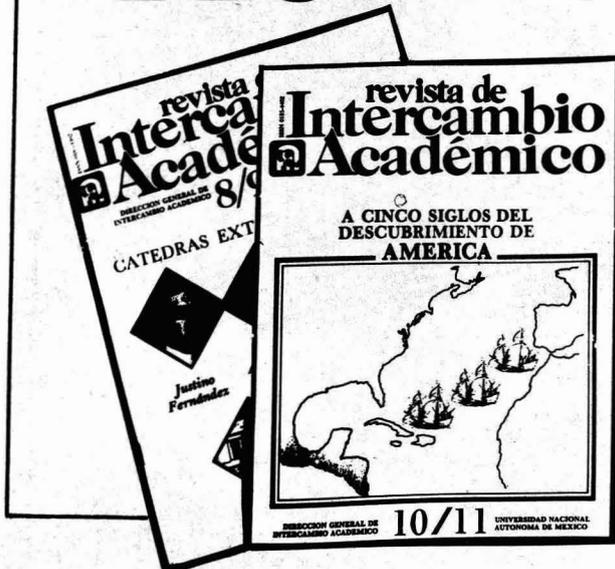
versión de Carlos Kleiber y sus músicos de Baviera.

El propio director nacido en Argentina, y que tan gratos recuerdos dejó en los melómanos mexicanos cuando nos visitó al frente de la Filarmónica de Viena a fines del sexenio pasado, declaró, al dar su autorización para prensar el disco "para aquellos que saben escuchar, encontrarán aquí cosas que ninguna orquesta puede tocar tan anhelantemente, con tanta vitalidad e inspiración como esta orquesta lo hizo ese día".

Aclaremos que hablando de discos compactos, no somos partidarios de las grabaciones en "vivo" porque generalmente desvirtúan las principales cualidades de ese novedoso medio, tales como el silencio de fondo total y la ausencia de ruidos extraños tan comunes en conciertos con público, pero en casos como éste y ante tantas versiones de esta 4a. Sinfonía de Beethoven —hay 16 en el último catálogo— resulta gratificante y revitalizadora una grabación como la presente de tan bella obra. Este disco llegó a la ronda final de la votación para elegir los mejores discos del año de 1985 de IRCA (Premios de la Crítica Internacional de Discos) celebrada en Montreaux, Suiza. ◇

(Continuará en el siguiente número)

revista de Intercambio Académico



Publicación trimestral de distribución gratuita editada por la Dirección General de Intercambio Académico de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Solicítela al Departamento de Publicaciones, Edificio Unidad de Posgrado 2º piso 04510 México, D.F.
Tel. 550-52-15 ext. 3277



Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Marzo, 1986

422



ENTREVISTA CON PORFIRIO MUÑOZ LEDO

TEXTOS DE ADOLFO SANCHEZ VAZQUEZ
Y ALBERTO DALLAL

POEMAS DE JAIME SABINES

LA EXPROPIACION PETROLERA

Edificio Anexo de la antigua Facultad de Ciencias Políticas y Sociales Primer Piso. Ciudad Universitaria.
Apartado Postal 70288, C. P. 04510, México, D. F. Tel. 550-55-59 y 548-43-52

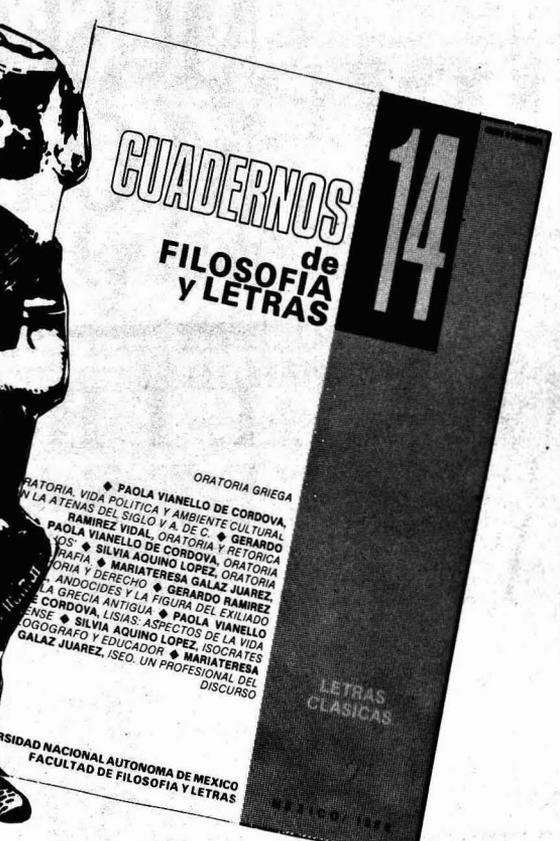
Suscripción Renovación Adjunto cheque o giro postal por la cantidad de \$ 2,000.00 (dos mil pesos 00 / 100 moneda nacional)
 Adjunto cheque por la cantidad de 50 Dlls. U.S. Cy. (Cuota para el extranjero)

nombre		dirección			
colonia	ciudad	estado	c.p.	país	teléfono

★ Nueva Publicación mensual de la Facultad

CUADERNOS de Filosofía y Letras

- 1 HISTORIA
- 2 FILOSOFIA
- 3 LETRAS HISPANICAS
- 4 LETRAS MODERNAS
- 5 LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO
- 6 GEOGRAFIA
- 7 ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
- 8 LETRAS MODERNAS
- 9 BIBLIOTECOLOGIA
- 10 PEDAGOGIA
- 11 LETRAS HISPANICAS
- 12 LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO
- 13 GEOGRAFIA



De venta en la Secretaría de Extensión Académica

Facultad de Filosofía y Letras/UNAM



**LIBRERIA Y CAFETERIA
DEL
PALACIO**

**Vestíbulo del Palacio
de Bellas Artes**

**LIBRERIA DEL
MUSEO DE ARTE
MODERNO**

PASEO DE LA REFORMA Y GANDHI

**LIBRERIA
DE SAN CARLOS**

PUENTE DE ALVARADO 50

SEP



**un mundo
de lectura
con la solidez
universitaria**

**Universidad
de México**
REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
**40 años
de labor
ininterrumpida**

colección

**GRANDES
TENDENCIAS
POLITICAS
CONTEMPORANEAS**

Estos folletos de alto nivel técnico, expositivo e informativo se han esforzado por contribuir a la elevación de la cultura social y cívica, al debate y a las discusiones públicas, sobre los problemas de la política mundial que de distintas maneras son relevantes para el enfrentamiento de la crisis, su superación y el desarrollo, así como para la realización exitosa del destino nacional y latinoamericano.

de las principales colecciones

- biblioteca del estudiante universitario
- biblioteca scriptorum, graecorum, romanorum mexicana
 - lecturas universitarias
 - nueva biblioteca mexicana
 - textos universitarios
 - nuestros clásicos
 - biblioteca de letras

algunas de sus publicaciones periódicas

- anuario de letras
- deslinde: serie los nuestros (colección fascículos)

novedades

- constitución política de los estados unidos mexicanos-comentada
- biblioteca mexicana de escritores políticos

GUIA DEL ESTUDIANTE

Cada folleto hace alusión a una habilidad diferente. Las estrategias de aprendizaje propuestas en la serie, las actividades sugeridas, el lenguaje utilizado y la forma como se presenta la información pretenden responder a las características y necesidades del alumno de enseñanza media.

DIÓGENES
REVISTA INTERNACIONAL
DE CIENCIAS HUMANAS

Artículos, notas y exposiciones dedicadas a problemas temáticos importantes en las grandes ramas de estudio que forman las humanidades.

esta colección pretende compilar y actualizar el rico pensamiento político de los escritores mexicanos a través de la historia.

Primeros títulos:

Andrés Molina Enríquez: La Revolución agraria en México (5 tomos)

Emilio Rabasa: La evolución histórica de México.

José María Luis Mora: Revista Política.
del mismo autor: Crédito Público

Carlos de Sigüenza y Góngora: Teatro de virtudes Políticas.

Juan de Palafox y Mendoza: Manual de Estados y naturaleza del indio.

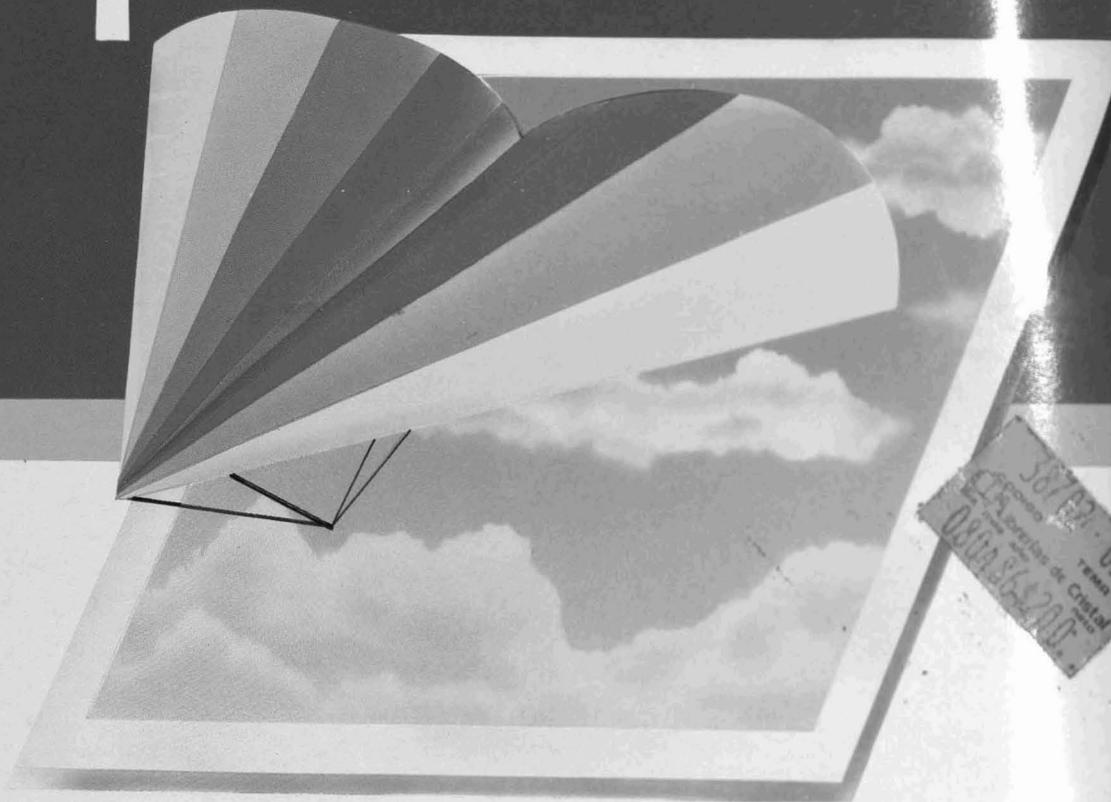
**BIBLIOTECA MEXICANA
DE ESCRITORES POLITICOS**

MEMORIA POLITICA DE MEXICO

universidad nacional autónoma de México
coordinación de humanidades
dirección general de fomento editorial

edificio norte anexo a la torre 2 de humanidades
3er piso
ciudad universitaria
c.p. 04510 México, d.f.
tel. 674-25-52.

Proteja su patrimonio



Hoy Inversiones Banamex mañana lo mejor de sus proyectos

Invertir hoy el producto de su esfuerzo significa apoyar sólidamente la realización de sus mejores proyectos para el mañana. Como disfrutar unas espléndidas vacaciones con su familia.

Porque el mañana

comienza hoy, invierta en Banamex donde usted cuenta con la experiencia, tecnología y profesionalismo de un equipo de expertos que le asesoran para diseñar su mejor opción de inversión.

**INVERSIONES
BANAMEX**

Experiencia que da confianza.



Banamex
Banco Nacional de México