

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Septiembre, 1985

416



CHILE

MÁS ALLÁ DE LA MEMORIA

por Clodomiro Almeida

Poemas de Hugo Gutiérrez Vega

José Chávez Morado ♦ Entrevista con Umberto Eco

ESTATUTO DE LA DEFENSORIA DE LOS DERECHOS UNIVERSITARIOS



HONORABLE CONSEJO UNIVERSITARIO

En conformidad con los principios democráticos que orientan la estructura y funcionamiento de nuestra Universidad y en particular del principio de legalidad y de acción responsable de la autoridad, se propone la creación de la Defensoría de los Derechos Universitarios. Este órgano viene a colmar un espacio que otros medios y mecanismos para asegurar el cumplimiento de los derechos de los universitarios no pueden cubrir adecuadamente, debido a la índole de sus específicas esferas de competencia. Subyace en el espíritu de la Defensoría de los Derechos Universitarios la idea de que la estructura y el funcionamiento de la Universidad actual son adecuados, pero perfectibles y que para continuar siéndolo deberán evolucionar conforme lo hace la propia Institución. El Estatuto de la Defensoría de los Derechos Universitarios responde, asimismo, al principio de que la participación de los universitarios es la mejor garantía de sus derechos y ofrece los canales para que tal participación se realice a través de instancias institucionales.

El Estatuto de referencia contempla la creación de un órgano permanente y específico, a través del cual los universitarios puedan hacer valer sus derechos, cuando estimen que han sido afectados por alguna autoridad o dependencia universitaria. Se trata de establecer una instancia cuya función habrá de ser la de poner en conocimiento de los órganos competentes de la comunidad las irregularidades que se cometan, a fin de que sean esos propios órganos los que lleven a la práctica las

medidas correctivas que sean procedentes. La Defensoría de los Derechos Universitarios no pretende sustituir a las instancias y foros específicos donde, conforme al orden jurídico universitario, se deciden los recursos y acciones cuya función es preservar y hacer cumplir los derechos de los universitarios, por ello se excluyen de su conocimiento las cuestiones laborales, académicas, disciplinarias o colectivas y, en general, las que puedan impugnarse por otra vía jurídica establecida.

El Estatuto establece un procedimiento expedito, a través de una regulación flexible que, no obstante, haga respetar las garantías de los que participen en el procedimiento. Por último el Estatuto establece canales de comunicación del Defensor con los demás órganos de la Universidad y le asegura el acceso permanente a los medios de comunicación universitarios.

La propuesta para crear la Defensoría de los Derechos Universitarios es un testimonio de la voluntad universitaria en el sentido de que se pueden y deben buscar las soluciones institucionales a los problemas que ofrece la convivencia en una comunidad de grandes dimensiones, sin descuidar la atención individual de sus miembros.

Presentación del Estatuto de la Defensoría de los Derechos Universitarios, enviado al Consejo Universitario, por iniciativa del Dr. Jorge Carpizo, Rector de la UNAM, y aprobado en su sesión del 29 de mayo de 1985.

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Volumen XL, número 416 septiembre 1985

INDICE

- 3 Chile: más allá de la memoria
Por Clodomiro Almeida
- 10 Entrevista con Umberto Eco
Por César González Ochoa
- 16 Nueva novela hispanoamericana
Por Juan José Barrientos
- 25 El discurso político de Octavio Paz
Por Julio Ortega
- 29 Crónica de la estética de Chávez Morado
Por Sealtiel Alatríste
- 37 Poemas de Hugo Gutiérrez Vega
- 38 La tiranía en América
Por Patricio Marcos



Quehacer Universitario

- 45 El centro universitario de estudios cinematográficos
- 46 Secretos Públicos:
Juan Miguel Lope Blanch

Escenario Crítico

Libros

- 49 *El tiempo vivido, acerca de 'estar'*
Por Juliana González
- 50 *Bajo la mirada de Occidente*
Por Héctor Orestes Aguilar

Estéticas

- 52 Los palacios coloniales de la ciudad de México
Por Martha Fernández

Teatro

- 55 ¿Quién mató al señor Bernal?
Por Enrique Esquivel

Cine

- 56 Balas y bailes
Por Leonardo García Tsao

Música

- 59 Percusiones y proyectos
Por Juan Arturo Brennan

Discos

- 62 Las canciones de Strauss
Por Rafael Madrid



Universidad Nacional Autónoma de México

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

Universidad de México

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

Coordinador Editorial: Francisco Blanco Figueroa / Promoción: Edna Rivera / Distribución: Silvia Gómez / Asesores de la Dirección: Fernando Benítez, Fernando Danel, Natalia Henríquez Lombardo, Carlos Martínez Moreno, 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: \$ 150.00 Suscripción anual: \$ 1,500.00 (US \$40.00 en el extranjero)



Instituto Nacional de Bellas Artes

LIBRERIA DEL PALACIO

VESTIBULO DEL PALACIO
DE BELLAS ARTES

LIBRERIA



LIBRERIA

CENTRO CULTURAL
JOSE GUADALUPE POSADA
DINAMARCA Y HAMBURGO

LIBRERIA DEL
MUSEO DE ARTE
MODERNO

PASEO DE LA REFORMA Y GANDHI

LIBRERIA
DE SAN CARLOS
PUENTE DE ALVARADO 50

SEP
CULTURA

CHILE: MÁS ALLÁ DE LA MEMORIA*

Por Clodomiro Almeida

Intentar a los 15 años de la victoria de Salvador Allende en las elecciones presidenciales chilenas de 1970, hacer una profunda y exhaustiva reflexión al respecto, insertándola en la trama de todo lo que ha ocurrido desde entonces hasta ahora en nuestra Patria y que no es sino la secuela de ese significativo evento —gobierno popular, golpe de estado, dictadura militar, derrumbe del modelo económico por ella prohiendo y ascenso progresivo del movimiento popular opositor—, intentar agotar ese tema, repito, es tarea imposible de acometer con las limitaciones que imponen las circunstancias de un encuentro como este.

Por eso me limitaré, en una sumaria exposición, a reflexionar sobre algunos aspectos del triunfo de la Unidad Popular y de Salvador Allende en 1970 y sus consecuencias, que a mi juicio alcanzan especial relevancia por las lecciones que arrojan. Lecciones que en este momento de agonía de la dictadura militar, adquieren especial relieve y que deben ser recogidas por las fuerzas democráticas chilenas hoy, para que al reemprender nuestro pueblo mañana, la tarea iniciada por Salvador Allende e interrumpida por el pronunciamiento militar del 11 de septiembre de 1973, esas lecciones sean tenidas severamente en cuenta e impidan que la empresa de querer construir en nuestro Chile una nueva y más justa sociedad, se vea otra vez frustrada, ocasionando similares sufrimientos y miserias a los que ha padecido la inmensa ma-

yoría de los chilenos desde el momento en que Salvador Allende ofreciera su vida en aras del compromiso histórico que había contraído con el pueblo de Chile, al hacerlo éste portador de sus ideales y esperanzas.

Socialismo por la vía democrática electoral

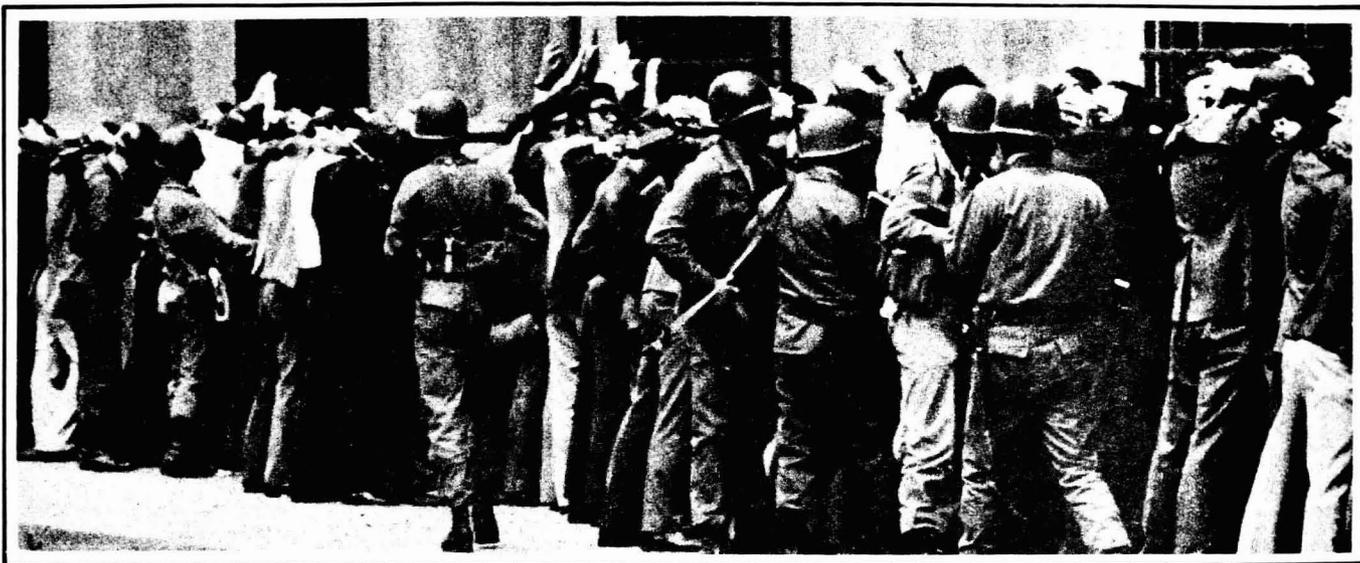
El 4 de septiembre de 1985 se cumplen 15 años desde que un hecho insólito ocurrido en Chile sorprendiera a la opinión pública mundial. Por primera vez en la historia de las democracias occidentales, en una elección general, triunfaba una postura sostenida por una alianza política de partidos que no ocultaban su carácter revolucionario, no obstante que su programa de gobierno era sólo el de una democracia radical que se proponía por vías constitucionales ir creando las condiciones para el progresivo avance hacia el socialismo. Se trataba, como lo proclamara Salvador Allende, como candidato primero y como Presidente después, de marchar hacia el socialismo en “democracia, pluralismo y libertad”.

El hecho era insólito, porque en esa victoria electoral concurrían dos circunstancias que nunca se habían dado antes simultáneamente. La primera, la de que la coalición política triunfante fuera hegemonizada por partidos revolucionarios, y la segunda, la de que el acceso al socialismo se planteaba no por la vía de la revolución armada o por la toma insurreccional del poder, sino por la vía democrática electoral.

Pero la victoria de Salvador Allende con esos caracteres era sólo aparentemente sorpresiva o inesperada. Podía serlo quizás mirada desde afuera, pero en términos de la propia

* Ponencia presentada en el ciclo de conferencias *Chile, más allá de la memoria*, organizado por la Coordinación de Humanidades de la UNAM, y la Casa de Chile.





historia de Chile el hecho era explicable, y se puede decir, hasta natural y necesario.

El triunfo de Allende y la Unidad Popular resultaba como un fruto maduro de un largo proceso de desarrollo de la vida política y de las instituciones republicanas chilenas, las que, a diferencia de la mayor parte, por no decir de la totalidad de las democracias formales latinoamericanas, se habían mostrado capaces y flexibles para ir modificándose en un sentido cada vez más democrático, tanto en cuanto a una creciente participación popular en el poder, como en cuanto a una mayor participación también del pueblo en la repartición del producto del desarrollo económico, procesos ambos interrelacionados, que se intensificaron especialmente durante y de resultados del esfuerzo nacional para salir de la crisis económica producida en el país como reflejo de la gran depresión mundial de comienzos de los años 30.

Los moldes tradicionales de la democracia chilena

El año 1920, el ascenso a la presidencia de Arturo Alessandri marcó el inicio de la coparticipación de las clases medias, junto a la oligarquía en la administración del poder, proceso que en otra forma continuó también durante el gobierno de su implacable adversario, el presidente Ibáñez. Luego después de la segunda administración Alessandri, durante la cual la oligarquía recobró su rol dominante, la victoria de Pedro Aguirre Cerda en brazos del Frente Popular —conformado por Radicales, Socialistas y Comunistas hegemónizados por los primeros—, señaló un nuevo avance de las fuerzas populares siendo la oligarquía desplazada del control político, aunque continuó dominando en la economía, pero ahora compartiendo allí su presencia con la de un área de propiedad pública en sostenido crecimiento. Durante las presidencias radicales inauguradas por Aguirre Cerda, su etapa progresista no fue interrumpida por golpes militares como ocurrió en Argentina en septiembre de 1930. Y su fase conservadora final no logró revertir la orientación general hacia la profundización de la democracia de nuestro decurso histórico, como lo demostró la irrupción populista del ibañismo en 1952, que luego de su frustración creó las condiciones para la recomposición de la izquierda, centrada ahora en el entendimiento socialista-comunista. Esta izquierda así rearticulada estuvo a punto de alcanzar la victoria en las pre-

sidenciales de 1958 y si no se logró después, en las de 1964, fue porque entonces, la derecha atemorizada se colocó detrás de la candidatura centrista de Eduardo Frei la que por su lado recogió buena parte del electorado popular penetrando en la clase obrera y sobre todo, en el campesinado.

Resulta así, que no aparece extraño ni insólito que la izquierda nucleada tras Salvador Allende en las elecciones presidenciales de 1970 alcanzara la primera mayoría electoral, máxime si sus adversarios se presentaron divididos. Y lo que es importante señalar, parte considerable del electorado que favoreció entonces la postulación democristiana de Radomiro Tomic, respondía también a posiciones de avanzada, por lo que se puede decir, que en términos de orientación política, el 4 de septiembre de 1970, la gran mayoría de los chilenos se pronunció por los cambios y por proseguir profundizando las transformaciones sociales dentro de la democracia, ya que la política reformista había tocado fondo en la segunda parte de la administración Frei y sólo cabía el retorno a la derecha o continuar avanzando hacia la izquierda, hacia el socialismo.

El triunfo de Allende en las urnas se veía además garantizado y respaldado por la fortaleza aparente de un sistema político, de una institucionalidad, que había logrado encauzar y procesar hasta entonces sin mayores trastornos, las sucesivas demandas de la clase trabajadora que reflejaban el ascenso y desarrollo del movimiento popular y de sus organizaciones sociales y políticas. Indicador de esta fortaleza de la institucionalidad republicana lo era principalmente, la prescindencia política de unas Fuerzas Armadas de carácter profesional, que avalaban sin deliberar el resultado de las contiendas cívicas y electorales.

Pese a estas razones que explican el porqué del triunfo del 4 de septiembre de 1970 y hacían posible abrigar fundadas esperanzas que la empresa política que se iniciaba pudiera acometerse y realizarse dentro de los moldes tradicionales de la democracia chilena, tres años después, el 11 de septiembre de 1973 un golpe militar reaccionario, estimulado y sostenido por las fuerzas conservadoras del país y con el apoyo del imperialismo norteamericano, logró interrumpir el proceso iniciado con el ascenso de Salvador Allende al gobierno, proceso que había logrado en el transcurso de tres años realizar importantes transformaciones sociales en el país que no es del caso resumir ni recordar ahora.

Elementos de análisis

¿Qué factores esenciales hicieron posible que aquel proyecto político liberador se frustrara y lo que parecía viable no pudiera convertirse plenamente en realidad, consolidarse y culminar sus objetivos?

Muchas causas podrían señalarse para explicar la interrupción por la violencia militar de la experiencia de la Unidad Popular. Nos limitaremos ahora a considerar solo tres elementos que incidieron en el transcurso del Gobierno de Salvador Allende y que condicionaron su derrota frente a la contrarrevolución, y que no siendo los únicos ni mucho menos, tienen, como dejamos dicho, especial significación en esta hora, en que las enseñanzas del pasado pueden y deben enriquecer el patrimonio político del pueblo chileno y permitirle luego, caída la dictadura, reemprender con éxito el camino de su emancipación. Dejamos de lado pues, voluntariamente, la consideración de algunos aspectos de la política económica e internacional que concurrieron también a condicionar el desenlace final de proceso.

El primer elemento que queremos realzar tiene que ver con el hecho de no haberse logrado durante el Gobierno Popular reunir tras él todo el apoyo social y político posible y necesario para poder llevar adelante el ambicioso proyecto de transitar por la democracia hacia el socialismo.

En efecto, la mayoría progresista del país, producto natural del desarrollo de la democracia chilena, al fraccionarse en las elecciones de 1970 en una parte mayoritaria que acompañó a Salvador Allende y en una porción no despreciable que manifestó su intención de continuar avanzando hacia la izquierda siguiendo a Radomiro Tomic, determinó que el triunfo electoral de Allende correspondiera a una votación de sólo poco más de un tercio del electorado no alcanzando a comprometer el 40% de los sufragios.

Tal importante circunstancia —negativa en cuanto restaba legitimidad al gobierno de la Unidad Popular, no a su legalidad constitucional que era inobjetable— pudo haberse corregido si el nuevo gobierno hubiera expresado al conjunto de las fuerzas progresistas, a las que votaron por Allende y a las que sufragaron por Tomic. En esa forma hubiera aumentado considerablemente la legitimidad y la fuerza del gobierno popular y se hubiera viabilizado más el proyecto democrático avanzado que ambas candidaturas, la de Allende y Tomic, sustentaban.

Eso habría permitido una mayor capacidad de atracción de las capas medias hacia el proyecto transformador, haciendo menos susceptible de identificar la imagen del nuevo

gobierno con la del extremismo de izquierda, que estaba muy lejos de representar, pero a lo cual era altamente vulnerable por aparecer fundamentalmente apoyado en el eje socialista-comunista.

Pero el concierto entre la izquierda y el progresismo demócrata cristiano no se produjo. No por voluntad de Allende ni de Tomic. Ni de las propias bases populares de ambas postulaciones. Recuérdese que el día del triunfo de la Unidad Popular, sectores populares que apoyaban a Tomic recorrieron las calles expresando su satisfacción por la derrota de la derecha y que fue la expresión de esas bases la que determinó que los parlamentarios demócrata cristianos en el Congreso Nacional votaran por Allende, cuando ese Congreso hubo de elegir entre las dos candidaturas con las más altas mayorías relativas. A pesar de que la mayoría de esos

parlamentarios demócrata cristianos hubieran preferido seguramente, pronunciarse por la candidatura Alessandri.

El peso de las fuerzas de conservación social

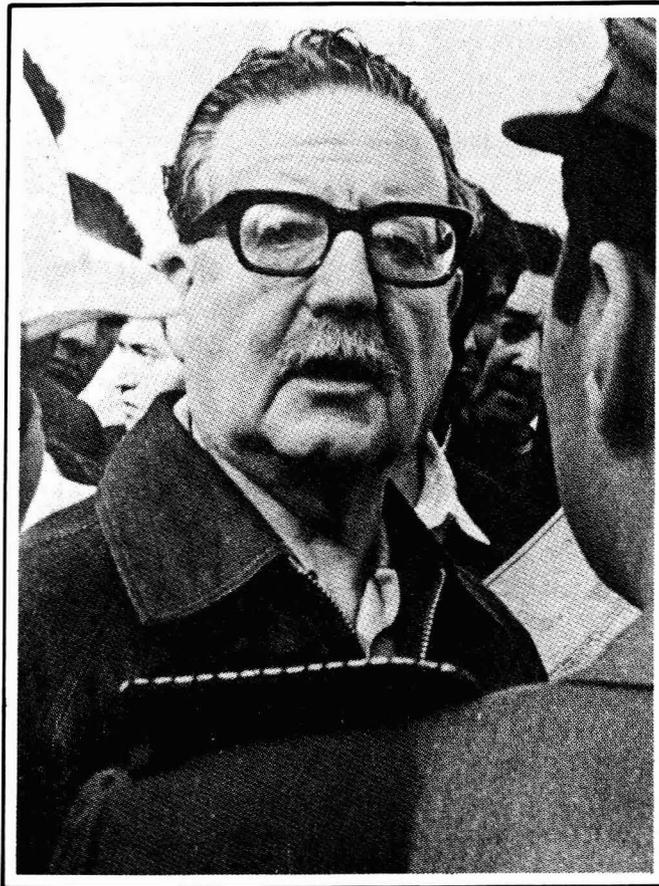
Para votar por Allende en el Congreso, hubo la Democracia Cristiana, presionada por sus sectores conservadores, de imponer entre otras, una condición fundamental al futuro gobierno: no tocar a las Fuerzas Armadas. Su instinto de clase llevó al ala conservadora de la Democracia Cristiana, interpretando con ello también a toda la derecha, a buscar una garantía para que el orden social, en su esencia, no fuera alterado por el nuevo régimen. Eso sólo se podía obtener manteniendo intactas a las Fuerzas Armadas tradicionales, cuya prescindencia política anterior no significaba que su cultura política profunda

no fuera marcadamente conservadora. Por lo tanto, mientras esas Fuerzas Armadas continuaran siendo lo que eran, constituían una suficiente póliza de seguridad para el orden establecido, lo que la práctica corroboró trágicamente cuando los militares se sublevaron contra el régimen constitucional.

Ni Allende ni Tomic, se deja dicho, fueron obstáculos para que un gobierno de las mayorías nacionales pudiera haberse constituido con respaldo de la base popular de ambas postulaciones.

Pero sí fue obstáculo para ello el sectarismo latente en importantes sectores de la Unidad Popular, que como toda desviación "izquierdista" se caracterizó por una sobrestimación de la fuerza propia y una subvaloración de la del enemigo.

Pero por sobre todo, fue obstáculo para ese entendimiento, el conservadurismo de la derecha demócrata cristiana para la cual, a diferencia de su base social popular, su ene-



migo principal no era el injusto e irracional orden social vigente, sino el peligro de una verdadera revolución social que pudiera subvertirlo, y que ellos advertían como altamente probable con la puesta en marcha y desarrollo del programa de la Unidad Popular.

Las consecuencias de no haberse producido tras la victoria del 4 de septiembre una ruptura del esquema tripartito de la estructura partidista del espacio político chileno —derecha, centro e izquierda—, fueron inmensas y decisivas para el futuro del nuevo gobierno.

No porque la democracia cristiana fuera en sí una fuerza política extraordinariamente representativa, sino porque al permanecer instalada en una posición de centro y arbitral, hizo posible que la derecha y la contrarrevolución en potencia se escondieran y camuflaran detrás de ella, ocultando su verdadera faz, presentándose como adalid de una democracia y de una libertad que nadie amenazaba y en la que no creían. Dispuso así la derecha a través de la democracia cristiana, de un idóneo instrumento político y social para atraer hacia sí a las capas medias, vacilantes en su esencia y sobre todo anhelosas de seguridad para su futuro, valor que se empeñó en presentar comprometido y cuestionado por el gobierno y el programa de la Unidad Popular.

Resulta pues, que habiendo existido condiciones en 1970 para que se constituyera un gobierno democrático avanzado con proyección revolucionaria, respaldado por una vasta mayoría nacional, la división del campo popular y la manu-

tención autónoma de un centro político en posición arbitral, determinó desde sus inicios, que la nueva administración se sustentara en una base social y política de menor amplitud que la posible y de la que se requería para poder llevar a cabo un programa, que si bien no era maximalista, era lo suficientemente avanzado como para generar profundas resistencias en las fuerzas de conservación social, cuyo peso en el país era mucho mayor de lo que se mostraba en la superficie.

El descompromiso de la Democracia Cristiana, del centro político y de las capas medias, con el gobierno popular, se fue trocando progresivamente en oposición cada vez más acentuada, y los ingredientes conservadores en su interior fueron ganando paulatinamente posiciones y adquiriendo mayor fuerza. Fenómeno éste que fue favorecido por el hecho de que en dos ámbitos sociales muy sensibles y decisivos, el sindical y el de la burocracia, el competidor con el que se encontraba la izquierda no era la derecha, sino la Democracia Cristiana, lo que determinó que en ambos ámbitos, el enemigo principal percibido por los partidarios del gobierno no fueran quienes de verdad eran los adversarios de clase, sino la Democracia Cristiana y otras fuerzas centristas, instrumentadas por la reacción y a la cual le servían de escudo y de disfraz.

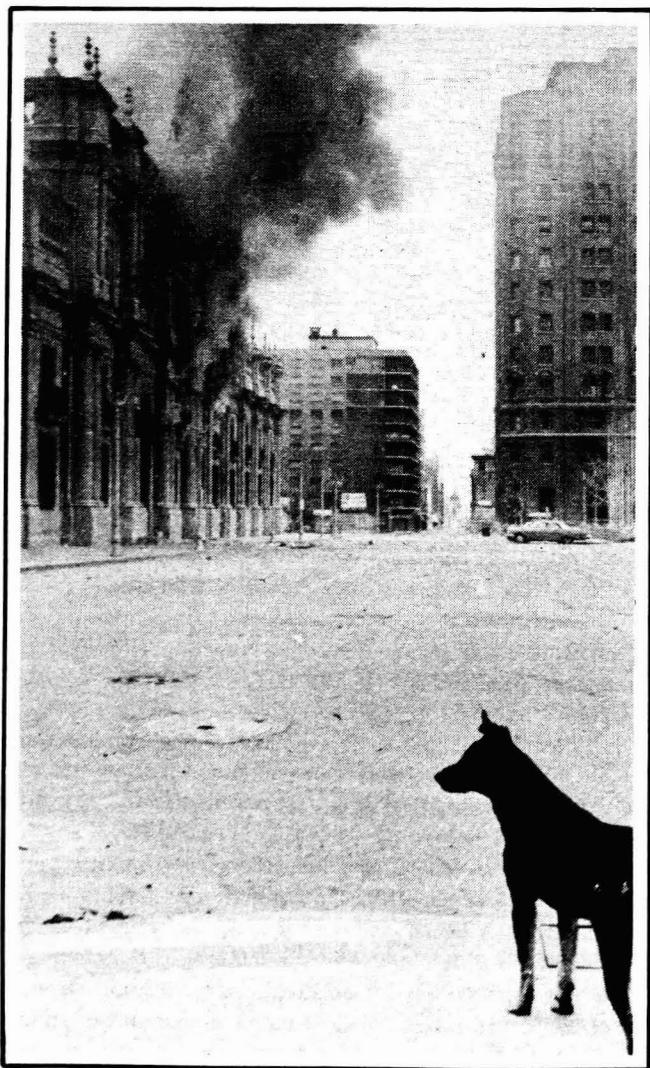
Manipulación de las capas medias

Todo lo anterior resultó particularmente grave, porque afectaba al comportamiento político de las capas medias cuyo peso social en Chile es determinante.

Y aquí corresponde añadir el segundo elemento que queremos destacar como condicionante de la debilidad del Gobierno Popular y del éxito de la contrarrevolución.

El proceso de ajenuación primero, y de alejamiento después, de las clases medias del gobierno, fué facilitado y reforzado por el uso y manipuleo que la oposición hizo en su favor de los valores que más influyen en la conducta de esas capas sociales, haciéndoles creer que dichos valores se encontraban amenazados de muerte por la Unidad Popular y su gobierno. En ese intento la oposición tuvo éxito. No porque en realidad esos valores estuvieran efectivamente amenazados, sino porque, dado el control que la oposición tenía de buena parte de los medios de comunicación, formadores de opinión pública —diarios, revistas, radio y televisión—, le fue a ésta fácil presentar un cuadro de la situación nacional, caracterizado por el desorden, la inseguridad y la anarquía —lo que constituía una imagen caricaturesca de la realidad—, pero que llegó sin embargo a ser percibida por vastos sectores sociales como si fuera la verdad. A ello se añadió el empeño por caracterizar al gobierno de manera ideológica, como esencialmente marxista, pro comunista y pro soviético, buscando el reflejo espontáneo de rechazo que estos términos tienen en la cultura política de significativos sectores de capas medias, que los asocian mecánicamente, como efecto de una propaganda secular, a lo negativo, a lo malo y hasta a lo diabólico; sobre todo en el seno de sus sectores más inmaduros y despolitizados.

La libertad y la democracia se las hacía aparecer peligrosamente amenazadas por un gobierno, al que se calificaba majaderamente de marxista-leninista y al que se trataba de vincular con la idea de “dictadura del proletariado”, con todo lo peyorativo que aquel término conlleva. Se dio así la paradoja que durante el gobierno chileno en el que más li-



bertad hubo y en el que mayor participación democrática existió, la imagen que se iba conformando de él en las capas medias era la de un gobierno dispuesto a sacrificar las libertades y derechos ciudadanos en aras de la instauración de una dictadura proletaria marxista, pro comunista y pro soviética. Muchos de los actuales opositores que hoy día son víctimas de la implacable violencia represiva, y cuyos derechos ciudadanos eran en ese entonces plenamente respetados, fueron movilizados paradójicamente a las manifestaciones callejeras opositoras al conjuro de la consigna "Chile es y será un país de libertad".

En este terreno de la lucha ideológica y de la propaganda, el Gobierno Popular se mantuvo a la defensiva. No logró diseñar y poner en práctica un contraataque en el campo de las ideas y de la publicidad, que contrarrestara exitosamente

la campaña de desinformación y de deformación de la realidad que al costo de millones de dólares provenientes del extranjero llevaban a cabo las fuerzas reaccionarias. No se consiguió demostrar ni difundir eficazmente en la opinión pública que lo que la oposición reaccionaria quería defender, no era en verdad ni la libertad, ni la democracia, ni el orden, ni la seguridad, sino la injusticia, la irracionalidad, la explotación, consustanciales con el orden social imperante. En otras palabras, no se logró demostrar que eran los intereses de la gran propiedad, de los monopolios y del imperialismo lo que la oposición defendía y la razón última por la que atacaba al gobierno. No se logró por lo tanto, hacer conciencia de que los verdaderos enemigos de la democracia y la libertad eran los que aparecían como sus adalides, y que a sus reales defensores era a quienes se quería presentar como sus enemigos.

Las fuerzas armadas: un factor contrarrevolucionario decisivo.

De más está decir, por otra parte, que en la concepción de la democracia a la manera liberal burguesa, la libertad es un atributo de la propiedad, de modo que en el fondo, cuando las clases dominantes cuyo control del Estado se intentaba disputar, decían defender la libertad, lo que en realidad querían cautelar era la estructura de la propiedad, sobre la base de la cual, podían ejercer esas clases dominantes libertades y derechos de los que sólo nominal y muy parcialmente eran titulares la inmensa mayoría de los desposeídos.

A la insuficiente base social y política inicial del gobierno Popular para llevar a cabo su proyecto transformador, y a su

incapacidad para enfrentar con éxito la ofensiva ideológica de las fuerzas conservadoras para ganarse a las capas medias, hay que agregar un tercer elemento concurrente a la carencia de fuerzas del gobierno de la Unidad Popular, que queremos especialmente enfatizar aquí, y que posibilitó el éxito del pronunciamiento contrarrevolucionario de las Fuerzas Armadas, elemento que por su trascendencia permanente y su incidencia en el presente y el futuro de Chile, es imposible dejar de relevar con fuerza.

Nos referimos al hecho de que la victoria electoral de Salvador Allende y el acceso de la Unidad Popular al Gobierno no significaron ni mucho menos la toma del poder real y efectivo en la sociedad. Esta circunstancia ha sido traducida en una frase que es de circulación corriente en los medios políticos: la izquierda de 1970 asumió el gobierno, pero no tomó el poder.

Ello no sólo ni principalmente, porque la economía en lo fundamental hubiera seguido enmarcada dentro de un contexto capitalista, ni porque ideológicamente la izquierda no hubiera logrado conquistar la hegemonía de la sociedad, sino fundamentalmente, porque las Fuerzas Armadas que ostentan el monopolio legítimo de la violencia, no fueron transformadas durante el Gobierno Popular y constituyeron un cuerpo extraño impermeable al proceso social y político que vivía el país, y continuaron ellas siendo tributarias de valores culturales y políticos del todo ajenos a dicho proceso y cargados con un contenido de clase, que las inspiró, motivó y las llevó a ser agentes materiales, del golpe de Estado y de la contrarrevolución que le siguió.

Señalábamos anteriormente que con agudo instinto de

clase la derecha demócrata cristiana impuso como condición para su apoyo en el Congreso Nacional a la postulación de Salvador Allende, el que no se alterara el sistema de mando existente en las Fuerzas Armadas. Pero no fue esa la razón ni la causa fundamental de que el Gobierno Popular no se propusiera ni emprendiera realmente la transformación de aquellas. A eso contribuyó de modo determinante, la ausencia de una real internacionalización del concepto básico, de que el rol fundamental de las instituciones castrenses es el de ser órganos coercitivos destinados a sostener un orden socio-político determinado e igualmente la despreocupación por el análisis de la forma concreta de cómo las Fuerzas Armadas cumplían esa función en Chile, habida consideración de su propia historia y caracteres institucionales, en el contexto de la también concreta y específica sociedad chilena.

Esta carencia de un proyecto militar por parte del Gobier-



no Popular tuvo graves consecuencias que es ocioso remarcar.

Baste decir a manera de síntesis, que las Fuerzas Armadas tradicionales chilenas, eran más leales a los valores que brotan y expresan el orden social imperante, que a su juramento de respeto al ordenamiento constitucional. Y en el momento que percibieron a la política del gobierno como atentatoria a lo que ellos entendían por patria, soberanía, libertad, democracia, seguridad nacional, no vacilaron en escoger la opción contrarrevolucionaria promoviendo el golpe militar para salvaguardar lo que para ellos eran los únicos fundamentos legítimos del orden social.

La presunta prescindencia política y el carácter profesional de los militares chilenos resultaron ser pues, un mito y lo real fue lo que está escrito en las obras de los clásicos: las ins-

en la acción común contra la dictadura, hecho que en la práctica se produjo en lo fundamental ya en 1983, cuando el pueblo unido y en la calle recuperó su papel protagónico fundamental en el escenario del país, sino en su proyección política, conformándose un Gran Acuerdo Democrático Nacional capaz de poner en evidencia la correlación de fuerzas favorable al pueblo y a la democracia, de incentivar y estimular el ascendente movimiento opositor de masas, que necesita saberse conducido por una dirección coherente, unitaria y pluralista para alcanzar superiores niveles de amplitud, fortaleza y combatividad. Ello permite a la vez ofrecer al pueblo una alternativa realista y viable al régimen militar, que lo motive en la brega y que disipe la imagen de vacío político, de división y de impotencia en el campo opositor, que la dictadura se empeña en difundir en la opinión pública, a pretexto de la incapacidad mostrada hasta ahora por las directivas políticas opositoras de vencer sectorismos partidistas, prejuicios ideológicos y colocarse a la altura de las circunstancias respondiendo al reclamo nacional por la unidad y la lucha. Sólo la unidad pluralista de las fuerzas democráticas, sin exclusiones, abre el camino a la victoria y puede precipitar a breve plazo el derrumbe del régimen militar. Esto significa romper ahora, la disposición tripartita del espectro político chileno que de nuevo se insinúa y tiende a persistir, hecho que como se deja señalado en esta exposición, fue causa determinante de la fragilidad del triunfo popular de 1970 y luego del gobierno mismo que de allí emergió. Se trata pues, de romper esta disposición perversa, uniendo a las fuerzas de izquierda con las de centro y hasta con las de derecha que sean consecuentemente democráticas y anti dictatoriales, bajo la sola condición de ser intransigentes en el desconocimiento de la legitimidad del régimen. Y ello porque su desconocimiento es la única garantía para que el abandono del dictador del poder, no vaya a ser sólo un cambio de fachada y el régimen contrarrevolucionario se mantenga bajo otras apariencias, sino que implique de veras el derrumbe de ese régimen y pueda devolverse de inmediato, integralmente al pueblo, la soberanía que le ha sido expropiada, a fin de que éste pueda hacerse nuevamente dueño de su propio destino.

Frente al desplome de la dictadura

El objetivo central de la dictadura, una vez producido el desplome de su modelo económico neo-liberal, ha sido el mantener dividida a la oposición para facilitar la administración de su crisis y permanecer en el poder. Ha introducido para ello, desgraciadamente con relativo éxito, elementos divisionistas en el campo opositor, ofreciendo diálogo y aparentando tender la mano a quienes se definan como anti-comunistas y antimarxistas y renuncien al uso de todas las formas de lucha idóneas para combatirlo, con el propósito manifiesto de ganar tiempo y de dificultar la unidad antidictatorial. Felizmente se está logrando superar estos obstáculos al consenso opositor, y cada vez está más claro para todos, que sólo unidas en la acción y en la lucha, las fuerzas democráticas lograrán tumbar a la tambaleante dictadura.

El acuerdo opositor, por otra parte, alrededor de la vuelta sin condiciones ni posturas excluyentes a la democracia plena, no es sólo pre requisito para ganar fuerzas para derribar al régimen, sino también exigencia para la consolidación de la democracia durante la transición, para evitar así fracturas que la debiliten y creen condiciones para nuevas aventuras



tuciones militares de un sistema político son sus garantes armados mediados por la lealtad hacia los valores en que se expresa el orden social administrado por ese sistema político.

Hay que devolverle la soberanía al pueblo

Si hemos querido aprovechar esta ocasión para acentuar tres elementos de la vulnerabilidad del régimen de la Unidad Popular, es porque cada uno de ellos apunta a una dimensión de la vida política, que hoy tiene una palpitante actualidad, sobre todo en este momento, en que la dictadura militar chilena, cada vez más debilitada y aislada, pero con fuerzas todavía para sobrevivir, entra en el período de su colapso final, preocupada sólo de administrar la crisis originada por el fracaso de su proyecto contrarrevolucionario.

El que este colapso se produzca cuanto antes, depende en primer lugar, de que aprendiendo de nuestra propia experiencia, sepamos ahora hacer lo que no hicimos en 1970: unir a todas las fuerzas auténticamente democráticas no sólo

contrarrevolucionarias.

La unidad democrática no es óbice para el desarrollo en su seno de la fuerza propia de las tendencias y partidos democrático-revolucionarios y de orientación socialista. Por el contrario, la convergencia y el concierto entre estos componentes fundamentales del movimiento popular facilita el acercamiento hacia ellos de los sectores democráticos de centro, al hacer de la izquierda unida un núcleo de atracción hacia las capas medias cuyos intereses objetivos no difieren, sino se confunden con los de la clase obrera y el pueblo en general.

Por eso, aprovechando la experiencia de la Unidad Popular, es preciso ahora también que la izquierda tome la ofensiva en el terreno ideológico y se esfuerce por hacer claridad entre esas capas medias acerca de que sus objetivos e intereses son complementarios con los del resto del pueblo chileno y se ven interpretados en la salida democrático-revolucionaria que la izquierda propone a la crisis del régimen. No es posible ahora incurrir en el mismo error de hace 15 años y permitir que la reacción se gane las conciencias de esos vastos sectores sociales medios, para servir propósitos que no son los suyos y los perjudican notoriamente como lo demuestran hasta la saciedad los resultados de la política desarrollada por la dictadura militar. La garantía de que los legítimos intereses de esos sectores medios serán respetados y promovidos pasa a ser elemento fundamental para hacer duradera y estable la alianza de la clase obrera con la pequeña y mediana burguesía y la intelectualidad, permitiendo así la consolidación y la profundización de la democracia apoyada por las grandes mayorías nacionales.



Hacia la integración y el desarrollo latinoamericano

Por último, las enseñanzas que entrega la experiencia de la Unidad Popular, resultado de sus carencias en materia de política militar, deben llevar a las fuerzas democráticas a colocar durante la transición y con mayor fuerza aún después de rescatada plenamente la democracia, el tema de las Fuerzas Armadas —el de su naturaleza, su ideología y valores, su rol en la sociedad—, en primer lugar entre las cuestiones que tienen que ser amplia y profundamente debatidas y discutidas por la comunidad nacional, de manera que la democracia del mañana no se establezca a título precario, sujeta a la tutela de hecho de unas instituciones castrenses dotadas de poder de veto para impedir las transformaciones sociales, a través de la tácita y permanente amenaza de la intervención militar en el momento en que ellas perciban cuestionado lo

que entienden por el supremo interés nacional, a la luz de su doctrina militar reaccionaria.

El problema militar en la futura democracia, no se resuelve con el simple enclaustramiento de los soldados en los cuarteles y su retorno a sus labores profesionales. La tarea de hacer un diseño de la transformación de las instituciones militares, permear a la sociedad toda la necesidad de emprenderla y llevarla a la práctica con flexibilidad y firmeza, no es faena fácil, pero es requisito y precondition fundamental para construir no sólo en Chile, sino en la mayor parte de América Latina, una sociedad más justa, más democrática y más avanzada.

Una última reflexión acerca de un tópico que interesa como el que más al Chile de mañana y no sólo a nuestro país, sino a toda la América Latina. Un tema que ha sido colocado en los últimos años por los hechos en el orden del día del quehacer de todos los pueblos del subcontinente.

Se trata de la crisis en que han entrado los estados nacionales latinoamericanos, tal como se constituyeron en el siglo pasado, fraccionando a nuestra región en más de una veintena de estados de desigual poderío, pero ninguno capaz de responder con su propia fuerza a los grandes desafíos a que se ven enfrentados nuestros pueblos en el día de hoy. Desafíos que emergen en lo fundamental, de la crisis del actual injusto orden económico internacional, que se manifiestan en el insoluble problema de la deuda externa, y que sólo pueden ser abordados racional y justiciaramente sin agravar la miseria de nuestros pueblos, desde una perspectiva latinoamericana de conjunto, haciendo pesar la fuerza que da la unidad ligada a la democracia, hacia la que vamos avanzando entrelazados todos los pueblos

a lo largo y a lo ancho del amplio mundo de América Latina y el Caribe. Con dificultades y tropiezos, por complejas y tortuosas sendas, pero que conducen todas finalmente a la integración y al desarrollo latinoamericano, que es el complemento y la otra cara de la democracia y de la justicia para nuestros pueblos.

Una mirada al Chile de hoy con perspectiva de futuro, no puede menos que elevarse hasta poder contemplarlo desde esas alturas, las de la patria grande latinoamericana. Máxime si ello se hace en esta oportunidad en que recordamos la victoria cívica de Salvador Allende, cuyo paso por la Presidencia de Chile, significó como nunca en nuestra historia un premonitor empeño por enlazarnos cada vez más estrechamente con cada una de las patrias que integran esta inmensa y promisoría región del mundo, preñada de grandeza y de porvenir, que es la América Latina y el Caribe. ◇

UMBERTO ECO

Semiótica y Literatura

Por César González Ochoa*

Umberto Eco es el autor de una novela que se ha convertido en el best seller de nuestro tiempo y con la cual ha alcanzado una popularidad mundial. Sin embargo, esa popularidad la debe también a la variedad de temas que ha tocado en sus libros; se ha ocupado de cuestiones de estética, de comunicaciones de masas: cine, comics, televisión, etc., y de semiótica.

Su primer libro *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, tesis de doctorado en filosofía en la Universidad de Turín, es de 1956. También sobre problemas de estética publicó en 1962 *Obra abierta*, de 1966 es *La poetiche di Joyce: dalla "Summa" al "Finnegans Wake"*, y de 1968 *La definición del arte*. Sobre el tema de medios de comunicación ha publicado el *Diario mínimo*, *Apocalípticos e integrados* ante la cultura de masas, y *Appunti per una semiologia delle comunicazioni*

visive. Este último texto, reelaborado y aumentado, dio como resultado una de sus obras mayores, que ya pertenece al campo de la semiótica: *La estructura ausente*, publicada originalmente en 1968. Tres años más tarde, los problemas derivados de la traducción de esta obra a otras lenguas europeas lo conducen a otra reelaboración: *Le forme del contenuto* (1971). Finalmente, el *Tratado de semiótica general sintetiza en 1975 los libros anteriores y les da una forma más coherente, basada en una monografía que publicó en 1973: El signo*. Otros libros posteriores son *Lector in fabula*, publicado en 1979, y *Semiótica y filosofía del lenguaje*, 1984, publicado simultáneamente en italiano y en inglés, todavía sin versión al español. Este diálogo se desarrolló durante la reciente visita a México de Umberto Eco invitado por la Universidad Nacional Autónoma de México.



Foto: Rogelio Cuellar

DIALOGO

C.G.: Desde tu trabajo de tesis sobre el problema estético en Santo Tomás has estado en contacto con la Edad Media. Sabemos que en la Edad Media el hombre no vivía y pensaba su existencia más que a través de símbolos, a tal grado que todo acontecimiento es, para actores y testigos, tanto el acontecimiento mismo como el signo de otra cosa. ¿Es este interés por los asuntos medievales lo que te conduce a estudiar el signo?

U.E.: Es difícil responder a tu pregunta porque cuando me ocupaba de la teoría

* César González Ochoa nació en Los Mochis, Sin. Es ingeniero en electrónica y licenciado en ciencias de la comunicación; maestro en Arquitectura. Actualmente es investigador del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM.

de lo bello en Tomás de Aquino no tenía intereses específicos de carácter semiótico; el problema del signo no significaba para mí un problema central. Recuerdo que mientras trabajaba sobre el pensamiento de Santo Tomás, encontré algunos textos de la escolástica del Cinquecento acerca del signo, como los de Juan de Santo Tomás, los cuales ahora se están traduciendo y publicando; tomé varios apuntes pero no los incluí en mi tesis porque mi problema era estético: definición de lo bello, etc. Es probable que, en la medida en que me interesaba en el problema del arte, indirectamente también me interesara en los problemas de la comunicación, pero podría decir que estos intereses fueron posteriores. Si reviso mis apuntes no encontraría ningún aspecto que pudiera definir como rígidamente semiótico. Sólo en los últimos años del 50 y los primeros del 60

el contacto con las actividades de pintores, músicos y otros artistas me llevó a plantear el asunto de la vanguardia como un problema de comunicación y allí surgió el problema del signo. Entonces, diría, fue un proceso de maduración aunque no puedo excluir que este interés existiera desde antes. No puedo ni siquiera decir que fue el Medioevo lo que me condujo a estudiar el signo aunque, pensando bien las cosas, el estudio de la sociedad y la cultura medieval, fuertemente centrada sobre el símbolo, sobre el signo y la comunicación visual, probablemente tuvo una influencia sobre mis estudios posteriores, aunque no directa.

C.G.: Tu libro *La estructura ausente* (1968) fue, en su tiempo, una síntesis de las investigaciones semióticas; tres años más tarde fue sustituida por *Le forme del contenuto*; en 1975 el

Tratado de semiótica general representó una puesta al día de los trabajos anteriores. ¿Es posible esperar otra *summa* que ocupe el lugar del *Tratado*? ¿Es todavía posible escribir *summas*?

U.E.: Habiéndome iniciado como estudioso de Santo Tomás, evidentemente la *summa* es una tentación constante; además, forma parte de mi *forma mentis*, de la exigencia de sistematizar los problemas para poder desarrollarlos. Como tú dices, he hecho



siempre *summas* provisionales porque para mí la *summa* no es la conclusión de un trabajo sino una especie de plataforma para poder desarrollar posteriormente otros estudios; sin embargo, hoy tengo la impresión de que después del *Tratado* la plataforma es ya lo suficientemente amplia para permitirme trabajar, pero no necesariamente en la construcción de una nueva. Si pienso para el futuro en un trabajo orgánico, no es tanto en el sentido de una *summa* teórica como en una *summa* histórica, en una reconstrucción. Por tanto, se trataría no de reescribir el *Tratado* como, idealmente, de escribir la historia del pensamiento semiótico en treinta volúmenes...

C.G.: ...de los cuales *Semiótica y filosofía del lenguaje* sería el primero.

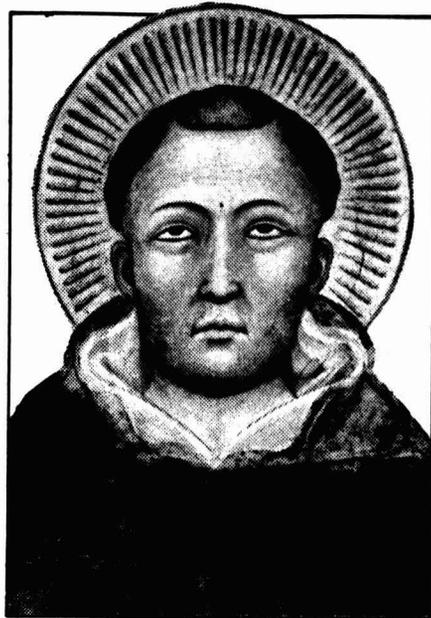
U.E.: En un cierto sentido sí, aunque en

este libro no he adoptado la forma de una *summa* sino la de ensayos por problemas específicos.

Todo mi trabajo gira alrededor del concepto de interpretación

C.G.: En todos tus libros, hasta el *Tratado de semiótica general*, el problema de la interpretación, aunque siempre aludido, hasta cierto punto ha estado eludido. Tal vez una razón sea que en todos ellos es central el problema de los códigos de producción (*Obra abierta* sería una excepción, tal vez por ser la obra menos semiótica de todas). ¿En qué medida *Lector in fabula* llena este hueco? ¿Puede abordarse el problema de la interpretación íntegramente desde la semiótica?

U.E.: Mi impresión difiere de la tuya ya que creo que todo mi trabajo gira alrededor del concepto de interpretación. Ello por razones de formación: me formé en la estética de Luigi Pareyson, quien fue mi maestro en la universidad, y toda su teorización se centraba en ese concepto. *Obra abierta* ponía el acento sobre la variedad e infinidad de interpretaciones. Es verdad que puedes decirme que allí acentuaba el momento en el cual el autor construye una obra de manera tal que pueda ser infinitamente interpretada y que, entonces, el problema de la interpretación se desplazaba a la perspectiva del autor que produce interpretaciones. En este sentido *Lector in fabula* fue para mí la oportunidad, a 15 ó 20 años de distancia, de retomar el problema en dos maneras: primero, con instrumentos semióticos más refinados y, segundo, tratando de ponerme más en el lugar del intérprete que coopera y colabora. Creo que si algo de original tenían mis obras de los años sesenta (*La estructura ausente*, etc.) no eran tanto mis ideas sobre código o estructura, las cuales provenían del ambiente estructuralista, sino sobre todo el modo en que aquellos años Paolo Fabbri, yo, y otros, tratábamos de romper con la rigidez del modelo estructuralista para mostrar la diferencia entre los códigos del emisor y los del receptor. Lo que queríamos acentuar era la libertad e iniciativa del destinatario en relación con el mensaje, es decir, la capacidad que tiene el destinatario para dar

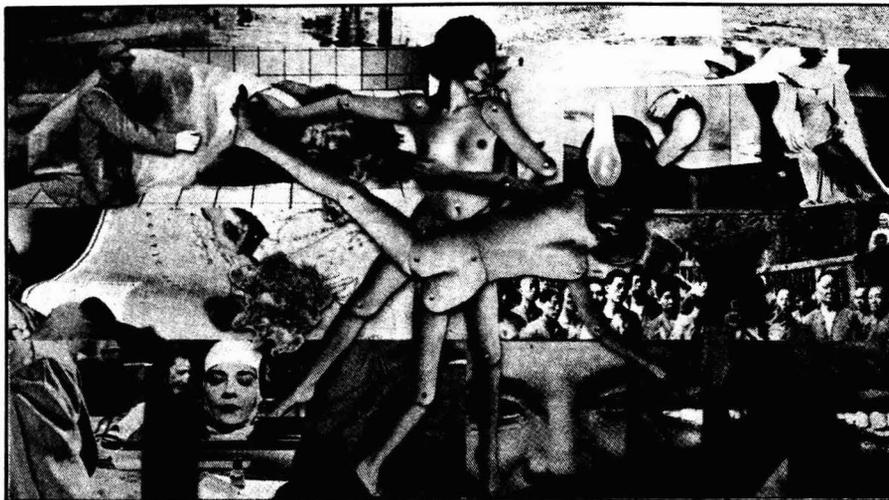


Santo Tomás de Aquino

incluso una interpretación aberrante o una interpretación personal, idiosincrática del mensaje. Actualmente estas ideas pueden parecer tranquilamente aceptables, pero recuerdo que en 1965, Fabbri y yo hicimos en Perugia una amplia intervención sobre el modo de estudiar semióticamente la televisión con el acento sobre el polo de la interpretación: fue como un acto de provocación. Si entiendes la interpretación en un sentido preciso (como el de la hermenéutica), puede decirse que no lo he enfrentado o no lo he hecho plenamente; pero si por interpretación se entiende el momento de la decodificación por el destinatario, mi impresión es que este tema ha estado siempre presente en todo mi trabajo.

C.G.: Sí, pero desde el punto de vista del código, no desde un receptor con instancias tal vez no codificables. Tal parece que la semiótica solamente existe con la condición de borrar al sujeto: en el *Tratado* dices explícitamente que la semiótica reconoce a los sujetos sólo en la medida en que se manifiestan mediante funciones semióticas. ¿Es posible abordar el problema de la significación si dejamos fuera lo imaginario (social e individual), el cuerpo, las pasiones, en fin todo lo que el sujeto es?

U.E.: No estoy aquí para negar que existan las pulsiones subterráneas del sujeto, que existan las pasiones, lo biológico, lo subliminal, lo libidinal;



Creo que en el mundo cada uno tiene un lugar y un trabajo por hacer y tiene que hacerlo bien



Foto: Rogelio Cuellar

estoy aquí para decir que no me considero capaz de resolverte estos aspectos puesto que mi semiótica se presenta como una semiótica de los procesos culturales. Mi sujeto puede describirse sólo en términos de la enciclopedia que lo constituye; mi texto es susceptible de describirse sólo en términos de su autor y lector modelos. El modo como he asumido el concepto peirciano de interpretación es que los interpretantes me interesan en cuanto son pública y materialmente singularizables. Si existe un interpretante de un signo A, depositado como página escrita o como imagen o

como secuencia filmada, ésta es una interpretación B de A sobre la que puedo hablar. Mi semiótica procede con una cierta prudencia al ocuparse de aquello que aparece como proceso cultural público y controlable. Como lo digo en la última página del *Tratado*, no es que niegue que en un futuro yo mismo pueda enfrentarme con problemas distintos a los actuales; no es que niegue que deban enfrentarse; simplemente creo que en el mundo cada uno tiene un lugar y un trabajo por hacer y tiene que hacerlo bien. Siempre me han irritado los semiotistas que se convierten en dos meses en

psicoanalistas; me parece más honesto no hablar de aquello que no puedo por no tener la documentación suficiente. Con todo, respeto el interés de los que se ocupan de estos temas. Entonces, en resumen, me he ocupado de la interpretación en el punto donde ésta se convierte en un proceso cultural, públicamente observable. Reconozco las potencias de lo imaginario pero con los instrumentos que poseo, no soy capaz de tratarlo; si alguien es capaz, dejo que lo trate porque, a fin de cuentas, la república de la cultura es pluralista; precisamente por ello es por lo que no debemos esperar las summas totales que describan la complejidad del universo. Por ello también la semiótica tendrá que proceder por tentativas complementarias y enfoques desde varias partes.

C.G.: Y sin embargo, autores como Greimas intentan enfrentarse al problema de las pasiones desde la perspectiva semiótica...

U.E.: Greimas se enfrenta al problema de la pasión, pero no en cuanto fenómeno psíquico, sino en cuanto que se manifiesta en estructuras semióticas o directamente observables o reconstruibles como estructuras profundas de un texto. Son, por tanto, modos diversos de ocuparse de estas cosas. Quizá no es por azar que en los últimos años he profundizado mi investigación acerca del concepto de símbolo; creo que con él llegamos al límite de lo que es público y cultural, cuando se convierte en personal inconsciente y misterioso. Estoy explorando esta línea fronteriza, aunque con mucha prudencia; pero el hecho de que me sienta fascinado por este fenómeno semiótico que es el símbolo quizás te diga que me estoy acercando lentamente al bosque que divide lo imaginario y lo simbólico.

C.G.: No sé si utilizas aquí el concepto de símbolo en el sentido psicoanalítico o como una noción que incluye tanto lo simbólico como lo imaginario...

U.E.: En uno de los ensayos de mi libro *Semiótica y filosofía del lenguaje* trato de demostrar que el símbolo psicoanalítico en Freud está ya codificado, mientras que en Jung no lo está. Todo lo que trato

de decir es que dentro de las tesis del psicoanálisis existen muchos conceptos de símbolo y que, por ello, hay que andar con mucha prudencia.

C.G.: **Todo lo anterior me permite preguntar por la diferencia entre la tarea del semiólogo y la del hermeneuta o, más bien, por las relaciones entre semiótica y hermenéutica.**

U.E.: Aquí es necesario decir qué entendemos por hermenéutica. Daría a este término dos sentidos: uno restringido, como método o técnica, y otro más amplio, como el de *Weltanschauung*, visión filosófica, ontológica y metafísica. Si la hermenéutica es un método de interrogación de textos, tal como fue definida inicialmente por Schleiermacher y como es definida ahora por Gadamer, entonces la hermenéutica es una práctica interpretativa que sabe muy bien que en los textos se aplica lo que se llama el círculo hermenéutico, donde la pregunta pone el texto y el texto pone la pregunta; que acepta también la historicidad de la interpretación. Sabe muy bien que cualquier pregunta que se haga a un texto tiene en sus propias espaldas aquello que yo llamaría una enciclopedia histórica; sabe que un texto crece porque se enriquece con sus propias interpretaciones. Entonces, en este sentido la hermenéutica es uno de los aspectos de la semiótica, es una semiótica aplicada con sensibilidad histórica. Pero si la hermenéutica es lo que en el segundo Heidegger es el cambio, donde la interrogación sobre el texto se convierte en la interrogación sobre el ser, entonces es una posición ontológica que como todas éstas, tiene que tomar una decisión: o el ser está allí, antes de nuestro lenguaje que lo interroga y lo define, y entonces no sé qué cosa es el ser, no sé qué es el lenguaje que lo define, y esta hermenéutica es lo más lejano de un método semiótico riguroso; o se asume la posición de Aristóteles de que el ser es aquello que se dice de varios modos; es decir, que el ser es un efecto del lenguaje, y entonces estamos ante la fundación metafísica de la semiótica sobre lo cual me gustaría trabajar en los próximos años. Es claro que, mientras que veo con mucho interés a la hermenéutica en su concepción

restringida, veo con desconfianza su concepción ampliada; no obstante, muchos de los que hoy hablan de hermenéutica juegan con los dos polos. Creo, quizás, que el papel del estudioso de la semiótica es definir el papel de la hermenéutica en el interior de un pensamiento general del signo y de la interpretación.

La sospecha no es el desencanto

C.G.: **Algunas personas piensan que, si la década pasada fue la de la expansión de la semiótica, cuando**

académico, han dicho “la semiótica no existe más y hago otra cosa”. Y siendo ciudadanos de una república libre e independiente tienen el derecho de hacer otra cosa, pero este asunto ya no me interesa porque, en todo caso, en Alemania y Estados Unidos ha sucedido lo contrario, pues los años 70 y 80 son los de un entusiasmo, incluso exagerado. El desencanto no se dio en relación con la semiótica sino con el estructuralismo y el posestructuralismo, de Foucault a Derrida; este proceso lo describí en la última sección de *La estructura ausente*. Si identificamos la



Foto: Rogelio Cuellar

No creo que, como dice Toynbee, toda técnica debe terminar y anularse en un acto de ficción

parecía que esta podía resolver los problemas de la cultura, en cambio, la década de los ochenta es la del desencanto. ¿Podríamos decir que la semiótica ha entrado finalmente a la edad de la sospecha? Si compartes esta opinión ¿a qué lo atribuyes?

U.E.: No es verdad que existió una década del entusiasmo y otra del desencanto; el desencanto lo fue solamente para algunos franceses de nervios débiles. Son estos franceses los que comenzaron a construir de manera excelente una semiótica por razones de moda que nada tienen que ver con la ciencia y por razones de poder

semiótica con el estructuralismo, entonces el desencanto envuelve también a la semiótica; pero si como la escuela italiana de semiótica, hacemos una síntesis entre el enfoque estructural, Peirce, el marxismo, y otras corrientes, entonces esta semiótica, como muchas posiciones norteamericanas o como la semiótica textual de origen alemán, no puede ser arrastrada por el desencanto. Incluso en Francia, estemos o no de acuerdo con Greimas, éste no ha estado envuelto por el desencanto sino que continúa trabajando. El problema del desencanto es un problema psicológico que interesa a los psicoanalistas personales de aquellos que se



convirtieron en psicoanalistas —de los que hablé antes. Si por otro lado, el desencanto se entiende como una revisión crítica de la ingenuidad, esto no es desencanto; es el proceso normal de una disciplina.

Existió el desencanto, pero frente al modelo lingüístico de los años sesenta; modelo que parecía explicar todos los problemas del signo y la comunicación. En mi último libro trato de demostrar que toda la crítica al signo realizada por autores del desencanto del posestructuralismo es la crítica a un modelo reducido, rígido y pobre, de origen lingüístico del signo; pero si ponemos en juego un modelo más amplio, de origen clásico o estoico, esta crítica no se sostiene.

En cuanto a la edad de la sospecha creo que es una condición normal de toda disciplina y de toda filosofía vivir continuamente en la edad de la sospecha pero la sospecha no es el

desencanto. El desencanto es no creer en una cosa o dejar de creer en ella; quien sospecha cree que hay algo y quiere entenderlo mejor.

C.G.: ¿Cómo caracterizarías tu postura semiótica en relación con otras corrientes, como la narrativa de Greimas, la peirciana o la semiótica de la cultura? ¿Cuál es el rasgo principal del “ecosistema”?

U.E.: De acuerdo que existe la corriente narratológica greimasiana, una semiótica de inspiración peirciana, una semiótica soviética de la cultura, con muchos puntos de contacto entre sí; pero yo no reduciría las tendencias de la semiótica actual solamente a ellas. Existió, por ejemplo, una semiótica de orientación psicoanalítica; que haya caído en el desencanto o no, ése es otro problema. En el ambiente americano surge cada vez con más fuerza una

semiótica biológica, donde se buscan las raíces de los fenómenos semióticos en el comportamiento animal, en las estructuras genéticas y en algunos procesos neurales; las investigaciones que se hacen en E.U. bajo el nombre de *cognitive sciences* son semióticas orientadas biológicamente; allí está el mismo trabajo de Sebeok; se trata de un universo todavía muy diferenciado y complejo, pero es una línea de investigación. Todas las investigaciones sobre inteligencia artificial dibujan una semiótica que tiene puntos de contacto con la semiótica biológica neurológica, con la semiótica del texto, con la narrativa. Existió y existe una semiótica lógicomatemática. Me hablaste antes del libro de Hofstadter (*Godel, Escher, Bach*) que no es de semiótica ni de filosofía ni de matemáticas sino una grande y bellísima fantasía que te permite entrever un horizonte de investigación que son los fundamentos matemáticos, lógicos, abstractos de una combinatoria y, por tanto, de las mismas estructuras profundas de los códigos y sus transformaciones y que también es una línea de investigación. Si me preguntas cómo me inscribo, cual sería mi línea, te diría que empíricamente, históricamente, me inserto intentando la mediación entre el estructuralismo y la semiótica de Peirce; ésa sería la operación que ha caracterizado mi trabajo. En términos teóricos, defino mi postura como una semiótica de la cultura en cuanto que mi teoría de la interpretación y de la enciclopedia descansan sobre interpretantes colectivamente observables y reconocibles.

C.G.: Por tanto, tu postura estará muy directamente vinculada con la Escuela de Tartu-Moscú y a los nombres Lotman, Uspenski, etc...

U.E.: Diría que dicha escuela realiza un trabajo análogo al mío, puesto que también tiene como fondo de inspiración a Peirce y a los estudios estructuralistas; maneja también instrumentos de la teoría de la información. Trabaja, claro, a su manera pero la frontera entre sus trabajos y los míos es bastante común. No es casual que yo haya sido uno de los primeros en traducir y publicar los textos de la semiótica de la cultura de los países eslavos, incluso antes que en Francia. Recuerdo que Barthes los leyó

en italiano en la edición que yo hice. Por otro lado, habría que distinguir dentro de la misma escuela posturas distintas, puesto que no existe en general; Ivanov, por ejemplo, es diferente a Lotman, etc. Lo que hacen Lotman y Uspenski puede inscribirse muy bien dentro del área de mi interés.

La semiótica, un campo de tesis

C.G.: No puedo terminar este diálogo sin hacer alguna alusión a tu novela.

En alguno de sus libros, Toynbee postula de alguna manera la forma poética como un concepto límite del historicismo al decir que "con el tiempo resultará manifiestamente imposible emplear cualquier técnica que no sea la de la ficción", ¿Podríamos pensar que este momento ha llegado para la semiótica y que es a través de la ficción como podría salir del *impasse* donde muchos críticos la colocan? En otras palabras, ¿es *El nombre de la rosa* una manera de hacer semiótica que manifiesta la imposibilidad de la que habla Toynbee?

U.E.: Cuando escribí la novela no pensaba de ninguna manera que pudiera constituir una divulgación de tesis semiótica. Después, cuando he visto el modo como la gente la lee, me he dado cuenta que ha cumplido también esta función. Y esto es probablemente natural ya que como fui yo quien la escribió, no podía hacer otra cosa sino reflejar también mis preocupaciones teóricas. Sin embargo, no creo que, como dice Toynbee, toda técnica debe terminar y anularse en un acto de ficción. Pero, como toda ciencia o todo pensamiento crítico sólo puede cubrir espacios limitados de la realidad y siempre hay hipótesis más amplias que no se pueden sostener en términos científicos, diría que la ficción narrativa o poesía marchan siempre a coté, paralelamente para tratar aquellas hipótesis que la ciencia y la técnica no pueden controlar. Por tanto, diría que se trata de un trabajo complementario de la cultura, que puede darse en un solo individuo como en mi caso, pero que en otros los dos papeles pueden presentarse divididos. Recuerda que ya en la *Obra abierta* hablaba del arte como metáfora epistemológica que puede anunciar o desarrollar ciertas hipótesis

La república de la cultura es pluralista



que la ciencia presenta en una forma más restringida. Entonces, esta idea de que el discurso artístico tenga también una función de descubrimiento de agitación de hipótesis, es una idea que siempre me ha acompañado; es, pues, muy natural que tal concepción haya sido también transferida a mi práctica de escritura.

C.G.: Podemos seguir escribiendo sobre semiótica sin apelar necesariamente a la ficción.

U.E.: Yo creo que sí, y es lo que estoy haciendo. El problema es que hemos llegado —y esto lo traté en mi último libro— al momento en que debemos distinguir entre semiótica específica y sus condiciones de cientificidad, y la semiótica general entendida como una actitud filosófica. No se puede hablar más de la semiótica como una ciencia o una disciplina unificada, sino sólo como un campo de tesis. Si existe en esta ciencia el desencanto solamente puede ser a causa de la utopía de que exista una semiótica única o unificada. Debemos tratar de trabajar en varias provincias, algunas de las cuales tienen un estatuto científico preciso y exacto, y otras que tienen el estatuto de actividad práctica, crítica, sin una estructura científica precisa, como la crítica literaria que se aplica a textos que no tienen nada que ver con los estudiados por el sistema semiótico de los gestos de una cultura determinada o con el estudio semiótico de las banderas, disciplinas ambas precisas y exactas.

No es el desencanto sino la sospecha la que debe enseñarnos que hay que tener el coraje de reconocer los *cul de sac*. ¿Es posible construir o hacer una descripción de los sistemas de señales navales o de los semáforos? Sí, lo ha hecho Prieto en 1966. Después no hay más que hacer en este campo porque es un sistema simple y no se puede perder más tiempo con él; su descripción está terminada como en medicina la operación de apendicitis, que no necesita más estudio sólo si hay alguna novedad; en cambio seguimos estudiando el cáncer o la gripe de los que sabemos muy poco. Otro ejemplo, la semiótica de la moda: una vez definido que el vestido es significativo, que cada semana o que cada estación sus códigos cambian, no hay más que hacer, sino que es necesario aventurarse en direcciones inexploradas. ◊

Nueva Novela Histórica Hispanoamericana

Por Juan José Barrientos

Reynaldo Arenas convirtió a Carpentier en un personaje de su novela *El mundo alucinante*, al que Fray Servando encuentra en México en el Palacio Nacional:

Aquel hombre (ya viejo), armado de compases, cartabones, reglas y un centenar de artefactos extrañísimos (...), recitaba en forma de letanía el nombre de todas las columnas del Palacio, los detalles de las mismas, el número y la posición de las pilastras y arquivoltas, la cantidad de frisos, la textura de las cornisas de relieve, la composición de la cal y el canto que formaban las paredes, la variedad de árboles que poblaban el jardín, su cantidad exacta de hojas, y finalmente hasta las destructivas familias de hormigas que crecían en las ramas (p. 198).

El mundo alucinante se publicó en México en 1969, pero ya había ganado un premio en Cuba tres años antes, y esta caricatura es importante porque revela la posición de Reynaldo Arenas ante la novela histórica que se había escrito en los países hispanoamericanos durante los años anteriores y que estaba precisamente representada por *El reino de este mundo* (1949) y *El siglo de las luces* (1962), que luego han sido poco a poco descartadas como modelos a medida que se renovaba el género con obras cada vez más audaces, entre las que ahora hay que mencionar *El arpa y la sombra* (1979), de Alejo Carpentier, que es un relato histórico muy diferente a los primeros.

Años después el mismo Arenas señalaría en una entrevista que "en las novelas de Carpentier llega un momento en que los personajes están tan connotados por la historia (...) que no se pueden mover: cada vez que se mueven hay que connotar el paso que dan, la época de la alfombra que pisan, el paño con que se cubren el cuerpo, el mueble donde finalmente se sientan; es decir que hay que agotar el contexto tan fielmente que llega un momento en que por ejemplo el personaje Sofía, de *El siglo de las luces*, casi no puede moverse con toda la utilería con que Carpentier la provee"; en esta novela, por cierto, le molestó que el autor "ni siquiera tratara de evitar el uso del vocabulario de aquella época". Desde luego, admite que hay en ella "una gran labor de lexicografía, de erudición, pero esto no tiene nada que ver con la imaginación creadora" (Santi, p. 25). Todas estas declaraciones incendiarias se habrían podido publicar en un manifiesto sobre la necesidad de renovar el género, pero sin duda debido a las circunstancias Reynaldo Arenas prefirió burlarse de Carpentier en un pasaje de la novela que escribió precisa-

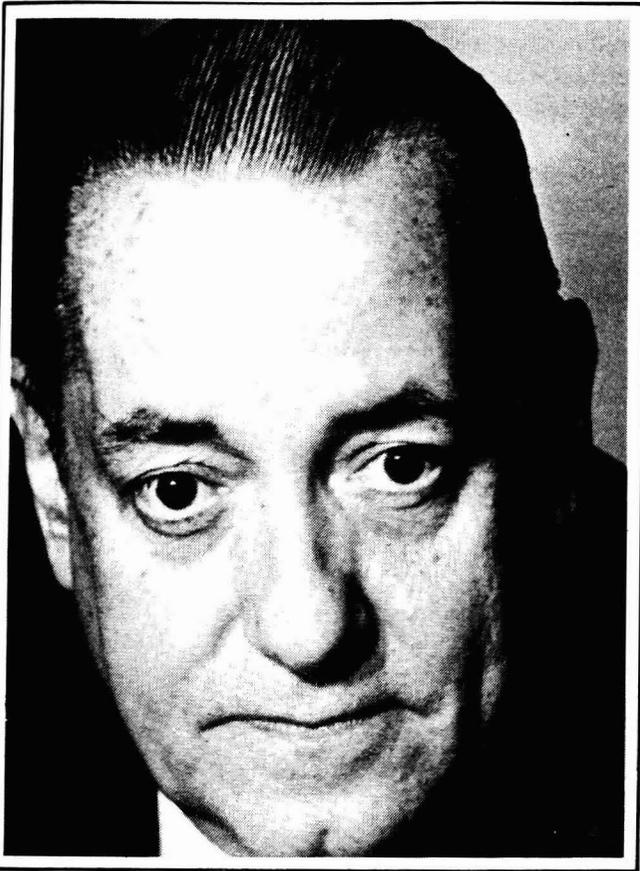
mente en respuesta a las de éste y muy especialmente a *El siglo de las luces*.

Erudición/Imaginación

La oposición que existe entre estas obras resulta más clara si pensamos que no sólo son novelas históricas sino también biografías (noveladas, claro). Los personajes principales de una y otra son revolucionarios que vivieron en la misma época, pues Victor Hugues emprendió la reconquista de la Guadalupe en el verano de 1794 y la retuvo bajo su mando hasta fines de 1798 cuando regresó a París para ser nombrado gobernador de la Guayana en septiembre de 1799, cargo que desempeñó hasta principios de 1809 cuando tuvo que capitular ante portugueses y españoles, pero que recuperó en cierta forma cuando en 1817 se le nombró comisario del rey en Cayena, de donde regresó ciego a Francia para morir cuatro años más tarde; por su parte, Fray Servando pronunció en 1794 su sermón sobre la virgen de Guadalupe, por el cual se le desterró a España, de donde logró escapar a Francia y luego a Italia, pero a la que volvió primero en 1804 y después de una estancia en Portugal en 1808 para luchar contra los franceses; posteriormente, se refugió en Inglaterra, donde se incorporó a la expedición de Francisco Xavier Mina, con la que regresó a México en 1817 para participar activamente en la política nacional hasta su muerte en 1827. Hay que señalar, sin embargo, que se trata de revolucionarios muy diferentes, pues uno ejerció el poder y el otro se mantuvo siempre en la oposición.

Tal vez la principal diferencia entre estos personajes radica en que Victor Hugues era un desconocido antes de que Alejo Carpentier decidiera rescatarlo del olvido en una novela, pues hasta entonces sólo se contaba su vida en un artículo de la *Biographie universelle* de Michaux, mientras que Fray Servando escribió sus memorias, primero en la Inquisición, donde estuvo detenido tres años, y luego en la fortaleza de San Juan de Ulúa por haber creído que el manuscrito anterior había sido destruido;¹ además, dejó una considerable cantidad de documentos y escritos que han dado lugar a innumerables discusiones e impresos, a todo lo cual hay que agregar que, antes de que se publicara *El mundo alucinante*, se escribieron por lo menos tres biografías importantes de Fray

¹ En el discurso que pronunció el 15 de julio de 1822, al ser recibido como diputado por Nuevo León al primer Congreso Constituyente, Fray Servando aseguró que "En la Inquisición, donde estuve tres años, escribí mi vida,



Alejo Carpentier

Servando: *Los desasosiegos de Fray Servando* (1948), del español Eduardo de Ontañón, *Fray Servando* (1951), de Artemio de Valle-Arizpe, y *The Enigmatic Padre Mier* (1955), de Bedford Keith Hadley. Esto es muy importante porque, al escribir sobre un personaje tan poco documentado como Víctor Hugues, Alejo Carpentier tenía un gran margen de acción, mientras que Reynaldo Arenas resulta en comparación muy limitado; sin embargo, éste es el que más inventa.

El siglo de las luces y *El mundo alucinante* representan indudablemente dos maneras opuestas de novelar. En la primera de estas novelas, el personaje principal sólo se ve *de fuera*, ya que conocemos sus actos y sus palabras, pero sólo se infieren sus pensamientos; la elección de esta perspectiva no es inapropiada porque Víctor Hugues era sobre todo un hombre de acción, y el éxito de Carpentier radica en que supo inventar otros personajes —Sofía y Esteban—, desde cuyo punto de vista podía recrear tranquilamente los hechos. Su papel es el mismo que desempeña Ti Noel en *El reino de este mundo*, pues por ejemplo éste conoce ahí a Macandal o asiste a la reunión del Bois Caiman en que se decide la rebelión de Boukman. Es cierto que hay pasajes en esta novela donde se cuenta desde el punto de vista de Paulina Bonaparte o de Henri Christophe, pero por lo general los personajes históricos se ven desde la perspectiva de personajes imaginarios. En cambio, en

creo que en cien pliegos, comenzando desde mi sermón de 1794 hasta mi entrada en Portugal en 1805..." (1: p. vii). Se refería a la "Apología del Doctor Mier" y a la "Relación de lo que sucedió en Europa al Doctor Don Servando Teresa de Mier después que fue trasladado allá por resultados de lo actuado contra él en México, desde julio de 1795 hasta octubre de 1805". Hadley asegura que Fray Servando creyó perdidos estos textos, por lo cual escribió en San Juan de Ulúa el llamado "Manifiesto apologético" (p. 180), que sólo se publicaría en 1944 con otro texto autobiográfico, la "Exposición de la persecución que ha padecido desde el 14 de junio de 1817 hasta el presente de 1822 el Doctor Servando Teresa de Mier, Noriega, Guerra, etc."

El mundo alucinante prácticamente todo se cuenta desde la perspectiva del propio protagonista, a pesar de que el relato se compone de pasajes escritos en primera persona, pasajes escritos en tercera persona y pasajes escritos en segunda persona. Por otra parte, hay que señalar que, una vez elegida la historia que ha de contar, Alejo Carpentier inventa alrededor, a los lados, y que esto es una consecuencia de la perspectiva elegida; en los capítulos iniciales de *El siglo de las luces* ni siquiera se menciona al personaje principal, pues sólo se habla de unos niños que se han quedado más o menos solos en una casa donde al final se escucharán unos aldabonazos que anuncian la entrada en escena de Víctor Hugues. En cambio, la invención de Arenas es decididamente central, ya que no se limita a imaginar episodios y personajes marginales, sino que reelabora la historia que se ha propuesto contar. Antonio Castro Leal, que publicó una edición de las *Memorias* de Fray Servando con pasajes de cuatro textos diferentes y que "comprende la vida de Mier desde el sermón de Guadalupe hasta su última prisión en San Juan de Ulúa", señala que hay en ella "algunas lagunas que acaso no haya ya esperanza de llenar nunca —por ejemplo, sus tres años en Portugal y los ocho meses que pasó en los Estados Unidos en 1821" (1: p. VIII)². Arenas no sólo rellena con su imaginación algunos de esos huecos, sino que, por un lado, dedica varios capítulos a los últimos años del inquieto mexicano y, por otro, decide —como Byron en su *Don Juan*— no comenzar *in medias res* y buscar en la niñez del héroe una explicación a su peculiar manera de actuar. Y así lo imagina maltratado de niño por un maestro (gachupín, claro) que para castigarlo lo encierra en un retrete.

La oposición entre las novelas quedará todavía más clara si recordamos lo que Alejo Carpentier dijo de *El reino de este mundo* en el prólogo a esta novela, pues esto se aplica también a *El siglo de las luces*, y Arenas hizo todo lo contrario.

Verosimilitud/Inverosimilitud

En el prólogo mencionado, Carpentier escribe que "el relato (...) ha sido establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa que (...) respeta la verdad histórica de los acontecimientos" (p. 16), y esto se aplica igualmente a *El siglo de las luces*, donde incluso el personaje de Sofía imaginado por Carpentier resultó que realmente había existido, según se nos explica en un epílogo. Sin embargo, la verdad es que Carpentier se toma ciertas libertades con los hechos. Emma Susana Speratti Piñero ha señalado, por ejemplo, que los historiadores coinciden en que, "antes de suicidarse, Henri Christophe pidió agua para lavarse y un traje blanco con el que intentaba simbolizar su inocencia y buenas intenciones", pero Carpentier "abandona el simple lavado con agua y la vestimenta blanca en favor de *ropa limpia y perfumes*, para luego presentarnos al monarca vistiendo *su más rico traje de ceremonias*, terciándose *la ancha cinta bicolor, emblema de su investidura y anudándose sobre la empuñadura de la espada*", con lo cual no permitió que el tirano se le ablandara y "acentuó en él hasta el final la egolatría y la petulancia del dictador nato" (p. 87). Todo esto resulta, sin embargo, completamente ve-

² En el capítulo séptimo de su tesis, Hadley aclara bastante la estancia de Fray Servando en los Estados Unidos; este auto se muestra por lo general contrario a Fray Servando, pero a pesar de su parcialidad y a veces debido a ella su obra es interesante y debería publicarse aquí en español.

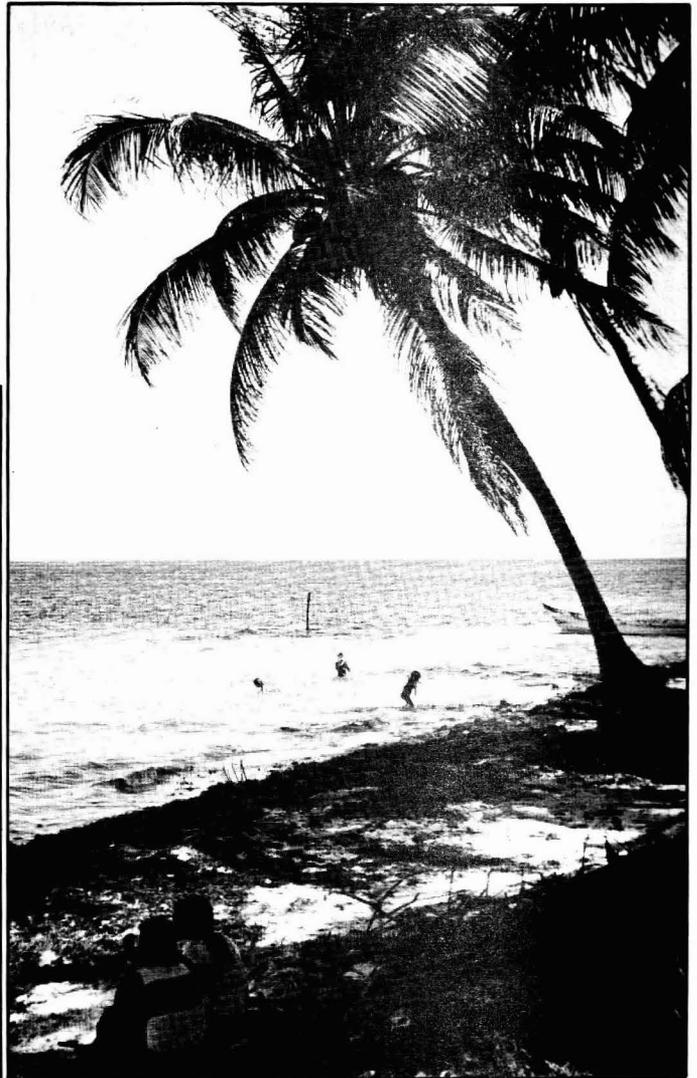
rosímil en oposición al relato de Reynaldo Arenas. Es cierto que hay en éste pasajes comparables al que acabo de mencionar. Por ejemplo, Fray Servando había dicho que “el día que echa uno la firma de su profesión en una religión relajada, echa la de su condenación con muy pocas excepciones. Los votos en ella son casi impracticables, las tentaciones muchas, y el mal ejemplo acaba por arrastrar al mejor” (2: p. 82); por su parte, Arenas cuenta que al ingresar al monasterio de Santo Domingo, Servando es arrastrado por el coro de los novicios a un salón, de donde a los pocos minutos logra salir desnudo y escapa por la escalera trasera de la capilla para caer en manos del padre Terencio, que resulta ser un pederasta todavía peor. Sin embargo, por lo general Arenas no se preocupa en absoluto de la verosimilitud.

Para probar esto bastan unos cuantos ejemplos. El padre Mier fue deportado a España en la fragata *La Nueva Empresa*, pero sólo menciona que la travesía duró cincuenta días; Artemio de Valle Arizpe únicamente agrega que la nave “fue muy combatida de las olas y cercada de tempestades” (p. 63), y Eduardo de Ontañón imagina que los marinos se burlan de Fray Servando, que inútilmente trata de probarles su inocencia. Reynaldo Arenas va mucho más allá: inserta todo

gañar al que no esté bien afianzado e instruído ... ponderaba con una exageración indecible y pintaba como si estuvieran hechos, los inmensos tesoros que gozarían en estas tierras, con la independencia, los habitantes de ellas” (Junco, p. 29); por eso no es extraño que cuando fue hecho prisionero se mantuviera incomunicado al padre Mier. Este se queja de que le pusieran grillos y se amenazara con excomunión *ipso facto incurrenda* a quien hablara con él, mientras que en *El mundo* asegura que “los oficiales españoles que ya conocían mi labia, me cosieron la boca con hilos de henequén y yo no po-



Fotos: Jorge Pablo de Aguinaco



tipo de peripecias y al final Fray Servando llega a Cádiz dentro de una ballena, que no era la primera en varar en esas playas, de acuerdo con un viajero alemán.³ La manera en que Reynaldo Arenas trabaja este episodio recuerda, por la desfachatez con que se narran las aventuras menos verosímiles, al barón de Münchhausen, que por cierto también viajó en una ballena. También otros pasajes recuerdan sus relatos. Es sabido que cuando la expedición de Francisco Xavier Mina desembarcó en Soto la Marina, Fray Servando se encargó de la propaganda, y un testigo aseguró que “el expresado doctor, con un semblante gracioso, voz sonora y una afluencia y facundia rápida como un torrente, capaz de en-

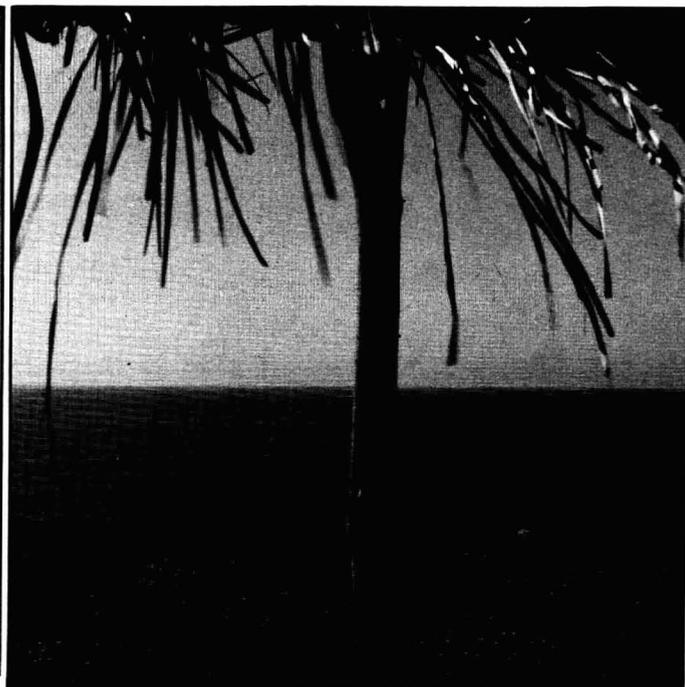
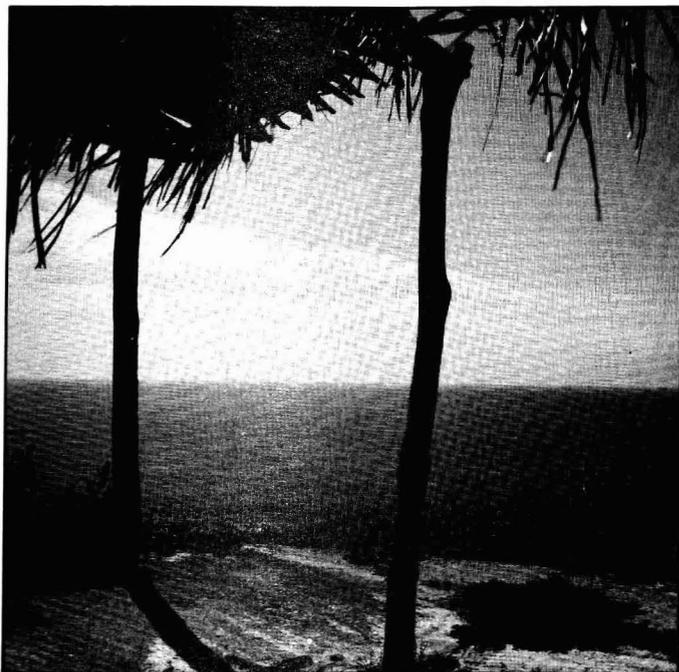
día más que resoplar y mover las manos desgarradas” (p. 179).

La posición de Arenas queda todavía más clara en el episodio de la fuga del convento de San Francisco en Burgos, donde Mier se hallaba detenido. Sus biógrafos apenas repiten lo que él mismo había contado, y Artemio de Valle Arizpe nos dice, por ejemplo, que el prisionero pensó escapar de la elevada celda en que se hallaba “valiéndose de un paraguas abierto con el que iba a bajar con toda suavidad por el aire; pero luego pensó cuerdateamente que, tal vez, ese vuelo arriesgado podría tener el mismo éxito que tuvo el que realizó Simón el Mago, quien se describió al caer de la máquina de su propia invención para surcar el espacio” (p. 79), por lo cual optó por emplear una soga para el descenso. En cambio, Arenas prefiere hacerlo escapar por medio del improvi-

³ Ulrico Schmidl escribe que al llegar a Cádiz en 1534 vio “echada sobre la costa ante la ciudad una ballena o *walfish* que tenía un largo de treinta y cinco pasos” (p. 31).

sado paracaídas, pero en vez de bajar el padre Mier se remonta y una corriente de aire se lo lleva hasta que ya no ve “ni al convento ni a los castillos abandonados, que es lo único que hay en toda España” (p. 66), sino el mar, pero logra maniobrar para aterrizar en la costa.

También trabaja del mismo modo la huida de Fray Servando a Portugal en octubre de 1805. Después de haber escapado en Sevilla de la prisión de Los Toribios, el padre Mier logró abordar en Cádiz un bote con destino a la población fronteriza de Ayamonte, pero éste tuvo que atracar en la más cercana de Rota por miedo a los navíos ingleses que bloqueaban a la flota francoespañola; el padre Mier escribe que al día siguiente continuó su viaje y que “se batían casi a nuestra vista la escuadra inglesa y la combinada de España y



Francia” (2: p. 245). Es cierto que da luego algunos detalles de la batalla, pero en ningún momento pretende haberla visto, como le reprocha uno de sus biógrafos. Hadley señala, en efecto, que el combate tuvo lugar frente al cabo Trafalgar, unas treinta millas al sur de Cádiz, por lo que Fray Servando, que iba hacia el norte, debe haber estado por lo menos a unas cuarenta millas de la lucha, de modo que es posible que haya visto algunos navíos ingleses que se hallaban frente a Cádiz y luego con ayuda de su imaginación completó el cuadro. Además, observa que de acuerdo con Fray Servando “sobrevino al fin de la batalla una tempestad horrible” (2: p. 245), pero “la verdad es que la tormenta mencionada tuvo lugar la víspera, ya que el día de la batalla hizo “buen tiempo” (p. 83). Dejando a un lado que Hadley se basa para decir esto en la *Enciclopedia británica* y en un libro sobre Trafalgar publicado en 1910, mientras que Robert Southey en la biografía de Nelson que publicó en 1813 asegura que “vino un vendaval del suroeste” y que “después de la acción la tormenta arrastró algunas de las naves capturadas hacia la costa” (p. 314),⁴ en *El mundo* Fray Servando tiene que “salir de aquel mar rojizo (...) navegando sobre olas de cadáveres, pues eran tantos que el agua muchas veces ni se veía”, hasta que “ya, en apareciendo el día, estaba frente a las costas de Portugal” (p. 155).

Es más interesante la forma en que Arenas reelabora el encuentro de Fray Servando con el licenciado Borunda, debido a que Artemio de Valle Arizpe lo había trabajado ya con imaginación y humor, y esto lo obliga a tratar de superarlo. De acuerdo con el Padre Mier, Borunda lo convenció de que el ayate del indio en que se hallaba pintada la imagen de la Guadalupana era en realidad la capa del apóstol Tomás, que había predicado el evangelio en el Anáhuac con el nombre de Quetzalcóatl; en sus *Memorias* refiere su entrevista con el viejo abogado aficionado a las antigüedades indígenas, pero no lo describe; en cambio, Valle Arizpe lo retrata con fervor estilístico —todo el pasaje es obra de un orfebre— y nos dice que era muy gordo y “por toda partes le colgaba floja y fáccida la carne, en un derrame incontinido”:

Hablaba bajando la voz a un bisbiseo de confesión, y luego progresivamente, la iba subiendo, subiendo, engrosándola cada vez más y más, hasta aparearla al hueco fragor

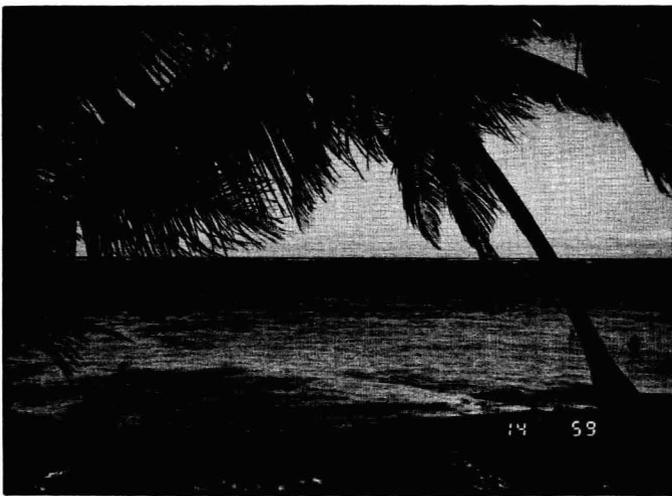
⁴ Los detractores de Fray Servando —y Hadley es uno de ellos— lo han presentado siempre como un echador incorregible y presuntuoso embustero; la carta que le envió a su amigo el doctor don Agustín Pomposo Fernández de San Salvador fechada el 9 de noviembre de 1809 parece darles la razón por la manera en que cuenta sus hazañas durante la guerra contra los franceses. Fray Servando escribe, por ejemplo, que “todo nuestro campo se replegó al ímpetu de la caballería francesa; ya las balas de cañón enemigas penetraban hasta el río Alcañiz, y una me hizo a mí volar por los aires, pero caí sin lesión”; agrega que, después de la derrota de Belchite, estuvo a punto de ser arcabuceado, pero “valióme la pericia del idioma francés, y cuando aquella chusma de bárbaros de todas naciones me oyeron hablar en todas sus lenguas (pues sé nueve), me tomaron tal cariño que al otro día salvé la vida de quince soldados y dos oficiales en el acto de irlos a fusilar; a otro día, salvé a cuatro; otro, al Mayor de Caballería de Santiago, y al brigadier coronel de Olivenza: hice llevar a curar a setenta y dos heridos, que salvé: vestí a todos los prisioneros que habían quedado desnudos, y los alimenté un mes: hice mil otras cosas, porque mi instrucción para los gabachos era un prodigio; y me daban una canongía (...) para que me quedase de intérprete general del ejército (García Álvarez, p. 43 y p. 44). La carta da la impresión, en fin, de haber sido redactada por el propio barón de Münchhausen, pero las probanzas de las hazañas de Fray Servando se encuentran en el tomo sexto de la Colección de Documentos de Hernández y Dávalos, número 992 al 994, de donde la copia García Álvarez (pp. 47-50); lo único que no consta es que hablara nueve idiomas, y Hadley tiene razón cuando rechaza que el Padre Mier haya sido miembro del Instituto Nacional cuando estuvo en Francia en 1815 o que fuera obispo de Baltimore.

de un cañonazo. Entonces, parece que hasta se desprendían pedazos de enjarre de las paredes, que se bamboleaban los cuadros, y crujía de modo alarmante el envigado (p. 51).

Después, “la empezaba a descender con lentitud hasta no reducirla de nuevo a un tierno y confidencial susurro, para echarla inmediatamente hacia arriba” y, mientras aumentaba el diapasón, “le temblaba la copiosa papada de tres caídas y el vientre no le sosegaba en un agitado y constante subir y bajar”, de modo que el hombre parecía “una movediza gelatina” por “el oscilante zangoloteo de sus carnes”, que se estremecían en un alboroto inenarrable”. (p. 52).

No bien oyó Borunda lo que quería Fray Servando, cuando ya andaba dando brincos de un lado a otro, acarreándole con incansable actividad cantidad de libros”:

Derramó ante el admirado Fray Servando nutridos cartapacios de amarillos y arratonados manuscritos; le desenvolvió telas y más telas llenas de policromos jeroglíficos; le



mostró códices raros, mapas desteñidos, pinturas descascarilladas unas, ennegrecidas otras, pero todas horribles, y ante ese cúmulo de cosas extrañas disertó muy por extenso, con aquella su voz de desapacible sube y baja, aunada al zangoloteo de sus carnes fofas, y expuso innumerables datos y razones, según él, incontrovertibles, argumentos irrefutables también según su parecer, para demostrar que la Virgen de Guadalupe no se había aparecido, ¡quién!, en la tosca tilma de Juan Diego, sino en la fina capa de Quetzalcóatl (pp. 53-54).

En cambio, en *El mundo* Fray Servando encuentra a Borunda en una cueva de la que salían murciélagos. Este le habla de sus ideas y, al verlo vacilar, abre la boca y se mete la cabeza de Fray Servando que pudo así:

...ver su campanilla rodeada de murciélagos que volaban desde el velo del paladar hasta la lengua, se posaban sobre los dientes dando chillidos suaves y luego se perdían, alojándose en lo más oscuro de la garganta, donde se colgaban de las paredes del paladar y se quedaban dormidos al son del resuello del dueño de la vivienda, resuello que algunas veces era tan fuerte que los balanceaba y los despedía hacia afuera por las ventanas de la nariz (p. 34).

Todo el episodio se basa por lo demás en el de Valle Arizpe, pues Borunda también es aquí muy gordo —“Las carnes le saltaban por sobre los ojos y le tapaban las nalgas, lo cual le impedía hacer sus necesidades, según me dijo, y ésta era la causa de su gran gordura” (p. 33)—, sus palabras eran a veces “casi un murmullo secreto”, pero “luego comenzaba a levantar la voz, tan alto, que millares de murciélagos salían dando chillidos y tropezando con las paredes de la cueva”, que “soltaban pedazos de milenarias piedras”, y provocando “una lluvia de estalactitas” (p. 33); incluso los sepulta un derrumbe, pero emergen de los escombros. Además, Borunda le acarrea pruebas a Fray Servando:

...y dando saltos de todos tamaños lo vi perderse entre la oscuridad del laberinto. “Mira esto, mira esto”, me dijo, regresando de un solo salto, mientras empezaba a desenrollar una tela interminable (...). Luego vació ante mis



pies un saco de piedras de todos tamaños. “Aquí están las pruebas concluyentes”, dijo con una nueva voz que sonaba a triunfo (...). “¡Mira estos códices yucatecos!, ¡observa estas inscripciones zapotecas!, ¡y estos grabados zacatecas descendientes de toltecas! Ahora examina este millar de piedras chichimecas y verás que las pruebas son infalibles”. (p. 34).

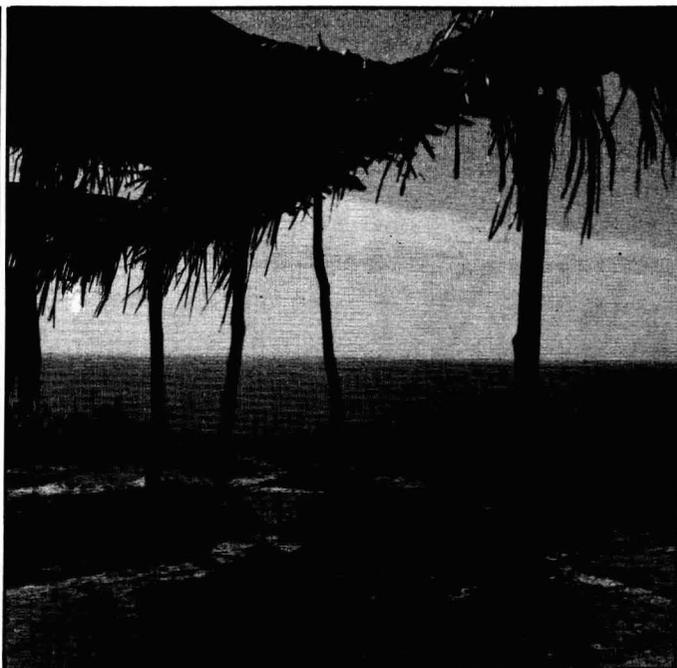
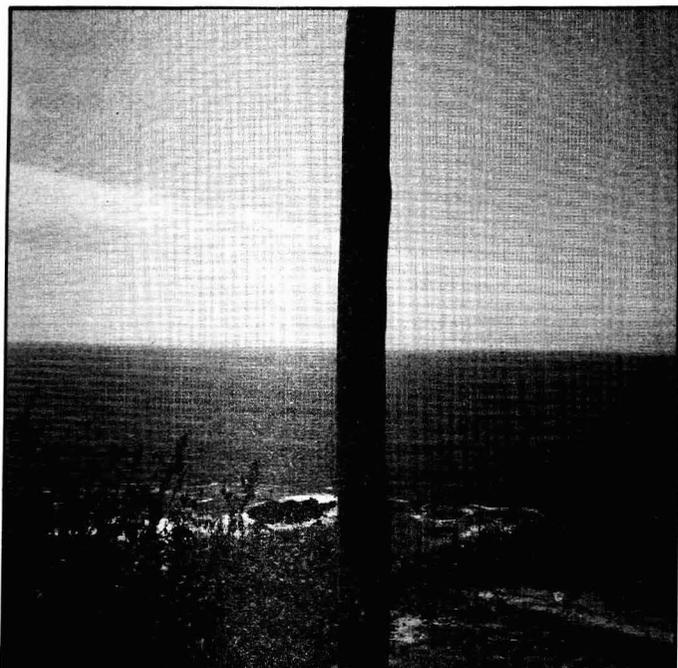
Cronologías/Anacronismos

En el prólogo del *Reino*, Carpentier explica que “el relato (...) oculta, bajo su aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y cronologías” (p. 16); así, algunos personajes históricos como Blanchelande, que gobernaba en Saint-Domingue cuando se levantaron los negros en 1791, o Rochambeau, que se hizo cargo del gobierno al morir Leclerc y fue definitivamente derrotado en Vertières, tienen la función de “marcar hitos en el tiempo” (Speratti, p. 10); lo mismo pasa en *El siglo de las luces*, donde constantemente se mencionan personajes y acontecimientos históricos. En cambio, Reynaldo Arenas procede de un modo completamente

opuesto, pues el anacronismo es un recurso artístico en su novela.

Para empezar, Fray Servando estuvo en Francia dos veces; la primera vez entró por Bayona el 3 de abril de 1801, permaneció unos meses en esa población, pero luego se trasladó a Burdeos, conoció ahí al ecuatoriano conde de Gijón y lo acompañó a París, donde se hizo cargo de una parroquia y se quedó hasta poco antes de que entrara en vigor el concordato del 22 de abril de 1802 que restableció la jerarquía católica y por el que hubiera perdido inevitablemente su puesto (Hadley, p. 64); la segunda vez, Fray Servando llegó a Francia procedente de Inglaterra en julio de 1814, según declaró en cierta ocasión, o en noviembre, de acuerdo con la fecha estampada en su pasaporte (Hadley, p. 118), permaneció en París, donde conoció a Lucas Alamán, pero al regresar Bonaparte ambos dejaron la capital y el 25 de abril de 1815 se

grafos apenas le conceden atención a esa visita del libertador a la capital francesa, de donde regresó a Madrid lo más pronto posible para casarse con María Teresa Toro en mayo de 1802; ella murió en Venezuela, y Bolívar volvió a España en 1803; a principios de 1804 se encontraba por segunda vez en París, de donde realizó un viaje a Italia en compañía de Simón Rodríguez, pero volvió a la capital francesa para emprender otros viajes por Holanda, Alemania e Inglaterra, hasta que en septiembre de 1806 se embarcó para los Estados Unidos rumbo a Caracas. Reynaldo Arenas se refiere más bien a la segunda estancia en París, pues Bolívar vivía entonces en “su lujoso apartamento en el Hotel de los Extranjeros”, que estaba situado “a un paso del Palais Royal, centro de los excitantes placeres que ofrecía París” (Cuevas Cancino, p. 92) y se relacionó muy pronto con madame Fanny Dervieu du Villars, que “tenía veintiocho años y era



embarcaron en Dieppe rumbo a Londres. Valle Arizpe habla de ambas visitas a París en el mismo capítulo de su biografía, de modo que ahí mismo casi se confunden las épocas, y Reynaldo Arenas aprovecha esta posibilidad para enriquecer su relato con innumerables anacronismos que le permiten, entre otras cosas, exagerar la costumbre de Fray Servando de declararse amigo y tertulio de los personajes prominentes de su tiempo, ya que lo relaciona no sólo con Chateaubriand que según el padre Mier había comprado el primer ejemplar de la traducción de *Atala* hecha por él y Simón Rodríguez, alias Samuel Robinson y el abate Gregoire —a quien Fray Servando imitó en algunos aspectos— sino también con Madame de Stäel, que trata de seducirlo, Madame de Recamier y Benjamín Constant, a los que encuentra en el salón de Fanny du Villars, adonde asiste con Lucas Alamán y donde conoce a un “joven muy altanero, rebelde y orgulloso, un tal Simón Bolívar” (p. 129), así como al barón de Humboldt, a quien conoció en efecto en 1814 o 1815 por medio del abate Gregoire.

Es cierto que Simón Bolívar estuvo en París a fines de 1801 o a principios de 1802 y que en esa época pudo conocer a Fray Servando por medio de Simón Rodríguez, pero sus bió-

un poco mayor que Simón, estaba casada con el barón Dervieu du Villars, que casi la doblaba en edad” y además “estaba casi constantemente fuera de su hogar a causa de sus obligaciones en el extranjero” (Masur, p. 52); aparentemente, ella y Simón fueron amantes, y “la casa de Fanny Villars ha quedado transfigurada por obra y gracia de algunos biógrafos de Bolívar en uno de los salones más brillantes del París de la época” (Madariaga, p. 138)⁵, pero en realidad “el salón de Fanny era mediocre” y “que ocasionalmente llegaran grandes personalidades, y que los dineros de Simón permitieran lujosas fiestas, no convierte la casa de los Trobriand —ni siquiera sita en uno de los buenos barrios de París— en un centro de cultura y de política” (Cuevas Cancino, p. 93). Sin embargo, Reynaldo Arenas opta por la versión

⁵ Además, “las relaciones de Bolívar con Humboldt en Italia han dado lugar a fantasías no menores. Se supone que Bolívar vio a Humboldt en la Legación de Prusia en Roma, donde era Ministro a la sazón Guillermo Humboldt, hermano del geógrafo. Con tal motivo se barajan nombres ilustres entre los que circula Bolívar durante su estancia en Roma; y se inventa una excursión al Vesuvio, fundada en que Boussingault afirma tranquilamente que Bolívar, Humboldt y Gay Lussac hicieron juntos la ascensión al volcán en 1804, año en que ninguno de los tres se hallaba en Italia” (Madariaga, p. 138).

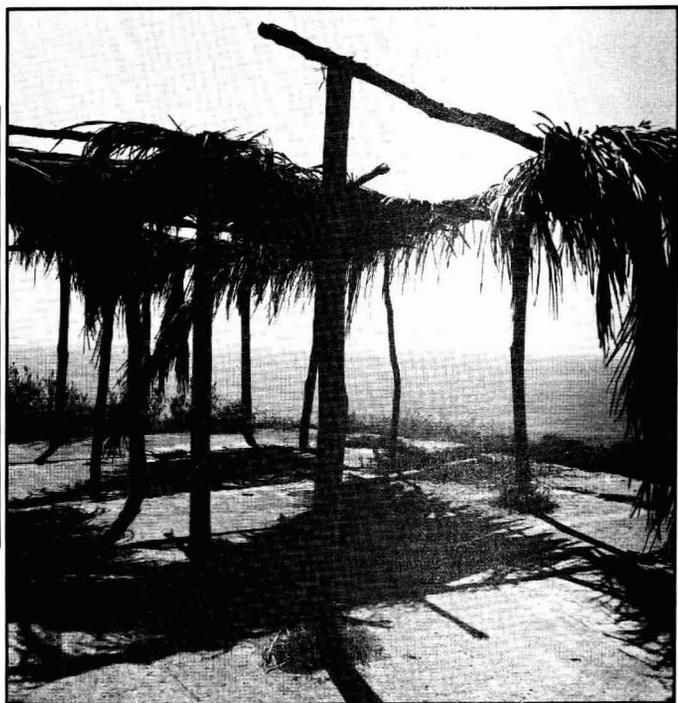
más favorable a Bolívar y se alinea con historiadores como Rufino Blanco Fombona, que reproduce un artículo supuestamente publicado en *Le temps* el 11 de junio de 1812, según el cual “El salón de Madame du Villars rivalizaba en el París tan brillante del consulado y de los primeros años del Imperio con el de Ségur, el de Madame de Talleyrand y el de Madame Houdetot”; en la misma nota se asienta que “Bolívar conoció ahí a Madame de Récamier y a Madame de Stäel, al príncipe Eugenio y a innumerables políticos, generales y sabios” (p. 35).

Por supuesto, Bolívar no pudo conocer en París a Madame de Stäel durante su segunda estancia en esa capital, porque ella había sido desterrada el 15 de octubre de 1803 y aunque trató de regresar en 1806 sólo se le dio permiso de residir en Ruan, adonde llegó el 10 de octubre, pero no se quedó mucho tiempo, pues el 17 de abril de 1807 recibió la orden de alejarse de la región parisina, a la que no volvió sino en 1814 (Adam, pp. 11-12). En cambio, Fray Servando hubiera podido conocer a Madame de Stäel en cualquiera de



las dos ocasiones en que estuvo en París, pero estos perseguidos no se encontraron nunca, sino en la imaginación de nuestros escritores. Valle Arizpe cuenta, en efecto, que el padre Mier llevó a Lucas Alamán, que a la sazón tenía veintidós años y realizaba un viaje de estudios por Europa, a la casa del obispo Gregoire, así como que a su vez su joven amigo le pidió que lo acompañara “a visitar a Benjamín Constant, después al vizconde de Chateaubriand” y “en seguida lo introdujo muy complacido en los lucidos salones de Madame de Récamier y a los no menos famosos de Madame de Stäel” (p. 96); la verdad, sin embargo, es que Alamán sólo asegura que en París conoció “al célebre Padre Mier y por su recomendación al Sr. Obispo Gregoire en cuya casa vi a muchas personas que hicieron papel en la revolución, así como en la casa del conde Montmorency Nicolai á muchos personajes de la restauración” (p. 15). Por lo demás, Valle Arizpe sólo se refiere de un modo vago a esas supuestas amistades, señalando, por ejemplo, que “Tanto la Récamier como la Stäel lo recibieron siempre con agrado ceremonioso” (p. 97), mientras que en el relato de Arenas, que también en esto trata de superar a don Artemio, emergen varias escenas, entre las que destaca precisamente la del encuentro de Fray Servando con Madame de Stäel. Hay otros anacronismos en *El mundo*, pues al principio Madame de Récamier y Benjamín Constant aparecen como amantes, lo que parece situar los hechos entre el 31 de agosto de 1814 y septiembre u octubre

de 1815, o sea la época en que realmente tuvieron una *liaison* —Constant redactó las memorias de la Récamier en enero y febrero de 1815—, pero más adelante Fray Servando anota en su diario que “Madame de Stäel ha recibido la orden de abandonar inmediatamente Francia. Ni siquiera pudimos despedirnos” (p. 133), lo cual ocurrió, como ya se dijo, en 1803 (Adam, p. 14 y 15). Por otra parte, el barón de Humboldt viajó por el continente americano entre 1800 y 1805, escribió la mayor parte de su obra en Francia entre 1811 y 1827 y conoció a Bolívar en 1805 y a Fray Servando en 1814 o 1815, pero en *El mundo* se confunden las épocas, pues al principio se dice que ya había vuelto de América —“Conoce a la América mejor que la mayoría de los americanos (p. 129)... Hablamos de los ríos que él conoce de memoria, y hasta de los más insignificantes arroyuelos” (p. 130)— y luego que apenas iba —“Vino a despedirse. Hablamos muy



poco y yo, al final, le dije: Si se queda Ud. mucho tiempo por allá, de seguro nos veremos. Así será, me respondió. Y nos reímos” (p. 133).

De manera semejante se maneja el tiempo en otros pasajes. Artemio de Valle Arizpe dice que los padres de Fray Servando tuvieron muchos hijos, de los que sobrevivieron “Josefa, Adriana, Servando, Vicente, Froylán, Joaquín Antonio y otra Josefa” (p. 27), y el hecho de que le dieran el mismo nombre a dos de sus hijas, de las que una era mucho mayor que la otra, da lugar a que Arenas las convierta en gemelas:

Venimos del corojal. No venimos del corojal. Yo y las dos Josefás venimos del corojal...

... Y todo el sol raja las piedras. Y entonces: ya bien rajaditas yo las cojo y se las tiro en la cabeza a mis Hermanas Iguales (p. 11).

Además, en cierto momento Fray Servando viaja con Francisco Xavier Mina por el sur de los Estados Unidos *en un tren* y en otra parte se encuentra caminando por la calle de México que actualmente lleva su nombre.

Precisión geográfica/Anatopías

Alejo Carpentier afirma que el *Reino* se basa en “una documentación rigurosa” que respeta los nombres “de lugares y hasta de calles” (p. 16) y en realidad reconstruye de una manera minuciosa el escenario en que se mueven sus personajes. Los críticos han mostrado que en *El siglo de las luces* se aprovecha una descripción que hizo de La Habana el barón de Humboldt y han hallado también las fuentes de la descripción de Paramaribo en esa novela; además, han encontrado en el *Reino* observaciones Moreau de Saint Mary y otros viajeros.⁶ Todos esos datos permiten afianzar la ficción en la realidad. En cambio, Reynaldo Arenas irrealiza el escenario en que se mueve Fray Servando, a pesar de que sus descripciones se basan en las del mexicano. Este había escrito que “Del plano de las ciudades nada hay en Europa que se pueda comparar a las ciudades de nuestra América ni de los Estados Unidos. Todas aquellas parece que fueron fundadas por un pueblo enemigo de las líneas rectas. Todas son



calles y callejuelas tuertas, enredijos sin orden y sin apariencia” (2:p. 56); Arenas lo hace decir que “son tan estrechas esas calles que la gente tiene que caminar de lado sin ver nunca el cielo, por lo cual cuando una persona va atravesando un tramo, la que viene en dirección contraria tiene que agacharse, treparse a una ventana o tirarse al suelo y esperar a que le pasen por arriba; y algunas veces se matan en esta discusión de quién es el que tiene que agacharse y quién el que va a cruzar por encima” (p. 78); también, que en Roma las calles son “tan intrincadas, que muchos se pierden en ellas, sin encontrar jamás sus casas; y ése es el motivo por el que la mayoría de los habitantes (...) salen con un cordel, que amarran al portal de la vivienda, y van desenrollándolo a medida que avanzan para no perderse” (p. 137). En estos

⁶ Véanse “El siglo de las luces, novela filosófica”, de Robert Desnos, en *Homenaje a Alejo Carpentier: Variaciones interpretativas en torno a su obra*, ed. Helmy Giacomani (Nueva York: Las Américas Publishing Co., 1970) y “Les sources de l'évocation de Paramaribo et son élaboration littéraire dans *El siglo de las luces*”, de Noël Salomon, en *Mélanges à la mémoire d'André Joucla-Ruau* (Aix-en-Provence: Université de Provence, 1978), así como el libro de la profesora Speratti-Piñero y sobre todo la segunda parte.

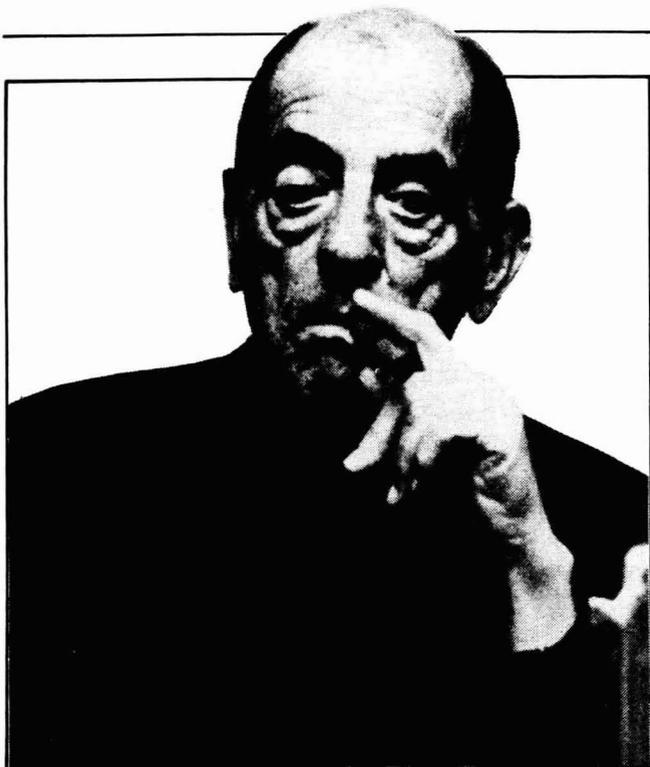
casos se logra crear un ambiente irreal exagerando las descripciones de Fray Servando, mientras que en otros pasajes se obtiene el mismo efecto mediante la mezcla de objetos de diferentes regiones y vocablos de distintos dialectos, como en el capítulo primero, donde Servando menciona a “el bebecicha del maestro” (p. 11) y habla, por otra parte, de “comprar un acocoté —para cuando llegara el tiempo de sacar el aguamiel— para sacarla —para hacerla pulque” (p. 12), o en el capítulo sexto, donde se dice que “Las vendedoras de pan de maíz y de pinole habían llegado a la catedral desde muy temprano, posesionándose de los lugares más estratégicos. Y los comerciantes más arriesgados deslizaban por debajo de las jabas, canecas de chicha, a un precio que se ajustaba a la trascendencia del ritual de ese domingo” (p. 37). Es claro que en México se come pan de maíz y *pinole*, pero no se usan *canecas* ni se bebe *chicha*, sino *pulque*, y las *jabas* se llaman *huacales*. Reynaldo Arenas sabe muy bien esto; la transgresión es deliberada; en su novela, son recursos válidos los anacronismos y anatopías, lo mismo que la ruptura de lo verosímil. Es innegable que quiso contra decir la práctica novelística establecida por Carpentier⁷ y que al hacerlo subrayó la autonomía del arte. Una novela tiene sus propias reglas que no tienen que ser necesariamente las de la realidad.

Literatura/Mitología

Tal vez la principal diferencia entre *El siglo de las luces* y *El mundo alucinante* es involuntaria y radica en que en su novela Carpentier convirtió a Victor Hugues en un personaje literario, mientras que Arenas en la suya logró transformar a Fray Servando en un personaje mitológico. Los personajes de este tipo se caracterizan porque realizan proezas inauditas, pero que rápidamente se vuelven simbólicas, de modo que cualquiera puede identificarse con ellos. El padre Mier es sobre todo conocido por haberse alojado en los más terribles presidios españoles y haberse escapado de todos ellos; en cierta forma, se evadió incluso de la tumba, porque se le desenterró durante una revuelta y su cuerpo momificado fue vendido posteriormente al propietario de un circo, que lo exhibió en Bélgica, donde se perdería su rastro. Por eso me parece especialmente importante el pasaje de *El mundo* en que, cuando se encuentra preso en San Juan de Ulúa, Fray Servando escarba con las uñas el piso de piedra para salir a los arrecifes, pero sólo cae en otro calabozo más húmedo⁸. Cada escapato-

⁷ No hay que olvidar, sin embargo, que Carpentier evolucionó después como novelista. Es cierto que había cierta *desubicación* en *Los pasos perdidos*, donde el protagonista procede de un país industrializado que parece una mezcla de Francia y los Estados Unidos, sobre todo, pero las anatopías son mucho más notables y consistentes en *El recurso del método* (19) donde se manejan regionalismos del mismo modo en que lo hace Arenas. Además, el anacronismo es un recurso muy importante en el *Concierto barroco* (1974), donde Scarlatti, Haendel y Vivaldi discuten la música de Stravinsky, por ejemplo. Esta evolución culmina en *El arpa y la sombra* (1979), donde se reelabora la vida de un personaje histórico desde su propia perspectiva. Se trata, por lo demás, de un personaje cuyo mito se enriquece con esta novela. ¿Habrán influido en Carpentier las críticas implícitas en la novela de Arenas?

⁸ El mismo esquema se encuentra en otros episodios de la novela, como el que mencioné antes de la llegada de Servando al monasterio de Santo Domingo. Dicho sea de paso, hay un episodio muy parecido en la película *Bananas*, de Woody Allen, donde el protagonista está a punto de ser fusilado, pide un cigarrillo, lo usa para prender una bomba que tenía oculta, la arroja al pelotón y logra trepar al paredón y saltar al otro lado, donde de nuevo se encuentra frente a un pelotón de fusilamiento que estaba por ejecutar a otro condenado.



Luis Buñuel

ria termina tarde o temprano en otra prisión. Eso es lo que convierte a Fray Servando en un símbolo de la condición humana. No hay que olvidar que en la novela también “el pueblo (francés) había logrado cambiar de gobernante, pero con ello no había hecho más que cambiar de tiranía”, pues “las mismas personas de antes de la revolución, y los que se aprovecharon de ella, volvían a ocupar grandes cargos” (p. 136); es claro que con esto se alude a lo que pasó en Cuba. Por eso el padre Mier representa nuestro anhelo de libertad y es también una reencarnación del mito de Sísifo, que aquí aparece perdido en un laberinto concéntrico de prisiones. “El doctor Mora toca en lo vivo”, como señaló Alfonso Reyes, “cuando dice que sus prisiones no sólo las sufrió (Fray Servando) con resignación y constancia sino también con alegría” (p. xx), pues sólo así pudo dominar *el arte de la fuga*.

También a Reynaldo Arenas se le escapó en cierta forma Fray Servando, porque, como señala David A. Brading, “la fascinación de su carácter picaresco y de su carrera han tendido a oscurecer la originalidad y el significado de su obra” (p. 62). El padre Mier sostuvo que la Guadalupana había tenido culto en el Tepeyac desde antes de la Conquista porque el apóstol Tomás había predicado en México con el nombre de Quetzalcóatl; en consecuencia, “salió desterrado de su patria”, como señaló también José María Luis Mora, “por haber procurado destruir, aunque no por el camino más acertado, el título más fuerte que en aquella época tenían los españoles para la posesión de estos países, a saber: la predicación del Evangelio” (Reyes, p. xvi). La publicación que hizo de la *Breve relación de la destrucción de las Indias* tenía el propósito de desacreditar a los españoles, y el relato de sus viajes, en el que hay pocos comentarios favorables a los peninsulares, es igualmente subversivo porque está destinado a combatir la imagen que se tenía de la metrópoli en América⁹. Desafortunadamente, no siempre se ha percibido la relación de ese relato con los escritores que publicó en el periódico *El español* o

⁹ Si no fuera porque Fray Servando existió realmente y no es un autor imaginario, habría que colocar el relato de sus viajes al lado de las *Lettres persanes* (1721) y toda la secuela de *Lettres chinoises* (1735), *Lettres siamoises*

con su historia de la Guerra de Independencia, pero hasta sus supuestas contradicciones y desplantes se explican por su lucha contra el colonialismo y las tiranías. En *El mundo* se pierde un poco esta coherencia del personaje, que sin embargo ingresa en la dimensión mitológica.

Los personajes literarios son prisioneros de las obras en que aparecen y si alguna vez los vemos en escena o en la pantalla, es porque toda la obra ha sido objeto de una adaptación especial;¹⁰ además, son relativamente menos conocidos que sus autores, mientras que todo lo contrario pasa con los personajes mitológicos. Robinson Crusoe es indudablemente más conocido que Daniel Defoe y que cualquiera de los escritores que han reelaborado su historia. Esta ha proliferado en obras muy distintas, desde *Der schweizerische Robinson*, de Johan David Wyss, hasta *Suzanne et le Pacifique*, de Giraudoux, o *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, de Michel Tournier, pasando por las *Images à Crusoe*, de Saint John Perse, y ese poema en que Borges evoca al precursor de todos los robinsones, el escocés Alexander Selkirk; incluso en el cine tenemos un *Robinson Crusoe*, de Luis Buñuel, y un *Man Friday*, de Jack Gold, muy dignos de tomarse en cuenta. En mi opinión, lo mismo está comenzando a pasar con Fray Servando. Él mismo escribió que a un oficial español “mi vida le pareció una novela y seguramente fingida” (2: p. 205), y la relación de los diez años comprendidos entre su llegada a España y su huida a Portugal ha sido comparada con las memorias de Casanova por el análisis penetrante, la imaginación, las aventuras y las descripciones de lugares y personas. Alamán sugirió que se escribiera su biografía, y Manuel Payno publicó en 1865 una que aparentemente quedó inconclusa¹¹, por lo cual sólo mucho después se escribirían las que he mencionado. Esas obras son ya importantes, pero sólo constituyen una primera etapa en el desarrollo del mito; la segunda comienza precisamente con *El mundo alucinante*, que ya es una novela. Esta se ha traducido a varios idiomas y ha despertado cierto interés por el inverosímil mexicano. El padre Mier se escapará por eso muy pronto de nuestras letras, y yo estoy convencido de que reaparecerá más allá de nuestra lengua en otra novela, en una película o en una ópera. ♦

(1761), *Lettres d'un Indien à Paris* (1738), etc. etc., en que un extranjero describe a los franceses o a otros pueblos de Europa de un modo no muy complaciente. Es claro que por lo menos en parte Fray Servando escribió en respuesta a los “de propósitos y mentiras” de don Pedro de Estala, que tradujo al español el *Viajero universal* y luego le agregó algunos capítulos de su cosecha, para escribir los cuales “preguntaba a cualquier gachupín, en cuya compañía fingía viajar, ayudándose también de algunos diccionarios, obras por su naturaleza incompletas e inexactas” (2: pp. 186-187). Además, para entender cabalmente el relato de Fray Servando es necesario situarlo en el contexto de lo que Antonello Gerbi llama *La disputa del Nuevo Mundo* (México: Fondo de Cultura Económica, 2da. ed. en español, corregida y aumentada, 1982). Así lo hace hasta cierto punto David A. Brading, pues recuerda por ejemplo, la opinión de que “influye el cielo de la América inconstancia, lascivia y mentira: vicios de los indios y la constelación los hará propios de los españoles que allá se criaron y nacieron” (p. 28), así como que el padre Mier describió a los europeos como “los pueblos decrepitos y corrompidos del lujo, la ambición, la inmoralidad y el libertinaje” (p. 134). Entre su relato y los libros de la señora Calderón, Chevalier, Vignaud y otros viajeros europeos hay un diálogo parecido al que luego se entabló entre *Innocents abroad*, de Mark Twain, y las impresiones del viaje de Oscar Wilde por los Estados Unidos.

¹⁰ Esto es lo que ha pasado con Victor Hugues debido a que *El siglo de las luces* ha sido llevado a la pantalla por Miguel Littin.

¹¹ Se trata de “Vida, aventuras, escritos y viajes del Doctor D. Servando Teresa de Mier”, que se publicó en México como suplemento del periódico *El año nuevo*. Castro Leal observa que “el ejemplar de la Biblioteca Nacional de México sólo llega a la pág. 48”, mientras que el de su amigo don Juan B. Iguíniz “tiene algunas páginas más” (1: p. xiv).

EL DISCURSO POLÍTICO DE OCTAVIO PAZ

Por Julio Ortega

Para formalizar una lectura de los textos políticos de Octavio Paz (reunidos en *El Ogro filantrópico*, 1979 y en *Tiempo nublado*, 1983) podríamos empezar por la reconstrucción de su biografía intelectual, lo que seguramente explicaría, o por lo menos situaría, no pocas de sus obsesiones y temas centrales; podríamos también, más allá de la biografía, trazar el mapa de esos temas y el sentido de sus opciones y posiciones en el mapa más amplio del debate político contemporáneo, lo que nos permitiría tal vez precisar la variante de su crítica en el espectro de las izquierdas, la tradición anarquista, el liberalismo reformista, y, en fin, en la especialización de los discursos intelectuales que compiten por el sentido nacional. Si la primera aproximación sería necesaria para uno de los capítulos, aunque no precisamente el de mayor importancia, de la historia moderna de un poeta; la segunda aproximación seguramente interesaría más al sociólogo de la cultura, quien siguiendo a Weber podría diseñar las funciones sociales del intelectual en los procesos de modernización; estas funciones tienen que ver con el valor institucional del discurso, con su especialización de fuente legitimadora de las opciones políticas, sea dentro del poder o en su oposición, en el espacio de los debates por los modelos dentro de los sectores modernos de América Latina. Particularmente en México, la producción del discurso parece una de las especialidades más dinámicas de este sector moderno y su pequeña burguesía ilustrada. Más allá de las intenciones y las posiciones políticas, esta impresionante producción ocupa a centros de investigación, universidades, medios de comunicación, revistas especializadas, editoriales y, naturalmente, organismos del aparato de Estado; y los ocupa elaborando una información no pocas veces crítica en su misma naturaleza documental, aunque el Estado ejerce un control de mucha de esa información al generarla dentro de su sistema. En la tipología de la producción del discurso en América Latina, esta variante es ilustrativa no sólo de las incautaciones del Estado sino también del rol social de los intelectuales más académicos, cuya crítica social o política no ha pasado aún por la autocritica de su lugar en el discurso. No es casual que Octavio Paz haya sido el centro de encendidas polémicas ge-



Foto: Rogelio Cuffler

neradas por sociólogos, politólogos o historiadores, todos guardianes de su medio altamente especializado. No digo que Paz tenga más o menos razón que los especialistas, sino que una competencia por las percepciones y reordenamientos de la información es connatural a los productores del discurso. Por otra parte, hay una monopolización tácita sobre el sentido de la información nacional de parte de las ciencias sociales; pero si bien es cierto que han documentado válidamente nuestras realidades no han sustituido, con su discurso, otras percepciones de esas realidades; al contrario, puede hoy decirse que el entendimiento de una experiencia nacional sería parcial si se basase únicamente en las ciencias sociales, y mucho más limitado si abandonase los registros del discurso literario.

El discurso político latinoamericano

Sin embargo, una tercera posibilidad de aproximarse a estos textos de Paz se abre desde la perspectiva misma del discurso político hispanoamericano, de tradición humanista y liberal, que ha ido produciendo, a través de las distintas formas de la conciencia histórica, su lógica, sentido y diferencia. En esta tradición casi todos nuestros intelectuales, desde el comienzo mismo de las formaciones nacionales, han participado intensamente tanto en la vida política como en la elaboración discursiva de los modelos y el debate por las prácticas.

De todas las posibilidades, es ésta la que me parece ofrece una lectura más compleja y quizás integrada, y hasta recuperadora, del pensamiento crítico de quien ha ocupado un lugar decisivo en el espacio intelectual nuestro. Claro que ese pensamiento sólo es político en una de sus dimensiones, y, repito, no la más importante. Porque Paz ha partido de una amplia reflexión sobre la naturaleza de la poesía en nuestro tiempo, reflexión que devuelve el rostro del hombre actual, despojado de su uso pleno de la palabra por la diversa decadencia moral y política de la modernidad. Y, sobre esta recusación, la política será percibida como la fuerza hacedora de la modernidad, esto es, como la expresión de la civilización del progreso y la filosofía económico-social del desarrollo. Esta recusación de la política sólo deja lugar, en su contradicción, a una suerte de anticapitalismo romántico;

esto es, a la idea de la vuelta atrás, hacia las fuentes colectivistas de la revuelta campesina y el antiestatismo. De modo que este discurso político se ocupará de discutir las dimensiones distorsionadoras de la opción por la modernización, es decir, las consecuencias generadas por los agentes del desarrollo, sean éstos los estados, los partidos, las ideologías o las tácticas. De antemano, tanto en el capitalismo como en el comunismo y en el Tercer Mundo, la filosofía del desarrollo está lastrada por sus propias contradicciones e imposibilidades; y, por tanto, los que protagonizan su política sólo revelan los límites de la sociedad moderna: el estado autoritario, la división militar y económica del mundo, la repartición de la pobreza, el fracaso de la utopía igualitarista. Como se ve, el discurso político de Octavio Paz es, fundamentalmente, una crítica del poder.

La crítica de la razón política

De las otras perspectivas, una podría analizar el discurso político de Paz como parte de su biografía intelectual, hemos dicho, y en ella, sin duda, la gran confrontación del pensamiento libertario y el comunista ha dejado sus huellas permanentes. Una y otra vez, Paz vuelve a esa intensa polémica, sobre todo a partir de las denuncias en Francia del "universo concentracionario" soviético, y es indudable que su discurso preserva la entonación de ese debate. Otra perspectiva podría darnos el cotejo y la discusión de sus posiciones políticas frente a la Guerra Civil española, el PRI, la revolución cubana, la confrontación norteamericano-soviética, etc.; pero me temo que esta revisión sólo serviría para calificar sucesivamente a Paz, lo que es un ejercicio prolijo indiferenciado por el cual uno, naturalmente, estaría de acuerdo en esto y en desacuerdo con aquello. Supongo, por ejemplo, que en los años ochenta de América Latina, la confrontación norteamericano-soviética, ya no es una opción por modelos ideológicos sino una amenaza concreta a cualquier proyecto independentista, una frontera con la cual se nos obliga a limitar por uno u otro lado de esos bloques hostiles a nuestro futuro. Por otra parte, ¿qué hacer con las posiciones políticas de un ciudadano, que en este caso es un gran escritor, cuya vocación es precisamente la crítica de la razón política? No tendría mucho sentido, creo, simplemente aprobar o desaprobar sus opciones, acordar o desacordar con las mismas una conducta política. Hoy por hoy está generalizada la opinión de que Paz ha ido derivando hacia una posición conservadora, aunque me parece un derroche perderlo sin discusión para las posibilidades de un pensamiento político alternativo, ya que no hay más remedio que rehacer ese espacio luego de las grandes lecciones de estos años y los mayores desafíos inmediatos. Para esa recuperación, yo me atrevería a proponer el cotejo de lo que va de Mariátegui a Paz. El primero nos ha señalado la posibilidad del socialismo alterno a los modelos hegemónicos; el segundo, la crítica al optimismo del progreso y al estado autoritario.

Esta es, claro, la demanda que de Paz haríamos a Paz, y de la cual él mismo puede ser irresponsable. Porque no en pocas cosas Paz se parece a Sartre: en la conciencia de que la política es una dimensión moral, en la capacidad discursiva del sujeto de la opinión, y también en cierta entonación argumentativa y polémica, como si la discusión política fuese un espacio especializado del discurso intelectual; al mismo

tiempo, si uno relee los textos políticos de Sartre junto a los de Paz, se sorprende al encontrar en ambos otro parecido; aparte de su inteligencia ardiente percibimos que entre el sujeto que reflexiona y el objeto discutido hay una situación resuelta de antemano; el objeto siempre es controlado por el sujeto, de modo que el discurso termina siendo elocuente pero monologante. Esto es, el objeto no pone en cuestión al sujeto. Sartre se equivocó muchas veces, y Paz ha acertado no pocas. Pero no se trata de ello, sin duda, porque ¿qué haría uno con un escritor que siempre tuviese razón? Ponerlo al centro del poder mismo, sin duda. Pero aquí se trata, justamente, del revés del poder. La diferencia mayor es otra: Sartre creía en la necesidad de responder siempre, y muchas veces respondió magníficamente. Paz, por su parte, no ha asignado a la política una dimensión central a la vida cotidiana y, por el contrario, ha hecho su crítica. Por eso, en el fondo del discurso de Paz hay una suerte de pesimismo político, y esa distancia interior, ese no-compromiso final, es una más radical crítica al poder, y a la lucha por el poder que está en la naturaleza de la política. Sin paradoja, así, la razón política no se rinde a la política: ésta debe sostenerse en una racionalidad superior a ella; en la moral, por un lado, en la búsqueda de alternativas comunitarias por otro. Sería injusto, por lo demás, demandarle ese otro diseño, cuando sabemos bien que las alternativas sólo son virtuales y, hoy por hoy, pasan por la redefinición de la política en la dimensión de la cultura, en la especificidad de nuestras sociedades pluriculturales, desrepresentadas en estados nacionales y sistemas políticos que refuerzan la estratificación de todo tipo. Hoy que la vida cotidiana es absorbida por todas las formas del mercado, donde se produce la actual "despolitización de la política" (Norbert Lechner), las alternativas recomienzan, sin duda, en la recuperación de las identidades colectivas y culturales, negadas por el neoconservadurismo de retórica liberal y "democrática" pero de praxis colonial y autoritaria.

Pero para recuperar la parte fecunda del discurso político de Paz habrá que adelantar, necesariamente, su crítica. No por una mecánica dialéctica, sino para caracterizar el lugar desde donde ese discurso se produce, el espacio de comunicación que instaure, los interlocutores que convoca, y el sentido que postula en los modelos de la reflexión sobre nuestra experiencia histórica. No hay otro modo, creo yo, de situar seriamente su discusión, ya que someterlo a la prueba del error o el acierto, la ideología o las posiciones reforzadas, sólo sería hacerlo ingresar a la lucha por la autoridad de los discursos en el espacio menor de su inmediatez, lo cual sería negar que su impulso mayor se cumple en su articulación al debate por un pensamiento político más nuestro, menos traumático y capaz de expresar, alguna vez, no el mero sentido común del desengaño sino la necesidad radical de seguir imaginando.

El lugar propio del escritor es la marginalidad

¿Desde dónde, en efecto, se produce el discurso político de Paz? Paz ha repetido que el lugar propio del escritor es la marginalidad, esa independencia frente a los partidos y los poderes que autentifica la validez moral de la crítica. Y esto parece del todo razonable en una tipología de las funciones del intelectual: una de ellas privilegia su distancia frente a

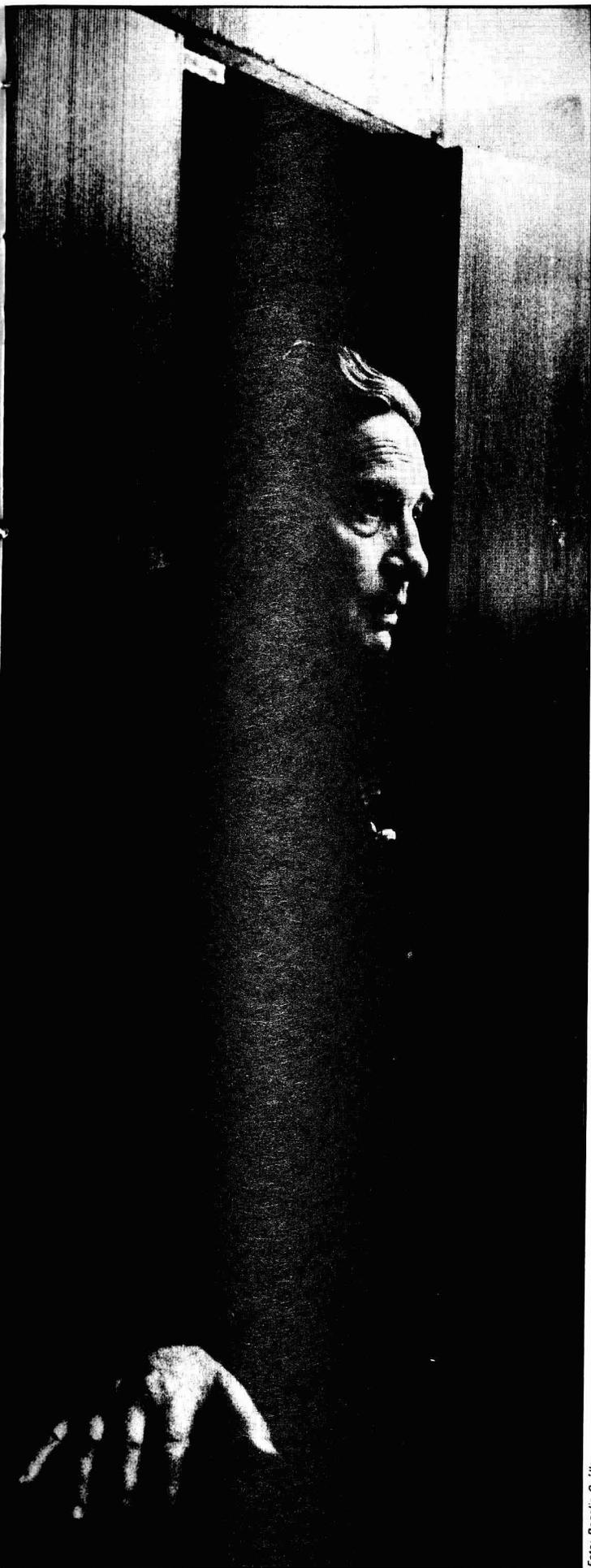


Foto: Rogelio Cuéllar

las instituciones mediadoras del poder como la condición de su posible eficacia crítica. Quizá por esto mismo no pocos intelectuales franceses prefieren hoy mantenerse al margen del gobierno socialista de Mitterrand. Pero, obviamente, tampoco podríamos hacer de esta marginalidad un espacio, por inversión paradójica, autónomo: terminaría siendo el único lugar privilegiado entre los discursos sociales del país, y, en consecuencia, el lugar de la autoridad incontestable, de la razón suficiente; en fin, otra fuente piramidal de poder. De un poder, además, sin fiscalización posible, ya que su crítica estaría descalificada por venir de los no-marginales, aquellos que hablan por las instituciones culpables. No se trata, evidentemente, de semejante marginalidad aprovechada, sino de la otra, la más propia del escritor, sin otro poder que el de la palabra comunitaria. Esa marginalidad, qué duda cabe, es uno de los espacios de libertad, uno de los pocos, desde donde la crítica puede ser no sólo un llamado moral sino también una denuncia comprometida y actuante. Manuel González Prada, por ejemplo, fue marginal en ese sentido, y su discurso central a la conciencia nacional peruana. Que este no es el único espacio posible lo demuestra, otra vez, Mariátegui: su crítica pasa por la organización sindical y por el partido socialista independiente en su dimensión nacional definitoria. Este otro espacio no ha tentado a Paz, quien se ha mantenido coherente a su opción, sin duda con inteligencia. Pero este otro espacio no es, de ninguna manera, oficial: se da como una praxis, frente a los espacios incautados por las clases dominantes y el colonialismo. Hay, pues, se diría, una marginalidad de otro signo, cuyas posibilidades de independencia seguramente pasan por el pluralismo, la acción anti-colonialista, la autogestión, la crítica del sistema partidario, la producción del sentido nacional, la democracia de bases, la real.

Paz y Sartre

Si enseguida nos preguntamos por quiénes protagonizan el discurso político de Paz, qué interlocutores supone, tendríamos que levantar el repertorio de los sujetos políticos convocados. Es aquí donde radica la parte probablemente más estimulante de este discurso: su permanente crítica a las formas autoritarias, especialmente al autoritarismo del estado socialista. Nadie podría negar que Paz es uno de los más puntuales y lúcidos críticos de los distintos discursos de izquierda, sobre todo de la vieja ortodoxia del Partido Comunista y de la burocracia estatista que niega el verdadero sentido del socialismo. En segundo lugar, su crítica antiestatista se dirige al Estado mexicano y su peculiar diversificación de poder y ocupación de la sociedad civil. Esta es, seguramente, la parte más específica de este discurso, ya que cuestiona prácticas, conductas y opciones. Es evidente que Paz ha criticado, asimismo, el imperialismo norteamericano, las cegueras de los Estados Unidos con América Latina, y las dictaduras militares que ha promovido. Es también sustancial su crítica al desarrollo capitalista, a su despojamiento de la persona humana en los espejismos del progreso, a su destrucción de los medios naturales, a su ocupación del espacio de las alternativas comunales y espirituales. Todo esto hace de Paz, en efecto, un "hombre de conciencia", alguien —otra vez, como Sartre— cuyas opiniones nos conciernen y nos inquietan, y nos demandan respuestas.

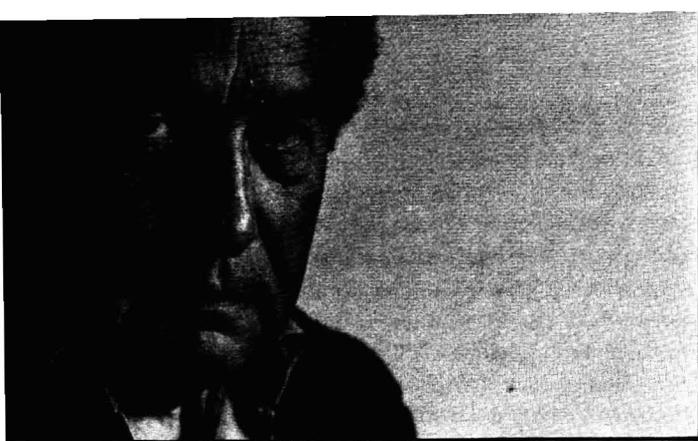


Foto: Rogelio Cudeller

En México, Paz ha gravitado e influido sobre el discurso político de otros escritores tan importantes como Carlos Fuentes (en quien vibra una mayor pasión del sujeto conmovido por su tema, y quien es el mejor representante de la crítica latinoamericana a la política de los Estados Unidos en nuestros países); o como Carlos Monsiváis (cuya patología de la vida cotidiana mexicana tiene la convicción de la crítica al capitalismo como distorsionador de la cultura y manipulador de la conciencia); además de varios otros excelentes ensayistas políticos que, desde la izquierda, dialogan implícitamente con las provocaciones de Paz. Inevitablemente, hay amplias zonas del discurso político moderno que no han pasado por los intereses de Paz, y me refiero a debates tan importantes para una nueva política como son los de la autogestión, la democracia participatoria, el marxismo anti-autoritario, la teoría crítica, la sociología de la violencia, la teoría de la especificidad cultural, y, en fin, la crítica al mismo modelo político que heredamos de las luchas de la emancipación y que se ha agotado en todas sus variantes, incluida la "democracia" nuestra, sólo electoral, nueva avanzada del ogro poco filantrópico del Estado imperial que convierte a nuestros estados en pobres pero feroces agencias bancarias de su sistema colonizador.

El discurso político y los intelectuales

El espacio de los interlocutores parece privilegiar en el discurso político de Paz a los intelectuales, y entre ellos, a una figura paradigmática, el intelectual estalinista, un espécimen nada frecuentable. Es verdad que el dogmatismo de las izquierdas partidarias nuestras no ha cesado, y sólo se ha diseminado en la forma traumática del irracionalismo político; aunque, al mismo tiempo, es claro que en las dos últimas décadas se han ido generando, lentamente, formas de un pensamiento político socialista y antiautoritario pertinentes y maduras. Ese pensamiento, aún no articulado, parte, justamente, del reconocimiento válido de los interlocutores políticos (toda otra aproximación a un discurso político sería dogmática) en los procesos de la necesaria concertación que es la base de cualquier posibilidad de una vía realmente socialista. Ahora bien, Octavio Paz parece más bien construir a un destinatario que su discurso caracteriza como el Intelectual de Izquierda; sólo que, con frecuencia, las caracterizaciones que hace Paz de una genérica "izquierda" no coinciden con lo que uno entiende o conoce por tal. Se necesitaría documentar esto que adelanto, pero su noción de izquierda muchas veces resulta genérica: ¿se trata de los partidos de izquierda? ¿o se trata de la izquierda intelectual no partidista? ¿o, tal vez, de los escritores pro-cubanos? Ese sujeto de izquierda, por otra parte, se hace todavía menos objetivo

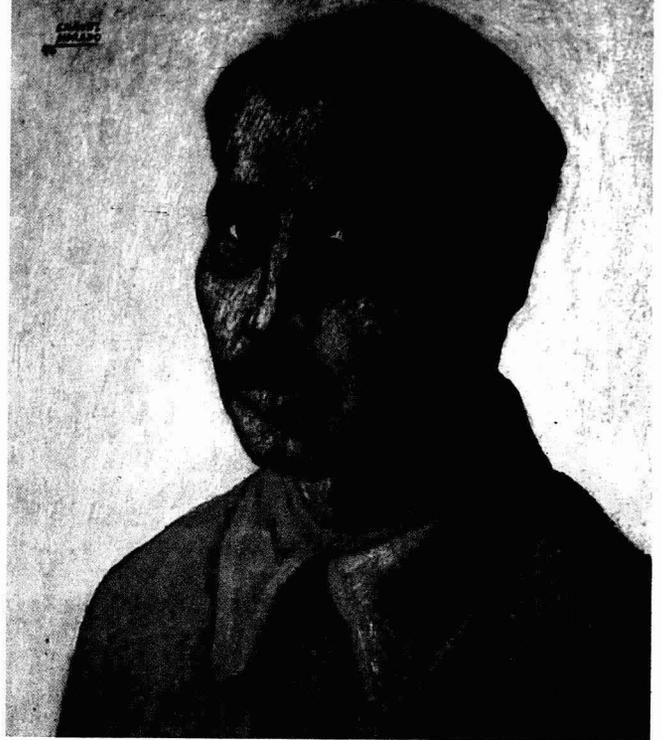
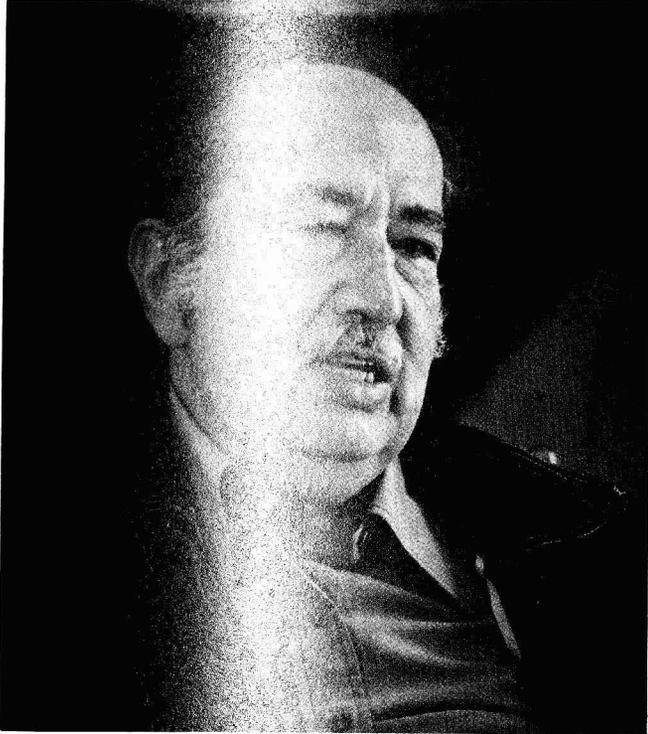
si tratamos de situarlo en las distintas experiencias nacionales de la izquierda latinoamericana; y, en cualquier caso, de lo que no se trata es de la izquierda socialista democrática. Lo que sin duda ocurre es que Paz opta por definir un discurso político como interlocutor, y lo define como de izquierda a partir de la tradición política del marxismo, la distorsión del socialismo en los países en verdad anti-socialistas, y las burocracias y clientelaje político e intelectual en la izquierda "profesional": este interlocutor monstruoso es implacablemente desbaratado por su propio constructor. (Aunque también es probable que Paz se esté dirigiendo a sectores de la izquierda mexicana, de difícil identificación; pero también sería absurdo reducir estos textos a un discurso político a clé.) Sea como sea, la poderosa crítica de Paz a "la izquierda" tiene la convicción de lo demostrable y, para el lector, el estímulo de buscar alternativas. Ya que esas alternativas no están, no pueden estar, en los modelos del mal llamado "socialismo real", y tampoco pueden estar en la feroz injusticia y decadencia moral del capitalismo reganiano y fridmaniano, sólo pueden estar en la diferencia que hagamos para la justicia y el pluralismo. Paz, no hay que olvidarlo, ha hecho la crítica del marxismo dentro de la tradición de la izquierda recusadora del modelo soviético, y la ha hecho con sus instrumentos libertarios y trotskistas; y ha ampliado esa crítica a las formas autoritarias del capitalismo de estado. Pero, inevitablemente, nos abandona al centro de ese debate, cuando es imperioso hacer una mejor crítica de las distorsiones del sistema capitalista y colonial en América Latina.

Esa crítica tendrá todavía que pasar por el cuestionamiento de la conversión del espacio intelectual en espacio del mercado, de la que son responsables los intelectuales neoliberales, cuyo lugar en la producción del discurso está definido por los términos del valor de cambio, de modo que han convertido la ideología liberal y su aparato estatal "democrático" en el discurso de una práctica de la "libre oferta y demanda". Hoy por hoy, las tecnocracias de la crisis, los especialistas neoconservadores y los escritores y artistas liberales, constituyen la nueva clientela de un Estado que Octavio Paz no había imaginado, y que es tan monstruoso como el suyo: el Estado que gestiona la dependencia colonial, refuerza la estratificación produce más desigualdad, reduce el índice de vida, utiliza el mercado de baratijas como espacio de conversión ideológica (la basura importada de Taiwán tiene valores añadidos que desplazan a los locales), y fomenta, por tanto, una desnacionalización de la vida cotidiana, acudiendo, cuando es necesario, a la violencia y a la represión, a los militares que, irónicamente, son la columna vertebral de su proyecto. Este es el nuevo autoritarismo donde se dan la mano los tecnócratas y financistas que estuvieron en el monetarismo argentino y en el chileno, pero también en el Perú de Belaúnde, lo que demuestra que la mayor distancia no está entre gobierno militar y civil sino entre gobiernos más o menos independientes (Allende, Velasco, Nicaragua hoy, todos ellos asaltados por la hegemonía bancaria) y gobiernos dependientes, sean éstos de la dictadura impuesta o de la "democracia real". Paz nos deja antes de esta discusión, cuando todo lo demás, la difícil alternativa, es otra vez una demanda por nosotros mismos. De cualquier modo, sus ensayos políticos —por mucho que nos separemos de varios de sus juicios y opciones— son un excelente alimento para nuestra salud crítica. ◇

Del Carnaval al dolor

CRÓNICA DE LA ESTÉTICA
DE JOSÉ CHÁVEZ MORADO

Por Sealtiel Alatríste



Autorretrato, 1943. Óleo/tela 55 x 43 cm

La presente Crónica está tomada de una charla que sostuve, a fines del mes de julio, con José Chávez Morado, en su estudio de la ciudad de Guanajuato.

La Alhóndiga de Granaditas es un edificio imponente: alto, grueso, altivo. Todavía hoy, cuando uno se acerca, se pueden ver los ganchos de los que pendieron las jaulas en que las cabezas de Hidalgo, Allende y Aldama, fueron encerradas; todavía hoy, al verlo, uno evoca el anhelo y la decisión de este pueblo por liberarse. Si algún símbolo le cabe a las luchas populares de la Independencia, es la Alhóndiga de Granaditas. De allí, seguramente, deriva su fuerza, por eso, tal vez, el antiguo granero de la ciudad, fue elegido para albergar uno de los primeros y mejores museos de

cultura popular del país, además de tres murales espléndidos del maestro Chávez Morado.

Yo llegué aquí ya jubilado, en el 66. Un día me llamaron del gobierno del Lic. Manuel Moreno y me invitaron a ser Director del Museo de la Alhóndiga. El edificio, como se sabe, había sido penitenciaría y yo le tenía un afecto especial. Ya desde la época de Torres Landa había trabajado en él, y en el 55 había pintado un mural. Se me había encargado entonces que supervisara la regeneración del edificio: lavarlo, pintarlo, electrificarlo, cambiarle el pavimento usando unas placas viejas, en fin, y como le digo, me fui encariñando. Así que acepté la invitación, dejé de pintar, y me fui a trabajar allí por diez años. Me encontré con que sólo había una

colección de arte popular que había iniciado Daniel Rubín de la Borbolla, pero lo demás estaba todo sucio. Como el edificio, aparte de museo era un recinto cívico, ceremonial, la tarea que emprendía era muy especial. La gente venía a él y casi por fuerza le gustaba, sentían que iban como a un templo, un templo cívico, lo que hacía que la comisión que me encomendaron fuera muy comprometida. Como le digo, yo ya había dejado mi mano allí, ya tenía hechos los murales, y lo que se llama el recinto de los héroes. Empecé con la sala prehispánica, a base de una importante colección de arqueología que mi esposa y yo habíamos formado durante varios años, después salimos a los caminos a encontrarnos con el verdadero museo. Olga Costa, mi esposa, tiene mucho cariño y sensibilidad para esto y me



La Abolición de la Esclavitud por Don Miguel Hidalgo y Costilla, 1955 (detalle)

ayudó mucho; nos dábamos cuenta que armar el museo no era cosa de importar objetos, había que encontrarlos alrededor nuestro, vivos. Tuvimos que recurrir a la propia comunidad, a las donaciones, y a todo lo que pudimos. Fue una labor muy bonita y me apoyé en mis amigos, algunos de ellos por desgracia muertos ya como el ingeniero Tiburcio Anderson. Yo he sido criticado por historiadores y por arqueólogos muy sectarios, de los que se dicen ortodoxos, porque hice un museo interdisciplinario y según ellos esto no se debe hacer. Es una cosa increíble y verdaderamente desastrosa. Los museos no pueden tener una visión completa del fenómeno del que se ocupan, ni siquiera el de Bellas Artes, fíjese. Acabo de decirles que Bellas Artes es como una flor en la mano, no tiene raíz, no tiene origen histórico, no sabe uno de dónde procede. Con la arqueología debería de pasar al revés, lo que importa es la flor en la tierra, los pétalos y la raíz, aunque a algunos lo que les importa son las razones documentales, las razones muertas, y todo lo que es belleza no solamente lo ignoran, sino que

lo odian. De modo que ven una pieza hermosa, y la numeran, dicen horizonte tal, cultura tal, y se la llevan inmediatamente al archivo. Si hubiera sido por esa clase de arqueólogos, no se hubiera hecho el Museo de Antropología de la ciudad de México, como se hizo, porque ellos pensaban en un gran almacén de piezas para poderlas estudiar a solas. Yo rompí con eso, le dí al museo de la Alhóndiga otro carácter, lo hice vivo. Es un museo regional, realmente de los museos regionales más importantes del país, y lo dejé con esa contaminación, digamos estética, que me propuse desde un principio, porque yo tenía que presentar de una manera bella cada objeto, para no tenerle que poner una cédula explicativa al lado. Esa fue mi acción en la Alhóndiga: la verdad y la belleza.

Me lo elogiaron mucho. Tengo por ahí cartas de arqueólogos italianos, alemanes, europeos, y de otras naciones, en que me felicitan por mi labor en el museo de la Alhóndiga, pero apenas me salí yo, desmontaron todo aquello e hicieron un despliegue de erudición didacticista pero

pedestre: usted no puede dar tres pasos sin tener que leerse un documento enorme. A mí me parece ridículo lo que han hecho. Yo creo que se han echado para atrás y para justificarse, ahora están, según me dicen, revisando las instalaciones de la Alhóndiga. Pero mire, esto no es ninguna sorpresa, yo creo que así está el país entero.

Recorrer las salas del museo de la Alhóndiga, es hacerlo por la sensibilidad del pueblo mexicano. En cada recinto, a una hora, se sabe que cada objeto (desde las excelentes pinturas del retratista Hermenegildo Bustos, hasta las velas escamadas o la colección de ex-votos) es un vivo expositor de la fuerza popular enraizada en el arte. Formar, ordenar, dar vida a todas esas piezas, se debe a un artista cuya fuerza pictórica, cuyo vigor en la imagen también nacen de la injundia del arte popular.

Yo siempre he vivido y he sentido la base de una cultura popular en mí. En mi infancia, en mi adolescencia, e incluso todavía cuando pasé a vivir en la ciudad de México, me formé en el espíritu del pueblo. La ciudad de México era entonces una gran provincia, todavía vendían chichicuilotitos en la calle, y daban pregones. Yo creo que entre los pintores de mi generación yo soy de los que tienen más arraigo popular. Proviengo de la canción romántica, de los danzones, de todo lo que es la vida del pueblo de mi época, aún de los juguetes. Todas esas cosas son para mí, simplemente parte de mi origen. Pero aunque están perdidas en lo externo, no tengo nostalgia. Es muy importante no tener nostalgia, no ser uno un nostálgico, porque los valores populares cambian pero existen de todos modos; aún ahora con el plástico, he visto, por ejemplo, unas bolsas de mujer, preciosas, hechas con éste, que tienen un sabroso toque popular. Al pueblo le pueden dar cualquier material que con él sigue creando. Esa fuerza creativa fue también para mí el origen de mi pintura. No ha sido un acto de rescate deliberado como lo podría hacer un sociólogo, un etnólogo, sino que todo esto ha estado siempre en las venas de mi ser.

Hay un cuadro que Chávez Morado pintó en 1974 llamado "Pajarero". En él, de una jaula que emula los palacios orientales, se escapan aves de colores. Si uno aguja la mirada se da cuenta que la jaula, más que

pájaros, encierra una fuente cromática. Pareciera que el pajarero que la carga —rudo, moreno, aindiado, de mirada soñadora— no se dá cuenta que su cargamento es en realidad un arcoiris del que, en forma de pajaritos, se escapa el verde, el morado, el violeta, el blanco, y el anaranjado. La pintura bien podría ser una metáfora del pintor; una cifra del lugar de dónde, en su paleta, crea los colores: la tradición y las costumbres populares. Están, además, los cuadros con escenas pintorescas, escenas comunes en la vida de los pueblos mexicanos: el hombre cargando el torito de los cohetes; los enmascarados del carnaval; los personajes de pastorelas; los cargadores de agua; los globeros. Cuadros que evocan a Goya; a Brueghel, a Valle Inclán. En ellos la vida popular adquiere un carácter tétrico y burlón; la fiesta y el carnaval se confunden con el duelo, con el dolor; se enredan con las sombras y surge una verdadera pintura negra, de la que Chávez Morado, sin duda, es el mejor exponente mexicano.



Día de muertos, 1943. Óleo/masonite 60 x 44 cm

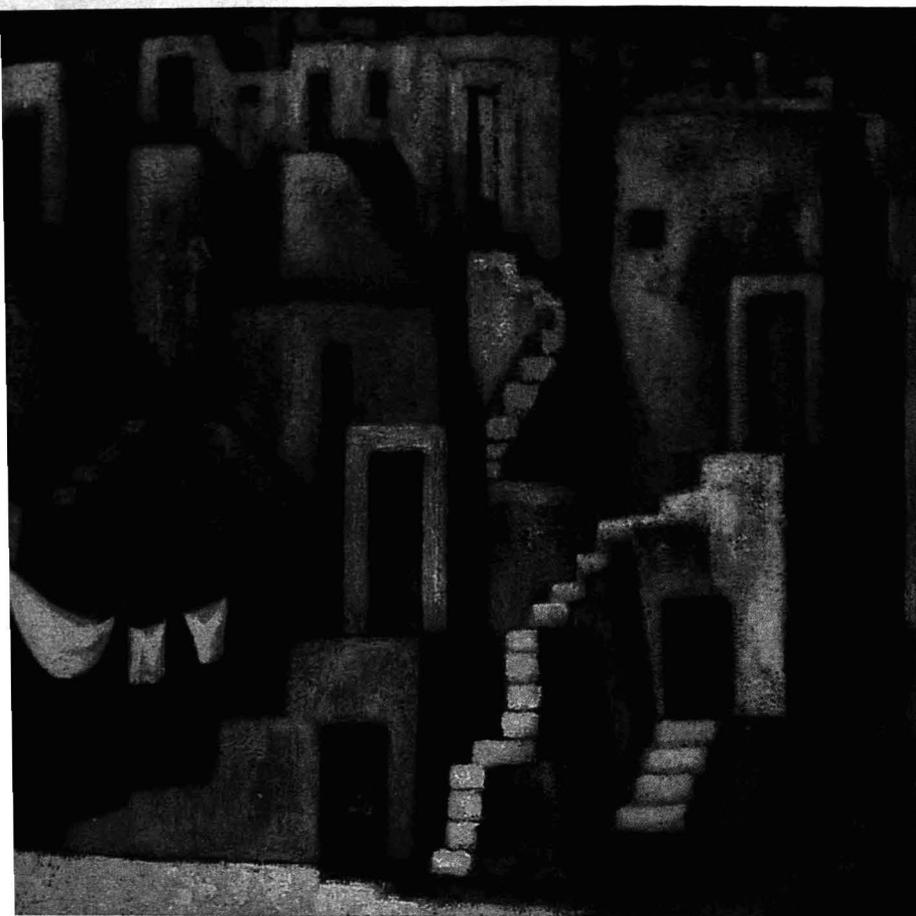
De alguna manera, aquello que ví en la pintura negra lo había visto ya aquí en México

Cuando llegué yo a la pintura era casi obligado para los estudiantes de San Carlos, de donde fui solamente visitante nocturno, dibujar y pintar dentro de esa forma que el tiempo había sacado de su relación con la arqueología: esas figuras redondas de Diego, pesadas, muy escultóricas, muy estáticas. Yo tuve otra experiencia cuando fui a España en el 36, durante la Guerra Civil, y aprendí a ver otras cosas. Aquella era muy mala época para ver museos; el Museo del Prado, por ejemplo, estaba vacío, y la que hice por él, es una de las más impresionantes giras que he hecho por un museo, porque pasábamos y nos decían "aquí estaba un Tiziano, aquí un Velázquez". Y uno iba imaginándose la pintura aquella sin siquiera verla. Es como para películas de Buñuel, ¿verdad? Pero lo que ví de todas maneras me impresionó mucho. También en ese viaje fui a Francia y pude ver unos Goyas y algunos Laumiers; también vi a Brueghel y Bosch. Toda esa línea la sentí muy mía. ¿Por qué dejar atrás una herencia que nos viene de muy viejo y que se incrustó en nuestras vidas desde la Colonia? Esa pintura negra, esa pintura de Goya que también tiene ese otro elemento popular de las figuras que están en Brueghel, al cual admiro mucho, entró en mí. Los críticos no se han dado cuenta de eso, incluso algunos piensan que nosotros —Zalce, O'Higgins, Méndez, mi generación entera— somos la copia al

carbón de los primeros muralistas, pero se equivocan porque somos muy distintos. De alguna manera, aquello que ví en la pintura negra lo había visto ya aquí en México. Recuerdo, cuando era yo un adolescente, antes de que me fuera a los 15 años a vivir a los Estados Unidos, que mi padre me mandaba al taller de un pintor de brocha gorda, llamado don Doroteo Quintana, que nos enseñaba a dibujar según las láminas francesas que venían en unos libros que él tenía. A mí me aburría mucho, pero lo que no me aburría era cuando el día de Todos los Santos, es decir el día de Muertos, nos llevaba a la iglesia de Silao, y a base de armazones de madera forrados de tela, se armaba una especie de catafalco, lleno de calaveras, gusanos, y letreros en latín. Debo señalar en relación a esto, que yo no soy católico, pero que tuve una educación católica. En mi infancia en las iglesias se aprendía casi todo, hasta devoción erótica tenía uno allí. Los viernes primero de cada mes, en un pueblo pequeño como Silao, eran padres: el altar dorado, el incienso, el fuego fatuo, las muchachas tan lindas que iban a

comulgar, la música del órgano, y eso lo educa a uno, desde todos los puntos de vista, estéticamente también. Ahí se encontraba uno con la cultura, con la magia, con la religión, con la superstición, con la Biblia, con los catafalcos llenos de calaveras, y de todo eso está llena la pintura negra. ¿No le parece? Pero por favor no me tomen como católico; no quedó en mí nada de cristiano, es la verdad, porque la educación que daban los curas no era cristiana, era mocha; pero sí, culturalmente, me quedaron muchas cosas.

Al lado de esta pintura negra, representativa, está la otra, la histórica, en la que se ve y se nota el transcurrir de los sucesos nacionales; en la que los movimientos sociales toman vigencia. En un guash de 1945, significativamente llamado 1910, un par de damas —elegantes, catrinas, ataviadas a la moda porfirista— van caminando de espaldas por un campo solitario. A su lado —abrupto, violento feroz— surge una penca de maguay destrozando el suelo. Ambos, la



Escalerillas, 1973. Óleo/tela 120 x 100 cm.

pareja y el maguey, parecen ser ajenos; ambos, sin embargo se acechan, como si entre los dos hubiera un rompimiento y al mismo tiempo una disimulada liga; como si el siglo XIX, representado por las mujeres, se aferrara a continuar todavía en el XX, sin importarle los cambios y la violencia.

Yo creo que el siglo XIX ya no alienta, pero a mí sí, en la infancia y en la adolescencia me alentó. Ya le digo, en la ciudad de México del mil novecientos treintaytantos cuando yo llegué, las costumbres del siglo XIX todavía tenían cierta vigencia, aún a pesar de todo lo que había pasado. Todavía existían muchas cosas, en los bailes, por ejemplo, uno no podía ir a sacar a una chica a bailar así como así, tenía que ser presentado uno antes a su familia. Todo aquello era muy siglo XIX. Ahora que yo creo que hubo un rompimiento muy curioso, cuando llegó la moda que se llamó "de las pelonas", y las mujeres empezaron a pintarse la boca como Lupe Vélez con boquita de corazoncito y todas esas cosas. Ese fue un síntoma, yo creo que de los primeros del rompimiento con el XIX, y claro, la Revolución hizo también lo suyo, trajo una serie de cambios tremendos: los revolucionarios se llevaban a las

muchachas a caballo; los muchachos de buenas familias recibían al General Obregón, al menos en mi pueblo así fue, como si el General Obregón fuera el abuelo, pero el abuelo con espuelas, muy peligroso. El XIX era una tela que se estaba rompiendo, y que se llevó un tipo de paz que no volvió. A nosotros, a mi familia, la Revolución nos violentó; mi padre perdió lo poco que había hecho que era una pequeña tienda de abarrotes, pues como estábamos callejón de por medio con el cuartel, imagínese, todos los ejércitos revolucionarios se llevaban todo lo que había en la tienda. De modo que tuvimos pobreza y hambre. Recuerdo que en el año de 1915, en el campo la gente se moría porque no tenía qué comer, porque no se podía sembrar. ¿Cómo se iba a sembrar si había batallas? Hubo grandes enfermedades y epidemias, mi madre murió en una de ellas, había gente tan desesperada por el hambre que se comía lo que encontraba, hasta cortezas de árbol. Yo me acuerdo que había unas cosas deliciosas que se llamaban condonches, eran unas gorditas a las que les metían maíz y salvado, es decir la corteza del trigo. La Revolución no nos permitía a nosotros bendecirla porque nos estaba golpeando muy duro. Mi infancia me la pasé

escondido en la casa, de vez en cuando veía por la ventana que pasaban las caballerías, pero yo no tenía, sería mentiroso si lo dijera, admiración por la Revolución en ese momento, al contrario, lo que tenía era un temor muy grande. Mi admiración, la valoración si usted quiere, vino después. Fue tal vez cuando me fui a Estados Unidos y tuve contacto con gente casi exclusivamente trabajadora. Yo ya dibujaba entonces, aún desde antes, hacía magníficas copias porque a eso me dedicaba. Pero allá en los Estados Unidos, fue cuando sentí la necesidad de ponerme a dibujar por mi gusto, de hacer cosas que no fueran simplemente copiadas. Muchos me vieron dibujar y mis dibujos les gustaron, y una de las consecuencias de que les gustaran, fue que una profesora me recomendó que fuera a estudiar a una escuela de Los Angeles, la National Art School. Eso ya se ha dicho, lo he dicho yo, y aparece en algún libro, pero francamente no me dejó nada. Fíjese, yo vivía en el campo, ahí estaba muy a gusto; tendría entre 17 y 18 años, pero como era un muchacho débil,

*Ahí se encontraba
con la magia, con
con la supers*



1910, 1945. 64 x 49 cm

pues nunca he sido muy fornido, no era apto para los trabajos del campo, y por eso tuve que regresarme a Los Angeles. Allí trabajaba durante el día y después, en la noche, iba a la escuela de arte. Había un salón para el estudio del desnudo con un hemiciclo al estilo de la Academia Francesa; pero yo era muy tímido, me quedaba hasta atrás y casi no veía a los modelos. Por cierto que esa forma de estudio resultaba entonces muy ridícula, porque en el Hollywood de aquellos años el desnudo estaba de moda, con toda la fama de las vampiresas y todas las actrices fatales que habían pasado por la pantalla, pero aún con esa fama los modelos que teníamos, hombres y mujeres, tenían un taparrabito. Pero eso es otra cosa, yo no pude aguantar la escuela ni aún porque según ellos me daban la clase gratis; le digo que según ellos porque yo me quedaba al terminar la clase a barrer el salón, y eso ya era mucho porque me iba a dormir tarde y me tenía que levantar temprano en la mañana para ir a mi trabajo. Renuncié a los dos meses casi sin haber aprendido nada. Claro que seguí

*mo con la cultura,
con la religión,
erstición*



El Globo Triste, 1974. Acrílico 101 x 82 cm



dibujando por mi cuenta y me favoreció la demanda de algunos compañeros, braseros como yo, que me pedían retratos de ellos para mandárselos a su familia, decían que les gustaban más que las fotografías, yo creo que porque yo los retocaba, hasta hubo un tuerto al que le puse los dos ojos, fíjese usted. Por aquellos retratos me pagaban un dólar y medio que en aquella época era una fortuna. Era la época del crac. Yo pasé del 25 al 31 en los Estados Unidos, y siento ahora, aquí en México más la crisis, será porque allá los mexicanos todo el tiempo estábamos en crisis. Ahora hablan de que a los ilegales los tienen como secuestrados los granjeros, y que los hacen vivir en sotabones o en tiendas mugrientas, pero eso no es nuevo, los que hemos vivido allá lo hemos padecido desde hace mucho, no siempre, pues yo recuerdo que había algunos lugares en donde podíamos encontrar un cierto bienestar, sobre todo

en las ciudades donde la población mexicana se había juntado en algún barrio; los nuevos íbamos allí a comer y a encontrar un cuartito más o menos limpio, pero a algunos sitios llegaba uno y le decían "ahí tienes y confórmate", y se ponía uno a vivir en unos jacalones tremendos, entre costales y ratas y todo. Yo creo que nosotros, los mexicanos, les hemos hecho un imperio a los Estados Unidos, les hemos construido su país realmente y lo que están haciendo con la expulsión y la persecución de ilegales es un acto de ingratitud. El trabajo que los mexicanos hemos hecho allá, los americanos nunca lo han querido hacer.

Todos esos años marcaron no solamente mi pintura, sino que marcaron toda mi vida. Yo me fui hecho un catrincillo de pueblo, y volví hecho un hombre. Un encuentro que influyó mucho en mí en ese entonces, y que fue muy curioso, sucedió en una de esas veces que andaba



Personajes de pastorelas, 1959. Óleo/teja 117 x 151 cm

la frescura en el color, pero por lo demás, no me identifico con él.

En la Alhóndiga de Granaditas hay dos murales que se centran en la figura de Hidalgo. En el primero, del año 1955, se representa la liberación de los esclavos. En él, la amplitud, el espacio, es el principal protagonista. En cierto sentido, este espacio simboliza la abolición de la esclavitud que Chávez Morado retrató. Pero, también, el espacio parece caer directamente sobre la figura de Don Miguel Hidalgo y Costilla: la escalera que sube, la que baja, coinciden en él; todas las figuras lo miran; el movimiento arremolinado tiene también la paz en el caudillo. Es un Hidalgo que recuerda al de Orozco, pero que, ahora, con un grupo —agónico, esperpéntico, azulado de azul— de esclavos en los brazos, deja asomar la ternura en la mirada, y la compasión en la mano derecha que, libre, duda entre decidirse por la venganza o dar

buscando en donde vivir.

Alguien, no recuerdo quien, me mandó con una señora que daba hospedaje, que resultó ser la mujer de Ricardo Flores Magón. No fue en Los Angeles, me la encontré en un pueblo que se llama San Dimas. Se veía que esa mujer había sido muy hermosa y muy activa; tenía un hijo de su primer marido y una biblioteca regular. Cuando vio que yo me interesaba en la lectura, que yo entendía ciertas cosas, se empezó a interesarse en mí. Yo noté que tenía la intención de hacerme saber algo, su vida con don Ricardo, y ahí, debajo de unas tarimas donde tenía escondidos otros libros, me sacó un libro de Bakunin y ejemplares de "Regeneración". Ese fue mi primer contacto con ideas revolucionarias. Fue para mí muy importante, pues de tanto haber viajado se me había caído la costra esta, ni siquiera de mocho, sino de asistente a la iglesia, y lo que me enseñó esa mujer fue muy valioso, me marcó, como le dije.

Otro encuentro importante de ese tiempo fue el que tuve con Orozco, aunque a él no lo conocí personalmente y ni siquiera lo vi pintar. Lo que pasó fue que un día una joven chicana (entonces no se les llamaba así) me llevó a conocer Pomona College dentro de la Universidad de Los Angeles. Entramos al comedor, vimos los andamios, y que alguien estaba pintando allí un gran mural. A mí me causó un desconcierto enorme, no puedo decir que lo que vi

En mi infancia en las iglesias se aprendía casi todo, hasta devoción erótica tenía uno allí

entonces lo aprecié, o que lo admiré, así como ahora lo admiro, sino que nunca había visto algo tan vigoroso, ni en mis libros, ni en ninguna estampa, ni en los museos de Los Angeles que yo había visitado. Me impactó muy fuertemente. Preguntamos quién estaba pintando aquél mural; era domingo y no estaba más que el cuidador; Orozco seguramente no había trabajado porque sus trabajadores no iban los domingos; el cuidador nos dijo que el pintor era un hombre manco que se apellidaba Orozco. Le repito que no lo vi a él, ni lo vi pintar pero que me impresionó mucho. Después fue cuando lo entendí pero en ese momento solamente sentí como si me hubieran pegado en un ojo. Yo creo que de todos los pintores el que más me ha influido es Orozco, bueno, decir influencia es mucho, ojalá, porque Orozco es grandioso, tenía el diablo por dentro, ¿verdad? Por eso me gusta más que Diego, de éste admiro la sabiduría técnica,

la bendición a ese pueblo que se arrastra a sus pies.

Entre los dos murales de la Alhóndiga, para mí, la calidad, como calidad pictórica, es mejor la del primero. Es un mural fresco. Y luego está el espacio, porque a mí no me dieron un muro a pintar sino un ámbito, un ámbito que se mete en la pintura y viceversa. Yo lo he visto después de muchos años y sí, lo encuentro valedero. Hay obras que uno quisiera borrar, volverlas a hacer, pero con este mural a mí no me ha pasado eso, me gusta mucho como quedó. Ahora que le voy a decir que era un ámbito difícil de pintar, porque tiene dentro del cuerpo una gran columna vertical, un pasamanos y una serie de elementos constructivos de cantera. Son dos bóvedas juntas si se fija, que si se mueve uno, va cambiando todo. A mí me gustó mucho eso, pues me permitió hacer una pintura en movimiento. El dinamismo

se debe justamente a la columna: teniendo ese gran soporte vertical, pude hacer girar la pintura alrededor de éste. De ahí le viene esa cosa que se siente de Orozco, ¡Ojalá y el mío tuviera el dinamismo que tienen los murales de Orozco! Ahora que la ternura ya no es de Orozco, pues aunque me influyó, él y yo somos muy distintos. Lo que yo creo que logré allí, fue identificarme con el personaje, como Orozco se identifica con los suyos. Fíjese, es odiosa esa pintura que se produjo en ciertos años, esa pintura declamatoria, a base de dibujos didácticos, que son como ilustraciones de libros, y que me perdona Juanito O'Gorman, pero él fue un magnífico ilustrador, con una técnica bellísima, que aportó una iconografía excelente pero que de gran ilustrador no pasó, su pintura no conmueve. A mí lo que me importa es conmover y después cada quien puede mirar distinto. Yo creo que eso es lo importante en todas las artes: llegar, sacudir, envolver, a veces con amor, pero conmover. Hay pinturas que no son dulces sino tiernas ante el muro, lo cual no les quita nada, pero lo malo es cuando uno quiere ser un ilustrador de un libro de texto. Yo me encontré con que Orozco ya había pintado su Hidalgo, un Hidalgo lleno de ira y fuerza como todo lo de él; pero le eché ganas, me importó muy poco Orozco pues yo quería otra cosa, quería un Hidalgo propio. Vuelvo a lo de la identificación. Yo creo que cuando el autor se identifica con su personaje, algo le pasa; yo no soy violento y tampoco creo que Hidalgo fuera un hombre de armas; él tuvo

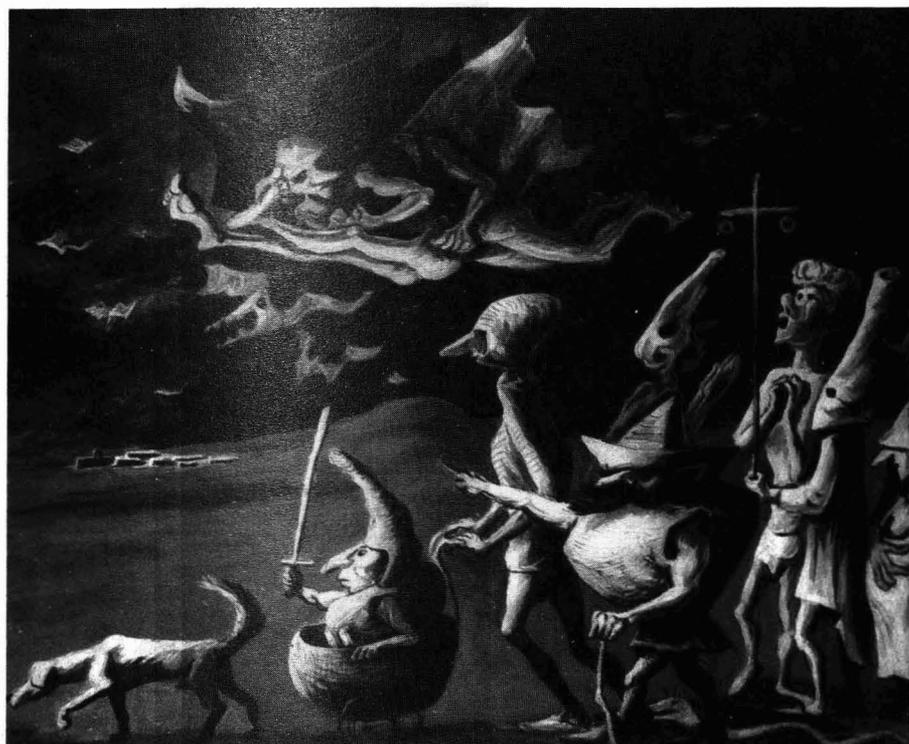


Sor Juana, 1980. Óleo/tela 100 x 120 cm

que recurrir a la guerra, pero el hombre de armas era Allende, él era el ideólogo. Hidalgo era un hombre completo, pero más bien un hombre sensual, generoso con las damas, buen jinete, buen bebedor, un caballero, y yo lo quise retratar así.

Este mural, los murales en general, han significado mucho para mí. Cuando he tenido oportunidad de hacer una obra en la que tenga la libertad de hacer lo que hice aquí en la Alhóndiga, pues he intentado un

canto, digamos. Pienso en una composición, en una gran sinfonía, en un gran poema. Pero algunas otras veces he tenido que hacer cosas que son importantes desde el punto de vista técnico, con aportaciones a la arquitectura tal vez, pero que no tienen esa libertad de la que hablo. La fachada que hice en la Cámara de Diputados, tiene una gran aportación técnica, tiene otras muchas cosas, pero no es eso lo que yo quiero, esos trabajos por encargo no me llenan del todo. El que trabaja en obras monumentales, tiene una parte de artista, una parte de artesano, una parte de técnico, pero realiza mejor su trabajo cuando tiene libertad, independencia, cuando hace una cosa por su gusto.



El aquelarre, 1944. Gouache 55 x 30 cm

El otro mural de la Alhóndiga, "Canto a Guanajuato", muestra una plástica nueva. Por un lado, Hidalgo se ha vuelto una lámpara votiva, un haz de luz, una fuente de blancos y azules que derriten los barrotes de la jaula donde su cabeza fue colgada. Pero, por otro lado, aparece el paisaje barroco de Guanajuato, esa manera peculiar como se apeñuzcan las casas en las colinas de esa ciudad. Están, también, las cúpulas de iglesia, los claroscuros, un cierto toma y quita típico de la plástica barroca que, posteriormente, José Chávez Morado ha experimentado con éxito, y que, de alguna manera, se ha cifrado en la figura del estípite, la columna que, sin



Pajarero, 1974. Boceto crayola 365 x 335 cm

sostener, parece el pilar de las fachadas barrocas.

Pareciera que en México los pintores de este siglo no hemos utilizado la plástica barroca. Fue una de las cosas que se satanizó en el momento en que Diego encontró lo prehispánico, y se dejó oculto todo lo que estaba atrás o después de esa época: los altares del siglo XVII, la santería, los ex-votos, el arte conventual y todas esas cosas. Yo he querido recuperarlas, por ejemplo, en el mural que está en la capilla del Museo del Pueblo, es precisamente un estípite quebrándose el que da sentido a todo el conjunto. Y hay una serie de cuadros míos, que andan por allí en donde trato de rescatar lo barroco. Tengo uno de Sor Juana, en que la veo volar, está algo así como soñando; de un lado está un demonio y del otro un ángel; parece que los dos se la disputan, el bien y el mal. Eso es típico del tiempo barroco ¿no les parece? El estar dividido, o que en

la división se encuentre el todo. Lo barroco es algo más que lo garigoleado; es una manera de ver la vida, y yo creo que es una cosa que los mexicanos tenemos que a veces se reprime, pero que hay pintores que sin necesidad de ir al pasado tienen valores barrocos. Yo los tengo. Y el paisaje de Guanajuato, no hay que aclarar que es muy barroco, es una de las cosas que desde niño me encantaron porque Silao, donde yo nací, es llano, lo que lo salva es el cerro del Cubilete, ¿verdad?, pero esta ciudad es impresionantemente bella, va de arriba abajo, se mueve, parece que estuviera bailando. Yo la he pintado muchas veces, y ahora quiero recrear un paisaje guanajuatense basado en un plano de la ciudad hecho en el siglo XVIII. Es un plano bellísimo que parece que está perdido aunque la copia que yo tengo tiene el sello de la Sociedad mexicana de Geografía y Estadística, pero ellos dicen que no lo tienen.

Algo que de alguna manera está

conectado con todo esto de lo barroco, es el ritmo, el baile. Aparentemente el ritmo pictórico no tiene que ver con el ritmo musical, pero cuando yo escucho cierta música, la música que no me ofende, siento color, forma, dirección. Es una actitud que no se puede evitar. Un pintor ve, cuando menos siente, siente el ritmo y lo transforma en color y movimiento. Acabo de hacer un dibujo que se llama "La madona de las palomas", que tiene mucho movimiento; se envuelve sobre sí, es barroco y al mismo tiempo musical.

Del carnaval al dolor; del pajarero a Sor Juana, de la protesta política al desarrollo de nuevas plásticas, la estética que Chávez Morado ha desarrollado en todos estos años, es fruto concienzudo del apego a sí mismo, de la vitalidad y la búsqueda de su propia identidad. Heredero por derecho de la tradición muralista, como pocos es, también, representante de una generación entera. Símbolo y síntesis de las búsquedas de la pintura mexicana, a José Chávez Morado por su estética, por su incansable defensa de los valores nacionales, el doctor Jorge Carpizo le ha otorgado recientemente, el Doctorado Honoris Causa de la Universidad Nacional Autónoma de México.

La verdad que esto del doctorado me agarró desprevenido. Este México surrealista es tremendo, no lo esperaba, pero me siento muy honrado. Yo le dije al doctor Carpizo, cuando me habló por teléfono, que yo soy uno de los pocos que quedan que representan una escuela; mis compañeros y yo somos distintos, pero descendemos del tronco del muralismo. Zalce y yo vivimos, y ya se murieron O'Higgins y Méndez, pero no importa, yo siento que estoy recibiendo el doctorado a nombre de todos nosotros. No solamente mi obra sino la obra que me vincula con la tradición, una tradición por supuesto popular y mexicana. Por otro lado, pienso que lo que debo hacer después de recibir este doctorado, es lo que hice cuando me dieron el Premio Nacional, o sea, ponerlo aquí colgado en la pared, y seguir trabajando en el caballete. Ambos son un gran estímulo, pero cuando se enfrenta uno a la tela en blanco, regresa a la misma realidad cotidiana, y sigue siendo uno el mismo que era antes del premio y del doctorado. Es un gran estímulo, lo repito, y no lo recibo solamente para mí, sino para mi generación, y también para los jóvenes que se identifican con nosotros, los jóvenes que nos están redescubriendo. ◇

Sobre literatura y buena sociedad

Por Hugo Gutiérrez Vega

CON MÁS DE 50 EN LA 16TH ST.

A pesar de la maldición,
con más de cincuenta años,
aún queremos zafarnos
del abrazo del miedo.

DEPORTIVA

Corriendo y jadeando,
el cerebro casi licuado
se retira y, convertido en sudor,
brilla pálidamente en los talones.

SOBRE ANTOLOGÍAS Y DESGRACIAS

Mis amigos antologadores
no saben que, sin proponérselo,
labran mi desgracia
al ponerme al alcance de las garras
de los que no salieron

PREDICAR SIN EL EJEMPLO

“No deje que se le vaya un día
sin escribir aunque sea un verso”,
me recomendaba un poeta
que escribió un libro y un poema inmenso
y, después, se quedó callado,
envuelto en informes, télex
y oficios, oficios, oficios...

ARS POETICA

Entre oficio y oficio
(a mi trabajo acudo,
con mi dinero pago...),
el poema debe pasearse
como si nada pasara.

VIEJO PREGUNTÓN

He llegado a la edad de las preguntas
—de niño era muy calladito—
y ahora nadie puede contestarme.

TEDIO PROUSTIANO

Recibo una revista cultural:
juegos de palabras,
secretos de la olla,
y los chistes privados
de la tertulia
de una Verdurin criolla

Postales del mall

NATIONAL GALLERY (EAST WING)

El edificio, gaviota mineral,
quieto, vuela sobre el Mall.

MARMOLINA EN EL MALL

Estaríamos en una Siracusa
extrañamente tropical,
si uno de los mármoles
no dijera: “Made in Italy”

LINCOLN REVISITED

Entre el norte y el sur
—magnolias y pinos—
la ciudad juega a ser
el fiel de la balanza

BOTÁNICA

Con las raíces hincadas
en el viejo pantano,
los árboles traídos
de todos los continentes,
sitian al panteón grecorromano. ◇

LA TIRANÍA EN AMÉRICA

Por Patricio Marcos

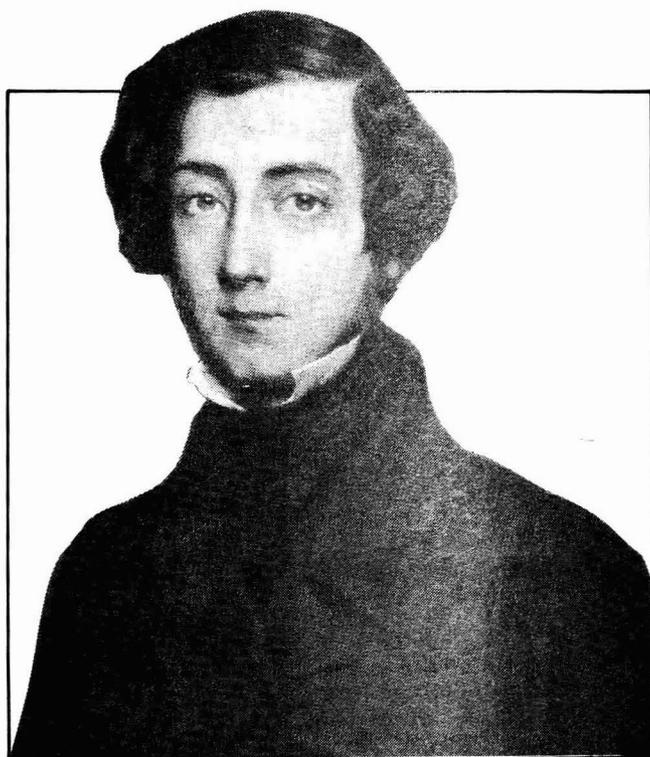
“No es ningún bien el señorío de la multitud”
Homero

La *Democracia en América* de Alexis de Tocqueville, ¿permite explicar por qué la política exterior norteamericana en América Latina cultiva formas de gobierno tiránicas, particularmente dictaduras militares?¹

La formulación de esta pregunta, que indica la raíz y dirección del presente análisis, se sitúa en una perspectiva diversa a la comúnmente promovida por legos y especialistas en la materia. Tal es el caso, por ejemplo, del libro *La República Imperial* del extinto Raymond Aron, en el que si se descuenta su carácter laudatorio, la política exterior norteamericana queda convertida en enigma, reducida a la política de gabinete, identificada con las ideas de sus actores ocasionales: su objetivo, nunca confesado, es el de ofrecer una política esencialmente errónea, signo de una ausencia de flexibilidad. En una dimensión más general, apoyado en el texto tocqueviliano, este ensayo va al encuentro de la tentación dialéctica del alma bella hegeliana: la que, si por un lado no deja de reconocer la reiterada evidencia del intervencionismo político y militar del gobierno de Washington en la vida de los pueblos latinoamericanos, por el otro se aferran en la defensa de la democracia norteamericana —o de su pueblo— presentándola como resultado de un gobierno eminentemente libertario, inclusive reafirmando como modelo e ideal político para toda la América. La insistencia de los expertos y de la opinión pública para negar la más objetiva realidad; para escabullir su verdad; resistencia común para despojar el fantasma que horada el núcleo de los planteamientos políticos, el de la democracia norteamericana, que en América Latina y especialmente en México, ha sido transmitido y renovado como reliquia viviente por varias generaciones de ideólogos liberales, los de antaño y los de hoy.²

¹ La actual tendencia política en América Latina —ilustrada por los casos de Argentina, Uruguay y Brasil— no modifica el sentido de esta interrogante, toda vez que el cambio de signo político forma parte del tradicional y fatídico ciclo gobiernos civiles-dictaduras militares que tiene encerrado el destino de la mayor parte de sus pueblos. Que la actual primacía del principio civil sobre el militar ocurra precisamente en una situación de aguda crisis, reflejo del éxito alcanzado en el manejo neocolonial de las finanzas externas del imperio, conforma su carácter frágil y transitorio: la naturaleza prácticamente ingobernable de la situación habrá de conducir al desprestigio del principio civil.

² Aunque incómoda, aquí es obligada la referencia al libro *La Democracia en México*, por su participación en el equívoco mencionado. Se trata de una paráfrasis, no del programa político del ensayo tocqueviliano, sino de su solo título, pues en él la democracia, asequible mediante la construcción del capitalismo, queda convertida en ideal único de gobierno.



De Tocqueville

Antecedentes aristotélicos

No es extraño constatar que la opinión prevaleciente atribuya al libro de la *Política* de Aristóteles, además de la clasificación de las formas de gobierno, la localización de la democracia entre aquellas que, antes de ser corruptas, son conformes a la naturaleza. Del lado de las formas de la gobernación regidas por el bien común y la justicia, aparte de la monarquía y la aristocracia, estaría la democracia; del otro lado de la clasificación —por amor a la consistencia— junto a la tiranía y la oligarquía, se introduce una insospechada y nueva forma de gobierno para el estagirita, la demagogia.

Esta otra versión de la clasificación del padre de la teoría política occidental —versión en verdad perversa, de ninguna manera exenta de cinismo político— adultera una de las conclusiones mayores de la ciencia reina de la antigüedad.

La operación usurpadora es sencilla. Primero y sin recato, de un plumazo se da golpe de estado contra la república o gobierno constitucional; luego, efectuada esta usurpación incruenta se introduce en su lugar, de manera subrepticia, al gobierno democrático; finalmente, para rellenar el hueco que resulta de la sustracción primera, se le otorga a la demagogia carta de ciudadanía en la clasificación de las formas de

gobierno. Doble contrasentido respecto de la versión original, pues en ella la demagogia no sólo es uno de los elementos de la democracia, sino que ésta aparece, con pleno derecho, de lado de las formas de gobierno esencialmente corruptas: ejercicio despótico del poder que, comparado con el de la tiranía y la oligarquía, ya en época de El Filósofo, era considerado como la forma más moderna de tiranía.

En efecto, la evolución de las formas de gobierno en la teoría aristotélica tiene su principio lógico en la monarquía primordial, heroica, centrada en el modelo de la autoridad política por excelencia, la del padre primigenio. Su fin en el tiempo histórico es la democracia, perversión del bien común y de la justicia absoluta, porque en ella la riqueza despoja el mérito a los mejores y la demagogia expulsa a la virtud política.

Mito de los orígenes insuperado y simbólico (inclusive respecto del tardío *Totem y Tabú* freudiano), fue apto para discernir el justo medio entre las cosas, el lugar debido a cada una de ellas, y su eficacia en el tiempo histórico. Tiempo lógico antes que cronológico, que provee un esquema de derivaciones riguroso y exhaustivo, de todos los tipos de autoridades posibles en la historia humana, la gobernada por ese animal político que es el hombre, el único capaz de crear símbolos y matarse por ellos.

Abandonada la monarquía, la forma primera y más divina de todas, se entroniza la primera comunidad de gobierno propiamente dicha, la república. Se trata de una forma de gobierno derivada y mixta, situada dentro de las que son conformes al bien común y la justicia; fincada en la libertad de quienes son iguales en virtud, y en la desigualdad entre los desiguales en cuanto a los honores. Es el último valladar y umbral frente a los gobiernos corruptos, los que requieren de una ideología para justificarse.

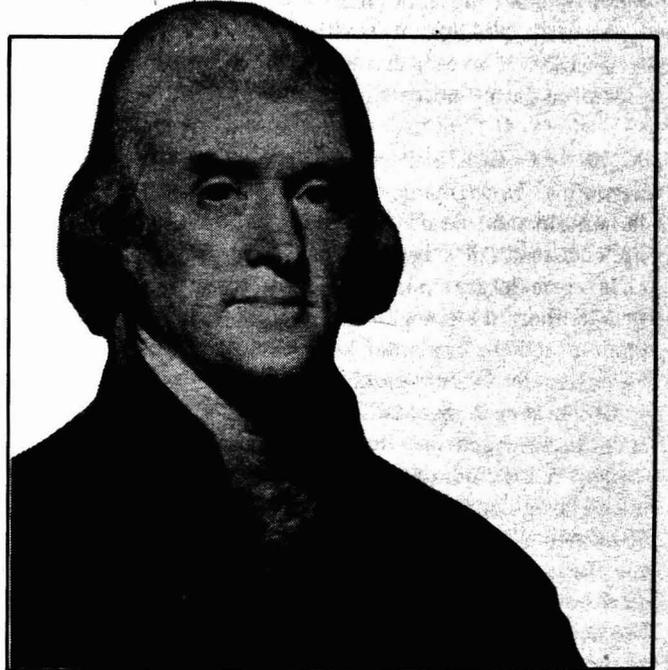
A este gobierno de común unidad ciudadana, reino postrero de la proporcionalidad perfecta y la justicia absoluta³ —de la igualdad entre iguales y la desigualdad entre desiguales— sucede la primera forma de gobierno perversa, la oligarquía. Una diferencia capital distingue a la república de la oligarquía, pues si la primera sigue siendo un gobierno conforme a la naturaleza, es porque está constituída sobre el legado de la autoridad paterna, herencia de la realeza primitiva ahora adaptada al creciente número de gobernantes, que exige la igualdad entre iguales y la desigualdad entre desiguales; por el contrario, la forma oligárquica adultera la perfecta proporcionalidad de las relaciones de igualdad y desigualdad, al reemplazar el modelo de autoridad del padre por el del amo, que sólo es natural en relación a quienes son esclavos, propio de la vida doméstica, y que por lo mismo conduce a la corrupción de la vida política de la ciudad cuando se aplica a ella.

La causa fundamental de esta caída, de la última forma justa a la primera de las perversas, el tránsito de la república a la oligarquía, está en la crematística comercial, que sustituye la igualdad de la virtud por la mezquina igualdad del dinero en la clase gobernante, forzando a sustituir, de manera simultánea, la igualdad de la libertad ciudadana por la desigualdad tiránica. Se trata de la inauguración de la legiti-

³ De manera genérica, el principio aristotélico de la justicia absoluta consiste en la afirmación por la cual, la mejor condición de cada cosa particular —al compararse las cosas entre sí en punto de superioridad— corresponde a la distancia que subsiste entre las cosas de las que esas mismas condiciones son condiciones.

dad y de la ideología en la historia humana, principio para justificar la diferencia entre gobernantes y gobernados, que introduce la perversión de las proporciones justas y del bien común como sistema de gobierno: aquélla que hará desiguales, en todos los aspectos, a quienes sólo son desiguales en uno solo; e iguales en todos, a quienes sólo lo son en uno.⁴

Una vez extraviados el bien común y los criterios de justicia absoluta, la degeneración y corrupción de la vida del ciudadano gana sus fueros, equiparando a éste con un esclavo doméstico. De ahí a la democracia, desterradas las formas puras de la gobernación, sólo falta franquear un paso, el de la tiranía, al que contribuye de manera decisiva el factor demográfico, para hacer de la libertad —el ideal humano por excelencia— instrumento del puro dominio, de imperio. A semejanza del gobierno oligárquico, el gobierno de la muchedumbre estará centrado en el modelo de autoridad del señor, privilegiando una clase de igualdad esencialmente co-



Thomas Jefferson

rrupta y perversa: la tiránica igualdad de los desiguales, forma la más moderna y extrema de tiranía.

Estos antecedentes, aunque mínimos, resultan indispensables para situar los alcances de la empresa realizada por Alexis de Tocqueville 21 siglos más tarde, en la primera mitad del siglo XIX. Se entiende que este redimensionamiento político sea suficiente para arrancarlo del lúgubre limbo mortuorio en el que vanamente han intentado sepultarlo, inclusive hasta sus propios compatriotas: el de la llamada *sociologie politique*, gimnasia del alfeñique intelectual y político cobijado bajo su ampuloso nombre —no otra cosa sino una verdadera contradicción en los términos— cuya traducción más precisa es la de “ideología teórica”. Teórico por excelencia del Antiguo Régimen y la Revolución, Alexis de Tocqueville pertenece, por estirpe, al pequeño número de clásicos de la teoría occidental. Situada en ese parteaguas, *La Democracia en América* —ensayo profético sobre los orígenes de un imperio— cumplió el magno propósito de establecer las premisas y deducir las consecuencias, y de implantar la for-

⁴ Este criterio central de la teoría del estagirita, será retomado por Alexis de Tocqueville para aplicarlo al caso de la democracia norteamericana: es el eje y pivote de sus análisis y profecías respecto del nuevo régimen.

ma democrática en el nuevo mundo, forma política de la tiranía en América.

Principios internos del dogma democrático

La esencia del dogma democrático norteamericano es la omnipotencia de la mayoría: gobierno en el que el poder de la mayoría no sólo es predominante sino irresistible. Pues si el antiguo régimen sostuvo en Europa el privilegio exclusivo de la clase aristocrática, el nuevo lo sustituyó en América por el de la mayoría, apoyada en un privilegio más absoluto que contra el que se rebeló: bestia enseñoreada por su fuerza exclusiva y excluyente, no por su saber, estólida y sin instinto, un amo más implacable que el destituido.

Lo que más se reprocha al gobierno democrático, tal y como se ha organizado en los Estados Unidos, no es, como mucha gente pretende en Europa, su debilidad, sino por el contrario, su fuerza irresistible. Y lo que más se repugna en América, no es la extrema debilidad que ahí reina, sino la poca garantía que allí existe contra la tiranía.⁵

¿En qué consiste el nuevo privilegio, su fuerza absoluta, despótica? El dogma democrático norteamericano deriva de la combinación de dos principios políticos internos: el que aplica la teoría de la igualdad a las inteligencias, y el que aplica la teoría del gran número a los intereses. Si el primero atañe a la libertad y el segundo a la crematística, ambos tienen como propósito implantar la perversa e injusta igualdad de los desiguales sobre la mesa.

La teoría de la igualdad, al aplicarse de manera absoluta a todas las inteligencias, supone, sin más, una total homogeneidad entre los ciudadanos de esa nación. El axioma se enuncia de la siguiente manera: siendo todos los norteamericanos igualmente inteligentes, entonces es inconcuso que haya más luces en muchos que en uno. Falacia que decreta el destierro de la inteligencia misma, que trueca la verdad a cambio de la precisión, colocando la exactitud por encima de la realidad. El segundo principio, echa un candado al primero para legitimar la primacía de la crematística sobre la virtud —ya descastada— a fin de traducirlo en términos pragmáticos y otorgarle eficacia real. Es la vieja teoría del gran número —la que enardecía al demonio socrático por la pluma de Platón en sus diálogos con los sofistas, brillantemente expuesta por Calicles— aplicada a los intereses. Establece el imperativo de preferir los del mayor sobre los del menor, los de los grandes sobre los de los pequeños, aunque la diferencia sea una: la mezquina omnipotencia del dinero.⁶

Así amalgamados, estos dos principios políticos internos forman una tenaza, la esencia del dogma democrático, el del imperio de la mayoría. El primero hace de la igualdad imperativo, destruyendo la libertad de la muchedumbre, aunque con sus falsos prestigios logre que ésta lo acepte, lo legitime. El segundo, articulado al primero como su aritmética —la de la crematística— le brinda existencia y realidad efectiva, lo garantiza en la realidad: es el reinado desigual del dinero sobre la libertad.

⁵ Cfr. Alexis de Tocqueville, *La Democracia en América*, Guadarrama, p. 159.

⁶ Al escribir sobre la opinión pública norteamericana, nuestro chancletista Bulnes preguntaba socarronamente: ¿Y señores, qué otra cosa es la opinión pública norteamericana, sino la opinión de los amos del público de esa nación?



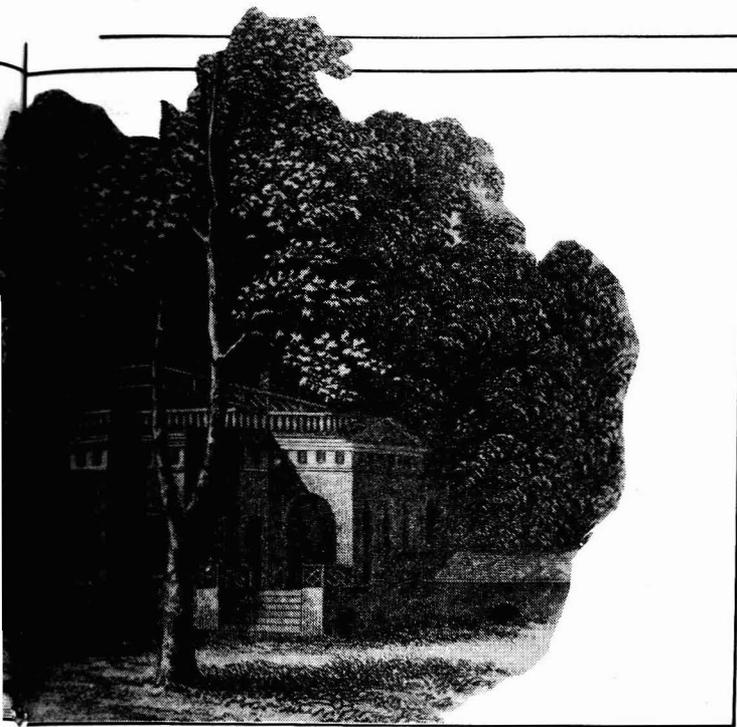
Se entiende que la mayoría así constituida y privilegiada sea único amo, absoluto, el que por definición poseerá siempre la verdad y cuyos intereses, en manera alguna diversos a los de la crematística, deberán anteponerse a cualesquiera otros. Por eso dirá Alexis de Tocqueville, parafraseando a Aristóteles, que la soberanía de la masa así constituida es idéntica a la de una monarquía corrupta, pues si en ésta se profesa la creencia que convierte al rey en personaje infalible y sin mácula, en la democracia norteamericana semejante creencia se aplica en beneficio exclusivo de la mayoría. La diferencia concomitante es que mientras los males, en el gobierno monárquico se atribuyen invariablemente a los consejeros y ministros del rey, en la democracia norteamericana los yerros del gobierno siempre son imputados a la minoría.

Efectos del dogma sobre el régimen de partidos

Corolario lógico de la omnipotencia de la mayoría, es la intolerancia de la forma de gobierno democrática sobre el régimen de los partidos políticos. A la pregunta de si la mayoría tolera a algún partido político, puede responderse de manera concisa: el único partido que tolera el dogma de la mayoría, no es otro sino el suyo propio, con absoluta exclusión de todos los demás. Alexis de Tocqueville es riguroso al tratar de la tiranía del gobierno de la mayoría sobre el régimen de los partidos políticos.⁷

Nadie podrá sostener que un pueblo no puede abusar de la fuerza frente a otro. Y los partidos políticos forman como otras tantas naciones pequeñas en una grande: mantienen entre ellos relaciones de extranjeros. Si se está de acuerdo en que una nación puede ser tiránica con res-

⁷ Esta tesis es exactamente la contraria a la propagada por otro de los partisanos franceses de la *sociologie politique*, Maurice Duverger, colega de R. Aron. En efecto, dicho especialista de la historia comparada de las instituciones jurídicas, ha pretendido explicar la naturaleza del gobierno por su régimen de partidos. Alexis de Tocqueville, fiel a la tradición política clásica, sigue el principio contrario, no es el régimen de los partidos el que determina la naturaleza de un gobierno, sino la esencia de un gobierno la que determina su régimen de partidos.



pecto de otra nación, ¿cómo negar que un partido pueda serlo respecto a otro.⁸

En la lógica de este corolario, viene a comprenderse que en Norteamérica, cualquier partido político enfrente irremediamente una opción única: la de sucumbir al destino del dogma de la mayoría, fatal alternativa que conduce a la muerte por los dos extremos. En efecto, un partido, o reconoce los derechos de la mayoría esperando ejercer su poder algún día en provecho de ella, o se condena a vivir expatriado en la errónea minoría, es decir, en la clandestinidad que le cancela de antemano la posibilidad de acceso al poder de la mayoría. Si decide adoptar el punto de vista de la mayoría, podrá conquistar el reconocimiento de ella y con él el poder, pero al precio de claudicar como partido, de suicidarse orgánicamente, de inmolarse en mayoría. Si por el contrario decide conservar el objeto específico de su lucha partidista, entonces habrá de enfrentarse contra el poder de la mayoría, renunciando a su deseo de reconocimiento por parte del electorado, volviéndole inaccesible la conquista del poder, condenándose a vivir como permanente y errónea minoría.

Privilegio absoluto, omnipotente, imperativo, intolerante, irrestricto. La mayoría es un amo soberanamente despótico, hecho para rehusar todo reconocimiento a quien no esté dispuesto a pagar el elevado precio de convertirse en siervo y esclavo suyo. ¿O acaso la mayoría no está construida, por definición, para negar sistemáticamente cualquier tipo de reconocimiento, salvo a quien esté dispuesto a entregárselo como fiel imagen de ella misma? ¿Podía esperarse de un gobierno por naturaleza intolerante, el absurdo de un régimen pluripartidista, tolerante?⁹

Una única feracidad: elefantes y burros, halcones y palomas

No otra cosa enseña la historia de los partidos políticos norteamericanos desde sus orígenes en el siglo XVIII. Al reti-

⁸ *Ibid.*, p. 158.

⁹ Duverger, gravitando como zopilote sobre la presa (el régimen de partidos norteamericano) no atina a reconocerla, pues al bipartidismo fenoménico lo designa para nombrar lo que no es sino un sistema de partido único, el domoñado por el dogma de la mayoría.

rarse Washington de la vida política, se entronizó lo que hemos llamado en otra parte *el sistema único de partido*, en todo acorde con el régimen presidencial y la tiranía del dogma mayoritario sobre cualquier manifestación partidista.

Es cierto que en un principio aparecieron dos grandes líneas de lucha política: la encabezada por Hamilton, situada en el extremo de la unidad federal, y la de Jefferson, fincada en el extremo opuesto, el de la independencia local de los estados. Pero estos extremos, al ser absolutos no eran extremos, sino simple polaridad fenoménica, germen de su futura amalgama y unidad, en exclusivo beneficio de lo que era su motor y causa eficiente: el imperio de la mayoría. Por eso se entiende que estas fuerzas centrífuga y centrípeta de los orígenes del gobierno de la mayoría, hayan devenido obsoletas y fueran enviadas al deshuesadero tan pronto como se logró aquello por lo cual combatían: el equilibrio de la nación sobre el territorio de las ex-colonias. Entonces el bipartidismo aparente, que desde sus inicios tuvo como objetivo la fragua y no el desmembramiento, pasó a ser innecesario y hasta estorbo, pues por axioma, la existencia de cualquier expresión partidista conspira contra el dogma de la mayoría. Fue así como las diferencias entre ambos pronto se esfumaron, sus yuxtapuestas y no antagónicas doctrinas se fusionaron en un solo y único amo, al servicio del cual habían nacido y a cuyo yugo ansiaban quedar sometidas: el imperio de la mayoría.

Asimismo, es por ello que la permuta histórica de los nombres de los partidos políticos de los orígenes, debe ser considerada como índice, no sólo de la automática cancelación de aquel bipartidismo aparente, sino más generalmente, de todo partido político que no sea el de la mayoría: el actual partido republicano es el antiguo partido federalista de Hamilton, mientras que el partido demócrata es el viejo partido republicano de Jefferson. Uno que es otro y otro que es uno, hace de ambos un partido ninguno.

Lo anterior explica la uniforme feracidad, única en verdad, tanto de halcones y palomas, de elefantes y burros; y ello dentro como fuera del Capitolio, en los negocios domésticos como en los que atañen a otras naciones —los del resto del mundo como dicen los norteamericanos, que son los confines de su mundo.¹⁰

La astucia histórica del dogma mayoritario, su virtud de abalorio y prestidigitación, ha consistido en la preservación de la apariencia originaria de alternativa, no habiendo sido nunca estructural. Por ella se mantiene, para la renovación periódica del poder —y con fines estrictamente personales, como la había anotado con exactitud nuestro Rabasa— la existencia formal de los nombres de los partidos de los orígenes. Traza mnemónica, recuerdo mítico, de lo que en realidad es uno, fundacional de la mayoría.

Principios externos de la tiranía democrática

Para el caso de la política interior, el genio de Alexis de Tocqueville consistió en extraer los dos principios que mueven y animan la política exterior norteamericana, en concordancia con aquéllos. Ambos tienden, como se verá, a la consecución de un objetivo común: conquistar y conservar el privilegio

¹⁰ De igual suerte, esto explica la ausencia de todo tipo de disciplina partidista en el Congreso Norteamericano, producto de la intolerancia del dogma mayoritario sobre el régimen de partidos, que les niega, de manera absoluta, cualquier posibilidad de cristalización como tales.

del comercio mundial entre las naciones, base sobre la que articula sus relaciones con los demás países.

El primer enunciado de dicho principio lo encontró Tocqueville en una carta del propio Washington dirigida a sus conciudadanos.

Extender nuestras relaciones comerciales con los demás pueblos extranjeros, y establecer la menor cantidad posible de lazos políticos, tal debe ser la regla de nuestra política.¹¹

La política exterior norteamericana es pura política comercial, ya que la regla exige, a la vez, el mínimo de política y el máximo de comercio. Es una proclama a la expansión comercial incesante, que reduce la diplomacia a ser soporte de un mínimo de compromisos o alianzas, que la emplea como catapulta de la política comercial. A ello viene a agregarse el otro postulado del principio, simple desarrollo lógico y método para garantizar la hegemonía comercial de dicha nación en el mundo:

Que los americanos no deben solicitar nunca privilegios comerciales de las naciones extranjeras, con el fin de no verse obligados ellos mismos a concederlos.¹²

La fórmula es de Jefferson, otro de los llamados padres fundadores del imperio. Preconiza, de manera directa, la necesidad de conquistar la hegemonía comercial por la vía de los hechos, exigiendo conservarla a través de una abstención normativa, ya por tratados, ya por convenios, que tarde o temprano pudiera atentar contra sus propios intereses.

Si se tiene en cuenta lo escrito previamente por Carl Von Clausewitz, tanto la célebre sentencia de que la guerra es la continuación de la política por otros medios, como la definición más esencial de ella, en tanto colisión de grandes intereses comerciales reglamentada por la sangre, puede entenderse la trascendencia del enunciado jeffersoniano: pues además de la conquista por la vía económica de los mercados externos, pieza principalísima, factor clave de la hegemonía alcanzada, son las guerras comerciales. Tal ha sido la constante de la política exterior norteamericana, desde los arancelarios motivos de su independencia, pasando por la férrea neutralidad asumida por su gobierno frente a las presiones en favor de la Revolución Francesa, hasta la expectante actitud en las dos conflagraciones mundiales: una estricta observancia del principio comercial. En los dos últimos casos, que sumados a la conquista territorial de México fueron los que más beneficios le proporcionan, se actuó en apego a la consigna de Washington, que produjo la intervención armada norteamericana de manera puntual; es decir, "...en condiciones de elegir la guerra o la paz, sin otras guías de nuestras acciones que no sean nuestro interés y la justicia..."¹³

Es evidente que cuando el concreto y terco interés comercial de una nación, se antepone a la volátil y abstracta idea de justicia, son los designios de la política comercial los que orientan las intervenciones armadas: de ellos resultan los mecanismos de hecho para el inequitativo reparto de la riqueza mundial.

El segundo principio de la política exterior norteamericana, explicativo de su destino mundial, lo localizó Tocqueville en lo que se considera el testamento político de Washington; lo que podría llamarse, sin prurito por la cacofonía, su *imperativo imperial*. Se trata de un principio digno de provocar la envidia de cualquier hegeliano avezado, mayormente si se considera especializado en la dialéctica del amo y el esclavo. Dice así:

La nación que se entrega a sentimientos habituales de amor o de odio hacia otra, se convierte en esclava de ellos en cierta manera. Es esclava de su odio o de su amor.¹⁴

Es esclava toda nación que establece vínculos tradicionales de amor o de odio ante otras naciones, no tanto por el objeto de sus pasiones, sino por esas pasiones mismas, el amor y el odio a las cuales queda sujeta, esclavizada. Esto por lo que atañe al sujeto del enunciado, ¿pero quién es el que esto enuncia, el sujeto de la enunciación? ¿Cabe considerar la posibilidad de que el sujeto de la enunciación sea el padre, el monarca aristotélico, compendio de virtud suprema e ideal de autoridad política? *La Democracia en América* fue escrita en dos partes, la primera en 1835 y la segunda en 1840, que corresponden al establecimiento de las premisas y a la deducción de las consecuencias en el análisis del nuevo régimen. Así, si en la primera fecha Alexis de Tocqueville sucumbía aún a la duda, rechazando siquiera imaginar que el despotismo de la democracia norteamericana pudiese ser más intolerable que el ejercido por las monarquías absolutas europeas —al grado de refugiarse elegantemente en Aristóteles para decir con él, que para poder compararlo habría que pasar a Asia; para 1840, aunque todavía se resiste a bautizar por su nombre al nuevo engendro, nuestro autor emplea el recurso de la alegoría para describir su verdadera e inédita naturaleza, convencido ya de que la democracia norteamericana ha simplificado la ciencia del despotismo —que consiste en "amar la igualdad o hacerlo creer"— vencido ante la creciente e innegable tendencia hacia la conjunción del centralismo político con el centralismo administrativo:

¹⁴ *Ibid.*, p. 147.



¹¹ Tocqueville, *op. cit.*, p. 145.

¹² *Ibid.*, p. 147.

¹³ *Ibid.*, p. 146.

“...la especie de opresión que amenaza a los pueblos democráticos, no se parecerá en nada a lo que hubo en el mundo antes que ella... La cosa es nueva y hay que tratar de definirla, si no puedo bautizarla...”

Quiero imaginar bajo qué rasgos nuevos puede producirse el despotismo en el mundo; veo una multitud innumerable de hombres semejantes e iguales, que dan vueltas sin descanso sobre sí mismos... Por encima de ellos se alza un poder inmenso y tutelar, que él solo se encarga de asegurar su bienestar y velar por su suerte. Es un poder absoluto, detallado, regular, previsor y suave. *Se parecería al poder paterno si, como él, tuviese como objeto preparar a los hombres para la edad viril; pero no persigue, al contrario, más que mantenerlos irrevocablemente en la infancia;* le gusta que los ciudadanos se diviertan, con tal de que no piensen más que en divertirse. Trabaja a gusto por su felicidad; pero quiere ser su único agente y su único árbitro; provee a la seguridad, prevé y asegura sus necesidades, facilita sus placeres, conduce sus principales asuntos, dirige su industria, regula sus sucesiones, divide sus herencias, ¿no puede suprimirle por completo el trastorno de pensar y el trabajo de vivir?

De esta manera, a diario, hace más útil y más raro el empleo del libre albedrío; encierra la acción de la voluntad en un espacio más pequeño, y arrebatada, poco a poco, a cada ciudadano, hasta el uso de sí mismo. La igualdad ha preparado a los hombres para todas estas cosas; les ha dispuesto a sufrirlas, y a menudo, para contemplarlas inclusive como un beneficio...”¹⁵

¿Quién es el sujeto de la enunciación? No hay duda que no es el padre sino el amo, cautivo en una lucha de puro prestigio, dirigido por el imperativo de su goce, para quien todo semejante es siempre otro adversario, imposible de reconocer bajo otro registro, diverso al del sometimiento para la explotación de su trabajo. Si el sujeto del enunciado, definido, explícito, es el esclavo, el sujeto de la enunciación, fijo, implícito, es el amo, incapaz de ver el lugar en el que está situado, exhibido frente al resto del mundo.

De esta suerte vienen a conjugarse los dos principios de la política exterior norteamericana sobre un solo gozne, imperial, de estricto y riguroso dominio ante esclavos conquistados por la vía de los hechos, la del comercio en tiempos de paz, de la violencia en épocas de guerra; aunque en ambos casos, esclavos comerciales o bélicos, sometidos a un amo que sistemáticamente les negará cualquier otro tipo de reconocimiento.

¿O podía concebirse el absurdo de un gobierno que, siendo incapaz de comportarse de otro modo que el del amo con su propio pueblo, para quien la virtud y la libertad le resultan insoportables, desquiciantes en su propia casa, asumiese una autoridad paterna con los pueblos extraños, evitando derramamientos de sangre, sacrificando sus intereses comerciales, dispuesto a reconocer la justicia de las luchas políticas de los extranjeros.

Norteamérica: la nueva Asia política

Si las Indias Orientales resultaron ser América, ¿no es tiempo ya de afirmar que los Estados Unidos de América son la



nueva Asia Política, continente donde se “soporta un gobierno despótico sin resentimiento alguno”, como decía Aristóteles?¹⁶ Tal es el tenor de las graves conclusiones a las que deductivamente llega Alexis de Tocqueville en 1840:

Si puedo expresarme así, diría que han espiritualizado el despotismo y la violencia. En la antigüedad, se intentaba impedir al esclavo que rompiera sus cadenas; en nuestros días, se ha emprendido la tarea de quitarle los deseos de hacerlo.¹⁷

Este es el rasgo más sobresaliente del pensamiento tocqueviano, sobre todo si se le compara con los planteamientos vigentes de la época, hilvanados en torno a la herencia del pensamiento político de Montesquieu. Si la nota característica de éste fue la de buscar la manera y los mecanismos para dividir al poder, a fin de evitar el abuso de su ejercicio, el horizonte de Alexis de Tocqueville, siendo clásico, plantea problemas inéditos: atravesar corrosivamente el fantasma de la democracia norteamericana, mediante la advertencia del abuso del poder como sistema de gobierno.

Inspirado en la descripción aristotélica de las varias formas de tiranía democrática, particularmente la quinta, De Tocqueville logra cernir una forma novel de constitución despótica, difícil de discernir por el recuerdo de las formas tiránicas de viejo cuño, ya la del absolutismo europeo, ya la del clásico despotismo oriental:

Los príncipes, por así decir, habían materializado la violencia; las repúblicas democráticas de nuestros días, la han hecho tan intelectual como la voluntad humana a la que quiere reducir...¹⁸

¿Que distingue a esta forma de despotismo intelectual al ponerse en parangón con sus antecedentes históricos, las formas tradicionales de tiranía? La pluma magistral de Alexis de Tocqueville adelanta con precisión los rasgos monstruo-

¹⁶ *Op. cit.*, Libro III, Cap. XIV, 1285a.

¹⁷ Tocqueville, *op. cit.*, p. 220.

¹⁸ *Ibid.*, p. 164.

¹⁵ *Ibid.*, ps. 367 y 368.

...
sos del nuevo amo; ya no un efímero individuo o casta, sino un conjunto de instituciones legales, diseñadas de manera impersonal para hacer prevalecer la fuerza irresistible del dogma mayoritario. He aquí su fisonomía:

Bajo el gobierno absoluto de uno solo, el despotismo, para alcanzar el alma, golpeaba groseramente el cuerpo; y el alma, escapando a esos golpes, se elevaba gloriosa por encima de él. Pero en las repúblicas democráticas, no es así como procede la tiranía: abandona el cuerpo y va derecho al alma. El amo ya no dice: pensareis como yo o morireis. Ahora dice: sois libres para no pensar igual que yo; vuestra vida, vuestros bienes, todos los conservaréis; vuestros privilegios en la ciudad, pero os resultarán inútiles; porque si buscáis la elección de vuestros conciudadanos, no os la concederán en absoluto, y si no pedís más que su estima, fingirán incluso negársela. Permaneceréis entre los hombres, pero perderéis vuestros derechos a la humanidad. Cuando os aproximéis a vuestros semejantes, huirán de vosotros como a seres impuros; y los que creen en vuestra inocencia, incluso éstos, os abandonarán, porque se huiría a su vez de ellos. Id en paz, os dejo la vida, pero os la dejo peor que la muerte...¹⁹

Es el despotismo de un solo hombre contrapuesto al despotismo de la mayoría; la tradicional tiranía de la violencia física contrastada con la tiranía social de la violencia moral; la del poder absoluto que sega vidas, yuxtapuestas a la que hace de la vida una sombra siniestra: cadáveres en reposo y sepultos, frente a cadáveres ambulantes e insepultos, los de los norteamericanos de la nueva Asia política.

Son dos los rasgos inéditos de esta nueva forma de organización democrática. Por un lado, la conjugación del centralismo político con el centralismo administrativo. Por el otro, la combinación de una tiranía no arbitraria con una arbitrariedad no tiránica; pues así como existen arbitrariedades que no son necesariamente tiránicas —la ley se ejerce en beneficio de la mayoría—, así también existen tiranías que no requieren de un ejercicio arbitrario del poder —como es el caso del despotismo anglosajón, donde el poder siempre se ejerce por medio de la ley.

Un nuevo continente descubre así Alexis de Tocqueville, inédita Asia política en la historia de la humanidad, digna de ser agregada a la lista clásica, la gama de las tiranías democráticas enunciadas por Aristóteles en la antigüedad.

Conclusiones: un caso de inquinamiento publicitario

Poca duda cabe que en los tiempos de democracia que corren en Occidente, la mayor parte de los pueblos del mundo, particularmente los latinoamericanos, o profesan un intenso odio hacia la democracia norteamericana, o en su defecto, un no menos intenso amor. Síntoma generalizado del prestigio alcanzado por el gobierno de Washington en los dos últimos siglos de historia mundial, su triunfo político e ideológico más firme y duradero, ante naciones esclavas de ese mismo amor u odio, de alternante veneración o irreverencia frente a un amo ensoberbecido, que ha erradicado esos sentimientos en sus relaciones con los demás pueblos.

Innegablemente, se trata de un despotismo con destino imperial; pero antes, de un despotismo doméstico, labrado a pulso, con cincel y martillo: impuesto sobre su propio pueblo, basado en su pueblo y por su pueblo mismo. Un pueblo de pasión única, la de la tranquilidad pública interna, su esfinge; con un pánico inigualable por el desorden y lo vario, el acaso; enraizado en un profundo temor por la libertad, convertida en ideal de insania, su anverso, una feroz pasión por la esclavitud, la de todos sus conciudadanos, y de manera derivada, por la de los pueblos extranjeros.

Es la cultura triunfante del *american güey off life*, por donde la letra castellana revela al norteamericano fundido a la coyunda del despotismo doméstico, renegados sus derechos a la humanidad como diría Tocqueville, expulsado de la existencia.

Es bajo estas premisas que quedan destacados los rasgos esenciales de la política exterior norteamericana, los que permiten dar cumplida respuesta a la interrogante del inicio.

¿Toleraría la nación norteamericana la libertad de otros pueblos, cuando ha logrado suprimirla y extirparla en su vida interna? Pero sobre todo: ¿queda explicada la razón por la cual el imperio fomenta y cultiva gustoso las dictaduras de viejo cuño, arlequines y bufones políticos como Somoza o Pinochet, juntas pandilleras y macabras como la guatemalteca o la desaparecida argentina, que ofrece al mundo el magnífico espectáculo de despotismos bárbaros, arcaicos, repugnantes, rudimentarios, criminales (alejados de la propia perfección), identificados con individuos deleznable o castas sanguinarias, dictaduras que son la mejor propaganda del propio despotismo democrático imperial, que por la eficacia de lo imaginario en el hombre, lo llenan de brillo y prestigio, lo hacen envidiable, deseable, al grado de convertirlo, como hoy puede constatararse por doquier, en ideal con pretensiones universales de dominación? Así, en paralelo con las razones de economía política que dan cuenta circunstanciada del intervencionismo militar y comercial de la política exterior norteamericana en América Latina, existe esta otra razón, puramente política, comercialmente pura, de inquina publicitaria.

¿Resta alguna esperanza para los pueblos latinoamericanos? Aunque más de una, baste señalar aquí aquella anotada por el mismo Alexis de Tocqueville, que descubierta en el caso de México, generalizaba para todo el continente político latinoamericano:

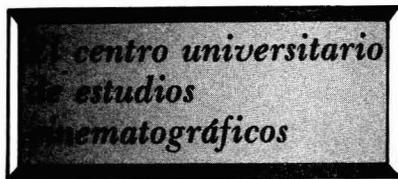
México, que está tan felizmente situado como la Unión angloamericana, se ha apropiado de esas mismas leyes, y no puede acostumbrarse al gobierno de la democracia.²⁰

Que nuestro país no haya podido acostumbrarse a la organización del poder democrático tal y como se implantó en Norteamérica significa, entre otras cosas, que México, como la mayor parte de los pueblos centro y sudamericanos, no ha podido acostumbrarse a la nueva tiranía en América; pues es sabido que para los autores franceses de la época, la voz costumbre es una voz fuerte, un ábrete sésamo para bóvedas de civilización, ya que comprende tanto la capacidad intelectual como el espíritu moral de un pueblo. ◇

¹⁹ *Op. cit.*, p. 164

²⁰ *Ibid.*, p. 164

Quehacer Universitario



NUESTRO CINE HOY Y MAÑANA

El crucial 1968 permitió al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) ratificar su compromiso testimonial e insistir en la calidad narrativa de una producción. "El Grito", dirigida por Leobardo López Aretche y producida por José Rovirosa Macías — Director del CUEC entre 77 y 84— mostraba el desarrollo del movimiento estudiantil hasta el fatal 2 de octubre.

El CUEC proporcionó a la labor testimonial de ese momento los primeros fotógrafos quienes en un cuarto oscuro del mismo centro escolar revelaban material que enviaban después a escuelas de la provincia. Mantenían, con el multiplicado peso de las imágenes, la pesadumbre y la indignación estudiantil.

La reacción de los sectores afectados por la actividad de denuncia gráfica de la que las fotografías fueron parte, tomó la forma de amenazas de invasión al CUEC, anónimos y otros no tanto —en broma y en serio se hablaba de unas difusas "camisas rojas de Neza"— y finalmente la incursión nocturna de un grupo que robó una de las cámaras Bolex con que los estudiantes contaban, una grabadora y golpeó al vigilante en turno.

El resto del equipo había sido entregado a la actual directora del Centro, Marcela Fernández Violante (MFV), quien lo guardó en casa de un familiar hasta 1969, cuando se inicia la edición de "El Grito" a cargo de Ramón Aupart.

El director López Aretche se suicidó años después: "la experiencia traumática de la época y su reclusión en Le-cumberri no pudo asimilarlas nunca" explica Violante.

Primer testimonio fílmico en México del 68', "El Grito" representa uno de los

eslabones fundamentales en la considerable producción cinematográfica universitaria.

La cámara libre, el lente experimental

"La tradición nos impide, como la dignidad, hacer películas de charros colorados y com-puta-doras." La directora del CUEC comenta así el combate contra la mediocridad fílmica, acompañante hasta ahora ineludible de la mayor parte del cine industrial mexicano. Tradición aquella que ha sido y será uno de los valores sustanciales de la labor del CUEC.

Sin embargo este combate desigual, el control del mercado cinematográfico, el ejercicio por los sindicatos correspondientes que, legítimamente si se quiere, no permiten la competencia de nuevos elementos, ya sean directores, técnicos o colaboradores. "Agua que se estanca..." La hegemonía de criterios mercantilistas impide que la mayoría de los mexicanos hagan de su tiempo libre momento de humanización.

La comprensión de la labor educativa, la sugerencia y propuesta de nuevas actitudes ante la vida y el goce estético cuya dinámica antagoniza con los esquematismos de los "charros colorados" son ajenos a la industria cinematográfica puesto que "realización y objetivos" se reduce a la recuperación potenciada de lo invertido, dinero y fama. La meta de la fortuna tiene su "penitencia": Violante explica cómo la sobrevivencia del cine representante de la esperanza y la decepción, la épica y la búsqueda ha comenzado a ser realizada por gente preparada en las escuelas de cine, sean éstas las establecidas en México o en el extranjero.

Los egresados del CUEC se incorporan a la industria cinematográfica y son la posibilidad de su renovación aunque difícilmente de su transformación; ingresan a las filas del cine independiente, aquel que se realiza bienintencionado y con la hipoteca de la casa del promotor o, en su defecto, pasan a incrementar el cada vez más democrático y popular ejército cinematográfico de reserva me-



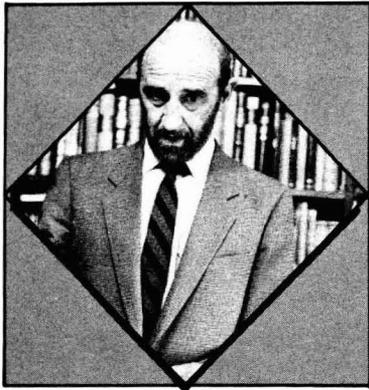
Foto: Adrián Bodek

por conocido como "la talentosa cámara, desempleada y universitaria".

Independientemente de qué filmes recibieron o merecen premio —y "El Grito"— el intento subraya la finalidad y el compromiso *cuecuense* sin que ello anule el siguiente comentario del profesor y director Alfredo Joskowicz: "No podemos engañarnos creyendo que los nuevos cineastas y una renovación del cine mexicano va a darse por generación espontánea, sólo se dará como se ha dado en otros países, si junto con los esfuerzos por encontrar las condiciones económicas adecuadas para la producción, la distribución y la exhibición, se lleva a cabo con constancia y conciencia comunes, la lenta y difícil labor formativa que la enseñanza cinematográfica desempeña".

Y sobre el imprescindible talento —no como antesala del genio sino como posibilidad realista de disciplina y sensibilidad— Joskowicz subraya: "El cineasta está *obligado* a ver más allá de las limitaciones del espectador medio, está obligado a develar lo que los hábitos visuales y mentales encubren, es decir, está obligado a ver lo que los de-

Secretos Públicos



JUAN MIGUEL LOPE BLANCH

Cuando la Facultad de Filosofía y Letras se encontraba en el edificio de Mascarones en la avenida de San Cosme, el profesor Lope Blanch inició su ininterrumpida labor docente, en el año de 1952.

En aquel entonces, la carrera se mantenía en la actividad tradicional de la gramática normativa y la filosofía decimonónica, antes de llegar a México el auge de la lingüística. Su fructífera labor como investigador, permitió introducir en los planes de estudio diversas innovaciones en disciplinas lingüísticas con materias como fonética e introducción a la filología románica; fundó el seminario de dialectología, que abarcaba tanto dialectología española como mexicana.

Para Lope Blanch ha sido parte fundamental de su labor, la creación de la especialidad "Lingüística Hispánica" que reforzó la carrera de Letras Hispánicas de esta Facultad. Su dedicación al estudio del lenguaje, que él llama la ciencia humana por excelencia, lo llevó a fundar en 1961, el *Anuario de Letras*, revista de la Facultad y también del Centro de Lingüística Hispánica, del que es director. →

más sospechen sobre la realidad pero no formulen".

En el catálogo de ejercicios fílmicos escolares 1963-1985 además de los premiados destacan los directores Jaime Humberto Hermosillo y Jorge Prior "Café Tacuba" v. gr. y presidente de la Asociación Mexicana de Productores independientes de cine. Entre otros ex alumnos, ahora articulistas, algún militante y varios diletantes.

La pasión por hacer cine vs las limitaciones enmascaradas

Sin recursos económicos ni técnicos el CUEC abrió su camino gracias a la "pasión por hacer cine", entendida como novedad, como provocación para asumir la realidad o como una actitud nueva ante la vida; tal era en 1963 la pretensión, tal es en 1985.

La única censura es la calidad

Los más difíciles filmes han sido producidos por el CUEC. La mayoría sólo están hermanados por el afán de búsqueda y experimentación: filmes que van de "la pasión" —la de Iztapalapa no la nuestra mon amour— al "desempleo" —único personaje en bonanza del drama "crisis"—; de un "amor del bueno" hasta "un pinche amor"; una temática

que incluye el "crimen" y/o "el laberinto cotidiano".

Esta variada temática, hecho verificable en cualquiera de los 22 años de vida del Centro, es renovada por cada generación de estudiantes. La producción de cada año es insistente sobre el asunto: la existencia, el amor, "la desocupación", la ironía la explotación y la crudeza de aquello que el academicismo define como "lo cotidiano" que es ni más ni menos que casi todo. La ficción y el testimonio son corrientes por las que transcurre para el alumno del CUEC y para el actual cine universitario la intención de búsqueda y la necesidad del talento.

Inclusive hay alumnos sudamericanos que han reproducido el juicio de la situación política de sus países en conflicto en alguna parte del primer cuadro o interpretan al solitario Borges.

Fernández Violante señala que en el CUEC "la única censura es la calidad" y esto es verificable desde los títulos altisonantes de algunas producciones —"Gin GAOS"— hasta la temática acusatoria y testimonial —"El Cambio", "Iztacalco campamento 2 de octubre", "Chapopote", "Al descubierto", sólo por mencionar algunos casos.

Puede encontrarse la búsqueda estética y el arañar lo inverosímil —"El hijo" y "Alarma" respectivamente y no excluyente clasificación— o la crítica al CUEC mismo— "No me arrepiento" o



Foto: Adrián Bodek

SECRETOS PÚBLICOS

Este Centro nace por iniciativa de Lope Blanch, en 1967, y a partir de entonces, ha logrado establecer diversos proyectos de investigación. Destacan por su importancia, el “Estudio coordinado de la norma culta de las principales ciudades de hispanoamérica y de la península ibérica”; el otro proyecto, “Estudio histórico del español mexicano”, comprende el análisis de la evolución del español en México, desde su llegada, en el siglo XVI, hasta la actualidad. Por su labor en la Universidad, fue nombrado profesor emérito de la facultad de Filosofía y Letras, en 1984. Entre sus múltiples publicaciones destacan el *Análisis gramatical del discurso*, *El concepto de oración en la lingüística española* y *Estudios sobre el español de México*. El estudio del lenguaje es para él “facultad esencial, distintiva, constitutiva y definitoria del hombre.”

Juan M. Lope Blanch llegó a México en 1951, como becario del Consejo Superior de Investigación Científica de Madrid, para realizar estudios sobre las actividades lingüísticas en México y colaborar con la revista de Filología Hispánica de El Colegio de México. Interesado en profundizar sobre el empleo del español mexicano y admirado por el sentir cálido de la gente del país, decidió radicar definitivamente en México.

En la década de los sesenta inició un proyecto para estudiar y detectar las distintas zonas dialectales de México, actualmente Lope Blanch continúa su elaboración para editar el “Atlas Lingüístico de México” que refleja la realidad lingüística de nuestro país. Por su activa participación en este campo, se le considera promotor del desarrollo de la lingüística en latinoamérica, particularmente en México. ♦

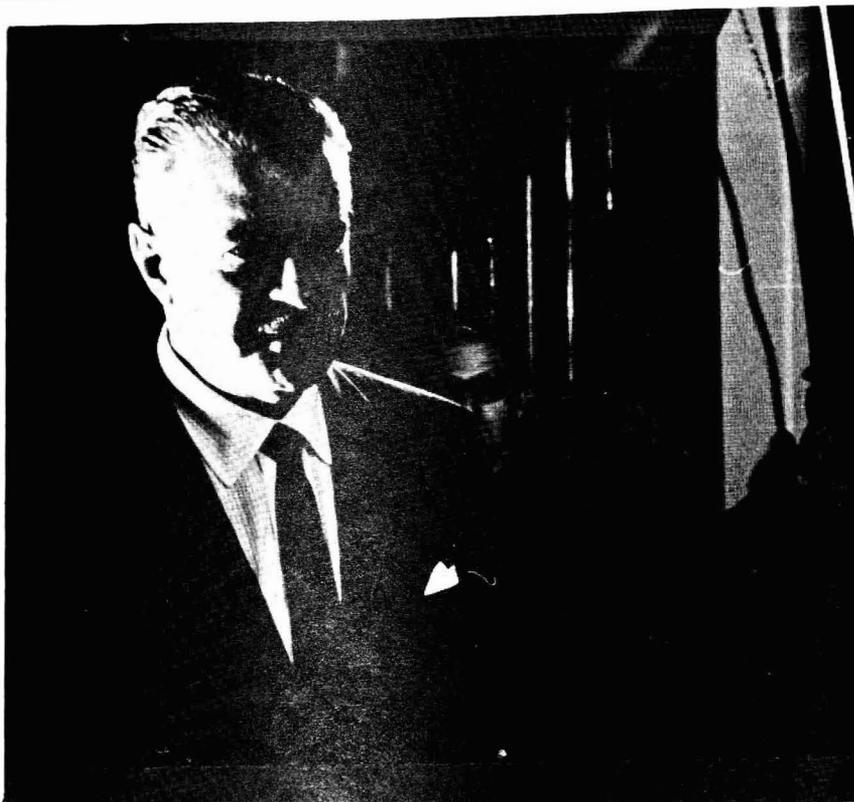


Foto: Adrián Bodek

lo que es similar: lo que ha generado en su seno aquello que certero o no le niega, y le dice así que está vivo.

En un principio el CUEC fue alimentado por docentes sin experiencia pero conocedores de la industria, del cine “realmente existente”, por fotógrafos prácticos algunos de los cuales se quedaron para bien del CUEC. Los primeros cuadros de profesores preparados fueron constituidos por los propios egresados del CUEC.

Entre los maestros llegaron a estar, en guión, Gabriel García Márquez, en actuación Sergio Jiménez y Nancy Cárdenas, y para las visitas guiadas por el amplio territorio de la ironía y la síntesis creativa, Carlos Monsiváis.

De la primera época, según recuerda el director fundador del CUEC, Manuel González Casanova (MGC), estaban como maestros excelentes en su especialidad: Emilio García Riera: corrientes estéticas del cine; Federico Cervantes: técnica de laboratorio; Gloria Shoeman: montaje; también estaban Walter Reuter: fotografía y José Revueltas: guión.

En 1960, el ahora director de la filмотeca de la UNAM que cumplió 25 años en julio pasado, organizó las “50 lecciones del cine” consideradas por él mismo “el primer intento en la UNAM de enseñanza sistemática de la técnica cinematográfica” y en 1962 coordinó

las “lecciones de análisis cinematográfico” para en 1963 echar a andar el CUEC.

El CUEC caminó. Sus primeros pasos los dió en los pasillos que comunicaban los salones de la facultad de Ciencias.

Marcela Fernández recuerda que el primer intento de un espacio institucional fue la renta de una casa a una cuadra de Núcleo Radio Mil en Insurgentes Sur: “El Ing. Barros Sierra quiso visitar las instalaciones del CUEC y no teníamos más muebles que la butaquería de la sala de proyección. Al lado de nuestra escuela había una mueblería de cosas de madera. Ahí nos prestaron lo necesario para ‘amueblar’ el Centro y evitar que se desalentara el rector con la pobreza del lugar”.

Eran los primeros meses de 1968. El rector habría de multiplicar el respeto que por él sentían los estudiantes.

Lo único de “gran lujo” eran dos proyectores, uno de 16mm y otro de 35 mm.

“En aquella ocasión el Ing. Barros Sierra asistió a la exhibición de la primera película del CUEC-1964 “Pulquería la Rosita”, de María Esther Morales Galvez, nominada para una Diosa de Plata, — y de “Azul” dirigida por la actual directora del Centro— que obtuvo la Diosa en Cine Experimental en 1967.

Con ello —indica Violante— los

alumnos y directivos del CUEC mostrá-
bamos al Rector la gran pasión de ha-
cer cine con el mínimo de recursos.

El segundo intento de hogar del
CUEC se consolidó con la obtención de
una casa en renta en la calle de Califor-
nia, cerca del Parque Hundido.

Fue en la vida de esa casa "cuando
en 1970 el Consejo Universitario reco-
noció la existencia del CUEC dándole
carácter de Centro de Extensión Uni-
versitaria, ya que hasta esa fecha no
pasaba de ser una especie de entele-
quia, a pesar de los afanes de todos los
que lo integráramos".

José Rovirosa Macías —1977 a
1985— dió continuidad a la adminis-
tración anterior en el mejoramiento de
las condiciones de docencia y aprendi-
zaje— "El CUEC ha sido en estos años
un verdadero campo de experimenta-
ción cinematográfica"—, instaló una
sala de sonido con lo que se evitó pagar
los servicios a entidades profesionales
ajenas a la UNAM.

La actual directora heredó —"con
orgullo", indica— el tercer hogar del

CUEC: la casa obtenida gracias a las
gestiones de MGC. Y heredó el compro-
miso de hacer del patio de frontón un
estudio hermético que permita a la in-
stitución, y a sus alumnos sobre todo, no
preocuparse por el paso del avión —la
casa está en la ruta de descenso de los
aviones— o el ruido excesivo de los au-
tomóviles en las prácticas de graba-
ción.

El Golem de paso dificultoso de la fa-
cultad de Ciencias humanizó su catadu-
ra. Ahora el CUEC es la escuela de cine
más importante de América Latina.

González Casanova encaminó al
CUEC, los 14 años de su administra-
ción superaron las carencias propias de
una escuela pionera.

"El cine es uno de los grandes me-
dios de educación de que disponemos
ya que su cátedra se extiende a todos
los niveles sociales y a todas las edades
influyendo particularmente en los gru-
pos con menos educación."

No siendo partidario de la censura, a
la que en general consideró una solu-
ción negativa, no veía otro camino que
procurar una educación elevada para

los responsables de la producción cine-
matográfica. "Si su función es la de ser
maestros, si su obra contribuye a trans-
formar nuestra cultura y nuestra actitud
frente a la vida, lo menos que requieren
es una educación universitaria".

Según el catálogo 63-85, el CUEC ha
concretado estas intenciones en 319
producciones de las cuales 16 han sido
premiadas y 12 han sido nominadas o
recibieron menciones.

El compromiso enteramente univer-
sitario de convertir las posibilidades de
la cinematografía en instrumentos "pa-
ra la elevación moral y la liberación del
hombre" (MFV) se mueve ante el ace-
cho-competencia de la industria o la so-
licitud de las compañías que alquilan vi-
deos y que desean producciones del
CUEC. ♦

* Las opiniones y comentarios de Manuel Gon-
zalez Casanova, Alfredo Joskowicz y José Roviro-
sa fueron extraídas de diversos textos publicados
y reunidos en 1974-1980 *Centro Universitario de
Estudios Cinematográficos*, UNAM.

Los comentarios e información principales fue-
ron obtenidos en una entrevista con la actual di-
rectora del CUEC, Marcela Fernández Violante.

EDICIONES ERA

25 AÑOS



José Emilio Pacheco

➡ Poesía completa

- ▶ Los elementos de la noche
- ▶ El reposo del fuego
- ▶ Irás y no volverás **NOVEDAD EN ERA**
- ▶ No me preguntes cómo pasa el tiempo
- ▶ Islas a la deriva **NOVEDAD EN ERA**
- ▶ Desde entonces
- ▶ Los trabajos del mar

➡ Narrativa

- ▶ El viento distante
- ▶ Las batallas en el desierto

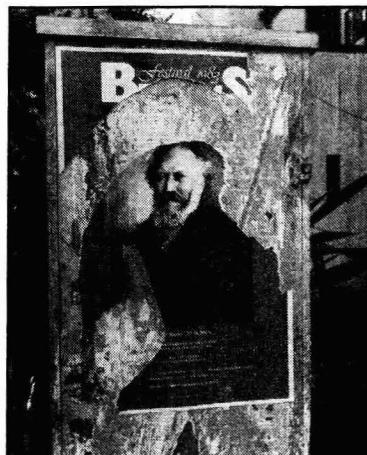
EDICIONES ERA AVENA 102 09810 MEXICO D F ☎ 581 77 44
GUADALAJARA JAL ☎ 14 90 48 MONTERREY N L ☎ 42 08 12

Artes/Letras/Ciencias humanas

DIALOGOS

Jules Renard, *Aforismos*
Julio Rodríguez-Luis, *La vorágine*
Gonzalo Rojas, *Cerámica*
Marina Castañeda, *Jaque mate*
Fotografías: Alberto Gómez Barbosa

El Colegio de México



130

volumen 21, número 10 / octubre de 1985
precio: \$180.00 m.n.

Libros

EL TIEMPO VIVIDO,
ACERCA DE ESTAR

SÓLO LO PASAJERO PERMANECE Y DURA

Por Juliana González Valenzuela

A diferencia de 'ser', 'estar', para Xirau, remite directamente a la *presencia*, al tiempo ("estar presente", "estar en el tiempo"); al "espacio-tiempo", cabe decir: al *hic et nunc*, el aquí-ahora que es propio del hombre. 'Ser', en cambio, aludiría más bien (sobre todo en su uso filosófico o metafísico) a lo que se sustrae a la temporalidad y a la relatividad: al no-tiempo, al subsistir (substancia) inmutable propio de lo absoluto.

...el 'estar' se refiere a una forma limitada del tiempo; el 'ser' a una cualidad permanente, a lo que solemos llamar una esencia.¹

Línea constante y central de la reflexión de Xirau ha sido siempre —desde sus primeras obras hasta ésta última— su insistencia en el carácter imperfecto, contingente, "humilde" del ser humano. Pero, al mismo tiempo, en contra de toda "deificación" del hombre, se empeña —como corresponde en esencia a todo genuino "humanismo" en cifrar la grandeza humana el sentido mismo de la vida— en esta condición imperfecta y temporal:

'estar' significa con dignidad y modestia, con humildad y orgullo, arraigar en la tierra...²

El hombre puede encontrar justamente en su *presencia* en el mundo, en su 'estar' aquí y ahora, lo contrario de una pura caducidad y nihilidad; puede participar de algún modo de la eternidad.

Esto es así, fundamentalmente porque el 'estar' —conforme lo destaca Xirau— no es sólo, ni mucho menos, un abstracto "vivir el presente" —como puro presente—; éste de hecho no existe sin la memoria y sin la proyección y literal pre-visión del futuro: el *tiempo vivido*, lo que le da su carácter *vital* en las aproximaciones de Xirau, es la *continuidad*, la persistencia, la plenitud existencial que conlleva la unidad integral de la temporalidad: la liga indestructible de pasado-presente-futuro, originando, precisamente, un *ahora* que es *presencia* constante: unidad de "ahoras" en el *hic et nunc*. Tenía razón Quevedo —dice Xirau—:

Sólo lo pasajero permanece y dura.³

Pero además, el tiempo vivido es inconcebible para Xirau fuera de la unión indisoluble de "alma" y "cuerpo":

Mi idea del hombre —dice— no difiere de la de Mounier: "el hombre es cuerpo de la misma manera que es espíritu; enteramente 'cuerpo' y enteramente 'espíritu'".⁴

A diferencia de Bergson —y aunque Xirau reconoce en éste al maestro de la concepción del "tiempo vivido" (*le temps vécu*), de la duración (*durée*), de la idea misma de tiempo cualitativo, interpenetrado, etc., Xirau recae en la necesidad de admitir tanto la "duración" del cuerpo (también el cuerpo dura), como la unidad psicosomática por la cual la temporalidad no se explica tampoco sin la "estancia" en el mundo corpóreo. De ahí la importancia que Xirau concede al presente —sin privilegiar el pasado, ni el futuro— y que otorga a eso que designa como la *atención*. El presente *vivido* "rasga", por así decirlo, la eternidad, precisamente porque es *atención*: conciencia y vivencia de lo que existe (estado de *alerta* (*alétheia*) y de asombro (*thauma*), como habían dicho los griegos. Aunque también, la atención en Xirau no está nada lejana al estado de vigilia y conciencia (*awareness*) del que habla la sabiduría oriental, particularmente zenbudista).

Sólo porque el presente va más allá de sí mismo —es trascendencia—, porque es el receptáculo vivo y dinámico de una *memoria*, de un proyecto y de un ilimitado mundo, ahora presente (y antes presente y mañana presente, "siempre *ahora* del ayer y del mañana"), sólo por eso, la actualidad contiene virtualmente la eternidad. Es ella



Ramón Xirau

misma sucesión constante, continua "de presencia en presencia" como una totalidad "llena": plenitud de la propia condición temporal. "Llena" pero a la vez capaz de "respirar": móvil, viva, en los términos que Xirau retoma del poeta:

Soy; más, estoy, respiro.⁵

El 'estar', en efecto, el tiempo vivo, la presencia, no se da sin memoria ni sin proyecto —como no se da sin atención: sin 'estancia' verdadera en el presente:

... 'duración estable', en el constante movimiento que, centrado en la atención, va y camina y se bifurca en pasados, futuros, futuros-pasados, memorias-previsión...⁶

Y Xirau aborda cada uno de estos "horizontes" en su *tiempo vivido* dialogando con algunos de los principales filósofos del tiempo (dialogando en ese estilo suyo, tan suyo y tan intencionadamente "personal" y coloquial, que torna accesibles, cercanos, "vivos" tanto a los filósofos como a los argumentos y los problemas filosóficos). Así primeramente atiende a la concepción del tiempo y la memoria de San Agustín a

¹ Ramón Xirau, *El tiempo vivido, acerca de 'estar'* Siglo XXI, editores, México, 1985, p. 60.

² *Ibidem.*, p. 60

³ *Ibidem.*, p. 82

⁴ *Ibidem.*, p. 70

⁵ *Ibidem.*, p. 89

⁶ *Ibidem.*, p. 88

quien dedica el primer capítulo del libro destacando el hecho de que San Agustín piense el tiempo desde la eternidad la eternidad de lo divino, a diferencia de las filosofías contemporáneas de la existencia (Heidegger y Sartre, principalmente) que ven el tiempo *sin* eternidad. Pone de relieve asimismo la idea agustiniana de la interpenetración viva del tiempo, de la *memoria* como la esencia misma del alma humana, de la "virtud" de la memoria, la capacidad que ésta tiene justamente para revelar la eternidad, para descubrir en su propia intimidad la presencia de lo divino. Como cita Xirau:

La memoria soy yo mismo, yo mismo alma...⁷

En contraste con ello, expresamente *er* "contrapunto" con la idea de Agustín, Xirau toca también algunos aspectos de la visión sartreana del tiempo afirmando que Sartre,

ha escrito lo más lúcido acerca del tiempo en los últimos cincuenta años.⁸

Particularmente, Sartre penetraría en la significación que tiene el futuro y el proyecto humano. Pero Xirau, en definitiva, no acepta la hegemonía que Sartre da al porvenir, y la nihilización del presente ("el presente *no es*" dice Sartre), ni mucho menos, está de acuerdo con el valor "cosificado", "solidificado" (*En-soi*) que Sartre otorga al pasado. En Sartre se expresa una concepción aporética del tiempo en la que, al contrario que en Agustín, al no encontrar la eternidad, se disuelve en sí mismo.

Xirau se encuentra, entonces, más cerca de Bergson que de Sartre:

Bergson —dice— descubrió el 'tiempo vivido', la 'duración' personal, heterogénea, distinta en cada persona. Este descubrimiento fue decisivo y sigue siéndolo...⁹

Pero Bergson, según ve Xirau, concede por su parte, excesiva importancia a la memoria y al pasado; a pesar de que él habló también de "la atención de la vida", no acabó de ver la importancia del presente, del estar como presencia viva que contiene —como un lleno y no un vacío— la memoria-atención-previsión, y las contiene —dice Xirau— "en cuerpo y alma".

En este sentido, Xirau reconoce tam-

bién su proximidad con Heidegger: no con el Heidegger de *El ser y el tiempo* ("sistemizador de la muerte" —le llama), y que también tiene una idea nihilista (angustiante) de la temporalidad, sino con el Heidegger posterior (sobre todo a partir de *Hölderlin y la esencia de la poesía*). En especial, Xirau destaca y hace suyos los conceptos heideggerianos de 'habitar', 'construir', 'cultivar' el "estar en el mundo", en "la tierra", como un modo de "cultivarla" y "habitarla"; habitarla como la "habita" el poeta:

...construir es ya, en buena medida —escribe Xirau— habitar y el habitar es 'cultivar', estar los hombres en la tierra... 'habitar' es no solamente 'quedarse', 'vivir en', sino 'cuidar' libremente el terruño... Y si pensamos en lo esencial de lo esencial mismo... sabremos que habitar la tierra implica no solamente a la tierra sino también al cielo, a los mortales y a los inmortales.¹⁰

El propio Xirau reconoce que la idea principal de su libro es precisamente la relativa a la atención, a esa estancia integral (alma-cuerpo, pasado-presente-futuro, interioridad-exterioridad, yo-otros, yo-otro) en que se cifra la *permanencia temporal* del vivir humano. Ésta es estabilidad cambiante (como lo era, según recuerda Xirau, en particular para Heráclito: "cambiando reposa"). La poesía, el arte en general, la mística, penetran de manera excelsa en la eternidad del tiempo. Pero también ella está en la vida común, dice Xirau:

"la presencia es alcanzable en distintos grados. Puede formar parte de nuestra vida cotidiana."

Y es que, en definitiva, para Ramón Xirau, la eternidad (del orden divino, trascendente, religioso) no es algo distinto de la eternidad inherente al tiempo (inmanente, "terrenal", filosófica, artística, "cotidiana"). Xirau intenta aproximar los dos órdenes: tanto el temporal a la eternidad, como el de lo eterno a la temporalidad misma. De ahí el reconocimiento del "mundo", del "cuerpo" (de la "sacralidad del cuerpo", dice), del presente vivo de la duración existencial. Y de ahí también la "doble lectura" que permite su obra: religiosa y laica, conceptual y "metafórica". En ambos casos, sin embargo, lo innegable es que en este libro se aborda el tema del tiempo que es, en efecto, como ya veía con toda certeza

San Agustín, uno de los temas más esenciales del cuestionar filosófico. (Tema que, por lo demás, Xirau literalmente "ensaya", "bosqueja", "apunta", ofreciendo de él —como en arte expresionista o abstracto en general— eso: indicios, sugerencias, "manchas" o trazos expresivos: no desarrollos pulidos y acabados, sino que deja al lector completar la obra, desarrollarla —probarla y comprobarla— por cuenta propia)

¿Qué es el tiempo —pregunta San Agustín—... ¿quién podrá comprenderlo con el pensamiento, para hablar luego de él?...

Las preguntas que se plantea San Agustín —comenta con justa razón Xirau, replanteadas en el siglo XX por Bergson, Heidegger, Husserl, Sartre, no son ociosas ni son abstractas puesto que son cuestión de vida.¹² ♦

¹² Ibidem., p. 16

Ramón Xirau, *El tiempo vivido, acerca de 'estar'* Siglo XXI, editores, 1985.

BAJO LA MIRADA DE OCCIDENTE

LA NOVELA DE RAZUMOV

Por Héctor Orestes Aguilar

La obra de Joseph Conrad nos sujeta la fidelidad a nuestras lecturas adolescentes, el conocimiento del raro placer que una literatura con temperamento oceánico provoca, y la certeza de que en ella, como en nuestro propio fin de siglo, el sueño y el temor se dibujan como los límites entre los que se debaten la escritura y la vida. *Bajo la mirada de Occidente* es un libro fundacional en las letras inglesas porque toca esos límites y vislumbra la cima de la épica conradiana: una novela política donde se entran el derrumbe de las convicciones más profundas y el florecimiento de la soledad de los hombres. En 1920 Conrad apuntaba que la naturaleza de su relato era esencialmente histórica; lo que se encuentra en estas páginas es, efectivamente, un testimonio sobre el pasado. Desde un barrio de refugiados rusos en Ginebra, hacia

⁷ Ibidem., p. 25

⁸ Ibidem., p. 29

⁹ Ibidem., p. 51

¹⁰ Ibidem., p. 88-89

¹¹ Ibidem., p. 96

1910, un profesor de idiomas británico novela el diario del joven estudiante petersburgués Kyrilo Sidorovich Razumov; casi con desdén, la narración comienza refiriendo el asesinato, "hecho característico de la moderna Rusia", de un funcionario del zar a manos de un grupo nihilista. Víctor Haldin, uno de los homicidas, irrumpe intempestivamente esa misma tarde en el cuarto de Razumov y le participa, vigoroso y confiado, su crimen. Hombre práctico, militante de la vida cotidiana, académico esmerado y ansioso de prestigio social, Razumov recibe esa noticia que le estalla el corazón y lo vierte a un confuso letargo. Sabe que se ha convertido en conspirador, que su futuro promisorio se desmorona; oye, lejanamente, la voz del otro: "No ha sido un asesinato, es la guerra, la guerra. Mi espíritu seguirá combatiendo en algún cuerpo ruso hasta que toda falsedad sea barrida de este mundo. La civilización moderna es falsa, pero de Rusia saldrá una nueva revelación". Haldin termina pidiéndole a Razumov su ayuda para escapar de la persecución policiaca y éste, resignado o aturrido, consiente. Hay en el fondo de su conciencia, sin embargo, un profundo odio hacia el nihilista y sus ideas, acritud que se desborda en la delación. Pero Razumov no se da cuenta, (no puede darse cuenta) de que no hay forma de limpiarse: el denunciar a Haldin lo convierte en agente imprescindible para la policía política. No tiene que esperar mucho para verse transformado en espía involuntario y ser asignado a una misión en Ginebra.

Esta novela de conversiones vertiginosas significó cuatro largos años de trabajo para Conrad, y aunque se publicó en mil novecientos once, tan sólo un lustro después fue aceptada masivamente en Inglaterra. *Bajo la mirada de Occidente* no perdió en todo ese tiempo consistencia y legibilidad; el mismo Conrad se jactaba de la precisión con que había logrado reproducir el ambiente moral de la época en Rusia; logró escribir, intuyo, una obra estrictamente realista a fuerza del ejercicio de la introspección y del apego a normas narrativas propias, depuradas en el transcurso de una formidable cantidad de novelas y relatos. Conrad creía que "la verdad es la única justificación de cualquier ficción que intente acceder a la categoría de arte o que espere ocupar un lugar en la cultura de los hombres y las mujeres de su tiempo". Y la crónica de Razumov es veraz, porque bajo ella está el terrible y verdadero rencor del polaco Conrad hacia la Rusia Imperial. Conversiones múltiples: es un hijo adoptivo de la corona inglesa quien esboza a ese



Joseph Conrad

profesor de idiomas rehaciendo los recuerdos del joven ruso desgarrado por la historia y por su país. Al presentarnos a su personaje, Conrad es definitivo: "La palabra Razumov era una simple etiqueta puesta sobre un individuo solitario. No había en ninguna parte un solo Razumov con que estuviera relacionado. Su parentesco más próximo se definía en su afirmación de que era ruso". Al introducirse entre los exiliados en Ginebra, Kyrilo sigue siendo un hombre fiel a su verdad, que se reduce a su propia existencia. No puede ser agitador ni revolucionario porque descrece de los beneficios de una revolución; es un súbdito del Zar más pasivo que viril; carece de una identidad política cuando es ésta la que podría afianzarlo ante su inexplicable destino. Su misión es sencilla y cruel, y aún al momento de cumplirla nos podemos per-

catar del tono de voz de un impostor. Ha de comunicar a los parientes de Víctor Haldin la noticia del crimen y de como Víctor fue tomado preso y sacrificado por la guardia zarista. Tiene, además, la obligación de reportar a San Petersburgo los posibles movimientos de los conspiradores en el exilio. Es entre aquellos compatriotas desarraigados donde Razumov emprende una travesía interior que le demuestra contundentemente lo que no se atrevía a aceptar. Dejó de pertenecerse a sí mismo: o es un instrumento de la monarquía o es una pálida silueta del terrorista Haldin, que vaga buscando paz. Entre la élite revolucionaria alimenta su rencor y desprecio, pero es incapaz de evadir la mediocridad. El encuentro más inquietante tiene lugar cuando Razumov confronta al panfletista Julius Laspara, un grande y oscuro anarquista quien postula que "cualquier tema se podía tratar con el espíritu adecuado y con el fin de alcanzar la revolución social". Hundido en la desolación, Razumov deambula por una isleta coronada por la estatua de Rousseau, y decide, finalmente, convertirse en delator de sí mismo. Una vida arrebatada por el miedo, por la autocompasión y la debilidad moral debe tener un fin consecuente y verídico. Ante Natalia Haldin, hermana del asesino muerto, Razumov descubre la historia; ante los revolucionarios, ofrece unos instantes de lúcida dignidad y se entrega voluntariamente. Conrad realza la brutalidad rusa en la grotesca figura de Necator, doble agente infiltrado entre los exiliados, quien golpea inhumanamente a Razumov. A éste, no obstante, ni siquiera el placer de la muerte le es concedido: sordo a causa de la tortura, es arrollado por un tranvía y condenado a la agonía perpetua de la invalidez.

A los ojos de Conrad, no se podía ofrecer otra imagen de Rusia a Occidente. Esa nación era la cuna de "un poder autocrático que rechaza cualquier legalidad y que al sostenerse sobre el completo anarquismo moral provoca la no menos imbécil y atroz respuesta de un revolucionarismo utópico que lleva a cabo la destrucción con los primeros medios que encuentra a mano..." La novela de Razumov es una obra de anticipación como testimonio histórico y político en la vena de la ficción-que-busca-ajustar-las-cuentas, escrita por alguien a quien la política no le interesaba mucho, salvo en la definición de su odio a Rusia y su amor a Inglaterra. A pesar de ese desprecio enorme, que llegó incluso a la negación de Tolstoi y Dostoievski, Conrad entregó una historia con pliegues profundamente dostoiévskianos. Ningún autor bri-

tánico escribió durante la época con tanto furor y convencimiento acerca de aquel país, situado en el otro extremo del continente, acaso porque Inglaterra era un imperio muy dado de sí, acaso por su situación marginal a la propia Europa. Debía ser un converso, un vástago putativo, quien pudiera interpretar con pasión, y equivocaciones, el drama inaudito de Rusia. Sólo quien ha debido abandonar su nación, su cultura, para admitir la ciudadanía de una nueva patria, puede saber del desgarramiento individual. Y la generación de Conrad supo de numerosos ejemplos: Bernard Shaw, joven crítico musical y de teatro, nacido en Dublín, se convertía en 1884, al socialismo fabiano; el propio Conrad, en 1886, adquiría la nacionalidad británica, después de seis años al servicio de la marina mercante inglesa; en 1915, apenas un año antes de su muerte, Henry James, originario de Boston, oficializaba su profundísimo amor a Inglaterra al naturalizarse como súbdito.

Pero las afinidades de *Bajo la mirada de Occidente*, libro excéntrico aún al interior de la órbita conradiana, están en otros personajes, libros y obras enteras también excéntricas. Están en Fiodor Sologub, cuyos personajes al igual que Razumov, están abandonados al pesimismo y a la fatalidad; la prosa huracanada de Conrad tiene su contraparte en el poderoso sentido del humor de Jaroslav Hasek, quien quizás reprobaba la dominación rusa tanto como el polaco, pero que optó por una escritura pícaro y penetrante. Las semejanzas no radican en cuestiones estilísticas o paralelismos temáticos: residen en el hecho de que son conciencias no occidentales que se preguntan por sí mismas y por Occidente; son sujetos de culturas secuestradas o aniquiladas que saben del difícil tránsito de una civilización a otra. Los conversos son, fundamentalmente, marginados, aunque su devoción por las sociedades y las culturas a las que se integran les permita flotar en el limbo. Conrad jamás llegó, a pesar de todo, a ser un escritor al servicio de la causa imperial, lo que podría achacársele cabalmente a Kipling. Si ocupa un lugar central en la cultura inglesa es porque ésta ha sabido nutrirse de las inteligencias más luminosas y extrañas. De Polonia, país situado "en alguna parte" al centro y fuera de Europa continental, Inglaterra vindicó a Conrad y a su único hermano, Bronislaw Kaspar Malinowski. ♦

* Joseph Conrad, *Bajo la mirada de Occidente (Under Western Eyes)* 1a. versión al español por Bárbara Mc Shane y Javier Alfaya. Madrid, Alianza Editorial, 1984. 350 pp.

Estéticas

LOS PALACIOS COLONIALES DE LA CIUDAD DE MÉXICO*

Por Martha Fernández

...sobre una delicada costa blanda, que en dos claras lagunas se sustenta, cerrada de olas por cualquiera banda, labrada en grande proporción y cuenta de torres, capiteles, ventanajes, su máquina soberbia se presenta...

Así era la ciudad de México en 1602, de acuerdo a la *Grandeza Mexicana* de Bernardo de Balbuena.¹ Ciudad con una organización urbana precisa: en damero, con la plaza al centro, orientada hacia los cuatro puntos cardinales y circundada por la catedral y las oficinas de gobierno civil y eclesiástico.

El trazado de la ciudad fue encomendado a Alonso García Bravo, quien cuidó que las calles respetaran la línea recta con las esquinas en ángulo. La traza, como explica Edmundo O'Gorman, consistía

"en un plano regulador de la parte de la ciudad que se destinó para habitación de los españoles, en el que se fijaron las calles y manzanas y distribuyeron los solares entre los españoles que se avendaron en ella".²

Así, la ciudad de México quedó dividida en manzanas rectangulares cuyo lado mayor corría de oriente a poniente. Los solares donde se edificarían templos, conventos y palacios fueron, lógicamente, de una extensión proporcional a la de las manzanas.

Con tan geométrica y matemática distribución, no puede sorprendernos que en

* Colaboración del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

¹ Bernardo de Balbuena: *La grandeza mexicana y fragmento del Siglo de Oro y El Bernardo*, introducción de Francisco Monterde, 3a. ed., México, Coordinación de Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 23), p. 8.

² Edmundo O'Gorman: "Reflexiones sobre la distribución urbana colonial de la ciudad de México" en *XVI Congreso Internacional de Planificación y de la Habitación*, México, Editorial Cultura, 1938, p. 16.

opinión del propio Bernardo de Balbuena, la ciudad luciera

"De sus soberbias calles la realeza, a las del ajedrez bien comparadas, cuadra a cuadra, y aun cuadra pieza a pieza;

porque si al juego fuesen entabladas, tantos negros habrá como blancos, sin las otras colores deslavadas".³

En relación a las casas habitación que se levantaron sobre estas calles, tema del presente artículo, podemos decir, en primer lugar, que fueron las edificaciones que mayores cambios sufrieron a lo largo de su historia. En 1554, Cervantes de Salazar las describió como "...magníficas y hechas a gran costa, cual corresponde a vecinos tan nobles y opulentos. Según su solidez, cualquiera diría que no eran casas sino fortalezas". Todas tenían la misma altura y

"las jambas y dinteles no son de ladrillo u otro material vil, sino de grandes piedras, colocadas con arte: sobre la puerta están las armas de los dueños. Los techos son planos, y en las cornisas asoman unos canales de madera o barro, por donde cae el agua llovediza".⁴

La inseguridad de los habitantes de esa época, conformó su arquitectura: semejante a las fortalezas. Sin embargo, como bien observa Edmundo O'Gorman, una vez

³ Bernardo de Balbuena: *op. cit.*, p. 17.

⁴ Francisco Cervantes de Salazar: *México en 1554*, 3a. ed., México, Coordinación de Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México, 1964 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 3), p. 31-33.



Lám. 1. Casa en Mesones 72.



Lám. 3. Casa en Guatemala 95

"consumadas las gruesas tareas conquistadoras, se inicia un rápido proceso de transformación interna del grupo castellano, el que formando primero un reducido núcleo guerrero de firme cohesión interna, comienza a sufrir un gradual debilitamiento con la tendencia de convertirlo en un grupo compuesto de individuos sujetos, no ya a los estrechos e inmediatos lazos militares, sino por las más suaves y distantes ligas que crean los intereses comunes, surgidos entre ellos en su calidad y por sus actividades de pobladores. Es decir, el proceso en lo individual va del tipo guerrero al tipo poblador; del conquistador al colono."⁵

Con esta transformación surgieron cambios en el estilo arquitectónico de las casas

⁵ Edmundo O'Gorman: *op. cit.*, p. 15.



Lám. 2. Casa en Mesones 72.

de la ciudad de México. Por desgracia, la falta de información y esos mismos cambios, dificultan la tarea de establecer, con precisión, todo el proceso a lo largo de los tres siglos del México virreinal. No obstante, podemos recurrir a algunas crónicas y documentos para darnos una idea de las características que tuvieron las casas habitación de la época colonial, y del paisaje urbano que conformaban.

En 1625, por ejemplo, Thomas Gage escribió:

"los edificios son de piedra y buenos ladrillos; pero no son altos, a causa de los terremotos frecuentes que se padecen ... y que podrían derribarlas si tuvieran más de tres pisos ... casi todas las casas de México son espaciosas y cómodas, y tienen jardín para servir de recreación y desahogo a los que las habitan."⁶

Por su parte, fray Juan de Torquemada decía poco antes que la ciudad era "...en edificios de más mejores y más aventajadas del universo, con todas las casas de cal y canto, grandes, altas, con muchas ventanas rasgadas, balcones y rejas de hierro con grandes primores".⁷

Un documento de 1696 describe una casa atribuible al arquitecto Cristóbal de Medina (autor, entre otras obras, del templo de Santa Teresa la Antigua), de la siguiente manera:

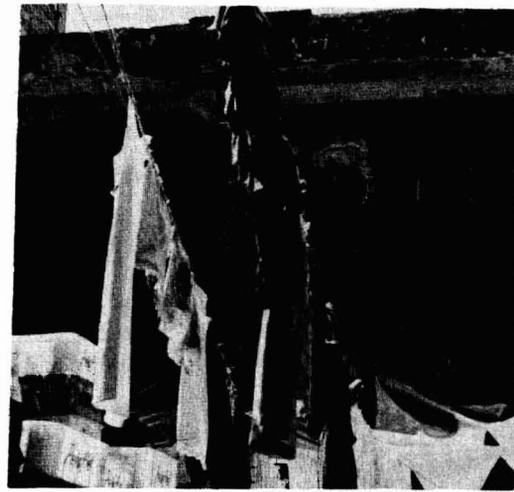
"...pequeña, alta con accesoria ... se compone de una accesoria, puerta, calle, zaguán, patio y en él un cuarto y caballeras, su escalera que sube a un corredor en cuyo alto tiene sala, recámara y otro cuarto con sus paredes de mampostería de piedra de tezontle, los techos de vigas ... y las azoteas enladrilladas..."⁸

No todas las casas eran iguales. Como ahora, había diferencias entre ellas de acuerdo a la posición socioeconómica de sus propietarios. Así nacen, dice José Juan Tablada, "...con la casona señorial, verda-

⁶ Thomas Gage: *Nueva relación que contiene los viajes de Tomás Gage en la Nueva España*, 2 t., Paris, Librería de Rosa, 1938, t. I, p., 175.

⁷ Fray Juan de Torquemada: *Monarquía Indiana de los veintitún libros rituales y monarquía indiana...* advertencia de Miguel León-Portilla, 7 v., 3a. ed., México, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1975 t. I, p. 409.

⁸ AN (*Notario Manuel Jiménez de Benjumea*, 20 de noviembre de 1736, lib. 7o., fol. 512 r.-513 r.).



Lám. 4. Casa en Guatemala 95

dera mansión extensa y suntuosa, la 'casa sola', la pintorescamente llamada 'de taza y plato', la accesoria y la popular casa de viviendas o de vecinos"⁹. De todas, las que se conservan mejor en la ciudad de México son las "casonas señoriales" del siglo XVIII. De ellas, Manuel Toussaint escribió:

"... el exterior nos muestra, desde luego, que estamos frente a la habitación de un personaje importante ... la importancia del edificio se logra marcando los pisos, haciendo resaltar la portada, colocando en lugar bien visible el escudo de armas del noble señor, coronando el edificio con almenas o con cañones si el dueño había sido capitán general, ornando la parte alta con torrecillas ... Cuando penetramos al palacio asombra la magnitud del patio con su fuente, la suntuosidad de la escalera principal, la amplitud de los corredores ... Grandes salones, el del estrado, el del trono ... (con) sitial bajo dosel y por lo pronto, el retrato de Su Majestad. La capilla, con rica portada, se encuentra cerca del desembarque de la escalera; las 'recámaras', la asistencia, etcétera. El comedor es muy amplio y se encuentra en la crujía paralela a la calle. Casi siempre hay un segundo patio, con su escalera de servicio doméstico. Una característica especial de la residencia es la construcción de entresuelos bajo techo, en los que se organizan despachos, o a veces, viviendas con salida independiente a la calle ... se abren en el piso bajo, tiendas accesorias ..."¹⁰

⁹ José Juan Tablada: *Historia del arte en México*, México, Compañía Nacional Editora "Aguilas", 1927, p. 188.

¹⁰ Manuel Toussaint: *Arte colonial en México*, 3a. ed., México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1974, p. 162.

Casas de este tipo son la de los condes de Santiago de Calimaya (hoy Museo de la Ciudad de México), la de los condes del Valle de Orizaba (conocida como la Casa de los Azulejos, hoy ocupada por la cadena Sanborns); la de los condes del Jaral de Berrio (conocida como Palacio de Iturbide, hoy Banamex); la de los condes de Valparaíso (hoy también Banamex), el palacio de Heras y Soto (hoy Archivo del Ayuntamiento de la ciudad de México), etc.

En el siglo XIX, nuevas casas, nuevos poseedores y, sobre todo, nuevos ideales estéticos, transformaron algunas casas y construyeron otras. En el siglo XIX, no han sido ideales estéticos, sino necesidades prácticas, intereses creados, descuido, indolencia y mil razones vanales más, las que han transformado el paisaje urbano del centro de la ciudad de México y han convertido en ruinas casas y palacios coloniales. No es necesario esforzarse mucho ni caminar largas distancias para darse cuenta de ello. Muchas casas de la ciudad, que antaño fueron nuestra gloria, se encuentran destinadas a los más indignos usos; otras están en la más completa e irreversible ruina; y otras más han vuelto a sus orígenes; o sea: se han convertido de nuevo en solares, de los que hoy disfrutan

los automóviles. Ciertos cambios de esta clase se han venido presentando a lo largo de todo el siglo XX, pero otros han seguido el ritmo rápido y agitado de los últimos años. Dos ejemplos nos bastan para fundamentar lo dicho: un antiguo palacio ubicado en la calle de Mesones 72 y otro que lucha por sobrevivir en la calle de Guatemala 95. Ambos del siglo XVIII.

En el año de 1978, el palacio de Mesones 72 (lám. 1) constaba de dos pisos: en el primero, el vano de ingreso, adintelado, lucía un gran portón de madera (seguramente original), flanqueado por un par de pilastras estriadas. Las accesorias lucían jambas que se prolongaban hasta la cornisa. De una ventana asomaba una señal de vida: el tiro de una chimenea y las hélices de un ventilador.

En el segundo cuerpo ya se podía apreciar el vano central cegado y los otros dos que lo flanqueaban, se abrían a balcones con rejas de hierro forjado. Se había perdido ya la cornisa, pero al centro, el edificio estaba coronado por un nicho que albergaba la escultura de una Virgen.

En 1985 encontramos esa misma casa así (lám. 2): por fortuna se retiraron la chimenea y las hélices de la ventana, pero con ellas también desaparecieron el nicho,

la escultura de la Virgen y el portón de madera. Parece que la casa ya está deshabitada. Nadie responde en el portón rojo de lámina pero por los orificios de la puerta pudimos admirar los arcos del patio de medio punto sostenidos por pilastras cajeadas. Ahora bien, por los mismos agujeros también vimos algo más: al centro del patio se han acumulado grandes montones de tierra y cascajo ¿caso ya están demoliendo el palacio?

La casa de Guatemala 95 todavía no padece demolición, pero no se crea por ello que ha corrido con suerte. En 1974 (lám. 3) se apreciaba un patio adintelado, con los espacios alterados, ventanas improvisadas y cristales rotos. Un cubo de escalera, sin escalera, y el triste uso del patio como tendedero de ropa.

En 1985 (lám. 4), encontramos el patio casi igual: con menos vidrios en las ventanas, pero con el mismo tendedero. Claro está que ahora además, han añadido otro uso al patio: bodega de cajas de refrescos.

Con la destrucción de estos palacios, no sólo destruimos nuestro patrimonio histórico y artístico sino el paisaje urbano de la ciudad. De lo que fuera "La ciudad de los palacios", van quedando sólo ruinas... y estacionamientos. ◇

novedades

novedades

DISTRIBUIDORA DE LIBROS DE LA UNAM
COORDINACIÓN DE HUMANIDADES

NOVEDADES

DERECHO

TEORIA GENERAL DEL ESTADO (Ciencia de la Política)
Reinhold Zippelius.
Trad. Héctor Fix-Fierro \$1,500.00

FILOSOFIA DEL DERECHO INTERNACIONAL. Iusfilosofía y Politología de la Sociedad Mundial.
Agustín Basave Fernández del Valle \$1,900.00

HISTORIA

EL PENSAMIENTO HISTORICO: AYER Y HOY. De la Antigüedad al Siglo XVII. Antología. Tomo I
Compiladores: Pilar Barroso, et. al. \$1,600.00

FILOLOGIA

COMPENDIO DE NOMBRES EN LENGUA CAKCHIQVEL
Pantaleón de Guzmán \$1,200.00

MUSICA

PUEBLERINAS. (Partitura)
Candelario Huizar \$ 350.00

ANTROPOLOGIA

RELACIONES GEOGRAFICAS DEL SIGLO XVI: Antequera
Tomo I, Ed. de René Acuña r. \$1,000.00
l. \$1,500.00

REEDICIONES

ARTE

EL COLEGIO MAXIMO DE SAN PEDRO Y SAN PABLO. 2a. ed.
Clementina Díaz y de Ovando \$1,400.00

EL PALACIO DE MINERIA. 2a. ed.
Justino Fernández \$1,000.00

EDUCACION

LA PALABRA ESCRITA (Composición, Español III). 2a. ed.
Margarita Murillo González \$3,000.00

ADQUIERALOS EN LAS LIBRERIAS UNIVERSITARIAS
Y EN LAS PRINCIPALES DEL PAIS.

50% DE DESCUENTO A MAESTROS Y ESTUDIANTES
CON CREDENCIAL.

Venta Mayoreo 674-20-31

Novedades

PUBLICACIONES EL COLEGIO DE MEXICO

Daniel Cosío Villegas y otros
A Compact History of Mexico (2a. edición)

José María Kobayashi
La educación como conquista. Empresa franciscana en México (2a. edición)

Mario Ojeda (comp)
Las relaciones de México con los países de América Central

Wang Meng
Cuentos

Peter S. Cleaves
Las profesiones y el Estado: el caso de México

Nahum Megged
Más allá de las palabras: la literatura hispanoamericana como expresión y como idea

El Colegio de México, A.C., Camino al Ajusco 20
Col. Pedregal de Santa Teresa, 10740 México, D.F.
Teléfono 568-60-33 ext. 388

Teatro

EL DÍA QUE MURIÓ
EL SEÑOR BERNAL

¿QUIÉN MATÓ AL SEÑOR BERNAL?

Por Enrique Esquivel

El calificativo de "librepensador" fue por primera vez aplicado a John Toland en el siglo XVIII a causa de su oposición a todo lo sobrenatural en la religión cristiana. Características generales de los freethinkers eran el predicar la tolerancia religiosa, aplaudir el racionalismo, apoyar la religión natural o primitiva, y en algunos casos el materialismo y el ateísmo de un modo manifiesto o disfrazado. El Señor Bernal no pertenecía a éste grupo de librepensadores.

En un sentido menos estricto, pero más generalizado, se considera librepensador a todo aquel libertino, anarquista, sectario o enemigo de todo gobierno que rechaza adherirse a un dogma o principio. A géneros de esta especie pertenecía el Señor Bernal y los miembros de su cofradía "Amigos de la Humanidad".

"Del día que murió el Sr. Bernal dejándonos desamparados", es el extenso título del espectáculo original de Héctor Mendoza que se viene presentando en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón bajo la dirección de Flora Dantus. Como se sugiere en el título, la obra plantea el desconcierto de un grupo de seguidores del Sr. Bernal al ser encontrado muerto en condiciones lo suficientemente oscuras como para despertar sospechas no sólo entre los pertenecientes a su club, sino también entre los que acudimos a la representación.

En torno a la figura ausente del Señor Bernal se despliega el desarrollo de los personajes y la obra se vuelve una eterna pesquisa en donde los allegados a su club pasarán de la defensa de su inocencia a la confesión de su culpabilidad, atravesando finalmente por el desfogé de sus impulsos

sexuales, lo cual resulta finalmente ser clave para la comprensión del drama. El Señor Bernal había tenido que ver sexualmente con todos sus agremiados, despertando en ellos el deseo de liberarse de una moralidad castrante, que ahora después de su muerte, todos traducen en desamparo.

Varias esferas se mueven en torno a la figura del Señor Bernal: su afligida viuda, ajena a las proezas de su marido es el contrapunto de Fernanda, la hermana solterona de su primera esposa muerta, amante secreta y devota de sus proyectos. El hijo de su primer matrimonio, asesino confeso de su padre, amante inconfesable de su hermanastro y víctima póstuma de Fernanda. Los integrantes del club propiamente dicho, adolescentes de diversa procedencia, todos ellos amantes secretos del Señor Bernal, y finalmente el periodista rechazado del club, encargado ahora de cubrir la pesquisa de su muerte.

La intrincada línea argumental de la obra es violentada por el manifiesto emitido por Diego —uno de los integrantes del club—, quien a punto de suicidarse desata los impulsos sexuales del grupo en una orgía de imágenes y acciones que sacudirán al espectador más versado. A partir de este instante usted tendrá varias opciones: buscar la manera más elegante de abandonar la sala, seleccionar la mejor nalga o teta del escenario, identificarse con el jadeo de cuerpos retorcidos anhelantes de ser tocados, o conservar la imagen de la escena como una fotografía para sus más secretos placeres.

Otra reacción probable, pero menos recomendable por supuesto, sería preguntarse como podrá resolver en el resto de la obra el autor, este sobresalto que rompe con todo el realismo que la acción hasta este momento conservaba. Reconozco que el planteamiento puede resultar obsoleto y hasta ocioso para algunos, o bien interpretarse como un gesto carente de espontaneidad, y confundirse con una mojigatería disfrazada de intelectualidad. Nada más alejado de mis intenciones. El cuestionamiento surge después de haber gozado por lo menos una de las posturas anteriormente mencionadas como un espectador común que después tiene el derecho de analizar la obra en su conjunto, ya como un producto estético.

El trato irreverente a los clásicos, así como el rompimiento de las estructuras convencionales de los géneros dramáticos en busca de una frescura estilística, ha sido constante de Héctor Mendoza a través de su trayectoria como director, maes-



Foto: Rodolfo Lozoya

tro y dramaturgo. No es de sorprender entonces que el primero en traicionar la estructura de sus textos sea él mismo. En "Del día..." el rompimiento de la lógica del tiempo y del espacio —tal y como lo exige el realismo— se violenta en una especie de trance que indudablemente produce un sacudimiento en el espectador, pero no garantiza la misma atención e interés por parte del público al resto del espectáculo. La pregunta: ¿Quién mató al Señor Bernal?, se vuelve demasiado reiterativa y abrumante sobre todo en el tercer acto en donde ha quedado claro que no se trata de una obra policiaca.

Hablar del desempeño de los actores puede resultar una actividad bastante complaciente y parcial para la apreciación del desempeño de un grupo de actores universitarios que dan prueba una vez más de su eficiencia y capacidad de entrega en los escenarios. Sin embargo existen piezas clave que hacen de este espectáculo una obra rica en matices actorales, producto de un sistemático entrenamiento que distingue al actor universitario del perteneciente a otras escuelas de actuación. Luisa Huertas en su papel de Imelda nos introduce de un modo sorprendente e instantáneo al conflicto de la obra, haciendo brillar desde su arranque el contraste irónico y cruel que se desprende de su personaje, en esta leyenda negra creada por Mendoza.



Foto: Rodolfo Lozoya

Rosa María Bianchi, como Fernanda, sabe establecer el contrapunto ideal a la propuesta de Luisa y desempeña su trabajo con la corrección, aplomo y complejidad de una actriz preparada a fondo para asumir los retos de toda labor interpretativa. Laura Padilla y Jorge Antolín sorprenden con su temperamento y agallas para reaccionar a estímulos que siempre generan un contrapunto agudo y difícil de perfilar, si no se cuenta con la disposición y entrega definitiva al trabajo. Ulises Basurto interpreta a un personaje abrupto y sintomático que corre el peligro del esquematismo, pero que en nada demerita su potencial actuarial. El resto del reparto ejerce con complicidad y entrega su desempeño, abocándo-

se a la tarea con espíritu de equipo y digno nivel universitario.

El foro del Teatro Juan Ruiz se adaptó a las exigencias de la obra por la atinada escenografía e iluminación de Gabriel Pascal, el cual crea la necesaria atmósfera de intimidad y proximidad con el espectador, sin pasar por alto la funcionalidad y una atinada visión estética del conjunto. La realización escenográfica es de inmejorable factura, cuidando el más mínimo de los detalles, eliminando todo aquello que pudiera resultar suntuoso o decorativo, apoyando en todo momento las acciones de los personajes e imprimiendo un significado veraz y convincente a cada uno de los rincones que construyen el habitat de los personajes.

La dirección de Flora Dantus se hace cómplice de las intenciones del autor y logra equilibrar los diferentes niveles interpretativos de sus actores, haciendo del potencial actoral un aliado indispensable a este difícil ejercicio de estilo. La dirección logra momentos de sorprendente realismo y naturalidad, provoca un humor constante alejado de cualquier asomo de solemnidad o esquematismo hostigante.

Esta producción netamente universitaria revive la leyenda negra del Teatro Universitario, tan llena por fortuna de librepensadores, libertinos y morbosos moradores, quienes a pesar de las posiciones oficiales... siguen haciendo teatro. ◇

Cine

THE COTTON CLUB

BALAS Y BAILES

Por Leonardo García Tsao

Si algún adjetivo no puede usarse para definir a Francis Coppola, es el de "previsible". Así como *Rumble Fish* (ó *La ley de la calle*) sorprendía por su experimentación con la forma y la narrativa, su siguiente película, *The Cotton Club*, elimina cualquier sospecha de que el director quiera repetir el éxito de *El padrino I y II* (suscitada, además, por la colaboración de Mario Puzo en el argumento).

A diferencia de *El padrino*, la nueva realización no intenta ser una saga familiar —referida a buena parte de la historia reciente de Estados Unidos— narrada en un estilo grandiosamente operístico. *The Cotton Club*, en cambio, se desarrolla en tres años, de 1928 a 1930. Es una época de intenso cambio, de transición: años de la Depresión y la Prohibición, del auge del gangsterismo, del surgimiento del cine sonoro; también son años de un abierto racismo, cuando los únicos negros que podían entrar —por la puerta trasera— a un cabaret eran los que constituían el entretenimiento. Sin embargo, Coppola no parece interesado ahora en describir minuciosamente un cuadro social.

The Cotton Club es, ante todo, un deslumbrante espectáculo, un circo de tres pistas como ha dicho un crítico norteamericano. El contexto histórico está ahí, pero el director lo establece a pincelazos, en breves apuntes que enriquecen un mosaico de personajes pintorescos que interactúan teniendo como punto de reunión el lugar epónimo. Es lo cinematográfico lo que ocupa la atención de Coppola. Lo cinematográfico no sólo en relación a la dinámica puesta en escena, sino a manera de homenaje, pues el argumento es una amalgama de las convenciones de dos géneros hollywoodenses: el musical y el cine de gangsters, justamente los que fueron



Foto: Rodolfo Lozoya

más populares en los años 30. No obstante que *The Cotton Club* está poblado de personajes históricos —Dutch Schultz, Owney Madden; y, en breves apariciones, Duke Ellington, Cab Calloway, Gloria Swanson y Charlie Chaplin, entre otros— Coppola no pretende que lo que nos narra sea la Historia (por ejemplo, a Dutch Schultz lo asesinaron en 1935, no cinco años antes, como dice la película). *The Cotton Club* debe tomarse como una fantasía hollywoodense que así se asume. Por ello, la película concluye con un final feliz intencionalmente artificioso, donde la convención realista de los números musicales, propia de una cinta de gangsters —situados en un escenario— se desborda a la convención irreal del musical: la gente baila hasta en las estaciones de trenes.

Coppola juega con esa dicotomía a lo largo de toda la película: de manera simétrica, gangsters y bailarines van interpretando historias similares de pasiones y decepciones amorosas, reconciliaciones fraternales y triunfos. Ejemplo: Dixie Dwyer, empleado de Dutch Schultz, no puede llevar una relación con Vera Cicero, porque ella es la amante del gángster; al mismo tiempo que el bailarín *Sandman* Williams no puede hacerlo con Lila Rose: ambos son negros pero ella puede pasar por blanca. La fusión de ambas instancias se dará magistralmente en la secuencia climática: en pleno baile, *Sandman* pateará el revólver de la mano de Schultz cuando éste intenta matar a Dwyer; poco después, el baile de tap de *Sandman* establecerá el compás de ametralladora bajo el cual Schultz y sus secuaces caerán acribillados a balazos. Música y muerte se unen en una especie de *tapdance macabre*. (Es evidente que a Coppola le gusta conjugar rituales. Recordemos a Michael Corleone presidiendo el bautizo de su sobrino, al mismo tiempo que sus enemigos son asesinados; o el sacrificio ceremonial del buey, paralelo a la brutal muerte del coronel Kurtz en *Apocalypse*).

Y no obstante que la intriga gangsteril es tan importante como la musical, el segundo aspecto domina la película. Coppola se refiere en su trama a modelos tradicionales hollywoodenses, pero su resolución es totalmente moderna. Es una vertiginosa coreografía que toma y retoma personajes, y establece sus variantes en una especie de construcción jazzística, con la cámara dotada de una movilidad ubicua que sólo podría concederle un cineasta de los 80s. En ese sentido, la película de Coppola con la que *The Cotton Club* guardaría mayor relación es *One From the Heart*, otro inten-

to de musical estilizado que fue mal recibido por la crítica de su país (como también lo fue *The Cotton Club* en la mayoría de los casos) y que permanece inédita en México.

Curiosamente, el igualar gangsterismo y música como un mismo espectáculo en un brillante ejercicio de estilo, la ha dejado a Coppola con un hueco al centro de su película. Sus personajes principales —Dixie Dwyer y Vera Cicero— no convencen, ni interesan en tanto que se resisten a quedarse en foco. Tal vez parte de la culpa reside en sus intérpretes: Richard Gere es un actor tan ensimismado que resulta difícil creer que pueda enamorarse de otra cosa que no sea su propio reflejo; mientras que Diane Lane —al igual que en *Rumble Fish*— es una presencia fría y algo inaccesible. En cambio, la otra pareja importante, la interpretada por Gregory Hines y Lonette McKee, no tiene problemas de carisma pero sí de guión: su relación prácticamente se escamotea en la última parte de la película. Resulta irónico, entonces, que las dos escenas más emotivas de *The Cotton Club* ocurran entre hombres: la reconciliación de Sandman con su hermano Clay, mientras cantan y bailan *Crazy Rhythm*; y el reencuentro entre Owney Madden y su socio Frenchy DeMange, después de que éste ha sido rescatado de su secuestro. (Hay otras ironías. El mejor número musical del filme no se da entre las bien ensayadas rutinas del Cotton Club, sino en una espontánea competencia de zapateados entre los miembros del llamado *Hooper's Club*).

Otro aspecto de *The Cotton Club* llama mucho la atención, su reparto. Siempre muy cuidadoso en escoger a sus actores —véase el memorable trabajo de actuación en conjunto de *El padrino*— Coppola ha establecido con sus intérpretes una curiosa colección de referencias cruzadas: Adornada con un delgado bigote, la apostura de Richard Gere recuerda mucho a la de Errol Flynn; sin embargo, su personaje es una alusión a la figura de George Raft, un actor que, al igual que Dixie Dwyer, tuvo nexos con el bajo mundo y se hizo famoso por interpretar gangsters. (Nota aparte. En varios artículos publicados en México sobre *The Cotton Club* se ha cometido un error común: confundir el cine negro con el de gangsters; el cine negro —o *film noir*— es una corriente estilística que no se daría sino hasta los años 40, abarcando géneros como el *thriller*, el policiaco y el de gangsters mismo).

Por otra parte, los villanos suelen tener jetas más interesantes que los héroes y, en este caso, Dutch Schultz encuentra el gra-



do ideal de demencia en el rostro —envejecido por cortesía del maquillaje— de James Remar, especialista en interpretar gandallas en películas de Walter Hill. Mientras que Owney Madden es todo ecuanimidad y cálculo en la personificación del actor británico Bob Hoskins.

Para otros gangsters, Coppola parece haber querido reanimar diferentes remembranzas de los 60s. Así, el matón Sol Weinstein es nada menos que Julian Beck, el padre del *Living Theatre*, despojado aquí de su inconfundible greña blanca y portando un aire reptiliano, como una versión extramomificada de Juan Orol. En el papel de Lucky Luciano está otro ícono de los 60s, Joe Dallesandro, el actor fetiche de las producciones del dúo Andy Warhol-Paul Morrissey. Y la resurrección más sorprendente: Fred Gwynne, quien interpreta a Frenchy DeMange con tanta nobleza que uno duda que este sea el mismo actor que se hizo famoso en TV al personificar al idiótico Herman Munster.

También había que echar mano del talento proveniente de Broadway. *Sandman* Williams ha sido idealmente encarnado por Gregory Hines, excelente bailarín que

destacó hace unos años en *Sophisticated Ladies*, un musical hecho con puras composiciones de Duke Ellington, precisamente. Y algo querrá decir el que la madre de los Dwyer —un papel pequeño— sea interpretada por Gwen Verdon, una de las principales figuras de Broadway en los 50s y otrora esposa del innovador coreógrafo y director Bob Fosse.

Por último, los rostros recalentados de *Rumble Fish*: Diane Lane, Nicolas Cage (sobrino de Coppola), Larry Fishburne y el músico Tom Waits.

Lo paradójico es que, según se reportó, el rodaje de *The Cotton Club* fue una pesadilla de pleitos entre el productor, Robert Evans, y el director, en un ambiente cargado de tensión para todos los involucrados. Nada de eso, por suerte, se ha filtrado a la pantalla. Finalmente, Coppola ha demostrado que su placer por el cine, por hacerlo, está encima de todas las demás cosas. Si bien las virtudes de una película como *The Cotton Club* son obvias al grado de ser indiscutibles, hay algo que decir en favor de un producto tan opuesto en todos los sentidos como lo es *El despertar del diablo* (*The Evil Dead*), de Sam Raimi. Da la im-

presión que su única razón de ser es la de causar repulsa y, en ese sentido, es una película que cumple con su cometido. Barata, mal hechota, a veces incoherente, siempre excesiva y a ratos ¿involuntariamente? graciosa, *El despertar del diablo* es, a fin de cuentas, una realización honesta. “¿Quieren ver violencia y repugnancia sin cuartel?”, parecen preguntar los responsables, “bueno, pues eso les damos”. No hay engaño.

Estamos ante un *reductio ad absurdum* de las proposiciones del cine de horror, en el que casi se prescinde de los lineamientos de un guión para abundar en lo que el aficionado al género busca esencialmente; ya no es necesario desarrollar una historia sino que bastará con el efecto acumulativo de imágenes tremendistas. El fin se iguala a los medios. Hay una escena —absurda, porque no viene al caso— que sintetiza muy bien toda la película: durante el friqueo del último sobreviviente de unas violentas posesiones diabólicas, un proyector de cine se prende solo y de su lámpara comienza a chorrear sangre, misma que es proyectada sobre el protagonista. Eso es *El despertar del diablo*. ♦

**Universidad
de México**

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

LA SOBERANÍA DE LOS PUEBLOS

CONCURSO ANUAL 1985

DOS ÁREAS TEMÁTICAS

- LAS RELACIONES MEXICO-ESTADOS UNIDOS
- EL CASO CENTROAMERICANO

PARA CADA ÁREA TEMÁTICA UN PREMIO ÚNICO DE \$ 250.000.00
ENSAYOS DE 20 A 25 CUARTILLAS

LOS TRABAJOS PREMIADOS SERÁN PUBLICADOS EN LA REVISTA *UNIVERSIDAD DE MÉXICO*

FECHA LÍMITE DE ENTREGA DE TRABAJOS: 15 DE DICIEMBRE DE 1985

MAYORES INFORMES: Oficinas de la Revista. Edificio anexo de la Antigua Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Primer piso.
Ciudad Universitaria, Apartado Postal 70-288, C.P. 04510, México, D. F. Tel. 550-55 59 y 548-43-52.

Música

PERCUSIONES Y PROYECTOS: UN ENSAYO

Por Juan Arturo Brennan

Llueve en la tarde veraniega de Coyoacán, y llegar a la Escuela Nacional de Música representa una húmeda aventura urbana. Es la hora de más actividad en el plantel, a pesar de que el aguacero ha vaciado el patio central. La escalera que da al primer piso conduce directamente al salón donde esta noche se prepara algo especial. Por lo general, el salón parece un permanente campo de batalla: timbales y tambores y campanas y platillos y teclados, y maletines llenos de baquetas y sillas y bancos y pianos y celestas y pizarrones y carteles y partichelas y caricaturas clavadas en las paredes. Caricaturas por los ausentes.

Para el lego, todo esto parece un caos; para quien está enterado, todo esto indica que ahí se trabaja fuerte y continuamente. Es el Salón de Percusiones que funciona azarosamente como sede de la Orquesta de Percusiones de la Universidad Nacional Autónoma de México. Y esta noche en particular, la actividad es aún mayor que de costumbre, porque se prepara un proyecto especial. Esta noche, la Orquesta de Percusiones de la UNAM tendrá invitados: alientos, arpa y piano, y el maestro Luis Herrera de la Fuente. El plan de esta noche es singular: la Orquesta ensaya con miras a la grabación de su tercer disco, en el que Luis Herrera de la Fuente dirigirá una obra de José Pomar: *Preludio y fuga rítmico*.

Así, para obtener un registro de la sesión, busco un rincón tranquilo entre la confusión de atriles e instrumentos. "Ahí no, ahí va el tambor de freno."

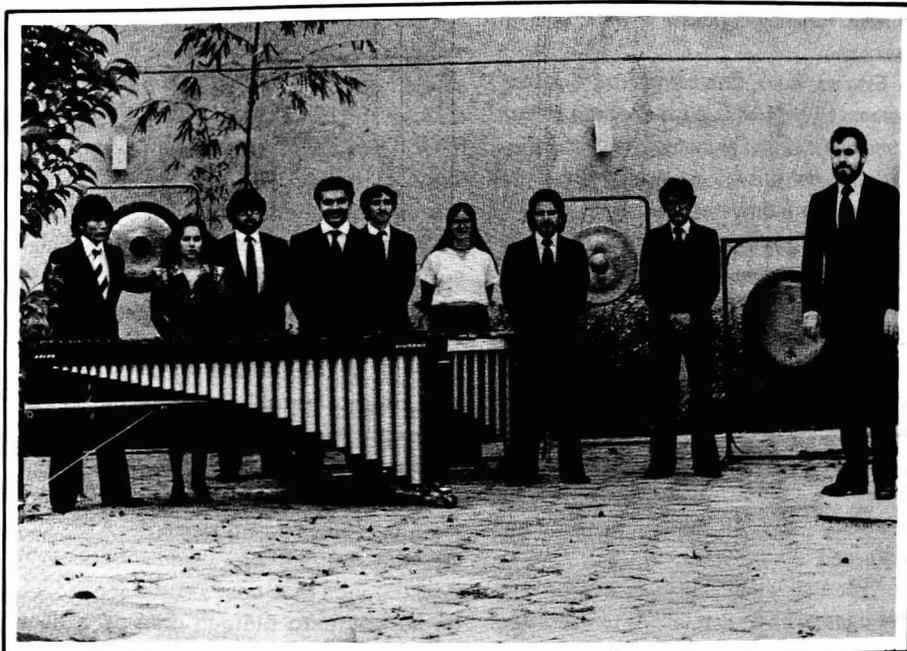
En efecto, para sorpresa de los escépticos, un tambor de freno puede convertirse en instrumento musical. Encuentro finalmente un sitio, al lado de los timbales, y me hago la primera pregunta significativa de la noche: ¿quién es José Pomar, cuya música se ensaya hoy? La respuesta la ofrece el señor Fausto Pomar, hijo del compositor, que asiste como invitado al ensayo. Melómano, sí, y conocedor de música, pero su vida profesional lo ha llevado

por otros rumbos: es especialista en la mecánica de precisión aplicada a instrumentos ópticos. Y habla de José Pomar...

Mi padre participó en las luchas revolucionarias de México, con las armas, desde 1911, cuando hubo un cambio político en el país. Se afilió a las fuerzas carrancistas, que fueron perseguidas por los villistas, desde México hasta Tampico. A su regreso, fue Oficial Mayor de Música de la Secretaría de Educación Pública. Desde ahí ayudó a la fundación de conservatorios de música en Puebla, Guanajuato y otras ciudades. Después radicó en Guanajuato y ahí formó una orquesta sinfónica, y creó un ambiente musical. Nos trasladamos luego

Ponce y mi padre, con sus arreglos musicales, le ponían frac a los inditos. Ante esto, mi padre respondió: 'Hubo alguna vez un indito que vistió frac. Se llamaba Benito Juárez y nos dio una nacionalidad'. Mi padre estaba íntimamente convencido de que la música nueva debía desarrollarse en un ámbito plenamente nacionalista, y trabajó por ese camino."

Mientras van llegando los músicos invitados para el ensayo, es evidente que Julio Viguera, director de la Orquesta de Percusiones de la UNAM, ha convocado a instrumentistas de calidad: ahí están el clarinetista Abel Pérez Pitón, el oboísta Maarten Dekkers, el trombonista Gustavo Ro-



Orquesta de percusiones de la UNAM

a León. Mi padre no vivía de la música, tenía otras actividades. En Guanajuato, por ejemplo, fue empleado federal, jefe de una oficina dependiente de la Secretaría de Industria y Comercio. En Guadalajara también fomentó la creación de un ambiente musical, y se ligó con Rolón y otros músicos importantes. Vino a México en el año de 1928 y se ligó al grupo vanguardista de la música mexicana: Carlos Chávez, Jerónimo Baqueiro Foster, Silvestre Revueltas, en fin, el grupo que transformó al Conservatorio Nacional de Música, echando a un lado la tradición conservadora de la institución y creando una inquietud musical nacional. Fue amigo íntimo de Manuel M. Ponce, y los dos crearon paralelamente música con temas mexicanos, poniendo un buen ropaje musical a las composiciones populares: *La Adelita*, *La Valentina*, *El Butaquito* y tantas otras canciones que fueron parte de la explosión musical de la Revolución. Alguna vez alguien dijo que

sales, el trompetista Wayne Baughman. Mientras se acomodan, afinan y hacen una primera lectura individual de sus partes, sigo escuchando a Fausto Pomar.

"Entre las obras compuestas por mi padre hay una parte que refleja en especial el sentido nacional de su pensamiento musical. Diego Rivera en una ocasión reunió a Chávez, a Bagueiro, a mi padre, a Vicente Mendoza, para realizar una versión musical y dancística de la historia y la Revolución mexicana. A mi padre le tocó el cuarto cuadro, que quedó totalmente terminado e instrumentado, y que se refería al inicio de la Revolución. Cubría de 1900 a 1915, y Revueltas debía tomar de 1915 en adelante, y Chávez debía tomar la música precortesiana. Como toda la música de mi padre, esta obra está inédita. Como primer intento musical, realizó una piececita muy graciosa que tituló *El juglar*, dedicada a Gustavo Campa, que fue su maestro de composición. La llevó a la Casa Wagner para

que la editaran. Le dieron 17 pesos por concepto de derechos, y dos ejemplares. Cuando mi padre solicitó otro ejemplar para dárselo al maestro Campa, le cobraron \$ 1.50, y se dio cuenta de que la música no era negocio. Eso lo retrajo en cuanto a trabajar por la difusión y divulgación de su obra, y compuso principalmente para él mismo y para los miembros de la comunidad musical. En la enseñanza, mi padre introdujo una novedosa escuela de solfeo en los conservatorios, y dio la clase de teoría superior de la música. Después, con los jóvenes disidentes del Conservatorio, formó la Escuela Superior Nocturna de Música, y los apoyó, cosa que le molestó profundamente a Chávez. Desde entonces hasta su muerte, fue relegado en el medio musical mexicano."

Esta es, pues, una semblanza de José Pomar (1880-1965), cuyo *Preludio y fuga rítmico* (1932) es el material musical protagonista del ensayo musical de hoy. Se colocan los últimos atriles, se corrigen y remarcan algunas partichelas y Luis Herrera de la Fuente se dispone a iniciar la sesión. Transcurre el tiempo y se hace evidente, una vez más, que hay pocas experiencias musicales tan instructivas como asistir a un ensayo con buenos músicos. Claridad, rigor, unidad de propósito y un saludable buen humor caracterizan la relación de Luis Herrera de la Fuente con los instrumentistas. Algunos músicos se han retrasado...

"Por aquí faltan el piano y el arpa. Habrá unos solos de batuta". Al transcurrir el

ensayo, uno escucha, entre otras cosas, claras referencias pentafónicas en la obra de Pomar: sonido oriental, sonido precortesiano, según la inclinación musical de quien lo analiza.

"Esos ataques en los alientos, como navajas, por favor."

Y en efecto, se ve y se oye que el tambor de freno participa musicalmente en la obra de Pomar.

"No debe haber ese *diminuendo* en los timbales. Siempre en primer plano. Y no matar las otras notas con el acento. Que suenen todas." Con cada repetición, con cada ajuste, con cada indicación, la obra de Pomar va tomando forma y cuerpo, y al final del ensayo, tiene ya un acabado musical definido. Se dan algunas últimas indicaciones, se cita al siguiente ensayo, que será el último, y se define el día y el horario de la grabación. Luis Herrera de la Fuente hace una última solicitud: "¿Será posible hacer el siguiente ensayo en un salón con una acústica menos viva? Aquí oigo demasiado las percusiones, y no siento el balance." y dirigiéndose con una sonrisa a los percussionistas: "Ustedes abusan porque esta es su casa, ¿verdad?" Con una risa general, se disuelve el ensayo. Abordo a Luis Herrera de la Fuente, y quiero conocer su propia descripción de la obra de José Pomar que se acaba de ensayar.

"Yo describiría esta obra en términos de tiempo, de cuándo fue escrita. A veces el lenguaje, tanto el articulado como el no articulado, nos dice cosas que si son sacadas de su contexto pierden gran parte de su

significado. El tiempo en el que esta obra fue escrita fue el tiempo de las audacias. Tenemos que admitir que esto fue un fenómeno de toda la América Latina, y no un fenómeno exclusivamente mexicano. La música en este continente siempre ha ido rezagada. Cuando en Europa ya habían pasado las audacias, cuando la audacia se había convertido casi en rutina, en América era el tiempo de las audacias. Si las primeras obras dodecafónicas se escribieron en Europa a principios de siglo, la dodecafonía llega a México 50 años después. Así, este tipo de tratamiento de la disonancia que emplea el maestro Pomar, en Europa había tenido su vigencia con Stravinski y otros músicos, y también nosotros llegamos tarde a eso. Pero dentro de nuestro propio tiempo, la música del maestro Pomar era muy audaz. Él nunca le tuvo miedo a la disonancia y a lo que la gente llamaba *cacofonía* por no estar acostumbrada a este tipo de choques armónicos y disonancias no resueltas. José Pomar se atrevió a todo en este terreno."

—¿Qué tan académica puede ser dentro de esta audacia, una obra que sigue una forma tan tradicional como la del preludio y fuga?

—"Creo que la denominación de preludio y fuga, si bien condiciona la obra, no ha sido tomada muy en cuenta por el compositor. Pienso sobre todo en el preludio, que es una forma libre de tratamiento de ritmos latinoamericanos. La estructura de la fuga está mucho más basada en la parte rítmica que en la parte melódica. La dinámica temática de la fuga en sus partes más importantes aparece en la percusión. Son los timbales los que realmente exponen el tema completo de la fuga, lo demás es fragmentario. Entonces, la obra no es académica en su construcción. De la fuga, tiene la intención de la secuencia de los temas y contratemas, pero no hay de hecho un contrapunto, que sería una de las características fundamentales de la fuga clásica. Lejos de lo académico, creo que José Pomar se ha comportado de un modo muy libre, y ha tomado del preludio y fuga los esquemas básicos para tratarlos de acuerdo al lenguaje contemporáneo de la época en que la obra fue escrita. Por ejemplo, desde el punto de vista rítmico, el preludio es una giga, que en realidad tiene poco de giga porque es convertido de inmediato en un vivo ritmo mexicano."

—¿Qué lugar ocupa esta obra de José Pomar en el contexto de la música mexicana?

Vuelta 106

REVISTA MENSUAL/AÑO IX/SEPTIEMBRE 1986/200 PESOS

• GEORGE

STEINER

Nuestra tierra natal: el Texto

• JORGE LUIS

BORGES

Mis libros

• POEMAS DE

OCTAVIO PAZ

CARLOS BARRAL

• Luis Villoro *La mezquita azul*

• Heberto Padilla *El Carpentier que conocí*

• TULIO H. DEMICHELI sobre COTO VEDADO

• Sandoval y Zapata:

• un soneto desconocido





Orquesta de percusiones de la UNAM

—“Está definitivamente dentro del nacionalismo, que en esos años alcanzó su esplendor. El nacionalismo llegó tarde a la música mexicana, de hecho fue el último de los nacionalismos en las artes en México. Llegó antes a la literatura, llegó mucho antes a la pintura, y al final llegó la música. Es una condición histórica: la música es lo último en desarrollarse, y México no ha sido la excepción. Con esta obra, el maestro Pomar se situó de lleno dentro del remolino del nacionalismo musical, en el estilo de la época. Y al escuchar su música, pienso que fue el más audaz de todos los compositores nacionalistas mexicanos.”

—¿Cuál es la importancia de un proyecto como esta grabación, dentro del contexto de la difusión de la música mexicana de concierto?

—“Yo no le pondría una jerarquización a la importancia de este proyecto. Yo iría tan lejos como decir que es lo único importante que se puede hacer con respecto a la música mexicana. Toda la música mexicana debe ser editada y grabada, y difundida hasta donde sea posible, porque nadie en este país tiene el poder para crear una difusión en gran escala de ninguna música. Pero desde el punto de vista de lo que es la cultura de México, no sólo en la música sino en todas sus expresiones, México es lo que crean sus creadores. Si no conservamos lo que nuestros creadores han hecho, no tendremos piso sobre el cual caminar.”

Se va el director, se van los músicos, y sólo quedan algunos de los percusionistas universitarios, guardando atriles, cubriendo marimbas y vibráfonos. Entre ellos, Julio Viguera, director del conjunto, y que esta noche ha tocado los timbales en la obra de Pomar. Mientras se van diluyendo los sonidos y apagando las luces, alcanzo todavía a hacer algunas preguntas sobre este proyecto. Julio Viguera pone en orden sus materiales musicales para la grabación y me responde:

—“Estamos preparando nuestro tercer disco, que es el segundo de la serie de música mexicana para percusiones. Este ensayo es preparación para la grabación de una obra que nuestro grupo ha rescatado del olvido: el *Preludio y fuga rítmico* de José Pomar, escrita para doce alientos, arpa, piano y 7 percusiones. Para este proyecto hemos contado con el apoyo y colaboración de algunos músicos que ya antes han trabajado con nosotros. Entre ellos hay músicos solistas, intérpretes destacados de nuestro medio, no sólo mexicanos, sino también extranjeros que desde hace tiempo están integrados a la música en nuestro país.”

—¿Qué obras complementan este disco que se está preparando?

—“Grabaremos, además de la obra de Pomar que dirigirá el maestro Herrera de la Fuente, la obra *Incitaciones y memorias* de Francisco Núñez, que incluye una pequeña parte coral cantada por nosotros

mismos, los percusionistas. La obra fue escrita para celebrar el décimo aniversario de la Universidad Autónoma Metropolitana, y dedicada a nuestro grupo. Después, tenemos *De la palabra, el tiempo y el poeta*, de Alicia Urreta, para tenor y cuatro percusionistas, con el tenor Ignacio Clapés. Finalmente, el *Tambuco* de Carlos Chávez. Las obras de Núñez y Urreta serán dirigidas por los mismos compositores, y la de Chávez, por Eduardo Diazmuñoz. Ya tenemos grabado el Concierto para piano y percusiones de Carlos Jiménez Mabarak, que incluiremos en el siguiente volumen de la serie, si podemos realizarlo.”

—¿De qué depende la continuidad del proyecto?

—“De que las políticas culturales se orienten a la difusión de la música mexicana, de que haya una concepción clara de un nacionalismo equilibrado, y no enfermizo y exagerado. En ocasiones, el arte mexicano es subestimado y su avance no es estimulado como se debe. Nosotros tenemos otra visión de esto, Ya será la historia la que se encargue de distinguir entre lo que perdura y lo que se olvida. Mientras tanto, nuestra obligación es hacer que esta música se escuche. Cuando abordamos el primer disco de la serie, nos dimos cuenta de que no existía una grabación mexicana de la *Tocata* de Chávez, cuando ya había una serie de grabaciones extranjeras de la obra. Es nuestro deber, y nuestra vocación, cambiar este estado de cosas.”

Julio Viguera y sus percusionistas van terminando de organizar sus instrumentos y sus materiales, y yo averiguo algunos datos más sobre José Pomar y su obra. El *Preludio y fuga rítmico* fue compuesto a iniciativa de Carlos Luyando, legendario percusionista mexicano, y estrenado por Silvestre Revueltas en Bellas Artes. Hacia esa época, la década de los 1930s, José Pomar fue militante del Partido Comunista y de la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios). José Pomar participó en un concurso de composición convocado en los Estados Unidos para crear \diamond *Sinfonía de América*. La obra de Pomar fue elegida por el jurado, pero el premio fue revocado al conocerse su filiación política.

Finalmente, en el manuscrito original de la obra de Pomar, junto a cada pentagrama de la primera página, se leen los nombres de algunos músicos que participaron, años ha, en alguna interpretación del *Preludio y fuga rítmico*: Luyando, Huízar, Moncayo. Historia musical pura...

Discos

CANCIONES DE RICHARD STRAUSS

Por Rafael Madrid

Richard Strauss nació en Munich el 11 de junio de 1864 y durante toda su vida permaneció fiel al ideal estético que se había forjado: continuar en la línea de los grandes maestros de la instrumentación, para transcribir la idea poética al lenguaje musical; después como director de orquesta, dedicarse a la interpretación de sus obras; y finalmente, crear obras inspiradas en las ideas wagnerianas, pero selladas con su fuerte personalidad.

Poco antes de su muerte, a los 84 años, el compositor regresó a una forma que le había ocupado de vez en cuando desde su juventud: la canción con orquesta. En 1948 Strauss compuso las CUATRO ÚLTIMAS CANCIONES, tres sobre poemas de Herman Hesse: Frühling (Primavera), Septiembre y Bein Schlafengehn (Tiempo de dormir), y la cuarta Im Abendrot (Al crepúsculo) con letra de Joseph von Eichendorff. Este ciclo constituye la ofrenda final del compositor a su amada voz de soprano, el adiós a la vida del anciano maestro.

Phillips ha grabado las CUATRO ÚLTIMAS CANCIONES con la soprano Jessye Norman acompañada por la Orquesta del Gewandhaus de Leipzig, dirigida por Kurt Masur.

Para completar el disco se han incluido seis CANCIONES CON ORQUESTA: Cäcilie (Cecilia), Morgen (Mañana), Wiegenlied (Arrullo), Ruhe, meine seele (Reposa, mi alma), Meinem Kinde (A mi niño) y Zueignung (Homenaje). Esta sensacional grabación fue premiada por la revista Gramophone en noviembre de 1984, como el disco del año en su género.

Kirsten Flagstad estrenó las CUATRO ÚLTIMAS CANCIONES y desde entonces una lista formidable de sopranos con voces más líricas, de menos envergadura, como Della Casa, Schwarzkopf, Janowitz, Söderström, Te Kanawa, Popp, etc., las han grabado en el lapso de los últimos 25 años.

Ahora es el turno de Jessye Norman para mostrarnos que una voz de proporci-



nes semejantes a la de la Flagstad puede dar a estas canciones un resplandor y un alcance todavía mayor del que consiguieron sus colegas. Además su aliento parece a veces ilimitado permitiéndole llenar las frases de despedida en forma gloriosa. Probablemente ninguna otra soprano puede abarcar el amplio rango de este ciclo con el dominio y la facilidad con que lo hace la Norman. Su voz tiene una gran potencia, un tono voluptuoso y maneja los textos con admirable claridad.

Esta soprano empezó su carrera como un fenómeno vocal, pero como una intérprete inconsistente; sin embargo, y este disco es la mejor prueba, ha alcanzado la plena realización de una sorprendente promesa.

En las seis canciones restantes, que Strauss orquestó después de haberles puesto originalmente acompañamiento de piano para su esposa, quien era una distinguida cantante, la Norman despliega todos sus recursos desde el torrente wagneriano en "Cecilia" hasta lo delicado en "Arrullo" o lo extático en "Homenaje".

De las grabaciones realizadas por las sopranos arriba mencionadas, destacan las de Elizabeth Schwarzkopf (Angel S-36347) de 1966, y la de Gundala Janowitz (DG 2530 368), de 1974. Cuando uno oye el disco de la Schwarzkopf inmediatamente reconoce la diferencia entre cantar simplemente bien y la interpretación profunda. Las otras sopranos han considerado cuidadosamente su fraseo, su alemán, sus pensamientos sobre cada pieza. Schwarzkopf, gracias a su larga familiaridad con estas canciones, las lleva en su sangre y puede ofrecer un cuerno de la abundancia sobre su visión del significado de cada pieza, con un alemán fluido que es su lengua materna.

El significado que puede darle a una palabra simple como "schauert" en "Septiembre", o a "trittter" en la última canción, va más allá del alcance de una cantante más joven. Por otro lado, el director y la orquesta tiene mucho que ver en esto. La cantante germana contó con George Szell y la Orquesta de Radio Berlín. Uno siente que Szell, como su cantante, ha bebido en la fuente de esta música y puede destilar su esencia.

Si usted puede conseguir esta grabación, adquiérala, pero no se pierda la de Jessye Norman, a quien Kurt Masur, el notable director de la Alemania del Este, brinda un acompañamiento refinado, translúcido, y todo coronado por una magnífica grabación digital. RICHARD STRAUSS. LAS CUATRO ÚLTIMAS CANCIONES. 6 CANCIONES CON ORQUESTA. Jessye Norman, soprano. Orquesta del Gewandhaus de Leipzig. Dirige Kurt Masur. PHILLIPS 6514322 digital. Cassette 7337322. Versión de disco compacto 411052-2. ♦

★ 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

De venta en la Secretaría de Extensión Académica



Facultad de Filosofía y Letras/UNAM

NOVEDADES

De venta en las principales
librerías y librerías universitarias



COORDINACIÓN DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA
difusión cultural / EDICIONES

PROGRAMAS DE LA UNAM EN IMEVISSION

PRESENCIA UNIVERSITARIA
El diario acontecer en la UNAM
DE LUNES A VIERNES, CANAL 13
DE 7:50 A 8:00 HRS.

PRISMA UNIVERSITARIO
Ciencia, arte y cultura
LUNES, CANAL 7, 18:30 HRS.
SABADO, CANAL 13, 17:30 HRS.

GOYA... UNIVERSIDAD
Deportes
MIÉRCOLES, CANAL 7, 18:30 HRS.
DOMINGO, CANAL 13, 10:00 HRS.

¡No le dé vueltas!

Abra su Cuenta de Cheques Serfin.

Pagar con un cheque Serfin es una gran ventaja. Con su Cuenta de Cheques Serfin su dinero está seguro y usted puede llevar un registro absoluto de sus gastos ya que recibe un Estado de Cuenta Mensual. En él se detalla claramente cada una de las operaciones que usted ha realizado. Además, en su talonario puede verificar sus movimientos.

Para realizar sus pagos, usted se evita el riesgo de llevar dinero en efectivo; lo único que necesita es llenar un cheque y firmarlo! Disfrute de las ventajas que le ofrece una Cuenta de Cheques Serfin: seguridad, comodidad y control.

¡No le dé vueltas!
Abra su Cuenta de
Cheques Serfin hoy mismo

 **BANCA SERFIN**
SERFIN SOCIEDAD NACIONAL DE CREDITO



UNIÓN DE UNIVERSIDADES DE AMÉRICA LATINA

Fundada en 1949

UNIVERSIDADES No. 98

Contenido

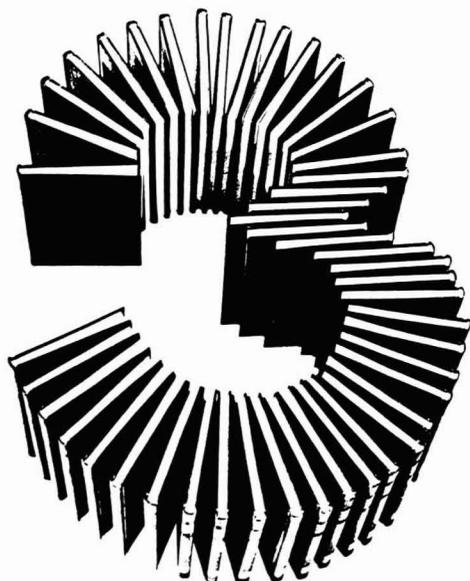
- *El desarrollo económico y la Universidad*, por Humberto López.
- *La educación superior en su teoría y práctica social*, por Joaquín Marta Sosa
- *Estructura de producción, mercado de trabajo y escolaridad en México*, por María de Ibarrola.
- *Planificación de la educación superior y oferta de trabajo*, por Jesús Ferro Bayona.
- *Estudios de postgrado en Educación: Evaluación de una experiencia*, por Gonzalo Cataño.
- *La primera generación de mujeres científicas rusas*, por Ann Hibner Koblitz.
- *La posición y el papel de la mujer científica en la India*, por Shantoo Gurnani y Mādhuri Sheth.

Precio por ejemplar US\$ 8.000 / Suscripción anual US\$ 30.00

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



3ª feria nacional
del libro en la unam
el autor al lector



Del 25 de Noviembre al 8 de Diciembre de 1985

ZONA COMERCIAL
COSTADO SUR DE RECTORIA
CIUDAD UNIVERSITARIA

DISTRIBUIDORA DE LIBROS
DE LA UNAM
COORDINACIÓN DE HUMANIDADES

ANTOLOGÍA DE LA POESÍA HISPANOAMERICANA

Selección, prólogo y notas
de Juan Gustavo Cobo Borda

Estamos de fiesta: la vasta pero rigurosa selección realizada por Juan Gustavo Cobo Borda en esta antología de los más indiscutibles poetas hispanoamericanos nacidos entre 1910 y 1939, es una rara muestra de gusto y equidad literaria. Los poemas incluidos en esta antología son *necesarios* y *representativos*. En el ensayo —más que prólogo— que los acompaña, se dan las razones de su inclusión y se sitúa con exactitud a personas y obras en su contexto histórico y literario.

Más allá de posibles, y aun deseables polémicas, esta antología pone las bases para el conocimiento y el análisis de uno de los conjuntos más ricos en la historia de la poesía en lengua española.

Otros títulos de poesía hispanoamericana
de nuestro catálogo:

Rubén Bonifaz Nuño
DE OTRO MODO LO MISMO

Luis Cardoza y Aragón
POESÍAS COMPLETAS Y ALGUNAS PROSAS

Eduardo Carranza
HABLAR SOÑANDO

Francisco Cervantes
HERIDAS QUE SE ALTERNAN

Alí Chumacero
PALABRAS EN REPOSO

Gerardo Deniz
GATUPERIO

José Kozier
BAJO ESTE CIEN

Alvaro Mutis
CARAVANSARY • LOS EMISARIOS

Olga Orozco
LA NOCHE A LA DERIVA

José Emilió Pacheco
TARDE O TEMPRANO

Joaquín Pasos
POEMAS DE UN JOVEN

Octavio Paz
LA ESTACIÓN VIOLENTA • ¿ÁGUILA O SOL?
LIBERTAD BAJO PALABRA • PASADO EN CLARO

Gonzalo Rojas
DEL RELÁMPAGO

Tomás Segovia
POESÍA. 1943-1976

Emilio Adolfo Westphalen
OTRA IMAGEN DELEZNABLE



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

colección editorial

Grandes Maestros Mexicanos

Ricardo Flores Magón, por Eduardo Blanquel • David Alfaro Siqueiros, por Antonio Rodríguez

PRIMEROS 15 TITULOS

Jesús Silva Herzog, por Manuel Aguilera • Francisco Martínez de la Vega, por Miguel A. Granados

Narciso Bassols, por Armando Labra • Daniel Cosío Villegas, por Luis González y González • Salvador Alvarado, por Francisco J. Paoli • José Revueltas, por José Joaquín Blanco • Salvador Novo, por Carlos Monsiváis • Andrés Molina Enríquez, por Antonio Tenorio Aguilar

Felipe Carrillo Puerto, por Horacio Labastida • Frida Kahlo, por Elena Poniatowska • Vicente Lombardo Toledano, por Roger Bartra • Lázaro Cárdenas, por Adolfo Gilly • Jesús Reyes Heróles, por Héctor Aguilar Camín



Año Internacional de la Juventud 1985
Participación, Desarrollo, Paz

MEXICO

Un esfuerzo editorial de

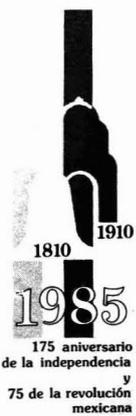
CREA
Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud

SEP
CULTURA

y **terranova** editorial

para los jóvenes mexicanos

Por la renovación nacional
POR UNA JUVENTUD DEMOCRÁTICA Y REVOLUCIONARIA EN DEFENSA DE LOS VALORES DE MÉXICO



En precisa evaluación del presente y el pasado en sus imbricaciones históricas, Jesús Reyes Heróles anotó los siguientes juicios: "Hoy nos aproximamos a la historia con un sentido bien distinto, desde una perspectiva diversa, podemos decir que así como la historia tiene actualidad, la actualidad también tiene su sentido histórico", para después advertir que "estamos viendo la historia como una fuerza actuante en la vida política nacional, afirmando la continuidad histórica de nuestro país".

A la luz de estos conceptos, el Consejo del Instituto Cultural Helénico decidió llevar adelante un programa que tuviera por objeto rescatar, en todo lo posible, las obras maestras de la bibliografía histórica mexicana a partir de la Independencia, en ediciones prologadas y cuidadas por especialistas distinguidos en sus correspondientes campos de estudio. Como un paso previo que enmarque, por así decirlo, el conjunto del proyecto y le otorgue la coherencia debida, el Instituto estimó indispensable volver a publicar una obra que ofrece una amplia visión sobre México, captada por un sabio alemán al cierre del capítulo Colonial, en los albores del siglo XIX. Es por ello que, en unión de Miguel Ángel Porrúa, Librero-Editor, se publica por primera vez esta edición facsimilar del célebre Ensayo Político sobre el Reino de la Nueva España de Alexander Von Humboldt (1769-1859), cuya primera edición en español, en cuatro tomos, fue impresa en 1822 en Casa de Rosa, en París.



1822

**ENSAYO POLITICO
SOBRE EL REINO DE
LA NUEVA ESPAÑA**

TOMO I

ALEJANDRO DE HUMBOLDT

Nada mejor que el Ensayo de Humboldt como un buen punto de partida en el conocimiento de México, pues su declarada intención se ha cumplido cabalmente, según los términos últimos de su texto: "¡Ojalá que mi trabajo..., que empecé en la capital de la Nueva España, pueda ser de alguna utilidad a los que la suerte destina a velar por la prosperidad pública! ¡Ojalá, sobre todo, que llegase a persuadirles de una verdad importante, a saber: que el bienestar de los blancos está íntimamente enlazado con el de la raza bronceada, y que no puede existir felicidad duradera en ambas Américas, sino en cuanto esta raza, humillada pero no envilecida en medio de su larga opresión, llegue a participar de todos los beneficios que son consiguientes a los progresos de la civilización y de las mejoras del orden social"... La intención de ayer es actual en el ser contemporáneo del país, ya que la vida social de entonces, minuciosamente observada por Humboldt, es añosa raíz en el presente.

La nueva edición del Ensayo, acompañada del estudio preliminar de Jaime Labastida Ochoa, súmase desde ahora a las celebraciones del V Centenario del Descubrimiento de América, que los pueblos del mundo conmemorarán el 12 de octubre de 1992, día y mes, hace ya cuatrocientos noventa y tres años, en que el Almirante Cristóbal Colón viera por primera vez las costas del Nuevo Continente. Agrégase, por último, al facsímil, un elaborado índice de nombres y lugares que agradecerán lectores y estudiosos del tema.

EDICION FACSIMILAR
DE LA QUE EN 1822
SE EDITO
EN CASA DE ROSA, GRANPATIO
DEL PALACIO REAL Y CALLE
DE MONTPENSIER No. 5
PARIS



INSTITUTO CULTURAL
HELENICO, A. C.



Miguel Ángel Porrúa
LIBRERO EDITOR