

# Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Enero,  
1987

*Sergio Pitol: aproximación a Kusniewicz*

*Poemas de Sergio Solmi*

*Armando Partida: el teatro en México*

# Un constructor de la medicina del México moderno

Es apenas un acto de justicia, que la Universidad reconozca en alta voz, a quienes le han servido con lealtad.

En la vida recia y de múltiples facetas del Dr. Salvador Zubirán destacan junto a otras, que ya hemos escuchado, sus prendas de carácter. Carácter firme, tenaz, al servicio de grandes tareas y de grandes logros.

Su perfil universitario es nítido: profesor que se convierte en maestro; educador que se empeña en transformar la enseñanza; conductor de hombres, que llega a dirigir a la Universidad Nacional.

Pero ante todo, médico. Que al igual que sus amigos —también rectores— Ignacio Chávez y Gustavo Baz, recibe la máxima preseña que otorga el Senado de la República. Terna espléndida la que conforman estos tres grandes universitarios. Constructores de la medicina del México moderno, luchadores de nobles causas y educadores de muchas generaciones de médicos regados ahora por todo el país y en el extranjero.

No son, pues, discutibles las razones que nos hacen venir hoy a rendirle un homenaje.

Salvador Zubirán representa, en su figura y en su obra,

lo mejor que puede dar la Universidad mexicana. Ambas, su obra y su figura, no sólo resisten el paso del tiempo, sino que además, crecen con el tiempo.

Es misión de la Universidad seguir formando hombres que sepan servir a México y engrandecerlo. Capaces de luchar por mantener nuestra independencia intelectual y cultural. Promotores del desarrollo científico y del bienestar social. Profesionistas competentes, y al mismo tiempo, conscientes de las necesidades y problemas del país. La Universidad no es ni puede ser la conductora del país; pero es en cambio, la que nutre al país de sus mejores recursos: sus recursos humanos.

Salvador Zubirán cumplió su compromiso al frente de la Universidad y contribuyó así, a que ésta cumpliera el suyo frente a la nación. De su vida esforzada y fecunda dan el mejor testimonio, sus discípulos; algunos de ellos, también universitarios insignes. A los reconocimientos que su persona ha recibido en vida, hoy se une el de su Universidad. ◊

Discurso del doctor Jorge Carpizo, pronunciado en el Palacio de Minería el 3 de diciembre de 1986, en honor del doctor Salvador Zubirán.



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: Jorge Madrazo

Universidad de México

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

Director: Horacio Labastida / Coordinador Editorial: Francisco Blanco Figueroa / Producción: Héctor Orestes Aguilar / Corrección: Isabel Juvera / Administración: Eduardo San Miguel / Distribución: Bernardo Marmolejo / Suscripciones: Margarita Rossen / Asesores de la Dirección: Fernando Benítez, Fernando Danel, Natalia Henríquez Lombardo, Annunziata Rossi

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

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

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

Precio del ejemplar: \$500.00 Suscripción anual: \$5000.00 (US \$60.00 en el extranjero)

Esta publicación no se hace responsable por textos no solicitados. Cada autor es responsable del contenido de su propio texto.

# Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

11

Volumen XLII, número 432, enero 1987

## ÍNDICE

### 2 La columna del director

3 El Teatro en México  
antes y después del 68  
Por Armando Partida

10 El Requiem  
Habsbúrguico de  
Andrzej Kusniewicz  
Por Sergio Pitol

17 La sed de los espacios  
Por Alberto Dallal

24 Ocho poetas jóvenes

28 De París con amor  
Por Santiago Espinosa  
de los Monteros

I El poder transformador  
del saber  
Por Guillermo Soberón

33 Itálicas: Sergio Solmi

### Quehacer Universitario

34 Recinto del espacio  
y de la luz  
Por Javier Aranda Luna

35 Alicia Urreta,  
hasta siempre la  
memoria

36 Nuevas esculturas  
huastecas en el Museo de  
Arqueología de Xalapa,  
Ver.  
Por Silvia Trejo



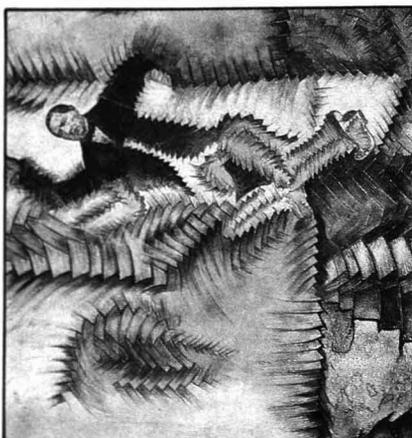
### Escenario Crítico

### Música

40 Efemérides musicales 1987  
Por Jorge Arturo Brennan

### Danza

42 La Mixmedia: una  
necesidad de expresión  
Por Norma Ávila



### Cine

44 Balance Fílmico 1986  
Por Leonardo García Tsao

### Teatro

46 Mas allá del absurdo  
Por María Muro

### Libros

48 Un retrato tardío de Juan  
Benito Díaz de Gamarra  
y Dávalos  
Por Alejandro de Antuñano M.

49 El sindicalismo como  
agente transformador  
Por Ricardo de la Peña

50 Escribir libros  
y construir un país  
Por Marco Antonio Campos

52 Primavera interrumpida  
Por Samuel Salinas Álvarez

53 Recuperar el universo  
provinciano  
Por Miguel Ángel Quemain

### Discos

55 Grabaciones  
sobresalientes de 1986  
en Discos Compactos  
Por Rafael Madrid

## La columna del director

**A** Tomás Vicente Tosca debe el *Diccionario de Autoridades* la nota que aparece en la página 461 de su tomo III, según la edición madrileña de 1732 (Viuda de Francisco del Hierro, Imprenta de la Real Academia Española). El sustantivo *Enero*, primer mes del año, dice el citado *Diccionario* siguiendo a Tosca en su *Compendio Matemático*, que “había fido añadido en el Kalendário por Numa Pompilio, que le dió el nombre Januarius, dedicándole fuperfticiofamente a Jano, de donde en Caftellano fe dixo Enero, y tiene 31 días...” Ahora una breve idea del fantástico personaje, hijo de Apolo y de la ninfa Creusa. Terrible su pecado fue al cobijar a Saturno en el reino –Latium– cuando Júpiter le perseguía. El destierro impuesto por la ira del dios tonante, obtuvo sin embargo señalada recompensa: la virtud de la prudencia y el maravilloso conocimiento del ayer y del mañana; y de ahí que Jano tenga dos caras, la que mira al pasado y la que ve lo venidero. Dispone por añadidura de llave y bordón porque la sabiduría enseñóle a abrir cerraduras y orientar viajeros por los caminos del mundo. Vienen a cuento las citas al inaugurarse Enero de 1987 en tiempos procelosos. Echemos mano del mito, la llave y el bordón para despejar salidas y encontrar senderos, y del pretérito para iluminar el futuro. Cierto es: los ideales del hombre abrevan en los valores de su historia. Enero, Año Nuevo, Jano, invitaciones son del espíritu a la reflexión.◇

Horacio Labastida

# EL TEATRO EN MÉXICO

## *antes y después del 68*

Por Armando Partida

La manifestación de un arte escénico mexicano, constituido en el marco de los años cincuenta, tuvo como referencias inmediatas el auge y la originalidad de un teatro universitario con características múltiples: 1) el Patronato que se formara a principios de esa década alrededor del así llamado Teatro Universitario, permitió a Carlos Solórzano seguir las huellas dejadas por Enrique Ruelas, su predecesor, cuya última actividad fuera el estreno en México de *La anunciación* de Paul Claudel.

Sin embargo, con Solórzano se iniciaba una nueva etapa en la divulgación del teatro mundial; sobre todo del teatro francés de la postguerra.

Por otra parte, 2) el surgimiento de Teatro en Coapa, conocido en esta forma, por llamarse así la zona en donde se estableciera una Escuela Nacional Preparatoria de la UNAM, fue un movimiento inspirado por Héctor Azar, quien puso en acción no sólo a todos los preparatorianos, sino también a los vecinos del lugar. Lo novedoso de su trabajo vino a constituir otra manifestación del arte escénico universitario, al recurrir a las fuentes nacionales de la literatura, a las primeras expresiones definidas de una literatura criolla que había

preparado el terreno a lo que ahora conocemos como literatura mexicana, a partir de José Fernández de Lizardi y su *Periquillo sarniento*. La búsqueda, en esa época, de las raíces nacionales condujo a otro camino, al otro lado muchas veces negado: a nuestro origen hispánico, junto con la exaltación de nuestras costumbres y lo pintoresco de ellas, sin olvidarse de lo pintoresco del habla popular y de los tipos que ya en la

época de Lizardi se estaban conformando hacia fines del siglo XVIII y principios del XIX.

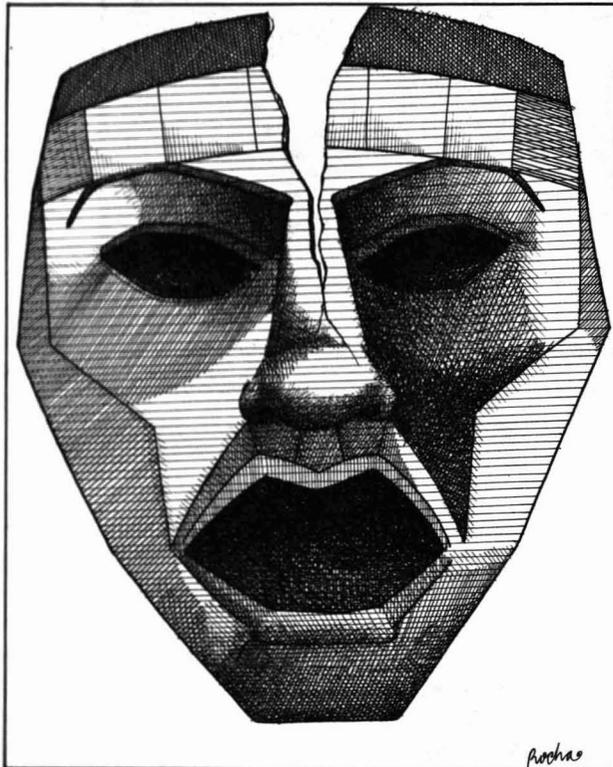
A su vez, 3) Poesía en voz alta, un grupo de artistas: poetas, pintores, directores, actores: Octavio Paz, Juan José Arreola, Leonora Carrington, Juan Soriano, Héctor Mendoza, Juan José Gurrola, Juan y José Luis Ibáñez, y otros intelectuales, recurrieron a los textos castellanos medievales: *El*

permitieron la revitalización de los textos, sino que además le dieron al arte escénico el valor y el uso de la palabra poética; además de la propuesta de artificios teatrales, que en mucho se adelantó a la relectura de los clásicos en Europa.

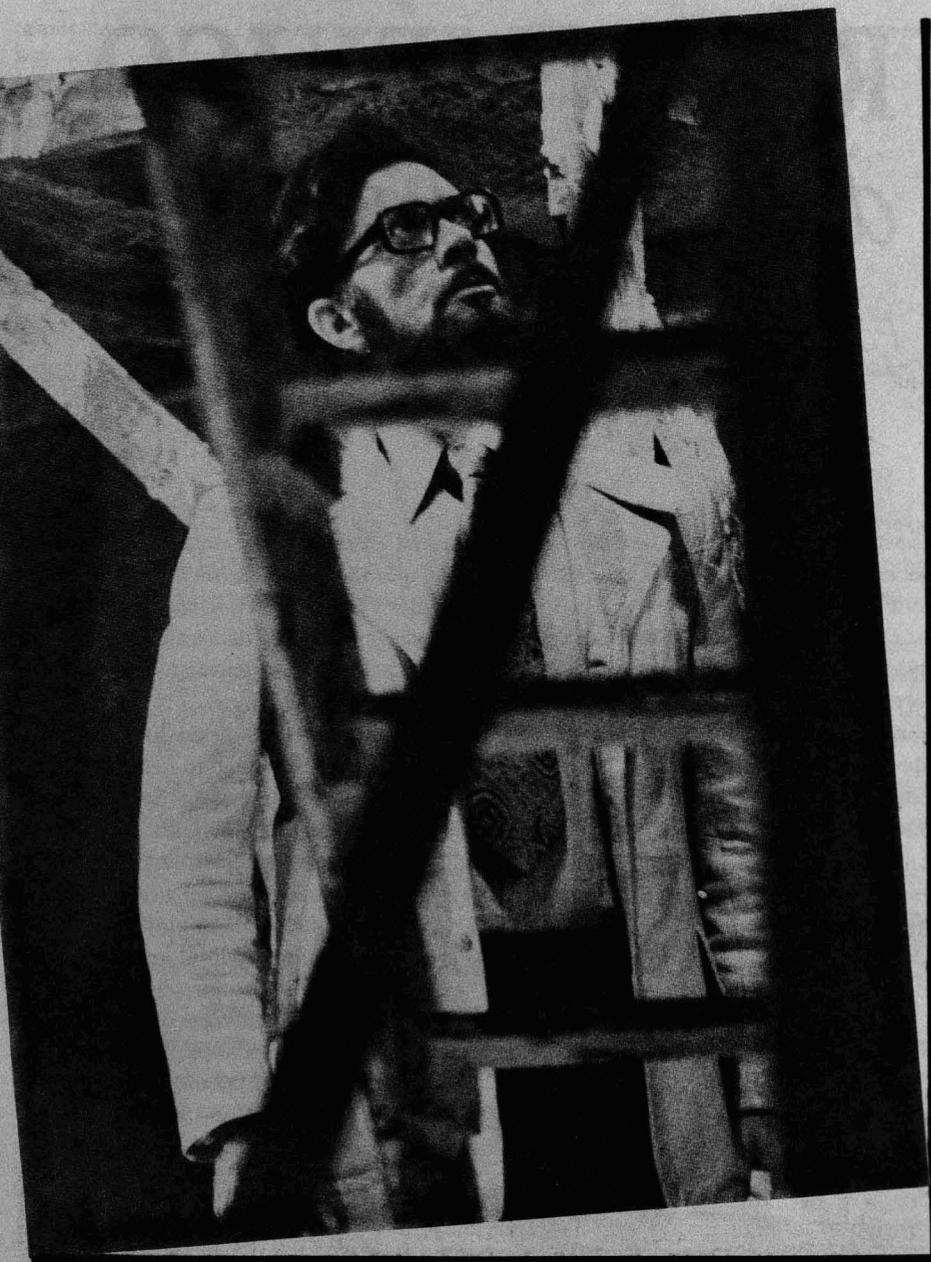
Casi paralelamente a esto, lo más sobresaliente fue el lanzamiento del teatro del absurdo: *Esperando a Godot*, de Beckett, y *La cantante calva*, de Ionesco, en sendas

traducciones de Novo y Arauz, corriente que vino a cambiar por completo el panorama teatral, en particular, todo el arte escénico con nuevas propuestas, respecto a la puesta en escena: otra forma de actuación y dirección de actores, un nuevo planteamiento del trazo escénico, un uso diferente de la iluminación y la escenografía; en contraposición a la tradición de la puesta en escena stanislavskiana (actuación vivencial), que se había conformado alrededor de Seki Sano, el japonés alumno de Stanislavski y de Meyerhold, que había llegado a México de la Unión Soviética, exactamente al inicio de la Segunda Guerra Mundial, y junto a él el teatro expresionista llegado de Alemania con Fernando Wagner —formado como actor con los grandes directores de teatro y cine expresionista alemán. Por otra parte, la tradición del teatro francés (Diderot

y la actuación formal), con la presencia en México de André Moreau y Charles Rouner (seguramente formados en la escuela de Charles Dullin), escrupulosos y detallistas, tanto, que viendo los apuntes de sus puestas en escena, podemos considerarlos como los verdaderos introductores en el país del concepto de *mise en scène*, completamente diferente a la concepción teatral española aún vigente



*libro del buen amor*, a los poetas más preciados de la literatura de los siglos de oro. La palabra, la simplicidad en el decir del verso, el carácter lúdico de la actuación, el desenfado de la gestualidad, el ingenio y la irreverencia hacia el cloroformo y la naftalina de las compañías de teatro español, con su forma decimonónica y romántica de recitar a sus compatriotas dramaturgos del XIX, y alguna vez a García Lorca, no sólo



Eugenio Cobo en *Los albañiles* de Vicente Leñero

hasta los años cuarenta; por la gran popularidad de que gozaban las compañías procedentes de la península, que para esa época se habían establecido en Latinoamérica.

A esta renovación del arte escénico tenemos que agregarle la influencia de la dramaturgia brechtiana, del teatro no aristotélico en la puesta en escena mexicana, pues en la interpretación de sus textos, en esta primera etapa, lo más importante era su carácter humanista, más que el político, junto con las posibilidades formales que esta dramaturgia brindaba escénicamente, gracias a las lecciones aprendidas al expresionismo.

Por otra parte, el teatro de prestigio, el teatro de gran aliento, sostenido y divulgado por las instituciones oficiales (Teatro del Seguro Social, Bellas Artes), encontró,

a mediados de los años cincuenta, su cabalito de batalla en las fuentes del teatro clásico, y así los Eurípides, Sófocles y Esquilos triunfaron rotundamente noche a noche casi durante dos sexenios en las amplias y modernas salas construidas por el Seguro Social para sus derechohabientes, con la asesoría del escenógrafo Julio Prieto. Así fue como surgieron a la fama los grandes actores trágicos establecidos en el país y llegados de España y Latinoamérica; todos ellos al mando de José Solé, el hombre que logró que la clase media y la burguesía llenara los teatros oficiales, público proveniente del "teatro de prestigio" de los productores particulares que hacían un teatro que aspiraba a estar a la altura del que se presentaba en las grandes capitales del mundo, en salas pequeñas como el Caracol, conocidas por el

nombre de "teatro de bolsillo", seguramente inspirándose en el Théâtre de l'Huchette.

De tal manera se conformaron dos grupos de espectadores: uno de universitarios e intelectuales, y otro de la clase media y la burguesía; públicos que a su vez algunas veces se entremezclaron en ciertos espectáculos, más el de los primeros en los segundos, que éstos en los universitarios, debido a que el público burgués, atrapado por sus prejuicios en un teatro sobretodo convencional, no se permitía dirigir sus pasos más que por los caminos ya conocidos.

No menos importante y definitiva para el teatro mexicano, fue la corriente escénica surgida de la dramaturgia local, igualmente apoyada oficialmente por Bellas Artes y la Unión de Escritores; dramaturgia que había tenido la oportunidad de encontrar en los años cuarenta a su héroe: al hombre de la clase media, grupo social que en esa época sufría los desvaríos de la búsqueda de su propia identidad, una vez encontrado el lugar que le correspondía en la sociedad, lo cual había conducido a la dramaturgia al género del melodrama; *El color de nuestra piel*, de Celestino Gorostiza, *El yerro candente*, de Xavier Villaurrutia, *La culta dama*, de Salvador Novo; sin olvidarnos de Rodolfo Usigli, a quien podemos considerar como su ideólogo, pues más que criticar *El medio tono* y rastacuerismo de esta nueva clase social, le había ya justificado su comportamiento ético en *El gesticulador*; en tanto que los autores posteriores colocaron a sus personajes dentro de situaciones y conflictos de índole moral.

Esto permitió que un gran sector del público estuviera constituido por representantes de ese mismo grupo social, fenómeno que inclusive permitió entonces el reconocimiento social a algunos directores, dramaturgos y actores.

Sin embargo, en los años cincuenta, después del proceso de asimilación de los cambios políticos y económicos ocurridos en el mundo después de la postguerra, un sentimiento de identidad latinoamericana se apoderó de los pensadores del continente, que indagaban en la problemática del ser nacional en cada país, conformando así un escudo protector de la latinoamericanidad, como una autodefensa frente a la penetración económica, política y cultural de los Estados Unidos de América y de los países europeos, que ya reestablecidos de sus heridas, buscaban nuevas esferas de influencia para sus mercados.



Héctor Gómez y Gonzalo Vega en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig

Elena Garro volvió su mirada sobre la vida de la provincia llena de historias y relatos fantásticos, dichos y refranes, junto con el lirismo y cadencia del decir de sus personajes que florecieron en un teatro mágico, a partir de una visión vernácula del mundo: *Tendajón mixto*, o *Un hogar sólido*; al igual que en el resto de su teatro breve publicado en 1957, teatro que podemos considerar como la contraparte del realismo mágico en la narrativa que conociera un periodo floreciente en la literatura latinoamericana, notablemente con Rulfo y García Márquez. ¿Cuál era el público de este teatro? Estudiantes, empleados del gobierno, los inmigrados a la gran ciudad durante esas dos décadas de arranque industrial, y que estaban, o habían conformado otro de los grupos pertenecientes a la clase media, que aun portaban su propia forma de ser; identificándose, por ello, plenamente con la problemática de los héroes y heroínas anodinos e insignificantes que sufrían sus mismas penas cotidianas (*Felicidad*, de Carballido).

Hay que señalar que casi fue nula la influencia del teatro europeo de la postguerra en los dramaturgos mexicanos de esa década; sobre todo del teatro francés, pues Sartre con su escandalosa *Prostituta respetuosa*, que provocara tantas polémicas teniéndose que presentar en funciones de medianoche, él mismo con *Las moscas* o *A puerta cerrada*, o con *Las ma-*

*nos sucias*, y Camus con su *Malentendido*, o *Calígula*, únicamente lograron agredir la moral de las buenas conciencias, pero no crearon ninguna escuela; al contrario de la gran influencia que inicialmente ejerciera el existencialismo sobre un grupo de jóvenes filósofos universitarios. La excepción la encontramos en José Revueltas, sobre todo en su obra *El cuadrante de la soledad*, montada con escenografía de Diego Rivera y dirigida por Ignacio Retes, pero que hubo de ser retirada de cartelera por las presiones que algunos stalinistas ejercieran sobre el autor; ya que sus tesis, como pensamos nosotros, estaban más cerca de Sartre y de Camus que del dogma de la política seguida en ese momento por su partido. El caso del guatemalteco Carlos Solórzano no lo podemos considerar al haberse formado en Francia dentro del ambiente de la época y defendiendo una tesis de doctorado en la Sorbona sobre el pensamiento de Camus.

En cambio, el teatro norteamericano vino a irrumpir con una gran fuerza en esos años cincuenta; pues no sólo O'Neill, Williams y Miller vinieron formalmente con nuevas estructuras dramáticas, con sus tragedias modernas y la pieza como género dramático (Luisa Josefina Hernández, por ejemplo), sino que además trajeron consigo la necesidad de una nueva forma de escenificación del teatro realista que había surgido con la interpre-

Lo anterior hizo que la dramaturgia retornara al costumbrismo, estilo que a principios de siglo había hecho posible el surgimiento de las dramaturgias y teatros nacionales de los países latinoamericanos, y que ahora permitía una revaloración de nuestra propia idiosincracia; aunque lo mejor sería llamarla "indiosincracia", como una forma de vuelta a lo patrimonial, a las costumbres y comportamiento del clan ante la amenaza del progreso y el vertiginoso desarrollo que estaba minando las bases del núcleo familiar. Así la provincia idílica vino a invadir de nostalgia al escenario; *Rosalba y los llaveros*, *La danza que sueña la tortuga*, de Emilo Carballido; en tanto que el desequilibrio social de la ciudad: *Los signos del Zodiaco*, de Sergio Magaña; junto con la crisis que provocaban nuevas formas de comportamiento personal adquiridas en la ciudad: *Los frutos caídos*, de Luisa Josefina Hernández, permitieron el auge del teatro mexicano.

El reconocimiento de nuestras raíces condujo a la búsqueda de la conciencia nacional: *Moctezuma II*, del mismo Magaña, quien se remontó a la historia de nuestros antepasados, indagando en ella la esencia del pensamiento, religión y filosofía del mundo prehispánico; en tanto que J. H. Robles Arenas trataba de conservar en *Los desarraigados* la identidad nacional dentro del marco de los mexicanos inmigrados a los Estados Unidos, en busca de un futuro mejor, pero luchando por conservar el orden familiar proveniente de su propia cultura dejada del otro lado de la frontera; mientras que



Grupo Poesía en voz alta

tación que de las enseñanzas de Stanislavski efectuaran los norteamericanos; lo que vendría a ser lo que hoy se conoce como el famoso *método* del Actor's Studio.

A lo anterior hay que agregar el descubrimiento del teatro social norteamericano de los años treinta: Thornton Wilder, Elmer Rice y Clifford Odets, creadores de una dramaturgia que requería de una estética diferente, que vino a plantear el reto de encontrar nuevas soluciones escénicas; estética que encontró su propia forma de expresión gracias a los esfuerzos de lo que sería el movimiento de teatro experimental y de búsqueda, auspiciado por la Universidad (Teatro del Caballito, Foro Isabelino, Casa del Lago, Teatro Arcos Caracol) y el INBA (Sala Villaurrutia, Teatro Orientación), creando formas y descubriendo elementos de expresión teatral que posteriormente fueron desarrollados con los autores epígonos del teatro del absurdo, como Pinter.

Como si esto fuera poco, en los años sesenta igualmente se consolidó la carrera de una serie de dramaturgos que habían surgido alrededor del costumbrismo de la década anterior, pero revitalizándolo gracias al conocimiento de la estructura dramática del teatro realista norteamericano (Vicente Leñero, por ejemplo, con su teatro documental); mientras que por el lado de la puesta en escena y de la escenografía, una serie de directores: los Ibáñez, Mendoza, Gurrola, Margules y otros más, hicieron posible que surgiera el teatro de director-autor, apoyados, fundamentalmente, por el escenógrafo Alejandro Luna. Hay que hacer notar que la labor del escenógrafo en todo este teatro de director-autor asumió, sobre todo a partir de los años cincuenta (Leonora Carrington, Juan Soriano), un papel muy importante en la concepción de la puesta en escena; sobre todo a mediados de los años sesenta, pues en esas escenificaciones resulta muy difícil separar la aportación del escenógrafo en la utilización del ámbito escénico, de la propia concepción del director.

El ejemplo más evidente de este teatro de autor fue Alejandro Jodorowsky, un chileno que vino a integrarse a la vanguardia teatral nacional, consolidando su carrera gracias al Teatro Pánico con una serie de espectáculos que conmocionaron, que agredieron al espectador pequeño burgués apoltronado, que en estos años estaba a punto de conformar su propio perfil cultural, su propia forma de vida, y a través de éstos moldeaba nuevos patrones socioculturales de comporta-

miento; de allí que Jodorowsky con sus escenificaciones sobresaturadas de signos y de una gran carga cultural anticonformista, antireligiosa y metafísica, alcanzara la notoriedad dentro del ámbito de la cultura nacional, como ninguno de los directores anteriores lo había logrado.

Casi con el advenimiento del 68, Julio Castillo; un joven director, vino a sorprender con su escenificación del *Cementerio de automóviles*, del español-francés Arrabal, contraponiendo a la visión cosmopolita de Jodorowsky, llena de referencias culturales, una interpretación de la realidad nacional; pero sobre todo de una realidad de la clase menos afortunada, de un grupo social casi proletario con referencias culturales limitadas, pero con una capacidad ilimitada para la percepción y el goce de la vida; de allí que Castillo tratara de encontrar en esa clase social el inconsciente colectivo del mexicano, de su propio carácter nacional y de su idiosincracia; es por ello que en las escenificaciones de los años setenta estuvo a punto de desbordarse al transgredir las normas establecidas del buen gusto de la estética de las altas clases sociales, como en los sesenta lo hiciera Jodorowsky.

En esta forma, después del 68, Julio Castillo se haría, paradójicamente, el portador del sentir de la juventud de su momento, al haber mostrado con anticipación actitudes y sentimientos que para los demás habían sido simplemente una agresión y mal gusto; pues hasta ese momento no se habían hecho evidentes los signos de la crisis, sino hasta después de las consecuencias de los sucesos sangrientos de ese año. De esta manera, el teatro de Julio Castillo puede servir de demarcación entre el teatro de antes y después de esa fecha.

El teatro universitario y de búsqueda sufrió una seria caída progresiva, pues la mediatización no se hizo esperar. Los logros anteriores vinieron a instituirse, se convirtieron en formas establecidas: la adaptación libre de los clásicos españoles, la paráfrasis o reescritura total de los textos para poder hacer con ellos cualquier tipo de trabajo escénico sin que su contenido tuviera relación alguna con lo que escénicamente se expresaba, hizo que surgiera un desfase entre formas y contenidos al prevalecer las primeras sobre los segundos.

La inclusión de música moderna en los textos clásicos y la musicalización de otros, como una moda a seguir, perdió su carácter innovador; aunque por otra parte hiciera surgir un numeroso grupo



Bias Braidot y Mano Ficachi del grupo Contigo América. Quer...





...e no usan smoking de Gian Franco Guarnieri



de compositores que escribieran directamente para una escenificación en particular (Rafael Elizondo, Leonardo Velásquez, Alicia Urreta, por mencionar unos cuantos) con réplicas cantadas o en melopea en el momento más dramático, que rompían la propia situación, apoyándose para ello también en la danza de los bailes de salón. Sin embargo, la incapacidad, la imposibilidad de no poder decir nada, o el hecho de no tener nada que decir al seguir viendo al mundo en su forma idílica de antes del 68 condujo a la puesta en escena a un callejón sin salida; de allí también que el *metteur en scène-auteur* no mostrara tampoco ningún interés ni por su realidad, ni por la dramaturgia nacional; lo cual condujo al montaje a coquetear con la comedia musical norteamericana e inclusive con el Music-Hall, perdiendo su carácter inicial los efectos teatrales de la puesta en escena, al ser ésta desplazada fuertemente por el espectáculo, por la forma del Showbis norteamericano más superficial con sus brillantes accesorios, integrados visualmente, en el mejor de los casos, a formas externas del comportamiento y el carácter nacional, pero todo ello cumpliendo una función bastarda puramente formal y sin el dominio absoluto de ese género teatral, específico de Broadway, y sin actores-cantantes-bailarines físicamente parecidos a los norteamericanos, que en esa época aun no surgían en los escenarios mexicanos.

Por otro lado, el conocimiento de Grotowsky en los años sesenta no condujo a ninguna parte, al haber fallado todos los intentos por asimilarlo escénicamente por faltarle a los actores la preparación física que el método de trabajo del polaco requería, tomándose su forma externa, además de que la visión del mundo que el teatro de este director proponía resultaba ajena; percibiéndose ésta como un pseudomisticismo que se apoderó, sobre todo, de las nuevas generaciones de directores de esa época; al igual que de algunos maestros, que equivocadamente confundieron el psicodrama con las propuestas psicocorporales iniciales de Grotowsky.

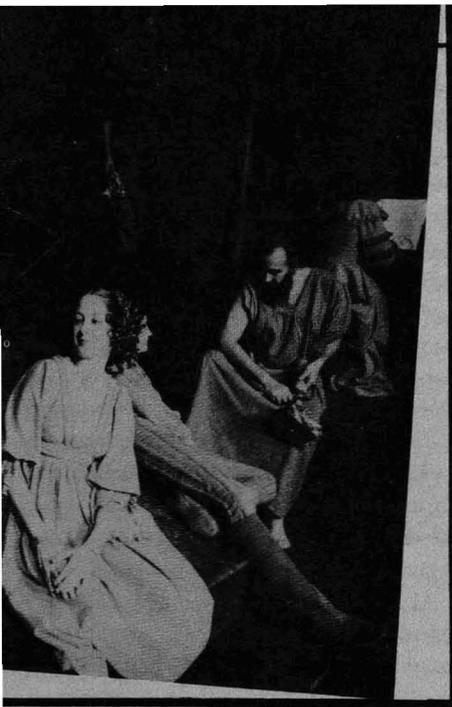
Como si fuera poco lo anterior, la mezcla, igualmente externa, del teatro político de Brecht, ya en la interpretación de esa década, junto con la búsqueda de la originalidad escénica a todo lugar, sólo sirvieron para que esos jóvenes mostraran su rechazo aparente a las enseñanzas de sus maestros, pero tomando de ellos las formas utilizadas anteriormente por éstos, que ya habían dejado de ser origi-

nales al haber pasado de artificios teatrales a simples elementos de un teatro convencional pretendidamente moderno, ya que los maestros seguían repitiendo sus mismos modelos, sin haberlos desarrollado posteriormente, sino habiéndolos agotado al pasar de la simplicidad o el desbordamiento creativo, al exceso de las producciones supermillonarias que tanto la UNAM, como algunas Universidades de provincia y otras instituciones oficiales, auspiciaran con mucha largueza hasta muy recientemente; un teatro que en los años setenta agotó lo novedoso y fresco de su expresión escénica, al convertirse en un mero patrón teatral.

Al respecto, hay que señalar que en el teatro de director-autor se entremezclan los métodos y técnicas de actuación, al igual que los estilos literarios; ya que en la mayoría de los casos éste no es consciente de ello; como tampoco lo son los dramaturgos mexicanos y latinoamericanos, lo cual generalmente da como resultado el eclecticismo que caracteriza a casi todo el teatro de Latinoamérica, que acepta y absorbe cualquier corriente o estilo con una gran facilidad, como aconteciera en la última década con la biomecánica de Meyerhold, y como una vez sucediera con Grotowsky y más recientemente con Kantor.

Poco a poco el teatro comercial, la forma de producción norteamericana que en los años sesenta se había consolidado, a partir de 1968 abiertamente se apoderó de los escenarios de las grandes salas con gran ímpetu y decisión. El teatro considerado como empresa perdió su timidez y reafirmó su carácter comercial ofreciendo espectáculos que la clase media y la burguesía adoptaron como un producto de consumo. La forma de producción norteamericana, consistente en una empresa que invierte para obtener el máximo de ganancias, comprando una obra de éxito probado, contratando figuras de reconocida popularidad en la televisión, asegurando así las entradas en taquilla durante largas temporadas, con un tiempo limitado de ensayos, sueldos bajos a las segundas y terceras figuras, producción muy estricta que no permite ninguna creatividad, etc., muy pronto vino a adoptar el sistema de paquete de las obras más taquilleras de Broadway o el West End; en particular las comedias musicales.

Así la fórmula consistente en reproducir al pie de la letra la producción original: escenografía, vestuario, iluminación, trazo escénico y coreografía, vino a desplazar a las pequeñas producciones sin es-



Vera Larrosa en *Lástima que sea puta* de John Ford

trellas y con obras sin reconocimiento comercial en el extranjero, e igualmente acorraló a los dramaturgos nacionales que no ofrecían ni historias simples sin grandes complicaciones ni problemas vitales, ni repartos reducidos a unos cuantos personajes: hasta que casi se vieron negados y rechazados de las marquesinas de esos grandes teatros y de las carteleras de los diarios, en donde, por otra parte, lo que menos parece interesar es el nombre de los autores de las obras. Como consecuencia, la creatividad de directores, escenó-

grafos, diseñadores de vestuario, iluminadores, etc., se ha estancado al haberse convertido en meros instrumentos de la empresa teatral en turno, que da como resultado una escenificación completamente muerta, como cualquier copia.

Otro teatro comercial dirigido a una clase media sin mayor pretensión que la de divertirse en la forma más rápida y efectiva con un teatro que explota las fibras inmediatas de un público con un nivel casi nulo de formación estética, vino a explotar el ingenio del lenguaje del albur y del doble sentido escapado de la carpa y del teatro de revista con su carácter populachero y con las expresiones de moda en las situaciones sempiternas de cama de los viejos vaudevilles franceses ahora adaptados al medio mexicano, que lograron fácilmente el éxito y que se duplicaran las salas que anteriormente ofrecían tal producto teatral.

De hecho el vaudeville no era nuevo, pero anteriormente había estado dirigido a un público de mayor status, más reducido y refinado de fines de los años cuarenta y de los cincuenta, y que entonces consumía el teatro de boulevard: los tiempos cambiaron y con ellos la procedencia social de ese tipo de público debido a un fenómeno de democratización de este teatro en los años sesenta; sobre todo después del 68. Así el ingenio popular, pero en su manifestación más burda, hipócrita y primaria, hizo posible la

Teatro **ANTONIO CASO**  
P. DE LA REFORMA 400-TEL. 5-26-27-74-CB-TELATELICO

IGNACIO LOPEZ TARSO  
IGNACIO RETES  
presentan a

**GLORIA LASSO**  
**CARLOS ANCIRA**  
en  
**"LA GUERRA CONYUGAL"**  
de MARTIN WALSER

Dirección:  
**FERNANDO WAGNER**

afluencia de un espectador nuevo al que lo que menos le importaba era la teatralidad, pero que veía realizarse sobre el escenario su frustración cotidiana debido a su propia represión sexual, familiar y profesional; por lo que lo que menos le interesaba eran los elementos que constituyen la puesta en escena de este género tan específico, elementos, por otra parte, igualmente desconocidos para los propios productores de estos espectáculos.

Todo lo anterior llevó al destierro a la dramaturgia nacional, pues repentinamente la realidad de los grupos sociales quedó fuera de los escenarios al haber surgido un desfase entre lo que se era y lo que se pretendía ser, fenómeno que fue posible gracias a la movilidad social que se había dado hasta los años setenta, por lo que la propia realidad no resultó nada agradable. De allí el afán de rechazo a ésta y la búsqueda de la ensoñación por medio de la sustitución y el escapismo, ya fuera a través de los modelos extranjeros de comportamiento, particularmente del norteamericano, o de las formas de vida idealizadas del grupo social al cual se aspiraba a pertenecer.

Frente a esa forma de producción teatral y ante la situación político-económica y social de los diferentes países latinoamericanos, pero sobre todo de Argentina, Chile y Uruguay, el fenómeno de la inmigración a México en los años setenta trajo consigo a algunos de los seguidores y propagadores de una dramaturgia y/o forma de producción colectiva con un carácter definitivamente político que rápidamente fue asimilada por los grupos de jóvenes que habían vivido la experiencia



*Esperando a Godot* de Samuel Becket

del 68, al igual que por los cuestionadores del sistema; sin embargo, muchas veces resultaron ser alumnos desertores de las escuelas oficiales de teatro que nunca se adaptaron a las formas y a los métodos de enseñanza de las instituciones como tales. De allí que su formación no fuera muy sólida, lo cual los limitó tremendamente en su expresión estética, dentro del ámbito del teatro político que querían realizar; cierto que lograron movilizar a un gran número de espectadores de las clases más democráticas sin ningún acceso posible al teatro, pero siempre prevaleció, o se impuso, el mensaje político sobre la forma teatral, debido a que el objetivo principal de esos eventos socio-teatrales era el primero; lograron aglutinar no obstante, un gran número de individuos a los cuales se les hizo reconocer sus propios pensamientos y cuestionamientos de carácter social, que ellos eran incapaces de formular por sí mismos, pero que desgraciadamente no se tradujeron más que en la forma inmediata del descontento ante una realidad, más como un sentimiento físico que como una manifestación política e ideológica racionalizada.

No obstante lo anteriormente señalado, tanto la creación como la producción colectivas permitieron el planteamiento de otra alternativa: el movimiento de teatro de grupo, también conocido como teatro independiente, como una forma escénica opuesta a la producción comercial, por un lado, y por otro, al teatro de institución. Ciertamente que una rama de estos grupos independientes se ha manifestado escénicamente como teatro de director-autor, ya que formalmente es un producto de la tradición del teatro mexicano de búsqueda y experimentación, en tanto que la otra corriente, mucho más amplia, se ha caracterizado por su contenido fuertemente socio-político. Ambas posiciones han abierto al arte escénico nacional grandes perspectivas, tanto en su desarrollo, como en la incidencia social que puede tener dentro de las comunidades del país, en donde se han venido gestando un gran número de grupos, como se ha visto en los festivales de teatro de provincia, que el Instituto Nacional de Bellas Artes ha organizado en los últimos años; pues allí es donde ha sobresalido el trabajo de este teatro, que en mucho recuerda al Teatro Trashumante de mediados de la década de los sesenta, y que fue dirigido a las comunidades populares urbanas, e igualmente recuerda el trabajo de los promotores teatrales de la Cona-



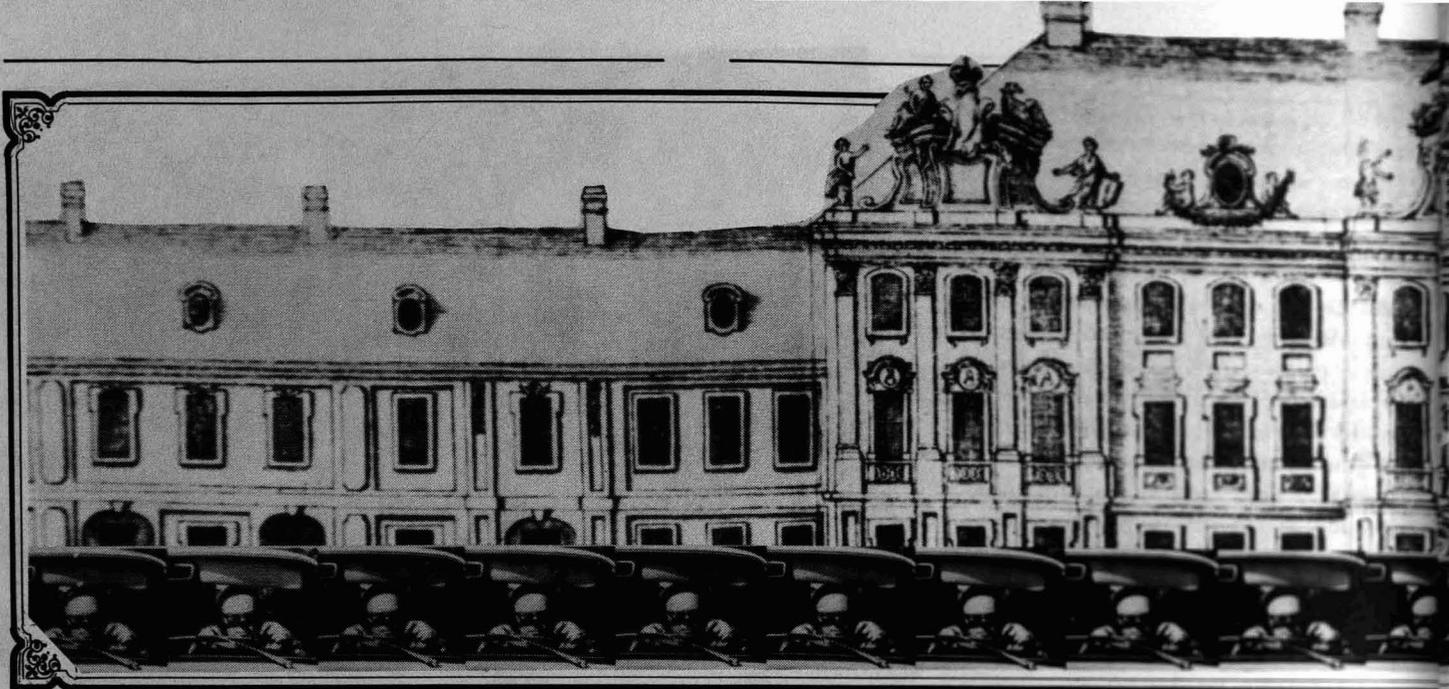
*Cocinar hombres de Carmen Boulosa*

supo, que llevó a cabo una gran labor entre los agricultores de las comunidades indígenas, y que tenía como objetivo el instruirlos por medio del teatro para mejorar sus cultivos y formas de vida, al igual que rescatar sus tradiciones culturales y defenderlos de la explotación de los voraces comerciantes intermediarios que les imponían su propio precio a las cosechas.

Este fue el panorama con el que se encontraron los dramaturgos, directores, escenógrafos y actores poco antes de que estallara la actual crisis económica del país, que ya había sido detectada en su aspecto social por los dramaturgos surgidos en la segunda mitad de los años setenta, grupo numeroso de autores que podemos considerar como la segunda generación después de los años cincuenta, y

que conocemos como Nueva Dramaturgia, que hasta el momento únicamente las instituciones oficiales han podido detectar y financiar, por no tener esas obras ningún interés para los productores del teatro comercial, debido a que la problemática del planteamiento dramático puede agredir al espectador condicionado a la complacencia y a la diversión que ese teatro comercial le procura.

El fenómeno de la Nueva Dramaturgia posiblemente sea el que nuevamente vigorice al arte escénico nacional, junto con el Teatro Independiente (teatro de grupo) con su forma de producción colectiva; en tanto que los nuevos directores, seguidores de la corriente post-modernista (teatro físico, teatro visual), seguramente renovarán, a su vez, al teatro de búsqueda.◇



# EL REQUIEM

## Por Sergio Pitol *HABSBURGICO DE*

*Cuatro arranques de una novela*

Al final de su *teoría de la prosa*, Viktor Sklowski afirma sin concesiones que la obra literaria no tiene otro contenido que no sea su estructura, su forma: "El contenido (el alma, en este caso) de una obra literaria es igual a la suma de sus procedimientos estilísticos". Y concluye: "Una obra de arte tiene por alma una estructura, una relación geométrica de masas".

Al abrir *El rey de las dos Sicilias* topa uno de inmediato con cuatro opciones que su autor, Andrzej Kusniewicz, propone como posibles arranques de novela.

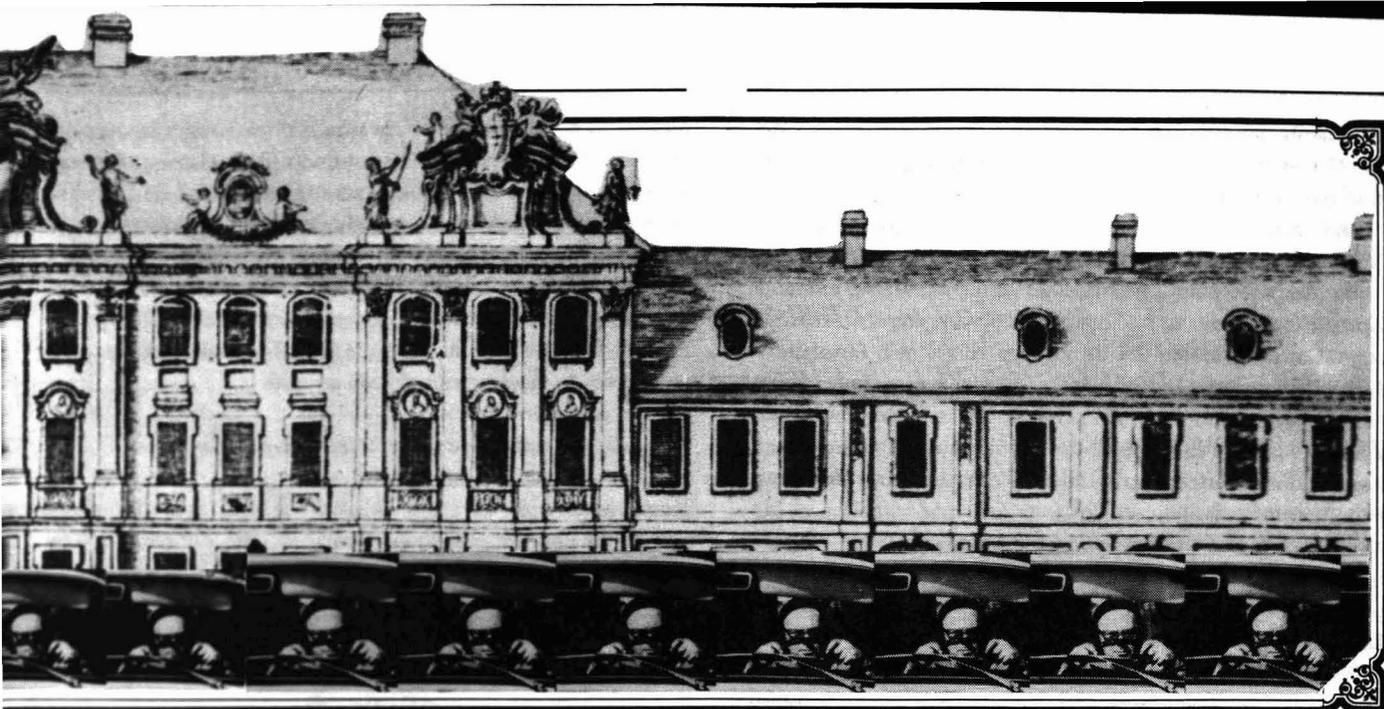
El primero no podía ser más escueto: "Eranse una vez dos hermanas, Elizabeth y Bernardetta, así como un hermano, Emil".

El segundo se inicia con la sequedad de un parte militar: "El día 28 de julio de 1914, a las... horas, el cañonero fluvial *Bodrog* de la armada imperial-y-real, ha disparado el primer cañonazo sobre Belgrado. En un pequeño islote poblado de mimbreras, más o menos a un kilómetro de Pancevo, hay dos oficiales. A través de sus prismáticos observan la otra ladera del Danubio, la cercana orilla servia". Pero de golpe la rigidez marcial del lenguaje se derrumba. Lo que contemplaban aquellos oficiales era el cañonazo que daba inicio a la primera guerra mundial. El autor empapa la escena con una lluvia de imágenes referentes al cielo, al río y la flora que cubre el islote. Un flujo de colores, aromas, sonidos, transparencias se produce de pronto en un tono de lirismo exaltado, de ensueño enfebrecido, nada frecuente en la descripción de una maniobra militar.

El tercer posible comienzo es el siguiente: "En la esquina de la calle Kiraly, frente a la panadería de Winter Lajos, en la ciudad de Fehertemplom, llamada en servicio Bela Crkva y en alemán Ungarisch Weisskirchen, había una

bodega que antaño pertenecía a Supicic, a quien sus clientes llamaban papá Nandor". Unas cuantas líneas y hemos topado ya con el Imperio y su carácter supranacional..., tres o cuatro nombres en lenguas diferentes que designan una misma ciudad. Igual que a los hombres, los animales, los frutos de la tierra. El tono es más bien casero; sin embargo, no deja de tener esa precisión maniática en el detalle propia de funcionarios del censo que caracterizó a la monumental maquinaria burocrática de los Habsburgo.

Un cuarto inicio posible, el más largo, se refiere a un hecho de sangre ocurrido en el barrio gitano, el *Ciganóros* de Fehertemplom, y es más generoso en datos novelescos que los otros: un sargento de gendarmería se dispone a investigar el asesinato de una joven gitana. Como en el segundo despegue, el del bombardeo de Belgrado, el autor parece ruborizarse, excusarse casi por la existencia de un hecho violento, y se aproxima a él a través de una especie de fuga bucólica que mitigue su ferocidad: "Después de un día demasiado caluroso, cuando por fin se podía respirar con alivio un aire un poco más fresco que nacía junto a los viejos estanques del barrio gitano, una suave brisa que llegaba a intervalos casi rítmicos, en gamas musicales, justo detrás de la calle Kerti"... ¿Sería posible sospechar, al deslizarse por esa prosa elegante, envuelta en un tono mate, leve y voluntariamente anacrónico, que el autor se aproxima a uno de los núcleos más sórdidos de su novela? Debe decirnos que una muchacha, una gitana, ha sido estrangulada y que su cadáver yace en el fondo de un barranco, y al no poder evadir la escena trata de demorarla, de aligerarla por lo menos, con lirismo perfecto: "una gruesa capa de polvo cubre la calzada, tapa las hojas de la bardana, la achicoria y el malvanisco silvestre. Una bandada de gorriones volará un momento antes de posarse en la acacia más próxima. El calor achicharra sus hojas, algunas incluso ya cayeron. Predomina el color cobrizo unido al gris de arena. Aquí y allá



# ANDRZEJ KUSNIEWICZ



algunos fragmentos de paredes, de cercas y de troncos de acacias van adquiriendo poco a poco el color violeta de la ciuella”.

A partir de ese momento, el núcleo de esos cuatro relatos se expande; sus ramas se encuentran, se abrazan, en ocasiones se retraen o se rechazan. La lengua se internará en un laberinto. Con tacto sensual o rasposo, según la ocasión lo exija, lamerá sus senderos. Replegada unas veces, encabritada otras, aprenderá y expresará todos los registros, la seca austeridad de los partes militares, la gris rutina de los despachos oficiales, la más pura poesía, los desmanes de la fiebre, los extremos radicales del barroco, los efectos grotescos del expresionismo centro-europeo. Sólo que una elegancia suprema, una voz casi ática, impondrá la unidad. El resultado: una de las más deslumbrantes obras narrativas de este siglo.

La tensión literaria, la historia misma que Kusniewicz intenta contarnos en *El rey de las dos Sicilias*, nacerán, como propone Skłowski, de la relación geométrica de las masas narrativas. De la imbricación de las cuatro historias encapsuladas en los distintos puntos de partida, surgirá una estructura vigorosa y compleja, donde miles de cabos sueltos, de alientos diversos, de claves acordadas en diferentes tiempos compondrán una magna pieza orquestal. Repite Kusniewicz a menudo que narrar una historia equivale a encontrar las notas con qué formar una melodía. En el tejido de sus textos cada acorde es necesario para conquistar la totalidad. Una línea melódica potencia o antagoniza a su vecina, añade un nuevo tono a la escritura o matiza un rasgo demasiado bruscamente insinuado. La hermosa traducción de Bożena Zoboklicka le hace justicia al texto.

## ***El mito habsbúrguico***

Fue hacia la época del Congreso de Viena, según Claudio Magris, cuando aparecieron ya como un cuerpo coherente y per-

fectamente identificable los tres componentes esenciales del mito habsbúrgico: la idea supranacional, la grandiosa "mediocritas" oficial y el jubiloso hedonismo.

Una nación que con una "idea superior" de gobierno coordina armoniosamente a un conjunto de naciones, consideradas como incapaces para un sistema jerárquico amplia y minuciosamente ordenado. Una elegancia y unas formas de cortesía que alcanzaban los niveles de un arte verdadero. Un sistema de subordinaciones, gozosamente aceptado, que supo combinar de manera casi perfecta la rigidez con el placer. Todos los signos, igual que la emblemática águila bicéfala parecían poseer un doble rostro; entre ambos al parecer no se creaba un antagonismo profundo: el funcionario irrepachable y el húsar galante y libertino. La pompa excepcional de las ceremonias religiosas y la desplegada en los centros de placer frecuentados con ejemplar desenvoltura por los mismos personajes. La Misa y el Vals. El silicio y la copa de champaña. El placer en cada una de sus formas se exalta y dignifica. A esas alturas se ha excluido ya un elemento típico del pasado: el heroísmo, cuyo pathos no coincidía con los nuevos requerimientos de armonía. Sus gestos resultaban demasiado teatrales. Era imprescindible, sí, pero sólo en los anales históricos: la creación del Imperio sin las gestas heroicas era ininteligible. La Viena posterior al Congreso, la que conforma el Mito, prefiere las Grandes Maniobras a las batallas. Son, desde luego, más vistosas, mantienen los uniformes en estado impecable. Las damas pueden presenciar su desarrollo y luego bailar hasta las altas horas con los infatigables oficiales.

Aún ahora, aquellos que fueron los lugares de recreo del Imperio producen una sensación especial de prodigio. Pienso, por ejemplo, en Marienbaad: una gélida, aterradora casi, imagen de tiempo detenido. El marco ideal para un suicidio lento, el espacio perfecto para la separación de los amantes, para cavar la tumba de los sueños. La imagen de opulencia, gusto y gracia, suspendida como en el aire, de un imperio inexistente: la pura ilustración de un vacío.

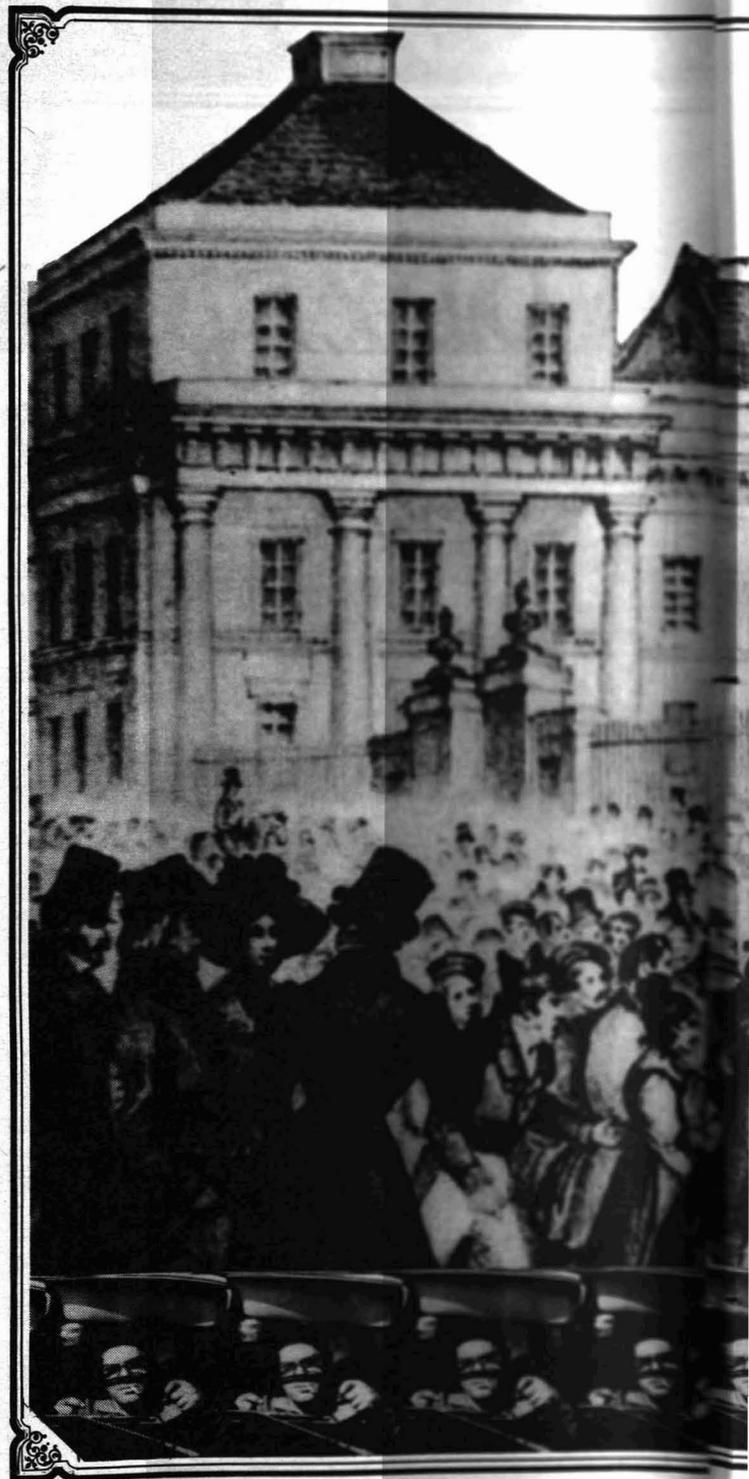
Ese imperio que comprendía poblaciones que hablaban más de quince idiomas, credos que iban del Islam al catolicismo, del judaísmo a las distintas variaciones del protestantismo, tenía que ser por fuerza un rico caldo de cultivo para la novela. Lo fue, sí, pero ya casi en vísperas del colapso final. El pasado jesuítico favoreció el desarrollo de las artes suntuarias, y el de la música, pero tácitamente había omitido la palabra. Tampoco produjo una teoría del Estado, ni un principio de ciencia política. La única política posible era la de negociación. El compromiso en todas sus formas para llegar a la armonía de los contrarios.

La gran literatura austriaca surgió a finales del siglo XIX y alcanzó sus mejores logros en las tres primeras décadas del actual. Poco antes y poco después de su extinción. Cumplió un papel de *Réquiem*. Su vitalidad, como suele darse en los momentos de decadencia, resulta deslumbrante. La sola enumeración de sus integrantes ya lo es: Schnitzler, Hofmannsthal, Broch, Musil, Lernet-Holenia, von Doderer; más los escritores de la periferia, integrantes de la constelación con plenos derechos, el grupo de Praga: Rilke, Kafka, Werfel, Mehrink; el galiziano Joseph Roth; el búlgaro Canetti. Después fueron apareciendo aquellos que nacidos en la órbita habsbúrgica y bajo la influencia de la escuela de Viena, escribieron su obra en la lengua nacional de origen: el triestino Italo Svevo, el croata Miroslav Krleža, el polaco de Galizia Bruno Schultz. A ellos se ha incorporado otro polaco de Galizia, Andrzej Kus-

niewicz. Todos percibieron de una u otra manera la descomposición y la precariedad de su mundo. Bajo el compromiso a menudo asomaba la brutalidad; un mundo atroz de pesadilla se larvaba tras las impecables fachadas de la administración; la rutina convertía el placer en una mueca demasiado parecida a la del dolor. Donde se escribía plenitud se albergaba el vacío. En el interior del museo en que transcurría su existencia reinaba la muerte. Fue tal vez Karl Kraus el más implacable sepulturero de las ilusiones de ese mundo.

### *El fenómeno Kusniewicz y la literatura polaca*

Kusniewicz nació en 1904 en una pequeña población de la Galizia Oriental en el seno de una familia de la nobleza polaca.



Fue súbdito austriaco hasta los quince años. Creció en un medio pródigamente multilingüe, típico de esa lejana frontera imperial. En su casa se hablaba el polaco, posiblemente el francés; los trabajadores de las fincas, en su mayoría ucranianos, hablaban el ruteno, el idioma oficial era el alemán; en las aldeas de los alrededores la lengua predominante, a veces la única, era el yidish. Aquí y allá aparecían regados los gitanos, los armenios, los rumanos, los turcos.

La segunda guerra mundial lo sorprendió en Francia, donde se incorporó a la Resistencia. Fue detenido y enviado a un campo de concentración alemán. Una vez liberado fue cónsul de su país en algunas ciudades francesas hasta 1950. Su primera novela apareció en 1961; contaba entonces cincuenta y siete años de edad. Cuando el instinto creador se manifiesta

a esa edad, suele por lo general producir una o dos obras (a veces magistrales) donde el autor hace un ajuste de cuentas con su vida y su tiempo; posteriormente ese instinto vuelve a sepultarse en el sustrato donde hasta entonces se había mantenido larvado. No es el caso de Kusniewicz, en quien el flujo creador, una vez aparecido, no ha llegado a su fin, y en quien las novelas mayores, las auténticas obras maestras, aparecieron varios años después de iniciada su vida literaria. Su obra narrativa comprende las siguientes novelas: *La corrupción* (1961), *Heroica* (1963), *El camino de Corinto* (1964), *El rey de las dos Sicilias* (1970), *Las zonas* (1971), *El estado de ingravidez* (1973) y *La lección de lengua muerta* (1977).

Su obra en el panorama polaco tiene algo de absolutamente insólito. Por lo general cuando se habla de la literatura de su país se piensa en los dos grandes excéntricos de la preguerra, Stanislaw Witkiewicz y Witold Gombrowicz. Kusniewicz no se les asemeja en nada, así como tampoco a los otros vanguardistas de entreguerras. En algunos aspectos es mucho más moderno. Se podrían encontrar ciertos rasgos comunes entre él y dos escritores de la misma región, Jaroslaw Iwazkiewicz y Bruno Schultz. Un lirismo semejante puede encontrarse en la obra del primero; cierto éxtasis común ante la relación hombre-naturaleza los une. Un elemento pagano, una grandeza en la celebración de las nupcias que el hombre contrae de manera natural con el bosque. La relación con Schultz se daría a través de un signo enteramente contrario, en una fijación, o al menos una forma de curiosidad, por ciertos rasgos extraños de la conducta humana relacionados de manera profunda con la libido. La obra de Kusniewicz reduce notablemente a buena parte de la narrativa de las últimas décadas, descubre su retórica, la pequeñez de sus intenciones.

Tal vez la lenta gestación en que esta obra se produjo le hizo posible nutrirse en las fuentes más diversas. Una absorción desinteresada de lector refinado. Un aire parece llegarle directamente de los grandes románticos polacos, Slowacki y Mickiewicz; otro podría haber recorrido un largo itinerario francés: Voltaire, Diderot, Sade, Stendhal, Proust. Cierta crueldad grotesca lo acerca a los expresionistas alemanes, así como un evidente distanciamiento ante lo narrado, a Musil y al *nouveau roman* francés. La verdad no tengo idea de cuáles puedan ser las lecturas del autor polaco. Enumero los nombres que asocio a la lectura de una obra tan absolutamente totalizadora como es *El rey de las dos Sicilias*, especie de *Summa absoluta* de la cultura de los últimos tiempos. Me parece que no puede hablarse de sumisión a escuelas o a modas determinadas. La obra de Kusniewicz es demasiado poderosa como para aceptar tales servidumbres. Cualquier inclinación hacia un estilo determinado encuentra de inmediato su antídoto. Si algo me parece que se acerca a su método sería imaginar los más crueles desastres de la guerra, los más aberrantes caprichos de Goya, pintados por la aterciopelada paleta de un Watteau.

#### *Aproximación de una poética*

Del diario de Emil R. se desprende una posible poética kusniewicziana:

"...páginas en las que traté —sin resultado como me di cuenta enseguida— de conseguir la armonía de palabras, colores y música. Sería un híbrido, una síntesis de artes que hasta ahora han existido independientemente una de la otra, mientras que



yo deseaba crear una unidad indivisible, un monolito, una nueva rama de la creación".<sup>1</sup>

"Es probable que toda obra de arte auténtica nazca de un estado de semiinconciencia, en el punto crítico entre los signos positivos y negativos: la corriente ascendente que llega hasta un punto culminante (un grito que nada puede detener, ni la razón, ni aún menos la vergüenza!), y después el descenso, la descarga de tensión. Un estanque lleno de agua turbia y tibia, un fondo al que uno cae inerte con un despreciable suspiro de alivio. Todo ello independientemente del creador, quien juega el papel de intérprete de esas fuerzas que existen fuera de él, en las tinieblas de la naturaleza y que brotan como un geiser, como un manantial que por fin ha logrado traspasar las capas subterráneas, para revelarles a los hombres (y al mismo creador) la verdadera cara del abismo. La forma de esta revelación ni siquiera para el creador es del todo comprensible, ya que la ha sacado del subconsciente, al que él mismo no conoce bien, menos aún para el receptor. En esa época leía yo *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* de Rilke. ¿Era de verdad consciente el autor de lo que escribía? Lo dudo. Descendió al infierno y sacó de allí apenas un miserable fragmento del conocimiento del verdadero abismo. Sin embargo, lo que gracias a él pudimos conocer, es suficiente para sentir el gusto de lo inexplicable..."<sup>2</sup>

### **El principio del fin: El rey de las dos Sicilias**

La acción de *El rey de las dos Sicilias* cubre un mes del año 1914, del 28 de junio, día en que el Archiduque Francisco Fernando de Habsburgo, heredero del trono imperial, es asesinado en Sarajevo, al 28 de julio en que las tropas imperiales llegan hasta la orilla del Danubio, frente a Belgrado. Es decir, el mes que va del antemano a la declaración de la primera guerra mundial. Ese sería el tiempo en que transcurre la acción, digamos física, de la novela. Su espacio estaría determinado por la distancia existente entre la ciudad de Fehertemplom, donde se reúne el batallón de ulanos del Regimiento de las dos Sicilias, y la orilla del Danubio donde el cañonero Bodrog lanza los primeros proyectiles contra Belgrado. Lo cierto es que la cronotopía de la obra se extiende con mucha más largueza que los márgenes de tiempo y espacio mencionados: por un lado los límites son los del vasto imperio y por el otro los veintitantos años de edad de Emil R., que su memoria recorre en un constante y febril escrutinio, tratando de adivinar cuál fue el momento en que descubrió estar condenado de manera inapelable y en cuántos otros reiteró con angustia o felicidad la convicción de esa condena.

Todo en la novela parece ocurrir simultánea y ubicuamente. Los tiempos se confunden para formar uno solo, que acabará por convertirse en un galope delirante, el de una marcha hacia el desastre. Los movimientos del protagonista, el joven oficial de ulanos, Emil R., se entrecruzan, como en una banda sin fin, con los de los demás oficiales, los de su hermana Elizabeth, los de la gitana Marika Huban, con las acciones importantes o insignificantes de un mundo de personajes, verídicos e imaginarios, dispersos en la extensión infinita del imperio, hasta formar una acción común que converge en la marcha hacia Servia. Todo se supedita a ese final. El devenir de los personajes está tratado en forma de destino. Los caracte-



teres están fijados ya desde la infancia. El tiempo sólo talla y perfecciona sus perfiles...

Tenientes, caballos, soldados, comerciantes, putas, bueyes, curas y gitanos, se entremezclarán incesantemente en los interminables caminos de la llanura húngara, entre torbellinos de polvo rojo traspasados y encendidos por los del sol. El clima es de intensa sensualidad. Hay una vibrante nota de placer en el desfile, una exaltación, potenciada por la cercanía del combate, en esos cuerpos olientes a sudor de caballo y a buenas lavandas. El clima es el de una fiesta. Czardas a discreción, pasos de cancan ejecutados por prostitutas zumbonas ante ulanos rijosos. Pero si el marco es el del placer, y en él la muerte



<sup>1</sup> Andrzej Kusniewicz, *El rey de las dos Sicilias*, Ed. Anagrama, 1983, p. 143.

<sup>2</sup> A. Kusniewicz, *Ibidem*, p. 145.



parece un juego tan gozoso e intrascendente como los duelos tantas veces acometidos por esos jóvenes oficiales de sangre aún demasiado briosa, la marcha en sí no lo es. ¡Para nada! Es un tropical beodo que bajo un aire rosado y embriagante se encamina al vacío. El mundo está a punto de tocar su fin. Es posible que ninguno de los alegres muchachos vuelva con vida a casa. Una época se extinguirá con ellos. Tan amargo como ese previsible *finis orbe*, tan incomprensible, tan perdido entre los pliegues de una telaraña pegajosa, es el destino individual del joven oficial Emil R., quien en un momento de luz presente (“¿Sientes este halo de muerte?”) que no se trata de un asunto personal, ni de una simple guerra cualquiera,



sino que asiste al entierro del siglo XIX. Ha presenciado una y otra vez las torturas que su hermana Elizabeth inflige a la hermana pequeña, y cuyo verdadero objetivo no es otro sino probarlo a él, medir su resistencia, finalmente esclavizarlo. A su debido momento ha sido seducido por ella, luego abandonado y remplazado por otro pretendiente. Como los demás, marcha hacia el desastre, sin reparar en las melodías que a su lado ejecutan las bandas de gitanos, sin detenerse en los burdeles del camino a aspirar su fuerte tufo mezcla de violetas imperiales y fenol u otros desinfectantes aún más ásperos, recordando sólo los actos con que su hermana ha logrado someterlo. Elizabeth aparece en su imaginación como un gato con alas al lado de un agujero en espera del topo en cuya blanda piel va a clavar sus colmillos. Quizás, en un último intento de librarse del maleficio que pesa sobre él, o por el contrario, para afirmar la calidad de “condenado y maldito” que le obsesiona, asesina a una joven prostituta gitana que el azar ha puesto a su paso. Emil R. se dirige hacia el fin con paso de sonámbulo. Se quitará la vida antes de llegar al frente.

Los cuatro posibles inicios de novela se han desarrollado y trenzado sus ramas. La historia ha sido contada. El arranque pudo haber sido muy vario; el final será uno solo. ¡Qué brillo, qué despliegue de energía en el relato! No hay detalle que su fábrica desdeñe, ni siquiera el vuelo de una mosca peluda que revolotea impertinentemente sobre la cabeza del heredero al trono mientras escucha en Sarajevo el discurso de bienvenida del efendi local. Todo está en todo. Todo será todo: es decir, nada.

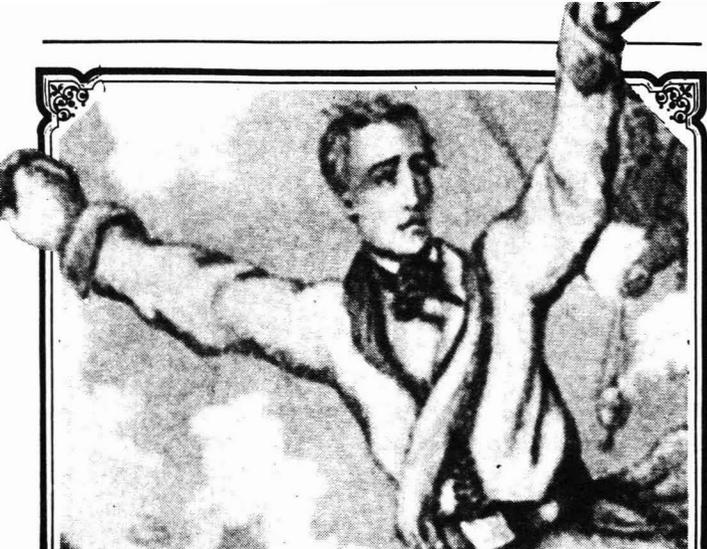
#### *El final del fin: La lección de lengua muerta*

*La lección de lengua muerta* complementa al *Rey de las dos Sicilias* e ilumina algunos rincones del laberinto hábilmente trazado en el corazón de la escritura. Es posible que en ambas novelas haya vestigios de nostalgia. No hay que olvidar que la niñez y adolescencia del autor transcurrieron en los confines del imperio habsbúrguico. Pero de ninguna manera me parece que sea la nostalgia el factor fundamental de estas novelas.

*La lección de lengua muerta* no presenta una pluralidad de opciones narrativas a seguir. Es una crónica severamente trazada de las últimas semanas en la vida del teniente Alfred Kickeritz, y también de la gran guerra, y también del multicitado Imperio. De entrada, la voz de una vidente transmite, en un lenguaje extraño y retorcido, el mensaje que es a mi juicio el *leit-motivo* de ambas novelas:

“Vivirás intensamente y si te mueres aquí (¿aquí quiere decir, adónde?, ¿en estas montañas?, ¿en este villorrio de los Cárpatos?, ¿en este hotelucho judío junto a la estación?, trató de contener el violento ataque de tos que sentía venir por un insoportable cosquilleo en la tráquea), yacerás boca arriba sobre la tierra, y de ti, de tu cuerpo crecerá... ¿me comprendes mi bello señor? ... el árbol de la vida. Y escúchame –le apretó la mano con más fuerza–, años más tarde se posará sobre él, sobre una de las ramas, un ave del paraíso. Pero también podría ser un cuervo común y corriente o una lechuza, eso ya no lo sé exactamente. El pájaro está allí, balanceándose, y al compás de ese balanceo, de apoyarse sobre una y otra pata, de abrir y cerrar sus alas para mantener el equilibrio, latirá tu corazón, señor. Tal vez no sea más que una ilusión de latidos, de continuidad, de ser en el no ser”.

*El rey de las dos Sicilias* es la crónica del mes anterior al inicio de la Gran Guerra. En su final nos enteramos de la



muerte del héroe y que ese día ha comenzado a librarse la primera batalla. *La lección de lengua muerta* es la crónica del último mes de la guerra y se cierra el día del fin de las hostilidades que es también el de la muerte del héroe. Ambos protagonistas, y con ellos legiones de oficiales y masas inmensas de soldados y civiles, han sucumbido, un Imperio, y con él los cánones de cultura y civilización que había impuesto, han dejado de existir. De golpe aparece un semillero de naciones que intentarán nuevos experimentos de organización. Emil R. y Alfred Kickeritz poseen más de un rasgo en común: la juventud, el nacimiento en la misma ciudad, la pasión por las



artes, una sexualidad no convencional, la misma vocación a ser dominados por personalidades más enérgicas. La idea de la sumisión sin resistencia a la voluntad de otro, de la esclavitud voluntaria, ha sido la única experiencia amorosa conocida por Emil R., y para Kickeritz ha constituido siempre un problema digno de reflexión. Ambos, poco antes de morir, le arrancan la vida a otro ser joven.

El tono brillante del primer libro, esa exaltación de los cuerpos previa a la batalla que se expresa en la búsqueda de placeres fuertes, en una fiesta permanente, ha desaparecido del tono en *La lección de lengua muerta*. Diana, la diosa cazadora, fría enemiga de la vida, la preside. La dualidad sexual de Kickeritz le hace posible tal vez reencarnar en el espíritu de la Diosa.

Algo parece mantenerlo en vida, su pasión por las viejas piezas de porcelana, los íconos, las bellas ediciones. Mientras recoge objetos valiosos, dirige pelotones de ejecución que actúan dos o tres veces por semana y al final, participan hasta en cuatro ejecuciones diarias. El espacio por donde deambula se ha convertido en un campo de cadáveres y ruinas. Un tufo a carroña y a excrementos se expande paulatinamente por los bosques, gana los poblados, se filtra por las rendijas de las puertas. Ya no se oyen las czardas, los valsos, las tonadas festivas del cáncán. Los únicos bailes permitidos en los Cárpatos son las crujientes danzas medievales de la muerte. Signo del paso del hombre en este libro desolado son sus huesos y sus defecaciones. Los desechos fecales parecen detestar en particular los signos visibles de la cultura. En una ensaladera de Meissen, fabricada en 1713 para la casa del Emperador, el teniente encuentra huellas de excrementos. En el comedor de una mansión saqueada de Galicia "apestaban los excrementos dejados, con menosprecio plebeyo, precisamente en ese lugar, con un libro clavado, un volumen encuadernado en piel, un Lamartine tal vez, o un Balzac en su primera edición parisiense". En otro palacio devastado, en Ucrania, el teniente reconoció un fragmento de la muerte de Cleopatra, un trozo nada más de un cuadro ensuciado con excrementos.

¿Por obra de qué arte este mundo pútrido y espectral no produce en el lector la correspondiente angustia? ¿A qué se debe que sangre, mutilaciones y carroña mantengan siempre un carácter abstracto y lejano como en *Las mil y una noches* y los cuentos infantiles de todos los tiempos? Posiblemente porque Kusniewicz crea en torno a la barbarie un cerco de exaltación a la naturaleza. Por encima de la pasión tanática de los hombres la Naturaleza estalla a cada momento con toda su energía. Huesos y deyecciones le servirán de abono. "El calcio, el fósforo y el hierro vuelven a su fuente original. Nada se pierde en la naturaleza".

Una medium, le anuncia pues al teniente Kickeritz su próxima muerte, y le asegura que de su cadáver surgirá la vida. *La lección de lengua muerta* me parece ser precisamente ésa. Un mundo se ha acabado, todo lo que significó algo en un momento, yace bajo tierra, o en ruinas; carece de sentido o se vació de contenido. La vida es mucho más poderosa. Tal vez un día el hombre comprenda esa lección y la convierta en lengua viva. Quizás deban pasar milenios y se haya dado el salto ya a otra especie. El día en que viaja a su ciudad natal el cadáver de Kickeritz, acompañado por una improvisada y espantosa sacerdotisa del culto de la muerte, el Imperio no es ya sino la máscara de un payaso trágico, los ojos muertos y vacíos. Ese día, en un palacio abandonado de los Cárpatos, una loba pare a sus lobeznos en un gran aparador al estilo de Gdansk. ◊

# La sed de los *ESPACIOS*

*Por Alberto Dallal*

## *Entrada en materia*

**E**n la técnica del grabado, no sólo hay una figuración de registro; también sobreviene una incisión del tiempo, una especie de acomodamiento del contorno, del detalle y de la "visión general". "Síntesis plástica", el grabado no sólo constituye una oportunidad de "repetición" y de divulgación sino también de "incorporación": se erige en representación, estructura y "esqueleto" de la realidad y de "formas" anteriores a él. Por otra parte, habrá que considerar que el grabado constituye, sin réplicas, por derecho, el primer paso, la primera maniobra para democratizar la imagen en la época moderna: el perfeccionamiento del grabado y su aparición misma coinciden con los esfuerzos por hacer generales algunas imágenes que permanecían asidas al poder de los vetustos muros de las iglesias, que permanecían en propiedad de la institución religiosa, que se detenían tan sólo en los ojos de aquellos que viajaban muchos pasos, miles de trechos, un largo camino antes de llegar al altar, levantar la vista y "hacerse de", literalmente apoderarse de la imagen religiosa de aquel santo, aquella santa, la Virgen María, el estruendoso rostro sangrante de un Cristo que exigía quedar anexado a la imagen y a la conciencia.

Los primeros grabados son religiosos: trasladan las imágenes desde el altar hasta la aldea; depositan a la imagen en un nicho ideal junto al fogón, o arriba de la cama, lugar de donde ya jamás será quitada. Apropiación de lo sagrado. Los primeros grabados son religiosos y acompañan a la gente pobre en su trayecto arduo, preciso, de por vida. El grabado es, por ello, simultáneamente reproducción e idealización, registro y proliferación, presentación y socialización. A los primeros grabados no era necesario agregarles textos o marcos artificiales: eran la imagen de la representación: representación de la representación. Su composición respondía o, más bien, correspondía a la original: la madona y el niño, el crucificado, el santo caminante, la escena tierna, la última cena. Deben poseer los primeros grabados una cualidad de evocación y de síntesis que sólo habrán de lograr las certeras incisiones, las delgadas heridas en el metal, la

pedra y posteriormente las pastas: marcas singulares que al ser "trasladadas", al quedar impregnadas (la palabra grabación tendría que surgir ante esta nueva "manera" de hacer imagen) en el papel o la tela, "intercederían" por el alma de los mortales, vía los ojos y el tacto, ante los diseños de un pueblo que recién, gracias a sus grabados, se hallaba en plena posesión de pequeños altares, nichos, espacios... El cielo se trasladaba a la casucha sucia. El paraíso adquiriría una nueva, democrática dimensión. La imagen buscada, el santo invocado, se situaba al alcance de cualquier par de ojos. Surgía una nueva dimensión de la fe. Se socializaban los conductos de la salvación.

Leyendas, dichos, hábitos, fábulas, noticias. Si la fotografía es la técnica de reproducir la realidad, la imagen, la "verdad" en un solo plano, el grabado es el intento gráfico de la sublimación: paso de un estado cualitativo a otro, depuración, apresamiento de lo sublime. En una palabra: arte. Los elementos primordiales, en el grabado, no necesariamente son reales: aura, santidad, arrebató, éxtasis, aureola... Todo ello se reproduce en el grabado con la rapidez del rayo. Así como el sello indica y marca las fortunas legales de los poderosos (firmas, iniciales, títulos, rúbricas), el grabado transita hacia la realidad social por la ancha puerta de la síntesis: en una sola emisión, reproducible, se sanciona el hecho y el personaje, la creencia



y la firma artística, por así decirlo, "la visión" que el hacedor de grabados "proporciona" al pueblo, a la comunidad porque así la piensa como del pueblo, de la comunidad. Como si el "conglomerado" realizara el grabado. El grabado es fuerza evocativa y descripción, representación "de una sola vez". Imagen reproducible...

El grabado rompe el mito de *lo único*. Al finalizar el siglo XIV, Europa Central aún recibía las peregrinaciones colectivas e individuales. En estos actos se veneraban las imágenes y las efigies primigenias. Una pintura, una escultura e incluso aquellos bajorrelieves que se lucían en muros y paredes, pintados o no, significaban un derrotero, un personaje, un símbolo, una trayectoria específicos. Por razones que emanaban de la imagen, del color, del rito adscrito a ellos, la gente los contem-

plaba, a veces largamente, en el éxtasis de la fuerza que penetra por los ojos hacia el interior mismo del cuerpo. Contemplar es asumir lo externo pero asimismo, tras un curioso proceso de elaboración interna, significa "bañarse", dejarse penetrar, iluminar, dirigir por aquella imagen o conjunto de trazos y tonos cuya significación se adhiere a las entrañas del observador. Fenómeno sin remedio, por aquel entonces, toda vez que el viajante se hallaba ante lo único, lo irrepetible, lo forzosamente apetecible. Esta acción mítica sólo podría establecer los elementos de su ritual dentro del cuerpo, en el alma o en la cabeza, en el "altar de la conciencia". La imagen emanada de la figura se convertiría internamente en la imagen que todos cargamos "en el corazón", ese "algo" simbólico, representativo que poco a poco pierde sus vínculos con el original y permanece en la memoria o en

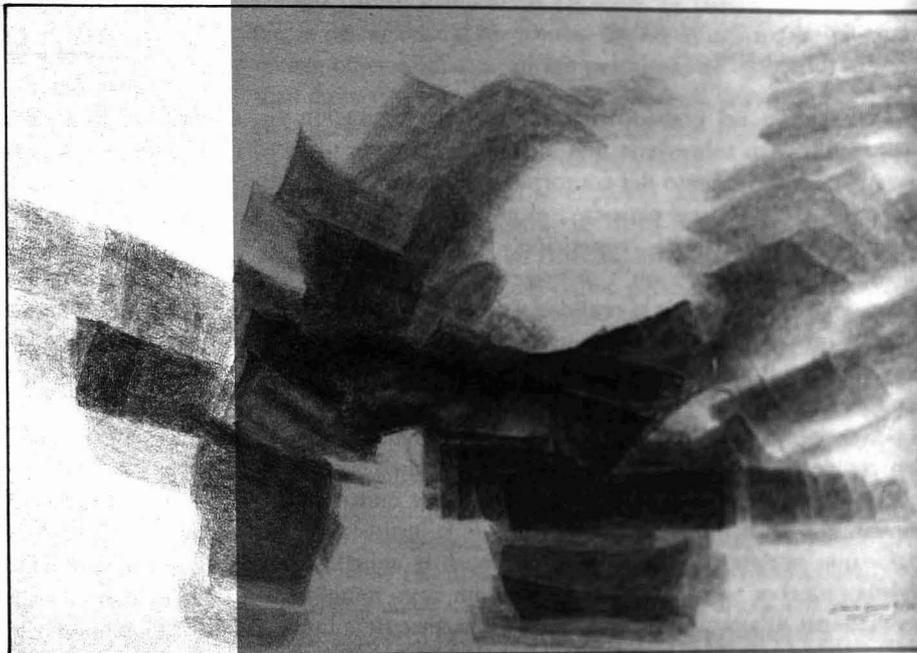
la conciencia como -precisamente- una síntesis, un logro, una tabla de salvación. Pensándolo bien, todo arte es una nueva religión. Es más: cualquier obra de arte perdurable (aceptada por la comunidad) es más que un objeto, una acción o una actividad: es un rito en sí misma. Se le confieren devociones individuales y colectivas. El grabado no es una excepción. Al irrumpir en la cultura, el grabado permite una selección. La imagen es un producto religioso o cultural sólo traducible, ahora, a partir de nuestra voluntad. Una nueva expresión. Un instrumento. Una aprobación.

Los rituales, sin embargo, tienden a reproducirse. El gozo o el sufrimiento, el placer o la observación extienden sus halos y matices, sus recursos y ofertas a la mirada y a la conciencia. Las imágenes, como los bienes y las propiedades, tienden a ser repetidas, prolongadas, extendidas, copiadas. No pasó largo tiempo antes de que varias cabezas a la vez pensarán en la forma de "reproducir"; grabar es escribir (lo que la interpretación más libre del vocablo griego *grafein* intenta señalar). Se trataba no sólo de apropiarse de la imagen, de llevársela al hogar, a la tierra, a la situación individual y familiar sino también de ampliar geográficamente los favores, los milagros y las ceremonias. Democratizar es repartir, divulgar, multiplicar. El grabado es más que una "reproducción", es una interpretación: la creación de una nueva imagen, de una nueva estructura, a partir de ciertos rasgos del original.

Pero los afanes del grabado no terminan en la reproduc-

ción. ¿Reproducir, repetir cuántas veces? El número queda marcado por la necesidad: según las personas a las que se les propondrá la adjudicación del bien. Los grabados no son -ni deben ser- multiplicables al infinito pues la imagen contenida -y a la vez vertida- es la misma. La repetición interminable desemboca en la nada: la significación se pierde tras de tanta -inconmensurable- repetición.

Por otra parte, surgen problemas técnicos. La plancha "herida" pierde su vigor después de cierto número de "implantaciones" en el papel, la tela, el papiro. O bien la mano artística o artesanal deja de serlo cuando la repetición deja de ser un rito para convertirse en el movimiento mecánico de un ser cuyo tacto ya no transmitirá los elementos "lanzados" por la sensibilidad, el gusto, la "atención" e incluso la devoción. En



el arte, aun lo "accidental" está propiciado por el talento, el conocimiento y los cuidados del hacedor.

Asimismo: la falsa, insensible, desorbitada repetición conlleva la pérdida del control, la extinción de la "autenticidad". La "marca" puede perderse, desorganizarse. En el grabado, lo único se reproduce en varios o muchos "únicos", autenticados por el sello, la firma y aun el estilo o las características del procedimiento. La concentración -esa fuerza, a veces mágica, que fluye hacia y a partir de la imagen- es también cualidad de "cada" grabado. De ahí que se piense, sobre todo, en conjuntos o familias siempre que se considere que, aun en la reproducción, no existe una reproducción de elementos, objetos, cuerpos u obras idénticas...

Por último, la intrusión de la suerte. En el grabado, no obstante la "rigidez" de sus combinaciones e ingredientes y utensilios, hay "tipos móviles", momentos inesperados, situaciones imponderables. El minúsculo desplazamiento de la madera o la piedra, la temperatura de los cuerpos, la dilatación de naturalezas y consistencias, el estado de ánimo del grabador, la incorporación de gusanos, insectos, milagros, hecatombes.

#### **Carlos García Estrada**

Carlos García Estrada (chilango, nacido en 1934) estudió, entre 1955 y 1960 en la Escuela de Pintura y Escultura "La Esmeralda". En 1959 obtuvo su diploma de maestro grabador

en la Escuela Nacional de Artes Gráficas. Aunque sus primeros años infantiles y juveniles transcurrieron profesionalmente en las calles de la Ciudad de México con un grupo de titiriteros –artísticos y didácticos–, García Estrada halló en el grabado su más fina, personal y profunda forma de expresión. “Es lo que con justeza puede llamarse un grabador-grabador –escribió Jorge Alberto Manrique en 1981–; es decir, que su dedicación al grabado ha sido hasta ahora primordial.” Pero no sólo la práctica y el dominio de las técnicas del grabado han hecho de García Estrada uno de los artistas especializados más importantes del arte mexicano actual –estudió, entre otras muchas cosas, grabado en color en el Atelier 17 de W. Hayten en París–; también su reconocimiento de los conceptos, objetivos, fines y características del grabado lo han convertido en hábil manejador de prensas, planos, tintas.

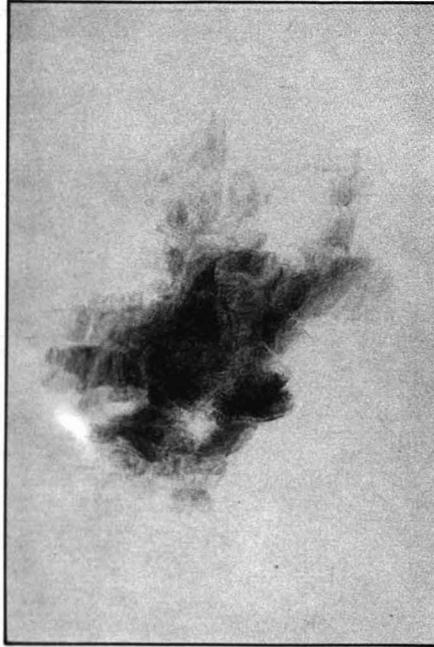
Para García Estrada “el grabado es síntesis de la expresión plástica, unidad estructural del blanco y el negro. Relación de luz y sombra, magia y misterio; urdimbre de anhelos y tragedia que se manifiesta entre la vida y la muerte. Sensaciones etéreas de otros mundos y vidas; entradas y salidas de la sombra a la luz y de ahí al infinito...” Habría que añadir que García Estrada ha transitado por variadas etapas y caminos desde su primera exposición (Galería del Grupo Tlahmachcalli, 1962). Y que la incorporación de su enorme destreza a los distintos procedimientos del grabado lo llevó a destacar en el ámbito artístico de una manera notable. Berta Taracena escribió en 1979 que “García Estrada ha recurrido a una serie de elementos estéticamente inéditos aunque también emplea elementos tradicionales, que aprovechando la experiencia artística anterior realizan en la obra actual una función inédita: superficies, volúmenes, formas, tensiones, tramas, diversidad de planos, líneas y transparencias...” Estos y otros críticos (Margarita Nelken, Enrique F. Gual, Raquel Tibol, Jacques Renaud, etc.) han escrito en torno a las habilidades y los talentos de García Estrada, subrayando lo que Justino Fernández afirmaba acerca de su obra y obras en 1972: “Son sugerentes composiciones abstractas en relación con la fecundidad, algunas en color y todas en láminas recortadas de diversas formas y pegadas sobre otro papel. El difícil tema está tratado con intimidad y poesía... En suma, García Estrada ha sabido expresar su sentido de elevación y de aspectos vitales por medio de sugerencias muy precisas, con técnicas nada comunes y realizadas a la perfección. Es un artista de primer orden en la disciplina que cultiva, cuya obra por su originalidad significa algo nuevo en el difícil arte del grabado.”

Los grabados de Carlos García Estrada comprueban sus afanes de registro y, sin embargo, en el tratamiento de los espacios surge ya la necesidad de un “medio” más amplio, más “otro” que el grabado tradicional. No obstante la enorme gama de ampliaciones, conocimientos y combinaciones logrados por García Estrada en el grabado, en los últimos tres años se propuso “expandir” su mirada y sus alcances expresivos mediante materiales y usos distintos: el dibujo. Tal vez puente entre dos estados de inspiración o de razonamiento creativo, la experiencia del dibujo ha sido, para García Es-

trada, una secuencia intensamente productiva. Un trecho impresionante en su obra. Así, durante la confección de varias series de dibujos (que aún no han sido expuestas), el artista transitó y dominó reinos distintos cuyos resultados –un viaje de libertad temática y de amplias realizaciones–, ante la vista, importunan la mente y la escritura de la siguiente manera:

### *Síndrome de la sed de los espacios*

En sus dibujos, Carlos García Estrada se ha olvidado ya de las frases que emitía, que decía, que exclamaba en el grabado. Ahora ejerce la continuidad. Como ahora está de moda decirlo: practica un discurso único, desde que inicia, suave o intensamente,



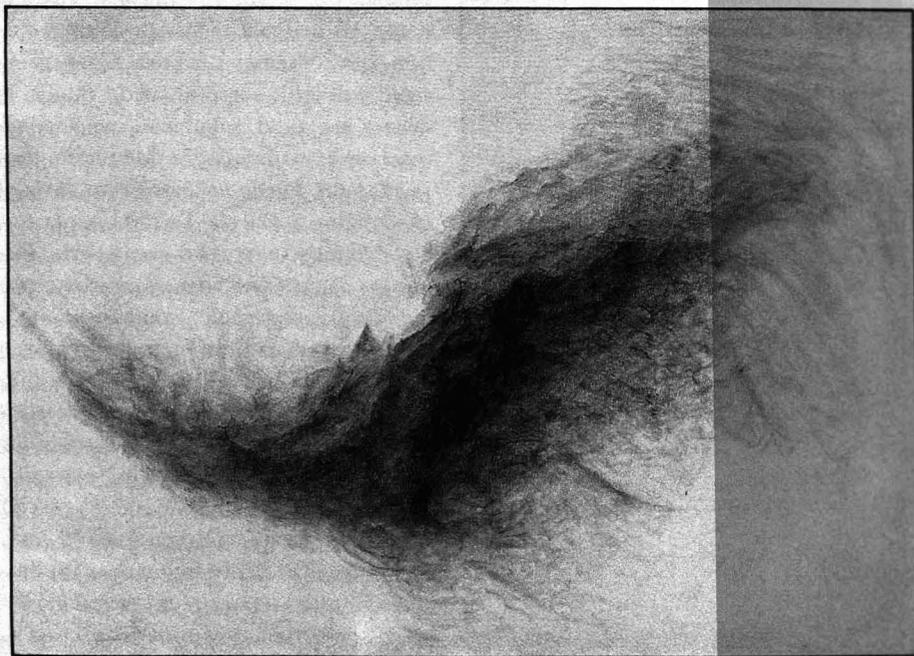
el dibujo, hasta que separa la mano, los dedos manchados de gis o carbón para contemplar la obra. Como si supiese todos los secretos, cada dibujo le depara exactitud, sabiduría, conocimientos. Logró, materializó lo que pensó, proyectó, soñó. Puede no aparecer todavía el observador... García Estrada esperará. Sus dibujos (construidos como serie, instalados como Obra, determinados como impulso irremplazable) constituyen, más que un afán de expresión, una corroboración de cierta marrullería adquirida a lo largo de muchos años de constante creatividad. En sus dibujos García Estrada no acaba de incursionar en el espacio. Quiere seguir viajando. Y siente uno al contemplarlos que García Estrada concibe la realidad del espacio como un bloque, como una campana de cristal gigantesca, como un todo concreto que, identificado con el tiempo, está allí para

que García Estrada –él– se satisfaga proponiendo detalles, conquistando minúsculos ámbitos, “echando a andar” secuencias negras. A veces, los dibujos devienen arquitecturas: son bloques, son materia. Pero es lo mismo, ocurre idéntico fenómeno: el artista se encuentra en los menesteres de la conquista de sectores del espacio que habrán de llevar, desde ese momento, el nombre que él –él– les asigne.

Las texturas en los dibujos de García Estrada también son espaciales. No se trata de tocar ni de experimentar rugosidades o malevolencias mediante el sentido del tacto. La desuniformidad de las superficies de los bloques, o bien el estira y afloja de los “volúmenes” (entrecorrimo la palabra porque en realidad hablo de eso, de dibujos, de entes simulados) es completa, radicalmente visual. Texturas y movimiento. Los cuerpos poseen ambas características en “una sola emisión de la voz propiciada por la mano”. Nada de engaños. Los dibujos imponen una trayectoria, a veces como ráfagas, a veces como figuras que en el espacio propio –inmerso dentro de ese otro espacio general y absoluto al que nos referimos anteriormente– adquieren la consistencia de la piedra. Hay una arquitectura que se “construye”, que se hace cabalmente estructura a partir de las combinaciones de trazos, huecos, centellas, elipses, juegos de la mano y los dedos, la mirada... Tal es el proceso de creación de un arquitecto: mirar la realidad sumida en un espacio que es ella misma y construirla, hacerla real. Debería uno referirse a estos dibujos de García Estrada

mediante líneas que se fuesen escribiendo con la misma facultad incontrolada –ordenadamente incontrolada– que las obras muestran. Debería uno descubrir nuevas palabras, por ejemplo *seguimiento negro*, *lineafín*, *resombrecimiento*, *imprevisaciones*, etc. Pero sería pedirle demasiado al lenguaje discursivo frente a esa verdadera hostilidad que significa crear segmentos de espacio en un espacio que, aun con las dificultades que entraña su identificación, puede uno imaginarse...

A veces, para hacer más cargante la atmósfera de sus dibujos, Carlos García Estrada utiliza papel de color. Rojo o azul oscuros. Las ráfagas, entonces, se hacen más nutridas y los espacios intensifican su deshidratada naturaleza. Los dibujos –espirales, fuerzas de ir y de venir, delitos en las barbas de



Jehová y en los linderos del cosmos que percibimos– se hacen sólo movimiento y desaprehenden lo asido, las visiones que antes produjeran; entonces se van de lado, se extinguen, se hacen invisibles esfuerzos y nos muestran sucesivas *faces* de una misma *masa*, lapsos cambiantes en los que la forma finge asimismo cambiar su *faz*. El observador no tiene más remedio que alterarse a partir de la vista para desembocar, sin placidez alguna, en la conciencia. ¿Cómo explicar esta extraña dinámica de los “entes” del dibujo? No sé por qué se me ocurrió pensar que esos dibujos podrían ser expresados, descritos, analizados. Sin embargo, el lenguaje discursivo debe intentarlo todo, hasta las acciones cuyos extremos indican su propia destrucción.

También llega a ocurrir un fenómeno visual que colinda con la intranquilidad. ¿Qué hay en estos dibujos que nos hace inventar efectos como palabras? “Residuacización”: el duro contraste que el papel azul ocasiona con la ráfaga clara proporciona movimiento. Es un movimiento que se refuerza con su propio impulso, como lo hace el cuerpo humano en la danza y en el deporte. No hay límites porque el “continente” posee manchas, aparentemente superficiales o accidentales, que le dan consistencia al espacio... Una valla, un numen, una conspiración: líneas sucesivas que se desbocan, que marchan, que se alinean y se destruyen, se encaraman, se esparcen. Los elementos aislados, en los dibujos de García Estrada, improvisan cierta desordenada fuga que no intenta lle-

var hacia el espacio sino hacia el volumen: límite, condensación... inmolación, ya que las líneas van hacia su propia muerte.

La discordancia (una línea roja dentro del universo de carbón) es un reflejo: un sometimiento virtual que le da vida a la serie de elementos en fuga... Dentro de un ámbito rojo (¿marino?) hay ángeles y sedimentaciones: estructuras aladas que vuelan o se esparcen por el suelo. Arriba o abajo es lo mismo. Miramos en torno nuestro como en un fuego que nos construye... Una escalera o un martirio: adivinar orientaciones: de allá para acá y en seguida iniciar el regreso, en esta ocasión pausado, seguro, consistente. El fondo deviene un puente con el infinito. Algo se oscurece dentro de la masa de astillas, de flechas, de señales. El carbón, que más cerca o más

lejos de nuestros ojos satisfizo todos los requisitos visuales, todas las aspiraciones de la vista, de pronto se hace presencia: un rasgo, la curva de un trazo incidental, las relaciones con la superficie blanca del papel, su intensa faena, el dominio, el paraíso...

El ala. Las plumas son sólo esbozos de curvas, tan abiertas, que si verdaderamente fuesen plumas jamás se organizarían para sostener al aire. Acero o, más bien, pétalos de un metal desconocido. Se esparcen por el universo rojo, en ignición: estado de maleabilidad y destrucción por excelencia...

Arte, ciencia, fundamento de formas. Apoyo del caos. Apoderamiento del espacio. Un rodeo. La falsa explicación de la imagen. Y el siguiente ejercicio que al observador le resta: descubrir el sentido en cada dibujo de García Estrada. Y acertar de tal manera que el efecto verbal desaparezca, se extinga, ya que una vez descubierto y verbalizado (mostrado), todo sentido adquiere independencia, vida propia.

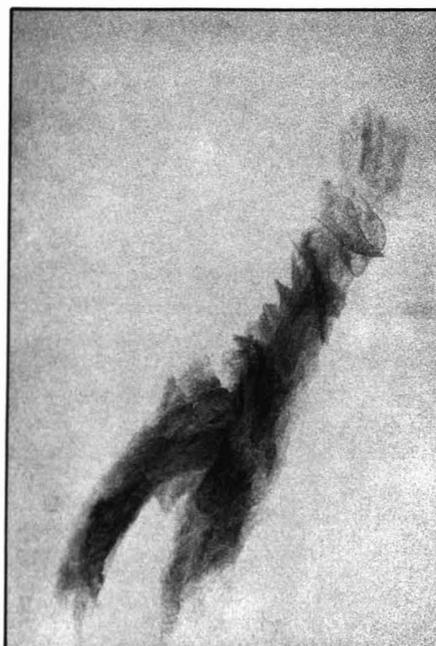
Y en arte ello significa adquirir derechos de registro: acervo, cultura, perorata histórica. Del dibujo, una vez extraído su sentido, queda la forma: un conjunto de apariencias que sólo servirán para ser contempladas en bloque, en conjunto –fantasía iridiscente–. Las nebulosas, un carbón, una planilla, una mano, el tiempo, la espera y la irrupción en el cosmos...

Hay en estos dibujos de García Estrada un prurito de organizar, mediante los trazos, ciertas ideas que pululan en la mente del artista. La realización, si bien sería e intelectual, parece “desempeñarse” organizadamente pues se equilibra a medida que se va trazando y expone sus variaciones apoyándose en el tiempo de recorrido de la mano y también en el material del trazo (el carbón). Hay cierto control que significa a la “idea” que acaba por exponerse en el papel. También sobrevienen dos elementos fundamentales: libertad y sensualidad. La primera está contenida dentro de los límites del propio universo de la serie; asimismo, en esos detalles, “deslices”, rodeos o impropias alineaciones que de cuando en cuando dejan entreverse en las obras. La sensualidad se deja destacar no como idea o actitud sino en el contraste entre el tema de cada dibujo y la forma del papel: los “espacios” conformados por el tema se ven recorridos por formas que “pesan” pero cuyos contornos obedecen más a la ligereza y la maestría de la mano

que al tema original... García Estrada intenta meter la vastedad del universo en un solo dibujo y se siente atraído, sobre todo, por la "dimensionalidad" propia de una imagen que surge dentro de su conciencia...

### Visiones

Ante el papel, Carlos García Estrada se prepara para efectuar el viaje. Al principio, una exploración: el artista va llenando, palmo a palmo, el espacio. En ese sentido, García Estrada es un artista "objetivo": el "artefacto" -carbón, papel: una relación inseparable, intransferible durante el lapso creativo- le indicará el "trayecto". No sólo estelas, líneas, grumos... también esfuerzos, respuestas, intenciones. Terminados,



los dibujos entregan áreas esfumadas, sombras, excepciones. Pero también espectros, sentidos, significaciones. El objeto -el dibujo- se ha trascendido a sí mismo. Se ofrece como un "hoyo" blanco por el que el espectador puede lanzarse al vacío, a la comprensión, a la antigua práctica del "placer de observar".

En una serie de doscientos dibujos del mismo tamaño, comenzada en enero de 1984, Carlos García Estrada fue descubriendo en algunos dibujos y conformando en otros sus habilidades y conocimientos. El artista está allí, en la obra: su consistencia -experiencia y talento- le otorga carta de naturalización. En estos dibujos, observados uno tras otro, lentamente, mientras el propio artista colocaba cada una de las obras en el mejor de los lugares visibles, García Estrada ha "desatado" el movimiento: el carbón va cubriendo la "estructura" -forjada en el papel, de antemano, como un esqueleto, como un juego de vigas y escaleras- y va "ocurriendo", sucediendo, apareciendo la apariencia. Como si la luz al fin se decidiera a bañar el mecanismo de la base, el apoyo. Del esqueleto -como "acaece" la arquitectura- brota, irrumpe *eso* que sólo el artista había predicho, soñado, proyectado, preparado, diseñado: masa, volumen, concreción. El espacio, ahora, es otro: el universo, *ese* universo, arte, todo. Y cada dibujo va dejándose entresacar claves y signos, recorridos, entregando ciertas "fases" y ciertas "faces" de un mismo juego. Interpretar equivale a crear una nueva estructura con un mínimo de elementos y Carlos García Estrada nos los entrega junto con la

oportunidad de discernir los secretos, de tal manera que, ante el dibujo, el espectador crea "su" obra-suscitación; o al menos eso cree ante el ofrecimiento. "Que el espectador no sienta lo difícil que es lo fácil", afirmó Durero.

Ante un dibujo el cuerpo adquiere cuerpo. Retoma la consistencia a la vista de los ojos del que mira. Estamos con Hamlet: el fantasma, al hablar, se integra a sí mismo. Encarna. Sólo una ráfaga de tragedia, de amor o indignación y allí está, queda. La vida es una acusación. Se lanzó la primera piedra y ésta, al estallar, creó al rostro, al cuerpo, a la capa que pende, tranquila, una vez realizada la jornada. En estos dibujos de Carlos García Estrada, la forma es una sentencia: imprime concreción. Una realidad que se busca en la nebulosa, esfumada, humeante, acariciada maniobra revelada por la obra.

La figura -*esa* figura, ante mi escrutinio- habla. ¿Es un ángel, un sentimiento, la tragedia? Nada puede ya ser un accidente en la obra de Carlos García Estrada puesto que el conocimiento es una participación ineludible, insobornable. Ni con una mayor destreza en los procedimientos se sustituye. Ni con virtuosismo porque en la obra, dentro de la cual hay un universo que adquiere nombre y vigencia, sólo *ese* dibujo pudo haber sido dibujado. (Carlos García Estrada guarda -para destruir- miles, millones de "esbozos", ensayos, preparaciones. Papeles en gavetas polvosas, en basureros infectos que caen en el olvido y se llevan sus imágenes titubeantes, sus "tientos".)

### La razón pictórica como espectáculo

Estamos con Hamlet: formas o fragmentos de formas. Figura que se hace formas en el instante mismo en que el espectador -abandonó su coraza de observador pasivo- las descubre. Partes de una roca, de un hueso o de un conflicto. Rugosidades o fistulas negras. Se esparcen por el papel nuevamente pero ahora como una reconvencción: el arte contemporáneo -realmente contemporáneo- nos ha enseñado a mirar ideas, batallas, amargura. La realidad se hace bella en la obra y no al revés. El espacio, ahora, se contrae. Vacío *versus* espacio y vuelta a comenzar, como en una película. Lo concreto se consecuencia en la mirada. Las referencias espaciales han sido erradicadas y viajamos. Nos hacemos vibraciones. Nos hacemos, construimos: "en este instante soy yo, siendo..." Alejado de la pasión, el verdadero arte abstracto nos sume en una pasión más intensa y vibrante. No sé si Hegel fue quien dijo: "en última instancia, una pasión no puede ser sustituida sino por otra pasión..." Pasión de vivir, pasión de ser. Hay diferencias, distinciones. Razono frente a la obra porque contemplo. Pero vibro -vivo- dentro del dibujo. Incitaciones. Antiquísima función de los ofrecimientos artísticos. Lo logran estos dibujos.

Nuevos apoyos invisibles. Secretos. Como si la significación hubiese estado allí y desaparecido de pronto, sin aviso ni explicación. El monstruo, el águila, la presencia. Otro dibujo es una vida distinta. Y sucesiva. Como esas fotos en las que la figura se sucede a sí misma porque es única -una sola presencia ante la cámara-; porque está sola y es ella y no otra aún en la sucesión de sus propias formas. Un conjunto de formas que

se autoforman, se conforman. Así los trazos de Carlos García Estrada: se suceden a sí mismos, no terminan. Quedan apresados por su propio recorrido no obstante que él ha levantado la mano, despegado el utensilio de la superficie del papel. Como quien dice "disparado el gatillo". La obra, en este instante, comienza a ser libre, a *ser* libremente. Cuento de nunca acabar. Figuras de formas que, desgajadas, violentadas con amor, conforman una armonía misteriosa porque son sucesión de ellas, que caen, se detienen, levitan, se inflaman: el carbón es un material que adquiere vida en los dedos de García Estrada, en su viaje –expansivo– por el papel, no obstante su naturaleza "calcinada".

Serie de cien dibujos que devino doscientos. La estructura de cada uno se va "omitiendo" pero de la estructura –a partir de ella, como si fuese una fuente– van brotando formas que se autotrazan y se des-hacen, se meta-hacen. Huecos, intenciones, huídas. Hay partes que se han engullido a sí mismas. Nebulosas metidas –en búsqueda desesperada– en hoyos negros, vacíos, cavados en ese universo que el papel ofrece, ahora limitado, hecho, expuesto gracias a los trazos que surgieron desde el punto en donde Carlos García Estrada inició el recorrido, el dibujo, la obra. Paseo por un conocimiento adivinado. Como esas "sensaciones" que nos inquietan sin que sepamos siquiera una mínima, minúscula clave acerca de su procedencia. Sensación, premonición, suerte. Todo puede ocurrir, todo puede concurrir, incluso nuestra mirada: dos ojos externos que completan el proceso: identifican, se hacen cómplices de la obra, literalmente *complican*.

Pero esos hoyos –casi metafísicos–, ¿son entradas a otros universos, a espíritus distintos? ¿Nuevas posibilidades? Ni una computadora sería capaz de registrar los mil y un cuadros surgidos de las "abstracciones concretas" que nos depara, promete, hace posibilidad cada dibujo de Carlos García Estrada. En una manifestación artística, ésta es la verdadera armonía: innumerable multiplicación de libres interrogaciones, todas ellas –cada una– en posesión de un mundo propio. Como personajes "bien" trazados en una gran novela, poros y puntos de uno de estos dibujos pueden "echar a andar" por cuenta propia. Su trazo es corto pero intenso, claro, nítido. ¿Cuántas novelas podrían escribirse a partir de los personajes "secundarios" de Tolstoi, Proust, Mann? ¿Cuántas "obras" susceptibles de ser "dibujadas" a partir de esos puntos, arranques, trechos que García Estrada ha "deslizado" en el conjunto, ante nuestra vista?

La lejanía, en los dibujos de García Estrada, también es certeza. Como en algunos cuadros notables del Dr. Atl. Un código compuesto por claves espaciales. La obra fue hecha de pa a pa: el papel se "llenó", grumo por grumo, instante tras instante, halo tras halo. El papel –materia al fin– quedó sumido en su realización. Coadyuvó al artista. Lo sabe uno porque los dibujos "miran". Hay cabalmente dirección: magnitud y orientación, dominio y proyecto. Lo perfecto. Una suerte de movimiento desgajado en el desplazamiento de las partículas. Cada átomo se relaciona con el otro y el otro y el otro. Cada

átomo, en lugar de sumirse, se suma. Sombras que vuelan al grado de que los ojos del espectador les da nombre, anécdota, "papel": aves asustadas. Se repite el juego de los fantasmas.

A veces el espacio "rasga" o se rasga (se hace rasgos) de una máscara. Es un dibujo. ¿Un grito? Expresión impuesta con las mismas reglas del grito. Un grito –lo sabemos por Munch– no es invisible. Un grito –Carlos García Estrada– es inasible. El trazo se hizo eso: un grito. A veces uno recapacita: es un papel. Es el papel. El papel tiene su papel. Boca abierta. *Performance*.

Pero un grito se asemeja peligrosamente a las tenazas de la angustia. Por momentos: mientras el artista ofrece ganchos instantáneos. ¿Súplicas? El papel se ofrece en granos y el dibujante se aprovecha. La idea de que el arte abstracto es un arte deshumanizado –independientemente de que los grandes te-



mas artísticos pueden ser meta-humanos, como el nacimiento o la destrucción del mundo– pierde validez al observar algunos de los valores característicos de la pintura universal que García Estrada "manipula" en estos dibujos. Aquí hay reverberaciones, de la misma manera que las indicaba Leonardo, fenómeno que emana de esos "cuerpos que tienen mucha claridad" (Vicente E. Manero) y que a su vez han hecho rebotar la luz cuando la reciben en su "superficie plana y semidensa". La luz, en el papel, ahora en el dibujo, va buscando sus intersticios más "funcionales" y se expande a partir de la superficie lisa. Se "desgrana" en trazos que juegan, a partir de su propia consistencia, con la visita del carbón. Es decir, el trazo se desgrana y transita por la superficie del papel hacia su siguiente "etapa", cubriendo a su paso los "accidentes" que se presentan. Todo en silencio. Los dibujos piensan al tiempo que hacen pensar. No hay diálogo, sin embargo. Un grito no propicia coloquio. Se emite desde el vacío hacia el vacío. Con todo, ese grito puede captarse como un rasgo detrás del cual la mente del artista dejó caer otras ideas o imágenes, dado que valía sólo su instantaneidad.

Otro dibujo indica con creces que una concha es una ondulación helada. Una peripecia líquida que la mano del artista instigó hasta la realización de un material irreprochable, tal ese cuerno-concha indígena que llamó la atención de in-

mediato en los descubrimientos del Templo Mayor gracias a sus líneas, incisiones, proporciones perfectas. Como una sombra geológica, hay "motivos" en este trazo de García Estrada que recuerdan la inalterable e inasible sensación de las olas del mar o las vertientes —menos impetuosas— de las móviles ondas de un lago, un charco, un río.

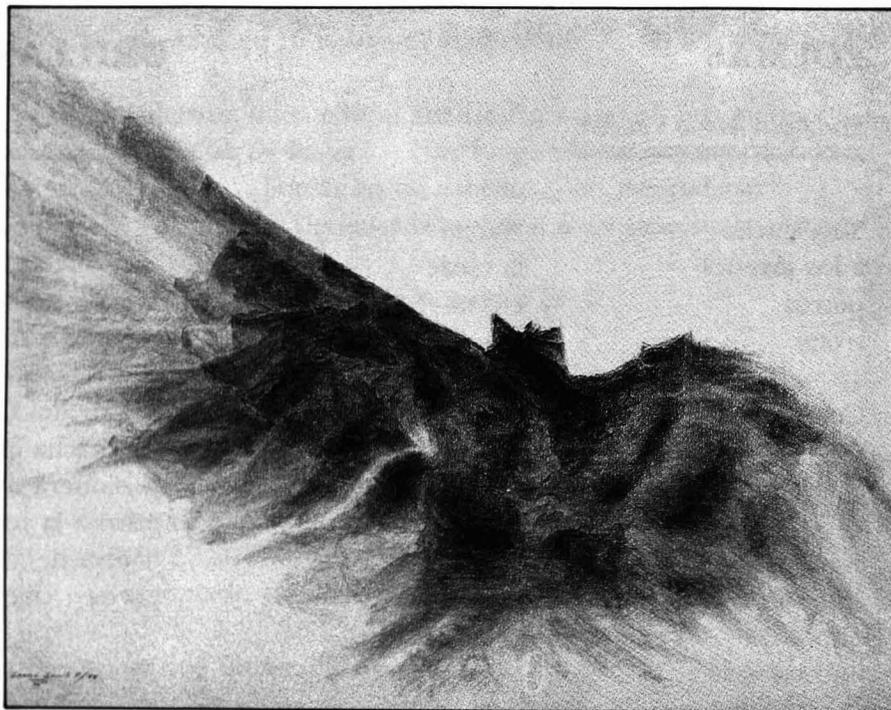
### *Estimaciones sobre el espacio "plano"*

El trazo continuo crea, forja un espacio. El dibujo de García Estrada no es la limitación del área dibujada sino la apertura de un "espacio interior". Cada rasgo se vuelve nebulosa. Gravita el grafito sobre sí mismo, como si se abriera las entrañas. Las sensaciones del observador no son las mismas cuando de la mirada superficial pasa a "recorrer" ese espacio (huecos, espirales, humo, golpe de vista, tubo de ensaye, maniobra febril de una mano ávida de puentes)... A una segunda mirada, el dibujo responde mediante una metamorfosis, un trastocamiento. El trazo parece venir, provenir de muy lejos, de una zona oscura que se adivina entre los poros del papel blanco. De pronto, algo que vuela: un murciélago. Se perciben las nervaduras de sus alas y el hábito de su trayecto. Amenaza, lo cual constituye una indicación: el dibujo vibra, es orgánico. No se ha quedado en la imposición de un mundo incomprensible sobre el plano del plano. Los trazos se organizan; son, ellos mismos, organización. Son orgánicos. Proceden... un animal cubre el paisaje. (Al colocar Carlos García Estrada el dibujo sobre un atril, para que yo pueda verlo, sus manos y su actitud parecen indicar operaciones históricas. Una sonrisa en el artista a veces predice trascendencia. A veces se erige en un espectáculo con música y gestos propios, originales. La acción deviene rito porque yo contemplo en silencio. Apunto. Mis ideas —impresiones— hacen fuego: establezco un registro. Pienso que éstas son consecuencias de lo extraordinario). Ahora surge, desde las sombras, una explosión. ¿Cómo la ha logrado con grises, negros y blancos? Y, sin embargo, allí está: surge, se expande, levita, se hace nube, llega pronto, sucumbe ante la nada y hace que el espacio "aparezca", se convierta en aparición. El trazo es un camino recorrido a una velocidad incalculable: un fantasma. Heló al papel. Inventó una hecatombe. Toda obra de arte, hoy, suena a catástrofe. El cambio requiere de violencia, aun de la violencia suave, enmascarada del lápiz, las manchas y el grafito.

### *Forma de ver, forma de ser, forma de hacer*

No cabe duda: sus cuerpos delatan a las personas que uno podría amar. ¿Queremos aprender a ver el universo? Debemos, antes, satisfacernos en los espacios que existen entre un cuerpo y otro. ¿Qué llama nuestra atención visual? ¿Cómo seleccionamos nuestros objetos favoritos, las "metas" de nuestro sentido de la vista? La necesidad guía. Si tenemos hambre, buscamos comida; si amor, cuerpos para expresarlo. Esta

es la lección más notable de Miguel Ángel. "Soy un dios", decía. Sus referencias pertenecían al reino del aire, a los contornos de esos cuerpos duros que volaban. El creador ama a los cuerpos humanos. Actitudes. Como si las piedras fueran a echarse a volar. "Quieren ver el universo", parecen decir. Ya está en Venus el hombre. Ya partió, una mañana brillante, desde el cuerpo de los seres humanos. Cuando en el Renacimiento pensaban en que el hombre, el ser humano, debía aprender a volar, adivinaban lo que hoy ocurre. O, mejor: lo propiciaban. "Todo ser alado es un poseído" exclamaban para sí, hacia adentro, cada artista, cada modelo. El ritual perpetraba alteraciones. Todos los que "ven" saben volar. Salen —penetran— a partir de la "ventana" del cuadro y hacen "visible" el espacio virtual que, aprisionado, llama, atrae.



El marco de las ventanas y de los cuadros no puede ser redondo porque el círculo implica absoluto y perpetuidad. No es, aparente o expresivamente, concreto. Toda mirada profunda no sólo busca: sabe lo que busca. Predice, señala. En los cuadros no necesariamente pueden existir cuerpos, haber figuras y, con todo, recibimos los efectos de una danza. Danza es espacio, cuerpo y significación. El secreto radica en "crear" dentro del espacio irreal "conformado", trazado por los dedos del artista. En su momento y con sus procedimientos. "¿Quieren ver el universo?", preguntaban los artistas del Renacimiento. Entre un trazo y otro la pregunta se repetía. Resistía. Todos aquellos que aprenden a ver, aprenden a volar. Se convierten en trazos. Son predicciones. La maravillosa potestad del dibujo se traduce en una invitación: el "cuerpo" del espacio puede ser recorrido por la vista como antes, hace varios siglos, fue "construido" por los dedos del artista. (Viajar del macrocosmos al microcosmos. Descansar. Tomar aire. ¿Por qué jamás nos enseñaron a ver de la misma manera acumulativa que nos enseñaron a leer, a hablar, a escribir? La serie de dibujos de Carlos García Estrada está hecha, trazada, realizada, lograda de tal manera que nos conduce al conocimiento que —sin saberlo— poseemos del espacio, del hombre y de su enorme capacidad de darle, otorgarle sentido a las "cosas".) Todo.◇

# Ocho poetas jóvenes

## POEMAS

Por Aura María Vidales

Ya escucho  
a los jóvenes  
potros  
trotar

Como blancos  
varones desnudos  
avanzan

A su paso  
se levanta  
el polvo  
en una nube

Zumban ya  
los tambores  
en mi suelo

Este olor  
del viento  
los anuncia

Uno de ellos  
—el más hermoso—  
pastará en mi piel  
como manso cordero◇

Habité  
la tarde  
eterna  
donde las almas  
se miran  
y se aman

Respiré  
el ser  
y bebí  
las aguas  
silenciosas  
de la nada

Contemplé  
cómo la belleza  
se imagina  
más hermosa:

la sorprendí  
en el cándido  
momento  
de inventarse◇

## ORILLAS DE LA ROSA

Por Jorge Esquinca

a Lourdes y Ali Chumacero

Miro a la rosa desatarse de su sombra,  
erguida y soberana mansedumbre  
que reposa en el claro espacio  
del jardín. Casta flor abierta,  
muchacha que se entrega mientras duerme  
prisionera de un sueño indescifrable.  
Miro a la rosa navegante y quieta,  
dádiva del sol para mis ojos,  
puros y ciegos, como de niño.◇



Jorge Esquinca nació en la Ciudad de México en 1957 pero es tapatío por adopción. Ha publicado los libros de poemas *La noche en blanco* (Ed. Cuarto Menguante, 1983) y *Las Zorras y el mar* incluido en el volumen colectivo *Luna que se quiebra* (Premiá, 1985). Prepara el libro *Alianza de los reyes*.

Aura María Vidales nació en la Ciudad de México en 1958. Ha publicado los libros de poemas *Ensueño* (1979) y *Estalactitas* (1984).

## GALATEANAS

Por Daniel González Dueñas

a Paloma, Alondra y Rama

I  
Luego de terminada  
la escultura posa  
para que el modelo  
esculpa al escultor

II  
La mano moldea grifos  
y no inventa: recuerda  
La piel todo ha tocado  
hasta el día del exilio

III  
Las gárgolas esperan  
a que el libro de piedra  
despierte en los ojos  
catedrales dormidas

IV  
La marea terminó  
por esculpir la luna  
Ciertos seres arriban  
tras una larga espera

V  
Dos ciudades, dos tiempos  
Las estatuas no yacen  
posan con parsimonia  
para seres de luz

VI  
Cuando el viento moldea  
los huecos, la escultura  
pendiente se reanima  
El mundo caracol

VII  
La selva canta  
El silencio puede rastrearse  
porque sólo él deja  
huellas sonoras◊

Del poemario *Para reconstruir a Galatea*

## ACTO DE VIDA

Por Lizbeth Padilla Velázquez

No dices nada  
Tu silencio lo vas desmenuzando con dedos temblorosos  
lo juegas en el suelo y me contemplas  
a la distancia justa

Se mueve la canción en nuestra casa  
Parece que no escuchas  
Agoniza en tu rostro el día gastado

Soboreas mi cuello    deslizas tu mano en mis piernas  
No dejas de bailar    Hay fuego en todas partes  
Soplas en mi cabello    en mis caderas  
Detienes la sorpresa a un paso de la cama

Nada se sabe    Nada nos tiene presos  
No sucedió gran cosa:  
fiebre en las lenguas secas  
apenas un temblor en nuestros sexos

La espera es lo de menos  
Vendrán los días en que abra tu cuerpo con ternura  
para habitar en ti  
ignorando batallas de este mundo  
los días  
en que de una vez y para siempre  
seamos placidez tras la tormenta◊

*Daniel González Dueñas* nació en la Ciudad de México en 1958. Ha publicado relato en el libro *Atanor*. (Ediciones Punto de partida 1985); el ensayo *Luis Buñuel: la trama soñada* (UNAM, 1986); la obra de teatro *A lo mejor todavía* (Letras nuevas SEP-CREA, 1986) y prepara el libro de poemas *Apuntes para un retrato de Alejandra*.

*Lizbeth Padilla Velázquez* nació en el Estado de México en 1961. En 1985 obtuvo el primer lugar en poesía del concurso de la revista *Punto de partida*.



## SALMO 2

Por Alicia Meza

Una vieja se pierde en su fotografía  
Un cangrejo se apodera del zodiaco de la abuela  
Le muerde los senos  
Ahí donde el tiempo respira por los poros  
Ahí donde lo real avergüenza al mundo

Se me caen los ojos pensando en llorar  
Me duelen los intervalos entre palabras  
Pensamiento antes del pensamiento

La tarde inclinada sobre los eucaliptos  
El silbido del tren  
El grito de la nana  
El chillido de mi cuerpo corriendo sin zapatos  
El nombre guardado para siempre en mi nombre  
El tiempo el mismo

La nana vacía mi vida  
Estoy en el destierro de mi origen  
La mitad de mi vida enclavada al espejo, la otra  
escondida en un cuerpo muerto

¿Seré igual a ti misma?

La plaza de San Jacinto está desierta  
Una niña de listones largos y nombre prestado  
lame un rosario. Lo saborea  
El templo subterráneo de las cochinillas, se derrumba  
el domingo se aleja◇

*Alicia Meza* nació en la Ciudad de México en 1962.

## RESPONSO

Por Eduardo Vázquez Martín

a María Luisa Martín

Qué lugar de la muerte ocupa el cuerpo.  
Qué de la paz silvestre.  
Las palabras no dichas flotan entre  
las paredes gastadas y los cirios:  
yo dejo mi gobierno a las imágenes.

El manto de la tierra se levanta,  
un ramo de ventanas  
deja ver un momento tu figura.  
Qué cerca de la tierra que yo piso  
tu voz madura, árbol de naranjas.

Hay muertos que en el sueño resucitan,  
hay muertos que nos sueñan.  
Cuál es el territorio del encuentro.  
Dónde vivo tu piel a manos llenas.  
Qué lugar es de Dios para nosotros.

En la tierra sin mar donde la lluvia  
toca ya nuestros cuerpos,  
deshabitados mantos que se pudren,  
el beso, animal de las alcobas,  
se prende sobre el árbol y lo nutre.◇

*Eduardo Vázquez Martín* nació en la Ciudad de México en 1962. Ha publicado poemas en las *Memorias del V Encuentro Nacional de Jóvenes Escritores* (Ediciones Punto de partida, 1985) y en las *Memorias del Festival Música Verbal e Imagen* (Letras nuevas SEP-CREA, 1986).

## POEMA

Por Andrés Ordóñez

La ciudad es un bosque de sonidos, de palabras proferidas,  
Un cuerpo vivísimo al que espejismos centelleantes, terribles y magníficos,  
Congestionan las arterias.

Estoy aquí, donde nunca imaginé,  
Amo y señor de los dominios que me vuelven la visión de árboles sin fin  
Zambullidos en la tromba de ceniza.

Sea con lluvia o sin luz,  
Cuando el vuelo es emprendido o al final, en el regreso,  
Miro el paso de las cosas ataviadas de hueca magnificencia.

Miro y sin detenerme, sigo el dictado de lo que llega,  
Ideas en un hilo de señales que sobresaltan la conciencia y sus temores,  
Un rosario de esperanzas encendidas y rojos desaciertos.

Una parte de mi alma se ilumina.  
En el fondo del paisaje,  
La ciudad.◇



## CASI SIN VOZ

Por José Luis Sierra

en esta calle  
arrastrando mi río  
mi rostro  
de marzo  
el oficio  
esa certificación  
de calidad  
(refrendo para vivir  
un poco más este siglo)

No es el gozo colosal  
la audaz mordida  
a los cuerpos flacos

Mi nombre resuelto contra mí  
-el espejo-

Casi sin voz  
paso de largo  
paseo en delirio  
palabra enmudecida  
en esta calle.◇

*Andrés Ordóñez* nació en la Ciudad de México en 1958. Publicó el libro de poemas *En modo menor* (UNAM, 1978). Tradujo y prologó el libro *Contra la Democracia* de Fernando Pessoa (UAM, 1985).

*José Luis Sierra* nació en Querétaro en 1949. En 1986 publicó el libro de poemas *Clamor desde lo hondo* (UAQ).

## De París con amor

Por Santiago Espinosa de los Monteros

Hay pintores que sólo consiguen que su nombre se pronuncie en las cercanías de una exposición individual, o porque alguien les hizo tal o cual entrevista y se publicó en algún periódico una escueta nota sobre ellos. Pocos son los que siempre están en boca de todos, aunque sólo expongan de vez en cuando, aunque estén lejos del país, aunque no deambulen de café en café ni se les vea en cada exposición tras una copa de vino de compromiso.

Este es el caso, por supuesto, de Francisco Toledo. Se cuenta, sin lugar a dudas, entre los pintores que siempre están no sólo en boca de todos, sino en la mente y en el ánimo de los que tienen verdadero interés en la buena pintura.

En mayo de este año que termina, Francisco Toledo mandó desde París, lugar donde actualmente reside, la obra que conformaría la interesante exposición montada en la Galería López Quiroga titulada "Lo que el viento a Juárez". En ella mostró una vez más su muy peculiar forma de ver el mundo y expresarlo. Acompañada de un libro con prólogo de Carlos Monsiváis, la selección de obra realizada en su mayoría entre 1984 y 1986, guarda como si hubiera sido concebida y trabajada en un solo fin de semana, una cordura visual en verdad sorprendente.

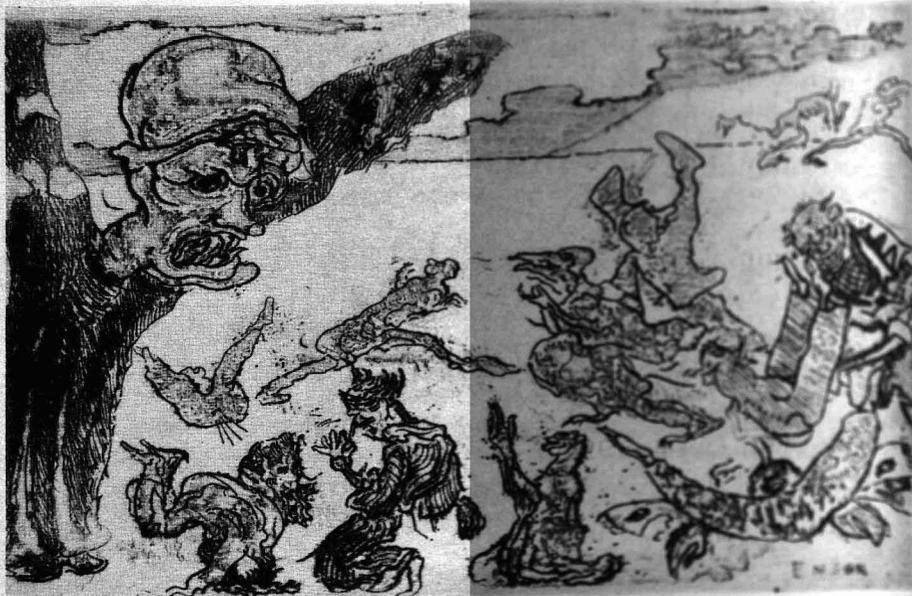
Fue posible constatar en aquella ocasión casi con seguridad el primer acercamiento por parte de este artista al tema de la historia. La razón es sencilla. A Toledo, este asunto de Juárez le queda cerca, le toca en vecindad. Como bien dice Carlos Monsiváis en el prólogo, "para Toledo, en el proceso de su pueblo, Juárez representa también la violencia de los

elementos naturales, es el poder animado hasta el punto ígneo, la Historia General que arrasa a la Historia Local."<sup>1</sup>

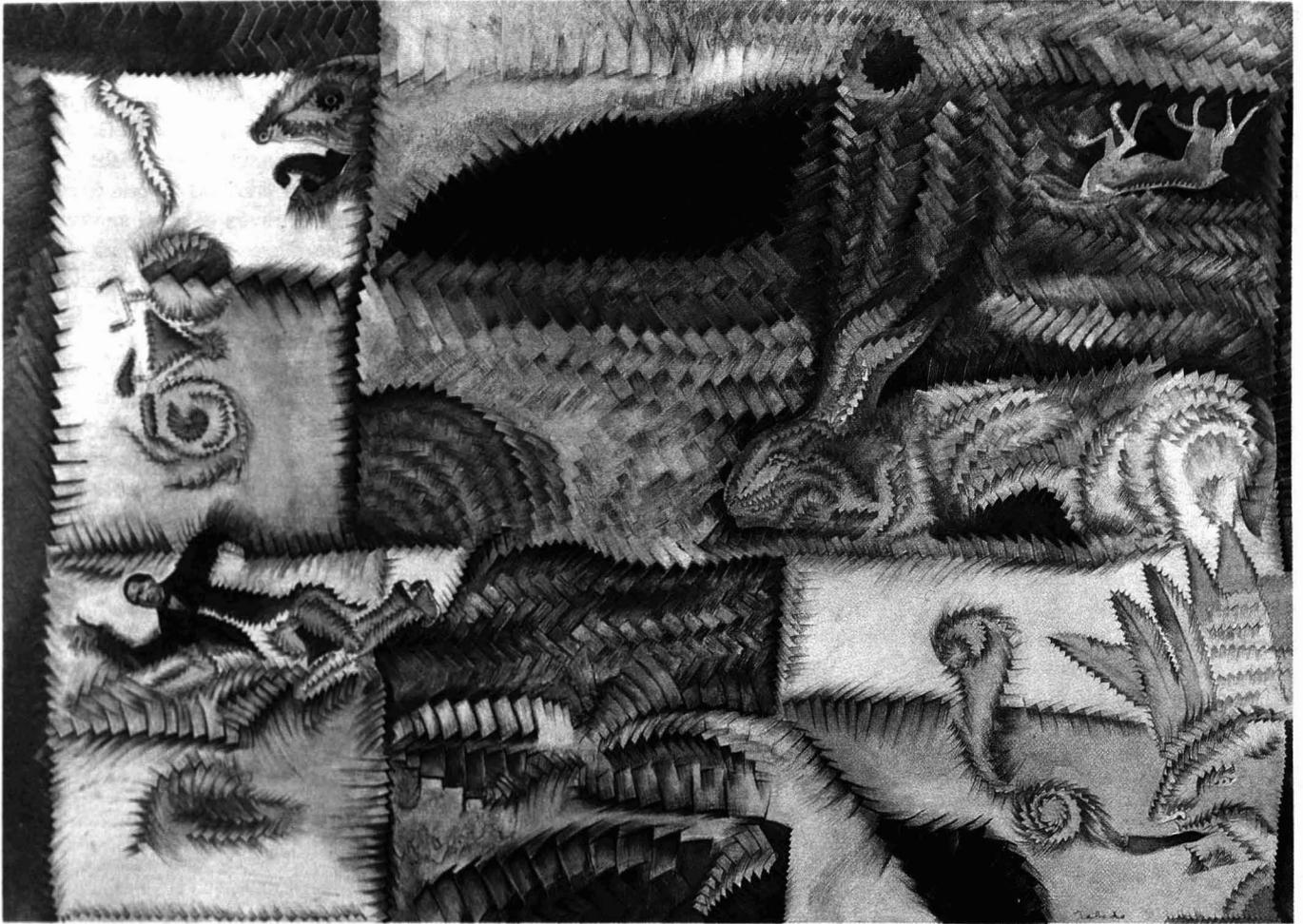
Las obras expuestas bajo el título "Lo que el viento a Juárez" presentan la opción de ver al Benemérito de una forma muy distinta a la que usualmente se nos presenta. No vemos sólo al héroe de levita y cuello almidonado, rectitud austera y gesto de hombre indiscutiblemente justo, luchador incansable e invencible a quien ni los problemas más adversos podrían doblegar; vemos, conservando los rasgos anteriores de inmovilidad y el rictus tan conocido de Juárez, al hombre que pesca, que lucha contra un león, que firma un tratado, que es fantasma, que monta a caballo para salir de El Paso, o que patina, sextuplicado, en Nueva Orleans. Es el mismo Juárez el que sale de una

1. Carlos Monsiváis, Prólogo a "Lo que el viento a Juárez" Ediciones Era México, abril de 1986.

gran vagina en "El nacimiento de Juárez" que el que posa padre e hijo al mismo tiempo en "Foto de familia" o se le ve muriendo en una cama. Es el mismo porque la iconografía de Juárez que hoy conocemos y que fue realizada durante su existencia, es documento histórico que da fe de cómo era físicamente Don Benito, pero guarda entre sí una profunda semejanza y muestra pocas diferencias excepto por los rasgos característicos de las edades, mismos que tampoco fueron captados en su totalidad dado que las pinturas, dibujos, fotografías y daguerrotipos existentes, sólo cubren un periodo (el último tercio aproximadamente) de la vida de Juárez. Esta es razón poderosa para entender el porqué de lo repetitivo de las imágenes de Juárez en la obra de Toledo y en nuestra memoria. Algo semejante sucede con Hidalgo, Morelos, Allende, toda esa grey que no llegó a la era ni siquiera del daguerrotipo y de quienes conocemos



James Ensor *El fantasma* 1889 Aguafuerte. 76 x 116 cm.



Juárez y el petate del Muerto. 1985, Mixta/papel 70 x 100 cm.

sólo retratos y dibujos que en ocasiones hay que cotejar para darnos una idea más amplia de la imagen de la persona. Sucede menos conforme los personajes se acercan temporalmente al final del siglo pasado y se soluciona plenamente el problema de su identidad física a nivel de información iconográfica, cuando traspasan la frontera de 1900.

Toledo recurre a esa imagen de Juárez, como pudo recurrir a cualquier otra del Benemérito. El resultado hubiera sido muy semejante dado que la imagen presentaría ninguna o muy pocas diferencias. Pero recurrió a una. La misma en toda la serie. Se trata del rostro que aparece en un billete que circuló con diferentes emisiones en el Estado de Oaxaca mientras corría el año de 1915. Dos ejemplares no mutilados de este billete pueden observarse: uno, en el cuadro titulado "Proyecto para monumento a Juárez en las afueras de Juchitán" (específicamente en el que Juárez se encuentra parado sobre una tortuga bicéfala) y el otro en "Juárez contra el león".

"A Toledo no le interesa desarmar ese mito, sino someterlo a su propia organización formal cuyo nudo de referencias contiene manifestaciones míticas, no extrañas del todo pero sí distantes de los mitos que la figura de Juárez aglutina. No cuenta por consiguiente al espectro de hechos que conforman la memoria particular de Don Benito, tampoco la nacional; importa en estos emprendimientos la incorporación del gran dirigente dentro de esa madeja inextricable que es la memoria de Toledo funcionando como sustrato de su obra. Y el autor materializa ese montaje con una mezcla de irreverencia y de respeto. Entiéndase bien: no es el respeto al prohombre sino al ícono, es la adaptación de la imagen icónica a los significados específicos que globalizan la producción de Toledo", ha comentado Lelia Driben.<sup>2</sup> Este es el Juárez replanteado, no con veneración, sino con perjurio, no es el

Juárez sacratísimo de la historia de las escuelas primarias, sino el desmitificado, deliciosamente profanados él y su memoria, replanteados sus días, reconstruídas sus horas. Y esto, visto entre marcos y mamparas, causa un delicioso placer interno, aunque en el fondo se sabe que todo lo que se diga y haga en torno a Don Benito, le hace, ahora sí, lo que el viento a Juárez.

Es importante señalar que ninguno de los cuadros que forman esta serie, intenta mostrar un aspecto histórico tal cual sucedió, aunque en más de una de las obras, la idea central se sitúa en sucesos que la historia ya constata. El resultado es, finalmente, una mezcla de tres elementos importantes: lo que en verdad pasó; las leyendas, fábulas y mitos de la fértil imaginaria juchiteca, y, por último, la infinita capacidad creadora de Francisco Toledo. En el XI Coloquio Internacional de Historia del Arte, Teresa del Conde comentó que "nada más ajeno al sentido genérico que posee esta nueva iconografía del Benemérito, que el convencionalismo que priva en las

2. Lelia Driben, "El alquimista y el prócer" Suplemento Sábado, Uno más Uno, 12 de julio de 1986.

representaciones oficialistas... El 'sublime indígena de Guelatao', como lo llama Zayas Enríquez, encontró en el juchiteco no aquella frase que según alguno de sus biógrafos debió haber exclamado: 'yo soy la legalidad' sino algo mucho más trascendente y profundo: la viabilidad de su actualización perenne, y aunque suene contradictorio, su mitificación desmitificada".<sup>3</sup>

## II

Uno más de los eventos de importancia realizados recientemente con la figura de Francisco Toledo como trasgo, fue la muestra que organizó el Museo Carrillo Gil de la obra que se ha ido reuniendo para la Casa de la Cultura de Juchitán.

"Ahora ya tiene cuarenta y seis años —escribe José Luis Cuevas— y su enorme éxito está en haber

conservado sus vínculos con el pueblo. El mucho dinero que gana lo gasta en el bienestar de los habitantes de Juchitán. El duerme en chozas, pero en cambio ha erigido un museo donde pueden verse obras pictóricas de grandes maestros del arte universal. La Casa de la Cultura también es sufragada por Toledo y son muchos los que han sido beneficiados con el éxito internacional de Toledo, que lo ha convertido en uno de los artistas mejor cotizados. Su inquebrantable solaridad con su pueblo, lo ha llevado a arriesgar cotizados. Su inquebrantable solidaridad con su pueblo, lo ha llevado a arriesgar la vida. Se dice incluso que en una ocasión fue amenazado de muerte".<sup>4</sup>

Luchador incansable, además de estar formando una colección que ya sobrepasa las seiscientas piezas entre gráfica, óleo y escultura como las técnicas y disciplinas más socorridas, paga los gastos académicos de más de diez becarios que, por supuesto, ignoran la procedencia del sustento de sus estudios, así como él ignora

4. José Luis Cuevas, Suplemento Sábado, Uno más Uno, 12 de julio de 1986.

también, en algunos casos, los nombres de los beneficiados por este acto profundamente generoso. Las donaciones son canalizadas por medio el Fideicomiso José F. Gómez, "creado a iniciativa de Francisco Toledo con la finalidad de que fuera el organismo a través del cual se donaran al INBA las piezas reunidas para asegurar así su constante exhibición".<sup>5</sup> Para la muestra del Museo Carrillo Gil, se seleccionaron obras que corresponden estrictamente al arte gráfico (litografías, serigrafías, mixografías, grabados, aguafuertes, xilografías, etc.) y, posteriormente, tras una segunda y acuciosa selección, se depuró la muestra dejando lo más representativo no sólo del género gráfico, sino incluso de la producción de los artistas cuyas obras forman parte de este importante acervo. Así, se logró reunir una interesante muestra de más de cien obras entre las cuales destacan algunos de los

5. Texto de Carlos Blas Galindo para la exposición de la colección de obras gráficas de la Casa de la Cultura de Juchitán, que se lleva a cabo en el museo Alvar y Carmen T. Carrillo Gil de la Ciudad de México. Noviembre de 1986 / Febrero de 1987 (Cédula de sala).



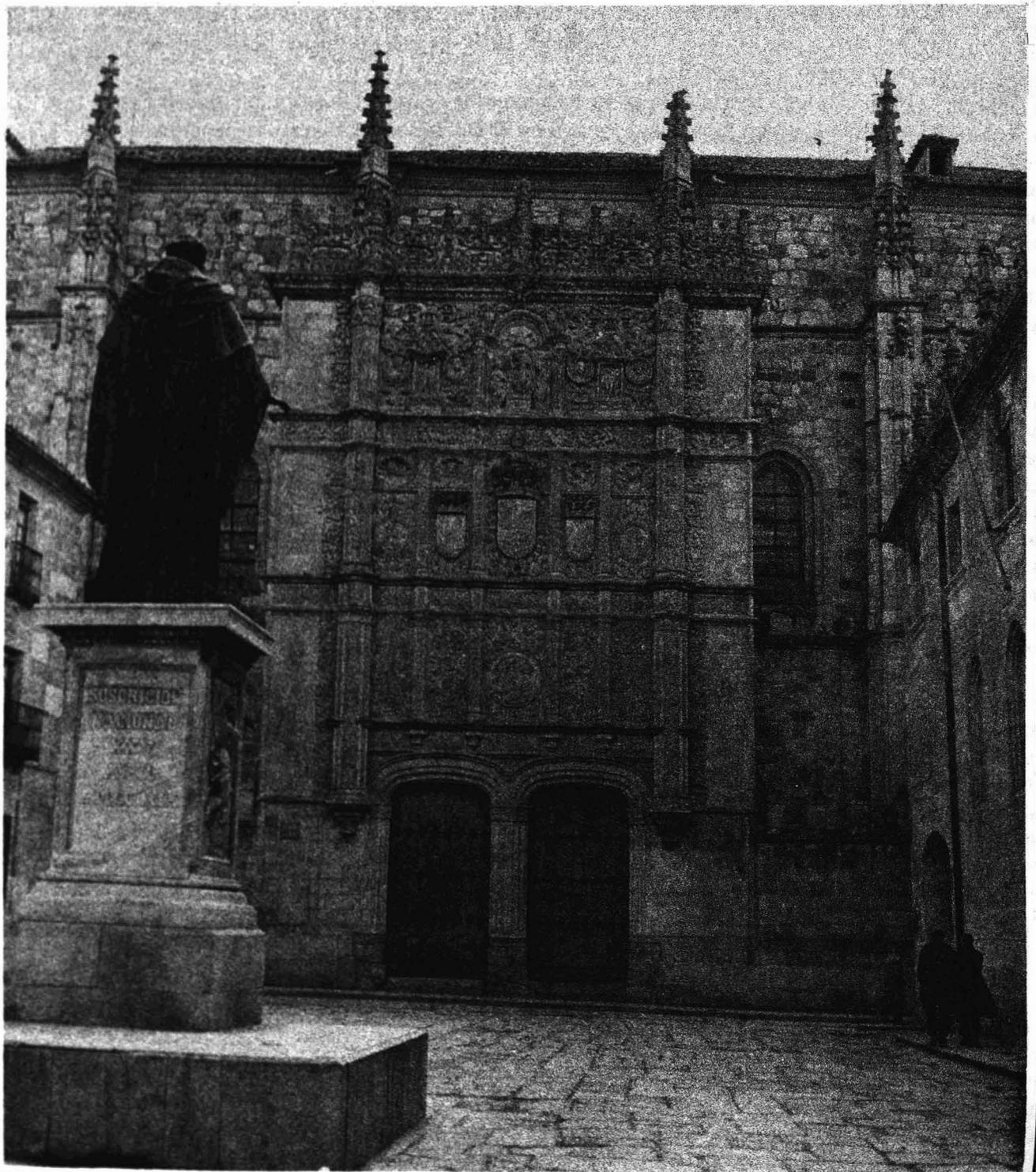
James Ensor, *Bataille de eperons D'or*, 1885.

# *Universidad de México*

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Volumen XLII, número 432, enero 1987

## *El poder transformador del saber*



Fachada de la Universidad de Salamanca

# *Presentación*

**L**a Universidad de Salamanca fue fundada en 1220 por Alfonso IX de León y reorganizada por Alfonso X de Castilla en 1254. Es una institución académica con un gran prestigio universitario.

Hace diez años la Universidad de Salamanca le otorgó el doctorado *Honoris Causa* al primer mexicano, honor que recayó en el Dr. Ignacio Chávez y recientemente al Dr. Guillermo Soberón. En esta separata se reproduce el texto del discurso de aceptación del Dr. Guillermo Soberón y una entrevista que se le hizo a propósito de los contenidos de su discurso.◇

*Universidad de México*

# EL PODER TRANSFORMADOR DEL SABER

*Palabras pronunciadas por el Dr. Guillermo Soberón Acebedo, Secretario de Salud, en la ceremonia en que se le concede el doctorado Honoris Causa, por la Universidad de Salamanca. Paraninfo de la Universidad de Salamanca. 3 de octubre de 1986.*

*Dr. Pedro Amat  
Rector Magnífico de la Universidad de Salamanca*

**HONORABLE CLAUSTRO:**

Como ha expresado el Señor Rector soy el segundo mexicano que ha tenido el señalado privilegio de recibir de la Universidad de Salamanca, el Doctorado *Honoris Causa* que hoy se me entrega. En esa medida debo expresar una doble satisfacción: por la circunstancia apuntada y por merecer una distinción que procede de este maravilloso centro de cultura y pensamiento, que por siglos ha iluminado al mundo y ha mantenido enhiesta la bandera del saber.

Vengo a esta casa que me es familiar por ser el origen de mi propia Universidad; por ser la institución con la que muchos lazos de trabajo fincamos conjuntamente el entonces Rector Julio Rodríguez Villanueva y yo; por ser una sede de ideas cuya resonancia se deja sentir en mi propia patria. Me es familiar, también, por los gratos nexos de amistad personal que me vinculan con numerosos miembros de esta comunidad, notoriamente Pedro Amat, José Ángel García Rodríguez y Julio e Isabel Villanueva. Me es familiar, asimismo, porque pertenezco a una Universidad que, como la de Salamanca, tiene análogas preocupaciones, similares quehaceres y comunes problemas.

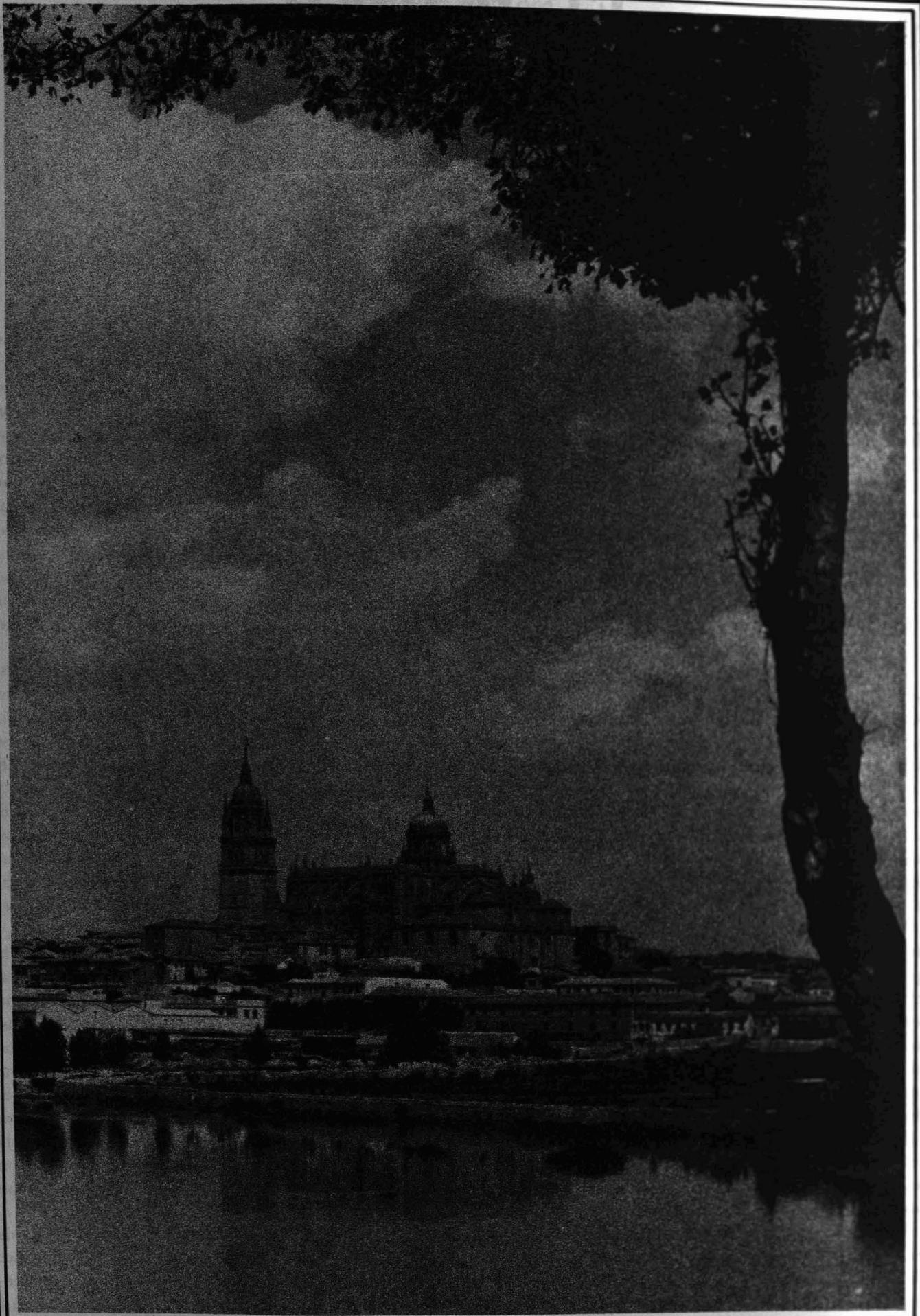
Recibir una distinción como la que hoy se me otorga es resultado de una generosa decisión del claustro académico salmantino, que pudo haber considerado lo que en el pasado he hecho, bien como un esfuerzo personal, bien como organizador de un esfuerzo colectivo, para

perseverar en el sentido que imprimieron a la vida universitaria quienes por generaciones han hecho del saber un instrumento del progreso. Pero si mi modesta acción pasada ha servido como fundamento para la distinción presente, quiero enfatizar que cuanto se me ofrece hoy, me compromete para mañana. No vivo del pasado ni para el ayer. Soy, como ustedes, un universitario que vive su tiempo y prepara el porvenir. El futuro de las sociedades lo fraguan los múltiples brazos de que las propias sociedades se sirven para trabajar: sus mujeres, sus jóvenes, sus hombres maduros; sus instituciones; sus organizaciones gremiales y políticas; sus hombres de campo y de empresa; sus artistas, sus científicos, sus académicos...

El hombre de academia no es un solitario que se esconde tras los muros de su institución, sino un creador que trasciende los umbrales del aula. Nadie, por recibir un reconocimiento, merecido o no, debe conformarse con lo hecho y resignarse a ya no hacer. La vida del universitario sólo se extingue con su último suspiro, y muchas veces ni así, porque los de hoy recogimos el aliento de los de antes, como los que quedan secundan el compromiso de los que se van. La entremezcla de las generaciones es la conjugación de los esfuerzos y de las ilusiones. Los universitarios no se marchitan; simplemente retoñan.

Vengo de una tierra fuerte, vigorosa y altiva como la que me recibe. Soy de una raza digna, orgullosa y creativa, como la que aquí se encuentra. Los mexicanos no somos españoles de allende el mar; somos el producto de una combinación genética y cultural tan bien acabada que no produjo un híbrido sino una nueva forma de ser. Pero no por ser distintos somos ajenos. Españoles y mexicanos nos pertenecemos íntimamente; nos expresamos en el mismo idioma y comulgamos con la misma esperanza. Aquí y allá estamos interesados en una mejor educación. Aquí y allá entendemos la función liberadora del saber.

Vale aquí invocar nuevamente la trascendencia de dos corrientes españolas que fertilizaron el suelo mexicano: la del siglo dieciséis que dejara impresa su insignia genética y cultural y la migración republicana de hace casi cincuenta años, que significó un vivificador renuevo in-



Vista de Salamanca

telectual que se estableció, primordialmente, en mi propia Universidad y de ahí irradió a distintos confines.

En México y en España vivimos una democracia social por la que fue menester el sacrificio de sus hombres y utilizar los recursos de la voluntad y del saber. México fue mantenido en el obscurantismo político porque también reinaba la obscuridad cultural; España emergió a las luces de la libertad gracias a que contó con las luces de su cultura. Aquí se ha demostrado, pues, el poder transformador del saber. Parafraseando una vieja expresión libertaria, hoy podemos afirmar que saber es poder.

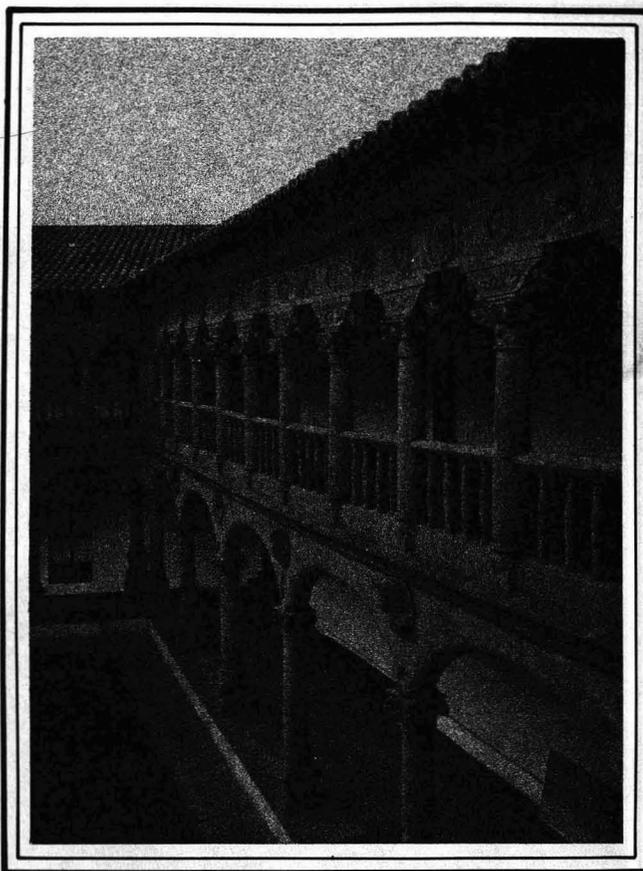
Por eso, porque los mexicanos también hemos aprendido que sin cultura no hay libertad, es por lo que nos hemos empeñado en mejorar la naturaleza de nuestras instituciones educativas y en edificar el desarrollo político sobre la sólida base del desarrollo académico.

Sabido de ustedes es que México vive una difícil etapa de apremio económico. Sin embargo, es convicción generalizada que pese a los elevados niveles de inflación, a la pérdida del poder adquisitivo del salario y al aumento de las tasas de desempleo y subempleo, no hemos llegado a la ominosa etapa de una crisis social y política. Las instituciones sociales que garantizan abasto, vivienda, educación y salud, y las instituciones políticas que aseguran libertad y participación democrática, siguen incólumes y rinden los frutos para los que fueron creadas y desarrolladas, merced al esfuerzo sucesivamente adicionado por muchas generaciones de mexicanos.

No son pocas las cosas que hemos debido sacrificar para consolidar nuestra estabilidad social y política; tampoco son cortos los esfuerzos que ha sido menester invertir para obtener lo alcanzado. Pero todo ha valido la pena en tanto que se ha dado más a los que menos tienen, sin afectar libertades, y se ha auspiciado el pluralismo social y político sin lastrar la eficacia de las instituciones. Nuestra historia contemporánea es una hazaña de la voluntad y de la imaginación.

En ese trabajo intenso, apasionado y constante, los universitarios mexicanos cada vez más hacen causa común con los intereses del campesino y del obrero. Más aún: son hijos de campesinos, de obreros y de la clase media mexicana quienes constituyen el grueso de la comunidad universitaria de mi país. La universidad mexicana es democrática porque no discrimina a sus miembros y es democrática porque los prepara para la libertad. De la universidad mexicana surgen los dirigentes que el país requiere para organizar el trabajo comunitario e institucional. La dirigencia nacional ha templado su espíritu, ha alimentado sus aspiraciones y ha fortalecido sus posibilidades merced a la vocación de servicio y a la disciplina formativa de los centros de educación superior. De aquí que ostente, con legítimo orgullo, su condición de profesor universitario el Presidente de México, Miguel de la Madrid.

Para que las Universidades cumplan cabalmente con



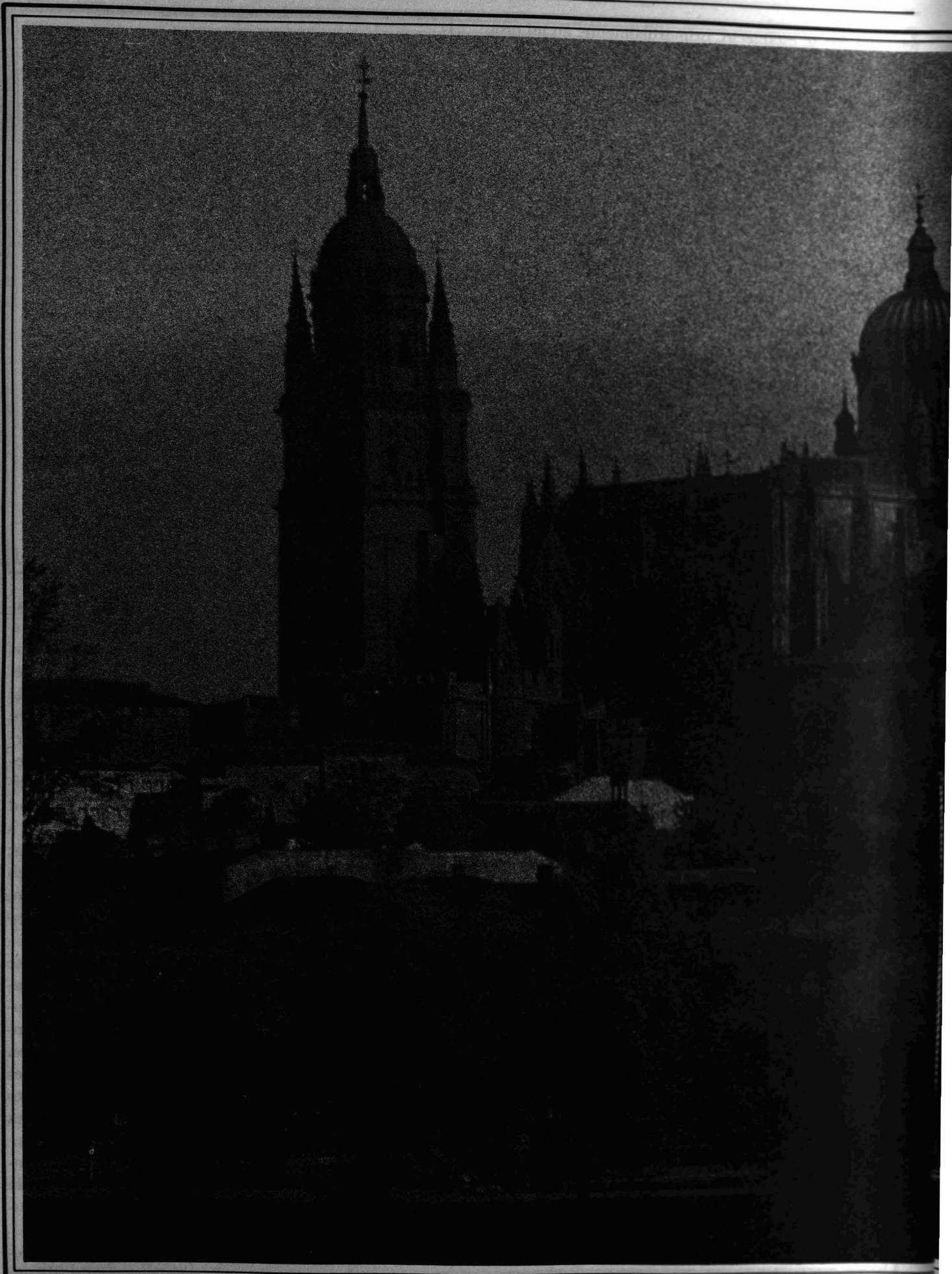
Convento de las Dueñas

la misión que tienen asignada, se ha incluido entre las garantías constitucionales una que atiende el respeto inalterable de los órganos del Estado con relación a los órganos decisorios que actúan en las instituciones académicas. El ejercicio de la autonomía universitaria funda el orden libre, pero también responsable, en el que transcurre la vida académica mexicana. Esa libertad permite que los universitarios enjuicien el pasado y el presente de la vida nacional y columbren su futuro, utilizando para ello la disciplina del estudio; esa libertad también permite que los universitarios se sustraigan a las consignas del dogma y a la rigidez de las jerarquías; esa libertad hace de los universitarios una fuente rica en inquietudes y en proposiciones; esa libertad, en fin, obliga a los universitarios, ante la sociedad, a su constante superación.

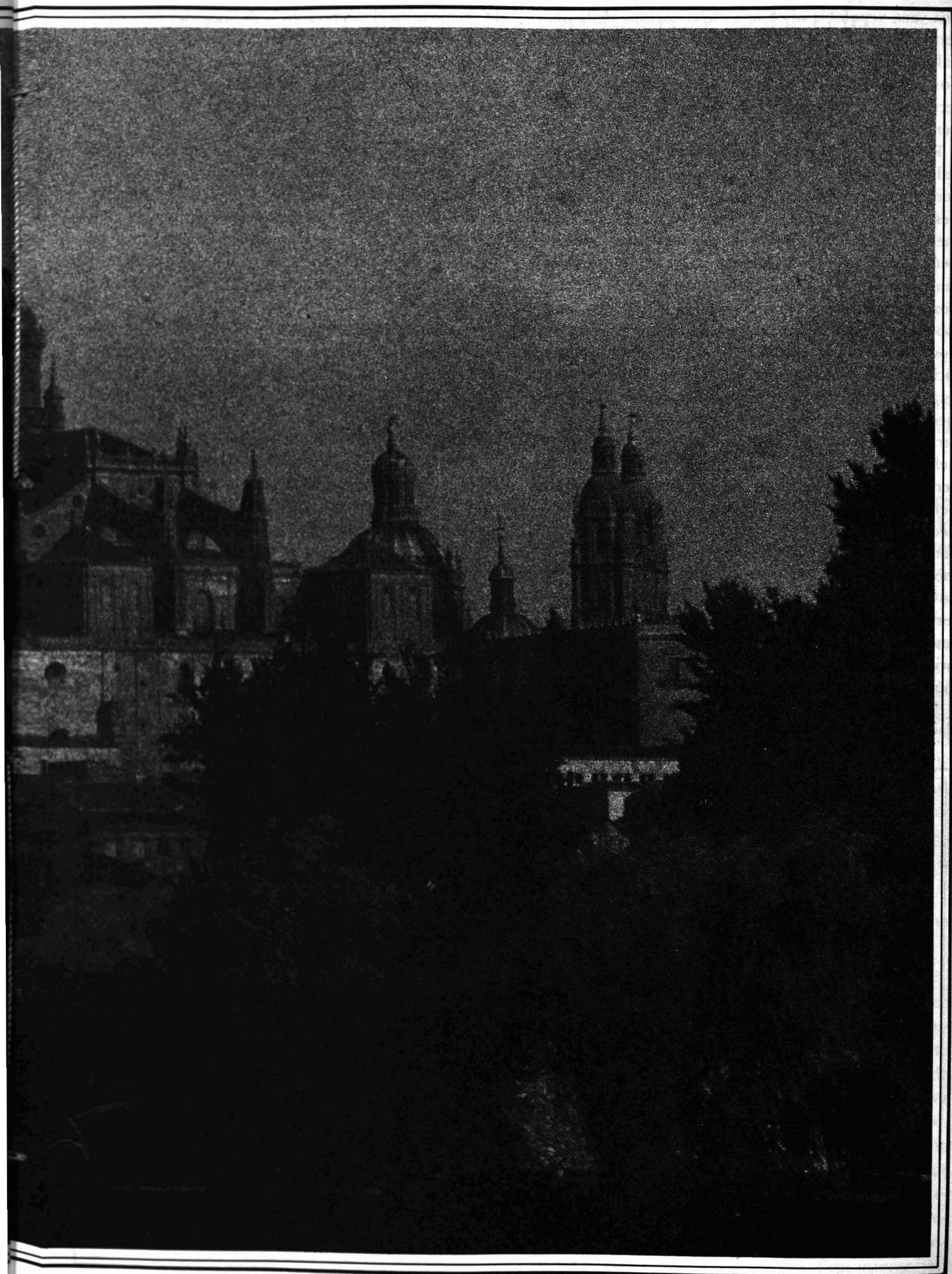
A su vez la responsabilidad del universitario no se agota con el cumplimiento puntual del deber estrictamente académico y de la disciplina puramente institucional; la responsabilidad del universitario también concierne a su compromiso con el progreso de una comunidad que no ha constituido a las universidades para el regodeo y el bienestar personales de sus componentes sino para el análisis de los problemas nacionales y para la formulación de soluciones operativas viables.

La Universidad mexicana es, pues, un centro de inquietudes, espejo del pluralismo ideológico y social de un país que, día a día, se afana por depurar su vida institucional y por superar desventajas circunstanciales.

La Universidad mexicana también se esmera en la preservación de los valores nacionales, pero sin incidir en



Vista general de Salamanca



una vana xenofobia ni en una estéril escisión de la universalidad cultural. La Universidad, en fin, tiene la crucial misión de proveer al país los conocimientos adecuados para fortalecer su autosuficiencia científica y tecnológica, reduciendo así factores de ominosa dependencia externa.

Responsabilidad social, capacidad profesional y nacionalismo auténtico, nutren y caracterizan la vida de la comunidad académica a la que por origen, vocación y destino me enorgullezco en pertenecer. Transitoriamente —y como muchos otros universitarios— desempeño responsabilidades de naturaleza pública. Enriquezco, con esto, la función del universitario. Quienes nos hemos formado en el aula, en la biblioteca y en el laboratorio, tenemos la obligación de servir, cuando se nos honra invitándonos a hacerlo, en las tareas del servicio público. Los funcionarios que nos encontramos en estas circunstancias resarcimos, de esta manera, a la sociedad que subsidió nuestra formación académica; de otra suerte, es por demás recompensante laborar en beneficio de los muchos. Así, al reincorporarnos al quehacer académico, llevaremos con nosotros una nueva experiencia, además de una crecida satisfacción. Podremos decir a nuestros alumnos que el estudio no ha sido en vano y que el compromiso no ha sido rehuido. Podremos decirles que pusimos en práctica lo que concebimos en ideas, que fuimos honestos al trabajar como quisimos serlo al aprender, y que por encima de una estéril dicotomía entre universitario y funcionario antepusimos la principal categoría que identifica los hijos de una nación: la de ciudadano.

Quienes nos encontramos en este recinto somos ciudadanos de la extensa república del saber. Nos hermana

de tiempo atrás el mismo anhelo de aprender para enseñar y de enseñar para construir. Constructores de universidades, los somos también de ideas, y constructores de ideas lo somos también de naciones.

Para concluir tres apuntes que, para mí, son de importancia:

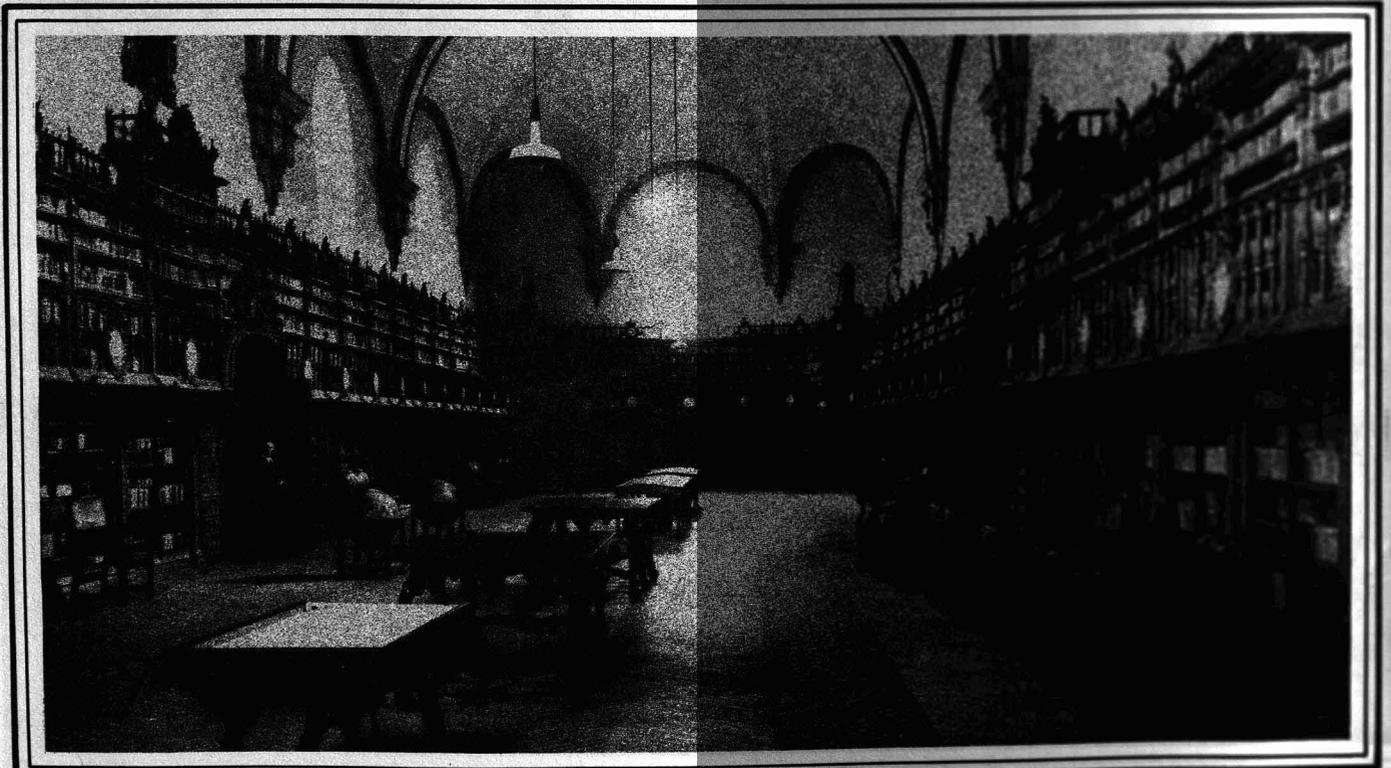
*Primero:* va para casi 10 años que, siendo Rector de la Universidad Nacional Autónoma de México, asistí a una ceremonia semejante, en la que se premiaba el esfuerzo de una vida entregada a la ciencia: la de Ignacio Chávez, hombre magno en la vida académica de México y del mundo, quien fuera también Rector de mi Casa de Estudios, con quien me vincularon el afecto y la admiración que le profesé.

*Segundo:* no puedo dejar de expresar la enorme satisfacción que me produce la presencia aquí de mi maestro de toda la vida, el Dr. Salvador Zubirán, asimismo ex-Rector de la Universidad Nacional Autónoma de México y figura señera de la medicina mexicana, creador del Instituto Nacional de la Nutrición que lleva su nombre.

*Tercero:* la presencia física y espiritual de mi esposa y de mis hijos, no en esta ceremonia, sino en forma cotidiana a través de toda mi vida profesional ha sido un acicate poderoso que me ha impulsado en mis afanes.

Universitarios Salmantinos:

Hoy paso a ser un miembro más de su comunidad. Lo hago emocionado por la distinción y convencido de la responsabilidad. Sé la magnitud del honor que me confieren y del compromiso que contraigo. Sólo puedo decirles, con todo el énfasis y gratitud de que soy capaz, que no defraudaré su confianza. ◊



Biblioteca de la Universidad de Salamanca

---

Entrevista con el Dr. Guillermo Soberón

# FORMAR AL HOMBRE DE ACADEMIA\*

**-¿Cómo definiría al hombre de academia?**

El hombre de academia es una persona motivada por el deseo de saber, para mí ésta es la característica esencial del académico, sea profesor o investigador. El saber se adquiere a través de dos principales vías: la generación del conocimiento y la captación del conocimiento. La primera nos lleva de lleno a la investigación; la gran motivación del investigador es, a partir de las verdades que ahora existen, plantearse las interrogantes para contestarlas de acuerdo con el método científico. El profesor es receptor del saber, pero no solamente lo capta, sino que lo asimila, lo recoge, lo sistematiza y su gran función es transmitirlo. El profesor y el investigador no son entes diferentes en una universidad, el investigador debe enseñar y en muchos casos el profesor también investiga; ésta es a mi juicio la más alta expresión del hombre académico, el investigador que enseña y el profesor que investiga. En la UNAM esta manera de pensar pudo ser recogida en la formación de los cuadros de los profesores e investigadores de carrera.

**- Usted habla de la función liberadora del saber ¿Podría ampliarnos este concepto?**

El que no sabe es como el que no ve, la gran ventana hacia el exterior son los conocimientos que uno adquiere, ya que amplían la dimensión de nuestro entendimiento y la posibilidad de interrelacionarnos con mayor amplitud con el universo que nos rodea. En la medida que nuestro saber aumenta podemos captar lo que nuestros sentidos reciben de manera más sistemática, lo cual enriquece nuestro mundo interno y puede, a su vez, ser vertido hacia el exterior. Este es el gran componente de la libertad del hombre; quien más sabe tiene

más posibilidades de expresarse ante sí mismo y ante el mundo que lo rodea.

**- Usted afirma que los mexicanos hemos aprendido que sin cultura no hay libertad. ¿Podría profundizar sobre esta afirmación?**

En las comunidades en que los valores intrínsecos no se han arraigado entre sus miembros, en donde no hay conciencia de las tradiciones y de lo que significan, las posibilidades de reconocer esos valores y de actuar ante el exterior están más limitadas. En cambio, las sociedades que, a través del tiempo, han establecido consensos para asimilar lo que les corresponde, esto es, lo que les compete para su propia modernización, son las que poseen un elemento extraordinario para defender esa posibilidad, ante fuerzas intrínsecas o extrínsecas. Pienso que nuestros propios principios son baluartes de los valores que debemos proteger y acrecentar, que el defenderlos nos da el espacio necesario para continuar hacia adelante; dichos valores son, así, componentes de la libertad.

**- ¿Cómo definiría a la universidad mexicana contemporánea?**

La Universidad ha transitado, no solamente en México, sino en muchos otros países de ser una institución encerrada en su mundo, lo que se ha connotado con el concepto de torre de marfil donde sólo se busca recoger y acrecentar el saber, a ser una institución que interacciona con la sociedad. Este cambio ha hecho posible, por una parte, que sus miembros sean estimulados por los problemas de la sociedad, y por la otra, formular en el interior de la institución posibles soluciones a esos problemas. Así las universidades trascienden y son instrumentos efectivos del progreso. Esta interacción

\* Entrevista realizada por el Coordinador Editorial de *Universidad de México*.

con la sociedad no es de ninguna manera restrictiva de su autonomía, por el contrario, creo que la autonomía se enriquece dado que la universidad como institución así como sus miembros están en situación de recoger aquello que les motiva, que les atrae, porque saben que sus esfuerzos trascienden en lo social y logran corregir problemas de su entorno. Esta nueva concepción ha enriquecido el pensamiento de la universidad mediante la gran función de la extensión universitaria que abarca así dos aspectos, tanto en el campo de la difusión de la cultura como en el de la elaboración de proyectos concretos para resolver problemas que aquejan a la sociedad.

- **¿Qué relación existe entre la responsabilidad del universitario y el desarrollo de la comunidad?**

Esta cuestión se relaciona, a lo que con anterioridad me referí sobre la trascendencia social de la institución. El universitario cuenta por sí mismo y como parte de una comunidad; tiene la libertad para desarrollar su trabajo, en un medio académico y como parte de la comunidad integra su esfuerzo al conjunto de proyectos de investigación, muchos de ellos de interés nacional. De esta manera, la institución responde como tal, como expresión de la comunidad universitaria. De ahí la gran importancia que en las últimas décadas ha tenido el recoger y extender en más justas proporciones esta gran función de extrapolación del trabajo universitario a la sociedad.

- **Usted afirma que el universitario enriquece su función en el desempeño de responsabilidades de naturaleza pública ¿Cuál ha sido su experiencia en este campo?**

Cuando estuve al frente de la Universidad supe de muchos investigadores y profesores universitarios que, por su talento, eran requeridos por otras instituciones. Después, con el tiempo, muchos regresaban a su labor universitaria, poseedores de una gran motivación al estar en instituciones de servicio público. Este tránsito representa vínculos entre los intereses de la sociedad y las posibilidades de la universidad. De esta forma, la experiencia que se adquiere en el área de los servicios hace a los universitarios más maleables a recoger las inquietudes que se les presentan y mejor dispuestos a encontrar respuestas a los problemas.

En cuanto a mi propio caso durante cuarenta

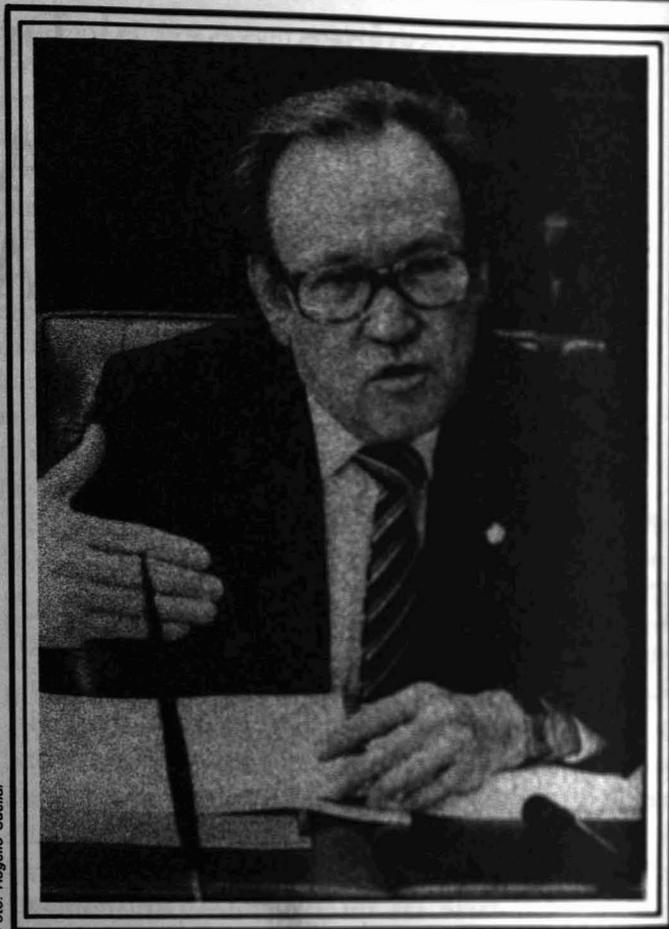


Foto: Rogelio Cuéllar

años en la Universidad, con sus intervalos cuando estuve en el Instituto Nacional de la Nutrición y otro periodo en la Universidad de Wisconsin, logré adquirir una forma de pensar, de discurrir y de buscar el rigorismo del juicio crítico que el universitario siempre aplica para tomar decisiones, que ha sido muy importante al asumir mi responsabilidad actual. Y también, como lo mencioné en el discurso de Salamanca, es muy satisfactorio estar al servicio de los intereses de los demás ya que la posibilidad de ser útil a otros añade un sentido a la formación personal.

- **El primer mexicano que recibió el Doctorado Honoris Causa por la Universidad de Salamanca fue el Dr. Ignacio Chávez ¿Podría hacernos una semblanza del Dr. Chávez?**

He tenido en varias ocasiones la oportunidad de hablar del maestro Chávez. Fue una persona a la que estuve muy cercano. Poseía una gran inteligencia creativa. Usó su talento para formarse y cultivarse y a la vez para organizar el trabajo de quienes lo rodeaban, fue realmente un constructor de instituciones. Destacó con luces propias durante su formación de estudiante, después de su recepción profesional fue rector de la Universidad Nicolaita,

se especializó en cardiología en Europa y a su regreso fue director de la Facultad de Medicina, donde innovó procedimientos y restauró instalaciones. En 1933 le tocó el centenario del establecimiento del Colegio de Ciencias Médicas y su labor ahí fue muy trascendente. También fue Director del Hospital General de México, institución que recogió en difíciles circunstancias y organizó con un buen trabajo académico y con disciplina. Precisamente su función en el Pabellón 21 del Hospital en el área de cardiología y con el grupo de jóvenes médicos que con él colaboraron, fueron el punto de partida para la creación del Instituto Nacional de Cardiología en el año de 1944. Desde su fundación, el Instituto fue pionero en las labores que en ese entonces se realizaban; ahí se han formado eminentes médicos mexicanos y extranjeros, logrando obtener un gran prestigio a nivel mundial. Siendo director del Instituto Nacional de Cardiología, el maestro Chávez pasó a ser rector de la UNAM, en el año de 1961; su labor como rector es ampliamente conocida y recordada por todo lo que hizo para elevar la jerarquía académica de la institución: el programa de formación de profesores, la renovación del bachillerato, la consolidación y el sentido de responsabilidad de profesores y alumnos, entre otras cosas, que determinaron un cambio positivo en la institución de aquel tiempo. Es realmente lamentable el episodio en el que se dio aquel conflicto en el año de 1966 que obligó a su salida, fue un manchón en la historia de la Universidad. La Universidad ha reconocido en el Dr. Ignacio Chávez a un gran universitario.

**- Ya que en su discurso menciona también al Dr. Salvador Zubirán ¿Podría hablarnos de su trayectoria?**

El Dr. Salvador Zubirán fue un talentoso estudiante universitario. Después de realizar un posgrado en Harvard regresó a México con un gran bagaje de conocimientos. Fue el primero que, en nuestro país, aplicó insulina a los diabéticos. Fue uno de los pioneros en el ejercicio moderno de la medicina institucional. En el gobierno del General Lázaro Cárdenas fue nombrado Jefe del Departamento de Asistencia Infantil que fue el antecedente de la Secretaría de Asistencia, lo que, posteriormente, se fusionó con el Departamento de Salubridad para constituir la Secretaría de Salubridad y Asistencia, ahora Secretaría de Salud. Las acciones emprendidas por el Dr. Zubirán son de gran trascendencia en el área de la salud. Ya desde

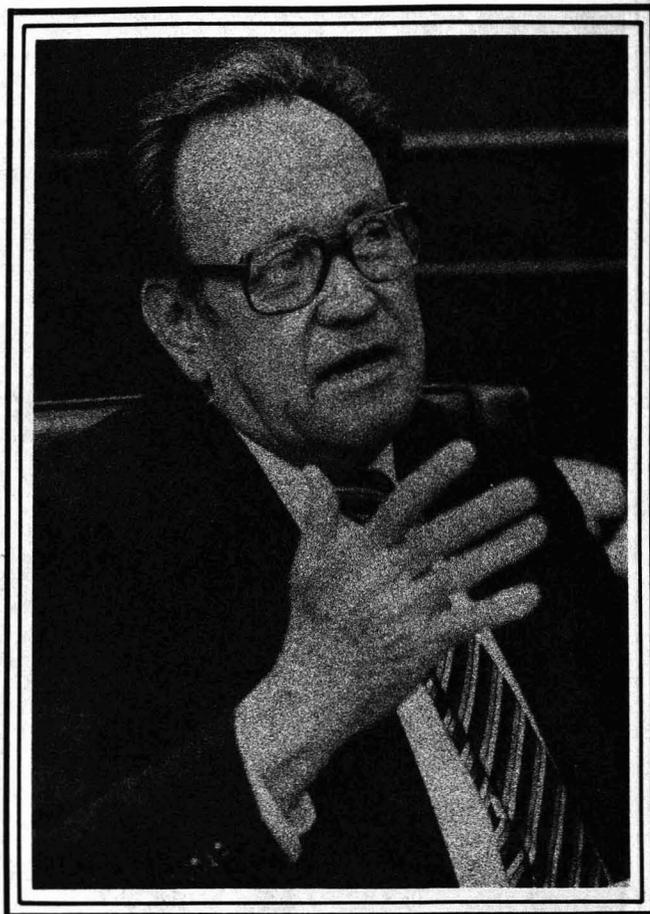


Foto: Rogelio Cuéllar

1943 empezó a concebir una institución que pudiera recoger estos cauces innovadores, rodeado de un grupo de jóvenes a quienes envió al extranjero, creó las bases para la fundación del Hospital de la Nutrición que se inició en 1946. El Hospital tuvo una función muy importante en la sociedad mexicana porque introdujo igual que el Instituto de Cardiología y el Hospital Infantil de México los tres componentes fundamentales de un Instituto Nacional de Salud: la investigación, la enseñanza de alto nivel y la atención médica más compleja. Una de las grandes aportaciones del Instituto de la Nutrición ha sido concebir a la nutrición como un problema de salud pública. En el año de 1980, al aprobarse la ley que hoy lo rige, se le dio el nombre de Instituto Nacional de la Nutrición "Salvador Zubirán".

El maestro Zubirán fue rector de la UNAM, de 1946 a 1948. Salió de ella por un conflicto en circunstancias muy difíciles. Otro episodio que mucho lamentamos los universitarios. Pero, es importante señalarlo, tanto el Dr. Ignacio Chávez como el Dr. Salvador Zubirán son personas que no se dejaron doblegar por la adversidad. Recientemente el Dr. Zubirán recibió un merecido reconocimiento nacional al otorgarle el Senado de la República la medalla Belisario Domínguez. ◇

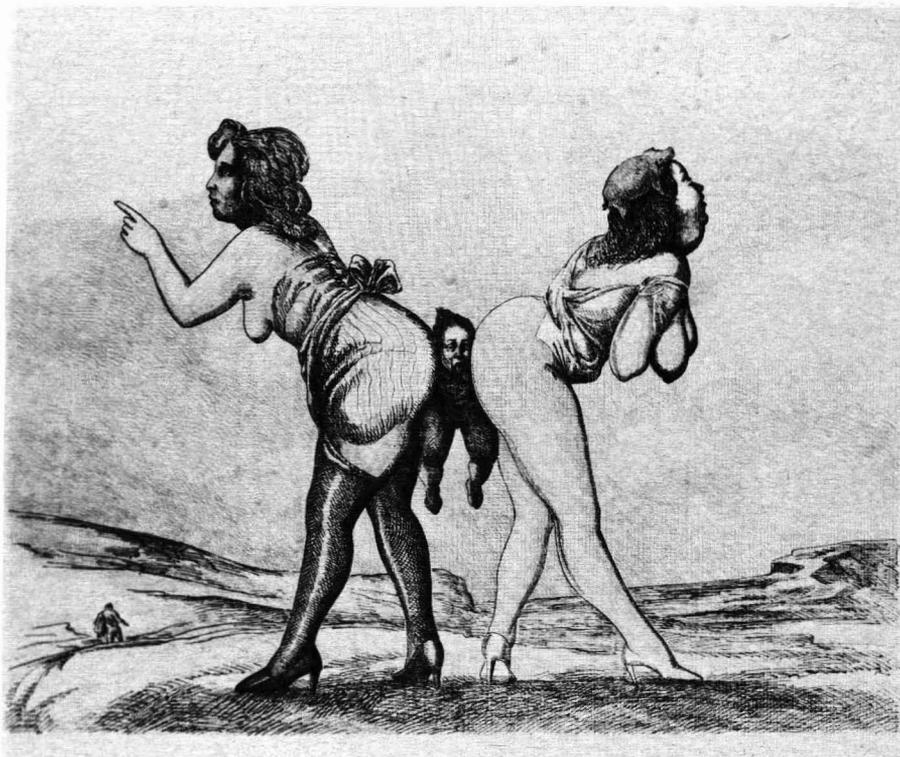


pintores y dibujantes más importantes que van desde finales del siglo pasado y principios y mediados de éste, hasta nuestros días.

Hagamos un brevísimos recuento de lo más representativo de la exposición: Entre los presentes se encuentra James Ensor (1860-1949) quien participa con más de quince grabados. "La Catedral", firmado en 1886, nos presenta un tema francamente festivo. La catedral está rodeada de una multitud que se forma por civiles y militares. Las caras del primer plano tienen un tratamiento delicado. Sus rasgos son de expresiones profundas. Son seguramente rostros que en el año de factura de esta obra, era posible identificar entre la gente de la sociedad belga.

"Examinando las heces de Darius", firmado también en 1886, es un grabado con mucho detalle. Cuatro personajes con cara de circunspectos, analizan el contenido de una bacinica. Al fondo, una cortina profusamente trabajada y, tras ella (en términos del plano), Darius a la expectativa del veredicto. Dada la profundidad, Darius está trabajado con mayor claridad que el resto de las figuras. Las líneas que lo forman son más delgadas y su lejanía está lograda con la técnica de hacer la figura usando líneas menos profundas.

Los dibujos de Ensor son críticos, diabólicos. En ellos hay "mal", hay muerte, hay decisión en los trazos. Hay movimiento y quietud, hay sátira y perdón, benevolencia y crueldad. Sus personajes van desde la mujer elegante y el hombre de bombín y barba, hasta



Roland Topor. Litografía, 40 x 55 cm.

el monstruo increíble y el leproso descarnado.

Para comentar sólo un grabado más de este importante artista belga, hay que hacer referencia a uno que posiblemente sea de los trabajos mejor logrados en cuanto a delicadeza del dibujo, composición y tema de la obra. Me refiero a "Hop-Frog's Revenge".<sup>6</sup>

En un gran teatro (¿plaza?) se encuentra reunida una gran multitud que contempla a un grupo de demonios (¿quemados?) que penden de una cadena, como si fueran el candil

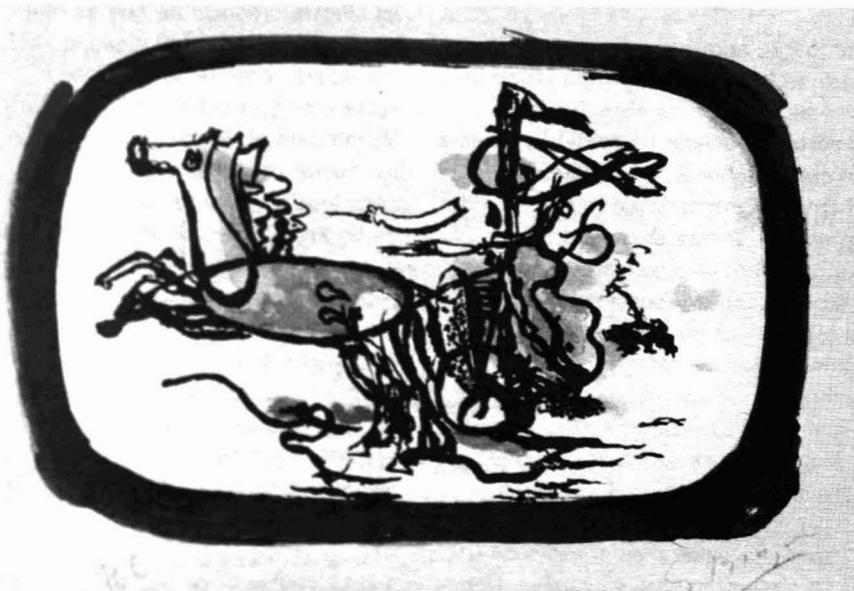
6. Una traducción aproximada podría ser "La venganza de la rana que salta".

que alumbra la reunión. El público, heterogéneo hasta donde más, los mira dejando un círculo bajo ellos. Del racimo humano que cuelga en llamas, ha caído un sujeto que más parece un esqueleto sin vida que el cuerpo de un recién sacrificado. Las caras del público parecen en ocasiones no atender lo que sucede, sin embargo, su sola presencia en el recinto, avala indiscutiblemente el acto.

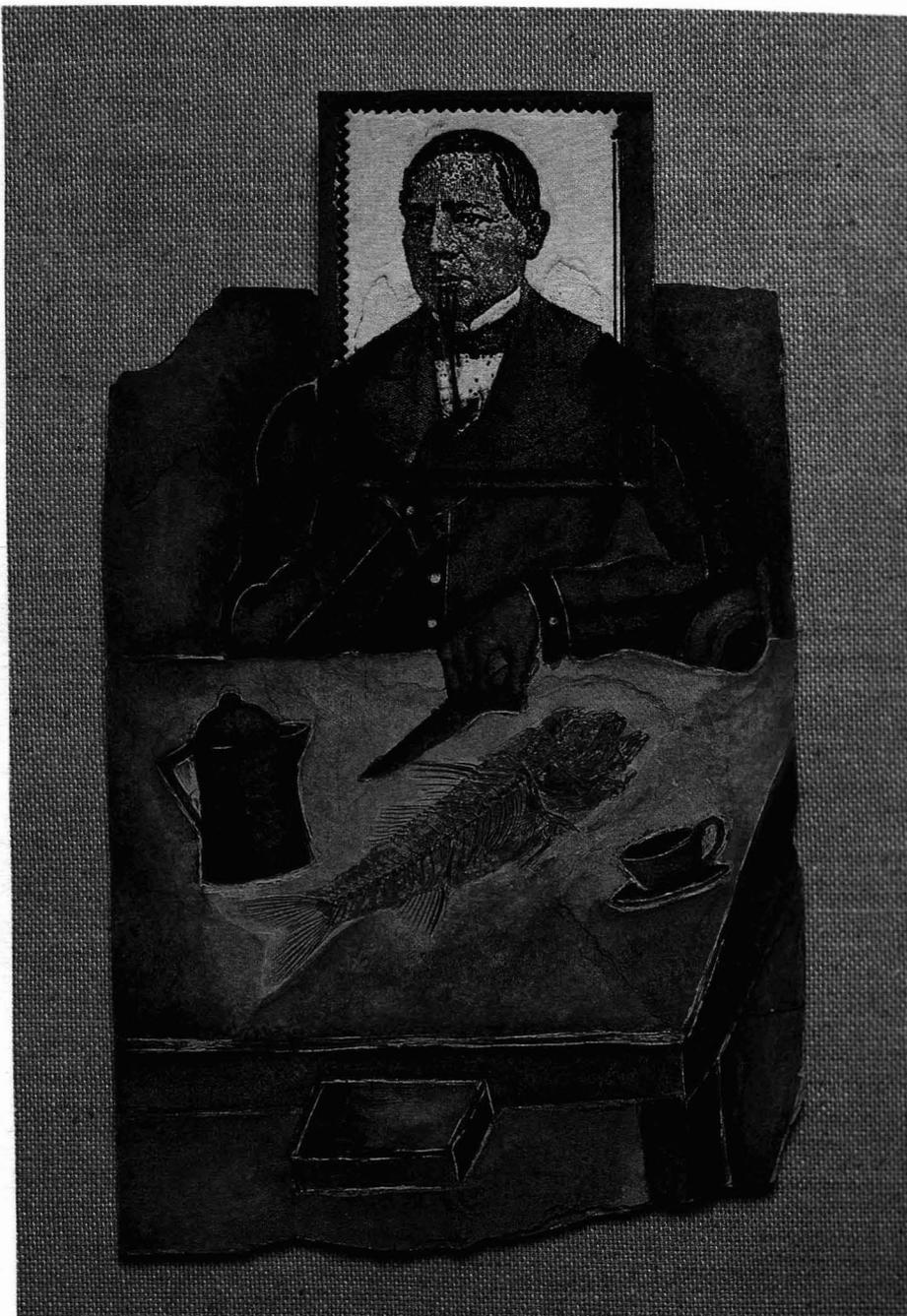
Uno más de los presentes en esta exposición es Roland Topor (1938) de quien Héctor Trillo ha dicho: "Hay un detalle en frecuentes dibujos de Topor que no hay que dejar pasar inadvertido: el hecho de que los atuendos de algunos personajes, aquellos en los que convergen los dardos de su enojo, los que son especial objeto de su decidido encono, no corresponden, como sería demasiado obvio suponer, al estilo de la moda que habría vestido a la generación de sus padres, sino muy claramente a la de sus abuelos. Si esto no es el resultado de una transferencia, su ira tiende un puente entre dos generaciones."<sup>7</sup>

Ciertamente, lo que aquí se presenta de Topor, no es lo más conocido. Vemos una serie erótica cuya composición es en algunos casos tradicional y en otros nos remite a los trabajos que se realizaron en tiempos

7. Héctor Trillo, "Estética y humor de lo siniestro" UNAM, México, 1981.



Georges Braque *Le char II*. 1953 Litografía 50 x 65 cm.



*El Goloso de Guelatao*, 1985 Mixta/papel 19.5 x 21 cm.

del Art Nouveau. Penes erectos, mujeres que lamen un gran falo, faunos que hacen el amor con dos mujeres a la vez, un pintor que sostiene su paleta de colores incrustada en su miembro viril desproporcionadamente grande. Estos dibujos están acompañados de otra de las obras ya tradicionales de este artista: dos mujeres de espaldas una a la otra, presan con sus nalgas a un niño. Una lo hace con actitud distraída, la otra con pesadumbre. El niño, con las piernas en el aire, saca la lengua como asfixiado al tiempo que muestra sus grandes ojos fuera de órbita. A lo lejos un hombre camina desnudo, despreocupado. Una de las mujeres trae por gorro un pequeño

cerdo que abraza su cabeza. Otro de los artistas de gran renombre en esta muestra es Max Ernst. Su cuadro "La balada du soldat" presenta un cubo. Sobre él, un soldado tocando el cornetín, rodeado de banderas, rifles apilados y demás enseres militares. Al pie del cubo, el gran trofeo de la milicia: la cabeza mutilada de un becerro sobre una charola. Georges Rouault también se encuentra compartiendo las paredes del Carrillo Gil. Uno de sus cuadros es una pareja. Los novios parecen esqueletos. Él con sombrero de copa y adorno en la solapa. Ella con velo de novia, pero no "vaporoso", sino más al estilo de una campirana, pegado a su cabeza. Los

ojos hundidos y profundos, de esos que miran hacia adentro cuando la vida comienza su viaje.

Alberto Gironella, Francisco Corzas, Julio Castellanos, José Clemente Orozco, Leopoldo Méndez, Pierre Bonnard, José Luis Cuevas, Juan Soriano, Alberto Giacometti, Georges Braque, Pierre Alechinski, Roberto Matta, Jacques Villon, Emilio Ortiz, Wilfrido Lam, Isidoro Ocampo, Antoni Tapiés, Antoni Saura, Carlos Mérida, Gunther Gerszo, Rufino Tamayo y Henri de Toulouse Lautrec entre otros, forman el cuerpo sólido de esta interesante exposición.

### III

Está de sobra agregar que en la colección de la Casa de la Cultura de Juchitán también hay obras de Toledo. En esta ocasión presenta cuatro trabajos de gran calidad, ya que "es un profundo conocedor de las técnicas de la estampa y participa directamente en todos los procesos de producción e impresión de sus series gráficas".<sup>8</sup>

José Luis Cuevas lo describe "encorvado, sobre su plancha, profundamente concentrado".<sup>9</sup> El resultado es evidente. No sólo en sus trabajos como artista, sino en sus trabajos como persona, seguramente Toledo vive profundamente concentrado, encorvado ante la vida a la que él sabe tratar con minuciosidad. Las palabras para hablar bien de este artista y encomiar su labor humanitaria, no sólo permanecerían inexpresivas ante los hechos que dicen todo por sí solos, sino que además, no serían del total agrado de este artista juchiteco. Lastimarían seguramente su modestia y su sincera creencia de que es mejor hacer las cosas en la intimidad, lejos verdaderamente de la difusión aplastante y la publicidad deformadora. Vayan para el tiempo estas páginas, sin mayor pretensión que la de constatar el quehacer de un hombre, de un artista que tantas satisfacciones nos brinda como paisano y como pintor. A sabiendas de que sólo hay un Francisco Toledo —hay que ser honestos— deseamos en nuestro interior que existan más sin perder de vista que su singularidad (única e irreplicable identidad) es la que nos ha hecho notarlo y reconocerlo de entre los demás. ♦

8. Texto de Carlos Blas Galindo, Op. cit.  
9. José Luis Cuevas, Op. cit.

## LA ESCUELA NOCTURNA

Nos ordenaron otro libro  
de texto. Este es aún más oscuro  
e indescifrable, y noche a noche se acaba  
la luz en los ojos cansados. Cada día  
la ciencia nueva cancela a la antigua,  
bajo las viejas formas nuevas formas  
se perfilan, la pantalla  
entre el alma y las cosas realmente parece  
adelgazarse sin cesar, pero no cae: sus complicados  
arabescos y signos superpuestos al objeto  
conducen hacia otros engaños. Y muchos  
han desertado ya de las aulas.

Pocos alumnos hemos continuado,  
en banca dura para huesos viejos. ¿Banca  
de escuela o de galera? A veces parecen fluctuar  
a un lado formas inciertas: ¿sargazos o indicios  
de tierras ignotas? ¿Equívocas  
sombras que la noche suscita? Es muy difícil  
resolver los problemas, pues sin cesar  
nos cambian los datos.

A menudo, quizá confusamente, nos preguntamos  
si la escuela es realmente útil. Hace mucho,  
es verdad,  
nos enseñaron las reglas  
despiadadas con las que interminablemente  
—ojos en las tinieblas, abiertos y cerrados a la luz—  
en cavilosa fantasía corregimos una y otra vez  
las fallas cometidas, pero las reglas poco sirven  
en las tareas que nos dejan. ¿La experiencia  
del estudio no habrá sido algo más que una larga  
tentativa

de perjudicarnos, aplanarnos y someternos  
a la corriente del tiempo? Y la satisfacción

*Selección, traducción y nota de Guillermo Fernández*

de aprender solamente el gozo amargo  
y momentáneo en que puede decirse: "¿También  
esto había que aprender?"

Tal vez tenga razón quien afirma  
afirma  
que a los viejos les sienta bien  
sólo el reposo, las memorias, el olvido. Pero  
nosotros

—que equivocamos todas las veredas y nos  
sorprendió  
la noche de improviso— nos esforzamos por  
remediarlo,  
aunque la luz se acabe; la aritmética nos propone  
cálculos siempre más abstrusos y no podemos  
contar ya con manuales y prontuarios.

Alguien ha dicho que un día  
nos llamarán para el examen. Yo no lo creo. Cuando  
por vez primera nos sentamos en estas bancas,  
aspirábamos

por lo menos a la suficiencia. Y ahora nos explican  
que la finalidad del estudio consiste, esencialmente,  
en que reconozcamos nuestra insuficiencia. Así, el  
provecho ha sido escaso

o solamente el de habernos habituado  
a un inexplicable deber. ¿Pero cómo  
podía haber sido de otro modo? Nunca  
nos enseñaron los programas;  
sin embargo hemos afrontado diariamente,  
con respuestas cada vez más titubeantes, un  
interrogatorio  
cuyo exacto alcance se nos escapa. Y el examen  
dura toda la vida.◇

(1963)

del libro *Desde el balcón*

*Nació en Rieti, en 1899. Poeta, ensayista literario y crítico. En 1923 terminó sus estudios de jurisprudencia en la Universidad de Turín. Desde muy joven manifestó sus aptitudes literarias al fundar, en 1922, Primo Tempo, la revista literaria mensual, que co-dirigió con Mario Gromo, Giacomo Debenedetti y E. F. Sacerdote. Dicha revista sólo publicó once números; en el segundo de ellos (junio de 1922) Eugenio Montale publicó por vez primera (los poemas "Riviere" y "Accordi"). La sección de crítica de Primo Tempo se mostró particularmente interesada en las corrientes de la cultura italiana y europea de esos tiempos, el simbolismo y el decadentismo. Entre sus colaboradores se contaban Umberto Saba, Camillo Sbarbaro, Giu-*

*seppe Ungaretti, Corrado Govoni y el mismo Solmi. Participó en las dos grandes guerras, que marcaron de modo definitivo su lacerada visión de la vida, expresada en una obra en la que abundan los símbolos desolados, pero convencida y esperanzada en un "nuevo orden moral", en una "nueva fe".*

*Obra poética:*

*Comete*, Ribet, Turín, 1923.

*Fine di stagione*, Carabba, Lanciano, 1933.

*Poesie*, Mondadori, Milán, 1950.

*Levania e altre poesie*, Mantovani, Milán, 1956.

*Dal balcone*, Mondadori, Milán, 1968.

# Quehacer Universitario

*La ciudad  
de la investigación  
en humanidades*

## RECINTO DEL ESPACIO Y DE LA LUZ

*Por Javier Aranda Luna*

Apenas caben tres personas. Las pilas de libros, los archiveros y las hojas de papel dejan sólo un pequeño paso para alcanzar el escritorio de cajones llenos de carpetas. Afuera se ve el pasillo de acceso también reducido por paredes de libros y muebles repletos de fichas bibliográficas, hemerográficas y de trabajo. Esas son más o menos las condiciones del espacio donde un coordinador de investigación en el área de humanidades trabaja cotidianamente. Como es obvio, los becarios y los ayudantes de investigación carecen incluso de un lugar como ese para laborar, se instalan donde pueden.

En la llamada "Torre II de Humanidades" se encuentran seis de los siete institutos de investigación de estas especialidades de la UNAM. El edificio fue planeado originalmente para albergar los institutos de ciencias pero cuando a estos los trasladaron a sus nuevas instalaciones, fue adaptado para los de humanidades. "Naturalmente por ello las condiciones fueron malas desde un principio" y por el mismo crecimiento de la universidad se llegó al hacinamiento de investigadores, comenta el arquitecto Raúl Kobeh, responsable de la subdirección de planificación de la Dirección General de Obras de la máxima casa de estudios. "Este fue el motivo por el que el rector Dr. Jorge Carpizo decidió poner en marcha el proyecto para construir "la ciudad de la investigación en humanidades" en la que se instalarían los institutos de investigación en estos campos".

En los primeros meses del año pa-

sado se dieron los primeros pasos. Se buscó que su ubicación fuera cercana a la unidad bibliográfica y hemerográfica del Centro Cultural Universitario para facilitar la labor de los investigadores. Además se pensó que arquitectónicamente se podía integrar el conjunto al jardín escultórico que ahí se encuentra; las vías de ac-



ceso existentes permitían una fácil comunicación tanto con el interior de Ciudad Universitaria como con el exterior.

Inicialmente el proyecto estaba planeado para realizarse en cuatro etapas: en la primera se construiría el edificio del Instituto de Investigaciones Jurídicas; en la siguiente el destinado a los Institutos de Investigaciones Estéticas e Históricas; en la tercera se edificarían los inmuebles de la coordinación de humanidades, del Instituto de Investigaciones Filológicas y el de Filológicas y; en la última etapa, se pensaban llevar a cabo las obras de construcción de los Institutos de Investigaciones Económicas y Sociales.

Como se sabe, hace algunos meses el rector Jorge Carpizo inauguró las instalaciones del Instituto de Investigaciones Jurídicas. Se concluyó así la primera etapa pero también en ella se adelantó parte de la segunda. "En materia de vialidad, ductería eléctrica y en las redes de alimentación de agua las obras están muy avanzadas". Por esta razón, Kobeh no descarta que aunque el conjunto está planeado para terminarse a fines de

1988, esto pueda suceder quizá unos meses antes.

Aledaña al espacio escultórico, "la ciudad de la investigación en humanidades" contará con un campus aproximado de 10 hectáreas, 35 mil metros cuadrados estarán destinados a las instalaciones, es decir más del doble del espacio que hoy ocupan los

distintos centros de investigación. Ahí se encontrarán 551 cubículos individuales, los estacionamientos tendrán capacidad para unos 910 automóviles, y todo el conjunto contará con 2 auditorios para doscientas personas cada uno.

Para el arquitecto Kobeh desde 1973, cuando se construyeron los edificios de ciencias, no se había realizado una obra de tal importancia en Ciudad Universitaria, pues con ella se permitirá el mejor desarrollo de uno de los puntos centrales del quehacer universitario: la investigación.

Otros de los espacios que "o no se tienen o se tienen en muy malas condiciones por pequeños" y que están contemplados en las nuevas instalaciones son para los servicios de: cómputo, publicaciones, administración, intendencia, salas de descanso, áreas para preparar café, para material bibliográfico de uso interno y otras para el acervo de acceso público. Las salas de juntas dejarán de ser los lugares donde de manera habitual trabajan los ayudantes de investigador y los becarios, contarán con espacios específicos para ello. "Lo que visiblemente crecerá son las

bibliotecas, apunta el entrevistado, el acervo de 900 mil volúmenes con que cuenta la totalidad de los institutos, gozará de un medio adecuado para su mejor conservación y uso". Cabe destacar que las bibliotecas actuales carecen en su mayoría de salas de lectura y las que se crearán en los nuevos recintos tendrán capacidad para que ahí consulten los textos y documentos de 30 a 160 personas dependiendo del acervo de cada instituto.

"Sí, la Dirección General de Obras fue la dependencia encargada de pro-



yectar y construir "la ciudad de la investigación en humanidades", asegura el subdirector de proyectos, arquitecto Enrique Carral. Para ello hemos trabajado manteniendo una comunicación constante con la Coordinación de Humanidades y con los directores de los diferentes institutos. La idea consiste en que los ingenieros y arquitectos retroalimentemos los proyectos con los datos que las autoridades y los investigadores nos proporcionan de acuerdo a sus necesidades, nadie mejor que ellos las conocen. Lleva tiempo el análisis que hacen de sus requerimientos pero vale la pena. En muchas ocasiones nos han sugerido cambios y cuando son factibles, cuando no afectan la unidad del conjunto, los aceptamos o les proponemos otras soluciones. De esta manera garantizaremos que los edificios no sean ajenos a sus necesidades. Ellos aprueban a fin de cuentas el proyecto que precisan".

Como la mayor parte de la arquitectura moderna, dice Enrique Carral, "pretendemos más que crear obras de arte, satisfacer necesidades, buscamos la funcionalidad. Desde el inicio del proyecto se nos pidió que

los edificios fueran amables; se propuso entonces que tanto las estructuras como los muros de tabique fueran de aplanados para rescatar en parte la propuesta arquitectónica realizada por el maestro Luis Barragán en el Pedregal de San Angel: respeto por el paisaje y la textura de los materiales de construcción, generosidad por los espacios interiores y exteriores, el uso del color y el énfasis casi artesanal de los acabados".

"Lo nuevo en CU, asegura Raúl Kobeh, será sin duda el uso del color. El escultor Sebastián, quien montará

una obra en el centro del conjunto, nos asesoró en este punto y se aceptó la propuesta de utilizar una gama de azules. Así, los aplanados gruesos de los exteriores con el color azul lograrán una mayor integración del conjunto. El color hará también más cálidos los interiores, tan necesario que así sea para las personas dedicadas a la investigación".

Los dos entrevistados coincidieron en destacar que en las obras de construcción las áreas de trabajo se reducirán al mínimo "para no afectar en lo posible el terreno con bellas zonas de roca volcánica". Esto, aseguran, será un elemento de integración con el jardín escultórico del Centro Cultural Universitario. Con los edificios de tres pisos se formará un gran "recintoabierto" a la manera de la arquitectura de Luis Barragán en el que se encontrará la escultura de Sebastián que habrá de simbolizar la investigación humanística. "Aunque no hay nada definido, declara Raúl Kobeh, existe la idea de relacionar al conjunto con obras de otros artistas pero eso está por determinarse".

Los artistas Federico Silva y Hersúa colaboraron asimismo en el asesora-

## Alicia Urreta, hasta siempre la memoria

Jamás las líneas del obituario referirán con certeza la conmovición frente a la muerte. La desaparición física de Alicia Urreta (1931-1986) ha dejado en quienes la amaron, conocieron y admiraron una helada vacuedad. Pianista y compositora, la trayectoria de la maestra Urreta admite sólo un epíteto: *ejemplar*. Repartiéndose siempre entre la docencia, la interpretación pianística, la escritura de partituras propias y de música para teatro y cine, su obra no puede reducirse a las obras editadas o grabadas. Es más bien una omnipresencia en la cultura mexicana, donde demostró una vocación e intensidad desgraciadamente escasas en el medio musical.

Las composiciones de Alicia Urreta no participaron enteramente de las experiencias de vanguardia. Si bien muchas de ellas integran recursos no tradicionales (medios electrónicos, escritura avanzada para los instrumentos solistas), es muy aventurado decir que expresan un deseo de novedad formal. Lo que existe es una búsqueda sonora madura y cristalizada en la dimensión escénica. En repetidas ocasiones la crítica mencionó que una de las virtudes de la música de Alicia Urreta era su *densidad*, el "volumen" que parecía adquirir en el momento de su ejecución. Sin duda este atributo central es herencia que la autora conservó de sus trabajos teatrales, donde llegó a tener una cabal maestría.

Dos composiciones pueden dar cuenta de lo anterior: *Arcana* (1980) y *De la pluma al ángel* (1983). La primera es una obra fundamentalmente pianística, que desde su estreno se integró por derecho propio al gran catálogo de las obras mexicanas para el instrumento. La segunda es una cantata que hace uso del órgano, coros y narrador, pieza tenébrica e impresionante que ha sido reconocida como una de las cumbres de la compositora. Esta partitura revela otro elemento constitutivo del pensamiento musical de Alicia Urreta: el desarrollo de la música guarda equivalencias con el



miento de las obras y aunque se opusieron a los estacionamientos externos, pues restaban armonía al campus, por cuestiones de presupuesto hubo que aceptarlos. "Claro, no construiremos grandes playas de concreto, optamos por un adocreto que permite el crecimiento del pasto por las hendiduras que tiene y plantaremos bastantes árboles", añadió el arquitecto Carral.

"La ciudad de la investigación en humanidades" estará separada y unida al jardín escultórico por las serpientes realizadas por Federico Silva. Aprovechando los desniveles del terreno el artista creó en piedra un par de serpientes gigantes que se encuentran de frente, sus cuerpos ondulados se pierden entre la roca volcánica y la vegetación para formar donde se unen sus cabezas un espacio abierto desde el que se pueden mirar las coloridas esculturas del Centro Cultural Universitario y posteriormente podrá verse el grupo de edificios de los institutos de investigación. "Las serpientes del pedregal" se denomina esta obra que pudo instrumentarse gracias a las aportaciones hechas por el equipo universitario de "Los pumas".

Los que buscan los vestigios, las huellas de las manifestaciones humanísticas del hombre, tendrán en un par de años bibliotecas donde se aprovecha la luz solar y donde la vista se descansa de la lectura mirando el paisaje a través de los inmensos ventanales. Andadores rojos de tezontle, extrañas formas de la piedra negra y árboles rodearán la azul ciudad de la investigación en humanidades, cuyos volúmenes rectangulares aumentarán casi imperceptiblemente de acuerdo a la perspectiva del observador y por el uso de los distintos tonos del color; los investigadores contarán al fin con un espacio para continuar incrementando el espacio de las ideas. En un mar de piedra oscura formado hace dos mil quinientos años por el volcán Xitle y que por siglos habitaron escorpiones y reptiles se construye una ciudad para poblarla de ideas. La bóveda celeste hará lo demás, diría Luis Barragán. Mientras, el ruido de las máquinas transformadoras, los camiones de volteo, los picos y las palas anuncia que el trabajo continúa. ◇

*Lo irremplazable;  
testimonio sobre nuestro  
acervo artístico*

## NUEVAS ESCULTURAS HUAXTECAS EN EL MUSEO DE ARQUEOLOGÍA DE XALAPA, VER

*Por Silvia Trejo*

El nuevo Museo de Arqueología de Xalapa, inaugurado el pasado mes de octubre, se ha visto enriquecido con un sinnúmero de obras pertenecientes a las culturas prehispánicas que florecieron en Veracruz: la olmeca, la cultura del clásico Veracruz, la totónaca y la huasteca.

Mención especial merece la sala huasteca que ofrece ahora una muy completa visión de conjunto de dicha cultura con 19 esculturas nuevas en piedra, figurillas de barro y vasijas.

Con este hecho no sólo se ve enriquecido el visitante del museo que puede apreciar la prolífica producción huasteca, además de la función didáctica que persigue el museo al

mostrar, en una forma global, las características más sobresalientes de cada cultura, haciendo resaltar al mismo tiempo, las obras de arte; también los estudiosos de la historia, la religión y el arte se ven beneficiados con estas adquisiciones; la lectura de este nuevo material, reunido en un solo espacio, ayudará a salvar las lagunas que inundan la historia de los huastecas prehispánicos.

Es imposible para cualquier investigador de cualquier cultura reconstruir su pasado sin tener una visión de conjunto, y estas piezas forman un corpus importantísimo. Es difícil y cuestionable el privar a las comunidades indígenas de su herencia cultural, y más aún cuando sabemos que muchas de estas esculturas todavía son objeto de culto, a las que se viste, a las que se ofrecen alimentos, bebidas, flores y velas; las que, llegado el momento, sacan a las milpas para obtener buenas cosechas, o propiciar la lluvia, las que protegen de los malos espíritus, en fin, que mantienen en gran medida la cohesión de un grupo. Mas no todas las esculturas cumplen ya esas funciones, algunas se hallan tiradas a la intemperie, olvidadas y en malas condiciones, se usan de escalones, se amontonan en los palacios municipales, en las cárceles o son objeto de lucro.

Es casi imposible creer la cantidad de esculturas y otros objetos huastecas que forman parte de colecciones

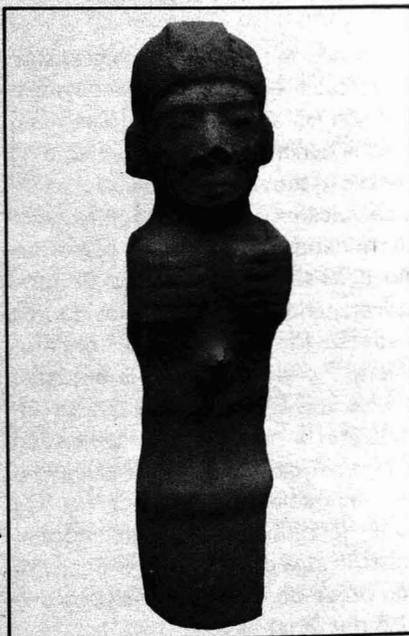


Foto: Silvia Trejo

Figurita fálca. Antigua colección Stavenhagen.



Foto: Silvia Trejo

Mujer desnuda bailando. Relieve. Proviene de San José, Municipio de Tuxpan, Ver.

privadas y museos en el extranjero. De las 368 esculturas en piedra registradas en el *Catálogo de escultura huasteca en piedra*, 102 están en el extranjero, casi un tercio, a lo que hay que añadir que se trata siempre de piezas de primera calidad.

El primer extranjero que se tiene noticia que sacó piezas huastecas de México, fue el "excavador" B. M. Norman, quien en 1844, al estilo victoriano de la época, remonta el río Pánuco y es obsequiado, al final de su viaje cuando se repone de la malaria que pesca, por la Sra Chasse, esposa del entonces cónsul de Estados Unidos en Tampico, con tres magníficas piezas donadas por él al Brooklyn Museum. Una de ellas es la escultura masculina con esqueleto a cuestas que Herbert Spinden denomina "La apoteosis", sin lugar a dudas la mejor escultura producida por los huastecas.

Más tarde, en 1899, el arqueólogo y etnólogo alemán Eduard Seler hace un recorrido por la Huasteca descubriendo importantes sitios arqueológicos. Algunas de las piezas que publica en su tratado sobre México, se encuentran en el Musée de l'Homme de París y en el Museum Für Völkerkunde de Berlín.

Ya en este siglo, el arqueólogo norteamericano Jesse Fewkes viene a México buscando posibles nexos entre las culturas del sur de Estados Unidos, la Huasteca y de Puerto Rico;

son interesantes las afinidades que encuentra en este circuito marítimo. Ciertas piezas huastecas que este arqueólogo ilustra en sus publicaciones de 1907 y 1919 se encuentran en el National Museum of Natural History, Smithsonian Institution, en Washington.

Un hecho muy importante que desentierra la riqueza arqueológica de la Huasteca fue el descubrimiento de los primeros yacimientos petrolíferos cuya explotación estuvo a cargo de compañías extranjeras. El primer pozo productivo se abrió en 1901; pero no fueron solamente los pozos abiertos los que arrojaron, junto con el petróleo, figurillas de barro, vasijas, esculturas en piedra y dejaron al descubierto asentamientos prehispánicos, sino también la consecuente apertura de carreteras y líneas del ferrocarril que conectaban esa zona con el puerto de Tampico. El geólogo Walter Staub de la compañía petrolera alemana "La Corona", escribió un valioso artículo, de carácter etnológico, fruto de sus excursiones por la Huasteca durante su estancia, entre 1916 y 1920. Publica varias fotografías de esculturas, la mayoría no se han localizado; menciona que todavía en esa época se rendía culto a las esculturas huastecas en las iglesias católicas.

El inglés John M. Muir realizó algunos estudios sobre la estructura de los montículos huastecos en Tampico; en su artículo publicado en

desenvolvimiento de una trama, con la argumentación. La música puede ser entonces *narrada*, llega a crear ámbitos y temperamentos, cincela caracteres y vierte una historia. La compatibilidad con la gran poesía resulta también de esto (habría que recordar, por ejemplo, *De la palabra, el tiempo y el poeta*, obra escrita para conmemorar el septuagésimo aniversario de Octavio Paz). Es difícil pensar que la evocación de una compositora pueda tener como referente una imagen visual y no una sonora. Sin embargo, jamás podrá olvidarse a la Alicia Urreta enjundiosa que llegaba a los ensayos de la Orquesta Sinfónica Nacional. La rodeaba un aura de calidez, de explosividad, que infundía respeto y admiración. Lo mismo pueden decir aquellos músicos que tuvieron la oportunidad de trabajar con ella en la ejecución de música "ligera" para obras teatrales: su receptibilidad y nobleza estaban a la par de su talento creativo. Pocos creadores tienen esa virtud de templar su ánimo con la sencillez.

Alicia Urreta perteneció a una generación, la de medio siglo, que tuvo como responsabilidad en sus años mozos abrir las vías de acceso a la modernidad en nuestra cultura. Dentro de ese grupo de intelectuales y artistas, la maestra Urreta, como otras creadoras y pensadoras, tuvo que enfrentar la acartonada tolerancia de un medio que "permitía" paulatinamente el acceso a las mujeres. Es en este sentido que su labor como ejecutante y compositora en verdad sienta precedentes e irrumpe con un profesionalismo incomparable.

La labor de difusión de la nueva música forma parte cardinal de los legados de Alicia Urreta. Tanto en la provincia mexicana como en Europa (España, sobre todo) la presentación de conciertos con obras de compositores mexicanos (jóvenes, principalmente) ocupó buena parte de sus actividades en los últimos años. Si bien su labor en la Universidad quedó trunca, la promoción de nuevos grupos y de nuevos espacios para las presentaciones musicales rindió notables frutos. Esta presencia múltiple y fecunda deja una escuela. Trocar la vida por la cultura sigue siendo una aventura que sólo puede resolverse, dentro de nuestra sociedad sexista, con valor y audacia. Es por esto que Alicia Urreta será siempre un paradigma. ◇

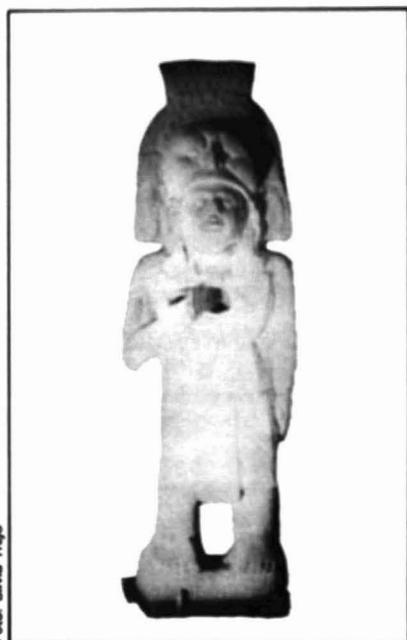


Foto: Silvia Trejo  
Figura masculina con esqueleto a cuestas. Procede de Ozuluama. Ver. Vista anterior.



Foto: Silvia Trejo  
Vista posterior.

1926 no menciona ni ilustra escultura alguna, por lo que es un tanto difícil atribuirle la donación de las piezas que se encuentran en el British Museum de Londres, aunque su antigüedad en el museo coincida con esas fechas.

Como representante del American Museum of Natural History de Nueva York, que alberga una importante colección de esculturas, tallas en concha y vasijas huastecas, estuvo el arqueólogo Gordon Ekholm, que excavó en Pánuco y en Tampico durante 1941 y 1942. A él se debe la primera clasificación de la cerámica huasteca.

Finalmente, el etnólogo francés Guy Stresser-Péan, director de la Misión Arqueológica Francesa de 1924 a 1976, que realizó estudios en la Huasteca y de quien se conocen muy escasas publicaciones, donó tres esculturas de su colección al Musée de l'Homme de París.

Con esta breve relación de piezas conocidas que han salido al extranjero puede uno percatarse de la relevancia que tiene el arte escultórico huasteca y al que poco caso se le ha hecho en nuestro país. De ahí el logro que significa rescatar y reunir estas nuevas obras en un museo mexicano. El verlas todas juntas, tan espiadas,

tan hieráticas, tan solemnes y lejanas mueve a formular su significado.

La presencia de estas esculturas, junto a las que existían en el antiguo museo, viene a corroborar la importancia que para los huastecas tuvo el materializar sus ideas y conceptos sobre la vida, utilizando la escultura exenta, como un medio tangible, corpóreo e imperecedero. En el vasto territorio que ocupó este pueblo: sur de Tamaulipas, norte de Veracruz, sureste de San Luis Potosí y porciones de Querétaro, Hidalgo y Puebla, rige el mismo estilo para la escultura en piedra condicionado por varios factores: técnicos, formales y conceptuales.

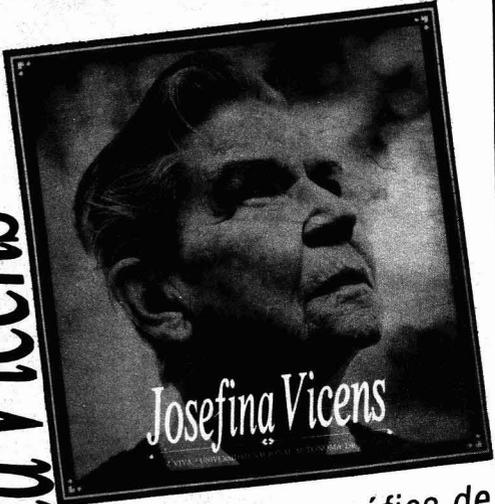
Se utilizó siempre la piedra arenisca, aunque tuviera que trasladarse desde la sierra hasta la llanura costera. Las primeras esculturas surgen de la forma cilíndrica del falo, hierofanía, o sea la manifestación de lo sagrado, que surge de una íntima relación con la naturaleza en las sociedades preponderantemente agrícolas, y a la cual se le seguía rindiendo culto aún dos siglos después de la Conquista, culto que comportaba ritos orgiásticos en pro de la fertilidad de la tierra.

Con el tiempo la forma fálica se antropomorfiza: adquiere un rostro, se le marca el sexo y se delinear los brazos

muy pegados al cuerpo. en un relieve casi imperceptible, para no romper la figura cilíndrica. Ejemplo de esto es la figurita recién adquirida y que aquí se ilustra; perteneció a la colección Stavenhagen.

Posiblemente, el descubrimiento de un nuevo procedimiento para extraer la piedra de la cantera en forma de lajas, siguiendo la línea horizontal de los estratos, haya influido en el cambio formal que sufren las piezas, de cilíndricas a rectangulares, lo cual seguramente también respondía a fines litúrgicos más elaborados producto de una sociedad más compleja.

Las figuras se agrandan, se perfilan los brazos y se abren las piernas para darle mayor estabilidad a la pieza. Se hace énfasis en la rectangularidad del bloque de donde surgen, o sea que el ancho del tocado y hombros coincide con el de los pies abiertos o con su pedestal. De esta manera las figuras muestran un aspecto de tabla, aunque siguen conservando las mismas características estilísticas de las primeras: su aspecto hierático, su frontalidad y postura. En cuanto a su significado sigue siendo básicamente el mismo pero enriquecido. La fertilidad antropomorfizada adquiere nuevas caras. Algunas figuras femeninas



**Josefina Vicens**

*Novedad discográfica de reciente aparición*

■ de venta en la planta baja de Rectoría y principales librerías y discotecas

Colección Voz Viva de México  
Coordinación de Difusión Cultural/Dirección de Literatura

NUEVAS PUBLICACIONES DE LA UDUAL  
UNION DE UNIVERSIDADES  
DE AMERICA LATINA

■ Revista *UNIVERSIDADES / UNION DE UNIVERSIDADES DE AMERICA LATINA*

No. 100: Abril-junio 1985; año XXV, Tercera Serie, pp. 382  
No. 101: Julio-septiembre 1985; año XXV, Tercera Serie, pp. 376  
No. 102: Octubre-diciembre 1985; año XXV, Tercera Serie, pp. 370

■ *OPCIONES DE POSGRADO EN AMERICA LATINA*

Coedición UDUAL-UNAM-DGIA, 1a. Ed., México, 1986, pp. 212  
Recoge la información que se requiere para realizar estudios de máximo nivel en la región latinoamericana.

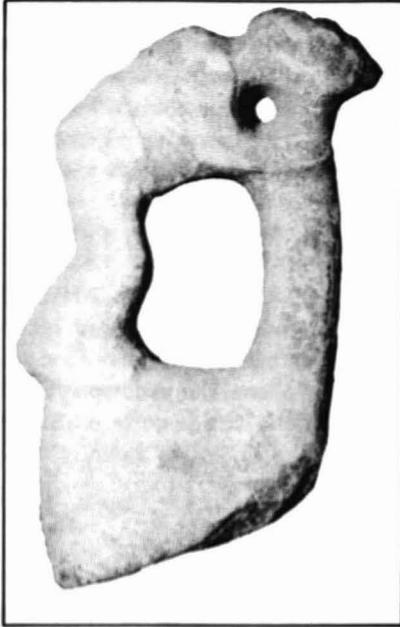
■ *CENSO UNIVERSITARIO LATINOAMERICANO*

1983; Ed. UDUAL, 1a. Ed. México, 1985, pp. 898. Recoge los datos estadísticos de 1983 de la educación superior de América Latina, es un documento básico para las universidades, además de un análisis evaluatorio.

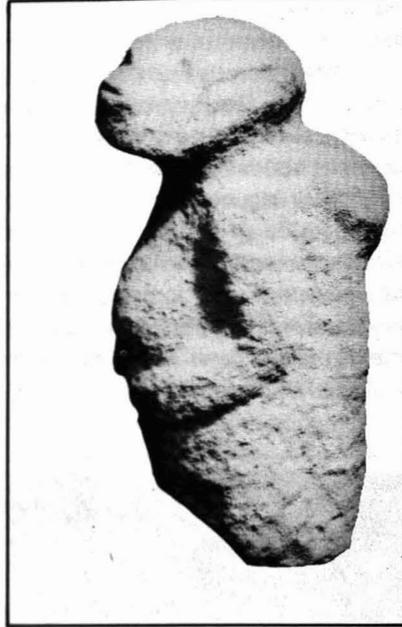
■ *III CONFERENCIA LATINOAMERICANA DE PLANEAMIENTO UNIVERSITARIO*

Coedición UDUAL-UNAM-UCSG: 1a. Ed., México, 1986, pp. 382. Recoge la memoria de la III Conferencia.

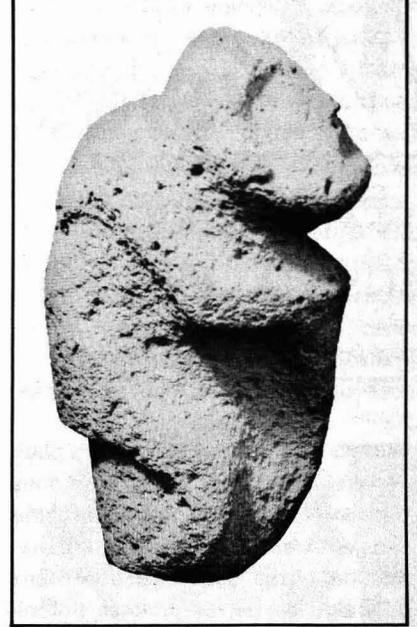
UNIVERSIDAD DE MEXICO  
Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México



Figurita de anciano. Adquirida en agosto de 1986.



Figurita de anciano. Adquirida en agosto de 1986.



Figurita de jorobado. Adquirida en agosto de 1986.

se muestran embarazadas, se les marca el sexo, como en el fino relieve de San José, municipio de Tuxpan, que representa a una mujer bailando con las piernas abiertas mostrando su sexo; también las figuras femeninas, como muchas figuras masculinas, llevan talladas en su cuerpo mazorcas de maíz, flores o SS, símbolo de la fertilidad entre los huastecas.

Un buen número de figuras masculinas carga a cuestras un cráneo o el esqueleto entero mostrando el corazón entre sus costillas. Estas figuras van generalmente acompañadas de la cara de un enorme ser mofletado, arrugado, de grandes párpados y ojos saltones; de su boca abierta emerge la cara de la figura que lo porta a manera de tocado. Ejemplo de esto es la figura de Ozuluama, Ver. adquirida por el museo en 1985. La presencia de este ser asociado al esqueleto, que además usa unas manos como orejeras, muestra un sacrificio y aunque siempre que se habla de sacrificio se piensa en hombres, o cuando se ve un esqueleto no se le identifica el sexo, esta magnífica pieza carga a una víctima femenina identificada por un pequeño faldellín y unos pequeños y triangulares senos. Sin embargo al monstruoso ser siempre se le había visto ocupando un lugar subordinado, como tocado. Pero otra de las nuevas piezas representa a este ente solo. Se trata de una figura de enorme cara con las características arriba menciona-

das. La pieza proviene de Mohuite, Ver. y aunque no presenta una excelencia artística y está muy erosionada, su valor es innegable porque sugiere a una divinidad, con claras evidencias de ser distinto a las figuras humanas.

Esto, por supuesto, trae aparejado un problema y es el cuestionamiento de si todas las esculturas huastecas representan divinidades, son hierofanías, son portadoras de atributos divinos adquiridos por un poder real, heredado, o son acaso sacerdotes, oficiantes consagrados; ¿cuáles son divinidades? y ¿cuáles son simples portaestandartes?

Otras piezas nuevas, cuyo significado todavía permanece oculto, son un par de esculturas de pequeñas dimensiones que representan ancianos reclinados sobre un bastón y otras dos, una pequeña y otra mayor, que figuran jorobados. Ambos, los ancianos y los jorobados son temas muy recurridos en la plástica huasteca. Es notable la gran figura del jorobado, de silueta armoniosa y gran significado ya que es la primera pieza de este tipo que se conoce, que muestra el sacrificio de la extracción del corazón, el cual se mira todavía entre sus costillas jibosas. El jorobado vuelve la cara descarnada hacia arriba con una expresión de éxtasis o dolor y empuña en cada mano grandes cuchillos.

Estas esculturas son sin lugar a dudas interesantísimos ejemplos de la cultura huasteca por su calidad artís-

tica y por su valor científico; su aparición y conservación, en este nuevo marco contextual, inducen a apreciarlas y a formular nuevos estudios que contribuirán al mejor conocimiento de este pueblo cuyo papel, en la formación de la civilización mesoamericana, fue de gran importancia; lo conocido así lo indica. ◇

#### Bibliografía:

- Ekholm, Gordon. "Excavations at Tampico and Pánuco in the Huasteca, Mexico", en: *Anthropologist Papers of the National Museum of Natural History*. Vol. XXXVIII, part V, New York, 1944.
- Fewkes, Jesse. "Certain Antiquities of Eastern Mexico", en: *Bureau of American Ethnology*. Annual Report 1903-04. Washington, 1907.
- "Antiquities of the Gulf Coast of Mexico", en: *Smithsonian Institution, Miscellaneous Collection*. Vol. 70, No. 2, Washington, D. C., 1919.
- Fuente de la, Beatriz y Nelly Gutiérrez Solana. *Escultura huasteca en piedra. Catálogo*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1980.
- Muir, John M. "Data on the Structure of pre-Columbian Huastec mounds in the Tampico region, Mexico", en: *Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*. London, 1926.
- Seler, Eduard. "Die alten Ansiedlungen im gebiete der Huasteca", en: *Verhandlungen der Berlin Anthropologischen Gesellschaft*. Berlin, 1888.
- Spinden, Herbert. "Huastec Sculpture and the Cult of the Apotheosis", en: *The Brooklyn Museum Quarterly*. Vol. 24, Dec. 1937, No. 4, New York.
- Staub, Walter. "Some Data about the Prehispanic and the Now Living Huastec Indians", en: *El México antiguo*, V. I, p. 49-65, México, 1919-1922.

# Música

## EFEMÉRIDES MUSICALES 1987

Por Juan Arturo Brennan

Al como fue vaticinado en estas páginas en enero de 1986, las celebraciones de los centenarios musicales de ese año se redujeron a unas cuantas interpretaciones de obras pianísticas de Franz Liszt, y algunos de sus poemas sinfónicos, que sirvieron para confirmar el hecho de que Liszt fue una interesante figura del periodo romántico, gran pianista, y compositor irregular. Los demás compositores cuyos centenarios se cumplieron en 1986, quedaron en el olvido, incluso Carl María von Weber, que sin duda merecía mejor suerte. Como ya es costumbre, dedicamos este espacio al inicio del año para recordar a los compositores, importantes o no, cuyos centenarios se conmemoran en 1987.

◆  
**JEAN BAPTISTE LULLY (1632-1687).** Italiano de nacimiento, francés por adopción, inició su carrera como ayudante de cocina, estudiando después el violín, el clavecín y la composición. Formó parte de una de las orquestas más famosas de su tiempo, *Los 24 violines del rey*, al servicio de Luis XIV. Intrigante por naturaleza, Lully llegó a monopolizar el mundo de la ópera francesa, deshaciéndose de sus competidores con métodos poco ortodoxos. En el plano estrictamente musical, Lully diseñó una nueva forma para la obertura, incorporó el ballet como parte importante de la ópera y dio un nuevo relieve a los coros. Con Molière y Quinault como principales colaboradores literarios, Lully creó toda una época en la historia de la ópera francesa.

◆  
**CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK (1714-1787).** Después de realizar algunos estudios con Sammartini, Gluck inició su catálogo musical componiendo algunas óperas bajo el modelo italiano de su tiempo. Su fracaso como compositor en Londres, debido entre otras cosas a la

fama de Händel, fue compensado por su éxito como intérprete en la armónica de cristal. Nominado director musical de la corte en Viena, Gluck transitó sin problemas entre el estilo italiano y el estilo francés según las demandas del momento. Al introducir algunos cambios formales en la ópera de su tiempo, Gluck se declaró abiertamente en favor de que la música estuviera al servicio del texto. Entre sus óperas más importantes están *Alceste*, *Armida*, *Ifigenia en Aulide*, *Ifigenia en Táuride*, y *Orfeo y Euridice*.



Jean Baptiste Lully

◆  
**LEOPOLD MOZART (1719-1787).** Consignamos aquí a este buen señor no por su importancia intrínseca como compositor, sino como un pequeño homenaje por haber traído al mundo a su hijo Juan Crisóstomo Wolfgang Amadeus Mozart. Fundamentalmente violinista, Leopold Mozart es recordado hasta nuestros días por su método para violín, publicado en 1756, año del nacimiento de Amadeus. Fue violinista de la orquesta del arzobispo de Salzburgo, y más tarde ocupó puestos musicales oficiales en esa ciudad. Música sacra, conciertos, sinfonías, música de cámara, forman la parte medular de su escaso y olvidado repertorio. Como dato curioso, puede mencionarse el hecho de que la famosa *Sinfonía de los juguetes*, atribuida durante mucho tiempo a Haydn, es en realidad obra de Leopold Mozart.

◆  
**KARL FRIEDRICH ABEL (1723-1787).** Compositor alemán y virtuoso de la viola da gamba, se dice de él que fue alumno de Bach en Leipzig, aunque el

dato no ha sido comprobado. Establecido en Londres como miembro de una orquesta, dio conciertos con Johann Christian, uno de los hijos más ilustres de Bach. La mayor parte de su producción fue dedicada a la música de cámara.

◆  
**JOSEF STARZER (1726-1787).** De origen austriaco, Starzer fue un reconocido violinista de su tiempo, al servicio de la corte en Viena. Como compositor, estuvo asociado con la corte en San Petersburgo, y compuso algunos ballets que fueron apreciados en su época.

◆  
**ANTON SCHWEITZER (1735-1787).** Realizó estudios musicales en Bayreuth, en su natal Alemania, y después, en Italia. Estuvo a cargo de varios puestos oficiales, en especial en las cortes de Gotha y Weimar. Se especializó en la música vocal en general, y en la ópera en particular, componiendo entre otras obras una *Alceste* (1773) sobre el mismo tema que la ópera más conocida de Gluck.

◆  
**GEORGE MACFARREN (1813-1887).** La Real Academia de Música de Londres fue el punto focal de la carrera de este compositor inglés, que fue alumno, maestro y director de la prestigiosa institución. Además, Macfarren dio clases en la Universidad de Cambridge. Su pensamiento musical estuvo asociado de cerca a figuras literarias y legendarias, como lo demuestran sus obras *Don Quijote* y *Robin Hood*.

◆  
**ALEXANDER BORODIN (1833-1887).** Como los demás miembros del famoso grupo de compositores rusos conocidos como *Los Cinco*, Borodin era compositor en sus ratos libres. Oficialmente, era un respetado científico, dedicado al análisis químico y a la enseñanza en la Academia de Medicina de San Petersburgo, institución de la que llegó a ser administrador. Borodin se inició tardíamente en el trabajo de composición musical, y durante toda su vida, sólo le pudo dedicar el tiempo que sus ocupaciones científicas le permitían, que no era mucho. Gracias al apoyo de Liszt, su música comenzó a escucharse en Europa occidental, y Borodin llegó a tener cierta reputación como un compositor original e inspirado. De su no muy amplia

producción, quedan como hitos importantes su inconclusa ópera *El príncipe Igor*, su Segunda Sinfonía, su Segundo Cuarteto de cuerdas, el poema sinfónico *En las estepas del Asia Central*, y las famosas *Danzas Polovetsianas*, que pertenecen a la ópera mencionada.

◆  
**JOSE MARIA USANDIZAGA (1887-1915).** De origen vasco y alumno de Vincent D'Indy, Usandizaga formó parte de una generación de compositores que



Christoph Willibald Gluck

trabajó por la reivindicación de las raíces musicales regionales. En sus obras, particularmente en sus óperas, es evidente su labor de rescate y actualización de formas populares vascas de expresión musical.

◆  
**WILLEM ANDRIESEN (1887-1964).** Menos famoso como compositor que su hermano Henrik, el holandés Willem Andriessen fue reconocido fundamentalmente como pedagogo musical, habiendo sido director de los conservatorios de Amsterdam y La Haya. Escribió obras corales, música para piano, para órgano, y una misa que obtuvo una buena recepción por parte de la crítica.

◆  
**ERNST TOCH (1887-1964).** Médico y filósofo de profesión, el austriaco Toch estudió música por su cuenta con tal éxito que llegó a ser un buen maestro. Dio clases de Mannheim y Berlín, y más tarde, en la Universidad de California en Los Angeles. Siete sinfonías y un buen

número de partituras para el cine forman lo más notable de su producción. Su labor musical en los Estados Unidos le valió el Premio Pulitzer de 1955.

◆  
**MAX TRAPP (1887-1971).** Además de compartir las fechas de nacimiento y muerte con Tiessen, Max Trapp estuvo también asociado al Conservatorio Municipal de Berlín. Fue alumno de Donhanyi y llegó a ser un competente pianista. Sinfonías, conciertos para orquesta y cuartetos de cuerdas son lo fundamental de su producción.

◆  
**KURT ATTERBERG (1887-1974).** Compositor, director de orquesta y crítico musical sueco, Atterberg estudió en su país natal y en Alemania. Fue secretario de la Real Academia Musical de Estocolmo, y escribió óperas, ballets, sinfonías y conciertos instrumentales.

◆  
**NADIA BOULANGER (1887-1979).** Su inclusión aquí se debe no tanto a su labor como compositora, sino a una larga y fructífera carrera como una de las más notables maestras de composición de este siglo. A su vez, Nadia Boulanger fue alumna de Fauré y Widor, y enseñó composición a incontables músicos de todas partes del mundo. Si bien su producción no fue muy extensa, su cantata *La sirena* le valió el codiciado Premio de Roma en 1908. Y subvirtiéndolo un poco el riguroso orden cronológico observado hasta ahora, dejamos el último sitio de esta relación al más importante de los compositores cuyos centenarios se celebran este año.

◆  
**HEITOR VILLA-LOBOS (1887-1959).** Se dice de Villa-Lobos que su música es tan exuberante como la selva amazónica a cuya vera creció.

Sin duda el más importante compositor brasileño, y una de las figuras fundamentales de la música en la América Latina, Villa-Lobos fue un músico sumamente prolífico y variado, legando a la posteridad una obra enorme que aún no ha sido catalogada en su totalidad. Interesado desde temprano en la música de los nativos brasileños, viajó extensamente por el interior de su país, escuchando, aprendiendo y anotando melodías autóctonas, muchas de las cuales fueron utilizadas después en su música. Una corta temporada en París lo puso en

contacto con las corrientes europeas de pensamiento musical, mismas que nunca alcanzaron a superar su propia, exuberante identidad brasileña. Durante su prolífica carrera, Villa-Lobos ejerció una notable influencia en el ámbito musical del Brasil, especialmente como investigador y como pedagogo. Como parte de su actividad musical, solía organizar y dirigir multitudinarios conciertos corales en los que participaban decenas de miles de voces, en ocasiones empleando estadios de fútbol como escena-



Heitor Villa-Lobos

rio. Además de su enorme e importante producción para piano y guitarra, destacan en su catálogo sus *Chóros*, inspirados en serenatas populares, y sus *Bachianas brasileiras* para diversas dotaciones, en las que logró una fusión de elementos formales tradicionales y expresiones brasileñas auténticas. Algunos excesos de magnitud en su música orquestal son contrarrestados por la limpidez de su música de cámara.

Es evidente que, dada la importancia relativa de los compositores aquí enumerados, las efemérides musicales de 1987 bien podrían reducirse a la celebración de la personalidad y la música de Villa-Lobos, cuya estatura lo pone a la altura de Ginastera, Chávez y Revueñas en el contexto de la música latinoamericana de este siglo. Ahora bien, si se nos obsequia con alguna ópera de Gluck y un poco de la música orquestal de Lully, y quizá un vicario homenaje a la figura de Leopold Mozart, el año sería muy fructífero. Aunque en un medio musical poco imaginativo como el nuestro, es dudoso que tal cosa ocurra. Lo sabremos dentro de un año. ◆

# Danza

## LA MIXMEDIA: UNA NECESIDAD DE EXPRESIÓN

Por Norma Avila

El arte, para proyectar su mensaje de manera más profunda y universal, requiere combinar sus diversas manifestaciones. Por ello actualmente en México, los grupos que entremezclan las actividades artísticas en sus programas están adquiriendo un mayor auge, un mayor impulso, como una respuesta a la necesidad de expresarse con mayor libertad creativa y como una forma de rebasar los límites impuestos por la formación de especialidades.

"Hemos codificado y etiquetado a la danza, la música, el teatro y sin embargo, la vida es una unidad", asegura el compositor Eduardo Soto Millán, quien ha realizado obras interdisciplinarias.

Por su parte, Lidia Romero, jefe del Departamento de Danza de la UNAM, apunta: "En los festejos de los ancestros habitantes de la tierra, la música, el baile, el gesto, se daban juntos... necesidades posteriores los han separado. Esto ha ayudado a que se desarrollen y se depuren las técnicas". Agrega que sin embargo, la conjugación artística, definitivamente es la vía que ha encontrado la Compañía de Teatro de Movimiento El Cuerpo Mutable —de la que es integrante—, para abrir un espacio mental en el espectador a fin de que éste perciba las sensaciones más íntimas.

Además, en el presente siglo, algunas de estas manifestaciones se han fundido a las nuevas tecnologías. De tal forma, la música se mezcla con los textos, la actuación y las diapositivas; y la danza, con los poemas, la escultura y los sintetizadores. Ello da por resultado lo que actualmente se conoce como actos mix-media o multimedia, que difieren de las comedias musicales estilo hollywoodense, donde se intercalan el teatro, la danza, la voz y la música, pero cuya finalidad es el divertimento y no el despertar de la conciencia de su auditorio.

El antecedente de esta corriente vanguardista del siglo XX que fusiona diversos tipos de arte, está en el movimiento dadaísta creado en 1916 en Europa —al tiempo que se llevaba a cabo la Primera Guerra Mundial— cuyo objetivo era el derribamiento de lo que era considerado como válido por la cultura occidental. Los dadaístas sorprendían al público por los títulos de las obras y por los materiales utilizados en ellas. Este movimiento también llegó a América.

Mientras tanto, en Alemania en 1919, se fundaba la Bauhaus, escuela para las artes en donde se centraron las bases para conjuntarlas. Allí, la escenografía, la iluminación, la música y la danza, entre otras, adquirieron el mismo valor en los montajes. Los pintores Paul Klee y Kandinsky, fueron algunos de los artistas que impulsaron las actividades de la Bauhaus.

Asimismo, Mary Wigman, principal exponente de la danza expresionista alemana, en esa época ya sembraba la semilla de lo que ahora es la danza-teatro, acto mixmedia.

En América, para los cincuentas, después de la Segunda Guerra Mundial, el compositor estadounidense John Cage introdujo el azar, el accidente, lo imprevisible, elemento imprescindible en los llamados *happenings* y *performances* a diferencia de la ópera y la zarzuela —espectáculos mixmedia—, en las que la historia representada ya la conoce el espectador, ya está dada. En estos *happenings* y *performances* se trataba de inquietar y provocar al público para que participara dentro del evento. "Era una forma de hacerlos concientes de su realidad, ya que se consideraba que la inconciencia había sido un factor constante en la guerra", apunta Vicente Rojo, compositor integrante del grupo multimedia *Atte. la Dirección*. En tales eventos se inflaban globos gigantes, se pintaba, se rompían objetos, había música, bailaban, gritaban, etcétera.

John Cage se unió al pintor Robert Rauschenberg y al coreógrafo Merce Cunningham para realizar espectáculos mixmedia, cuyo efecto visual impactaba al auditorio y lograba sacudirlo de su adormilada pasividad.

Y es en la década de los sesentas cuando comenzaron a surgir en México los grupos y autores interesados en la investigación multimedia.

En el ámbito de los compositores, la mixmedia comienza desde las partituras: rayas, manchas y puntos hechos con



Foto: Miguel Villalón

Graciela Cervantes en *Misa prehistórica* de Manuel Enríquez

tinta, plumón o pintura, collages y material fotográfico, conforman las llamadas partituras gráficas, que otorgan mayor libertad y desarrollan la creatividad del intérprete. Muchas de ellas, aun sin haberse interpretado, por su aspecto visual, son una obra de arte en sí. Entre los compositores que han impulsado este tipo de grafismos, destacan Manuel Enríquez, Héctor Quintanar, Federico Ibarra, Julio Estrada y Mario Lavista, quien realizó varias partituras en relación a ciertos trabajos efectuados por el pintor Arnaldo Coen.

De la nueva generación de músicos, destaca la labor llevada a cabo por el grupo Música de Cámara, integrado por el compositor Arturo Márquez, el escritor y autor interdisciplinario Angel Cosmos y por Juan José Díaz Infante, fotógrafo. En sus partituras, entre las que sobresalen *Master Pez*, *Digital* y *Sistema de zonas*, los autores mezclan transparencias coloreadas, papel fotográfico, dibujos, circunferencias y textos, por citar algunos elementos.

Asimismo, Eduardo Soto Millán es otro autor que ha demostrado creatividad en el diseño de las partituras referidas. En ellas utiliza figuras geométricas, ondas, zig-zags, como es el caso de su obra *Dadalibitum*, o pinturas de colores y símbolos, como en *Improvisaciones para piano*. Soto también ha colaborado con el coreógrafo Gregorio Fritz, con el

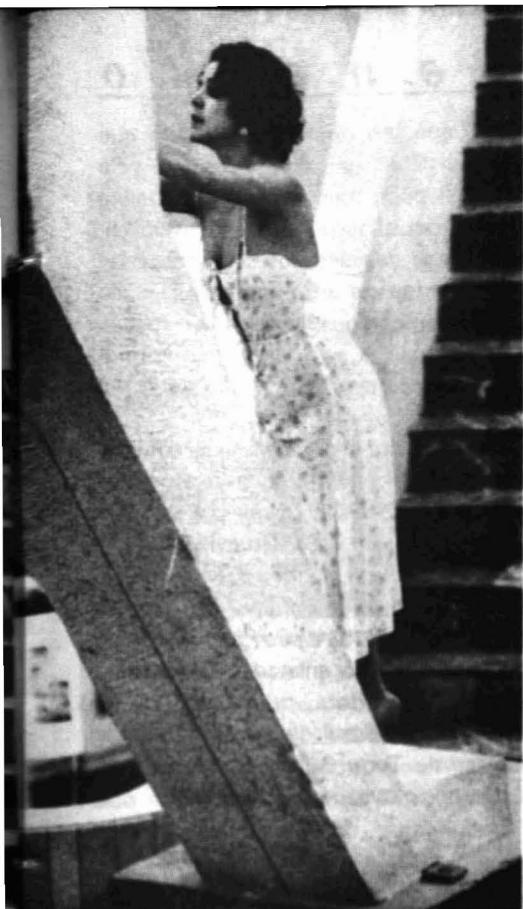


Foto: Miguel Vitarola

INBA, bajo la batuta de Manuel Enríquez, se han presentado diversos trabajos multimedia. En el programa titulado *La mixmedia*, presentado en el VIII foro que se realizó en mayo pasado, se pudo observar la integración de la danza —ejecutada por Sandra Ponce—, con la cinta de música electroacústica y los poemas (*Diverso* de Arturo Márquez); la música en vivo— interpretada por Guillermo Portillo—, música grabada, voces y textos (*Mutis* de José Antonio Alcaraz; música en vivo y grabada, actuación y voz (*Convocatoria a un rito* de Alicia Urreta) y cinta con sonidos electroacústicos y movimientos dancísticos efectuados por Graciela Cervantes, integrante del grupo A la Vuelta y quien se desplazó coreográficamente subiendo y bajando las escaleras del Museo de Arte Moderno, lugar donde fue el evento. Graciela Cervantes incorporó la escultura *El hombre* de Federico Silva, a su coreografía.

En Torno a los Sonidos Electrónicos, es otro festival organizado por la dirección del INBA antes citada, en el cual también es posible admirar actos mixmedia. *Pasos* de Vicente Rojo, composición que incluye, además de la música lanzada por el sintetizador, la proyección de diapositivas sobre su cuerpo, e *Icofón*, de Raúl Pavón, partitura acompañada por tres pantallas en las que se reflejan las imágenes producidas por las ondas cuadradas, diente de sierra y senoides emitidas por el sintetizador, son algunas de las obras que en dicho festival se han presentado.

El deseo de estudiar e investigar estas

que creó *Coreomúsica*, obra en la que la danza y la música son completamente dependientes; no tendría validez una sin la otra. En ella "demostramos que el movimiento y el sonido son una unidad", asegura Soto. El bailarín baila y toca el instrumento como parte de la coreografía; el instrumentista toca y baila en ciertos momentos a dueto con el bailarín. En fin, una interrelación absoluta.

Dentro de los foros de música nueva que organiza la Dirección de Música del

manifestaciones dio lugar en 1981 al Centro Independiente de Investigaciones Musicales y Multimedia, dirigido por Antonio Russek, cuyo objetivo principal es fomentar el análisis de los medios musicales múltiples, así como la imagen a través del video. Algunos de los autores que han participado en las actividades de este centro son los compositores Vicente Rojo, Arturo Márquez y Roberto Morales, el Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano, el escritor Angel Cosmos, los pintores Vicente rojo (padre del músico), Manuel Marín, Gabriel Macotela y Marcos Límenes y el fotógrafo Jesús Sánchez Uribe.

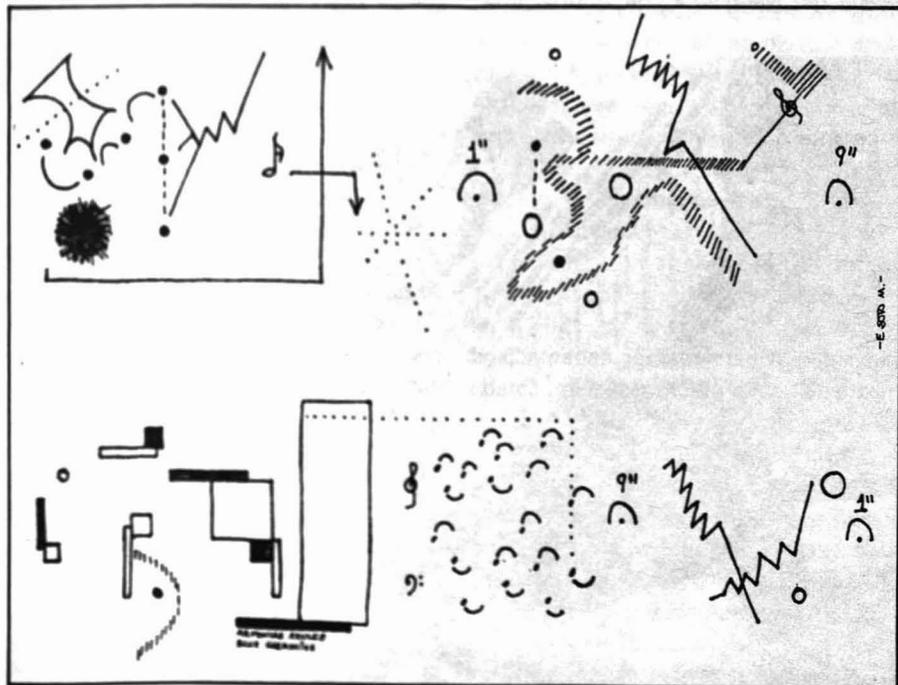
Un grupo que también ha desarrollado el trabajo interdisciplinario citado, es *Atte. la Dirección*, integrado por el compositor Vicente Rojo, los pintores Eloy Tarcisio y Mario Rangel; Dominique Liquis, poeta; María Guerra, autora multidisciplinaria y encargada del video y el fotógrafo Carlos Somonte.

Algunos ejemplos de sus actividades son: en octubre de 1983, *Sin moral-aja*, serie de acciones en vivo apoyadas en video, textos, sonido y escenografía; en mayo de 1984, *Envolve*, composición músico visual, y en septiembre de ese mismo año, *Siseponinazco*, dentro del ciclo *Espacios y Sucesos* llevado a cabo en la Casa del Lago de la UNAM. En esta última presentaron tres eventos: una instalación de tubos de neón utilizando el concepto de la milpa; otro, en el que trabajaron con 25 mimos, textos, diversos objetos y elementos escultóricos, y un último, que fue la traducción y síntesis de los dos primeros trabajos, basados en la problemática ecológica, asegura Vicente Rojo, ya que "consideramos que el entorno es lo que determina nuestra propuesta; la contaminación ambiental, la desvirtuación del valor de las cosas", etcétera.

Agrega que con sus trabajos "pretendemos que el público despierte, se nos enfrente, se involucre, que no sea pasivo como lo es frente a la televisión".

En el terreno de la danza-teatro, destaca la labor realizada por la coreógrafa Graciela Henríquez, y los grupos El Cuerpo Mutable, Ballet Independiente y A la Vuelta.

Graciela Henríquez desde 1969 exploraba los terrenos de la danza-teatro con su coreografía *Mujeres*. Pero en 1978 recurrió a más elementos de diversas disciplinas artísticas, en *Recuerdos de Juan Perdido*, obra en la que participaban danzantes, actores, se declan tex-



Una Sección de *Dabo libitum*, partitura de Eduardo Soto Millán, 1986

tos, oraciones populares latinoamericanas y se utilizaban diversas máscaras.

Con *Oraciones*, una parte de *Recuerdos de Juan Perdido*, Graciela Henríquez participó en el Primer Foro de Música Nueva. Fue presentado como un trabajo vocal que tiene sonoridades populares poéticas, acompañado de movimientos y contorsiones que nos remiten a la desesperación de la invocación.

Más tarde constituyó junto con Ismael Fernández el grupo Tropicanas, donde continuó en la senda de la interdisciplinariedad artística. Actualmente trabaja con el conjunto ¿Y ahora qué?, con el que ya presentó su trabajo *Las tardes de Salomé*, basado en "textos que yo escribí y en el que se funden la danza, el teatro y música en vivo", señala Graciela Henríquez.

En la búsqueda de nuevas alternativas, la Compañía de Teatro de Movimiento El Cuerpo Mutable tomó en 1983 como escenografía un diseño arquitectónico; los edificios del Museo Rufino Tamayo en su parte exterior. Allí, al mismo tiempo que interpretaban *Serpientes y escaleras*, se desplazaban por las escalinatas, llegaban al primer piso, volvían a descender, en un manejo novedoso y fresco del espacio escénico.

En la coreografía *La mañana siguiente*, El Cuerpo Mutable plantea lo fundamental de la relación con los objetos para lograr, a través de su manejo, la comunicación inminente con el público. En ella utilizan tijeras, peines, copas, vasos, sillas, joyas, una mesa y otros; es decir, usan objetos identificados con la vida cotidiana, con la vida diaria que es en la que somos felices o sufrimos, pero alteran ciertos conceptos, como el tiempo, y de esta forma penetran en el rincón más profundo de la mente.

"Lo importante de este tipo de trabajo es la planeación de su concepción total, en la que se dará a todos los componentes de la obra un valor igual", puntualiza Lidia Romero, fundadora de grupo. "No se creará la danza y luego se pensará en el vestuario o la música que la acompañará; todo va junto desde que nace la idea", subraya.

Música electroacústica y tradicional, danza, teatro, literatura, escultura y arquitectura; video, fotografía en papel y diapositivas; todo se une por una necesidad del ser humano de expresarse a sí mismo y al ámbito que lo rodea; proyección con la cual se identifica el público y que le remueve los espacios mentales. Esto es la mixmedia o multimedia. ♦

# Cine

## BALANCE FÍLMICO 1986

Por Leonardo García Tsao

Lo que se estila a principios del año nuevo es hacer listas de lo mejor del anterior. Sin embargo, con el '86 eso puede sonar a broma. En raras ocasiones la cosecha ha sido tan magra.

Para empezar es necesario señalar que la paupérrima cartelera pudo ofrecer de vez en cuando películas de calidad gracias, en gran medida, a lo que se había programado en la 18a. Muestra Internacional de Cine. Así, poco a poco, se fueron estrenando las películas *Montenegro*, *Carmen*, *El honor de la familia Prizzi*, *La noche de Varennes*, *La balada del Narayama*, *La rosa púrpura del Cairo* y *París, Texas* que, al margen de sus diferentes cualidades, son productos muy superiores al promedio de lo que normalmente se exhibe. Si uno ya las había visto en la Muestra, sólo le quedaba el placer del recalentado. Algunos de esos títulos incluso fueron arrojados al matadero sin miramientos —*París, Texas*, por ejemplo, fue estrenado en pleno Mundial de Fútbol. Por ello, fue milagroso el caso de *La balada del Narayama*, de Shohei Ima-

mura, que, no obstante el recelo que tiene el público mexicano hacia el cine japonés, pudo mantenerse en cartelera contra todos los pronósticos. Algo había en ese descarnado relato sobre las necesidades de supervivencia de una comunidad campesina del Japón feudal, que hizo que la cinta encontrara su público, básicamente por medio de la publicidad de boca en boca.

Otras películas de esa Muestra fueron exhibidas únicamente en la Cineteca; es el caso de *Oriana*, *El marinero 512*, *Viaje a Citeria* y *Queen Kelly*. Otras más no corrieron ni con esa suerte: o fueron regresadas a su país de origen —*Tasio*, *El año del sol tranquilo*, *La ciudad y los perros*— o han permanecido enlatadas en su compañía distribuidora, que es lo que ha ocurrido con *Brasil*, la meritoria película inglesa de Terry Gilliam, comentada en estas páginas hace un año.

Para el cine mexicano, en 1986 se confirmó la preminencia de tres realizadores: Felipe Cazals, Paul Leduc y Arturo Ripstein. *Los motivos de Luz* y *El tres de copas* han mostrado que Cazals se encuentra en un gran momento de madurez como cineasta; independientemente de sus temas, sus películas evidencian un oficio tan seguro y eficaz que ya estamos hablando de virtuosismo (La exhibición de *Los motivos...* fue interrumpida por una demanda legal, pero fue reanudada a fines de año). *Frida*, de Leduc, demostró que una película mexicana puede tener una narrativa poco convencional y encima gozar de la aceptación del público. Su siguiente realización, *¿Cómo ves?*, inconclusa al grado de pa-



Ofelia Medina en *Frida* de Paul Leduc



Los motivos de Luz de Felipe Cazals



El color púrpura

recer a ratos una sucesión de *rushes*, atrajo la atención del público joven que esperaba de algún modo verse retratado en esta mirada sobre la juventud proletaria capitalina que, aunque errática, sabe rescatar imágenes memorables. Sin embargo, Leduc quiso retirar su crédito de la película. Mientras que *El imperio de la fortuna*, una nueva versión de *El gallo de oro*, argumento de Juan Rulfo, se sitúa entre las realizaciones más importantes de Ripstein, al retomar los temas que le son afines —las relaciones contaminantes, la fatalidad del destino— con su habitual gusto por las atmósferas opresivas y una inspirada resolución formal. Además, *El imperio de la fortuna* se ubica en una época indefinida con un sentido alegórico; hasta ahora es la película que mejor captura el *Zeitgeist* de la realidad mexicana de la crisis.

Y si a directores jóvenes —bueno, treintones— nos referimos, 1986 fue el año del III Concurso Experimental, de resultados muy desiguales (véase artículo en el número 428). Si bien en cuanto a originalidad habría que buscarle más por el lado de *Redondo*, producción independiente de Raúl Busteros, proyectada en cineclubes y circuitos universitarios, que ejerce un saludable sentido del humor irreverente y una desenfadada puesta en escena. La autocomplacencia planea sobre la película, un defecto secundario si uno sintoniza la misma frecuencia que Busteros.

En relación al material extranjero no varió el predominio estadounidense. Como cada año, Hollywood se llevó la parte del león de la taquilla en México y en muchos otros países. *Africa mía* y *El color púrpura* fueron las representantes de la categoría de la superproducción prestigiosa, con virtudes más bien dis-

cretas (la colega Susana López Aranda comentó ambas cintas en esta publicación). Marcadamente menos costosa, *Hannah y sus hermanas*, de Woody Allen, fue el ejemplo quintaesencial del cine de autor inteligente, atento a resumir y evolucionar sus temas constantes. Allen reflexiona de nueva cuenta sobre los sinsabores, placeres y sorpresas del amor por medio de un grupo de neuróticos urbanos que viven, claro, en Manhattan; pero la madurez del autor en todos los niveles lleva al tema a su tratamiento definitivo.

Por otro lado, el cine de géneros también dio señas de vitalidad. En *Vivir y morir en L. A.*, el director William Friedkin retomó el *thriller* policiaco en una vena aún más clínica que la de su propio *Contacto en Francia*, y con un estilo visual casi abstracto en su composición, para describir un mundo de valores totalmente corrompidos. El cine independiente también mostró interés por renovar las fórmulas. *Simplemente sangre*, de los hermanos Joel y Ethan Coen, relabora convenciones del cine negro al trastornar el planteamiento del triángulo amoroso de intenciones asesinas; vamos, hasta James M. Cain se hubiera intrigado con los ingeniosos giros que da la trama. Los Coen también colaboraron en el guión de la mal titulada *Academia de Locos* (*Crimewave* es su título original) que es para la comedia lo que *El despertar del diablo* fue para el cine de horror —no es casual que ambas fueron dirigidas por Sam Raimi; la película es un excesivo ejercicio de *slapstick* y de humor grueso que funciona como uno de los dibujos animados de Tex Avery, sólo que con acción viva y elementos estilísticos que concilian los años 40 con los 80.

Otro esfuerzo independiente exhibido

el año pasado fue *Cielo líquido*, curiosa cinta del ruso exiliado Slava Tsukermann que enfrenta a modelos decadentes y drogadictos con marcianos exterminadores, bajo una llamativa estilización tecno-punk. La hibridación de géneros sigue haciéndose común. Así, la ciencia-ficción se empalma con el horror en *Fuerza siniestra*, un relato sobre vampiros espaciales que provocan un pequeño Apocalipsis en Londres; la narración se vuelve incoherente pero el cineasta Tobe Hooper la sostiene con su capacidad para la imagería delirante. Mientras que el horror se amalgama con la comedia en *El regreso de los muertos vivientes*, hilarante ocurrencia del director y guionista Dan O'Bannon que imagina una nueva resurrección de cadáveres agresivos, salpicada de chistes crueles y de momentos en verdad macabros. Para un horror puro y simple, *Pesadilla en la calle del infierno*, del irregular Wes Craven es



Vivir o morir en Los Angeles de William Petersen

muy efectiva en su primera hora, cuando onirismo y realidad se confunden para la protagonista, una joven asediada en sus sueños por un terrible asesino; por desgracia, al final la película se desvía por el camino fácil del efectismo.

Si hacemos a un lado las películas que vienen a México para la Muestra, o las que integran semanas de cine de diversas nacionalidades, presentadas por la Cineteca, el Departamento de Cine de la UNAM o los diversos cineclubes, son escasísimos los estrenos relevantes de otros países. Como ya señalé en un artículo anterior (número 425), el cine europeo de calidad nos llega con cuentagotas, por no hablar de regiones más exóticas. Son tres las gotas. *Lobos, criaturas del diablo* es una película inglesa de Neil Jordan que explora el mito de la licantropía y, en base a ello, le da otro sentido al cuento de la Caperucita Roja; a su vez, todo lo narrado se plantea como las proyecciones oníricas de una adolescente contemporánea; lo notable es la manera en que Jordan ha recreado un universo fantástico, a medio camino entre el cuento de hadas a lo Michael Powell y el terror gótico de las producciones Hammer. Estrenada previamente en el 6o. Foro de la Cineteca, *Después del ensayo* es un telefilme de producción sueco-finlandesa en el que Ingmar Bergman logra, en poco más de una hora, una pieza fílmica de profunda intensidad dramática que aborda sus temas de costumbre pero, en especial, el encanto del teatro. Por mucho que su maestría es ya un valor común, Bergman no deja de sorprender. Finalmente, fue una lástima que haya pasado casi inadvertida la exhibición de *Ven y mira*, realización soviética de Elem Klimov que reconstruye, a través de la mirada de un adolescente, el implacable ataque nazi a Bielorrusia en 1943; aquí la crueldad humana es tan inconcebible que, para el joven protagonista, pasa a ser un asunto de responsabilidad divina: si existe Dios ¿por qué permite que algo así ocurra? Con imágenes sobrecogedoras, dotadas a momentos de la terrible belleza de una alucinación, *Ven y mira* anuncia la entrada de Klimov a las ligas mayores de los cineastas soviéticos actuales.

Con eso se cubre prácticamente lo sobresaliente de la exhibición cinematográfica del año pasado. Ahora, si se tratara de cubrir el espectro que va de lo mediocre a lo malo, nos llevaría toda la extensión de esta revista. Y quizá algo más. ◇

# Teatro

## EL BALCÓN

### MÁS ALLÁ DEL ABSURDO

Por María Muro

La provocación continua, el escarnio, la fascinación por el mal y el lenguaje simbólico que oscila entre lo rígido y lo subversivo, son algunas de las características propias del teatro de Jean Genet. El autor va más allá del absurdo, mira la conciencia del individuo y la entrega ante la sociedad provocadora del mismo mal.

*El balcón*, obra que escribe en 1956, es un ejemplo clave del teatro descarnado de Genet. Aquí las constantes se intensifican, se manifiestan, dando como resultado una atmósfera turbia, grotesca, de gran desencanto, de anquilamiento, de ruptura. Una sociedad, representada por un burdel en el espacio del teatro, sociedad que se encuentra petrificada desde siempre, donde el poder autoritario corrompe, adquiere fuerza violenta al desencadenarse la acción y la palabra.

#### Farsa sórdida

La estructura de *El balcón* se sostiene por múltiples elementos entreverados, al mismo tiempo como una construcción perfecta y monstruosa. La obra se basa en el concepto de la representación, el cual es llevado por Genet a una intensidad límite: cada uno de los personajes es uno y es diverso, en la relación consigo mismo y en el contexto de la obra. Lo representado y la representación se confunden para crecer el sentido oscuro de la simulación.

El desdoblamiento de las situaciones se produce mediante el juego de quienes, siendo ciudadanos comunes en el escenario, se revisten con ropajes teatrales, para asumir la autoridad y el poder: el obispo, el juez, el general, son prototipo del mando ambicionado. Cada uno a su tiempo delibera, conforme a su

investidura, las expresiones convencionalmente establecidas de lo sagrado, de lo justo y del orden, dándose en ese mismo momento la absoluta profanación.

Genet, poeta maldito de la modernidad, relativamente dentro de la tradición del Marqués de Sade, en *El balcón* se deja arrebatar por el espíritu poético de la rebeldía y subvierte el orden al proponer la alternancia de la víctima y el verdugo en cada personaje, en cada escena que representa la imagen de la realidad. Los autoritarios quedan bajo el dominio del verdugo y a su vez lo victimizan. La provocación se prepara para el clima catártico siguiendo una traza mental incisiva.

Las imágenes grotescas de quienes detentan el poder son caricatura de las apariencias y reproducción fiel del espíritu de los poderosos. La sustitución de caracteres se produce en *El balcón* al ofrecerse simultáneamente diversos intercambios: de persona común, a dignatario, a caricatura de la dignidad pretendida, la que se oculta en cada hombre. *El balcón* es el gran prostíbulo, el lugar donde los seres humanos muestran sus perversiones; quizás aquí se dé la mayor sustitución de la realidad, al ser el prostíbulo símbolo eficaz que representa a la sociedad, de modo que cada uno de sus individuos implícitamente es protagonista de la prostitución. La sordidez de la farsa es piedra angular de la estructura, y su provocación llega inevitablemente al espectador.

#### Espejos: fascinación del mal

El prostíbulo de *El balcón* es la casa de las ilusiones. Su nombre advierte que desde ahí se mira y que ahí se es mirado. Todo el prostíbulo y cada uno de sus cuartos son realidad y fingimiento, subrayado esto por la presencia del espejo, en el que se refleja la irrealidad de la representación, lo cierto de las ilusiones, la confusión de lo fingido y de lo verdadero. En los espejos tiene lugar la doblez del mundo real, que encubre la falsedad del mundo.

Los espejos enfatizan la serie de multiplicaciones de todo lo que en *El balcón* se ofrece. Esta obra de Genet es teatro en el teatro, pero en un teatro prostibulario que se refleja, siendo ilusión dentro de sí mismo, que por esta razón se amplifica y produce un efecto diverso y centrifugo. El teatro visto por el espectador juega a dispararse y a volver a su

momento original, que, lejos de tener la pureza esperada, manifiesta su corrupta condición.

Esta fascinación por el mal es evidente en la obra de Genet; parece que se tiene una experiencia propia de la revelación. El mal reflejado no es consecuencia de un deterioro social, sino que está en el hombre desde su origen, quien desde el primer momento se fascina con la perversión. El espectador queda bajo el influjo de la persona común representada en el escenario: ésta se transforma en el personaje del mal, al reflejarse la figura de la autoridad en el espejo de la irrealidad.

## Propuesta escénica

La puesta en escena de Georges Lavaudant insiste en la presencia simbólica de los personajes de Genet, hace que transiten vagando por el escenario. El director francés da a la palabra una importancia primordial. Se interesa por el lenguaje incendiario de Genet; enfatiza la palabra con acciones de inmovilidad. Los múltiples "cuadros plásticos" se su-

ceden unos a otros en armonía sacrílega, dando al mismo tiempo lo formal del academicismo y cierta ruptura propia de la modernidad.

El obispo, el juez y el general adquieren un impulso corrosivo cuando Lavaudant retoma la intención confusa original de Genet y provoca la fluidez detenida de los monólogos desatados de quienes detentan el poder. El espectador tiene la impresión de un embelesamiento, aletargado por el desborde de las palabras que ahí se escuchan, como si las escenas estuvieran paralizadas. Las dilucidaciones sobre el poder y el autoritarismo causan una desazón interna de repudio y de atracción, creando la atmósfera turbia, corrosiva, necesaria, que el autor propone en el texto original.

Chantal y los revolucionarios son personajes desconcertantes; se manifiestan de manera constante, por medio de alusiones a la guerrilla o mediante su presencia como telón de fondo del resto de la acción. Estos personajes simbolizan, en su apariencia, el ideal del pueblo, pero no el del pueblo que aspira a realizar actos heroicos, sino el de un pueblo

cuyo significado se subvierte; es decir, se simboliza al pueblo al cual se manipula y somete. Chantal resulta la prostituta idealizada, la pervertida, el símbolo noble e innoble de cada hombre.

La revolución, que puede ser simbolizada por la misma Chantal, es llevada al fracaso, porque los dirigentes y el pueblo son susceptibles al engaño y porque la revolución a sí misma se pervierte. En *El balcón* la desilusión sobreviene en forma inevitable; la obra transmite levemente el espíritu de una moral rebelde: toda revolución fracasará en tanto los hombres carezcan de ética.

Una atmósfera expresionista es visible: el manejo de personajes que son símbolos, la exageración de lo grotesco y la esencia del mal que el hombre posee son elementos subrayados, que envuelven a quien presencia la escena; se entra a un estado hipnótico de sonambulismo. La puesta es rigurosamente antirrealista, enfatizada por elementos exagerados del vestuario: el obispo, el juez y el general utilizan una especie de coturnos para vagar por el escenario. Agrandan así su ficticia grandeza, para amedrentar al débil y hacer efectiva la constante provocación.

Los ropajes con los que se revisten los que se crean poderosos resultan ser estafalarios, de falsedad de juguete. La irrealidad y los trazos demenciales constantes propios del expresionismo quedan plasmados ahí en el escenario, marcando el cuadro de la irreverencia.

Lo que predomina finalmente en *El balcón* es la sobriedad de la puesta en escena. Los actores del Centro de Experimentación Teatral del INBA quedaron bajo la influencia del espíritu moderado del director, quien exalta la rebeldía de Genet sin atreverse a romper lo académico de lo francés, e incluso lo académico propio del mismo autor. Apenas existen, en la escena, atisbos de la modernidad más reciente, imperando el conservadurismo de una modernidad ya pasada. Sin que la obra deje de mostrar sus valores, hubiera convenido provocar lo subversivo desde un punto de vista más contemporáneo, realizando la muy libre capacidad histriónica que los actores del CET han sabido asimilar de manera creciente. ◇



*El balcón*, de Jean Genet. Teatro El Galeón, Centro de Experimentación Teatral del INBA. Con los actores: Julián Pastor, Marta Navarro, Fernando Rubio, Luis Rábago, Lucero Trejo y Rosario Zúñiga, entre otros. Puesta en escena: Georges Lavaudant. Escenografía y vestuario: Jean Pierre Vergier.

# Libros

VIDA DE SOR MARÍA  
JOSEFA LINO

## UN RETRATO TARDÍO DE JUAN BENITO DÍAZ DE GAMARRA Y DÁVALOS

Por Alejandro de Antuñano M

"Acostumbrada desde su tierna edad a beber el chocolate muy caliente, se venció de manera, que lo tomaba ya enteramente frío".

Juan Benito Díaz de Gamarra, *Vida de Sor María Josefa Lino*, Cap. XII, "de su austera penitencia y mortificación".

Es muy posible que este curioso ejemplar de religiosas sobre la "vida de la muy reverenda madre Sor María Josefa Lino de la Santísima Trinidad", fundadora a sus "espensas" del convento de la Purísima Concepción de la Ciudad de San Miguel —hoy San Miguel Allende—, sea de los últimos publicados en pleno siglo XIX constitucional y de ascendente vocación laica, y remate de un verdadero océano de tinta de vidas extraordinarias y fantásticas de santas y santos novohispanos que definieron antes que a una sociedad, a su complejo sistema político, cuyo vocero y vehículo más notable, permanente y autorizado fue la iglesia. Por otra parte su autor no deja de sorprendernos: Juan Benito Díaz de Gamarra y Dávalos, primer gran exponente criollo de la filosofía moderna en Nueva España y primer filósofo mexicano de la ilustración del siglo XVIII. Su obra más importante y la que más reconocimiento le procuró y le ha procurado, los *Elementos de filosofía moderna*, publicados en latín en la ciudad de México en el año de 1774 por Joseph A. Jáuregui, fueron adoptados como libro de texto por la Universidad de México y varios colegios de la Nueva España. Introdutor en la Nueva España del eclecticismo en su tendencia más avanzada,

Díaz de Gamarra también dedicó buena parte de su breve existencia a la enseñanza y a la preparación principalmente de una extensa y sólida obra filosófica y religiosa. El imprescindible Beristain nos habla también de un trabajo histórico arqueológico publicado en Italia, igualmente en 1774, *Las antigüedades de Xochicalco*, que ciertamente es una joya bibliográfica sólo en los libros especializados que lo consignan, pues al menos no se tiene por ahora noticia de un ejemplar ni de su circulación en México.\*

Benito Díaz de Gamarra nació en la Villa de Zamora en la Diócesis de Michoacán en el año de 1745, y falleció a la temprana edad de 38 años el año de 1783. Sus estudios humanísticos y religiosos los realizó en San Ildefonso de México y en la Congregación del oratorio de San Miguel el Grande, obispado de Michoacán, de donde más tarde fue presbítero secular. Siendo religioso tendrá la oportunidad de viajar en el año de 1767 a España e Italia como procurador

\* El estudio y la bibliografía más completos sobre Díaz de Gamarra es el publicado por Victoria Junco de Meyer. Véase su trabajo *Gamarra o el eclecticismo en México*, México, 1973, F.C.E. Véase también el sólido trabajo de Bernabé Navarro B. *Cultura mexicana moderna en el siglo XVIII*, México, UNAM, 1983.

de su congregación y con el propósito de continuar sus estudios. En Pisa, Italia, recibirá el grado de doctor en cánones, y a su regreso a Nueva España en el año de 1770 se desempeñará como rector, regente de estudios y profesor de filosofía del colegio que el oratorio tenía en San Miguel. Corta vida pues, y muchos méritos. Sin embargo su originalidad no radicó en la creación de un nuevo sistema filosófico, sino en la ruptura de la esclerótica tradición escolástica de su época. Su oposición crítica a los modelos de conocimiento de su tiempo abrió la espesa brecha que permitió el más fácil camino de la modernidad.

Las obras religiosas que Díaz de Gamarra escribió aparecieron publicadas años después de su retorno a Europa; a partir de 1776. La "biografía", si así puede llamarsele, de Sor María Josefa Lino, apareció publicada en el tardío año de 1831 en la ciudad de México, en pulcra edición de Alejandro Valdés, de reconocida tradición impresora. El manuscrito inédito de Díaz de Gamarra se conservó en el convento de la purísima concepción, hasta que el celo de los sobrevivientes sobrinos de Sor María Josefa lo rescató del olvido y lo hizo publicar. Para escribir su historia Díaz de Gamarra utilizó los apuntes de los confesores de la monja; Luis Felipe Neri de Alfaro, a quien por cierto con ocasión de su fallecimiento le dedicó sentido elogio fúnebre, y Juan Antonio Yáñez.

También se sirvió Díaz de Gamarra de los que escribieron "varias religiosas que trataron con bastante familiaridad a su patrona y fundadora observando menudamente sus acciones para conformar á ellas las de su vida". Por tanto tejió Díaz de Gamarra la historia con material de primera mano; una historia curiosa y sorprendente en su exposición y presentación: en su trabajo advierte Díaz de Gamarra, lo cual es compatible con su formación, algo insólito en el género de la literatura religiosa: "que no se encontrarán estasis, visiones, ni milagros" pues de "propósito se han omitido algunas cosas, que a la verdad tienen todo el carácter de extraordinarias; porque no se pretende ni el asombro, ni una admiración esteril e infructuosa".

En Díaz de Gamarra no se encuentra pues toda esa pléyade de milagros que dejaron boquiabiertas a innumerables generaciones de mexicanos desde el siglo XVI al siglo XVIII. En efecto, prácticamente toda la colonia condimentó con maravillosas escenas que desafiaron

EJEMPLAR DE RELIGIOSAS.

VIDA

DE LA MUY REVERENDA MADRE

SOR MARÍA JOSEFA LINO

DE LA

SANTÍSIMA TRINIDAD,

FUNDADORA DEL CONVENTO DE LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN, EN LA CIUDAD DE SAN MIGUEL DE ALLENDE, OBISPADO DE MICHOACÁN.

ESCRITA

Por el R. P. Dr. D. Juan Benito Díaz de Gamarra y Dávalos, Presbítero secular de la Congregación del Oratorio de dicha ciudad.

DANLA A LA LUZ PUBLICA LOS SOBRIOS DE DICHA S. M.

MÉXICO.

EN LA IMPRENTA DEL CIUDADANO ALEJANDRO VALDÉS,  
Calle de Santo Domingo número 12.

1831.

toda lógica, la vida de los héroes religiosos que desbordaron el candoroso fervor de los creyentes. En milagros y otras cosas por el estilo, existen innumerables testimonios publicados a lo largo de esos siglos.

Dentro de estos, el caso citado a continuación de una rara primera edición poblana de 1683 es verdaderamente elocuente y local como definidor también de los gustos de la estructura social del siglo XVII:

"Desgajándose un día unos peñascos del serro, que esta sobre la hermita, enderezó uno con gran violencia a dar en las paredes, y estando presente mirándolo, juzgando se la llevaría de encuentro, por ser muy grande, dije a la Virgen estas palabras: Madre de Dios defiende tu casa: y llegando el peñasco como una vara a dar en la pared, retrocedió atrás dando un gran salto en el aire, y fue rodeando la casa sin ofenderla, corrió gran trecho mas abajo, hasta que hallo plan: y porque como digo, siendo el peñasco grande, la altura de donde se descolgo mucha, la hermita en bajo, el no haber tropezon que lo pudiera tener, el retroceder en el aire, y rodear la casa sin ofenderla, juzgué claramente, que no pudo ser natural, sino que fue obra de la Virgen."\*\*\*

Contemporánea de Díaz de Gamarra, Sor María Josefa Lino nació el 23 de septiembre de 1736 en San Miguel el Grande donde estudió Juan Benito, y falleció también tempranamente a los 33 años el 9 de agosto de 1770. Las cercanías cronológicas de tiempo y espacio deben de haber conmovido a Díaz de Gamarra a iniciar esta singular biografía de su coterránea a la que seguramente no conoció, pero de la que tuvo referencias por los apuntes que encontró, y que la acercaron vivamente a la joven religiosa de la que presentó prácticamente todas sus facetas: de su firme esperanza, de su ardiente caridad, de su amor al prójimo, de su profunda humildad, de su austera penitencia y mortificación, de su continua oración, de su admirable paciencia, de su pobreza, obediencia, pureza y finalmente de su temprana muerte y magníficos funerales. ◇

\*\* Pedro Salgado Somoza, *Breve noticia de la devotísima imagen de N. Sra. de la Defensa, con un epitome de la vida del venerable anacoreta Juan Baptista de Jesus*. Sevilla, Thomas López de Haro, Impresor, y mercader de Libros. 1686. (Esta es la segunda edición. Como se señaló, la primera editada en Puebla apareció en 1683).

Juan Benito Díaz de Gamarra y Dávalos, *Ejemplar de religiosas. Vida de la M. R. M. Sor María Josefa Lino de la S. Trinidad. Fundadora del Convento de la purísima concepción, en la villa de San Miguel el grande*. Danla a la luz pública los sobrinos de dicha R.M. México, en la imprenta de Alejandro Valdés, 1831. IV, 102 p.

## EN EL CARDENISMO (1934-1940)

### EL SINDICALISMO COMO AGENTE TRANSFORMADOR

Por Ricardo de la Peña

De la estatolatría de la sociedad: tal es el tránsito pretendido por León y Marván. El sujeto social —en lo específico, el sindicalismo— busca insertarse de nueva cuenta más allá de la omnimoda voluntad presidencial hacia el reencuentro con su origen y desarrollo autónomo, aunque nunca deslindado del proceder ejecutivo.

El décimo volumen de la colección "La clase obrera en la historia de México", que a lo largo de los últimos años ha venido editando el Instituto de Investigaciones Sociales de nuestra máxima casa de estudios y Siglo XXI Editores bajo la Coordinación de Pablo González Casanova, aborda como temática particular el periodo comprendido entre 1934 y

1940, esto es, el correspondiente al sexenio del General Lázaro Cárdenas.

El marco del análisis de León y Marván refleja un paulatino proceso de reencuentro de historia y sociedad, presente en el pensamiento de la academia mexicana durante el actual decenio.

La propuesta inicial de la obra, anteriormente citada, se disgrega en diversos elementos de estudio: los prolegómenos a la "reestructuración", la política de unificación, la acción sindical propiciadora de cambios y la confluencia en el nuevo órgano político nacional. Expliquemos cada uno de ellos.

Del derrumbe del proyecto moronista emergerían organizaciones sindicales diversas que, desde antes del arribo al poder del General Cárdenas, se esforzarían por alcanzar una unificación sobre bases novedosas. Si bien la clase obrera en ningún momento, al decir de los autores, logra conformar un proyecto propio, "sino que siempre se trató de un problema de alianzas", las transformaciones ocurridas en el periodo son concreción de un proceso histórico complejo que no se reduce a un mero proyecto de "política de masas", sino que responde a la lógica de movilización y organización de sujetos sociales actuantes en el escenario nacional. Así, un primer momento en el intento de reconformación de una "cúpula" sindical es el Comité Nacional de Defensa Proletaria, frente sindical que permite la unidad programático-política en la diferenciación orgánica. Un segundo paso es la disolución de las instancias confederativas y de su enlace político para dar lugar a una organización única: la Confederación de Trabajadores de México. El Congreso que funda esta central es detenidamente analizado por León y Marván, para entresacar de él las contradicciones que más adelante aflorarían en su seno: a la intensa participación y a la voluntad unificadora de la dirigencia se oponían la estrechez de bases para el acuerdo y las debilidades de conducción, producto de la concurrencia de tendencias divergentes.

Elemento adicional en el estudio es la redefinición del papel de los sindicatos nacionales en el esfuerzo unificador, en el cual destacan tanto el interés de integración por actividad, como lo acotado de este avance a las fracciones privilegiadas del proletariado industrial. Esta separación orgánica al interior del sindicalismo derivaría en un fuerte impulso a la reconformación del esquema de articulación confederacional: del agrupamiento exclusivamente regional a una proyectada pre-



Novedad  
Letras Mexicanas

Luis  
de Sandoval  
Zapata

# OBRAS

Estudio y edición  
de José  
Pascual Buxó

¿Ves esa flor, ves esa pompa  
breve, esa del mayo rueda  
numerosa, en cielo de verdor luz  
olorosa? Pues tantos riesgos  
cuantas puntas mueve.

Vegetal blanco, pájaro de nieve,  
por la región del aire luminosa,  
corriendo al monumento  
presurosa, sus exhalados  
ámbares se bebe.

Con el espejo líquido del yelo,  
a lienzo blanco o cristalina  
alfombra, en especies y sombras  
retratada;

uno parece todo en aquel velo, lo  
mismo es la hermosura que la  
sombra, lo mismo es el aliento que  
la nada.

(Soneto 26)

Luis de Sandoval Zapata

Tomado del libro OBRAS  
editado recientemente por el  
Fondo de Cultura Económica.



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

ponderancia de la organización nacional por industria. Sin embargo, el condicionante objetivo de la potencialidad del proyecto unificador industrial del sindicalismo, establecido por el específico desarrollo por actividad, impidió su cabal concreción y finalmente aniquiló el remanente voluntarista, siendo factor divisorio hasta hoy infranqueable. Por la vertiente política, el saldo fue la conducción organizativa de la clase por las representaciones del tradicional gremialismo y su rectorado en la alianza con el Estado, que fundaría el esquema de relaciones políticas aún vigente.

La conformación de la dirigencia del naciente organismo mostraba, según los autores, una efectiva representación de las tendencias concurrentes; en la disputa por la conducción organizativa encuentran una manifestación de la fuerza cuantitativa y regional de quienes más tarde se consolidarían en la dirigencia sindical nacional.

Otro mito a derrumbar resulta ser el fracaso del intento obrero por su unificación con el campesinado. Frente a la versión "presidencialista", León y Marván apuntan dos elementos ajenos al designio del ejecutivo: la escasa asistencia de agrupaciones campesinas a la reunión y la carencia de un proyecto viable del sindicalismo para la organización de los trabajadores agrícolas.

Tras de una revisión de los movimientos huelguísticos posteriores, en la que los autores destacan el tránsito de una acción sindical defensiva a una ofensiva que imprime definiciones a la administración y consolida convergencias con ella, se aborda la reestructuración del Partido de la Revolución, descubriéndose en ella una respuesta que rebasa lo personal y se ubica en el contexto de una reconfiguración de la hegemonía nacional. Quienes han de constituir el sector obrero son entendidos como organizaciones representativas de fuerzas sociales y políticas que habían logrado influir en la dinámica de la organización nacional. Ante la irrupción de una combativa política sindical, es el Partido el que busca su vinculación mediante la adopción de la política de frente amplio y el compromiso de acción legislativa en beneficio de los trabajadores. La formalización del concordato entre Partido y sindicatos —que implicó la exclusiva participación político electoral de las organizaciones obreras a través de esta organización, postura "representativa y respaldada por las organizaciones obreras más significativas del país"—, fue ba-

samento desde la perspectiva de los autores de esta obra, de una refundamentación del Estado mexicano.

Dejando de lado ciertos vacíos analíticos del texto —como podrían ser la falta de una evaluación precisa del papel de la organización cromista en el periodo y el abrupto corte del estudio apenas transcurridos dos tercios de la gestión cardenista—, el libro en cuestión resulta importante no sólo por su contenido historiográfico, sino por ser una lectura que, a la luz del debate teórico sobre la realidad nacional, rebasa la mitología de la pasividad de la sociedad para reivindicar su quehacer como motor de cambio. ♦

Samuel León e Ignacio Marván. *En el cardenismo (1934-1940)*. Colección "La clase obrera en la historia de México", Vol. 10, Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México, Siglo XXI Editores, México, 1985, 313 pp.



**MARTÍN LUIS GUZMÁN:  
ESCRITOR  
DE DOS ÉPOCAS**

## ESCRIBIR LIBROS Y CONSTRUIR UN PAÍS

*Por Marco Antonio Campos*

Por el 1965 Emmanuel Carballo publicó *19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, quizás el mejor conjunto de entrevistas, o al menos el más completo, que se ha hecho entre nosotros. En un medio de improvisación y de ignorancia periodísticas, Emmanuel Carballo estudió obra y vida de los autores y les sacó un prolongado jugo. Si bien la importancia cardinal de las entrevistas radica en el diálogo con los escritores, Carballo no desdeñó el pequeño cuadro histórico (político, cultural) y citas y juicio personales. Un apéndice de aquel libro inevitable es el pequeño cuaderno que ha publicado la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM en su colección *Deslinde*, *Martín Luis Guzmán: escritor de dos épocas*, donde el excepcional narrador de *El águila y la serpiente* y *La sombra del caudillo* nos habla de sus inicios literarios, del Ateneo de la Juventud, de sus influencias principales, de literatura mexicana, y en el corazón del conjunto, detalles y secretos sobre su obra. Vivamente interesados por las aclaraciones de Guzmán, lo único que nos provoca una ligera molestia son: algún tono sentencioso en sus frases y su misma vanidad, que es tan grande como las virtudes de su prosa. Pongo estas líneas como un ejemplo: "A Villa no se le había puesto en su lugar hasta que escribí las *Memorias*. El hombre que aquí aparece es el verdadero Villa, no el deformado por las leyendas contradictorias difundidas por amigos o enemigos. Tengo el orgullo de decir que mientras no se levante, en la ciudad de México, el monumento que merece, y lo merece por haber sido la expresión humana de la fuerza que hizo posible la Revolución, su monumento es mi libro."

El Ateneo de la Juventud, que contaba con miembros de la talla de José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso

Reyes, Julio Torri, Jesús T. Acevedo, Mariano Silva y Aceves y el mismo Guzmán, es para nosotros la generación más admirable, y diría, imitable, que se ha dado en nuestro país. A la mayoría de ellos los unió un afán ardiente: hacer una obra, o para ser más precisos, dos que hacían una: una literaria y otra social: escribir libros y construir un país. Y los del grupo publicaron volúmenes inmarcables de crítica, de memorias, de crónica, de novela. A comparación del Ateneo, la generación de Contemporáneos parece estar contaminada de excesiva literatura.

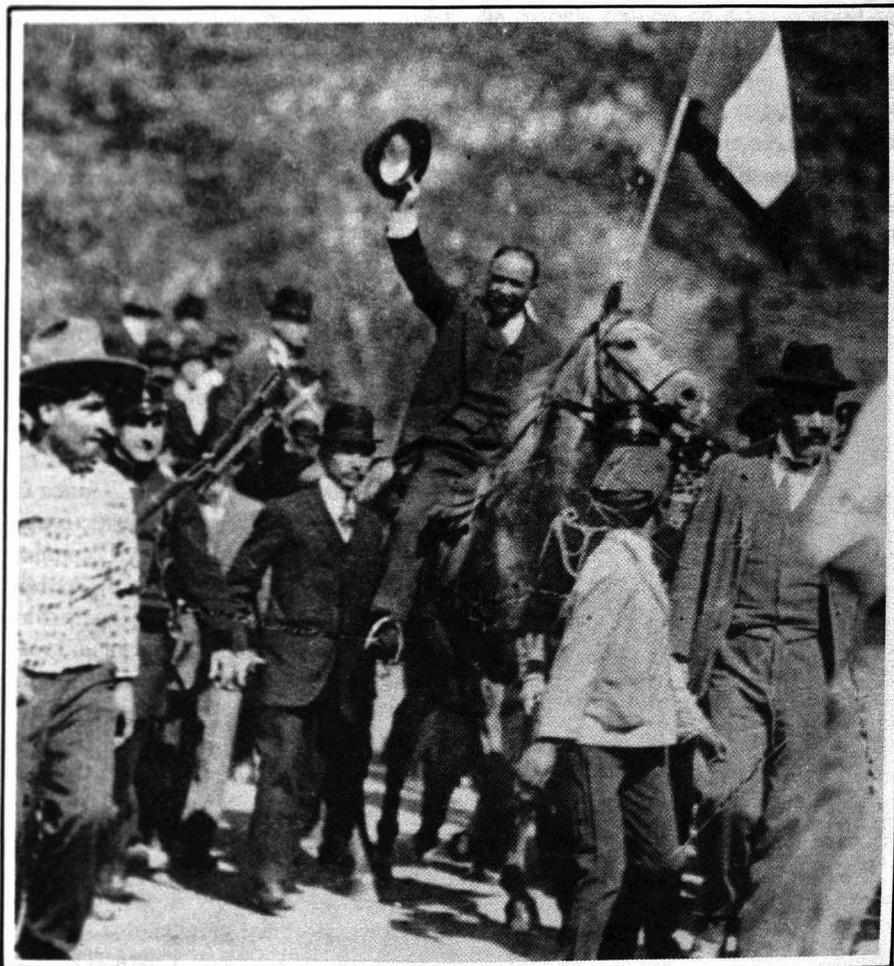
En algún momento de la entrevista al preguntarle Carballo sobre "los autores que le ayudaron a descubrir y practicar su estilo", Guzmán responde sorprendentemente, que, entre algunos, se hallan los historiadores antiguos Tácito y Plutarco. La prosa de Guzmán nos recuerda esa lacónica escritura. Más que la del pintor o la del poeta, la prosa de Guzmán da la imagen de haber sido modelada por un escultor: un cincel y un martillo exactos que despojan a la piedra de sus impurezas.

En 1987 se cumplirá el centenario del nacimiento de Martín Luis Guzmán. Debemos valorarlo como lo que es: el autor de

la primera gran novela mexicana moderna (*La sombra del caudillo*, 1929) y el primero que hace hablar verdaderamente a nuestra novela actual. En un artículo que festejaba en 1967 los ochenta años de Guzmán, José Revueltas reconoció: "Debo confesar que de todos los novelistas que he leído, ninguno representa una influencia tan importante como la de Martín Luis Guzmán, por cuanto a la enseñanza que ofrecen sus formas y recursos para esclarecer lo real, para extraerle un sentido y para transformarlo en materia novelística. Hoy, aquí, lo saludo como el gran maestro y el hermano mayor de las letras mexicanas y de habla española". Es difícil, por no decir imposible, pensar cuando se lee a ambos, en una influencia tan extrema. Las grandes influencias pueden ser misteriosas o indescifrables.

En periódicos y revistas se habla a menudo de rescatar a autores que han sido, en su mayoría, justamente olvidados. Todo mundo quiere rescatar su bueno, su regular, o su mal autor. Carballo nos propone a un grande: Martín Luis Guzmán.

La pequeña reunión de textos de Carballo tiene tres virtudes: inteligencia, equilibrio, fluidez. ◇

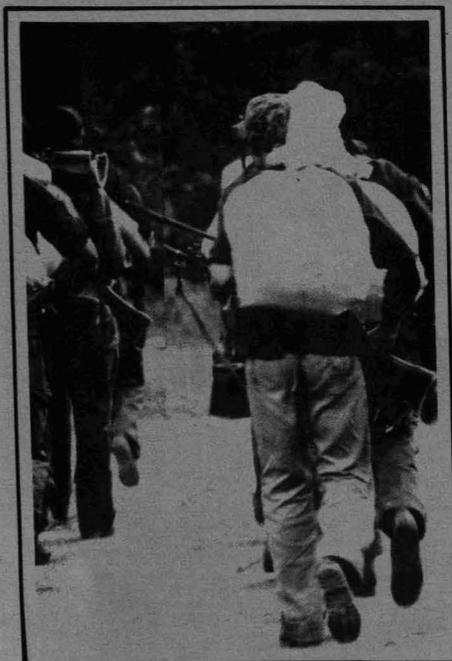


BREVE HISTORIA DE  
CENTRO-AMÉRICAPRIMAVERA  
INTERRUMPIDA

Por Samuel Salinas Alvarez

La necesidad de mirar al pasado surge del aguijón que nos clava la conciencia del presente. ¿Por qué? es la pregunta. ¿Por qué centro-américa, una región tradicionalmente olvidada, despreciada, pero de enorme importancia geo-estratégica —como bien lo señala Pérez Brignoli en su *Breve historia de Centro América*— es hoy la punta del aguijón que mueve, en pro y en contra, la conciencia americana del presente?

Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua y Costa Rica ocupan en conjunto el 2% del territorio latinoamericano con una población de alrededor de 21 millones de habitantes que en promedio tienen un ingreso per capita que corresponde al 10% del ingreso por habitante en Estados Unidos. Con estos datos Pérez Brignoli inicia un erudito alegato en favor de una nueva primavera para América Central. Su discurso adopta la forma de un estudio comparativo de la historia de la región. En él, el autor se abstiene de exaltar demagógicamente la unidad cultural de los países del área al destacar las diferencias nacionales que hoy poseen



como resultado de su desarrollo político y social.

La revisión que hace Pérez Brignoli le permite afirmar que en la región, excepción hecha de Costa Rica, el progreso fracasó bajo las ruedas de la miseria porque los terratenientes y comerciantes fueron incapaces de transformar el capitalismo agrario instaurado a fines del siglo XIX, hicieron descansar la dominación casi exclusivamente en la explotación, la violencia y el terror y no lograron crear, sobre las ruinas del viejo paternalismo colonial, relaciones de colaboración y de consenso.

Para Héctor Pérez Brignoli, en Costa Rica se comprueba la posibilidad de la democracia y la reforma social "más allá de cualquier 'maldición' cultural o racial o de cualquier 'herencia nefasta' de la colonización española". Para apoyar su afirmación, Pérez Brignoli relata el conflicto laboral de las plantaciones bananeras en la costa atlántica en 1934 y destaca la intervención de Ricardo Jiménez, presidente de Costa Rica en ese momento, quien reconoció la legitimidad de las reivindicaciones de los trabajadores: "mientras los comunistas estén en la legalidad, las ideas no pueden combatirse con la fuerza, sino con otras ideas", afirmó Ricardo Jiménez al referirse a los dirigentes del Partido Comunista que intervenían en el conflicto. Aunque diversos sectores pedían que los trabajadores fueran reprimidos, el gobierno obligó a la United Fruit Company a negociar evitando mayores enfrentamientos.

En comparación con Costa Rica, en

donde la integración de las masas populares al progreso ha sido exitosa según Pérez Brignoli, en El Salvador, el proceso que culminó en 1932 con la matanza de más de 20 000 campesinos durante el régimen militar del general Maximiliano Hernández Martínez, ilustra claramente la incapacidad de las élites dirigentes para lograr el consenso: las etapas del conflicto fueron 1) lucha sindical que no conduce a resultados positivos; 2) lucha electoral burlada por el fraude y la represión; 3) intento de negociación con el gobierno; 4) insurrección; 5) represión sanguinaria; 6) trauma del terror y oprobio silencioso de las masas durante más de cuarenta años.

Los seis eslabones se reúnen en consecuencia lógica, tienen la racionalidad vacía de contenido de la fuerza como relación entre los hombres. En Nicaragua, a la fuerza de la intervención se ha opuesto la razón del pueblo; a la mentira como razón de seguridad nacional se opone la transparencia del régimen sandinista que ha permitido la verificación internacional del proceso de construcción de una sociedad nueva. El derrumbe estrepitoso del avión norteamericano en la frontera entre Costa Rica y Nicaragua parece el principio de la demolición de una cadena de mentiras, la secuencia movilización-represión-movilización que constituye la historia trágica de muchos grupos sociales no sólo en América Central sino en todo el subcontinente.

Para Pérez Brignoli "la situación actual de Costa Rica y Nicaragua es el espejo que refleja el destino posible de los otros países: una reforma gradual, que combina reforma social con democracia política, frente a una salida revolucionaria conducente a alguna clase de 'socialismo del Tercer Mundo'".

Al reflexionar sobre su presente, el costarricense Héctor Pérez Brignoli es un centroamericano que, con su historia de la región, ayuda a que los centroamericanos construyan su propio futuro. Como el propio Pérez Brignoli escribe: "Sigue el paso de los días. Las lluvias retornan en mayo cada año. Los campesinos vuelven a sembrar el maíz y empujan así la vida en el corazón de la tierra. El futuro puede ser indescifrable, y no faltan las condenas del pasado. Pero no es posible creer que merezcan otra primavera interrumpida". ♦

Héctor Pérez Brignoli, *Breve historia de Centro-América*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, 169 pp.

LAS AGUAS  
DERRAMADAS

## RECUPERAR EL UNIVERSO PROVINCIANO

Por Miguel Angel Quemain

En la literatura de Severino Salazar habitan ideas extrañas que deja caer en los surcos abiertos, que sus relatos provocan en la mente del lector. *Las aguas derramadas* tiene la magia de un telón que se descorre en una sala oscura y que nos instala de un golpe en el mundo de la representación, del simulacro.

La lectura de estos relatos fue casual. La novedad editorial no movió en esta ocasión el sentido de indagación que todo reseñista lanza, o debe lanzar, sobre los textos "nuevos". Estos cuentos agazapados entre una portada y una solapa, poco atractivas visualmente, me atraparon de una vez y hasta el final del libro. Fue un encuentro, como señalaba Jorge Luis Borges, condición indispensable que liga a un lector y un texto.

En el análisis de este libro es inevitable encontrar, desde mi punto de vista, cierto paralelismo con las intenciones narrativas de Efrén Hernández: desligar la narrativa de la política, la sociología y la geografía, para acercarla a la poesía, la psicología y la plástica. En los personajes creados por Salazar se impone el monólogo al diálogo y la disgresión a la acción, provocando así una sintaxis de ficción sumamente diluida.

Aunque el manejo de situaciones narrativas es muy variado, sus personajes, en la mayoría de los relatos, no aparecen representados en situaciones donde participen varios sujetos. Narra exclusivamente su intensa y complicada vida interior. La soledad y el aislamiento voluntario en que viven sus personajes impiden que surja o se acreciente la acción. No trata de eslabonar hechos para formar anécdotas; aquí, las historias de sus cuentos se integran por acumulación de las disgresiones de sus personajes. Como en el caso de Efrén Hernández, personajes, tiempo y espacio se postergan, sin dejar de ser cuentos admirables

y extraños donde los personajes triunfan sobre las anécdotas.

El ejemplo más representativo de lo anterior es el primer relato del libro: *Jesús, que mi gozo perdure*, donde la narración se inicia en la primera persona del plural hasta ponerse a distancia conforme el lector se involucra en una historia que empieza de pronto a contarse en tercera persona. Instalados ya en el relato, irrumpe un nuevo personaje cuya función narrativa consiste en ofrecernos la misma historia, que cuenta el primer narrador pero desde otro punto de vista y en primera persona. El logro de esta alternancia en los narradores consiste en enfrentar no sólo dos puntos de vista diferentes, sino en contribuir al desarrollo de personajes y atmósferas de diversas perspectivas tanto psicológicas como temáticas.

En los demás relatos el lector encontrará variantes que lo introducen de diversas maneras. En *No hay muerte mayor*, por ejemplo, a diferencia de los otros cuentos se va de la narración en tercera persona a la estructuración de diálogos, situación que le permite al lector profundizar en la psicología del personaje desde una modalidad diferente. En cuanto al manejo del lenguaje, Severino Salazar demuestra un gran oficio y un enorme trabajo. La sencillez y la recreación del habla son por momentos de sus mejores logros. Es notable su capacidad y su originalidad para adjetivar. En este trabajo de adjetivación me atrevo a afirmar que logra reconciliar dos enemigos

naturales: la metáfora y la anécdota. Es muy difícil separar, destejer la enorme carga poética de sus frases de la historia en la que se insertan.

### El Espacio

Sabemos que "a Zacatecas llegan muchas carreteras y tiene muchos atractivos: como los cines y las tiendas tan grandes", sin embargo el autor no funda el espíritu regional, llamemoslo así, que recorre el libro, en la descripción o alusión verbal de sitios significativos. La ilusión referencial cede su paso a la creación de atmósferas, unas veces a partir de nostalgias de tiempos vividos y otras del recorrido y la recreación de las emociones y las ideas de sus personajes.

La catedral es una constante en la mayoría de los relatos, sin embargo su función tampoco es referencial, porque nunca nos enteramos bien a bien cómo es. Sobre ella se fundan metáforas y analogías; es un elemento que se encarga de transformar las figuras en temas. Tenemos que el amor es algo así como construir "una avenida de catedrales de cristal por los caminos del alma", una medida de grandeza, un símbolo del sometimiento indígena, un lugar de refugio y al mismo tiempo un desierto de piedras, un fantasma que había existido en nuestro interior y también tiene catedral para los turistas que si "vienen de tan lejos a ver sólo piedras", es porque traen un desierto ardiendo adentro.

La catedral no es el único elemento



simbólico: aparecen loros, montañas, rosales, edificios de cantera semides-truidos, un limosnero ciego, el Cañon de Juchipila, etcétera. Sin embargo, a través de la catedral nos permite ver una concepción de la provincia y una de las formas del encantamiento que ejerce. "La ciudad esta vacía —dice—, la ciudad es un engaño. Y para que nadie la abandone, nos tiende trampas. A veces nos parece bella, la ciudad nos hizo sus clavos."

En *Espinas de plástico* se hace evidente una contradicción: el hastío y la esclavitud por la ciudad. En la descripción digamos sociocultural que hace Dionisio de ella, se presenta el síntoma del deterioro y la llegada de la modernización. En una canción que piensa componer, el personaje nos describe una "ciudad que se llenó de señales y de nombres pegados en las bardas, en carteles sobre los techos de las casas... aún, los cerros pelones llevaban sobre sus lomos el nombre del candidato en cal y el círculo tricolor nefasto..."

Esta es una preocupación fundamental en el autor, que sabe "que la naturaleza no extraña a nadie, es cruel no nos necesita, "creo más bien le hacemos

daño" y Severino insiste en recuperar un mundo que ha dejado atrás, sobre otro mundo que ¿está a punto de derrumbarse?

Y es la preocupación de Daniel Sada, Ricardo Elizondo y Jesús Gardea entre otros muchos que tratan de recuperar lo que se ha dado en llamar el universo provinciano. Lo curioso es que desde la ciudad se produzca esta literatura ¿acaso es una lucha con las mismas armas que el mismo centralismo cultural ha desarrollado, en cuanto a la promoción y difusión de la cultura?

### El tiempo

De pronto los relatos se sumen en ese espacio sin tiempo que se da exactamente donde termina la ida y comienza el regreso de un columpio en movimiento. Si la materia prima es el pasado (acotación inobjetable en la solapa del libro) es a partir de un presente prescindible, a veces insoportable y en ocasiones insuperable. Si la provincia quedó atrás, si la exigencia de hoy es la modernización, dónde buscar ese lazo que conserva la identidad sino en el pasado. Pasado que no es sólo ayer, porque

funciona también como la exigencia de una revisión autocrítica. Aquí el pasado forma parte no sólo de la geometría unilateral que nos han enseñado como tiempo, es también tiempo y ritmo interiores en los personajes.

En este juego de tiempos no se prescinde del futuro, este se sitúa en ese espacio intermedio que está entre el lector y el texto: ¿cuántas Terry Holiday sepultaremos secretamente en nuestro cementerio personal? (*Jesús, que mi gozo perdure*); ¿En qué consiste la fertilidad de nuestros inviernos? (*También hay inviernos fértiles*); ¿Cómo localizar ese vacío que nos aniquila a todos? (*Espinas de plástico*); ¿Cómo liberarnos de esta vieja piel sin desfigurarnos? (*No hay muerte mayor*); ¿Cómo seguir, enamorados, el rumbo de una coincidencia (*Un feliz descubrimiento de juventud*. ¿De cuántas muertes se alimenta mi nostalgia y mi soledad? Seis posibles preguntas que se desprenden de estos seis relatos que vinculan ese pasado con mi propio futuro. —"My cat, Where's my cat?"

Severino Salazar, *Las aguas derramadas* Ed. Universidad Veracruzana, Col. Ficción, 1986. 181 pp.

## MEXICO EN ARTE EL

### 14

JAIME SABINES ■ ÁLVARO MUTIS

#### POEMAS

MANUEL ÁLVAREZ BRAVO ■ LUIS BUÑUEL

LUIS CARDOZA Y ARAGÓN ■ WOLFGANG

PAALEN ■ OCTAVIO PAZ ■ GUNTHER GERZSO

ALBERTO GIRONELLA ■ REMEDIOS VARO

LEONORA CARRINGTON ■ ALICE RAHON

KATI HORNA

#### SURREALISMO EN MÉXICO

JOMI GARCÍA ASCOT

#### MÁS MÚSICA POR DENTRO

LA SALOMÉ DE WERNER SCHROETER



## Discos

### GRABACIONES SOBRESALIENTES DE 1986 EN DISCOS COMPACTOS

Por Rafael Madrid

Ante la imposibilidad de escuchar toda la producción de CD en 1986, sugerimos algunas de las grabaciones más notables que se pudieron obtener en México, aunque no se hayan grabado precisamente en ese año dado el retraso acostumbrado con que llegan a nuestro país, y a la escasez de novedades producto de que la demanda mundial supere en mucho a la oferta.

#### BARROCO

C. P. E. BACH: LAS 6 SINFONIAS PARA CUERDAS Wq 182. ARCHIV 415300. Trevor Pinnock dirige el conjunto The English Concert.

Grabación analógica muy bien transferida al disco compacto. Música incisiva, de violentos contrastes, como corresponde a la época de transición que vivió el compositor, dramática, intelectual y emocional. Impecable tocada por estos músicos ingleses. (64'29'')

J. S. BACH: LAS SONATAS PARA FLAUTA BWV 1020, 1030-1035. COLUMBIA M2K 39746. Jean-Pierre Rampal, flauta. Trevor Pinnock, clavecín.

Rampal grabó estas sonatas acompañado por Robert Veyron-Lacroix para ERATO hace 12 años, haciendo gala de gran virtuosismo y velocidad. Ahora en unión de Pinnock alcanza una mayor madurez, fiel a un estilo más auténtico y con una articulación detallada. Sus *tempi* son más lentos y su ejecución está llena de encanto y agudeza. La grabación es excelente (96')

#### CONCIERTO

L. V. BEETHOVEN: CONCIERTOS PARA PIANO Y ORQUESTA No. 3 y 4. Murray Perahia, piano. Bernard Haitink dirige la Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. COLUMBIA MK 39814.

Esta grabación fue seleccionada por *Gramophone* como el disco del año en el rubro de Concierto, argumentando que

"Perahia toca un Beethoven con maestría y autoridad logrando una integración total con la orquesta. El sonido es absolutamente de primera clase, con perspectiva y profundidad natural". Fue grabado en la sala del Concertgebouw con la técnica DECCA digital. Sin embargo, para mí, la grabación TELARC con Serkin, Ozawa y la Sinfónica de Boston, efectuada en la sala de esta orquesta, es superior. La encuentro más poética, más inspirada y transparente. El conocimiento y control de Serkin sobre esta música es contundente y las cuerdas bostonianas son terciopelo. El trabajo del ingeniero Jack Renner no fue superado por COLUMBIA. (69'06'')

D. SHOSTAKOVICH: CONCIERTO PARA VIOLONCHELO Y ORQUESTA No. 1 Y 2. Heinrich Schiff, violonchelo. Maxim Shostakovich dirige la Orquesta Sinfónica de Radio Baviera. PHILIPS 412526-2

#### CÁMARA

M. RAVEL: TRIO CON PIANO EN LA MENOR. E. CHAUSSON: TRIO CON PIANO EN SOL MENOR. Trío Beaux Arts. PHILIPS 411141-2

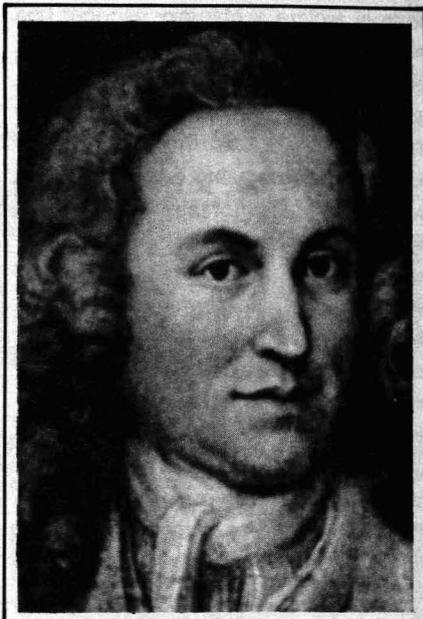
Los aficionados a la música de cámara están familiarizados con el Trío de Ravel, pero el de Chausson es raro escucharlo en un recital aunque tiene vena nostálgica, ritmos insinuantes y sobre todo la nobleza y voluptuosidad que caracterizan a las obras de Chausson. Las ejecuciones del Trío Bellas Artes resultan formidables y los ingenieros de la PHILIPS le han dado una grabación estupenda. El balance entre los tres instrumentos es casi ideal. Todo es limpio y bien detallado. El ambiente dinámico del piano es impresionante. Un disco que se recomienda con entusiasmo. (59')

F. SCHUBERT: LOS TRIOS CON PIANO. Trío Beaux Arts. PHILIPS 412620-2

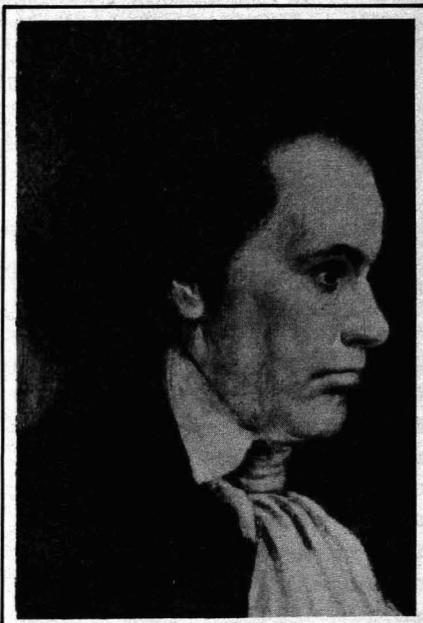
Es indudable que la grabación efectuada por Rubinstein, Szeryng y Fournier para RCA en 1975 sigue siendo la interpretación y ejecución supremas de estas joyas de la música de cámara. Ojalá y la transfieran a DC. Por lo pronto, esta grabación digital del Trío Bellas Artes nos permite disfrutar estos discos con gran placer pues su dominio de las obras es completo y de nuevo el cuerpo técnico obtuvo un producto final superior, con un balance notable y gran claridad.

#### ORQUESTAL

F. SCHUBERT: LAS 10 SINFONIAS. FRAGMENTOS DE LAS D. 615 Y 708A. Neville Marriner dirige la Academy of St. Martin-in the-Fields. PHILIPS 412176-2. (6 discos compactos)



Bach



Beethoven



Schubert

Si se le pidiera a Marriner escoger una sola de sus múltiples grabaciones que fuera representativa de su capacidad y destreza como director en el más amplio sentido de la palabra —no sólo como líder que encabeza a uno de los conjuntos de músicos más notables del mundo— sino como intérprete, seguramente escogería esta grabación. Aquí expresan afecto, alegría y total identificación con estas obras. El musicólogo Brian Newbould de la Universidad de Hull terminó y orquestó varias sinfonías donde fue necesario y descubrió la Décima en re mayor. Pero toda esta interesante labor merece comentario aparte. Por lo pronto, baste decir que es grabación obligada para todo amante de la música de Schubert.

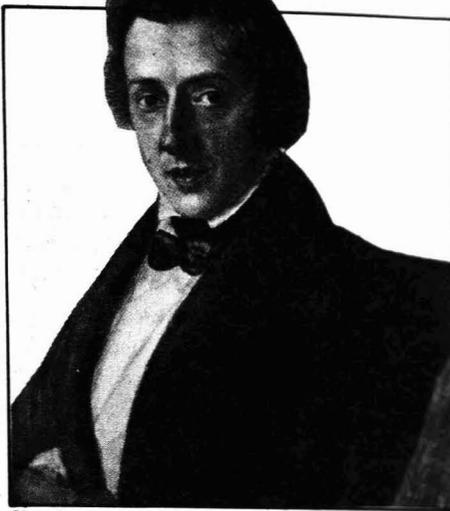
P. I. TCHAIKOVSKY: SINFONIA No. 2 EN DO MENOR, OP. 17 "LA PEQUEÑA RUSIA". FANTASIA SINFONICA "LA TEMPESTAD", OP. 18 COLUMBIA MK 39359

Claudio Abbado dirige a la Orquesta Sinfónica de Chicago. Abbado firmó un contrato con CBS para grabar la obra sinfónica de Tchaikovsky, así como sus conciertos, y éste es el primer abono de la serie. Se trata de un disco sensacional no sólo por la acertada y dinámica interpretación del director de "La Scala" sino por la formidable ejecución de la famosa Orquesta de Chicago, que saliendo eventualmente de la mano de Solti, su director titular, alcanza alturas extraordinarias con el director italiano, por quien siente particular afecto. Pero lo que "redondea" verdaderamente este disco es el acierto de COLUMBIA al invitar a Jack Renner de TELARC a realizar la grabación con el sistema "Sound-stream" y micrófonos Brüel & Kjaer en la sala de la orquesta en Chicago, donde consiguió hacer una grabación sobresaliente. Ojalá y este brillante técnico participe en el resto de la serie. (55'15")

## INSTRUMENTAL

F. CHOPIN: 14 VALSES. BARCAROLA, OP. 60 NOCTURNO, OP. 27 y MAZURKA, OP. 50. Dinu Lipatti al piano. EMI CDC 7 473902

Walter Legge, el notable productor de EMI, describió así al ahora legendario pianista Dinu Lipatti: "Es un instrumento escogido por Dios para prestárselo al mundo durante un breve lapso de tiempo". Y es justamente la impresión que a uno le queda después de escuchar las poquísimas grabaciones que dejó este genial artista, sobre todo ésta en



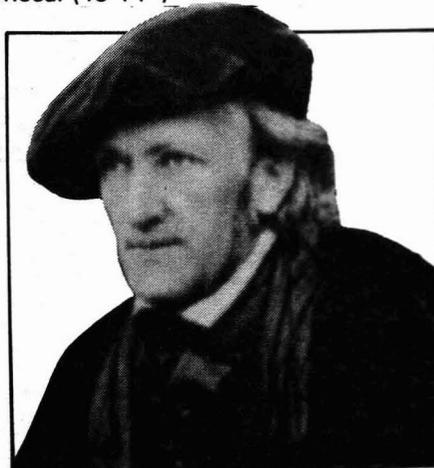
Chopin

particular, porque Lipatti tocaba a Chopin como nadie, y la transferencia al disco compacto le hace cobrar nueva vida a la grabación monaural hecha en junio de 1950 en Ginebra, antes de que la leucemia acabara con su vida justo seis meses después, a la edad de 33 años. (63'24")

## CONTEMPORÁNEA

CHARLES IVES: SINFONIA No. 3. COMPOSICION PARA ORQUESTA No. 2. Michael Tilson Thomas Orquesta del Concertgebouw. COLUMBIA MK 37823

Todo en este DC es deleitable, desde la música imaginativa de Ives, las ejecuciones ardientemente expresivas de Thomas y la excelente orquesta holandesa, hasta la calidad sonora alcanzada por el ingeniero Michael Gray. Extraños sonidos emergen de esta nueva versión de la 3a. Sinfonía. Se trata de la primera grabación de la nueva edición crítica de esta obra, duplicando las maderas y los timbales. El movimiento final de la 2a. composición orquestal está inspirado en la tragedia del hundimiento del "Lusitania" por un submarino alemán. Es música profundamente emotiva y misteriosa. (43'14")



Wagner

## ÓPERA

G. ROSSINI: IL VIAGGIO A REIMS (El viaje a Reims). Gasdia, Ricciarelli, Valentini, Arizza, Nucci, Ramey y Raimondi. Coros de la Filarmonica de Praga. Orquesta de Cámara de Europa Claudio Abbado. DEUTSCHE-GRAMMOPHON digital 415498-2GH2 (Enero de 1986)

Esta grabación fue hecha en vivo durante las representaciones del Festival de Pesaro de 1984 en el auditorio Pedrotti del Conservatorio, y resultó un milagro de claridad y brillantez, con esa clase de electricidad en la atmósfera que es virtualmente imposible reproducir en condiciones de estudio de grabación. Es un triunfo para Claudio Abbado, el mejor director de Rossini de nuestro tiempo, para el grupo de excelentes cantantes, y para el productor Rainer Brock, recientemente fallecido. La revista británica GRAMOPHONE la premió como el disco del año en el género operístico.

R. WAGNER: EL HOLANDES ERRANTE Van Dam, Vejzovic, Moll, Hoffman. Coros de la Ópera del Estado de Viena. Orquesta Filarmonica de Berlín. Herbert von Karajan. ANGEL CDC 7 4770548. (3 discos)

Hay una notable diferencia entre las grabaciones que Karajan y su filarmónica de Berlín hacen con DG y con EMI. La mayoría de los discos digitales, sobre todo los compactos, de la compañía alemana no le hacen justicia a la calidad de esta orquesta. En cambio, los británicos de EMI hacen resaltar todas las virtudes de ese conjunto excepcional, como lo demuestra esta grabación. Karajan pone considerable énfasis en la parte orquestal y los berlineses vienen a ser la estrella de esta versión. José Van Dam canta el Holandés con voz potente, rica, clara y con gran convicción. Vejzovic es una ardiente y expresiva Senta. Los coros se desempeñan con entusiasmo y seguridad musical. Una estupenda grabación.

## LA MEJOR TRANSFERENCIA A DC

G. DONIZZETI: LUCIA DI LAMERMOOR Callas, Tagliavini, Capucilli. Coros y Orquesta Philharmonia. Tullio Serafin. EMI CDS 474408

La inolvidable María Callas estaba en gran forma en marzo de 1959 cuando Walter Legge la convenció para que grabara la Lucia en el Kingsway Hall de Londres con su Orquesta Philharmonia bajo la batuta de Serafin. Tagliavini con una voz muy agradable canta un magnífico Edgardo, y el equipo técnico de EMI logró lo que muchos consideran la mejor Lucia di Lamermoor en discos. La transferencia al DC resultó un notable acierto. Los agudos de María son asombrosos. ◊

UGO PIPITONE

EL CAPITALISMO QUE CAMBIA

GILBERTO MATHIAS Y PIERRE SALAMA  
EL ESTADO SOBREDesarrollado  
DE LAS METRÓPOLIS AL TERCER MUNDO

ENRIQUE FLORESCANO  
PRECIOS DEL MAÍZ Y CRISIS  
AGRÍCOLAS EN MÉXICO 1708-1810



# CUADERNOS POLITICOS 47

## MÉXICO 86

- ⊕ Alejandro Álvarez / Eduardo González / Gabriel Mendoza / Miguel Ángel Rivera Ríos / Jaime Ros / José Valenzuela Feijóo  
▶ Pagar o crecer
- ⊕ Marco A. Rascón / Patricia Ruiz  
▶ Chihuahua: la disputa por la dependencia
- ⊕ José Luis Correa Villanueva  
▶ La liquidación de Fundidora Monterrey
- ⊕ Carlos Monsiváis  
▶ ¡¡¡Gooooooool!!! Somos el desmadre
- ⊕ Lucrecia Lozano / Raúl Benítez Manaut  
▶ La guerra de baja intensidad en Nicaragua

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

revista mexicana de

## POLITICA EXTERIOR

Publicación Trimestral del Instituto Matías Romero de Estudios Diplomáticos, Órgano Académico de la Secretaría de Relaciones Exteriores, que da a conocer a través de ensayos, notas e informes, reseñas de



libros, cronología de noticias, discursos y documentos, los hechos que dejan constancia del quehacer de México en el mundo, así como los lineamientos más relevantes de su política exterior.

### SUSCRIPCIONES

Anual: México, 3 000 pesos; E.U.A., Canadá, Centroamérica y Sudamérica, 25 U.S. dólares; otros países, 34 U.S. dólares.

Diríjase a: Fideicomiso para la Edición, Publicación, Distribución y Venta de Obras en materia de Relaciones Internacionales de México. Ricardo Flores Magón No. 1, Ex-Convento de Tlatelolco C.P. 06995 México, D.F., Teléfonos: 782-40-23 y 782-33-41

## DIDAC

Revista semestral perspectiva sobre la Docencia.

SALVADOR ALLENDE

GANDHI

PARNASO

CASA DEL LIBRO

EL AGORA

RADIO UNAM

NORMAL SUPERIOR

EXTEMPORANEOS

IBERO

anual \$ 1500.00 ( ) bienal \$ 2800.00 ( )  
inf. 549 35 00 ext. 207.

FORMA DE SUSCRIPCION ANUAL O BIENAL.

Nombre: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

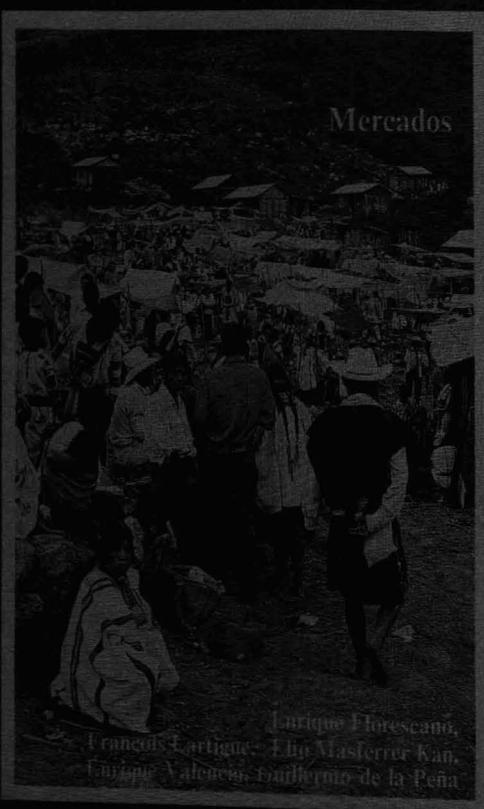
Código: \_\_\_\_\_ Tel.: \_\_\_\_\_

Envío al Centro de Didáctica a nombre de la Universidad Iberoamericana.



# MEXICO indígena

130000 INSTITUTO NACIONAL INDIGENISTA No. 12 SEPTIEMBRE-OCTUBRE 1986



Luzique Florescano,  
Francisco Tortigue, Elio Masferrer Kan,  
Luzique Valencia, Guillermo de la Peña

# ESTUDIOS

filosofía / historia / letras

ITAM

7

A. ALATORRE *Sor Juana y los hombres* • R. PASTOR  
*La virgen y la revolución* • E. C. FROST *El  
guadalupanismo* • A. NOSNIK *Las personas de  
James y Mead* • F. GARCIA LORCA *Poemas  
inéditos*

L. MEYER *Los tiempos de nuestra historia* •  
Z. ROMASZEWSKI *Solidaridad en 1986.*

CH. HARTSHORNE *Teísmo clásico y neoclásico.*

INSTITUTO TECNOLÓGICO AUTÓNOMO DE MÉXICO  
invierno 1986

Are you interested in  
Mexican and Latin  
American issues?  
Read about them  
from Mexican points  
of view

Mexico's only news magazine in  
English. Appearing quarterly.

Revista trimestral de la Universidad  
Nacional Autónoma de México

Dirigir toda publicidad o  
suscripciones a Filosofía y  
Letras No. 88, Col. Copilco-  
Universidad, C.P. 04360  
México, D.F. ó llame al  
Tel. (905) 658-5853,  
(905) 658-7279.

For more information write to  
Books on Wings, P.O. Box 59,  
Vista Grande Station, Daly  
City, CA 94016, or call Tel.  
(415) 467-1454.

# voices<sup>of</sup> MEXICO

News, Commentary and Documents on Current Events in Mexico and Latin America

Facing the  
Present Crisis

Crying Need  
for Regional  
Movements

Cultural  
Diversity is  
Under Attack

Unfettered  
Democracy

One Year Later: Mexico  
Commemorates its Dead  
and Celebrates Life

# Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

*Literatura • política  
música • teatro • cine*

*Cultura  
como recreación humana*

*Cultura  
como expresión universitaria*

*Cultura  
como opción democrática*

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

# Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Suscripción  Renovación

Adjunto cheque o giro postal por la cantidad de  
\$ 5,000.00 (cinco mil pesos 00 / 100 moneda nacional)

Adjunto cheque por la cantidad de 60 Dlls.  
(Cuota para el extranjero) U.S. Cy.

nombre

dirección

colonia

ciudad

estado

país

teléfono

## ESTUDIOS ECONÓMICOS 2

Publicación semestral de El Colegio de México  
julio-diciembre, 1986

Entre otros artículos:

**Crédito internacional: aspectos teóricos**  
*Jeffrey Sachs*

**Destino de las importaciones y política comercial en México (1975-1980)**  
*Claudia Schatán*

**Un modelo clásico de comercio internacional**  
*Santiago Levy*

**Precio del ejemplar: 1 500 pesos**

Si desea suscribirse, favor de enviar este cupón a El Colegio de México, A.C., Departamento de Publicaciones, Camino al Ajusco 20, Col. Pedregal de Santa Teresa, 10740 México, D.F.

## ESTUDIOS ECONÓMICOS 2

Adjunto cheque o giro bancario  
núm. \_\_\_\_\_ por la cantidad  
de \_\_\_\_\_ a nombre de  
**El Colegio de México, A.C.**, im-  
porte de mi suscripción por un año  
a **Estudios Económicos**

Nombre \_\_\_\_\_

Dirección \_\_\_\_\_

Código Postal \_\_\_\_\_

Ciudad \_\_\_\_\_

Estado \_\_\_\_\_

País \_\_\_\_\_

**Suscripción anual**

**México: 2 950 pesos**

**E.U.A., Canadá, Centroamérica y**

**Sudamérica: 26 U.S. dólares**

**Otros países: 35 U.S. dólares**

# MATERIAL DE L·E·C·T·U·R·A

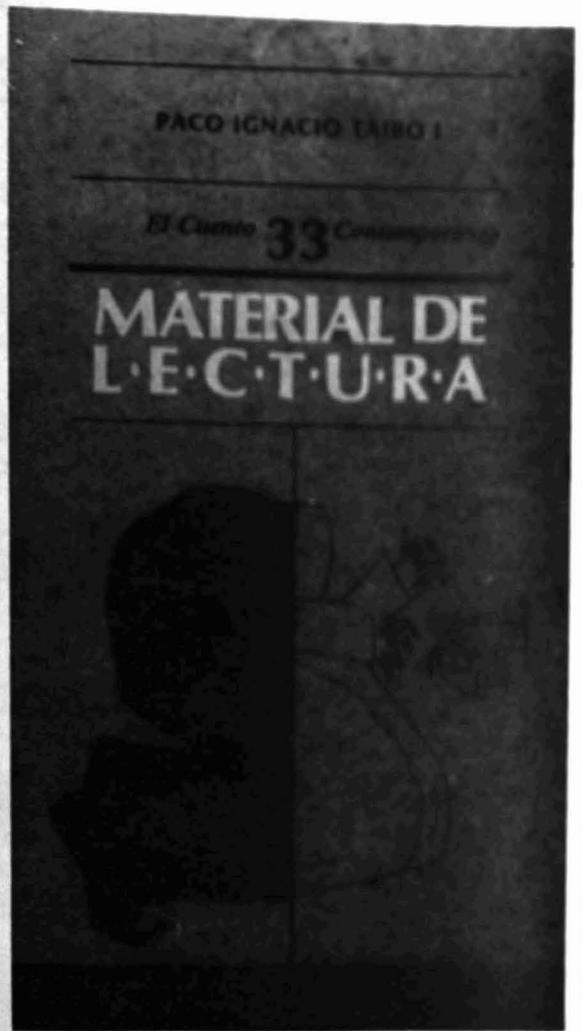


## Historia

- JUAN VICENTE DE GÜEMES PACHECO
- FELIX BERENGUER DE MARQUINA

## Los Universitarios

- ANTONIO PUERTAS  
"maison niepce" y otros cuentos



## Poesía Moderna

- JOSE LEZAMA  
breve antología
- OCTAVIO PAZ  
piedra de sol
- JAIME SABINES  
algo sobre la muerte del mayor sabines
- JORGE CUESTA  
antología
- XAVIER VILLAUERRUTIA  
15 poemas
- RUBEN BONIFAZ NUÑO
- OSCAR OLIVA  
la realidad cruzada de rayos



de venta en las librerías de la unam

# MATERIAL DE L·E·C·T·U·R·A

## El Cuento Contemporáneo

- JUAN GARCIA PONCE
- RUBEN SALAZAR MALLEN
- PACO IGNACIO TAIBO I
- VICENTE LEÑERO

# MUSEO ESTUDIO DIEGO RIVERA

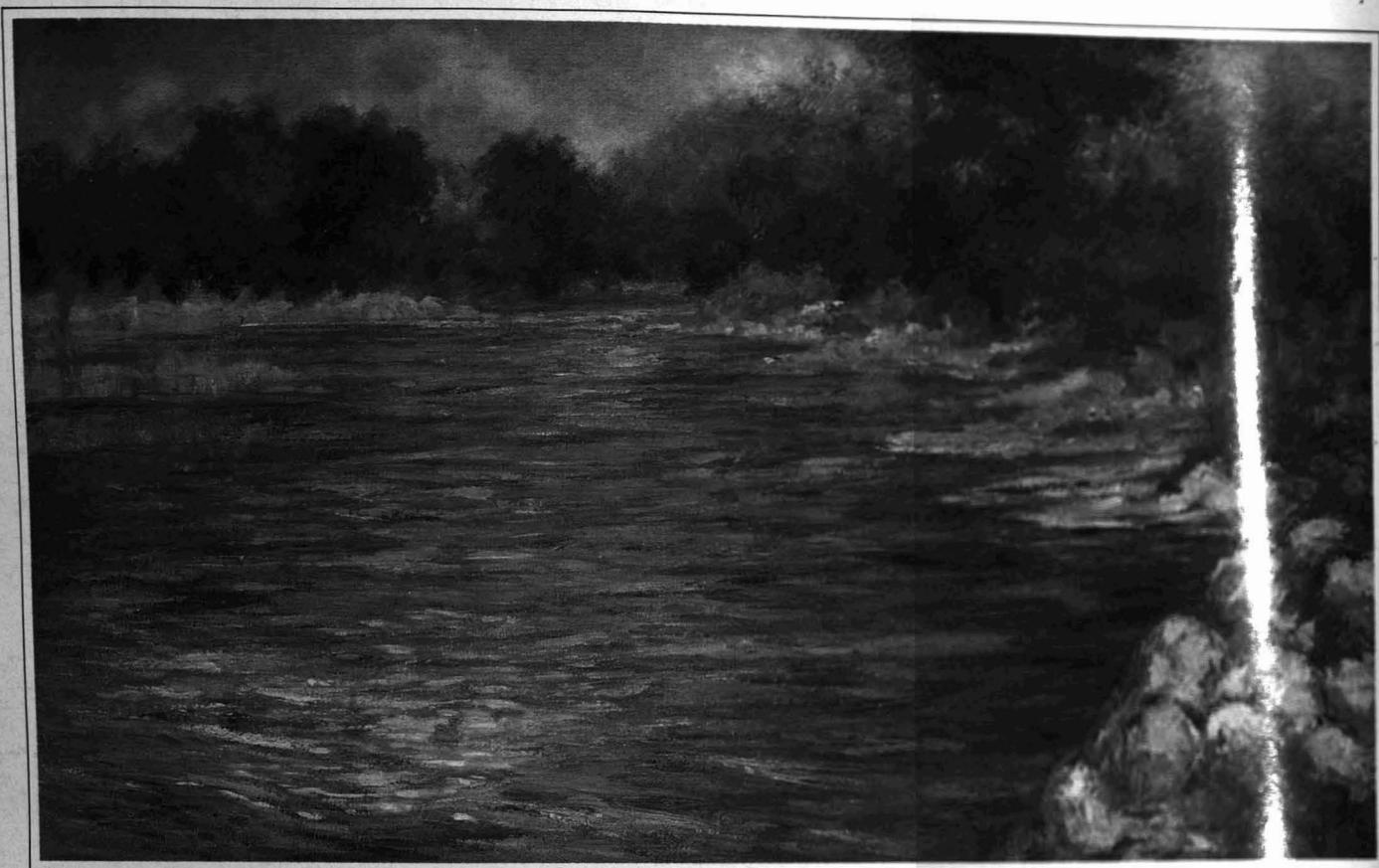


ALTAVISTA Y DIEGO RIVERA (antes Palmas), San Angel Inn, México, D.F.



SEP

# FUENTES BROTANTES



En una tela quedaron plasmadas las "Fuentes Brotantes" de Joaquín Clausel, pintor mexicano que combinó las técnicas impresionistas con su talento, para hacer brotar de su pincel obras intensas y luminosas.

"Fuentes Brotantes", un tesoro artístico de incalculable valor, es un legado a la cultura mexicana. Y es parte de la Colección del Banco Nacional de México.

Preservando nuestras manifestaciones artísticas, Banamex contribuye a mantener el patrimonio cultural de nuestro país.



**Banamex**  
Fomento Cultural Banamex, A.C.