

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

México, 1986

424

AGUSTÍN

UNA
APROXIMACIÓN

LEOPOLDO

UNA ENTREVISTA

POEMAS
DE MARIANO
FLORES CASTRO

LA BATALLA
DEL 5 DE MAYO

Se crea el Consejo Asesor del Patrimonio Editorial

Jorge Carpizo, rector de la Universidad Nacional Autónoma de México, con fundamento en el artículo 34, fracción X, del Estatuto General de la UNAM y

CONSIDERANDO

Que la UNAM debe contar con una imagen editorial definida que, además, cumpla con los requisitos institucionales de edición.

Que la evaluación académica de las distintas publicaciones puede realizarse cabalmente en las propias entidades editoras de la disciplina o especialidad de la que se trate.

Que la diversidad de las actividades académicas de la UNAM trae consigo la necesidad de adoptar diferentes criterios para la elaboración de las publicaciones.

Que es necesario perfeccionar los procesos de registro y seguimiento de las publicaciones sobre las cuales la UNAM posea la titularidad de los derechos.

Que la centralización administrativa tiene como única finalidad el cumplimiento sistemático de los lineamientos internos de la UNAM.

Que el control de los requisitos legales sobre publicaciones debe ser de carácter centralizado.

Que los resultados de la labor editorial de la Universidad forman parte del patrimonio de la Institución, por lo que se requiere de mecanismos específicos para su administración y seguimiento.

Que la política editorial de la Universidad debe considerar las condiciones nacional e internacionales del mercado del libro.

Que el seguimiento de los procesos editoriales debe recaer en las entidades y autores directamente interesados, lo cual habrá de redundar en una mayor eficiencia.

Que la actual gestión ha propuesto a la comunidad diversas alternativas de descentralización con el fin de agilizar y optimizar al máximo las labores propias de la UNAM.

Ha tenido a bien expedir el siguiente

ACUERDO

Artículo 1. Mantendrán su carácter centralizado por vía de la Dirección General de Publicaciones las siguientes funciones:

I. Registrar internamente las publicaciones que aparezcan bajo el sello UNAM.

II. Procesar o gestionar la elaboración de las publicaciones de la Administración Central de la UNAM y de aquellas otras entidades que así lo soliciten.

III. Proporcionar a las entidades editoras índices de costos de producción, criterios de calidad de edición y características de los materiales a ser utilizados para orientarles en cuanto a la contratación de servicios editoriales.

IV. Elaborar con base en el seguimiento de sus trabajos y su comportamiento comercial el registro de las empresas autorizadas para contratar servicios con las entidades editoras.

V. Integrar y editar el catálogo general de publicaciones de la UNAM.

VI. Formular y seguir el cumplimiento de las Disposiciones generales de las publicaciones de la UNAM.

VII. Custodiar los negativos y archivos de modelos para las reimpressiones de la UNAM.

VIII. Lograr a través de los recursos adscritos a la Imprenta Universitaria una mayor eficiencia y mejor calidad en las actividades encomendadas a ella.

IX. Coordinar acciones con la Dirección General de Asuntos Jurídicos, a efecto de que las funciones encomendadas a ésta se realicen en forma expedita, proporcionándole oportunamente la documentación necesaria para los trámites correspondientes a las obligaciones legales de la actividad editorial.

Artículo 2. Las partidas presupuestales para labores editoriales 233-ediciones, 234-encuadernaciones y 235-derechos de autor, serán asignadas y ejercidas en cada una de las escuelas, facultades, centros e institutos.

Artículo 3. La Oficina del Abogado General, a través de la Dirección General de Asuntos Jurídicos, será la encargada de:

I. Recabar para los libros de la UNAM, el ISBN (International Standard Book Number) ante la Dirección General del Derecho de Autor.

II. Recabar para las publicaciones periódicas de la UNAM el ISSN (International Standard Serial Number) ante el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

III. Registrar las obras de la UNAM ante la Dirección General del Derecho de Autor.

IV. Elaborar los contratos entre la UNAM, los autores y los editores.

V. Dictaminar la procedencia del pago de regalías a los autores, de conformidad con lo establecido en los contratos correspondientes, en la Legislación Universitaria y en la Ley Federal de Derechos de Autor.

Y en general cumplir con otras obligaciones legales que se desprendan de la actividad editorial.

Artículo 4. Para la determinación de las características contractuales, criterios de coedición, adquisición de derechos editoriales y comercialización, se crea un Consejo Asesor del Patrimonio Editorial presidido por el Coordinador de Humanidades e integrado con un representante del Patronato, quien fungirá como secretario, y los Directores Generales de Publicaciones, de Fomento Editorial y de Asuntos Jurídicos.

Artículo 5. Los anticipos y pagos de regalías por derechos de autor serán cubiertos en la Tesorería-Contraloría de la UNAM con cargo a las partidas presupuestarias de las entidades editoras, de conformidad con lo establecido en los contratos correspondientes.

Artículo 6. Los lineamientos para la comercialización, arrendamiento y donativo de publicaciones, así como el porcentaje que de las ventas correspondan a los autores, serán establecidos por el Consejo Asesor del Patrimonio Editorial.

Artículo 7. La adquisición de los insumos necesarios para el trabajo de la Imprenta Universitaria será realizada por medio de la Dirección General de Proveeduría, quien podrá brindar este servicio a las entidades editoras que así lo soliciten.

TRANSITORIOS

PRIMERO. Se abroga el Acuerdo publicado en Gaceta UNAM de fecha 7 de junio de 1984, por el que se instaló la Comisión Editorial de la UNAM.

SEGUNDO. El presente acuerdo entrará en vigor el día de su publicación en Gaceta UNAM.

"POR MI RAZA HABLARA EL ESPIRITU", Ciudad Universitaria, D. F., 20 de Marzo de 1986.

EL RECTOR
Doctor Jorge Carpizo



Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Volumen XLI, número 424, mayo 1986

INDICE

- | | | | | | |
|----|--|----|---|----|--|
| 2 | <u>La columna del director</u> | I | <u>La batalla del 5 de mayo</u> | | Teatro |
| 3 | Agustín Yáñez. La ficción autobiográfica y el juego
<i>Por Antonio Marquet</i> | 29 | Microcosmos, filosofía y poesía en sor Juana
<i>Por Mauricio Beuchot</i> | 41 | Una canción apasionada
<i>Por Enrique Esquivel</i> |
| 11 | Entrevista con Leopoldo Zea
<i>Por Edgar Montiel</i> | | Quehacer Universitario | 42 | Cine |
| 17 | Lenguaje, realidad y deseo. Sobre el retorno de J. Lacan a Freud
<i>Por Roberto Gutiérrez</i> | 33 | Una pintura novohispana desaparecida: problemas de atribución
<i>Por José Guadalupe Victoria</i> | | Frida
<i>Por Susana López Aranda</i> |
| 23 | Poemas de Mariano Flores Castro | 34 | Secretos Públicos: Emilio Rosenblueth | 44 | Libros |
| | Alfredo Cardona Chacón. De tres obras abstractas a la serie animalinalia o el cuento de nunca acabar
<i>Por Yolanda Gil</i> | 35 | El libro, una necesidad irremplazable
<i>Por Rita Abreu</i> | 45 | Parte del Gral. Ignacio Zaragoza
<i>Por Alejandro de Antuñano M.</i> |
| | | | Escenario Crítico | 47 | Nena, me llamo Walter
<i>Por Anamari Gomís</i> |
| | | | Música | | Antología del cuento japonés moderno y contemporáneo
<i>Por Patricia García Vázquez</i> |
| | | 38 | Carlos Chávez: obra integral para piano II
<i>Por Gloria Carmona</i> | 49 | Discos |
| | | | | | Las mejores grabaciones del año en discos compactos IV
<i>Por Rafael Madrid</i> |



Universidad Nacional Autónoma de México

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

Universidad de México

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

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

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

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

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

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

Esta publicación no se hace responsable por textos no solicitados.

La columna del director

En su discurso del 8 de diciembre (1867), pronunciado en la apertura del Congreso de la Unión, Benito Juárez hizo una digna apología de los mexicanos. “El pueblo..., con su patriotismo, su valor y su constancia en la lucha, afirmó el Benemérito en esa ocasión, ha salvado su independencia y sus instituciones. En vano pretendió la intervención monárquica destruir a la República y a su gobierno. La intervención desapareció, combatida por el pueblo, quedando en pie la República, más fuerte en el interior y más considerada en el exterior”.

Habíase registrado en solar mexicano la fiera batalla —cinco años antes, un 5 de mayo—, entre la demoledora apariencia de un destino angustiosamente trágico, impuesto desde los avernos del alma, y las fuerzas de la libertad que hicieron, de la tragedia, himno de gloria y salvación; y en este cambio, entrelazado con las peculiares esencias del hombre, hállase uno de los más profundos secretos de su historia. Quizá la tragedia es el escenario propio del infortunio en cuanto que todo lo abrasa inevitablemente el fuego de la muerte, según la visión tradicional de los griegos. De esta clase son el Edipo de Sófocles, la Ifigenia en Aulide, la Hécuba de Eurípides, anota Hugo Blair en su bello *Compendio de las Lecciones sobre la Retórica y Bellas Letras*, puesto que, agrega, las tragedias griegas fúndanse en sólo el destino, y en infortunios implacables, mezclados con oráculos y venganzas de los dioses. Pero la tragedia —el camino a la muerte— detiene su marcha en la historia universal en la medida en que los pueblos tramontan ambiciones e intereses elitistas en favor de las más altas instancias de su conciencia moral. Si el destino vuélvese libertad y fortuna el infortunio, entonces es posible la multiplicación creadora de una vida social que geste, en su interior, mejores y más puras formas de solidaridad y paz entre las naciones y los individuos. La derrota imperial en los cerros de Loreto y Guadalupe, cabe la Angelópolis de Zaragoza, es ejemplar en la ecuménica lucha de la vida y su reproducción creadora contra la muerte y la destrucción; o, según su versión ética: entre justicia y libertad y opresión e inequidad. Cayeron éstas a los pies de éstas, el 5 de mayo, como sucedió y sucederá en incontables y victoriosos cincos de mayo de otros tiempos y otros espacios. ♦

Horacio Labastida



AGUSTÍN YÁÑEZ

LA FICCIÓN AUTOBIOGRÁFICA Y EL JUEGO

*Por Antonio Marquet **

En *Flor de juegos antiguos*,¹ el narrador reconstruye su infancia a través de juegos, fiestas o excursiones entre los cuales destacan “a la feria de San Miguel”, “ángel de oro, arenita del marqués”, “María Blanca”, las posadas con sus leñanías y piñatas, “a la víbora de la mar”, “el florón”, “hebristas de oro”, “naranja dulce”, “la canasta”, “el toro toronjil”, “el burro”, “Mambrú se fue a la guerra”, “el día de pinta”, “un día de campo”, y “las excursiones a la laguna de Chapala”. A través de todas estas diversiones se entretienen las alegrías, expectativas, deseos, pero también los temores, la angustia y los primeros descabros, cuyo conjunto constituye un retrato psicológico complejo de la evolución de un niño, desde los seis años hasta la “nubilidad” (trece años). El mundo familiar, la escuela, los compañeros, las primeras aventuras amorosas están evocadas para dar un panorama muy preciso de su infancia.

Ya San Agustín en sus *Confesiones*, señalaba que incluso las graves ocupaciones que absorben por completo la atención de los adultos, no eran otra cosa que juegos infantiles. Tal afirmación no debe ser interpretada únicamente como una variante más de la tan socorrida *vanitas vanitatis* de las empresas humanas. Esa observación marca un hito ya que, quizá por primera vez en occidente (junto con la recomendación de Platón, quien aconsejaba que se integraran los juegos en la educación de los niños) se le concede importancia a

una actividad tan poco “seria” como es el juego.

En este siglo, Freud señaló en su ensayo “El poeta y la fantasía” que el niño se entrega en cuerpo y alma al juego: es su ocupación favorita a la que consagra gran parte de su tiempo y la reviste con intensas dosis de afecto. El psicoanálisis considera el juego como una manifestación de las tendencias inconscientes y hace énfasis en la complejidad simbólica que puede llegar a tener. Recuérdese, por ejemplo, la interpretación de las posadas que hace Santiago Ramírez en su libro *Psicología del mexicano*.

Después de Freud, la literatura psicoanalítica ha profundizado en el tema: Ana Freud, Winnicott, Bettelheim, Piaget, entre otros, se han ocupado del asunto e incluso hay terapias que pretenden curar a través del juego.

Poder de representación de un ser ausente, afirmación de la propia personalidad, socialización, manipulación de una serie de símbolos, índice de maduración y desarrollo, e incluso un papel importante en la formación del yo, son algunas de las funciones que se le atribuyen al juego.

En 1938, Huizinga publica su *Homo ludens*, libro en el que define el juego como una actividad libre, en la que se participa teniendo plena conciencia de que se trata de una ficción, que está fuera de la vida real, con una delimitación espacio-temporal bien definida, desprovista de un interés material, reglamentada y que favorece las relaciones de grupo. Huizinga no duda en definir al hombre por su capacidad lúdica y hace del juego un precursor de los logros culturales más elevados: *ludorum ludus et omnia ludus*.

Caillois, por su parte, clasifica los juegos dentro de cuatro tipos (aunque evidentemente existen juegos que pueden pertenecer a más de una categoría): *agôn* (de competencia); *alea* (de azar); *mimicry* (de simulacro); e *ilinx* (de vértigo). A

* Egresado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Actualmente prepara en Francia una tesis doctoral sobre psicología y literatura.

1. Agustín Yáñez, *Flor de juegos antiguos*, 6a. ed., Editorial Novaro, México, 1970. 157 p. En adelante, se hará alusión a esta edición indicando solamente el número de página entre paréntesis. La primera edición data de 1941 (Universidad de Guadalajara).

partir de este catálogo se puede imaginar una clasificación de las culturas, según la cual, civilizaciones como la china y la de la Roma antigua, preferirían las actividades lúdicas de competencia; mientras que las sociedades llamadas "primitivas" optarían por los juegos de azar y de vértigo, lo cual, en opinión de Callois, paraliza la creatividad del hombre en la medida en la que éste se encuentra como sujeto pasivo de fuerzas superiores contra las cuales no puede hacer nada.

Todo esto nos permite afirmar que al haber elegido los juegos y distracciones infantiles, como tema para que el narrador rememorara su infancia, Agustín Yáñez acertó al encontrar una perspectiva que le ofrecía la posibilidad de captar los momentos más importantes de la evolución psicológica de su protagonista. Su tarea no era fácil, ya que tal empresa requería una observación aguzada y certera, la fineza de una



descripción que no podía admitir la vacilante técnica de un escritor que se entregara a un experimento: Yáñez se había probado en tres obras publicadas anteriormente (*Barilípton* (1931); *Espejismo de Juchitán* (1940); *Genio y figuras de Guadalajara* (1941). También era necesaria una gran capacidad de introspección ya que con toda seguridad Yáñez incorporó algo de sus propias experiencias infantiles en *Flor de juegos antiguos*, obra en la que además —¿por coincidencia?— al narrador lo interpelan bajo el nombre de Agustín (p. 25).

Flor de juegos antiguos es interesante desde varios puntos de vista. Por un lado, tiene un gran valor en tanto que novela por su aguda penetración psicológica, por su carácter evocador y sugerente, por sus cualidades estilísticas, por el dominio de algunos recursos retóricos que demuestra Yáñez, tales como la metaforización y la constante personificación de elementos de la naturaleza (de particular importancia son el sol, el viento y el agua); lo cual tiene como resultado, pági-

nas de excepcional calidad literaria que merecen ser incluidas en una antología de la prosa mexicana del siglo XX.

Por otra parte, en tanto que documento, la novela tiene un interés biográfico: a través de ella es posible formarse una idea aproximada de lo que fue la infancia de uno de los novelistas mexicanos más destacados. Asimismo, puede servir como documento etnográfico e histórico: *Flor de juegos antiguos* describe la vida cotidiana de un niño en la provincia mexicana en la época de la revolución. Esto no es más que una somera enumeración de las cualidades más evidentes de una novela cuya importancia ya fue puesta de relieve desde el momento en que la Universidad de Guadalajara la escogió para hacer una edición conmemorativa del cuarto centenario de la fundación de la capital de Jalisco (1941).

Por ello resulta sorprendente la poca atención que la crítica ha concedido a esta obra. Brushwood, autoridad reconocida en la historia de la narrativa mexicana, por ejemplo, le niega la categoría de novela al referirse a ella como "tomo de cuentos relacionados entre sí" (*México en su novela*, p. 382) y al considerarla tan sólo como una preparación, especie de ejercicio literario que permitiría a Yáñez escribir posteriormente *Al filo del agua* (1947).

Es necesario estudiar tanto los aspectos estructurales como los procedimientos estilísticos que utiliza Yáñez para hacer una valoración más justa de *Flor de juegos antiguos*. Estas notas son una primera aproximación al texto y tienen por objetivo poner en evidencia algunos rasgos psicológicos del protagonista cuya evolución constituye su unidad, y hace de esta obra una novela.

Todo pasado fue mejor

En el primer recuerdo en que aparece Agustín (tal es el nombre que tiene el protagonista en el "Episodio del Ángel de oro, arenita del marqués") lo encontramos convaleciente, aburrido, solo, impaciente, extrañando a sus compañeros de juego: "ya no hallo qué hacer con los días tan largos; con las mañanas inacabables..." (p. 19). Nada lo distrae: ni los "monitos", ni los caramelos, ni "salir a la curiosidad" (p. 20). En esta primera definición de sí mismo, el protagonista muestra ya dos de sus características más significativas: hay en él una carencia (de salud, alegría, compañía, autosuficiencia) y, al igual que otros protagonistas de Yáñez, presenta una dependencia afectiva insuperable.²

Agustín no sabe qué hacer con su presente, fardo insoporrible, quisiera acelerar el tiempo, vivir en el futuro. El narrador, por su parte, se vuela en un pasado en el que se hielga. Trata de reconstruirlo con detalle para salvarlo del olvido. De esta forma, protagonista y narrador son dos aspectos de una oposición simétrica que tienen como rasgo común el negar el presente.

2. Recuérdese, por ejemplo, que en *La creación*, una de las empresas que obsesionan al protagonista es el volverse autosuficiente frente a Victoria y María, figuras en cierta medida maternas, bajo cuya égida ha transcurrido gran parte de la vida de Gabriel Martínez. Por otro lado, en *Las tierras flacas*, la muerte de Teódulo constituye para Rómulo un acontecimiento traumático del cual le resulta imposible reponerse, ya que esa figura, ciertamente idealizada, fue proveedora de afecto, sabiduría y refugio seguro para la timidez y torpeza de Rómulo. De tal suerte que la cadena de fracasos posteriores de Rómulo sólo se explica por la incapacidad de romper con una admiración hacia el abuelo que lo condena a una pasividad dependiente muy acusada.



La impaciencia, la espera de que acontezca algo —“nadie se muere o se casa”, llegará a afirmar (p. 20)— y el estado de ansiedad que dominan al niño, tienen como contrapartida la añoranza con que el narrador tiñe todas las escenas y la tristeza por el carácter fugaz, irrecuperable de la infancia. Al referirse a sus propios recuerdos, lo hace con una gran dosis de idealización. Habla de la “niña niñez” de la que se guarda cuidadosamente el “blondo rizo”, “más amada cuanto por peores caminos (se) vino a la mancebía de la vida” (p. 17).

Sin embargo, en cada escena evocada en *Flor de juegos antiguos* se filtra algo que transforma un cuadro iluminado por la luz del sol, en un paisaje más bien sombrío: una enfermedad (la fiebre, la diarrea); un castigo infligido por una figura paterna (su propio padre, el sacerdote, el padre de una compañera de juego); la angustia, una caída, una golpiza o el rechazo, vienen indefectiblemente a poner fin a las secuencias narrativas. De esta forma, las expectativas del niño se ven frustradas por un fracaso constante debido a su propia incapacidad o simplemente al azar.

Tal oposición se hace más acusada si comparamos la reflexión con la que el libro se termina que es una afirmación llena de nostalgia (del griego *nostos*, ‘pasado’; *algos*, ‘dolor’) “ni en las aguas, ni en los caminos, ni en las gentes queda un rastro de aquellas travesías, fugaces como luces de bengala” (p. 157), con las repetidas ocasiones en las que el niño expresa deseos de suicidarse: “apenas contenía los impulsos de echarme a las ondas histéricas” (p. 152). ¿Por qué querer regresar entonces a un pasado que fue tan insoportable? Este contraste resulta enigmático y pone de manifiesto un carácter que como el mismo narrador señala, está “malo de contradicciones” (p. 157).

Tal situación paradójica de desear el retorno a un pasado más bien triste, da un significado preciso al acto mismo de la escritura evocadora: además de un deseo exhibicionista que lo lleva a mostrar incluso sus fantasías, aspecto que difícilmente se comunica³; de un deseo de ofrecerse a la mirada del otro como un ser caracterizado por cierta insuficiencia vital para dar satisfacción a sus anhelos en la medida en que el protagonista experimenta un permanente fracaso; y de autoafirmarse por medio de un sentimiento de carencia e insatisfacción —que por el hecho mismo de manifestarse es una forma de demanda de ayuda, aunque su expresión sea literaria y el destinatario, abstracto— hay un esfuerzo por tratar de recuperar sus figuras objetales primarias, hay un deseo de volver a la cálida seguridad que brindan las figuras parentales por medio de la creación de un espacio imaginario ubicado en la intratextualidad del relato autobiográfico. Ante semejantes beneficios, poco importan las angustias y las múltiples agonías que se experimentaron. Esto lo confirma el hecho de que hacia el final de *Flor de juegos antiguos*, la corriente del río Lerma empuja irremediabilmente al protagonista hacia un futuro desconocido. No hay puerto en el horizonte. Sólo queda fijo en la memoria el recuerdo indeleble del punto de partida: la laguna de Chapala, varias veces comparada con una mujer —¿o debería decirse con *La Mujer*?—, lugar de vida y de muerte, lugar de origen, sitio generador de angustia, de deseos de suicidio.⁴

Arqueología del relato

¿Cuál es la imagen que el narrador proyecta de sí mismo en tanto que protagonista? Lo más evidente es un cierto disgusto, una gran insatisfacción del niño con respecto a su propio cuerpo. Habla de la “miseria de mi humanidad desarrapada” (p. 49). Subraya particularmente el desagrado que siente por su boca, de la que dice “mi pobre

3. Freud en “El poeta y la fantasía” afirma que “el adulto se avergüenza de sus fantasías y las oculta a los demás; las considera como cosa íntima y personalísima, y en rigor, preferiría confesar sus culpas a comunicar sus fantasías”, (*Obras completas*, Editorial Biblioteca Nueva, t. I. p. 966).

4. Sin pretender ser exhaustivo, citaré algunos pasajes en los que la laguna es comparada con una mujer:

—“Aquellos que por palabras de presente se desposan con la mujer de su elección, ¿por ventura sienten lo que sentí aquella noche al acercarme a la laguna por vez primera?” (p. 149).

—“La laguna... es como las mujeres”. (p. 149).

—“Alborotóse la laguna y el viento bailó sobre ella con las furias de marido celoso.” (p. 151)

—el sol “se enamoró de la laguna y comenzó a besarla”. (p. 152)

—(el viento) “no tocó a su mujer” (la laguna). (p. 153)

boca seca, descolorida” y más adelante “mi horrible boca trompuda” (p. 49)⁵, obsesión de la cual hacen eco sus compañeros de juego, al sentenciar “¡trompa de pozole!” (p. 50), insulto que ha quedado grabado en la memoria y que sirve de corolario a una aventura en que a punto de alcanzar el éxito, éste se esfuma y el protagonista es objeto de la burla de sus compañeros. Para expiar su falta de iniciativa para besar a Astrid, es arrojado a un “charco de lodo”, por lo cual, a su vez, lo castiga su madre.

Asociada a su boca, a todo lo largo de *Flor de juegos antiguos*, hay una aspiración —que el protagonista considera casi inalcanzable—, de poner en palabras sus deseos, inquietudes y temores: “quería hablar” (p. 98) señala con pesar el narrador. Exteriorizar sus afectos verbalmente hubiera significado romper con trabas casi intangibles, pero no por ello menos infranqueables, del personaje. Sus inhibiciones son más fuertes y el narrador se ve precisado a reconocer que se “me ocurrió otro miedo: ¿qué iríamos a platicar en el camino de mi casa?” (p. 98).

Esto da pábulo a autorreproches constantes: “¿por qué no me decidí a hablar?” (p. 62) se dice a sí mismo cuando aburrida se aleja de él su interlocutora. Entablar una conversación es, desde la perspectiva del protagonista, una hazaña para la cual carece de arrojo.

Un aspecto fundamental de su definición es una invalidez lingüística: “soy medio mudo” (p. 62). Su discurso pretende ser elíptico (subterfugio con el cual intenta ocultarse esa invalidez) y quiere que sus interlocutoras entiendan lo que sus ojos expresan y su boca se obstina en callar⁶. Esto lo coloca en una situación dramática que sólo es posible imaginar si se toma en cuenta que para Agustín la palabra cumple ante todo una función de seducción.

La toma de conciencia de esa incapacidad de establecer un contacto, y por ende de encontrar un destinatario, lo sume en la tristeza, en la depresión y en un coraje contra sí mismo que mina todas sus certezas hasta que todo ello se transforma en una confusión general que lo lleva a afirmar “quién sabe de qué tengo ganas, quién sabe porqué estoy así. Quisiera saber. No sé lo que quisiera saber”.

Indecisión, fracaso de sus proyectos de seducción, ira contra sí mismo, autorreproche, una marcada devaluación personal, son elementos de toda una dinámica que tiene como consecuencia un sentimiento de extrañamiento frente a sí mismo. El propio deseo resulta enigmático, indescifrable y no puede ser decodificado. La conciencia de la carencia es lo

5. Resulta interesante recordar que en *Al filo del agua*, la descripción de Gabriel Martínez —personaje que reaparece en *La creación* y en *Las tierras flacas*, hace énfasis igualmente en la boca trompuda del personaje:

“en veces aparecían labios y nariz delicadamente dibujados, luego la boca se hinchaba groseramente con ímpetu de sensualidad repulsiva...”
(*Al filo del agua*, Porrúa, 1955, p. 188)

¿Será coincidencia la repetición de este elemento o formará parte de alguna obsesión recurrente en Yáñez?

6. Otros personajes de Agustín Yáñez tienen una pronunciada dificultad para expresarse: entre ellos se encuentra el arisco Gabriel Martínez, cuyo introvertido mutismo es evidente desde su aparición en *Al filo del agua* y posteriormente en *La creación*. También se cuenta entre estos personajes Rómulo (*Las tierras flacas*), quien tiene una marcada propensión a “rumiar” sus tribulaciones y debe esforzarse para pronunciar un tímido no. Mientras que el taxista de *Ojerosa y pintada* prefiere oír a sus clientes rehusándose a entablar conversación.



Lo que no debe venir

único que se puede aprehender, pero ésta es vivida con tal sentimiento de que es insuperable, a la vez abstracta y radical, que se filtra al terreno de lo inefable.

Su palabra enferma lo lleva a identificarse con el “limón partido” (p. 66) y agrega además “agrio limón partido, rajado: mi corazón sin ánimo” (p. 62). Consciente de su propia fractura, sus llagas sólo producen acidez. A fuerza de reparar únicamente en su debilidad y las desventajas que le ofrece su cuerpo: “entelerido, descolorido, con unas espaldas reducidas y unas piernas de alambre” (p. 91), la conclusión a la que llega es depresiva: “estoy triste de no saber, de no poder” (p. 83).

No atreverse a iniciar una conversación es una incapacidad que está sobre-determinada. Proviene de un sentimiento de vergüenza personal muy fuerte: tiene que ocultar sus orígenes porque éstos lo colocan en una situación de marginal, y podría decirse de penuria. No revela su dirección ni el nombre de sus padres por vergüenza. Niega su identidad porque mostrarla significaría para él asumir su sentimiento de ser “menospreciado” (p. 153) que también es un eco de los temores de su madre: “a mi mamá no le gusta llevarme allí (a la casa de sus primos), porque dice que son ricos y no quiere que algún día nos afrenten” (p. 20).

En este sentido, resulta interesante analizar la situación inicial de la novela. Al estado de convalecencia se asocian, por un lado, el aburrimiento y la ansiedad que caracterizan el estado de ánimo del protagonista. Por otro lado, existe un cierto desamparo: su madre pide "suetercitos y medias gruesas" (p. 19) para hacer frente a un crudo invierno que se avecina y, al parecer, su padre no tiene los recursos necesarios para comprarlos. La primera escena muestra ya un espectro bastante elocuente constituido por debilidad física, dependencia, carencia, medio inhóspito. Además, a las necesidades señaladas por la madre, la única respuesta es la siguiente: "Mi papá ha guardado silencio, ha bebido un jarro de agua y ha salido al trabajo" (p. 20).

Este es el punto de partida del relato y el primer recuerdo que se evoca. ¿Por qué se colocó en primer plano tal situación? Las necesidades económicas, afectivas y de salud del niño están secundadas por la pobreza, el silencio y el temor de sus padres a ser afrentados. No sería muy aventurado afirmar que, en realidad, esta escena alude metafóricamente a un cierto desamor que resintió el niño. Quizá sea un reproche velado, y al mismo tiempo inequívoco por velado, a la incapacidad paterna de dar abrigo y protección al niño convalesciente. Es una forma de decir "mis necesidades afectivas fueron mediocrementemente satisfechas. Mis demandas tuvieron como respuesta el silencio".

Romper el silencio se vuelve particularmente difícil cuando Agustín se encuentra frente a una compañera de juego. Entonces se vuelve "baboso" (p. 135) y le molesta ser tan "desguanguilado" (p. 136).

Además de los escasos recursos económicos y de la vergüenza por sus orígenes, las inhabilidades del protagonista tienen su origen en un hecho traumático: la muerte de su padre que lo arroja en un sentimiento de pérdida irreparable.

Quando se murió mi padre, sentí igual. Que todo se acababa para mí; como se ha acabado la tarde, y la alegría, y el gusto de ir con amigos, y la ilusión de salir al campo, y el deber de concurrir a la escuela; quisiera que el sol no volviera a salir y todo fuera oscuridad para esconder mi tristeza y mi vergüenza. *Todo se ha acabado.* (p. 127)

¿Cómo se resuelve este déficit de competencia y qué pasa con ese sedimento renuente a la articulación que se ha ido acumulando a fuerza de no decidirse a hablar?

Por un lado, el protagonista se vuelve caviloso. Siente una necesidad de apartarse, de crearse para sí un espacio, acompañado del silencio, que lo mantenga alejado y al mismo tiempo protegido contra todo:

...escapé de la casa donde los treinta nos alojábamos. Crucé un huerto claroscuro y, sobre una cerca de piedra que se adentraba en el lago, me senté a dialogar con el silencio luminoso. (p. 149)

Las repetidas frustraciones que experimenta lo llevan a huir de la sociedad para poder entregarse con toda libertad a sus ensueños. Ya que le está negada una satisfacción en lo inmediato, le queda sólo la fantasía. Ese espacio de la ilusión es una creación enteramente diegética en la que la "realidad" está suspendida. Esto permite la emergencia de una realidad diferente. Derivada directamente de los deseos insatisfechos del protagonista, la ensoñación otorga la categoría de verdadero a lo que la realidad obcecadamente niega:

...de lo que sueño, de lo que divago cuando me quedo largos ratos como distraído... (quisiera) platicarle lo que pienso ser de grande, y las aventuras que voy a tener, y las casas y monumentos que voy a construir, y el palacio con jardines y huertos que tendré para mí, a donde me gustaría que vinieras porque habrá muchas rosas de espina, y cascadas de jazmines, y árboles florecidos de azahar y muchas frutas, y fuentes de agua cantadoras, y pájaros" (p. 62)

En esta fantasía, la carencia se ha transformado en abundancia; la torpeza para expresarse se ha hecho relato; la incapacidad para elegir tema de conservación se ha convertido en aventuras. El protagonista aparece de una manera muy favorable: se ha vuelto un héroe. Precisamente porque es un castillo en el aire, esta divagación es-



tá cargada de significado. Cada uno de sus elementos debe ser sustituido por su contrario para poder intuir el estado emotivo del protagonista e imaginar la intensidad de la crisis por la que atraviesa. Tener que recurrir a una fantasía para satisfacer sus deseos, supone una renuncia a todo esfuerzo por alcanzarlo por otro medio y el acto mismo lleva implícito el hecho de que el sujeto ha asumido, consciente o inconscientemente, la propia incapacidad: la misma existencia de la fantasía revela hasta qué punto el personaje se siente derrotado para poder procurarse el objeto de sus deseos. Recuérdese que el mismo niño afirma "no quiero ver la luz", "quiero que se acabe el mundo" (p. 50).

Sin embargo, el ensueño no es la única solución. Los interminables monólogos y la palabra enquistada encuentran la posibilidad de ser articulados por medio de la pluma, la cual puede en efecto deslizarse sobre la hoja en blanco para construir el andamiaje de un diálogo silencioso ya que la narración pertenece al orden de lo imaginario. De esta forma la escritura aparece como una solución de compromiso. Es una especie de compensación. Ser escritor es una profesión adquirida por una misteriosa alquimia, producto de un mecanismo de defensa contra la depresión que permite drenar el absceso creado por la palabra llagada. La lógica de esta dinámica consistiría fundamentalmente en consagrar una importante cantidad de energía para superar una carencia particularmente dolorosa cuya conciencia puede llevar a la auto-destrucción radical. La palabra, el relato y la literatura se ven de esta forma asociados a los instintos de vida más primitivos.

Evidentemente esto no constituye una explicación total del complejo fenómeno de la escritura de Yáñez. Pero en el caso de *Flor de juegos antiguos* no puede negarse la existencia de un deseo manifiesto (por parte del narrador) de resarcirse de lo que fue causa de tan repetidos fracasos y el hecho de que sólo a través del relato puede controlar los acontecimientos de los que fue originalmente sujeto pasivo. El narrador ya se ha convertido en sujeto de la enunciación, medio que encontró para abandonar la situación de víctima dominada por el capricho de las circunstancias. Pero, al mismo tiempo, descubrimos que hay en la escritura una cierta tendencia megalómana si nos ubicamos en la perspectiva del soñador incapaz de manipular acertadamente la articulación de una palabra que sistemáticamente se ha quedado en el intento y en la vacilación. Por todo lo anterior, quizá no sería errado buscar los orígenes de la escritura, su motor primero, en el caso de *Flor de juegos antiguos*, en una palabra alambicada y sometida a un largo y doloroso proceso de destilación.

Nombre y variaciones

¿Qué nombre dar al protagonista para evitar mencionarlo tan sólo por su función, lo cual hace de él un ser aún más diegético, una enteiquia que no existe más que en un espacio nominal puesto que no tiene un apelativo único e invariable? Desde un punto de vista lógico, se podría pensar que el protagonista debería estar condenado a un solo nombre. ¿O acaso la pluralidad de nombres designa una pluralidad de personajes y en tal caso la obra a la que nos enfrentamos no es una novela, sino "cuentos relacionados entre sí"?

A lo largo de *Flor de juegos antiguos* el protagonista es llamado de diferentes maneras: Agustín (p. 19); Mónico (p. 53);

Gabriel (p. 59); Anacleto (p. 74); Jacinto (p. 82); Mauro (p. 83); Jerónimo Leal (p. 102); Mangurico (p. 118); Fermín/Tildio (p. 109).

Tomando en consideración el hecho de que el protagonista de cada uno de los episodios tiene un nombre diferente, la crítica se precipitó a afirmar que *Flor de juegos antiguos* era una colección de cuentos.

Sin embargo, se ha pasado por alto el hecho de que hay tres constantes en la obra: por un lado, el personaje central siempre es un niño —un niño que además crece, siendo propiamente un niño al principio de la novela, y adolescente hacia el final. Por otro lado, el protagonista está colocado en un escenario de la provincia de México (que además es muy específico: Jalisco), a principios de siglo. Por último, ese protagonista participa en juegos y excursiones y siempre es sujeto y objeto central de la narración.

Es necesario considerar que las acciones que se relatan en diferentes capítulos tienen una secuencia manifiesta y existe un gran número de alusiones que interconectan los episodios.

Por último, no hay que olvidar que existe una serie de notaciones que permiten establecer un claro orden cronológico: el relato se inicia en el umbral del invierno; se menciona la inminencia de las posadas, las posadas, navidad, año nuevo, día de reyes...

La crítica también hizo caso omiso del hecho de que Agustín tiene una evolución interior a lo largo de la obra y de que posee una serie de atributos psicológicos que hacen de él una personalidad muy definida y precisa, a tal punto que las características que constituyen su perfil no pueden ser atribuidas a cualquier niño de esa edad.

No obstante, si en realidad se trata de un solo personaje ¿cómo explicar entonces el constante cambio de nombres?

Es bien sabido que un nombre propio pertenece a una amplia categoría de palabras que carecen de significado propio. Dependen del contexto y sólo tienen una función déctica.

Ese cambio constante quizá no sea más que una especie de figura retórica que consiste en renunciar a dar un solo nombre a una personalidad cambiante, que no se ha definido, vacilante. Los mudables estados de ánimo, además de expresados concretamente, estarían acompañados por una nominación también en constante alteración. De esta forma, la variedad de experiencias, la metamorfosis constante de su vida afectiva y el sentimiento de encontrarse frente a experiencias inéditas, a la vez profundas y marcadas con el sello de lo irrepetible, sería traducido por el recurso literario que consiste en servirse de un solo protagonista al que se le dan diversos nombres. Así, Agustín-Anacleto-Mónico-Gabriel-Jacinto-Mauro-Jerónimo Leal-Mangurico-Fermín/Tildio, es una sola persona a pesar de los nombres diferentes. Una persona diegética.

Tal pluralidad de nombres es paralela a una pluralidad de registros que adopta el estilo de Yáñez en *Flor de juegos antiguos* y cuyos extremos son: por un lado, trata de reproducir tanto el habla popular de los niños de la época, con sus tonos enfáticos y sus trastocamientos sintácticos, su preferencia por la interjección y el modo admirativo, como el carácter creador e inventivo de su léxico, en el cual se oculta un deseo de auto-affirmación, de ser diferente, de ser único, así como una necesidad de rebelión, que quizás en el fondo no sea más que la manifestación de tendencias parricidas.



En el otro extremo, se encuentran los fragmentos en los que hay una prosa castigada, que posee un gran dominio de formas retóricas complejas. Ejemplo de ello es la descripción del romance entre el sol, el viento y la laguna (p. 152-153).

Claroscuro del retrato

La naturaleza de las angustias del protagonista se precisa más con el relato de otros recuerdos. Un temor de castigo, el horror/fascinación ante el reconocimiento de tendencias sádicas y un paulatino conocimiento —o ¿mejor sería decir adivinación?— de la sexualidad, son tres aspectos que caracterizan la personalidad de Agustín. Estas dimensiones están profundamente relacionadas entre sí y sólo para describirlas se examinan por separado.

Agustín es presa de un temor-pánico frente a la figura paterna. A ella se le atribuye ante todo la función de castigar; él es quien levanta la “reata” amenazante, instrumento punitivo. En *Flor de juegos antiguos*, hay cuatro personajes que representan a la dimensión paterna: el cura de la parroquia, el director de la escuela, el padre de María de la Luz, y su propio padre. De manera esquemática, a los cuatro se les atribuyen las mismas características. Fragmentario y reducido a unos cuantos detalles, su retrato es el siguiente: tiene una mirada aterradora; unos “bigotazos”, un “vozarrón” y sus pies cumplen con la única función de dar patadas. Por el carácter monótono con el cual se repiten estos elementos no puede pensarse que sean gratuitos o contingentes.

En primer lugar, la mirada aterradora. Es sabido que a través de la mirada se manifiesta una de las principales funciones superyóicas: el hecho de ver, de observar, está asociado a la vigilancia en el acatamiento de la Ley. Sentirse vigilado, mirado, revela la sensación de coerción que experimenta el niño frente a la Ley. Y en ocasiones es índice tanto de un agudo sentimiento de culpa, como de la desaprobación, consciente o inconsciente, de la conducta propia.

El terror del que es víctima Agustín al calificar la mirada de las figuras paternas de “aterradora” pone de manifiesto toda esta variedad de sentimientos: desaprobación personal, sentimiento de culpabilidad y de aquí la necesidad del castigo que se ejecuta a través de los brazos descomunales del Padre y de sus pies (uno de los más comunes símbolos fálicos, dicho sea de paso).

Los bigotes y la voz —elementos secundarios de diferenciación sexual en el hombre— aparecen en aumentativo, como un procedimiento lingüístico para expresar el grado de magnificación al que se ha sometido la figura paterna y al mismo tiempo el sentimiento de pequeñez personal, frente a ese ser tan temido.

No hay que olvidar que cuando Agustín tiene que regresar a la escuela por la tarde, después de que se ha ido de pinta, tiene en mente la siguiente escena:

Me mandarán con el director, que le decimos Barbas de Chivo, y castigo seguro: el director es más endemoniado para castigar; y le da un gusto, que hasta se ríe cuando los muchachos hacen muecas de dolor; dicen que hasta a las profesoras le gusta castigar: ha de ser bonito ver eso, y que se ría, viéndolas sufrir, y se pase la mano por la boca, como saboreándose y limpiándose la baba que se le cae de puro gusto cuando ve que martiriza a alguien. (p. 102)

En esta fantasía el protagonista ha investido a la figura con autoridad con rasgos marcadamente sádicos y con una crueldad que al parecer no tiene límite. A pesar del miedo que le inspira, hay una identificación con esa figura masculina que aparece en una escena que sinecdóticamente podría asimilarse al acto sexual, que en la imaginación infantil se produce en medio de la violencia. En su fantasía —evocada y controlada completamente por el protagonista— Agustín se asocia a su placer, participa en esa especie de escena primitiva: el medio que encuentra para salir de la situación de “incapaz”⁷ es infligir, aunque sea imaginariamente, dolor.

⁷ Más presente que la figura paterna, la madre tiene voz en los recuerdos de Agustín. Lo que dice es muy preciso. Califica a nuestro protagonista de “muchacho indecente” (p. 59) y de “incapaz” (p. 46). Independientemente del significado que tuvieron estas palabras pronunciadas en un contexto determinado, lo que resulta interesante es que Agustín recuerde estos dos adjetivos que, dejando de lado el aspecto desaprobatario, tienen el prefijo *in-* que significa negación. Resultaría aventurado afirmar a partir de tan escasos índices que existiría un deseo de negación y una tendencia de castración por parte de su Madre. Sin embargo, no es posible descartar del todo esta tesis, sobre todo si se toman en consideración las tribulaciones de nuestro protagonista para afirmarse.



Pos pa' que luchamos

En efecto, el protagonista de los mil nombres, no sólo es el niño angustiado, "impotente" *avant la lettre*, torpe; también se entrega a fantasías de violencia en las cuales se metamorfosea en toro, en milano, en monstruo, en ser *omnipotente* ante víctimas indefensas: en sus delirios, las compañeras de juego son asimiladas a rosas frágiles que le gustaría abrir con su "cuerno":

"Yo recuerdo que en la fiebre veía un toro ensangrentado que le metía el cuerno a una muchachita indefensa que iba sola por el campo". (p. 82).

Todas sus ensoñaciones están pobladas de símbolos que representan los órganos sexuales y que hacen alusión inequívoca al acto sexual:

"Una de esas horas de mucha calentura veía en junto (sic) la jeringa y la alondra y el monstruo y el campo y la sangre



León de la Barra, el presidente blanco

y los quejidos y la rosa abierta y el clavel cerrado y los gestos del milano y el toro colorado comiendo perejil y los gritos de la niña... (p. 81)

Sin embargo es preciso señalar que todas estas imágenes aparecen únicamente en situaciones particulares: son estados febriles los que permiten su emergencia. En tanto que producto de una pesadilla, constituyen un índice elocuente del estado de crisis por el que atraviesa Agustín. Tal crisis se produce por el choque violento de dos fuerzas contrarias: por un lado, la emergencia brutal de pulsiones sexuales generadoras por su novedad (ante la conciencia que trata de hacer caso omiso de ellas) y por su fuerza, de un estado de desestabilización. Por el otro lado, la conciencia moral del protagonista trata de hacer frente a esas pulsiones y utiliza toda su energía para reprimirlas.

Al mismo tiempo que estas pesadillas revelan un estado crítico, permiten también a Agustín satisfacer algunos deseos: por un lado, al convertirse el niño torpe y tímido en el toro que embiste, se indemniza de alguna manera la imagen que se forma Agustín de sí mismo ya que esta fantasía aporta un correctivo a una realidad en la que sólo se cosechan fracasos. Por otro lado, Agustín tiene la oportunidad de drenar deseos de venganza: a través de los delirios puede castigar a esas niñas que se retiran aburridas o a las niñas a las que no se atreve siquiera a acercarse.

Evidentemente la represión es la que se impone en este conflicto. El capítulo final no deja la menor duda de ello. La ansiedad, la espera insoportable, la dependencia y el deseo de compañía de los capítulos iniciales han sido desplazados por un deseo de soledad y por un movimiento de huida de toda sociedad. Además, si al principio los personajes están claramente definidos y son cercanos al protagonista: la tía Paz, María de la Luz, Astrid..., en "Mar de mentiras" son objeto de narración elementos abstractos y neutros como el sol, la luna, la laguna, la noche.

Es indudable que el mayor acierto de Yañez en *Flor de juegos antiguos* es el haber descrito con gran habilidad la violencia con la que irrumpen las pulsiones sexuales en la evolución de un niño: la incompreensión de que son objeto esos impulsos, su paulatino reconocimiento por parte de la conciencia, la angustia generada por este conflicto, los repetidos fracasos que experimenta Agustín y su represión final.

Flor de juegos antiguos no es un libro nostálgico de una niñez edulcorada y falsa. De alguna manera es la confesión de un fracaso personal y un palimpsesto en el que no es difícil descubrir las huellas de la fractura de un ser.

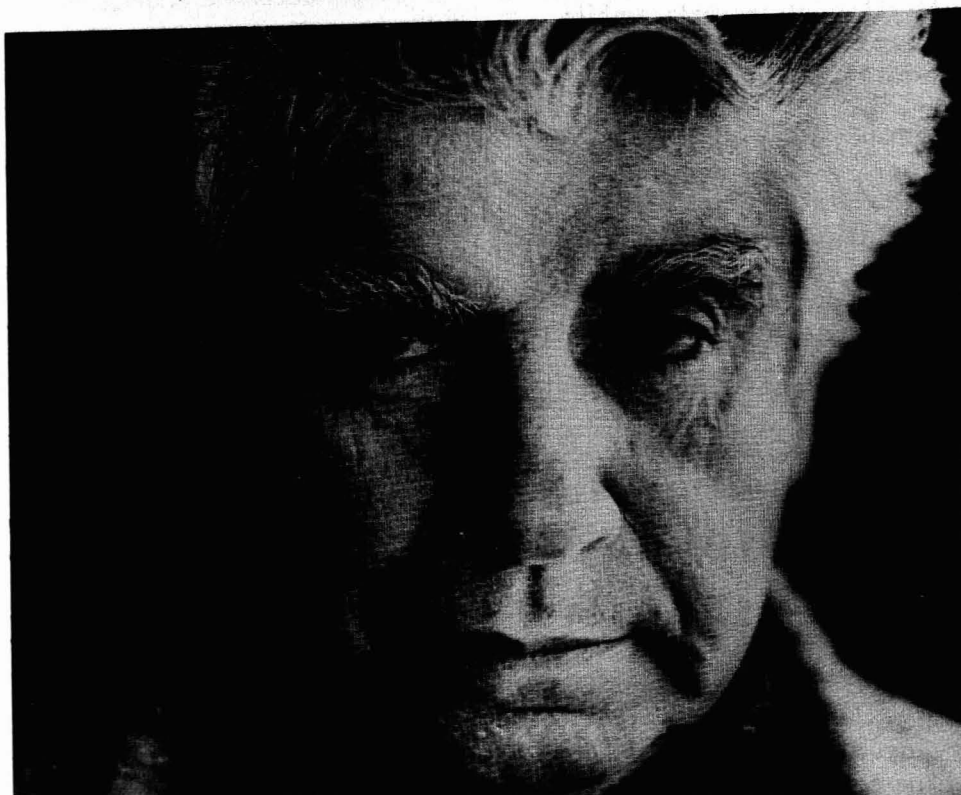
Flor de juegos antiguos es el relato de una crisis en toda su amplitud y con todas sus repercusiones: crisis personal (marcada por grandes dosis de insatisfacción, incapacidad de conseguirla, franca desaprobación personal...); crisis interpersonal (inhabilidad de entablar relaciones que Agustín considera importantes); crisis grupal (constituida sobre todo por la definición personal como "incapaz" e "indecente" ante su madre; como infantil y amujerado frente a sus compañeros); crisis intergrupal (en la medida en la que el cambio de domicilio constituye para Agustín un acontecimiento de tal manera traumático que casi equivale a una especie de amputación). Tomando en consideración las escasas fuerzas de un niño frente a la intensidad de tal crisis, es comprensible que Agustín opte por la evasión y la soledad. ◇

LEOPOLDO ZEA

Travesía en busca de la razón americana

Por Edgar Montiel*

Cuando el joven y espigado Leopoldo Zea entregó emocionado su primer trabajo a la revista Letras de México, nunca pensó que así iniciaba un largo viaje a las entrañas ignoradas de la razón americana. Ya desde ese breve ensayo, el joven Zea exponía los temas que serían la obsesión de toda su vida: contribuir a la fundación de una filosofía de la circunstancia americana. Decía el estudiante de filosofía que "Europa, ante la falta de tarea constructiva, se ha propuesto una tarea destructiva; lo que construyó en milenios lo está destruyendo en horas. Frente a esta actitud ha reaccionado América. Hasta ayer —pesa decirlo— había vivido de creencias ajenas, de suelos prestados; creía en ciertas ideas porque Europa creía en ellas y no le venía mal: si cambiaban cambiaba, presentándose así el espectáculo de los ismos criollos. Pero ahora América se ha quedado sin quien le fabrique sus creencias, ahora debe hacerlas y creer verdaderamente en ellas. Es una tarea vital para América, así lo ha comprendido y empezado empeñosamente su labor. Una de estas labores —la más importante— es la de expresar en logos, en razones, en palabras, nuestra circunstancia. De aquí que se hable de una Filosofía Americana..." Desde entonces ha pasado ya cerca de medio siglo, pero el todavía espigado Zea sigue instalado en esa travesía por las raíces de América, para revelarnos a los hombres de hoy el sentido de nuestra historia y así poder asumir América como nuestra conciencia.



Nueva, de cuyo comité de redacción formaba parte. En 1942 comencé a escribir en Cuadernos Americanos.

E.M. Lo que advertí en sus trabajos iniciales es que eran más bien lecturas suyas sobre filosofía, con una cuidadosa formulación literaria...

L.Z. Es que yo empecé con la literatura; yo me inscribí en Filosofía y Letras para seguir la carrera de Letras y ahí tomé cursos interesantes. Me tocó seguir Literatura Española con Rubén Salazar Mallén. Me acuerdo que primero tomé un curso con él sobre Valle Inclán y entonces le hice un trabajo que le gustó mucho y preguntó quién era Leopoldo Zea, y comentó que era un trabajo muy interesante; luego seguí un segundo curso, creo que sobre Pío Baroja, luego

hubo un tercer curso sobre Ortega y Gasset. El de Ortega y Gasset me interesó mucho y entonces ví que lo daba Samuel Ramos y acabé inscribiéndome en los dos, entonces empecé a agarrar la línea de la Filosofía, pero a partir de la literatura.

E.M. El primer trabajo suyo en Cuadernos Americanos es un comentario del libro de Samuel Ramos.

L.Z. Sí, es sobre *El Perfil del Hombre y la Cultura en México*. Lo valoré, porque entonces fue muy atacado. Es cuando empezó a interesarme la filosofía de manera sistemática, pues allí yo hablaba de la posibilidad de una Filosofía Americana.

E.M. ¿Su primer trabajo apareció en Letras de México en 1941?

L.Z. Sí, en Letras de México. También colaboraba en El Hijo Pródigo y Tierra

* Doctor en filosofía por la Sorbona. Ha trabajado como investigador en el área de Ciencias Sociales de la UNESCO y actualmente forma parte del equipo de estudios de Filosofía Latinoamericana del CCYDEL, UNAM.

E.M. ¿Y dejó la literatura?

L.Z. No la dejé, es que cuando yo inicié la preparatoria los cursos de filosofía eran espantosos, no se me ocurrió nunca dedicarme a la filosofía, pero cuando entré a la Facultad, a través de la relación, a través del interés que despertó en mí el curso de Salazar Mallén, fue que llegué a Ortega y Gasset y me interesó tanto el filósofo español que me inscribí con Ramos y desde entonces me enfoqué en la filosofía.

E.M. ¿O su interés sería también porque usted estaba en un grupo literario?

L.Z. No estaba en ningún grupo. Yo entré en 36 a la Facultad, después empezaron a llegarme las relaciones, pero entonces no había publicado nada.

E.M. Porque en el comité de redacción de ambas revistas la mayor parte eran literatos...

L.Z. Sí, pero no tiene que ver nada, lo hacía solitario. La primera revista que hicimos ya juntos fue *Tierra Nueva*, que aparece en el año 40, allí empezaron a formar el grupo. Son cuatro, no de mi generación porque siempre he estado fuera del grupo. Está José Luis Martínez, Jorge González Durán, Ali Chumacero, éramos los cuatro responsables. Es la primera revista que hicimos como grupo de *Tierra Nueva*, de ahí pasamos a *Letras de México* y después al *Hijo Pródigo*.

En sus *Confesiones Profesionales*, José Gaos cuenta que en su primer año de maestro, en 1939, "empecé a proponer a aquellos de los asistentes a mis cursos que buenamente quisieran hacerlos, trabajos escritos que, después de leerlos privadamente, criticaba en clase —lo que no quiere decir, para mí, que me limitase a hacerlos objeto de una crítica negativa. Entre los trabajos que se me fueron entregando, ya desde el primer grupo me llamaron singularmente la atención los de un firmante, Leopoldo Zea A., del que ni siquiera sabía cuál de los asistentes a los cursos era. Por ello pedí en una clase que se destacara entre los presentes, y desde aquel momento me dediqué a observarlo— y a notar que tenía como un aire persistente de fatiga, de sueño".

¿¿Somnoliente Zea, el joven vigoroso!? Sí, confiesa, "pues dormía un día sí y un día no, porque estudiaba además *Derecho* y trabajaba

Gaos, preocupado, dijo que no podía dejar a una persona durmiendo un día sí y uno no



Con Agustín Yañez, 1964

en el *Telégrafo Nacional*". ¿No le impediría esto adentrarse en las zonas inexploradas de la historia de las ideas? Con una beca quita-sueños, Gaos le ayudó a dedicar toda su atención a la ciencia de los ojos abiertos: la filosofía.

E.M. En el 38 llegó José Gaos a México.

L.Z. Yo estaba interesado en Ortega y matriculado en Filosofía. Cuando Gaos comenzó a impartir su curso me inscribí con él, recuerdo que entonces empezó a pedir trabajos; hice un primer trabajo sobre Heráclito, todavía no me conocía, entonces preguntó quién era Leopoldo Zea A. Dijo que había leído mi trabajo y preguntó si había estado en Madrid, dije que no, "porque usted —dijo— tiene toda la escuela de Madrid y eso que usted hace didáctico lo que Ortega ha dado personalmente, nunca lo ha escrito, ha sido Xavier Zubiri quien lo

dio a conocer luego. Entonces, ¿usted cómo la conoció?" —preguntó—. "No la conocí —respondí— he llegado por otra vía". Esto le llamó mucho la atención y desde entonces se interesó en mis trabajos.

E.M. Entonces con Gaos inicia el 38 su itinerario filosófico...

L.Z. Después entré al Colegio de México, entonces Casa de España, a propuesta de él, eso es en el 40. En las *Confesiones Profesionales* de Gaos viene todo eso. Habla conmigo y le digo que trabajo de noche y estudio de día, estudio *Derecho* y *Filosofía* "¿Y cuándo duerme?" —preguntó—. "Un día sí y otro no", respondí.

E.M. ¿Y en qué se ganaba la vida en ese tiempo?

L.Z. En *Telégrafos*. Gaos preocupado dijo que no podía dejar a una persona así, cómo podía vivir durmiendo un día sí y un día no. Habló con Alfonso Reyes, me llamaron y luego Reyes me preguntó cuánto ganaba, ganaba entonces \$120.00 y me ofreció \$150.00, pero me ponían como condición que dejara el trabajo y dejara *Derecho*; me dijeron que lo pensara, pero acepté inmediatamente.

E.M. ¿Cómo llega al tema de la filosofía latinoamericana?

L.Z. Viene por el estudio del pensamiento mexicano. Cuando tuve que hacer la tesis, Gaos me dijo: "¿Por qué no piensa usted una cosa de México y América Latina?... que por mala que sea usted podrá aportar algo; ¿por qué no toma usted el tema del positivismo?" Me argumentó que se trataba de interpretar la historia de las ideas, incluso con la ventaja de tener la realidad en torno a las mismas. Entonces la etapa latinoamericana viene después como ampliación de la etapa mexicana. Cuando me recibí, que fue en el 43 ó 44, durante la maestría escribí el primer tomo del positivismo, el segundo tomo fue en el doctorado, después entré al Colegio de México como investigador becado.

E.M. ¿Cómo se realizó ese viaje suyo por el continente, que fue tan decisivo para su visión latinoamericanista?

L.Z. Recuerdo que ese año visitó México un funcionario de la Fundación Rockefeller, creo que era William Berrien, justo cuando escribí un artículo, que está en *Cuadernos Americanos*, sobre las relaciones conflictivas entre las dos Américas; entonces me llamó Daniel Cosío Villegas, que me estaba gestionando una beca, y me reprendió, que cómo había hecho semejante cosa, atacar a los Estados Unidos en un momento inoportuno, que cómo se me había ocurrido compararlos con América Latina. Cosío Villegas estaba furioso, entonces dijo que Berrien quería hablar conmigo, y a ver cómo me iba. Berrien me dijo que había leído mi artículo y que le parecía interesante, me preguntó si conocía Estados Unidos porque yo sostenía que por su falta de tradición humanista su país era "cuenta y medida" y que América Latina era "interpretación". Como le dije que no, me anunció que me iban a dar una beca para que visitara las bibliotecas norteamericanas, "y cuando usted haya terminado" —dijo—, "lo espero en Harvard y ahí hablaremos y me dirá si sigue sosteniendo sus puntos de vista o los ha cambiado". Ávido me fui a todas las bibliotecas, la primera fue la del Congreso, y ví todo el material sobre América Latina, estuve tres meses revisando todo eso y logré reunir casi todo el material que necesitaba; después fui a la biblioteca de Nueva York, después me invitaron a la Universidad de Yale, también a Chicago y después, como habíamos quedado, fui a Harvard y hablé con Berrien, quien por supuesto me preguntó si seguía pensando que Estados Unidos era inauténtico, "cuenta y medida" de Europa. Le respondí que sí y le expliqué por qué: por ejemplo, las instalaciones de la Universidad de Yale son una imitación del gótico inglés y de otras universidades inglesas, y así en muchos órdenes Estados Unidos sigue los paradigmas europeos. Acordamos que para completar mis estudios, iría después a América Latina, en primer lugar a la Argentina...

E.M. ¿Cómo se introdujo en los medios intelectuales sudamericanos?

L.Z. Fue Francisco Romero quien me puso en contacto con todo el mundo en Argentina, de ahí fui al Uruguay y encontré a Arturo Ardao, después al

Brasil, luego regresé a México y volví a partir para Chile, donde renové la beca: estuve en Chile como mes y medio buscando todo el material posible; después de Chile me fui al Perú, donde hablé largamente con Francisco Miró Quesada, allí hicimos contacto con mucha gente peruana.

E.M. ¿En esa ocasión conoció a Augusto Salazar Bondy?

L.Z. A Salazar Bondy lo conocí muchos años después, me lo presentó Miró Quesada, como un estudiante que



Con José María Mújica, 1944.

deseaba venir a México. Así fué, en el Colegio de México hizo cursos con Gaos y conmigo.

E.M. ¿En Perú se interesó por la ideología aprista?

L.Z. Sí, pero por un incidente que pasó me hice anti-aprista... ocurre que un grupo de búfalos, un grupo de choque del Apra, irrumpió mientras estaba en una comida con Walter Peñaloza y empezaron a golpear a diestra y siniestra, esto fue en un restaurante y me pareció inadmisibles como método para dirimir desacuerdos políticos.

E.M. ¿Tuvo relación entonces con Haya de la Torre?

L.Z. No, la relación fue posterior. Cuando Haya de la Torre salió de su exilio en la Embajada de Colombia, en 1953, habló de que había escrito 4 libros en la Embajada, y uno era "anti-Zea";

leyó mis trabajos y no estaba de acuerdo, pero cuando nos encontramos en México aclaramos muchas cosas, de los 4 publicó solamente 3, por eso nunca leí lo que escribió en mi contra.

En ese viaje conocí a todo el grupo, con quienes después seguí una estrecha colaboración. Sobre esto se publicó un número de *Latinoamérica*, ahí relata cada uno cómo fui una especie de todos ellos y cómo los estudios de América Latina han crecido mucho desde entonces. Después me invitó Silvio Zavala al Instituto Panamericano de Geografía e Historia, para dirigir el

Comité de Historia de las Ideas, entonces pude hacer esa colección sobre *Historia de las Ideas en el Siglo XX*. En el Fondo de Cultura hay una serie de libros sobre la filosofía contemporánea en el Uruguay, en Brasil, Perú, etc., no son colectivos sino individuales. Conocí a estos intelectuales y siempre los mantuve cercanos, cuando había una ocasión de participación los invitaba a colaborar en libros o reuniones, como lo hago hasta la fecha.

¿No era un signo de arrogancia o ingenuidad pretender en esos años edificar una filosofía latinoamericana? Samuel Ramos y Antonio Caso ya habían publicado estudios de filosofía, con una perspectiva que tenía en cuenta la circunstancia local, pero ¿no era riesgoso aventurarse en una tierra movediza, que no tenía estatuto académico?

Darle a lo americano derecho de ciudad en esa Filosofía, con F mayúscula, constituía el

gran desafío. Para pertrecharse de argumentos, Zea visita las bibliotecas norteamericanas, recorre incansablemente, cual peregrino de una nueva religión, las ciudades de América del Sur —del Cuzco a Buenos Aires—, recoge documentos, discute con sus nuevos amigos —a quienes volverá adeptos de su causa— y con ellos anuda amistad y conceptos, de donde emergerá con los años ese movimiento de ideas que ahora se conoce como filosofía latinoamericana.

Filosofía que comenzó siendo una historia de las ideas, de donde salió una filosofía de nuestra historia, que permitió entonces formular desde América una nueva lectura de la filosofía de la historia universal, la que finalmente nos abre las puertas para ejercer una filosofía sin más, aquella que puede crear sus propios filosofemas como la filosofía de todos los tiempos.

Posiblemente estemos accediendo a este último piso de la reflexión, y dependerá de la capacidad de vuelo de los filósofos —en altura y hondura— que podamos instalarnos en los más altos niveles de la especulación creadora: entonces la subversión creadora se habrá consumado.

E.M. ¿Cómo se fue gestando ese movimiento de hombres e ideas, que ahora se conoce como filosofía latinoamericana?

L.Z. El proceso se inició con la visita mía y luego en la elaboración de los volúmenes de historia de las ideas de sus respectivos países. Cuando yo tenía oportunidad los invitaba a México, como lo hicimos en el III Congreso Interamericano de Filosofía, cuando vino Ardao, Miró Quesada y Cruz Costa, esto fue en el 50. Así, los primeros temas sobre Filosofía Latinoamericana se fueron elaborando y todo eso permitió crear una temática que estaba completamente dispersa y sin divulgar. Luego sus miembros iban aumentando, uno de los últimos, por ejemplo, fue Darcy Ribeiro, a quien conocí cuando estaba en Difusión Cultural de la UNAM, y así se han incorporado otros más.

E.M. Si con fines pedagógicos uno tratara de sistematizar su evolución teórica, sin olvidar ese trabajo de activista y organizador de un movimiento filosófico, ¿en qué etapas se puede organizar su itinerario intelectual?



En Perú

L.Z. La primer etapa fue la mexicana, la que obviamente tenía que relacionarse con América Latina; hubo un segundo momento, el viaje motivado por conocer las expresiones del positivismo en el continente, eso ya me dio un conocimiento muy amplio de América Latina y conocí a muchos intelectuales.

E.M. ¿Un tercer momento sería el planteo de una filosofía de la historia latinoamericana, a partir de la historia de sus ideas?

L.Z. Así es, pero ya es posterior, empieza a aparecer en el libro *América en la Historia*. Gaos sostiene que yo estaba haciendo una filosofía de la historia, porque la historia de las ideas latinoamericanas conlleva una interpretación de nuestra historia, es decir, era Filosofía e Historia; obviamente que la historia va a situar a América Latina en el contexto de la

La primera revista que hicimos como grupo fue Tierra Nueva, de ahí pasamos a Letras de México y después al Hijo Pródigo

historia universal, éste sería un cuarto momento.

E.M. De acuerdo, la historia universal vista desde América es un cuarto momento, pero se puede hablar, creo, de un quinto momento, cimero, cuando se tratan temas que si bien es cierto que remiten a una circunstancia o historia americana son ya propios de un ejercicio especulativo análogo a la tradición filosófica europea, como el problema de la identidad, de la cultura latinoamericana, el amor, la felicidad, la muerte, la existencia, vistas desde América.

L.Z. Claro, precisamente por lo que estoy haciendo como ejercicio especulativo es que me están reconociendo los europeos cuando me han concedido los doctorados Honoris Causa; nos reconocen una filosofía que aporta otras perspectivas del mundo.

E.M. Resumiendo un poco, en el primer momento es pensamiento mexicano, el segundo momento es historia de las ideas latinoamericanas, de esa historia sale una filosofía de la historia americana, que sería el tercer momento, el cuarto es una filosofía de la historia universal, vista desde América, y el quinto, cumbre, es una Filosofía sin adjetivos, como un ejercicio especulativo de alto nivel, salido de las entrañas de América.

L.Z. Al adentrarme en la filosofía de la historia llegué a situar a América Latina en el contexto de la historia no solamente del continente, sino del universo; al efectuar este proceso la

primer relación, obviamente, la establecí con la historia del Tercer Mundo, del que formamos parte.

E.M. Ese proceso corresponde a los años sesenta y setenta cuando su discurso adquiere un singular tono militante...

L.Z. Lo que ocurre es que cuando entré a Relaciones Exteriores, en el gobierno de López Mateos, yo fui el fundador de la Dirección General de Relaciones Culturales en la Cancillería, en el año 61. El presidente me envió en misión al África, en una visita protocolaria de amistad, de buenas relaciones, que duró 2 meses; luego visité varios países asiáticos como Japón, Indonesia, Hong Kong, también conocí Formosa, la India, que completó mi visión de los países árabes; entonces pude tener una visión de conjunto del Tercer Mundo. Cuando hice la visita al África pasamos por el Cairo y visité a Nasser, al terminar regresé por Medio Oriente, pasé por Jordania y allí me enseñaron un campo de palestinos, fue en el año de 62 y ví una serie de cosas que me interesaron mucho y me enteré de todos los movimientos anticoloniales. Ví cómo niños, adolescentes y jóvenes luchaban contra el colonialismo. Eso me impresionó.

E.M. Será por eso que sus trabajos de ese periodo tienen un cariz anticolonial, algo de "compromiso" sartreano. ¿Es cuando se reencontró con sus discípulos del grupo Hiperión?

L.Z. Lo de Hiperión tiene una historia más antigua. En el año 50, cuando hicimos el Congreso Interamericano de Filosofía, me ayudaron Villoro, Uranga, Guerra, Sánchez MacGregor, Nevares, Fausto Vega. Cuando en el año del 46 regresé a México volví a mi cátedra de Historia que me había dejado el maestro Caso, y ahí me encontré de estudiante a Emilio Uranga, que era muy destacado. Hablando de mis viajes por Latinoamérica y de mis experiencias empezaron a preguntar, a interesarse, claro que ellos leían mucho a Sartre y a Heidegger, haciendo un análisis de la realidad y del ser del mexicano a través del existencialismo, pero es cuando empezamos a seguir una serie de cursos con una perspectiva latinoamericana. Esto también lo

cuenta Gaos en su libro *Confesiones Profesionales*, cuando se refiere a la filosofía mexicana.

E.M. Es cuando sale de ese grupo lo que se llamó la filosofía de lo mexicano.

L.Z. Esa fue la base, pero no tuvieron una trayectoria latinoamericanista. La filosofía de América no interesó a ninguno, es más, creo que todos terminaron renegando del estudio del mexicano. Villoro, por ejemplo, originalmente tuvo trabajos sobre



Con Nasser

filosofía mexicana, después vendría la filosofía universal. A mí me consideraron como una etapa de sarampión de lo mexicano. Hoy es distinto. En un trabajo de hace algunos años Villoro predecía que para los años ochenta iba a acabar la filosofía latinoamericana, que iba a haber una filosofía universal, técnica, más profesional. Veo que esta profecía no se ha cumplido, sino que al contrario, el ejercicio latinoamericanista se ha reforzado.

E.M. En sus primeros trabajos casi no hay una referencia explícita al marxismo...

L.Z. No estudié especialmente marxismo, me guié por otra vía a través de Hegel; la teoría marxista la conozco por Hegel; Sartre viene posteriormente.

E.M. Y más recientemente la escuela de Frankfurt y la Teoría Crítica.

L.Z. Con la escuela de Frankfurt resulta algo curioso: yo siempre concebí la filosofía como ejercicio crítico, por eso creo que estas escuelas coinciden con lo que yo quiero y lo que pienso, y claro, por eso las asimilo.

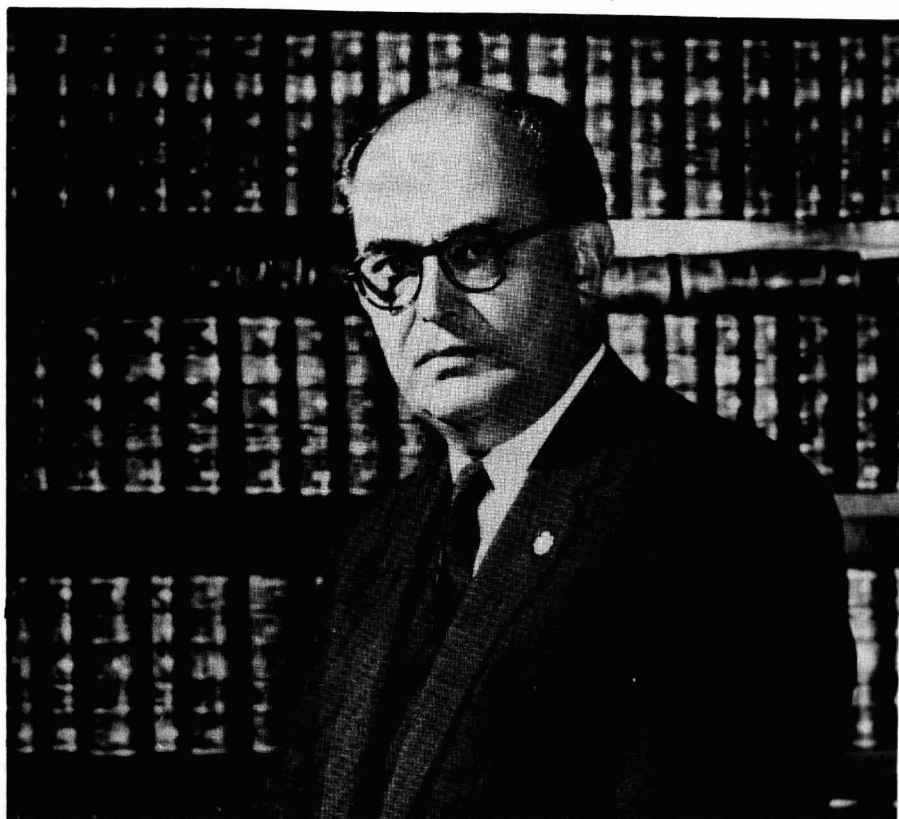
¿Cayó el filósofo en las tentaciones del poder político? Zea se cuida de explicar que, aunque tuvo nombramientos políticos, sus actividades eran de investigación, de difusión cultural. A los 73 años Leopoldo Zea mantiene un intenso ritmo de actividad: preside la Sociedad Interamericana de Filosofía, dirige el Centro Coordinador y Difusor de Estudios

Latinoamericanos de la UNAM, integra la Comisión Nacional de UNESCO, viaja a congresos y coloquios, recibe distinciones académicas, revisa las galeras de su último libro Escritos desde la marginalidad y la barbarie que aparecerá en España, dirige reuniones, y discute con sus colaboradores.

E.M. ¿Y su actitud ante la participación política?

L.Z. Nunca he estado en política, no es una actividad que me interese, mis trabajos son de crítica a toda la política mexicana y eso es lo que destacó. Fíjese que me ofrecieron dos veces el puesto de diputado y dos veces dije no. Reyes Heróles cuando era presidente del PRI dijo que sólo conocía a un mexicano que había dicho 2 veces no a la diputación.

E.M. Pero usted llegó a convertirse en ideólogo del PRI...



Ignacio Chávez

L.Z. Yo fui más bien el primer director del IEPES, cuando lo estructuró López Mateos en el año del 64. A López Mateos lo conocí cuando estaba trabajando con el Secretario General del PRI del D. F., donde estábamos haciendo una colección sobre *México y el mexicano*, es cuando me invitó a colaborar con él y me pidió que le hiciera 2 ó 3 cuartillas para su discurso al aceptar su candidatura. La candidatura a diputado me la ofreció González Guevara y no la acepté, entonces me prometieron el IEPES y no me resultó, porque lo primero que se me ocurrió, junto con González Guevara, fue hacer una revisión del partido para interesar a gente nueva y hacer una serie de conferencias, que se invitara a los intelectuales del país para que dijese por qué no estaban en el PRI y qué opinaban; mucha gente aceptó, lo abrimos dentro del IEPES, pero después me mandó llamar un funcionario del partido, llamó a mi segundo del IEPES y le pidió que las suspendiera, y éste fue mi primer fracaso; ahí estaba trabajando conmigo Abelardo Villegas. La segunda parte fue cuando se preparaba una reunión del partido, una asamblea general: nos encargaron preparar una serie de temas y propusimos el tema de la nacionalización de la electricidad, pero asustados lo suspendieron. Fue un error

porque al poco tiempo el Presidente nacionalizaba la electricidad.

E.M. ¿Y ahí acabó su incursión en política?

L.Z. No, luego me llamó López Mateos y me preguntó: ¿si usted se encargase de la relación cultural internacional de México, qué haría? Primero atendería a Centroamérica, después a toda América Latina, buscaría la unidad, después estudiaría qué relación guarda ésta con Estados Unidos y después con Europa. Entonces me pidió que organizara la Dirección General de Relaciones Culturales, fue cuando entré a la cancillería. Cuando estuve en Africa un día me llegó un telegrama de Corona Del Rosal, pidiéndome que aceptase ser diputado, le dije que yo prefería lo que estaba haciendo, dijo que era compatible con lo que estaba haciendo, contesté que era incompatible con la Constitución. No acepté. Los puestos que he tenido siempre han sido de investigación, de difusión cultural, de relaciones culturales. Sé que todos los funcionarios del IEPES han sido ministros, mi sucesor fue Ministro de Economía. No he aceptado nada que no sea de mi competencia; el último ofrecimiento, político o no, lo tuve un poco al término del gobierno de Echeverría, pues García Robles, Secretario de Relaciones Exteriores, me

ofreció la Embajada en las Naciones Unidas, y respondí que no podía aceptarla, porque ahí debía estar un técnico que supiera de esto, y yo no soy técnico. Cuando estaba en Relaciones Culturales de la Cancillería fue cuando me invitó el Dr. Ignacio Chávez para regresar a la Facultad de Filosofía, acepté y me salí de Relaciones Exteriores y acabé dirigiendo la Facultad.

E.M. ¿Es esa una postura que como filósofo recomendaría a los intelectuales, para guardar su independencia, su libertad de juicio?

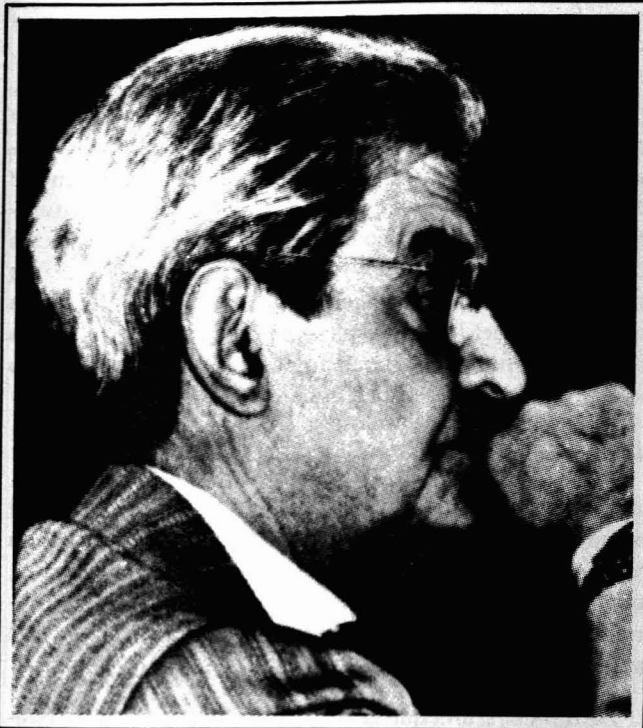
L.Z. Yo no recomendaría nada, ése ha sido mi punto de vista, creo que como intelectuales hay que saber tomar distancias ante el poder. Para mí fue algo importante regresar a la Universidad. Mi participación política ha sido de carácter intelectual.

E.M. En *Novedades* últimamente escribió unas notas sobre la revolución, ¿murió o no murió?

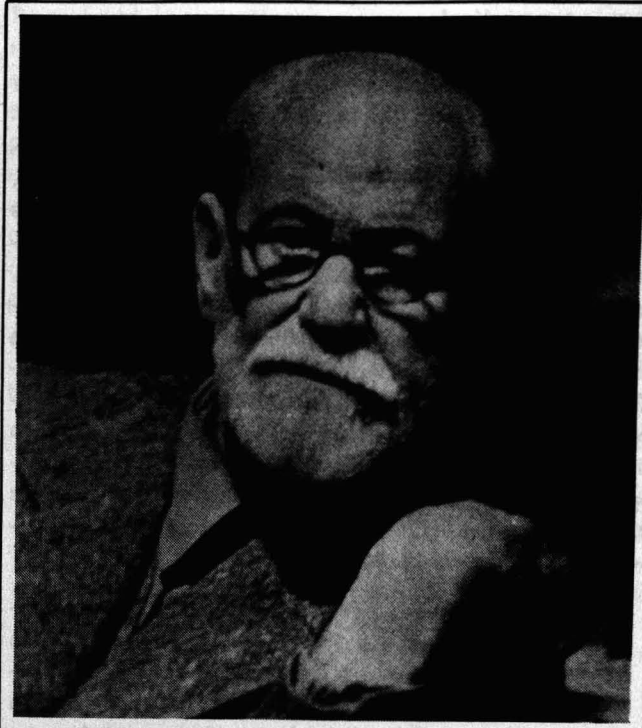
L.Z. La revolución no puede morir, depende cómo se la enfoque, la revolución muere cuando cumple una función. Lo que pasa es que el PRI ya no es más un instrumento de participación interna. Hay una oligarquía, ya no hay participación, ha perdido su función; cuando se creó fue un instrumento de participación; ahí están los sectores, no discuten todos, sino una minoría que es considerada como portavoz de una gran mayoría: mayoría obrera, mayoría campesina, mayoría clase media; pero esa relación se ha perdido, es un grupo de poder que, obviamente, al no tener contacto con la masa que se supone representa, va a actuar arbitrariamente. La revolución ha entrado en un callejón sin salida, se ha convertido en una oligarquía política que toma decisiones, una oligarquía que manipula, que considera lo que es bueno o lo que es malo.

E.M. ¿Cómo ve la evolución de esta situación?

L.Z. No evoluciona, hubo un gran momento, el del terremoto, que pudo haberse usado y no se usó. Creo que esta situación debiera corregirse, llamando a la participación y demostrando que el país puede participar. ♦



Lacan



Freud

LENGUAJE, REALIDAD Y DESEO

Sobre el retorno de J. Lacan a Freud

Por Roberto Gutiérrez*

El pensamiento de J. Lacan difícilmente podrá ser atendido al margen de su función crítica. La consigna misma de su empresa, el retorno a Freud, parte de la constatación del empobrecimiento de un discurso que, a pesar de reclamar su filiación con la obra fundadora, olvida lo esencial de su descubrimiento. Volver a Freud implicará una lectura de su trabajo que subraye y enriquezca su sentido fundamental; significará la reactivación de una línea de pensamiento sin la cual se pierde de vista el centro de su reflexión: el inconsciente. Lo que se encuentra en juego es la definición misma del psicoanálisis, desde sus aspectos teóricos, hasta los técnicos, implicando incluso la manera de entender la relación entre unos y otros.

El exergo utilizado por Lacan en su informe al Congreso de Roma en 1953¹, nos muestra el punto al que se habría llegado en la concepción del psicoanálisis en ciertos círculos "especializados":

* Profesor de Sociología, ha realizado estudios de maestría en Psicoanálisis.

¹ J. Lacan. "Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis" en *Escritos I*. México, Siglo XXI, 9a. edición, 1981.

"En particular, no habrá que olvidar que la separación en embriología, anatomía, fisiología, psicología, sociología, clínica, no existe en la naturaleza y que no hay más que una disciplina; la neurobiología a la que la observación nos obliga a añadir el epíteto de humana en lo que nos concierne".

Cita escogida para exergo de un Instituto de Psicoanálisis, en 1952.

El trabajo de Lacan adquiere pertinencia y cobra sentido al insertarse en una polémica donde se discute la significación y se decide el destino de la obra freudiana. Lacan tomará ahí su lugar, definiéndolo a partir de una elaboración teórica que difiere radicalmente de aquellas realizadas desde perspectivas biologicistas o psicologistas. Como se ve, se trata también de dilucidar si el psicoanálisis tiene un espacio propio o es solamente un apéndice de disciplinas ya constituidas, que lo englobarían encadenándolo a su propia causalidad.²

² En este sentido resultan interesantes los juicios emitidos por L. Althusser en la primera parte de su trabajo: *Freud y Lacan*. Barcelona, Anagrama, 1970.

Una ruptura radical

No es difícil percatarse de que las molestias originadas por la obra de Lacan en diversos ámbitos académicos e institucionales, se deben precisamente a que cuestionará de una manera seria la legitimidad de sus propuestas. En este sentido, a pesar de las referencias constantes de Freud a las ciencias naturales como territorio donde se inscribe su propia práctica, deberá tenerse cuidado en no asimilar la una a las otras. Permanecer en el campo de la Biología y la Neurología impedirá, desde la óptica lacaniana, entender la constitución del sujeto a partir de una dialéctica transubjetiva³, sustituyéndola por determinaciones de distinto orden —desde anatómicas hasta físico-químicas— pero encuadrables todas en una perspectiva orgánica individual. Igualmente serán cuestionados los fundamentos de la psicología, sobre todo de aquella desarrollada en el contexto norteamericano. En relación a esta tendencia Lacan afirma:

“Aparece en todo caso de manera innegable que la concepción del psicoanálisis se ha inclinado allí hacia la adaptación del individuo a la circunstancia social, la búsqueda de los patterns de la conducta y toda la objetivación implicada en la noción de las *human relations*... Así pues a la distancia necesaria para sostener semejante posición es a la que puede atribuirse el eclipse en el psicoanálisis de los términos más vivos de su experiencia, el inconsciente, la sexualidad, cuya mención misma parecería que debiese borrarse próximamente”.⁴

De esta manera, la crítica de Lacan a dichas corrientes es al mismo tiempo una vuelta a lo subversivo del pensamiento de Freud; a aquello que no cesa de plantear dificultades tanto a los que se esfuerzan por mantener una ficticia causalidad orgánico natural —conservando al instinto como categoría fundamental— como a los que insisten en colocar a la conciencia, al yo o a la voluntad humana, como principios de su práctica y de su teoría. Nos encontramos ciertamente ante una ruptura radical en cuanto a la forma de concebir y practicar el psicoanálisis;⁵ ruptura que se realiza en buena medida a partir de la demostración de la imposibilidad de entender a éste al margen de la función de la palabra y del campo del lenguaje, ciertamente:

“Ya se dé por agente de curación, de formación o de sondeo, el psicoanálisis no tiene sino un medium: la palabra del paciente. La evidencia del hecho no excusa que se le desatienda”.⁶

Pues bien, Lacan no ha desatendido este hecho, produciendo así un discurso difícil de atrapar por acercamientos simples, pero que encierra una riqueza conceptual que no se agota dentro de los marcos de lo que sería una disciplina enclaustrada y rígida. Pensemos que esto no es ajeno a la

atracción que ejerce su pensamiento, sino también al rechazo que provoca.

Lacan habla de lingüística, de filosofía y de antropología, lo que podría ser interpretado como alejamiento del suelo original con el fin de realizar conquistas sucesivas, lo que naturalmente afecta susceptibilidades. Se desarrollarán así cuestionamientos vanos en cuanto a la legitimidad de tal empresa, perdiendo de vista lo esencial de la misma: los efectos que produce. En tal sentido, y porque consideramos que uno de los pilares de su construcción teórica está definido por la problemática del lenguaje, pasaremos a revisar uno de los aspectos que nos parecen más importantes del pensamiento lacaniano: la relación entre lenguaje, realidad y deseo.

El valor de la realidad

La existencia de la cultura es impensable sin la presencia del lenguaje. Su importancia radica precisamente en su función creadora, verdadera palanca constitutiva del orden humano, punto de deslinde con respecto a las llamadas sociedades naturales y condición de posibilidad de la puesta en marcha del llamado drama histórico.

“De donde resulta que la dualidad etnográfica de la naturaleza y de la cultura está en vías de ser sustituida por una concepción ternaria: naturaleza, sociedad y cultura, de la condición humana, cuyo último término es muy posible que se redujese al lenguaje, o sea a lo que distingue esencialmente a las sociedades humanas de las sociedades naturales”.⁷

Tal es la relevancia del lenguaje en tanto se presenta como función simbólica universal, a partir de la cual lo real es susceptible de ser ordenado. Sin la acción de esta función simbólica, lo real permanecería como un espacio sin cortes, sin fronteras y sin diferencia. Puede señalarse entonces que entre lo real y lo que el sujeto concebirá como su realidad se ubica una mediación simbólica preexistente al advenimiento mismo de este sujeto, que quedará atrapado en las redes del discurso que lo circunda y lo produce, lo que en alguna medida apuntalará la tesis de la inducción de lo imaginario desde lo simbólico. A su manera, los lingüistas han reconocido y fundamentado este hecho:

“Es, en efecto, en y por la lengua como individuo y sociedad se determinan mutuamente. El hombre ha sentido siempre —y los poetas a menudo cantado— el poder fundador del lenguaje, que instaura una realidad imaginaria, anima las cosas inertes, hace ver lo que aún no es, devuelve aquí lo desaparecido. Por eso tantas mitologías, al tener que explicar que en la aurora de los tiempos haya podido nacer una cosa de nada, planteen como principio creador del mundo esta esencia inmaterial y soberana, la Palabra. No hay, por cierto, poder más elevado, y todos los poderes del hombre, sin excepción —piénsese bien—, proceden de éste. La sociedad no es posible más que por la lengua; y por la lengua también el individuo... Porque el lenguaje representa la forma más alta de una facultad que es inherente a la condición humana, la facultad de simbolizar”.⁸

⁷ J. Lacan “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud” en *Escritos*, tomo I, p. 181.

⁸ Emile Benveniste. *Problemas de Lingüística General*. Tomo I México, Siglo XXI, 10a. edición 1982. p. 27.

³ Sobre este punto se volverá posteriormente.

⁴ J. Lacan. *Op. cit.* p. 67.

⁵ Entre otras cosas, Lacan propondrá una desformalización de la práctica analítica a partir de su teorización sobre las características del tiempo en el análisis. Criticará en este sentido el apego al tiempo cronológico que determina la duración de las sesiones ya que se ubica en una dimensión distinta al tiempo en juego en el discurso, donde el sentido variará según el momento de la escansión.

⁶ J. Lacan, *Op. cit.*, p. 69



Freud

La realidad, la circunstancia, aquello que conocemos como nuestro mundo, tiene entonces como condición para su existencia el hecho de ser nombrado. Sucede que la palabra es el medio por el cual las cosas cobran vida y llegan a tomar parte dentro de un sistema. Fuera de él, lo que reina es la continuidad, un universo sin días y sin noches, sin horas y minutos, vale decir, indiscernible. Estamos aquí frente a lo que Lacan llamará el orden de lo real, del cual puede decirse que nada le falta, pues ninguna diferenciación se ha producido. En este sentido, lo real simplemente es.

Cuando Ferdinand Saussure aborda la cuestión de las identidades, muestra con buenos ejemplos esta capacidad de las palabras de producir a las cosas mismas:

“Así, nosotros hablamos de identidad a propósito de dos expresos: Ginebra-París 8.45 hrs. de la noche que parten con veinticuatro horas de intervalo. A nuestros ojos es el mismo expreso, y, sin embargo, probablemente locomotoras, vagones, personal, todo es diferente. O bien, si una calle es demolida y luego construida de nuevo, decimos que es la misma calle cuando materialmente no queda quizás nada de la antigua”.⁹

Ciertamente, esta teorización puede entonces inscribirse de una manera directa en la discusión acerca de la llamada cuestión filosófica fundamental, en cuyo seno se confortan posiciones materialistas e idealistas. Pensamos en este sentido que la posición lacaniana, deudora hasta cierto punto de los desarrollos de la lingüística estructural, permite, a contracorriente de lo que algunos piensan, un reforzamiento de la postura materialista sobre la base de un ensanchamiento de su horizonte. Lo que se introducirá, por la vía que venimos trabajando, es la materialidad del símbolo, capaz de producir, entre otros, efectos políticos. De aquí la posibilidad de pensar el espacio del lenguaje y el discurso como un espacio donde se realiza efectivamente un conflicto de interpretaciones, cuyo saldo es determinante para el devenir social, en tanto lo que se decide es el sentido mismo de la confrontación y sus eventuales formas de resolución.

En relación a esta problemática, Lacan recordará que, para alivio de los que confiaban en su filosofía, Stalin resolvió que el lenguaje no se ubicaba en el terreno de las superestructuras.¹⁰ La creación de una especie de lenguaje natural y universal, producido por un trastocamiento de la esfera económica, no puede darse precisamente porque el lenguaje no es un simple efecto derivado, sino que se ubica, más bien, como premisa universal de la cultura.

Por la vertiente de la Antropología también se ha puesto de relevancia la creatividad de la palabra y su función ordenadora. Los párrafos que a continuación transcribiremos se refieren al papel que el shamán de la tribu de los cuna juega en un parto difícil, acompañando todo el proceso con un canto. La manera magistral en que C. Lévi-Strauss da cuenta de lo que él llama la eficacia simbólica, nos parece que justifica la amplitud de la cita:

“La cura consistiría, pues, en volver pensable una situación dada al comienzo en términos afectivos, y hacer aceptables para el espíritu los dolores que el cuerpo se rehusa a

⁹ Ferdinand Saussure, *Curso de lingüística general*, México, Nueva Universidad, 1982, p. 155.

¹⁰ J. Lacan, *Op. cit.*, p. 182.

tolerar. Que la mitología del shamán no corresponde a una realidad objetiva carece de importancia: la enferma cree en esa realidad, y es miembro de una sociedad que también cree en ella. Los espíritus protectores y los espíritus malignos forman parte de un sistema coherente que funda la concepción indígena del universo. La enferma los acepta o, mejor, ella jamás los ha puesto en duda. Lo que no acepta son dolores incoherentes y arbitrarios que, ello sí, constituyen un elemento extraño a su sistema, pero que gracias al mito el shamán va a reubicar en un conjunto donde todo tiene sustentación.

Pero la enferma, al comprender hace algo más que resignarse; se cura. Y sin embargo nada semejante se produce en nuestros enfermos, cuando se les ha explicado la causa de sus desórdenes invocando secreciones, microbios, virus. Se nos acusará de emplear una paradoja, si respondemos que la razón estriba en que los microbios existen y los monstruos no existen. Pero la relación entre microbio y enfermedad es exterior al espíritu del paciente, es de causa a efecto, mientras que la relación entre monstruo y enfermedad es interior a su espíritu, consciente o inconsciente: es una relación de símbolo a cosa simbolizada o, para emplear el vocabulario de los lingüistas, de significante a significado. El shamán proporciona a la enferma un "lenguaje" en el cual se pueden expresar inmediatamente estados informados e informables por otro

camino. Y es el pasaje a esta expresión verbal (que permite, al mismo tiempo, vivir bajo una forma ordenada e inteligible una experiencia actual, que, sin ello, sería anárquica e inefable) lo que provoca el desbloqueo del proceso fisiológico, es decir la reorganización, en un sentido favorable, de la secuencia cuyo desenvolvimiento sufre la enferma".¹¹

Evidentemente los desarrollos realizados desde la Antropología refuerzan de una manera considerable la tesis de la materialidad del símbolo, dejando éste de ser una simple abstracción con existencia fantasmal. La presencia de una causalidad entendida en su contexto psíquico permite entonces visualizar desde una nueva perspectiva la relación objetividad-subjetividad. Cuando Lévi-Strauss señala que poco importa que la mitología del shamán no corresponda a una realidad objetiva, está indicando que el problema no puede ser ubicado en términos de una relación de exterioridad-interioridad definida de una manera simplista. Se podría indicar que desde el punto de vista de la subjetividad del sujeto, y no sólo de él sino de toda su comunidad, los animales mágicos efectivamente tienen una presencia. Recuerda esto las aseveraciones de Freud a partir de las cuales sostenía que la realidad con la que se enfrentaba el psicoanálisis era la realidad psíquica, en tanto que lo que en ese terreno acontece adquiere para el sujeto valor de realidad.¹²

Como puede verse, estamos situados en un territorio donde se entrecruzan planteamientos provenientes de diversas disciplinas. Las resonancias que se producen recíprocamente, muestran las posibilidades que en el terreno de la teoría se abren a partir de un diálogo fecundo que comparte la interrogante sobre la constitución del sujeto y la cultura.¹³ En los trabajos de Lacan, se pone de manifiesto el esfuerzo por esclarecer y enriquecer el psicoanálisis mediante la recuperación crítica de algunos elementos provenientes de otros campos. La forma en que se realiza esta incorporación, que no pierde de vista su eje central definido por la problemática del inconsciente, produce una original lectura de Freud, que no queda en el nivel de la repetición, sino que abre nuevas posibilidades y plantea otros problemas. Es en este sentido que trataremos ahora de vincular de una manera directa algunas de las principales tesis lacanianas con la temática que venimos bosquejando. Hasta aquí, hemos insistido en la función creadora de la palabra. Sin embargo, podría preguntarse acerca de aquello que impulsa a esta palabra a desplegarse, a nombrar incesantemente, a construir realidades en la búsqueda de algo que quizá ella misma ha perdido. Lacan afirmará.

"... el símbolo se manifiesta en primer lugar como asesinato de la cosa, y esta muerte constituye en el sujeto la eternización de su deseo".¹⁴

¹¹ C. Lévi-Strauss. "La Eficacia Simbólica" en *Antropología Estructural* pp. 178-179.

¹² Este punto será clave en el pensamiento freudiano en la medida en que permitirá revalorar el papel de la fantasía, disminuyendo la importancia de la teoría del trauma.

¹³ Por ejemplo, O. Mannoni afirmará que la lingüística aportará a la filosofía —aunque podría señalarse que el psicoanálisis no permanece ajeno a la cuestión— "un ser nuevo en el que se realiza por fin la imposible unión de la materia y el espíritu, y ello por la sola razón de que es el ser con el cual es posible negar al ser". *La otra escena, claves de lo imaginario*. Buenos Aires, Amorrortu, 1979, p. 7.

¹⁴ J. Lacan *Op. cit.* p. 136.

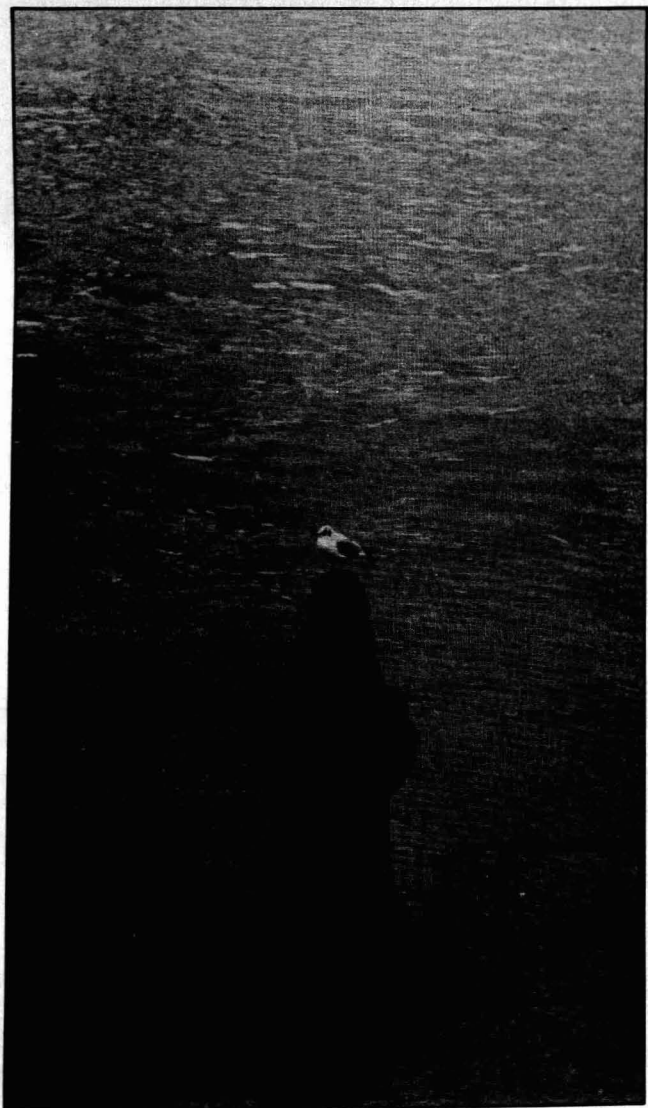


Foto: Rogelio Cuéllar

El objeto del deseo

Afirmación densa e inquietante. Aparece la dimensión de la muerte ligada al deseo visto como eterno, es decir, incolmable: "La cosa", emparentada con lo que Freud llamaba *Das Ding*, diferenciándola de "las cosas", aparece muerta por la acción del símbolo que, en ese mismo movimiento, constituye al sujeto como sujeto deseante. Así, la gran escisión del sujeto implica la constitución de la vida alrededor de una pérdida irreparable. No habrá posibilidad de retorno a ese estado —mítico— que daría cuenta de una completud absoluta que, sin embargo, sólo puede ser pensada en la ausencia del sujeto. Por ello, la pregunta que intentaría indagar sobre el protagonista de esa experiencia tendría que aceptar la respuesta de que no es ninguno de nosotros, los seres hablantes.

Lo que Lacan denominará en su teoría como el objeto a, del cual dirá que se encuentra perdido para siempre, no puede ser entendido entonces como objeto del deseo, sino como causa del mismo. El estado de completud, la ausencia de diferencia o la inexistencia de la tachadura, se ubicaría así en el orden de lo real, por lo que ningún significante podría reintegrárselo al sujeto. Esto, en tanto se ha producido un pasaje a lo simbólico, mediado por el deseo del Otro que en última instancia es quien hace posible la vida del individuo. Sucede así que el deseo del Otro, vehiculado a través de su demanda, provocará en el sujeto el deseo de ser mantenido y

reconocido como ese lugar a donde apunta el deseo del Otro. Un Otro que, en tanto dador de vida, demanda también su reconocimiento:¹⁵

"El Otro hace pasar su deseo bajo los significantes de una demanda que encuentra el espejo de otra demanda que vehiculiza un deseo que no es propio sino también del Otro. La demanda es de cada uno, el deseo es siempre del Otro porque es desde el lugar del Otro que el sujeto es deseante.

Comer y ser comido, ser mirado y mirar. El cuerpo está comprometido, es prenda del deseo. Emerge una y otra vez incluido en una dialéctica, expuesto a una reversibilidad, integrado en un juego de espejos".¹⁶

De lo dicho anteriormente, se desprende que solamente se puede entender el advenimiento del sujeto como un efecto de la acción del símbolo de la negación que, al matar a "la cosa", lanza al sujeto a una búsqueda interminable de ese objeto inexistente; de los significantes que puedan representarlo —donde se observa ya el desplazamiento al campo de lo simbólico —aunque el sujeto no sea consciente de ello, ha-

¹⁵ Lo cual no puede dejar de evocar la dialéctica del amo y el esclavo en Hegel.

¹⁶ Nestor A. Braunstein. *Las Pulsiones y la Muerte*, en la reflexión de los conceptos de Freud en la obra de Lacan. México, Siglo XXI, pp. 19-20.

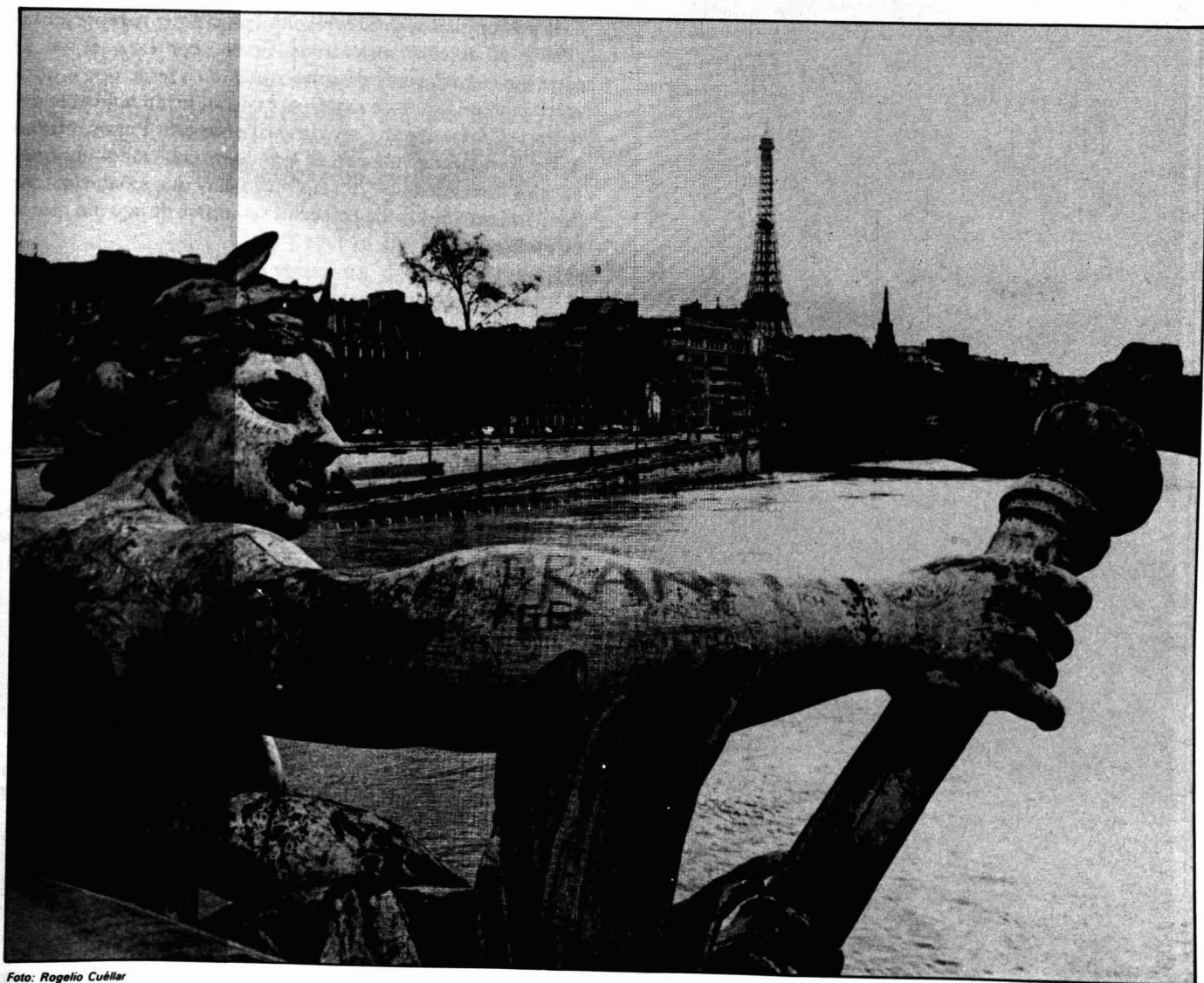
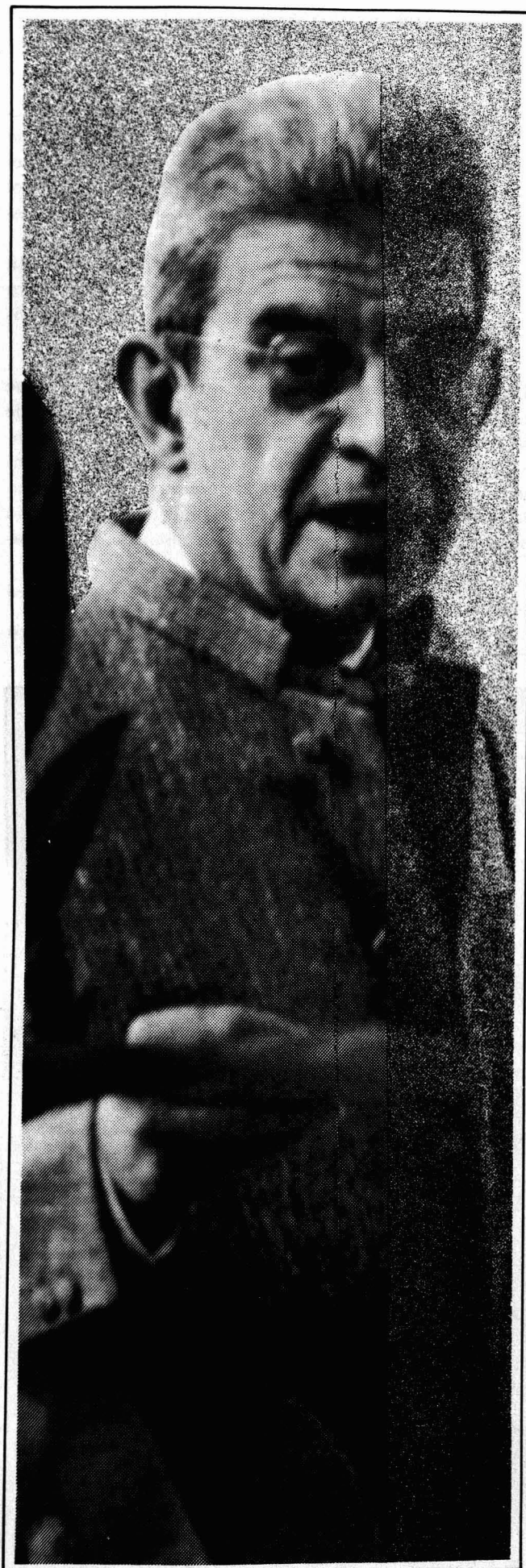


Foto: Rogelio Cuéllar



blando sin dominar lo que se habla, pidiendo sin saber lo que se pide. Después de todo, en el discurso consciente del sujeto han quedado excluidas ciertas representaciones ligadas a la inscripción de la pulsión desde el campo del Otro, que no es ajeno a esta exigencia de renuncia.¹⁷

La forma en que Lacan e Hyppolite han trabajado el artículo de Freud sobre la denegación, subraya la importancia que para la función del juicio y el establecimiento del principio de realidad tiene el símbolo de la negación. A partir de la ruptura producida por su acción, se hace posible la función del juicio que tendrá como objetivo, fallido, el reencuentro con el estado originario. En ese sentido, la construcción misma de la realidad estará determinada por el principio del placer. Como señala Freud:

“La antítesis entre lo subjetivo y lo objetivo no existe en un principio. Se constituye luego por cuanto el pensamiento posee la facultad de hacer de nuevo presente, por reproducción en la imagen, algo una vez percibido, sin que el objeto tenga que continuar existiendo fuera. La primera y más inmediata finalidad del examen de realidad no es, pues, hallar en la percepción real un objeto correspondiente al imaginado, sino volver a encontrarlo, convencerse de que aún existe”.¹⁸

La conciencia, con su gran arsenal de certidumbres, se estructurará de este modo sobre un gigantesco equívoco: la creencia en la posibilidad de una correspondencia entre su representación y el objeto causa de su deseo. Por esto, el yo se constituye como yo de desconocimiento en tanto que ignora precisamente lo real de su deseo, es decir, lo innombrable del mismo. Curiosamente, será a partir de esta imposibilidad que se fundará la vida con su legado de creaciones, de quehaceres interminables. Sin embargo, hay que señalarlo, este florecimiento de la vida no podrá separarse de aquello que le ha dado origen.

“La discontinuidad y el corte sólo pueden provenir de lo discontinuo y, si el símbolo de la negación es el que posibilita la función del juicio, como negación de una afirmación, de una Bejahung previa, el símbolo de la negación sólo puede ser subsidiario de lo que el ser debe a la muerte, como precio para incluirse en el mundo del símbolo, de la discontinuidad”.¹⁹

De aquí lo molesto que para muchos resulta una lectura de Freud que no hace concesiones a optimismos ingenuos, y que acepta el reto de pensar la vida más allá del principio del placer. ♦

¹⁷ J. Lacan “Introducción al comentario de Jean Hyppolite sobre la ‘Verneinung’ de Freud” y “Respuesta al comentario de Jean Hyppolite sobre la ‘Verneinung’ de Freud”.

J. Hyppolite “Comentario hablado sobre la ‘Verneinung’ de Freud”. Todos los artículos en J. Lacan, *Escritos 2*. México, Siglo XXI, 8a. edición, 1983.

¹⁸ S. Freud: “La Negación”, en *Obras completas III*. Madrid. Biblioteca Nueva. p. 2885.

¹⁹ Frida Saal. “El lenguaje en la obra de Freud” en *El lenguaje y el inconsciente freudiano*. México, Siglo XXI, 1982. p. 64.

Poemas

Por Mariano Flores Castro

INSCRIPCIÓN TROPICAL

i.m. José Carlos Becerra

He marcado en la palma de tus emociones
la sentencia más caliente, las palabras más limpias
arrancadas a la oscuridad de mis sueños. Te he dicho
—con una precisión que ahora me parece alterable—
cómo llegué hasta aquí, cómo hiqué mis pasos en la arena
para habitar esta casa, de qué modo atravesé los vientos
incalculables del alba para contarte ese episodio
de tu vida en que yo no estaba.

Y es que lo he sabido siempre: tu acaudillada cabellera,
tu catadura ajena a la ira, el idioma colmenado
de tu respiración, los pájaros de tu despertar,
la cimarrona espera en que me hallaba.

Han crecido las ramas. La escritura prieta
y ríspida ya dejó de ser legible. No he vuelto a soñar,
pero recuerdo la inscripción como de meniscos rápidos
entresacados a la enorme arboladura.

Extraño todavía el filo linfático de la hoja
generando el ritmo de aquellas palabras.

¿Palabras? Hogueras de tu bucanero en pos
del oro melífluo de tu cuerpo; batatales de esta isla
que me encerraba en su inmensidad para tenerme a tu gusto;
azafranes y papayas de los sentidos beodos por tu flor caníbal;
la especia de la hora enclavada en los lirios de tu blanda
botonadura; el aire cautivo desatando una distancia azul
sobre las guanábanas que habrías de comerte; brújula del amor
que la selva acumula más allá de los torrentes y las centellas,
más allá de un Norte ignorante de tu fiebre; y aquella sombra
de altísimas frondas, con su prisa por quedarse en el lugar
de tu nacimiento, ay, letal miasma de las lagunas que nos hace
leer hoy, como hicimos en un jamás perfecto, nuestros nombres
en el crecimiento del día.

Nadie dormía para no despertarnos; el calor nos ataviaba con sus hormigueantes perlas; en las paredes la humedad nos revelaba un mundo de silbidos, campanas, ocarinas, guacamayas, ¿recuerdas? Era el minuto sensible que mayo había hechizado, la filigrana de un silencio convencido de tu simplicidad, la hora misma de quitar los mosquitos para que nuestro sueño emergiera del abismo repentino. Y eran los sentidos. Era el tacto foliado que la lluvia convertía en altanero espejismo.

El caimán calenturiento hacía sus astronómicas rutinas sobre la enorme roca del riscál. La caña salvaje de un ron mulato recorría nuestras venas, y el horror suave de la iguana macho adornaba la desportilladura del postigo. Machetazo al aire de la duda y el abrazo nos ungía, concibiendo una nueva rumba para la entrega sin martirio de nuestros cuerpos anaranjados

He puesto en la palma de tu sitio preferido una señal que el verano hallará al día siguiente de su suicidio. La cuna en que naciste flota en el mar y posa en el aire mercurial del deseo. No fuimos los primeros en disponer del olvido, pero el pulso tropical aceleró el ocio en que cayó lo memorable.

A lo lejos, el mar se abastece de imágenes.
El viento arrasa los últimos rostros que tuvimos.
Yo te lo dije. ◇

MUCHAS HELENAS

Vivaz, de la familia de las labiadas,
con pechos erguidos y poco abultados,
piel vellosa, elíptica, aguda, semicerrada,
mejillas rojizas, perfil sano, híbrida y bella,
tu fruto es seco y de pocas semillas.

Se te rinde Amor en los huertos y olivares,
huelas a higo pelado, la tropa lo sabe;
Troya entera arde por tenerte.

Han traído sándalo y poleo
para perfumar tu piel de diosa.
Vas a animar a hombres y carros
desde la muralla condenada.
Te sospecha Eneas. Todo ha cambiado entre tú y París.
Los hierófantés se refugian en el templo.
Y en lo alto de tu historia, sonriendo levemente,
me confías: "Agamemnon también tiene
razones de amor para emprender la guerra". ◇



Animal Circumspecto

ALFREDO CARDONA CHACÓN

De tres obras abstractas a la serie animalinalia o el cuento de nunca acabar

Por Yolanda Gil*

"Le tengo un singular respeto porque sabe arrancar poesía del tronco de todas las cosas, porque blande una espada de oro y convierte en oro puro los más gratos, apacibles o atormentados recuerdos, porque con aquella espada furiosa parte en dos la brutal o ingenua sensualidad, y porque hace música con todos los colores y los colores se le entregan mexicana e istmeñamente, y él, que se llama Alfredo Cardona Chacón, sabe responder bárbara y genialmente a esa entrega ¿No es suficiente?"

Efraín Huerta (1969).

A sí percibió el gran poeta al artista en sus inicios. De tanto andar desde entonces, andar poético y febril encontrando el ritmo

de los elementos, la organización de las formas y colores, propios para sus preocupaciones estéticas y vitales, Alfredo Cardona Chacón hoy arriba a una certeza: el puerto seguro de la convicción interna de poseer un lenguaje personal para expresar su mundo interno.

El gran paso, como lo califica el propio pintor, marca en su andar una diferencia importante: caminar sabiendo que el paso siguiente es la consolidación de ese lenguaje y la maduración de una propuesta plástica.

Este caminar, que no andar, irrumpe en toda la obra que expuso en la Galería Metropolitana como una pluralidad de recursos de ejecución: intaglios, dibujos, pintura y grabados. La destreza en el manejo de la técnica y el rigor en el dibujo,

siempre fino en él, sirven para desplegar ante el observador un amplio y preciso hendir el aire, más que paso grande digo yo, en un vuelo rico en soluciones plásticas, más decantadas y libres respecto de su anterior producción, más cercanas a él mismo.

Esta certeza del lenguaje es pausa y comienzo en la búsqueda solitaria en el alma de las cosas y de la suya propia, pues a decir de él mismo compartió la circunstancia de toda una generación sin un maestro realmente, sin apoyo y frente a la rebeldía y condenación del pasado muralista y su patrón cultural y estético por pintores como José Luis Cuevas, entre otros. Difícil fue su crecimiento plástico pero hoy como artista que se sabe poseedor de esa sintaxis, su meta es el

* Egresada de la Facultad de Filosofía y Letras y miembro del Taller de crítica de la UNAM.



Dos Entrelazados

encuentro de la síntesis personal de su mundo interior y su herencia cultural en una propuesta plástica —o idea del hombre, comunicación y forma— universal como respuesta al inaudito oficio y quehacer de la existencia.

Cardona Chacón responde con elementos figurativos y abstractos cuya lectura descansa en un concepto que le es propio desde siempre: La pintura como código. Me explica:

“Se concibe la pintura como un espectáculo visual cuyos elementos y su organización poseen un ritmo interno, y la interrelación se da a través de texturas y formas como violencia, amor, o cualquiera otra emoción... En este concepto son muy importantes el relieve y las texturas”.

Y al asomarnos a la exposición vimos un conjunto de tintas en un ambiente terreno se arrojan a nosotros como volumen y conjunción de texturas. Ritmos de prominencias, una variada gama de texturas, collages discretos como vahos o velos que acentúan el grosor o delgadez;

espesas materias, grafías con valor gestual y espejos de luz delimitados con exactitud, apelan a la expresión vigorosa y, al mismo tiempo, a generar la sensación de que algo oculto e íntimo, como un secreto, queda evocado por ellas.

Vitalidad de terremoto y espada, de agua fuerza, de aguafuerte. Sensualidad, intensidad domeñadas en los volúmenes casi escultóricos del relieve. La composición, siempre refinada, tiene el valor de una síntesis contundente, incluso violenta en ocasiones, pero precisa.

El secreto sentido del concepto que ha inspirado el código prehispánico, pero también medieval en el pintor, radica en su despliegue visual como espectáculo y en su decir lo más íntimo emocional, como es para nosotros mismos: nítidas, profundas, vigorosas pero nunca desnudas en su génesis y significado. Proust lo dice así “sólo conocemos la motivación original, sólo la develamos cuando la vemos reflejada” en *Combray*, primera parte de *En busca del tiempo perdido*. Y esa es, me

parece a mí, la capacidad de ese lenguaje para comunicar con tanta energía, lo que es siempre un secreto.

Otra característica sobresaliente es la libertad de composición: es un creador de signos y símbolos para sus propios sueños, sensaciones y certezas. Crea un verdadero discurso visual auténtico y profundamente poético: lo imaginario, lo real, lo onírico y lo consciente son plasmados en superposición con elementos abstractos y figurativos que son síntesis visual de un gesto o emoción, no por sí mismo, lo cual lo convertiría en un lenguaje cifrado, sino por la interrelación entre ellos. Es el vínculo el único que completa su sentido como expresión. Esta libertad es una herencia y “ejemplo para todos en este país que nos dio Francisco Toledo”, me dice.

Neoexpresionista figurativo. Así se califica él mismo y afirma que es la línea plástica de primer orden que refleja de manera directa la realidad emocional e intelectual que lo rodea como circunstancia, tiempo y latitud, esto es, lo que lo une al drama existencial de toda América y alude a su cultura híbrida, su tradición popular artística cuyos elementos formales de expresión son figurativos pero abstractos, su mestizaje inacabado: étnico, espiritual, ideológico, en búsqueda por su consolidación.

Esto resulta importante en relación con la abundante interpretación acerca de la iconografía de la obra anterior de Cardona Chacón y los temas de su pintura. A esta edad pictórica, como los hilos multicolores de una trenza cultural, los temas son la existencia del hombre, la pareja, en la que cree rotundamente, nos dice; y su problemática de eterna tensión de encuentros y desencuentros, la complementación, el conflicto, el amor, la soledad compartida de los estados mórbidos. Los personajes de código, resumen plástico de la organización espiritual de un pueblo, de sus valores y creencias, la mujer y Venus como, la violencia, la observación. Pero el centro es el hombre y su existencia: su diálogo constante —enajenado o no, reconocido o no— con la naturaleza dentro de sí y fuera. El cuerpo es un apéndice las más de las veces, con excepción de las Venus, convertido en gesto, signado por la emoción que la anima; las formas orgánicas multicolores, o de insinuación de color y fragmentadas estallan con la cualidad casi física de múltiples estímulos coetáneos que estallan y dicen determinación en una especie de plasma

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Volumen XLI, número 424

mayo 1986

La batalla del 5 de mayo



Presentación

Conmemorar la batalla del 5 de mayo es conmemorar el triunfo del liberalismo y la consolidación de la Reforma. Los reaccionarios, prontos a entregar el país a potencias extranjeras, vieron frustradas sus añoranzas monárquicas. Aplastar al invasor y a sus aliados nacionales fue tarea que los mexicanos patriotas llevaron a cabo con pasión republicana.

En esta separata se incluyen los telegramas dirigidos a la Secretaría de Guerra por el General Ignacio Zaragoza, Jefe del Ejército de Oriente, así como el parte complementario dirigido al C. Ministro de Guerra, en mayo de 1862 (compilados por el coronel D. Rafael Echenique con autorización de la Secretaría de Guerra y publicados por Eusebio Sánchez, editor, en 1894).

Nuestro país ha sufrido invasiones que la memoria histórica no olvida. Defender la soberanía nacional, hoy más que nunca, es defender el derecho de los latinoamericanos a ser libres y a fincar un destino propio.

Universidad de México

BATALLA DEL 5 DE MAYO DE 1862 EN PUEBLA

TELEGRAMAS OFICIALES

RELATIVOS A LA MENCIONADA BATALLA, DIRIGIDOS A LA
SECRETARIA DE GUERRA POR LOS GENERALES IGNACIO ZARAGOZA,
IGNACIO MEJIA Y SANTIAGO TAPIA, CON LA RELACION NOMINAL DE LOS

CC. Generales, Jefes y Oficiales

QUE CONCURRIERON A LA BATALLA EN LOS CERROS DE

Guadalupe y Loreto

EL 5 DE MAYO DE 1862, COMPILADOS POR EL CORONEL

D. RAFAEL ECHENIQUE

CON AUTORIZACION DE LA SECRETARIA DE GUERRA

MEXICO 1894

EUSEBIO SANCHEZ EDITOR

CALLE DEL AGUILA 12, APARTADO POSTAL 311

Secretaría de Estado del Despacho de Guerra y Marina.—México.—Coronel Jefe de la Sección 1ª.

Del archivo de esta Secretaría en donde están depositados, desde hace más de treinta años, he recogido y recopilado en éstas páginas los telegramas referentes á la batalla del 5 de Mayo de 1862, dirigidos á esta Secretaría por los Generales Ignacio Zaragoza, Jefe del Ejército de Oriente; Ignacio Mejía, Cuartel Maestre del mismo Ejército, y Santiago Tapia, Gobernador y Comandante militar de la Plaza de Puebla.

Estos datos son perfectamente conocidos del personal del Gobierno; pero el público, apenas si, por tradición, conoce y de un modo imperfecto algunos de ellos.

En tal virtud, C. Secretario, suplico á vd. se sirva, si á bien lo tiene, permitirme dar la publicación debida á dichos documentos.

Tengo el honor, mi General, de hacer presente mi subordinación y respeto.

México, Mayo 2 de 1893.—El Coronel R. Echenique.

Al Secretario de Guerra y Marina.—Presente.

Secretaría de Estado del Despacho de Guerra y Marina.—México.—Departamento del Cuerpo Especial de Estado Mayor.—Sección 5ª,—Núm. 17,600.

En contestación al oficio de vd. fecha de ayer, en que se sirve pedir autorización para dar publicidad á la colección que ha formado de los telegramas relativos á la batalla del 5 de Mayo de 1862 dirigidos á esta Secretaría por los generales Ignacio Zaragoza, Jefe del Ejército de Oriente; Ignacio Mejía, Cuartel Maestre del mismo Ejército, y Santiago Tapia, Gobernador y Comandante Militar de la Plaza de Puebla, le manifiesto, por acuerdo del Presidente de la República, que queda vd. autorizado para hacer la publicación á que se hace referencia.

Libertad y Constitución.—México, Mayo 3 de 1893.—Ignacio M. Escudero. O.M.

Al Coronel Rafael Echenique, Jefe de la Sección 1ª de la Secretaría.—Presente.

TELEGRAMAS

DIRIGIDOS A LA SECRETARIA DE GUERRA POR EL GENERAL

IGNACIO ZARAGOZA

JEFE DEL EJERCITO DE ORIENTE, EN MAYO DE 1862

NUMERO 1.

LÍNEA TELEGRÁFICA ENTRE MÉXICO Y VERA-CRUZ.

Puebla, Mayo 3 de 1862.—Recibido en México á las 7 de la noche.—E. S. Ministro de la Guerra.—Por la diligencia de mañana sírvase mandarme 300 zapapicos, 200 barretas y 150 palas ó las más que sea posible de estas últimas.—*Zaragoza.*

NUMERO 2.

Puebla, Mayo 3 de 1862.—Recibido en México á las 9 de la noche.—E. S. Ministro de la Guerra.—Llegué hoy á esta Ciudad con 3,000 hombres que componen la retaguardia del Ejército de Oriente.—El enemigo está todavía en Acatzingo y probablemente seguirá su marcha mañana.—Muy temprano salen mañana dos brigadas con una batería sobre Cobos que, parece, ha llegado á Atlixco con su fuerza.—He mandado ocupar los cerros de San Juan y Loreto, que están pasajeramente fortificados, y con la guarnición de esta plaza cubriré los fortines. El resto del ejército listo para cualquier cosa.—Si el Gobierno, haciendo un esfuerzo supremo, me mandara violentamente, esto es, de preferencia, 2,000 infantes, yo le aseguraría hasta con mi vida que la División francesa sería derrotada precisamente el día 6.—Ya he pedido á las Haciendas inmediatas algunos instrumentos de zapa y creo que mandarán; pero siempre serán pocos.—*Zaragoza.*

CONTESTACION.

C. General Ignacio Zaragoza.—México, 4 de Mayo de 1862.—Salen hoy dos mil hombres bien armados, municionados y de la mejor calidad que tenemos.—Pernotarán hoy en Ayotla, mañana en Texmelucan y el 6 estarán en Puebla.—*Blanco.*

NUMERO 3.

Puebla, Mayo 4 de 1862.—Recibido en México á las 2 y 25 minutos de la tarde.—E. S. Ministro de la Guerra.—Quedo enterado de su mensaje de hoy, y espero la fuerza el día seis: sin embargo, si los acontecimientos se precipitan haré que forcen la segunda jornada.—Aún no llegan mis exploradores y no sé si se ha movido el enemigo de

Acatzingo; pero lo sabré muy pronto.—La fuerza que salió en observación de los reaccionarios aún no da parte de ninguna novedad.—El cuerpo de Ejército de mi mando, ahora que se ve reunido, ha recobrado todo su entusiasmo y tiene mucha confianza en sí mismo.—La fortificación de la plaza se sigue á gran prisa.—El cerro de Loreto y Guadalupe están ya guarnecidos. Nuestras guerrillas comienzan ya á hostilizar al enemigo. Ayer le han matado dos soldados y les quitaron los rifles, las cartucheras y las mochilas.—*I. Zaragoza.*

NUMERO 4.

Puebla, Mayo 5 de 1862.—Recibido en México á las 10 y 45 minutos de la mañana.—E. S. Ministro de la Guerra.—El enemigo está acampado á tres cuartos de la garita de esta Ciudad. En los suburbios de ella y por el mismo rumbo tengo mi campamento. El Cuerpo de Ejército listo para atacar y resistir. El General O'Horan me avisa que ayer batió en Atlixco á 1,200 reaccionarios, cuya población abandonaron después de alguna resistencia. Parece que el resto de las chusmas reaccionarias se halla en Matamoros preparando su marcha para este rumbo. Todo lo que digo á vd. para conocimiento del C. Presidente de la República.—*I. Zaragoza.*

NUMERO 5.

Puebla, Mayo 5 de 1862.—Recibido en México á las 12 y 28 minutos del día.—E. S. Ministro de la Guerra.—Son las 12 del día y se ha roto el fuego de cañón por ambas partes.—*Zaragoza.*

NUMERO 6.

Puebla, Mayo 5 de 1862.—Recibido en México á las 4 y 15 minutos de la tarde.—E. S. Ministro de la Guerra.—Sobre el campo á las dos y media.—Dos horas y media nos hemos batido. El enemigo ha arrojado multitud de granadas. Sus columnas sobre el cerro de Loreto y Guadalupe han sido rechazadas y seguramente atacó con cuatro mil hombres. Todo su impulso fué sobre el cerro. En este momento se retiran las columnas y nuestras fuerzas avanzan sobre ellas. Comienza un fuerte aguacero.—*I. Zaragoza.*

NUMERO 7.

Puebla, Mayo 5 de 1862.—Recibido en México a las.....de la tarde.—E. S. Ministro de la Guerra.—A las cuatro de la tarde comenzó su retirada el enemigo y en este momento la acaban de emprender. Toda su fuerza, como es natural, la llevan á retaguardia de sus trenes.—Mil quinientos caballos que he podido reunir, los mandé ayer para tomarles la retaguardia. A esta hora están en Amozoc.—*Zaragoza.*

NUMERO 8.

Puebla, Mayo 5 de 1862.—Recibido en México á las 5 y 49 minutos de la tarde.—E. S. Ministro de la Guerra.—Las armas del Supremo Gobierno se han cubierto de gloria: el enemigo ha hecho esfuerzos supremos por apoderarse del Cerro de Guadalupe que atacó por el Oriente á derecha é izquierda durante tres horas: fué rechazado tres veces en completa dispersión, y en estos momentos está formado en batalla, fuerte de más de 4,000 hombres, frente al cerro, fuera de tiro. No lo bato, como desearía, porque el Gobierno sabe no tengo para ello fuerza bastante. Calculo la pérdida del enemigo, que llegó hasta los fosos de Guadalupe, en su ataque, en 600 ó 700 entre muertos y heridos; 400 habremos tenido nosotros. Sirvase vd. dar cuenta de este parte al C. Presidente.—*I. Zaragoza.*

Dos horas después de haber sido remitido el parte anterior á la Secretaría de Guerra, el Presidente de la República recibía el siguiente:

Puebla, Mayo 5 de 1862.—A las 7 horas 3 minutos de la noche.—Señor Presidente.—Estoy muy contento con el comportamiento de mis Generales y soldados.—Todos se han portado bien.—Los franceses han llevado una lección muy severa; pero en obsequio de la verdad diré: que se han batido como bravos, muriendo una gran parte de ellos en los fosos de las trincheras de Guadalupe.—Sea para bien, Sr. Presidente. Deseo que nuestra querida Patria, hoy tan desgraciada, sea feliz y respetada de todas las Naciones.—*I. Zaragoza.*

Preguntamos ahora. ¿En qué nación, en qué idioma, en qué circunstancia se ha escrito un parte más modesto, más verídico, más elocuente y más patriótico?—R.E.

NUMERO 9.

Puebla, Mayo 6 de 1862.—Recibido en México á las 8 y 25 minutos de la mañana.—E. S. Ministro de la Guerra.—Acabo de visitar el Hospital y hasta esta hora se han podido recoger 215 heridos; entre ellos 30 franceses.—Según lo que he calculado habrá habido por ambas fuerzas beligerantes una pérdida de 1,200 hombres.—El enemigo después de anoche se ha replegado á su campamento. Lo mismo ha hecho mi fuerza.—*I. Zaragoza.*

NUMERO 10.

Puebla, 6 de Mayo de 1862.—Recibido en México á las 8 horas 32 minutos de la noche.—E. S. Ministro de la

Guerra.—En todo el día de hoy no ha ocurrido novedad notable: El General O'Horan regresó de Atlixco á las 8 de la mañana: se cree que habrá vuelto á Cholula el enemigo reaccionario: el extranjero cambió hoy de campamento, un poco más retirado al mio.—Entiendo, por todo lo que he visto hoy, que intente mañana un ataque decisivo ó se retire porque no pueda guardar la posición que hoy tiene. El General Antillón aún no llega: hoy se han quemado 230 muertos del enemigo y aún queda el campo regado.—*Zaragoza.*

NUMERO 11.

Puebla, Mayo 7 de 1862.—Recibido en México á las 9 horas 25 minutos de la mañana.—E. S. Ministro de la Guerra.—El enemigo forma parapetos en el cerro de Amaluca y otro que á la misma altura forma puerto: tiene sus trenes cubiertos con 1,500 hombres, y 300 que tendrá sobre los carros á nuestro frente. El espera que lo ataquemos, pero esto lo pensaré bien. Fuerzas de los reaccionarios están en Cholula; pero es tal el orgullo de las nuestras que ni les llama la atención, desean que unidos nos ataquen. El General Antillón llegó á las 7 de la noche anterior. La persona que vd. me encarga que esté en la Oficina telegráfica no podrá decirle á vd. sino lo que yo le transmita, de modo que yo tendré cuidado de participar cuanto ocurra de interés para evitar noticias falsas y alarmas que en la traidora cuanto egoísta Puebla circulan. Esta Ciudad no tiene remedio. Hoy remitiré el parte circunstanciado de lo ocurrido el memorable día 5.—*Zaragoza.*

NUMERO 12.

Puebla, Mayo 7 de 1862.—Recibido en México a las 7 y 30 minutos de la mañana.—E. S. Ministro de la Guerra.—Ayer se aprehendió un correo del traidor Padre Miranda, conduciendo un papelito que decía lo siguiente: "Sr. Gral. Don José María Cobos.—San Diego de los Alamos, Mayo 5 de 1862, á las 9 de la noche.—Querido amigo.—El Fuerte de Guadalupe debe ser tomado esta noche. Sin perder un solo momento y cuanta fuerza pueda, aunque sólo sea caballería, véngase vd. á incorporarse con nosotros.—Francisco Javier Miranda."—Lo que digo a vd. para conocimiento del C. Presidente.—*Zaragoza.*

NUMERO 13.

Puebla, Mayo 7 de 1862.—Recibido en México á las 9 horas 30 minutos de la noche.—E. S. Ministro de la Guerra.—No hay piezas de 24 ni de 16 de sitio; pero tengo de 34, obús largo. Mañana contestaré el telegrama donde se me comunica el decreto del S. Congreso.—*I. Zaragoza.*

NUMERO 14.

Puebla, Mayo 8 de 1862.—Recibido en México á las 9 horas 30 minutos de la mañana.—E. S. Ministro de la Guerra.—Es cierto que nuestros soldados han quitado muchas medallas á los soldados franceses que vencieron.—

Hoy dispondré que se recojan y las remitiré oportunamente. Algunos franceses lloraron cuando nuestros soldados les arrancaron sus medallas. — *Zaragoza.*

NUMERO 15.

Puebla, Mayo 8 de 1862. — Recibido en México á las 11 horas 20 minutos de la mañana. — E. S. Ministro de la Guerra. — Son obuses de á 24 de batalla los que tengo; de los construidos en Chapultepec. — El enemigo está haciendo movimiento á consecuencia del que hace nuestra fuerza recibiendo á la brigada de Guanajuato que hoy entra en el campamento en medio de entusiastas vivas. — Pasa un correo del General Llave, probablemente comunicará al Gobierno lo que á mi me dice. — *Zaragoza.*

NUMERO 16.

Puebla, Mayo 8 de 1862. — Recibido en México á las 5 horas 15 minutos de la tarde. — E. S. Ministro de la Guerra. — El enemigo se mueve. Dudo aún que sea retirada; pero parece movimiento retrógrado. Se alarmó muchísimo el enemigo cuando le presenté toda mi fuerza á su frente. En este momento rectificaré la noticia. — *I. Zaragoza.*

NUMERO 17.

Puebla, Mayo 8 de 1862. — Recibido en México á las 8 horas de la noche. — E. S. Ministro de la Guerra. — La venida de caudales en este momento sería de gran importancia para las nuevas operaciones sobre el enemigo que por fin se retiró. — General Carbajal que está en Amozoc acaba de aprehender una correspondencia que venia de Veracruz. Me ocupo de examinarla para dar cuenta. — El enemigo, que vá con muchas precauciones y desmoralizado, pernoctará hoy á dos leguas de esta y nuestra caballería lo hostilizará. — *I. Zaragoza.*

NUMERO 18.

Puebla, Mayo 8 de 1862. — Recibido en México á las 10 horas 55 minutos de la noche. — E. S. Ministro de la Guerra. — Creo que será imposible conseguir dinero en ésta; pero mañana daré estos pasos; sin embargo siempre será bueno que salga de esa Capital. — Nada me dice vd. de la retirada del enemigo que le comuniqué. — ¿Qué no ha recibido vd. este parte? — *I. Zaragoza.*

NUMERO 19.

Puebla Mayo 9 de 1862. — Recibido en México á las 11 horas 58 minutos de la mañana. — E. S. Ministro de la Guerra. — El enemigo pernoctó en Amozoc y aún á las 7 de la mañana estaba allí. — Nuestra caballería lo hostiliza constantemente. En cuanto al dinero nada se puede hacer aquí porque esta gente es mala en lo general y sobre todo muy indolente y egoísta; sin embargo, acabo de mandar ver al Sr. Cabrera. — Hoy no he podido completar ni para

un día de socorro económico, que importa \$ 3,700 porque solo tiene la comisaría \$ 3,300. La fuerza está sin socorro desde el día 5 y casi sin rancho. — ¡Qué bueno sería que mar á Puebla! Está de luto por el acontecimiento del día 5. Esto es triste decirlo. Pero es una realidad lamentable. — Estoy preparando mi marcha sobre el enemigo; pero acaso no lo pueda verificar oportunamente por falta de recursos. — *I. Zaragoza.*

NUMERO 20.

Puebla, Mayo 9 de 1862. — Recibido en México á las 2 horas 45 minutos de la tarde. — E. S. Ministro de la Guerra. — Quedo enterado de lo que se sirve disponer el C. Presidente con relación á recursos. Parece que dentro de una hora entregan los \$ 30,000 pesos. El enemigo á las 9 de la mañana permanecía en Amozoc. Espero nuevos partes. Sigo trabajando para moverme pronto. A las 5 de la tarde saldrá un extraordinario con el parte detallado y con otros documentos importantes. — *I. Zaragoza.*

NUMERO 21.

Puebla, Mayo 9 de 1862. — Recibido en México á las 9 y 15 minutos de la noche. — C. Ministro de la Guerra. — Hasta las 5 de la tarde no se había movido el enemigo de Amozoc. — Se han recibido diez y seis mil pesos y han quedado en dar el resto mañana á las 8. — *I. Zaragoza.*

NUMERO 22.

Puebla, Mayo 9 de 1862. — Recibido á las 9 y 20 minutos de la noche. — E. S. Ministro de la Guerra. — Por ahora no son necesarios los servicios del Coronel Vega por falta de colocación. — *I. Zaragoza.*

NUMERO 23.

Puebla, Mayo 10 de 1862. — Recibido en México á las 8 y 20 de la mañana. — E. S. Ministro de la Guerra. — No hay novedad hasta esta hora. — Pronto sabré si el enemigo se movió. — En este momento se acaban de reunir los \$30,000. Respecto del préstamo de \$50,000 lo pongo muy difícil; pero veré que hago. Si fuere posible que el General Mejía se encargara del mando político y militar de este Estado y el General Tapia fuera el Cuartel Maestre, se haría un positivo bien, pues cada uno es capaz para los empleos mencionados, quedará servido el Estado y el Ejército. — *I. Zaragoza.*

NUMERO 24.

Puebla, Mayo 12 de 1862. — Recibido en México á las 8 y 16 minutos de la noche. — E. S. Ministro de la Guerra. — En este momento recibí el telegrama de vd. Ya le digo al General Mejía que vea si puede conseguir dinero en Puebla por letra sobre México. El enemigo salió hoy de Tepeaca, pernoctará en Quecholac: voy á hacer un esfuerzo para alcanzarlo el día 14 al amanecer. — Se presentó

un desertor cuya declaración recibirá vd. por el ordinario de mañana. A las cuatro de la mañana sigo mi marcha.—Amozoc, Mayo 12 de 1862.—I. Zaragoza.

Como complemento á los partes anteriores, reproducimos en seguida copia del que dio de oficio, relativo al mismo hecho de armas, el General I. Zaragoza, Jefe del Ejército de Oriente.

Cuerpo del Ejército de Oriente.—General en Jefe.—Después de mi movimiento retrógrado que emprendí desde las Cumbres de Acultzingo, llegué á esta ciudad el día 3 del presente, según tuve el honor de dar parte á vd. El enemigo me seguía á distancia de una jornada pequeña, y habiendo dejado á retaguardia de aquel la 2ª brigada de caballería, compuesta de poco más de 300 hombres, para que en lo posible lo hostilizara, me situé, como llevo dicho, en Puebla. En el acto dí mis órdenes para poner en un regular estado de defensa los cerros de Guadalupe y Loreto, haciendo activar la fortificación de la plaza que hasta entonces estaba descuidada.

Al amanecer del día 4 ordené al distinguido General C. Miguel Negrete, que con la división de su mando, compuesta de 1,200 hombres, lista para combatir, ocupara los expresados cerros de Loreto y Guadalupe, los cuales fueron artillados con dos baterías de batalla y montaña. El mismo día 4 hice formar de las brigadas Berriozabal, Díaz y Lamadrid tres columnas de ataque, compuestas la primera de 1,082 hombres, la segunda de 1,000 y la última de 1,020, toda infantería, y además una columna de caballería con 550 caballos que mandaba el C. General Antonio Alvarez, designando para su dotación una batería de batalla. Estas fuerzas estuvieron formadas en la plaza de San José, hasta las doce del día, á cuya hora se acuartelaron. El enemigo pernoctó en Amozoc.

A las cinco de la mañana del memorable día 5 de Mayo, aquellas fuerzas marchaban á la línea de batalla que había yo determinado y verá vd. marcada en el croquis adjunto; ordené al C. Comandante general de artillería Coronel Zeferino Rodríguez, que la artillería sobrante la colocara en la fortificación de la plaza, poniéndola á disposición del C. Comandante militar del Estado, General Santiago Tapia.

A las diez de la mañana se avistó el enemigo, y después del tiempo muy preciso para campar desprendió sus columnas de ataque, una hácia el cerro de Guadalupe, compuesta como de 4,000 hombres con dos baterías, y otra pequeña de mil amagando nuestro frente. Este ataque que no había previsto, aunque conocía la audacia del ejército francés, me hizo cambiar mi plan de maniobras y formar el de defensa, mandando en consecuencia que la brigada Berriozabal á paso veloz reforzara á Loreto y Guadalupe, y que el Cuerpo Carabineros á caballo, fuera á ocupar la izquierda de aquellos para que cargara en el momento oportuno. Poco después mande al "Batallón Reforma" de la brigada Lamadrid para auxiliar los cerros que á cada momento se comprometían más en su resistencia. Al batallón de Zapadores de la misma brigada le ordené marcharse á ocupar un barrio que está casi a la falda del cerro y llegó tan oportunamente, que evitó la su-

bida á una columna que por allí se dirigía al mismo cerro trabando combates casi personales. Tres cargas bruscas ejecutaron los franceses y en las tres fueron rechazados, la caballería situada á la izquierda de Loreto, aprovechando la primera oportunidad, cargó bizarramente, lo que les evitó reorganizarse para nueva carga.

Cuando el combate del cerro estaba más empeñado, tenía lugar otro no menos reñido en la llanura de la derecha que formaba mi frente.

El C. General Díaz con dos cuerpos de su brigada, uno de la de Lamadrid, con dos piezas de batalla y el resto de la de Alvarez, contuvieron y rechazaron á la columna enemiga, que también con arrojó marchaba sobre nuestras posiciones; ella se replegó hácia la hacienda de San José Rentería, donde también lo habían verificado los rechazados del cerro, que ya de nuevo organizados se preparaban únicamente á defenderse, pues hasta habían aspillado las fincas; pero yo no podía atacarlos; porque derrotados como estaban tenían más fuerza numérica que la mía: por tanto mandé hacer alto al C. General Díaz que con empeño y bizarría los siguió, y me limité á conservar una actitud amenazante.

Ambas fuerzas beligerantes estuvieron á la vista hasta las siete de la noche que emprendieron los contrarios su retirada á su campamento de la hacienda de los Alamos, verificándolo poco después la nuestra á su línea.

La noche se pasó en levantar el campo, del cual se recogieron muchos muertos y heridos del enemigo, y cuya operación duró todo el día siguiente; y aunque no puedo decir el número exacto de pérdidas de aquél, sí aseguro que pasó de mil hombres entre muertos y heridos y ocho ó diez prisioneros.

Por demás me parece recomendar á vd. el comportamiento de mis valientes compañeros; el hecho glorioso que acaba de tener lugar patentiza su brío y por sí solo los recomienda.

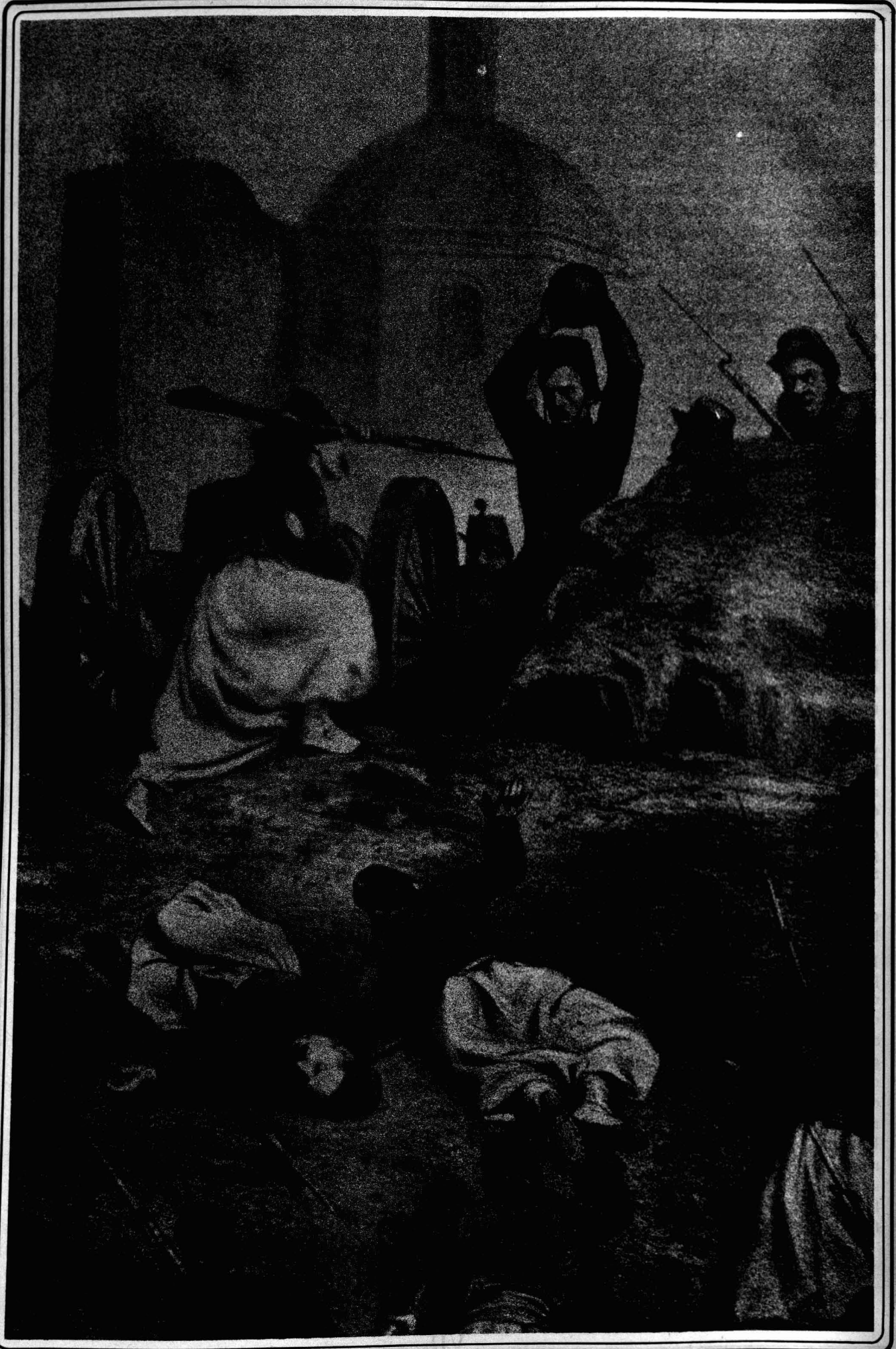
El ejército francés se ha batido con mucha bizarría; su General en Jefe se ha portado con torpeza en su ataque.

Las armas nacionales, C. Ministro, se han cubierto de gloria y por ello felicito al Primer Magistrado de la República por el digno conducto de vd., en el concepto de que puedo afirmar con orgullo que ni un solo momento volvió la espalda al enemigo el ejército mexicano, durante la larga lucha que sostuvo.

Indicaré á vd. por último que al mismo tiempo de estar preparando la defensa del honor nacional, tuve la necesidad de mandar á las brigadas O'Horan y Carvajal á batir á los facciosos que en número considerable se hallaban en Atlixco y Matamoros, cuya circunstancia acaso libró al enemigo extranjero de una derrota completa, y al pequeño cuerpo de ejército de Oriente de una victoria que habría inmortalizado su nombre.

Al rendir el parte de la gloriosa jornada del día 5 de este mes, adjunto el expediente respectivo en que constan los pormenores y detalles expresados por los jefes que á ella concurrieron.

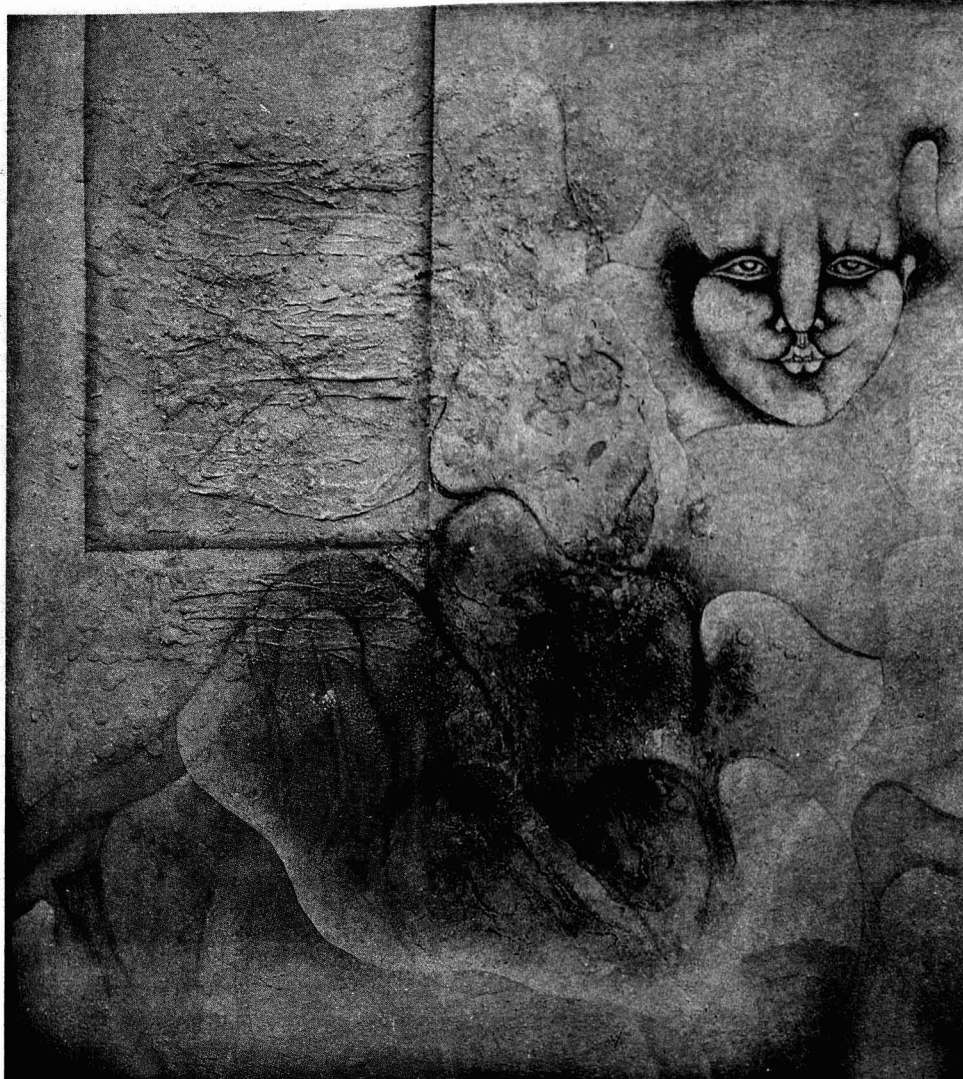
Libertad y Reforma. Cuartel general en Puebla, á 9 de Mayo de 1862.—I. Zaragoza.—C. Ministro de la Guerra.—México. ◇



germinal de todas las posibilidades; seres en tránsito libre por el corredor del tiempo y la memoria lejanísima de nuestros impulsos cercanos, y lejanos a un tiempo, del instinto de la hoja para buscar la luz, del animal, del horror, de lo monstruoso, de lo profundamente humano. Seres que resumen en su organización formal la convivencia de todos los momentos de lo viviente. Me atrevo a decir, como si en cada cuadro pesara la evolución completa en el momento al que se refiere el cuadro, como si esa multiplicidad de tiempos hablara del peso de todo lo viviente en cada emoción o idea, en cada sueño o gesto. Dualidad dentro-fuera, conciencia-impulso; las expresiones más existenciales emparentadas con su origen geológico y tectónico: el impulso, el instinto, las texturas arcaicas, las formas más plenas y sencillas para expresar el complejo mundo interno del pintor y la cultura contemporánea.

La coherencia entre elementos formales y la iconografía es importante. Los elementos figurativos principales son el rostro, instantánea expresionista de volúmenes, ojos, boca y nariz como fuentes de sus propios gestos y productos sensibles, de sus motivaciones, su libertad o cualidad. Masas que se organizan en torno al gesto, al grito, al temblor o al deseo.

La mujer, cuya presencia equilibra ese mundo de dulces demonios, fuertemente erótico y antropozoomorfo, de seres de toda posibilidad concretada en formas y relieves, es fuente y fin de lo viviente, se torna cuerpo, forma orgánica expresiva en



Ave en su nido

sí misma. Venus, suma de posibilidades emocionales, eróticas y amorosas, de vínculo y afirmación de la vida, está interpretada como sencilla desnudez, esencial amor terreno. Venus de Zaachila, Venus de Tlatilco son rostro, senos, sensaciones táctiles y casi olfativas. La primera en tonos que evocan la tierra oscura de Oaxaca, la interioridad; la segunda, tocada por la fertilidad en color de la tierra clara abierta, cercana y directa del centro del país. Contrastan con la 'Venus que todo lo sabe': estática y fuerte, tocada por formas no orgánicas y en los colores de lo espiritual, la inteligencia y lo esotérico.

El arte es la vida, la verdad, la creación a partir de la cultura viva para Alfredo Cardona. Tiene el aliento de Altazor de Huidobro, del otro gran poema en el que la existencia se concibe como un navegar libre y con fortaleza. La Oda marítima de Pessoa, y los evoca cuando una música suave, casi un lamento, interrumpe nuestro diálogo en un lugar cálido de su

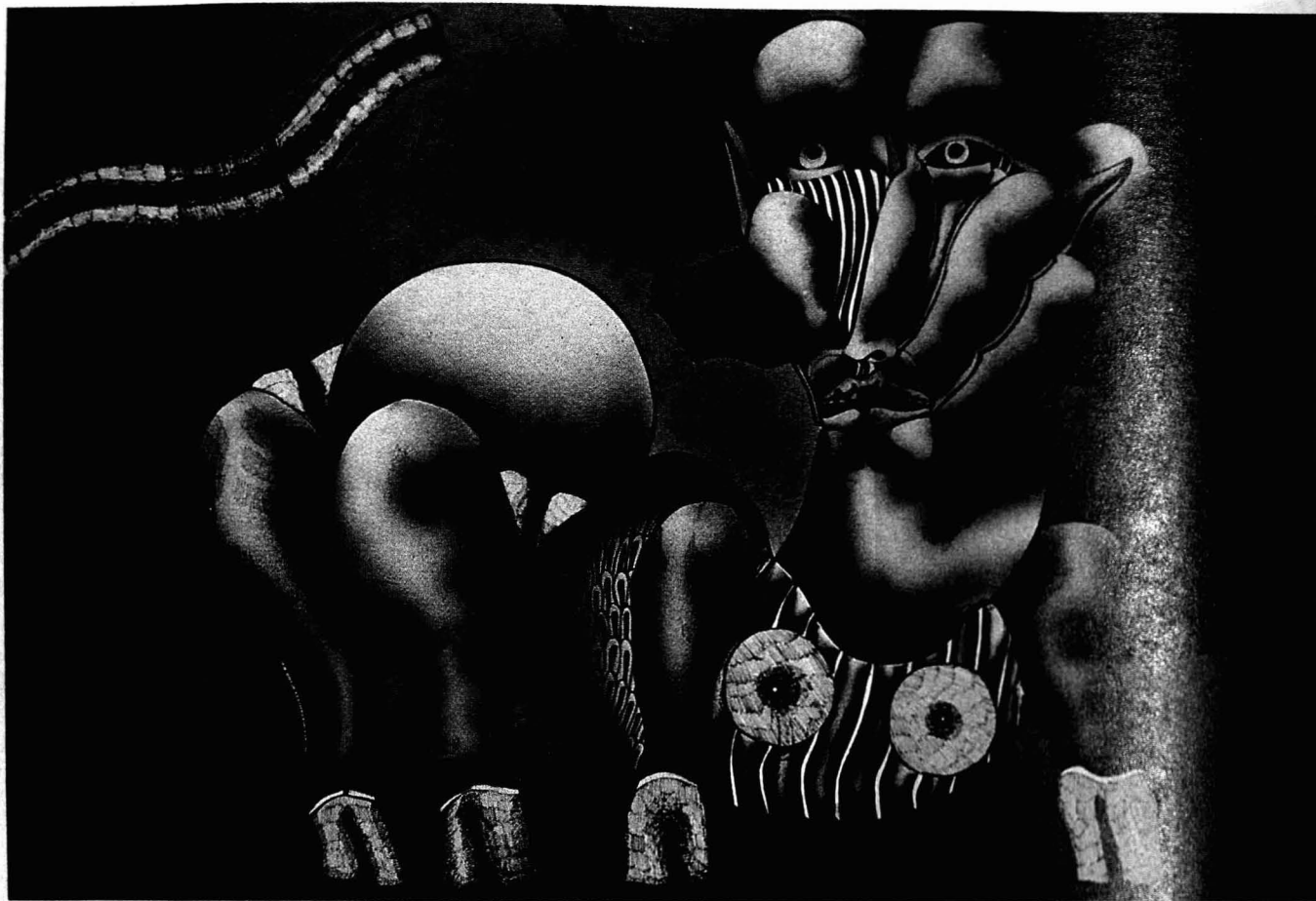
barrio natal, Santa Julia, en la ciudad de México, donde bebemos la primavera. Su autenticidad cultural lo hermana y punzante piensa en voz alta cuando le pregunto ¿Y Rauschenberg?

Contesta: "Tiene validez innegable. Es un hermoso ejemplo de las propuestas estéticas posibles en una ciudad cosmopolita y poderosa como Nueva York. El poder torna acordes a ese contexto una propuesta como la de Rauschenberg. En una sociedad donde todo se tiene, es el juego, la diversión, un matar el tiempo toda preocupación estética, o por lo menos ésta lo es. Elegante, esnob, informal y vacuo, chistoso ante la experiencia de la quema anual de judas en la esquina de un barrio urbano popular en México.

"Mis necesidades como pintor son muy distintas y responden a esta realidad —lamento del indio, urbanismo, la lucha libre, los judas y papalotes— y con propuestas plásticas propias. Yo busco aún lápices de carbón, recurro a la



El ángel que guarda a Silvia Inés



Tepescuintle

observación de Vermeer para captar cómo maneja el claroscuro... ¿Qué es lo contemporáneo? me pregunta y se pregunta, lo contemporáneo es la problemática de la pareja, la búsqueda de la paz y la libertad, y aquí hay otro cosmopolitismo que nadie parece comprender cabalmente y niego que nuestra problemática o cosmopolitismo sean tercermundistas. Son contemporáneos, vitales y auténticos. "Octavio Paz, demiurgo cosmopolita del intelecto, de erudición vasta y poseedor del poder de la palabra para seducir, irónicamente totalitario en el juego de las ideas democráticas. Demoníaco por poeta, que no poeta demoníaco, por la exactitud, redondez y precisión de su lenguaje, cuando llega a lo sublime tropieza con lo elemental: el drama humano de un pueblo por sobrevivir en paz y libremente, Nicaragua —hace una pausa, bebe tequila, y afirma— Ver la propuesta de Rauschenberg como modelo a seguir, es dar la espalda a la vitalidad de nuestra cultura, de los sentidos. Ahí está Huidobro; ahí está Efraín Huerta, más doloroso, más complejo; ahí están los mercados, el danzón, el drama, la lucha y este violinista oaxaqueño que ahora se acerca a nosotros y que si fuera encontrado por Schubert y no por Paz

tomaría su melodía para escribir, como lo hizo con su propia cultura, las canciones más hermosas y más universales". El pozole, el juego lúdico y brutal de la lucha libre, el ambiente íntimo de la casa de una mujer-niña-hada de la cocina son elementos de su andar cotidiano. Muy cerca de su infancia, de nosotros, en su búsqueda y encuentro de los elementos para su desarrollo plástico, de su profunda convicción en la fuerza y la grandeza del hombre, de nuestros creadores. Él mismo, como Melesio Galván, Juan Manuel de la Rosa, Benjamín Manzo, han luchado y triunfado sobre la circunstancia adversa que les tocó vivir como generación. Sin maestros, sin apoyo oficial, con una herencia inmediata de pintores que se enfrentaron al muralismo, únicamente su gran oficio, su trabajo y, en su caso, el arribo a la consolidación de un lenguaje propio, les han dado el lugar destacado que tienen en la plástica mexicana contemporánea.

Pienso en su distancia con el muralismo y en profunda afinidad espiritual con Diego Rivera con quien el encuentro resume las características de ese parentesco de linaje humano: "a los cinco años", me contó, "conocí a Diego... su palidez extrema, su enormidad corporal de Buda, de Dios, de una madre al arrullarme en sus brazos en

medio de la música de viento, los toritos y la claridad agonizante de la tarde en su estudio del Anahuacali, son mi recuerdo". Anarquista, sensual, con un amor infinito a la vida y a su quehacer se le asemeja y su reconocimiento a Diego como "ineludible en la cultura latinoamericana por la lección técnica e iconográfica que nos dejó", me entregan el mejor regalo de una tarde que se muere: lo humano y el humanismo como único tema del arte, como eje de la pintura de Alfredo Cardona, que es auténtica, vital y vigorosa. He querido contribuir así al acercamiento y comprensión de la pintura de este artista y si en algo he enriquecido la perspectiva podré decir con Joyce: "Es fatuo decir que se hace crítica a causa de la creación, o que la creación está en función de la crítica... Las dos direcciones son complementarias; y ya que la sensibilidad es poco común, no abunda y es deseable, se esperaría que fueran con frecuencia la misma persona el crítico y el artista", con lo cual digo que la crítica es siempre un texto paralelo a una obra y también que esto es así porque es necesaria la sensibilidad tanto como la reflexión para acercarse a una obra, no como un producto solamente, sino como la expresión de una acción creativa, una actitud y una profunda sensibilidad. ♦

MICROCOSMOS, FILOSOFIA Y POESIA EN SOR JUANA

Por Mauricio Beuchot

...el Hombre, digo, en fin, mayor portento
que discurre el humano entendimiento;
compendio que absoluto
parece al Angel, a la planta, al bruto;
cuya altiva bajeza
toda participó Naturaleza.¹

Los versos del *Primero Sueño* de sor Juana, que hemos puesto como epígrafe, nos muestran la presencia de la idea del hombre como microcosmos en el pensamiento de nuestra poetisa. ¿Tópico obligado por su afición neoplatónica? ¿Resabio medieval de su formación escolástica? ¿Clara marca de su curiosidad hermética? ¿Indicio de su polarización renacentista y moderna? Todo puede ser, y justamente porque esta imagen simbólica es capaz de unir todas esas vertientes en sor Juana, nos puede servir de punto de partida y referencia. Que sor Juana, con esa erudición que fue la maravilla de su época — más si se atiende a que la mujer era bastante, si no completamente, relegada del campo del saber —, tuvo conocimientos filosóficos, es cosa atestiguada. Algunos han destacado su neoplatonismo;² otros han subrayado su escolasticismo;³ otros se han fijado más bien en su hermetismo;⁴ y otros han explorado las posibles influencias de la modernidad.⁵ Pero lo que — a mi modo de ver — ha faltado, es explicitar, sin llegar a los extremos — Octavio Paz acusa a Méndez Plancarte de querer hacer de sor Juana una neotomista —, las ideas clave de la escolástica en nuestra poetisa. Deseo hurgar en su poesía para buscar algunas ideas principales de esta vertiente (corriente).

Microcosmos y filosofía escolástica

La historia del microcosmos como símbolo del hombre, la idea del hombre como un mundo en pequeño, como una síntesis de todo, aparece ya en los griegos y llega a la actualidad. A su manera, brilla en la escolástica Edad Media, y en el neoplatónico Renacimiento. Uno se resistiría a creer que un pensamiento tan seco y adusto como la escolástica admi-



tiera en su seno una imagen tan poética y metafórica como la del microcosmos. Sin embargo, así fue; la escolástica medieval tuvo muy en cuenta la imagen del hombre como síntesis, horizonte y compendio del mundo, y es así como llega hasta sor Juana; si el hermetismo resaltó mucho tal símbolo, eso sólo influyó para que se agilizara un resorte que ya estaba actuante en el pensamiento de sor Juana.

En la filosofía del hombre de los escolásticos, la vertebración estaba dada por la imagen del microcosmos, que, por lo demás, era una idea mística perceptible en las meditaciones religiosas y teológicas. Veremos, más adelante, que la filosofía del hombre que era propia de la escolástica es la que más se nota en sor Juana, y que está subyacente sobre todo de manera aplicada a la teoría del conocimiento y a la búsqueda de la sabiduría o metafísica. Pero antes veamos unos rasgos indispensables de los estudios filosóficos de sor Juana.

Sor Juana y la filosofía

Entre las múltiples facetas de sor Juana — que ella misma reporta — estuvo el cultivo de la filosofía. Se sabe que escribió una lógica, hoy perdida.⁶ ¿Qué hizo a sor Juana escribir una

1. Sor Juana Inés de la Cruz, *El sueño*, en *Obras completas*, vol. I: *Lírica personal*, ed. de A. Méndez Plancarte, México: FCE, 1976 (reimpr.), p. 335 ss., vv. 690-695.

2. Cf. J. Pascual Buxó, "El sueño de sor Juana. Alegoría y modelo del mundo", en *Sábado*, México, 15 de agosto de 1981; O. Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Barcelona: Seix Barral, 1982.

3. A. Méndez Plancarte, y Octavio Castro, *Sor Juana y el "Primero Sueño"*, Xalapa: Universidad Veracruzana, 1982.

4. El mismo Octavio Paz y E. Trabulsi, *El círculo rojo*, México: FCE-CREA, 19.

5. F. López Cámara, "El cartesianismo en sor Juana y Sigüenza y Góngora", en *Filosofía y Letras*, n. 39 (1950), pp. 107-131, al igual que Rafael Moreno y Bernabé Navarro.

6. Cf. W. B. Redmond, *Bibliography of the Philosophy in the Iberian Colonies of America*, The Hague. Martinus Nijhoff, 1972, p. 136, donde reporta una obra de sor Juana sobre *Súmulas de lógica*, actualmente perdida.

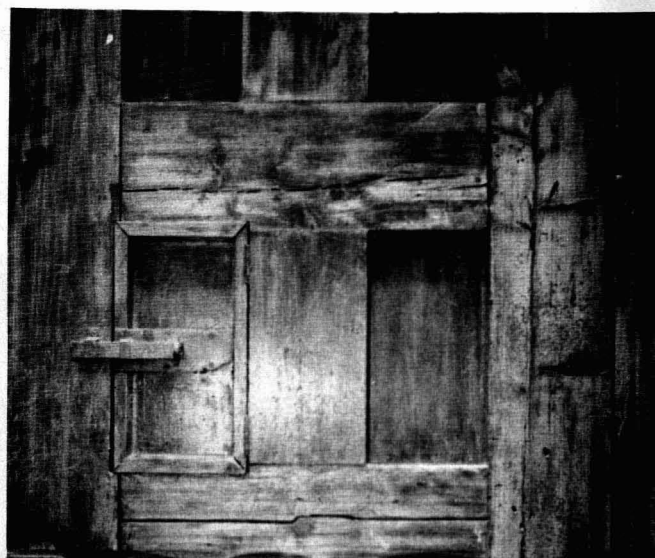
lógica? Ella misma nos dice que su encuentro con la filosofía fue un tanto asistemático y un mucho autodidacto. Una lógica escrita en latín. Si ya desde la Edad Media se decía: “mu-
jer que sabe latín, tiene mal fin” —y de inmediato, casi sin
querer, asociamos en nuestra mente las clases de latín que
daría Abelardo a Eloísa—, ¿por qué sor Juana orientaría sus
latines a la composición de una obra sistemática de lógica,
que es, por así decir, lo más sistemático de lo sistemático?
Eso nos habla del amor que tuvo por la filosofía, en concreto,
por la filosofía escolástica, que en sus manos dejaba de ser
algo tan rígido y árido.

Y recalquemos “filosofía escolástica”, porque se ha puesto
de relieve —como ya hemos dicho— el aprecio que tuvo por
la filosofía neoplatónica renacentista, la filosofía hermética
de Kircher, e incluso el cartesianismo —en el que se la vincu-
la con Sigüenza y Góngora—, pero no se ha puesto suficien-
temente de relieve la presencia de la filosofía escolástica en
su obra. Inclusive se ha visto como algo tan natural, que no
se ha puesto cuidado en subrayar las ideas concretas que
manejó de esta corriente, junto con las otras.

¿Cuántas dificultades tuvo que arrostrar para dedicarse al
estudio! Por lo que hace a la filosofía, nos habla de cómo en
algunas ocasiones en que los superiores o los médicos le pro-
hibían estudiar para no “alejarse” de las obligaciones de su
estado o para no quebrantar la salud, ella no podía evitar el
ver con ojos filosóficos y reflexivos todas las cosas. Aun de las
cosas más sencillas sacaba enseñanzas, como lo narra en su
Respuesta a sor Filotea, al referirle que descubría numerosos
secretos naturales cuando guisaba. Y agrega con sorna:
“Por no cansaros con tales frialdades, que sólo refiero por
daros entera noticia de mi natural y creo os causará risa;
pero señora, ¿qué podemos saber las mujeres sino filosofía
de cocina? Bien dijo Lupercio Leonardo: *que bien se puede filo-
sofar y aderezar la cena*. Y yo suelo decir viendo estas cosillas: *Si
Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito*”.⁷ Reflexión
que brota de la curiosidad y de la experiencia: ¿habrá algo
más filosófico que esto? Sobre todo en épocas —y tal vez la
nuestra también lo sea— dadas a la erudición libresca, resal-
ta el talante filosófico en esta actitud vivencial y experiencial
frente a los acontecimientos y las opiniones de los demás.

Además, podemos estar seguros de que la filosofía de sor
Juana no se reducía a una mera “filosofía de cocina”. Iba
mucho más allá. Las reflexiones que comunica, los autores
que cita, las doctrinas que menciona o aun la importancia
que concede a ciertas partes de la filosofía, muestran que
tuvo una idea no exigua del panorama filosófico y de sus
prioridades. Lo vemos en la misma *Respuesta a sor Filotea*,
cuando critica el conocimiento insuficiente de la lógica que te-
nían algunos oradores sagrados y que se manifestaba en
sus exégesis bíblicas. Sor Juana lo declara así: “Todo esto
pide más lección de lo que piensan algunos, que, de meros
gramáticos, o, cuando mucho, con cuatro términos de Sú-
mulas, quieren interpretar las Escrituras y se aferran al *Mu-
lieres in Ecclesia taceant*, sin saber cómo se ha de entender”.⁸

Y de su aprecio por las ciencias filosóficas da testimonio el
lugar que les da —como indispensables, aunque ancilares—



en el estudio de la teología, la cual era la cumbre de sus aspi-
raciones, como lo dice ella en la misma *Respuesta a sor Filotea*:
“Dirigiendo siempre los pasos de mi estudio a la cumbre de
la Sagrada Teología; pareciéndome preciso, para llegar a
ella, subir por los escalones de las ciencias y artes humanas;
porque ¿cómo entenderá el estilo de la Reina de las Ciencias
quien aún no sabe el de las ancillas? ¿Cómo sin lógica sabría
yo los métodos generales y particulares con que está escrita
la Sagrada Escritura?...”.⁹ Y va enumerando las demás dis-
ciplinas que configuraban la filosofía en aquel tiempo, en el
que ya se consideraban como filosóficas todas las ciencias
que no fueran teológicas.

La filosofía en la poesía de sor Juana

Podemos rastrear algunos pasajes que nos muestran presen-
te a la filosofía escolástica en el *Primero Sueño* de sor Juana.

Lo primero que aparece en él es la filosofía del hombre o
antropología filosófica propia de la escolástica; cuando sor
Juana se refiere a las facultades cognoscitivas del ser huma-
no, habla de los sentidos internos, como lo son, además del
sentido común, la fantasía o imaginación y la estimativa¹⁰
—nombre inconfundible de sabor escolástico—, que es lla-
mada con otro nombre “cogitativa”, y que se ordena a per-
cibir las representaciones (*intentiones*) que no son recibidas por
los sentidos.¹¹ En cuanto a la fantasía,¹² la compara con un
artista:

...así ella, sosegada, iba copiando
las imágenes todas de las cosas,
y el pincel invisible iba formando
de mentales, sin luz, siempre vistosos
colores, las figuras
no sólo ya de todas las criaturas
sublunares, mas aun también aquellas
que intelectuales claras son Estrellas...

Aparecen también la esfera del cielo y sus órbitas interiores,
en las que giran los cuerpos celestiales. Y más brilla aún el

7. Sor Juana Inés de la Cruz, *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, en R. Salazar Mallén, *Apuntes para una biografía de sor Juana Inés de la Cruz*, México: UNAM, 1978 (2a. ed.), p. 98.

8. Ibid., p. 109. Las Súmulas eran la lógica formal de aquel tiempo. La frase “*mujeres in Ecclesia taceant*” (“que las mujeres en la Iglesia callen”) es de San Pablo, *1a. epístola a Timoteo*, 2, 11 ss.

9. Sor Juana Inés de la Cruz, *Respuesta a sor Filotea*, ed. cit., p. 82.

10. *El sueño*, v. 258.

11. Como interpreta bien, a diferencia de Méndez Plancarte, Octavio Castro, según la doctrina de Santo Tomás, *Summa Theologiae*, I, q. 78, a. 4, c.

12. *El sueño*, vv. 280 ss.

empleo que hace de la gnoseología o teoría del conocimiento de los escolásticos, como cuando habla de los conocimientos como especies intencionales del alma.¹³ La especie era para los escolásticos la representación mental (ya sea sensible, ya imaginativa, ya conceptual) de la cosa, que se daba intencionalmente en el espíritu —*intencionalidad* que, a través de Brentano, fue recuperada por Husserl para la filosofía actual. Las *especies* mentales eran negadas por los nominalistas, y sor Juana las establece firmemente en el paso aquel donde expresa la inferencia de las especies en las operaciones del intelecto:

...como el entendimiento, aquí vencido
no menos de la inmensa muchedumbre
de tanta maquinosa pesadumbre
(de diversas especies conglobado
esférico compuesto)
que de las cualidades
de cada una, cedió...¹⁴

Y esto vuelve a aparecer cuando se nota que, del conocimiento de todas las cosas que ella esperaba tener, el alma a veces únicamente logra tener especies o conceptos confusos:

...permitiéndole apenas
de un concepto confuso
el informe embrión que, mal formado
inordinado caos retrataba
de confusas especies que abrazaba...¹⁵

Lo mismo sucede con la metafísica, que se muestra activa en la poesía de sor Juana, ya desde el aspecto cosmológico, en el verso donde menciona la idea aristotélico-tomista de Dios teniendo un marcado carácter de causa final, pues a El tienden todos los seres del universo:

...y a la Causa Primera siempre aspira
—céntrico punto donde recta tira
la línea, si ya no circunferencia,
que contiene, infinita, toda esencia—. ¹⁶

La misma disquisición metafísica vuelve a anudarse al hablar de las categorías aristotélicas, en las que el Filósofo pretendía encasillar todas las cosas:

...una por una discurrir las cosas
que vienen a ceñirse
en las que artificiosas
dos veces cinco son Categorías.¹⁷

Aquí llama la atención el vocablo “artificiosas” con que sor Juana califica a las categorías de Aristóteles. Es un término ambiguo en cierta manera. Octavio Castro lo interpreta como “ingeniosas”¹⁸ porque, en efecto, lo artificioso está hecho con arte, con ingenio. Pero también puede significar “arbitrario”, siendo que la mayoría de los escolásticos pensaban que eran las categorías *naturales* de las cosas. ¿Estaba



la monja alabando al Estagirita, o estaba poniendo en duda la pretendida naturalidad de su esquema categorial? ¿Reafirmaba la doctrina aristotélico-escolástica? ¿Cuestionaba sutilmente la verdad de dicho esquema? Si es cierto su contagio de cartesianismo, ésta sería una manifestación clara del mismo, pues fueron cartesianos —los lógicos de Port-Royal— los que más fuertemente objetaron que el cuadro categorial de Aristóteles no podía ser el único ni el más natural, sino que lo declaraban artificial y arbitrario.

Sin embargo, sor Juana no desecha la metafísica como algo que ayuda al hombre a avanzar en el conocimiento. Es entonces cuando se llega a la idea central del proyecto filosófico de sor Juana, lo que ella denomina “reducción metafísica”. Se trata de lo que ya Aristóteles y la escolástica consideraban el método de la sabiduría, a saber, la reducción o resolución (*análisis*) de todos los seres en los principios supremos, más universales. Y es que la metafísica era a un tiempo intelecto y ciencia, esto es, intelección (o intuición) y discurso; pero sobre el discurso predominaba la intelección, mientras que sor Juana descubre que el conocimiento perfecto no es dado por la intuición intelectual, y pasa a buscarlo en el discurso o el discurrir argumentativo, aunque sólo para percatarse de que tampoco éste brinda el conocimiento acabado y completo de todo:

(...reducción metafísica que enseña
los entes concibiendo generales
en sólo unas mentales fantasías
donde de la materia se desdén
el discurso abstraído)
ciencia a formar de los universales,
reparando, advertido,
de no poder con un intuitivo
conocer acto todo lo criado,
sino que, haciendo escala, de un concepto
en otro va ascendiendo grado a grado
y el de comprender orden relativo
sigue, necesitado
del de entendimiento
limitado vigor, que a sucesivo
discurso fía su aprovechamiento...¹⁹

13. *El sueño*, v. 403.

14. *El sueño*, vv. 469-475.

15. *El sueño*, vv. 547-551.

16. *El sueño*, vv. 408-411.

17. *El sueño*, vv. 579-582.

18. Cf. O. Castro, *Op. cit.* p. 82.

19. *El sueño*, vv. 583-599.

Es entonces —después del fracaso de la inteligencia y la razón— cuando sor Juana se abandona al conocimiento teológico, basado en la fe. Triunfa el misticismo sobre el racionalismo.²⁰

El desengaño o la desesperanza del conocer

Hay otro poema de sor Juana que tiene gran contenido filosófico y que ha sido escasamente atendido. Se trata de un romance que figura entre los denominados por Méndez Plancarte "Romances filosóficos y amorosos (sin fecha conjeturable)", y que es el único que propiamente merece recibir el calificativo de "filosófico". En él, su autora —lo dice ella misma en la explicación breve que adjunta antes del principio del poema— "acusa la hidropesía de mucha ciencia, que teme inútil aun para saber y nociva para vivir". ¿Qué pretende en él sor Juana? Tal parece que no otra cosa sino expayar su desengaño frente a la facultad que tiene el hombre de abarcar con su saber todas las cosas. (¡Siempre el desengaño ante el saber absoluto, como si lo fuera ante el amor total!). No se puede ver, sin embargo, en este poema un manifiesto escéptico, pirrónico, ni una duda metódica de tipo cartesiano. Tal vez un acercamiento a ellos, pero desde la tradición misma.

Ciertamente hay un dejo de escepticismo, como se ve en estos versos:

Todo el mundo es opiniones
de pareceres tan vanos,
que lo que el uno que es negro,
el otro prueba que es blanco.

.....
Los dos filósofos griegos
bien esta verdad probaron:
pues lo que en el uno risa,
causaba en el otro llanto.

.....
Para todo se halla prueba
y razón en que fundarlo;
y no hay razón para nada,
de haber razón para tanto.²¹

Uno creería que esto es ya de por sí bastante para pensar en una actitud escéptica cuasi-pirrónica, o en una de las observaciones —la constatación del desacuerdo entre filósofos— que movieron a Descartes a replantearse la fundamentación de la filosofía misma; pero se trata de una actitud de sana humildad ante lo que nos queda sin saber, y especialmente ante los misterios que queremos suprimir por no ser abarcables con nuestro entendimiento y nuestra razón. En parte, sor Juana se refugia en un saber más prudencial y de juicio (moral),²² así como en el "no-saber" de la fe o de la experiencia mística plenificante —como lo había hecho Cusa y lo diría después Kant. ¿Desasosiego y bancarrota del saber racional? Tal se ve en otros pasajes de ese poema:

20. *El sueño*, vv. 757 ss. Cf. P. Gómez Alonso, "Ensayo sobre la filosofía en sor Juana Inés de la Cruz", en *Filosofía y Letras*, nn. 60-62 (1956), pp. 59-74; J. Gaos, "El sueño de un sueño", en *Historia Mexicana*, 10 (1960), pp. 54-71.

21. Sor Juana, *Romances*, en la citada edición de Méndez Plancarte, núm. 2, vv. 13-16, 25-28 y 41-44.

22. De hecho se encuentra también una rica veta moral o ética en la obra de nuestra poetisa; cf. C. M. Montross, *Virtue or Vice: Sor Juana's Use of Thomist Thought*, Washington: University Press of America, 1981.

No es saber, saber hacer
discursos sutiles, vanos;
que el saber consiste sólo
en elegir lo más sano.

.....
¡Qué feliz es la ignorancia
del que, indoctamente sabio
habla de lo que padece,
en lo que ignora, sagrado!²³

Hay que buscar el saber útil, un saber más bien práctico y moral, o, como se llega a considerar en el cristianismo a la teología, un "saber de salvación":

También es vicio el saber:
que si no se va atajando,
cuanto menos se conoce
es más nocivo el estrago;
y si el vuelo no le abaten,
en sutilezas cebado,
por cuidar de lo curioso
olvida lo necesario.

.....
Este pésimo ejercicio,
este duro afán pesado,
a los hijos de los hombres
dió Dios para ejercitarlos.

.....
¡Oh, si como hay de saber,
hubiera algún seminario
o escuela donde a ignorar
se enseñaran los trabajos!²⁴

Y de nuevo el microcosmos

Una constante que nos manifiesta la presencia de la filosofía en la poesía de sor Juana es el desencanto y la desconfianza por la posibilidad de un conocimiento perfecto y completo.²⁵ Ella, desde muy pequeña, se caracterizó —como nos dice en su biográfica *Respuesta a sor Filotea*— por su insaciable afán de conocer, de conocerlo todo y con la mayor plenitud posible. ¿Cómo iba a dejar frustradas esas esperanzas, ese deseo inagotable y que le hizo dar los pasos más trascendentales de su vida? Aquí es donde la impulsa su idea y vivencia del microcosmos —síntesis de todos los grados del ser, inferiores y superiores— a fusionar en la facultad más alta todos los aspectos del conocer. El grado mayor de ser y de conocer rige a todos los menores, y de esta forma la fe —que es para ella el conocimiento más perfecto y trascendente— contiene y sobreleva los demás modos de conocer. En la fe, que es donde culmina el microcosmos místico, sor Juana encuentra la posibilidad de saciar su sed de conocimiento. Y es que no concibe la fe como algo irracional, sino como algo que parte de lo racional y —sin perder la credibilidad— se va remontando hasta el misterio, hasta lo místico. ¿Cayó sor Juana en las trampas de la fe? Sí, en el buen sentido, pues es en la plenitud del conocimiento místico por la fe, expresado en la poesía y posibilitado por la consideración del hombre como microcosmos en la que un conocimiento cuasi-angélico se encabalga en los sentidos y la razón, donde sor Juana encontró colmadas sus aspiraciones de sabiduría. ♦

23. Sor Juana, *Romances*, núm. 2, vv. 69-72 y 81-84.

24. Sor Juana, *Romances*, núm. 2, vv. 89-96, 125-128 y 133-136.

25. Cf. R. Xirau, *Genio y figura de sor Juana*, Buenos Aires: EUDEBA, 1970 (2a. ed.), pp. 85 ss.

Lo irremplazable;
testimonios sobre
nuestro acervo artístico

UNA PINTURA NOVOHISPANA DESAPARECIDA: PROBLEMAS DE ATRIBUCIÓN

Por José Guadalupe Victoria*

El patrimonio artístico mexicano sufrió una de sus mayores pérdidas durante el incendio ocurrido en la catedral de México en enero de 1967. Del número de objetos artísticos perdidos —pinturas y esculturas, especialmente— además de los daños en la estructura edilicia dio cuenta la prensa; y más tarde algunos historiadores del arte novohispano escribieron sobre la importancia de varias de esas obras.¹

Entre las pinturas desaparecidas había una que, debido a su gran calidad, pasaba por ser una de las obras maestras de la pintura novohispana dieciseisena. Nos referimos al cuadro de *San Sebastián* colocado en el remate del Altar del Perdón. Su pérdida privó a los jóvenes historiadores del arte mexicano de examinar directamente la obra para tratar de precisar el lugar que ocupaba en el desarrollo de la pintura novohispana. No obstante, con base en las ilustraciones que de ella se conservan, haremos algunos comentarios respecto a su posible autor.

Los principales historiadores de la pintura novohispana que conocieron el cuadro titubearon respecto a su paternidad. Tradicionalmente se atribuyó a Francisco de Zumaya, uno de los principales artistas que trabajaron en México en la última década del siglo XVI, y a



San Sebastián. Altar del Perdón de la Catedral de México

quien cupo la gloria de haber sido el maestro de otro artífice no menos célebre: Baltazar de Echave Orio. Si efectivamente fue así, un hecho queda como verdad: Zumaya era un gran maestro y tuvo la suerte de contar con un discípulo aventajadísimo. Y es aquí donde no podemos dejar de mencionar el caso de otra pareja de artistas casi contemporáneos suyos, aunque trabajando en un ámbito geográfico muy lejano: Francisco Pacheco (1564-1664) y Diego Velázquez (1599-1660); el paralelismo se acentúa si recordamos que, en ambos casos, la relación que mantenían rebasaba el ámbito laboral para situarse en el de lo familiar, pues ambos maestros —Pacheco y Zumaya— fueron suegros de sus respectivos pupilos: Velázquez y Echave Orio. La creación artística en el ámbito hispanoamericano como se ve, se desarrollaba dentro de un ajeo espíritu gremial.

Desgraciadamente no se conoce ninguna obra de Francisco de Zumaya, lo cual representa un obstáculo al tratar de fijar qué y cuánto aprendió de él Echave Orio. El no contar más con la pintura de *San Sebastián* impide definitivamente emitir cualquier hipótesis acerca de su elaboración por parte de Zumaya.

Martin S. Soria asentó que el cuadro

podía atribuirse al enigmático pintor Alonso Vázquez; aunque sin proporcionar argumentos sólidos que respaldaran su aseveración.² Por desgracia la obra de este artista no ha sido identificada claramente, ni en España ni en México; de modo que, pensamos, es muy difícil atribuirle con certeza el cuadro de *San Sebastián*.

Por nuestra parte, modestamente, nos inclinamos a pensar que la pintura fue realizada por Baltazar de Echave Orio. Nuestra opinión está respaldada por el parecer de Manuel Toussaint quien escribió: "Si fue maestro de Echave Orio (Francisco de Zumaya), sus obras deben tener bastante parecido con las del gran vascongado, pero con algunas diferencias que señalen distinta individualidad".³ Se lamentaba el maestro de que la pintura estuviera colocada muy en alto y cubierta por un cristal, de modo que, dice, "es muy difícil precisar sus caracteres".⁴ Y añade, "sin embargo, la semejanza con las obras de Echave Orio es patente por lo que la atribución nada de absurdo tiene. Ojalá pueda examinarse algún día de cerca y sin vidrio para decidir si esta hipótesis es o no absurda".⁵

Toussaint hacía referencia también a una tradición, según la cual, el cuadro de *San Sebastián* había sido realizado por una mujer llamada la Zumaya, "añade la leyenda que esa mujer enseñó el arte de la pintura a Baltazar de Echave, el viejo. Ahora bien, los datos históricos nos muestran que fue Francisco de Zumaya quien enseñó el arte a su paisano el gran vascongado; que no hay noticia de que su hija fuese pintora, de lo cual resulta que esta pintura de *San Sebastián* debe ser atribuida a Francisco de Zumaya".⁶

En 1965, Xavier Moyssén y Justino Fernández tuvieron la suerte de exami-

2. George Kubler y Martín S. Soria, *Art and Architecture in Spain and Portugal and The American Dominions, 1500-1800*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1959, The Pelican History of Art.

3. Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1965, p. 65

4. *Ibidem*.

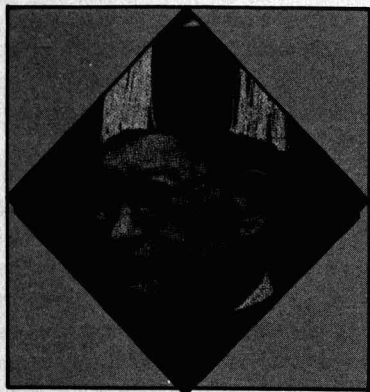
5. *Ibidem*.

6. *Ibidem*.

* Investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

1. Xavier Moyssén, "Las pinturas perdidas de la catedral de México". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n. 39, p. 87-112. México, 1970.

Secretos Públicos



EMILIO ROSENBLUETH

Hablar de Emilio Rosenblueth, es reconocer los adelantos de la ingeniería mexicana; comentar los desarrollos en mecánica de suelos, de ingeniería sísmica o de ingeniería estructural. Los últimos 30 años de evolución en estas ramas están íntimamente relacionados con el trabajo del Dr. Rosenblueth. Brillante ingeniero egresado de la UNAM en 1948, tres años más tarde recibía el doctorado en Ingeniería por la Universidad de Illinois. Creador de Instituciones, ha tenido la capacidad para desarrollar también el conocimiento teórico, así como de encontrar fórmulas para su aplicación en problemas de la vida cotidiana. Ha sido profesor en el pregrado y el posgrado de la Facultad de Ingeniería, en donde ha contribuido a la formación de numerosos grupos de ingenieros. Su obra escrita es impresionante y su producción científica superó a los 200 artículos publicados en revistas nacionales e internacionales. Fundador de la División de Estudios de Posgrado en su Facultad, lo fue también del

nar de cerca la pintura y constataron que carecía de firma. Además de que, desgraciadamente, había sido restaurada de modo muy torpe; sobre todo "en el brazo y la mano colocados sobre la cabeza... pero se comprende fácilmente que quien fue capaz de pintar esa pierna y pie en que descansa el santo, no podía pintar la horrenda mano que el torpe restaurador destruyó".⁷ Concluye Moyssén que "pese a todos los propósitos por encontrar autor, este queda sumido en el anonimato".⁸ Lo cual no impide que en el momento actual pretendamos llevar a cabo alguna atribución.

Ahora bien, ¿qué nos lleva a pensar que la obra pudo haber sido realizada por Echave Orio? Vayamos por partes. Tal como es reconocido por la historiografía del arte novohispano, este artista es el fundador de la tradición pictórica de género culto en la Nueva España. Oriundo del País Vasco, su llegada a México debió ocurrir cuando aún era muy joven y, tal vez, fue acá en el Virreinato donde llevó a cabo su aprendizaje.⁹ Sus Actividades artísticas cubren la última década del siglo XVI y las dos primeras de la centuria siguiente.

La mayoría de sus obras son de tema religioso, aunque también realizó varios retratos de arzobispos y, según escribimos en otro lugar,¹⁰ es posible que se autorretratara varias veces. Dentro de su producción destacan tres cuadros con tema martirológico donde la figura principal aparece desnuda: *Cristo atado a la columna* (Catedral de México), *Martirio de San Ponciano* (Museo Nacional de Arte) y *Martirio de San Aproniano* (Pinacoteca Virreinal de San Diego).

En estas obras se advierte el dominio del dibujo que tenía Echave Orio; lo que, por otra parte, era exigido por las Ordenanzas de pintores; esta maestría dibujística corre pareja con la de la representación de los fondos arquitectónicos y el paisaje.

El parecido que guardan las figuras de San Ponciano y San Aproniano con la de San Sebastián es bastante cercano; tal como puede comprobarse al observar algunos rasgos anatómicos, por

ejemplo el tratamiento de los músculos, en cierto modo con carácter escultórico. Tal parentesco se pone también de manifiesto en los rasgos faciales: mentón corto, bien dibujado, nariz muy grande, afilada, y ojos también muy grandes; otro tanto puede decirse del tratamiento del pelo, muy similar entre la figura de San Sebastián, los verdugos de San Ponciano y los apóstoles, en los cuadros de *La Cena* y el *Pentecostés*.¹¹

Sin embargo, el parecido que guardan las obras echavianas, entre sí, y respecto a las de otros artistas, también puede y debe explicarse en función de los grabados que manejaban esos pintores. Personalmente pensamos que Echave Orio siguió muy de cerca la composición de dos artistas flamencos: Martín de Heemskerck (1498-1574) y Bartolomé Spranger (1546-1611). Ya Xavier Moyssén reconocía hace algunos años que no es fácil indicar cuál fue la fuente gráfica que sirvió de base a esta obra. No estamos seguros de que la composición sea totalmente echaviana; lo cual, por otro lado, no le resta mérito pues eso no es sino una parte de la obra. Hay que indagar los posibles motivos que tuvo Echave Orio para pintar este cuadro; dicho de otra manera tratar de ver *qué quiso decir* este artista con un cuadro cuya calidad debió ser reconocida por sus contemporáneos. Los propietarios del cuadro —en este caso los canónigos de la catedral— a través del tiempo supieron aquilatar la valía del *San Sebastián* y cuando en el siglo XVIII, una vez concluido el Altar del Perdón por el célebre Jerónimo de Balbás, el cuadro fue colocado —junto con la llamada *Virgen del Perdón*, de Simón Pereyñs— en el remate. ¿Qué mejor homenaje podía haber recibido Echave Orio que ver colocado su cuadro en sitio tan principal y a la vista de cientos de fieles?

El encanto de la obra continuó durante el siglo XIX y parte del XX: historiadores del arte y público en general sucumbieron ante el atractivo del *santo-mártir*. Pero la negligencia de las autoridades encargadas de custodiar el magno templo produjo el siniestro que todos, con pena y con vergüenza, lamentamos aún. El arte mexicano perdió, para siempre, una obra maestra. ¡Triste destino el de los artistas y el de sus obras! ♦

7. Xavier Moyssén, *op. cit.*, p. 98

8. *Ibidem*.

9. Manuel Toussaint, *op. cit.*, p. 84-97

10. José Guadalupe Victoria, "Los 'autorretratos' de Baltazar de Echave Orio". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n. 53, p. 75-79. México, 1983

11. *Ibidem*.

EL LIBRO, UNA NECESIDAD IRREMPLAZABLE

Por Rita Abreu.

De la memoria de un sueño de la imaginación surge la necesidad de revivir sensaciones, dar forma y color a los deseos; violentar una hoja en blanco y dejarse ir libremente...

"No estoy alegre ni triste.

Este es el destino de los versos.

Los escribí y debo mostrarlos a todos.

No podría ser de otro modo.

La flor no puede ocultar su color,

Ni el río disimular su curso,

Ni el árbol esconder sus frutos...

¿Quién los leerá?...

Me someto y me siento casi alegre,
casi alegre como el que se cansa de
estar triste."

Esta necesidad no es privativa de la poesía o de la literatura, porque la pala-

* Fernando Pessoa / Alberto Caeiro. Versión de Octavio Paz.

bra es el instrumento más valioso del hombre; lo mismo cuando se circunscribe a las verdades demostradas que a las fantasías, "crecemos al fin de cuentas gracias a la comprensión de la palabra".

El juego de palabras que conforman un libro —que hacen realidad un sueño— van recorriendo y descubriéndose ante el mismo autor, ante aquellas personas que conocen "el borrador", ante los correctores, los tipógrafos, los impresores, y los diseñadores que nos permiten tener un libro en las manos, una página de la cual apropiarnos: subrayar, releer, repensar, reescribirla.

De pronto, esto parece insólito en un mundo que se empeña en desplazarnos de nuestros gustos y pertenencias individuales, limitándonos a la pasividad y al consumo.

Sin embargo, estando o no el mundo en crisis, el libro sigue siendo un texto escrito en un momento y un espacio determinado que permite constatar y recrear sus entrelíneas con cada lector. Si no hay alguien que llene estos espacios, el libro pierde su sentido, es casi inexistente. Si bien la mayoría de los mexicanos tiene acceso al libro en la primera etapa de su formación escolar con los libros de texto de la SEP, el resto de su vida se alejan y esto no se debe a cuestiones económicas nada más. El riesgo actual es que la crisis anule esta esperanza, esta posibilidad en el presente y en el futuro.

SECRETOS PUBLICOS



Instituto de Ingeniería, del que fue director hasta antes de hacerse cargo de la Coordinación de la Investigación Científica de la UNAM.

Sus capacidades intelectuales, sus méritos académicos, su interés y experiencia en el campo de la educación y sus dotes de organizador, lo llevaron a ocupar la Subsecretaría de Planeación en la Secretaría de Educación Pública entre 1977 y 1982.

Pertenece a numerosas agrupaciones científicas y culturales incluyendo El Colegio Nacional. Su participación en las diversas asociaciones ha sido siempre activa y de beneficio para su colectividad. En distintas ocasiones y como resultado directo de su trabajo, ha ocupado posiciones directivas en las mismas.

Al otorgarle el Doctorado Honoris Causa, la Universidad se sumó a los distintos reconocimientos que otras instancias han hecho de la persona del Dr. Rosenblueth, entre los que destacan su aceptación como profesor visitante en 24 universidades de cuatro continentes, el otorgamiento del Premio Nacional de Ciencias, el Doctorado Honoris Causa de la Universidad de Waterloo en Canadá, el Profesorado Honoris Causa de la Universidad Nacional de Ingeniería de Lima en Perú, así como el Premio Príncipe de Asturias. ♦



La UNAM, como una de las principales editoras de habla hispana del mundo, se ha planteado como reto vincular los procesos comerciales con las metas y objetivos culturales.

Ante las necesidades actuales de consolidar e impulsar el proceso editorial de la Universidad; fortalecer el valor académico, cultural y social de sus publicaciones; rediseñar y establecer los procedimientos y canales adecuados para su distribución y difusión en el mercado nacional e internacional; propiciar un medio académico que fomente los nexos entre autores, traductores, editores, bibliófilos y lectores; e insertar la producción editorial universitaria en el mercado profesional del libro, la UNAM decidió reestructurar su Distribuidora de Libros, adecuándola a las exigencias que la dinámica de la modernidad reclama. Esta dependencia se transformó desde el pasado mes de febrero en Dirección General de Fomento Editorial, de la Coordinación de Humanidades.

El M. en C. Arturo Velázquez Jiménez, director de esta dependencia, platica con mucho entusiasmo sobre las actividades que le corresponde coordinar:

"Pensamos que no son suficientes las 14 librerías con que cuenta la UNAM, porque tan sólo abarcan la zona metropolitana de la ciudad de México y están situadas en su mayoría en sus facultades y escuelas. Por lo que vamos a echar a andar un programa de "librerías universitarias itinerantes", algo así como un mercado sobre ruedas de libros, con módulos armables que visitarán otras escuelas dentro y fuera de la ciudad de México.

"Se requiere desde luego, apoyar la distribución de las publicaciones universitarias en forma permanente hacia otros centros educativos estatales o incorporados a la UNAM, así que se establecerán convenios con los organismos profesionales que nos permitan promover y apoyar el establecimiento de servicios de librerías con nuestro acervo editorial".

¿Cómo lograr la inserción del libro universitario en el mercado profesional del libro?

"En varios sentidos se aplicarán planes y programas, tanto en la profesionalización del proceso editorial en cada una de sus etapas como en la capacitación de los auxiliares de librerías.

"Se van a realizar estudios documentales en lo que se refiere a las características del mercado del libro en México, y en lo concerniente al valor social del libro impreso en nuestros días. Será necesario asimismo una investigación de análisis de los hábitos de lectura en los estudiantes universitarios".

El pasado mes de marzo se creó el Consejo Asesor del Patrimonio Editorial, ¿en qué consiste?

"Este Consejo se encarga de determinar los criterios de coedición, la adquisición de derechos editoriales y la comercialización. Está presidido por el Coordinador de Humanidades e integrado por un representante del Patronato, quien funge como secretario, y los Directores Generales de Publicaciones, de Fomento Editorial y de Asuntos Jurídicos.

"Por lo tanto, los lineamientos para la comercialización, canje y donativo de las publicaciones, así como el porcentaje que de las ventas corresponda a los autores, serán establecidos por este Consejo Asesor del Patrimonio Editorial".

¿Cómo va a funcionar la nueva Casa Universitaria del Libro?

Vuelta 114

REVISTA MENSUAL / AÑO X / MAYO 1988 / 500 PESOS

H. R. TREVOR-ROPER

La imaginación en la historia

Octavio Paz y J. F. Revel

Miradas sobre el mundo actual

Un cuento de
BIOY CASARES

José de la Colina:
*Las celdas de
sor Frida*



El amor en tiempos del cólera • ¿Declarar la moratoria?

era



Novedades Colección Problemas de México:

- **Enrique Astorga Lira**
**MERCADO DE TRABAJO
RURAL EN MÉXICO**
La mercancía humana
- **Armando Bartra**
LOS HEREDEROS DE ZAPATA
*Movimientos campesinos posrevolucionarios
en México*
- **José Valenzuela Feijóo**
**EL CAPITALISMO MEXICANO
EN LOS OCHENTA**
- **Frans J. Schryer**
**UNA BURGUESÍA CAMPESINA
EN LA REVOLUCIÓN MEXICANA**
Los rancheros de Písaflores
- **Miguel Ángel Rivera Ríos**
**CRISIS Y REORGANIZACIÓN
DEL CAPITALISMO MEXICANO**
1960/1985

Coordinador de la colección:

RUBÉN JIMÉNEZ RICÁRDEZ

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

"Tomando en consideración que la producción bibliográfica contemporánea es de tal magnitud que requiere de un trabajo especializado de vinculación con el lector, se ha pensado en un espacio permanente donde confluyan todas las posibilidades que se puedan derivar de un solo libro. Podemos anticiparle al público lector de la Revista que se trata de un amplio escenario que albergará una exposición permanente de material novedoso, raro, histórico. Una sala de lectura que incluirá todo el acervo editorial de la Universidad; así como un acervo sobre los diversos aspectos de la historia, impresión y producción del libro.

"La Casa del Libro será un foro de conferencias y mesas redondas no sólo acerca de este medio impreso, sino de todo aquello que tenga que ver con él, como filmes, piezas teatrales, etc.

"Ofrecerá también servicios de librería y, entre otras actividades, organizará y coordinará eventos sobre diversos aspectos del quehacer editorial dentro y fuera de la sede".

¿Cuáles son las metas de producción para 1986?

"Este año se destinarán más de 1,500 millones de pesos para incorporar al acervo editorial más de mil nuevos títulos y publicaciones periódicas.

"La Universidad ha llegado a publicar título y medio por día, este año es muy probable que rebase esta cifra.

"Actualmente ofrecemos a la comunidad universitaria y al público en general varias series de publicaciones de gran interés. Entre éstas se incluyen *Grandes tendencias políticas contemporáneas*, de la cual ya han aparecido a la venta 20 títulos y están por editarse 30 más... se trata de ensayos sobre los sucesos mundiales de mayor trascendencia que afectan de alguna manera a nuestro país. Una coedición de la Coordinación de Humanidades y Miguel Angel Porrúa en la serie *Biblioteca mexicana de escritores políticos. Diógenes* es una publicación de ciencias humanas que se edita desde 1953 en francés, inglés y español... su objetivo es vincular las diversas ramas de las ciencias humanísticas. La *Guía del estudiante* dirigida principalmente a estudiantes de enseñanza media que encuentran en cada folleto una técnica especial para obtener el mejor aprovechamiento del estudio".

**ESTADOS UNIDOS
ROOSEVELT
REAGAN**
José Miguel Insulza

Coordinación de Humanidades

**ARGELIA-LIBIA:
ISLAM Y SOCIALISMO**
Zidane Zeraoui

Coordinación de Humanidades

**LOS PAISES
DE LA ANSEA:
DESARROLLO POLITICO**
Asunción Benítez Libero

Coordinación de Humanidades

**GRANDES TENDENCIAS POLITICAS CONTEMPORANEAS
ORGANISMO
FINANCIERO
INTERNACIONAL**
Rosario Green

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
Coordinación de Humanidades

**EL SISTEMA
CAPITALISTA
CONTEMPORANEO**
Elena Cardero García

Coordinación de Humanidades

dirección general de
fomento editorial
coordinación de humanidades
unam

¿Y qué podemos decir de las ferias del libro?

"Estos eventos son más que nada un encuentro de los lectores con los libros, una aproximación a diversos títulos, un estímulo para los bibliófilos y para los autores.

"La Universidad cumple con el compromiso socio-cultural de acercar a los universitarios y al público en general a la producción editorial, tanto universitaria como extra-universitaria, a través de una celebración que tiene como objetivos motivar la lectura, propiciar el intercambio extranjero y ser una fiesta de eventos culturales de diversa índole que recrea nuestras tradiciones y va construyendo otras, como lo es ya la Feria Internacional del Libro que se realiza año con año en el Palacio de Minería.

"Estas experiencias dan como resultado un nuevo plan de trabajo que contempla la organización de la IV Feria del Libro Universitario y la participación de este acervo editorial en ferias internacionales y nacionales que se han programado".

La experiencia más reciente que nos habla de la necesidad de promover y apoyar la producción editorial, es la VII Feria Internacional del Libro que se llevó a cabo el pasado mes de marzo. Este evento recibió cerca de un millón de visitantes en nueve días, vendió 40 mil libros diarios, fue escenario de 200 eventos culturales. Quince millones de pesos en libros universitarios encontraron un lector.

Jóvenes de entre 16 y 22 años fueron el principal público de esta feria, en los corredores hombres, mujeres y niños escudriñaban los anaqueles, con esa actitud de búsqueda, de curiosidad, de esos seres inquietos que uno encuentra a diario en las librerías.

La posibilidad de que la UNAM abra nuevos espacios para autores y lectores va más allá del ámbito académico; nos permite transformar nuestro espíritu... y en un mundo de desconfianza y extravío es bueno el consuelo de unos ojos que se detienen en un libro, de una mirada que en el indefinible horizonte encuentra un lugar donde guarecerse. ◇

Música

CARLOS CHÁVEZ: OBRA INTEGRAL PARA PIANO II

Por Gloria Carmona

La amplitud y la variedad que nos ofrece la obra integral para piano de Carlos Chávez, así como la importancia de la edición gramofónica auspiciada por la SEP e interpretada por María Teresa Rodríguez son tales, que nos impelen a esta segunda entrega pormenorizada de su contenido.

El álbum número dos recoge los Estudios que datan, los iniciales, de 1919, y los dos últimos, de 1920 y 21.

Como forma, el estudio sigue una trayectoria de abolengo en la literatura para piano desde que Chopin, Schumann y Liszt en el XIX, Debussy, Scriabin, Busoni, Bartók y Stravinsky en el XX combinaron su finalidad original, esto es, el desarrollo de la habilidad mecánica y técnica del estudioso, con el de su extraordinario valor musical.

Los de Chávez no quedan a la zaga. De estirpe chopiniana el primero en Sol mayor, dedicado a ejercitar la precisión cierta y rápida en el ataque, mezcla segundas y octavas en un juego de discordancias en las acentuaciones internas —procedimiento típicamente chopiniano— y cambios métricos cuya sucesión melódica anhelante y jubilosa produce a instancias del proceso kinético un rico y brillante espectro sonoro.

Dos ideas mueven la estructura del segundo para el ejercicio de la muñeca y la preparación del trino: la primera en tres tiempos encomendada a la mano izquierda y la segunda a cuatro expuesta indistintamente por ambas manos. Es el estudio más largo y reiterativo en virtud de que el compositor incursiona en cambios tonales cromáticos (Fa, Sol bemol, Sol natural, La, etc.) que enfatizan el carácter incesantemente móvil, como el zumbido de un insecto, del diseño melódico.

Algunos recursos ya empleados utiliza Chávez en el Estudio No. 3 para las octavas y en el IV para la repetición de las notas, siendo éste el más interesante desde

el punto de vista musical, no sólo por la más sutil manipulación de las transiciones tonales sino por el hallazgo de refinados efectos en el color y la textura que sin duda responden a la técnica impresionista.

Habría que considerar los Cuatro Nocturnos de 1922 como las obras más perfectas de Chávez dentro de esta escuela. De alguna manera guardan un parentesco con los Cuatro Nocturnos para soprano, contralto y orquesta que el compositor escribiera en 1939 sobre poemas de Xavier Villaurrutia, pese al lapso de tiempo transcurrido entre uno y otro grupo de obras. En el grupo de 1922 las texturas se aligeran en el primero y las voces se abren hacia los extremos del teclado. En el segundo, se acortan o entrecortan las frases que se tornan asimétricas, mientras los dibujos se ciñen caprichosamente a una estilización elegante y voluptuosa, a menudo punteados por rápidos y breves efectos de color. Es admirable la tersura melódica del tercer Nocturno y las variaciones armónicas se producen en el IV como una procesión caleidoscópica sostenida por la sonoridad dominante de la nota pedal, un procedimiento que recuerda a Ravel en *Le Gibet* de *Gaspard de la Nuit*.

Las composiciones varias escritas entre 1920 y 25 forman un grupo ecléctico por su temática y un poco insólito por su realización tradicional en estos años en que Chávez busca técnicas más avanzadas. Es probable que estas piezas respondan a una escritura de circunferencia, o como en el caso de la Pazcola (1921), el *Cake Walk* y el *Foxtrot* (1925) cumplieran el propósito de esbozos para una obra mayor, presunción nada inverosímil si se piensa que para la composición de *HP* (1926) Chávez recurrió a ritmos de bailes populares, citadinos y del jazz.

Que el compositor intentaba un lenguaje más actual lo corroboran las dos obras de 1923 intituladas *Aspectos I y II*. Persiste en ellas el tono subjetivo y declamatorio, si bien la experimentación sonora se proyecta hacia una nueva fase. Por ejemplo, los dos primeros compases de la primera pieza constituyen prácticamente los doce intervalos de la escala cromática, suerte de dodecafonismo que lleva consigo una evidente dureza. El *ostinato* de la segunda tiende en cambio a reducir considerablemente la aspereza y a crear un clima cercano aún a la astringencia impresionista.

La búsqueda de expresión personal encuentra en la Sonatina de 1924 un momento definitivo, no sólo porque el compositor consigue despojar el discurso musical

de lo accesorio, sino porque Chávez da con aquellos elementos que se convierten en una manera de ser: simplicidad y vigor de escritura manejada polifónicamente, diatonicismo y libre armonía frecuentemente en juego con la modalidad, polimodalidad o politonalidad, lo que se traduce en un estilo primitivo, de sonoridades arcaicas, llanas, sin falsos planos o reflejos, un estilo enormemente vigoroso, contundente, esencial. El crítico norteamericano Paul Rosenfeld veía en él la manifestación de un americanismo singular, la expresión de un mundo nuevo y diferente:

Las obras de Chávez "nos hablan en un idioma cuya musicalidad no se manifiesta desde luego. La insensibilidad, precisión y simplismo en la escritura pueden hacerlas parecer inexpresivas. La singularidad de las formas, agazapadas y embrutecidas como las divinidades toltecas, lo abrupto de sus transiciones y secuencias rítmicas, las frecuentes y engañosas pausas, los movimientos de octavas ocultas, podrán parecer el colmo de lo intencionadamente ilógico. De hecho, un conocimiento más profundo de esas obras nos las revelan como faltas de lirismo dentro de nuestro criterio convencional; son inusitadas y lacónicas, bruscas e idiosincráticas en su desarrollo contrapuntístico y faldeando la monotonía. Su huesudo armazón se transforma en carne de auténticos valores expresivos. Ordenes y giros extremos se vuelven lógicos y constructivos semejando un animado fresco de sonidos que fuera a la vez luminoso, esquivo y austero.

"... Tal es el tímido e incierto corazón del cosmos mexicano-americano del nuevo mundo árido y rocalloso. Ciertamente la música de Chávez refleja algo más allá de la nueva naturaleza y del espíritu, algo que él personalmente no ha experimentado. Muchas de las sencillas y escogidas cualidades de sus obras se derivan indiscutiblemente del clasicismo europeo del siglo XVIII, pero los aspectos originales de su obra son numerosos y predominantes: los ritmos inexorables, los contornos severos y puros, las crepitaciones, las juergas, las riñas, los artificios, las pausas, las chirriantes danzas de fuego y hielo, todo esto nos hace sentir América, muy especialmente la América que descansa sobre el alto y árido espinazo del continente, aunque hasta cierto grado se hace extensivo a toda su amplitud interoceánica. Reflejan de un modo simplemente ma-

raviloso el temple de la vida que se ajusta a un suelo notablemente cruel, espléndido, profuso e inconsciente: piedra, pedernal, falta de agua, condiciones precarias, estaciones invariables en desiertos y gigantescas, estériles montañas, necesidad vital de impasibilidad”.

Chávez inaugura en la Sonatina la absoluta autonomía para ejercer nítidamente el proceso de creación. La obra se abre y se cierra sobre sí misma —forma que el compositor emplearía asimismo en su contemporánea, la Sonatina para violín— con la presencia de un motivo rítmico reiterado en todas las voces, motivo que domina también en los diez compases del esquemático *andantino*. El *allegretto* culmina con el *vivo* que estrecha y exalta una idea motivica enunciada en el compás introductorio del *allegretto*, aunque para el oyente el resultado sea el de una obra que se toca sin interrupción.

Interesa destacar en la Sonatina dos momentos que se producen al final del *moderato* y del *vivo*, en los que el compositor mantiene la sonoridad de una de las notas con la que enlaza el segundo movimiento. El efecto que se produce es obvio: se definen perfectamente dos auras sonoras relacionadas por esa nota común, impredecible y enigmática, nota pivote o llave que cierra para abrir una nueva habitación de luminosidades auditivas diferentes. El procedimiento fue empleado de manera espléndida entre el primer y segundo movimientos del Concierto para piano (1938).

Este segundo álbum de discos dedicado a la obra completa para piano incluye asimismo la reducción para dos pianos que Chávez realizara de *HP* o Sinfonía de baile, música para ballet compuesta en un lapso de varios años e interrupciones:

“El elemento folklórico de *HP* es importante —refiere el autor. Esta obra es francamente nacionalista en el sentido de tratar conscientemente de presentar la esencia del estilo mexicano criollo y mestizo. (Por criollo entiendo lo español aclimatado en México.) Qué tanto valgan los intentos nacionalistas, sólo puede ser estimado en *términos musicales*. El primer tiempo de la obra es completamente original, sin citas de folklore, y es al mismo tiempo una música muy mexicanista, por lo demás marcó un camino que siguieron desde luego muy de cerca Revueltas, Galindo y otros compositores mexicanos. En el segundo



tiempo tampoco hay citas de folklore. En el Interludio entre el segundo y tercer tiempos se inicia la Sandunga. En el tercer tiempo, la primera sección del Huapango es parte de una pieza popular tradicional. La Sandunga es sumamente característica de Tehuantepec; la línea melódica de la Sandunga está conservada nota por nota; su corte clásico no requiere cambio alguno y mi intervención consistió en darle cuerpo con una segunda parte lineal, descartando así el común acompañamiento de tónica y dominante, que sin embargo conservé en un momento dado como elemento de color. El cuarto movimiento cita algunos conocidos sones populares, que alternan con elementos originales del primer movimiento de la obra, y con los temas sugestivos de las máquinas; realmente, sólo en esta forma muy simple se da el sentido de ‘los hombres’ y ‘las máquinas’, o sea, la alternativa de la música popular, alegre y viva, con la frialdad de la música que evoca las máquinas”.

Por su parte, Rosenfeld opinaba hacia 1931:

“La que parece ser su mejor obra es la versión definitiva de la Sinfonía de *HP*. Es una obra curiosa, una especie de punto de intersección de la producción completa de Chávez. Algunas partes, en efecto, datan de la época de las Sonatinas (1924); otras son muy recientes; y el todo contiene muy diferentes clases de música. Por ejemplo, hay temas populares, un huapango vulgar y una sandunga modelada en el estilo de las Invenciones a dos voces de Bach; el brillante primer cuadro está en la forma de sonata clásica, en estilo polifónico y de sentimiento elevado; y para introducir el final, una página maravillosa y poética de timbres metálicos, comparable con las mejores de Varese, Prokofiev y Antheil, en donde explotan esas sonoridades inspiradas en la magia del escenario industrial. Parte de esa mezcla es debida, muy posiblemente, a la idea misma del ballet *HP*; implicaba un contraste y una fusión

de las fuerzas y características de la América nórdica e industrial y la tropical y primitiva. Pero la mezcla de estilos no es el único defecto de la partitura. Las porciones folklóricas son inferiores al resto, especialmente a los brillantes movimientos exteriores, al austero y macizo movimiento lento, el tercero, y al aplastante y luminoso scherzo, el quinto. Y sin embargo, a pesar de todas sus desigualdades y sus sonoridades excesivas, la obra es maravillosa. Está llena de expresiones musicales de una fuerza y una alegría sin igual en la música americana, transmitidas en formas que tienen gran vitalidad y resplandecen de sol y alegría. Y escuchando algunos de sus movimientos, parece uno estar oyendo una especie de preludio a los Maestro Cantores, una pieza polifónica que, en un estilo clásico americano y por medio de formas occidentales originales, expresa con magnificencia como la del alemán, las fuerzas de América y las actitudes vitales que hacen posible la vida de nuestro suelo".

Quizá la versión para piano de *HP* reste parte de su esplendor colorístico, tan original en la versión orquestal, pero permite en cambio ver con mayor claridad su poderoso andamio estructural.

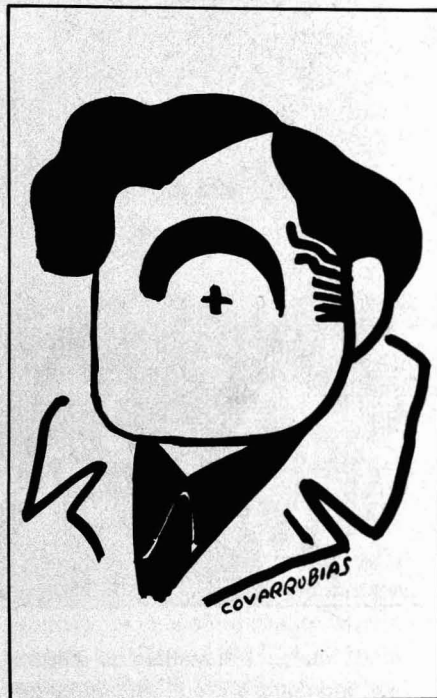
Las Siete piezas para piano fueron compuestas para figurar aisladamente, si bien su brevedad debe haber inducido al autor a reunir las en una suite, lo que explica la discontinuidad en los años de composición. *Polígonos*, por ejemplo, data de la época de *Aspectos* y en cierta manera coincide en su temática subjetiva y declamatoria, en su ultrarromanticismo cromático, aunque se haga evidente una mayor claridad y novedad en su organización formal. Su nombre geométrico rompe toda asociación que no sea la de la música abstracta, pero alude también al juego compositivo, porque la pieza se fragmenta en células motivicas y rítmicas, angulosas, de métrica variable, que alternan y entrecrocán en una lógica inusitada y prodigiosa.

Chávez vuelve en *Solo* (1926) al primitivismo de la Sonatina, a su llaneza desolada y austera, mientras el carácter de *36* (1925) parece ser el de un scherzo con su feria y su circo regocijantes, más próximos a Prokofiev que a Stravinsky en su desaforada carrera interrumpida constantemente por el espíritu contradictorio e hilarante de acordes percusivos.

En el *Blues* (1928) Chávez maneja de manera notable las posibilidades de la síncope en combinación con el sabio uso del

silencio y una muy variada y extrema gama de alturas e intensidades sonoras que dan a la pieza el mérito de anticiparse considerablemente a muchos de los experimentos que en este sentido realizó la vanguardia de los años setenta. Música abstracta, antisentimental, pero insólitamente expresiva y contemporánea.

Ni asomos de la literalidad exhibida en el *Fox* de 1925 en este compuesto, como la pieza anterior, en 1928 y en el que el jazz vuelve a ser punto de partida. El compositor libera hasta el grado más álgido la porfía rítmica de este baile característico en una exuberante invención a dos voces



donde el fraseo y acentuaciones se desplazan fuera de las barras de compás en nerviosa polirritmia.

Los trece efímeros y descarnados compases de *Paisaje* (1930), escuetos y evocadores, ligados al número anterior por esa nota común —ventila de sensaciones sonoras— funcionan en realidad como punto de reposo, como ambiente de transición entre el nervio del *Fox* y la verba de *Unidad* (1930), suerte de tocatta o movimiento perpetuo cargado de movilidad impetuosa, apenas rota por una sección contrastante en ritmo de vals.

"La Sonata para piano (la Tercera) es seca como una planta perdida en la arena. La pobreza de la sonoridad, la incomprometedora aspereza del contrapunto, lo estricto del golpe, son en un comienzo insoportables. Los temas son a la vez infantiles, precisos, como tambores y

decididamente rítmicos. El tratamiento del piano es esencialmente percusivo. Los cuatro pequeños movimientos compactos, osadamente contrastados, son ritmos abruptos, predominantemente staccato y martellato, emocionantes y vigorosos, y proliferan los acentos espasmódicos y los sonidos empedernidos. Prevalecen las octavas huecas y las voces solas sin apoyo; también las interrupciones, decepciones brutales y faltas de terminación tan caras a Chávez. El pedal impresionista no interviene. No hay voluptuosidad en la partitura; a veces, cuando el compositor mismo está al piano, parece que escuchamos una música modal, politónica, ejecutada como si la pieza fuera Bach y el intérprete un alumno del Conservatorio de París. La fuga es escueta; el scherzo, un trozo salvaje y polvoriento, es otro de esos pasajes huidizos, resplandecientes, rapsódicos, en los que oímos un eco de atroces cascabeleos y raspaduras de los instrumentos aztecas. Sin embargo, la pieza posee un lirismo y una fuerza poderosos y una belleza profunda y austera".

El *moderato* introductorio es una suerte de marcha en dos secciones idénticas, si bien la altura de los intervalos cambia en la repetición. El trozo se apoya en una célula rítmica que se estrecha o varía en el trayecto, motivo que básicamente constituye el hilo conductor.

El tiempo siguiente, *un poco mosso*, está diseñado como el anterior en dos partes de mayor longitud, y salvo algunas contracciones y variantes en la repetición, prácticamente idénticas, a su vez integran dos secciones perfectamente definidas en temática y carácter, para rematar con una brillante *coda* en tiempo más ágil donde la célula rítmica de la primera sección predomina, repetitiva, en imitaciones incesantes.

La parte más original de la Sonata es sin duda el movimiento marcado como *lentamente*, una fuga a cuatro voces tratada con una lógica contundente e imaginativa, sin excluir su perspectiva abierta, nueva, que da al proceso de inversión, aumentación y estrecho del sujeto, a su libre relación armónica, el remozado de sonoridades y destellos vivificantes.

Concluye la Sonata con un *claro y conciso* movimiento de danza que sin menoscabo de alusiones schumannianas en los primeros compases termina por asimilarse a la variada métrica y a los ritmos de jazz.

Las líneas generales de la Sonata con-

vergen en la noción abstracta del intercambio sonoro, el libre concepto de la forma y la armonía y en su escritura horizontal, impulsada particularmente por generadores rítmicos.

El primitivismo de la Sonatina se ve magnificado esplendorosamente en los Diez Preludios compuestos en 1937, cuando el compositor ha decantado y madurado el vigor y originalidad de su estilo en partituras como *Antígona* (1933) y la *Sinfonía India* (1935). Es así como el primero, construido sobre el modo dorio griego, concentra en su desolación impasible toda la fuerza expresiva que en el clímax se convierte en insostenible tensión, para caer insensiblemente y apagarse precisamente ahí donde surgió.

El carácter luminoso del intitulado *viva-ce* proviene de su gimnasia canónica a dos voces, suerte de *Gradus ad Parnassum* ágil, grácil, matizado por el color neutro del modo frigio.

Chávez torna a la manipulación de la síncopa en el tercero, *poco mosso*, construido sobre el modo lidio, un coral a cuatro partes introspectivo y clásico, mientras en el cuarto, *animato*, recobra la incisividad mediante el pulso reiterado y nervioso de la mano izquierda y agrava la tensión en progresiones que por su dibujo melódico recuerdan a las toccatas de Bach.

Muy bella la manera como la melodía indígena del quinto, *cantabile*, contrasta con los anteriores. Su pureza de línea encuentra en la frugalidad la exacta correspondencia, la expresión convertida en emoción viva. Y quizá para no quebrar bruscamente su clima sonoro, el sexto preludio prolonga en su acontecer, moroso como la ruda monotonía del canto llano, la lisura de tono.

El séptimo, *lento*, es el último Preludio construido sobre una escala modal griega, la hipolidia, después de la hipodoria y la hipofrigia del quinto y del sexto. Su carácter expectante proporciona el puente hacia el *vivo* del octavo Preludio, libre en su armonía y donde las resonancias mexicanistas son conducidas a una exultación jubilosa y verbal, amplia en su concepto y en su pianismo.

Chávez torna a la serenidad de las arias de Bach en el *moderato cantabile* del noveno Preludio en un marco de correspondencias sonoras particularmente propio y nuevo, y concluye en el *allegro* del décimo Preludio, cuya heterogeneidad temática y rítmica intensifican su fluidez brillante y discursiva. ♦

Continuará en el siguiente número

Teatro

UNA CANCIÓN APASIONADA

DEL ACTOR AL ESPECTADOR

Por Enrique Esquivel

En el Bar "Chichifo Internacional", Arnold y Ed se conocen y viven una corta aventura sexual. Arnold se enamora de Ed, y este lo abandona por una mujer. Al paso del tiempo Ed visita a su ex-amante y sin resentimientos aparentes establecen una buena amistad. Laurel, la mujer de Ed, invita a Arnold a pasar unos días en la granja y este acude en compañía de Alain, su joven amante. En la intimidad, los juegos de alcoba no se harán esperar removiendo las cenizas de viejas pasiones (Arnold y Ed) y nuevas aventuras (Alain y Ed). Cinco años deberán pasar para que Alain muera en circunstancias trágicas, Ed tenga problemas con su mujer y Arnold adopte a un adolescente ex-pandillero al que se propone educar como un hijo. La madre de Ar-

nold se opondrá momentáneamente a tan descabellada idea y Ed buscará la reconciliación con Arnold.

Originalmente escritas como una trilogía, estas acciones corresponden a la obra *Una Canción Apasionada* de Harvey Fierstein, traducida en México por Carlos Monsiváis, presentada en la Compañía de Shakespeare por un grupo de actores, a la cabeza Tito Vasconcelos, bajo la dirección de Carlos Tellez.

La obra se desarrolla en tres actos presentados bajo el título de "Chichifo Internacional", "Fuga en el cuarto de los niños" y "Primero las viudas y los niños", que bien podrían constituir una unidad en sí mismos aunque los personajes de Arnold y Ed protagonizan siempre el desarrollo de las ac-



Foto: Rogelio Cuéllar

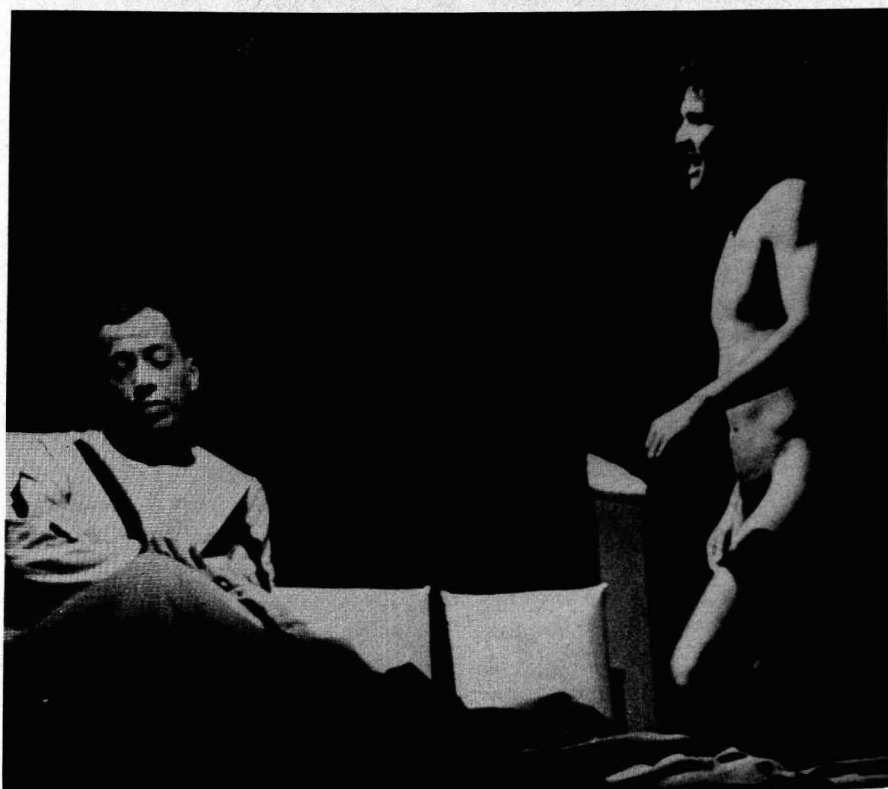


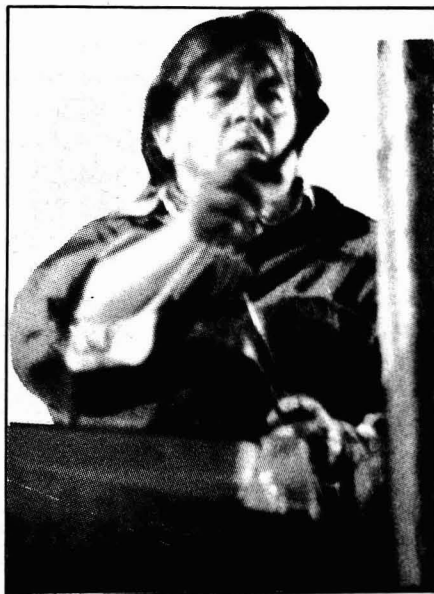
Foto: Rogelio Cuéllar

Cine

FRIDA

NATURALEZA VIVA

Por Susana López Aranda



En su cama con dosel de espejo, Frida recuerda. De su memoria emergen imágenes: momentos, ambientes, personajes, sonidos. Surgidas siguiendo el secreto orden de los recuerdos, las imágenes —pulsaciones del pasado— paulatinamente se integran, como en un mosaico, para componer el vívido retrato de una mujer.

El quinto largometraje de Paul Leduc ha seguido un camino algo distinto al del resto de su obra, tan abundante como poco difundida. Sólo dos de sus anteriores trabajos se han exhibido en los circuitos comerciales, *Reed, México insurgente* (1970) y *Etnocidio, notas sobre el Mezquital* (1976); de los demás, inclusive hay uno que permanece inédito, *La cabeza de la hidra* (1981), filme televisivo en varios capítulos, sobre la novela homónima de Carlos Fuentes, que primero por indecisiones de la directiva del canal oficial y luego ya por líos con los derechos, es difícil que sea estrenado como película en versión comprimida o transmitido por el medio para el que fue hecho.

El otro largometraje de Leduc, *Historias prohibidas de Pulgarito* (1980), un documental sobre la situación política en El Salvador, se ha exhibido únicamente en cineclubes y en la Cineteca Nacional, alternativas valiosas que han conseguido formar un público asiduo, pero que con todo, son aún limitadas. Sin embargo, es gracias a su existencia que las dos primeras cintas mencionadas, así como las de otros realizadores, siguen circulando luego de un paso fugaz y desafortunado, orillado como siempre por la poca publicidad y mala distribución, por las carteleras comerciales.

Aparte, Leduc es también autor de más de una docena de cortos, pero en nuestro país, estos tienen garantizada una suerte aún más lamentable. Ni siquiera la Cineteca los programa con regularidad y su proyección es prácticamente nula.

Frida es pues, hasta ahora, la única cinta de Leduc que ha accedido a una difusión más amplia y acorde con su calidad. Salas bien ubicadas y decorosas, un apoyo publicitario eficaz; empero, tal hecho no debe llamar a engaño, lo que debería ser una norma, es más bien la excepción. La falta de una política real de estímulos y facilidades, ocasiona que películas como *Reed, Canoa* (Felipe Cazals, 1975) o *Vidas errantes* (Juan Antonio de la Riva, 1984), por nombrar sólo unas cuantas, sirvan muy bien de "caballitos de batalla" para promover en el extranjero una imagen demasiado positiva de una industria sumida en endémica crisis.

Los premios y reconocimientos merecidos en diversos lugares y festivales, en México por desgracia se traducen, la mayoría de las veces, en dificultades y escollos.

A este respecto, Paul Leduc es también un ejemplo típico. Aunque algunos de sus filmes son producciones para dependencias gubernamentales (SEP, Bellas Artes, recientemente el CREA) o universitarias (la U. de Puebla), el estado, a través de sus canales establecidos de producción, nunca le ha financiado una película. Proyectos como una versión de *Bajo el volcán*, anterior a la de John Huston (1984) y por supuesto menos cara o *Tina Modotti*, han quedado sólo en eso.

A costa de toda clase de problemas, Leduc ha conseguido mantener su independencia. Toda su obra está filmada en 16 mm. y al margen de las anquilosadas formas de producción industrial.

En ese sentido, *Frida* no es sustancialmente distinta. Rodada también en 16 mm. y con una trayectoria tan accidentada como la del resto de las cintas de Leduc,

ciones. La obra propone un juego de ironías constantes que intenta explotar la relatividad de los roles sociales, sobre todo cuando son juzgados desde una óptica sexual tradicional y moralista. Sin embargo, el juego puede resultar un arma de dos filos.

La simpatía que despierta de inmediato el personaje de Arnold al hablarle directamente al espectador como cómplice de sus acciones, desvirtúa en parte el papel que el resto de los personajes juegan en la acción de la obra en su conjunto. Arnold resulta siempre el personaje que guía a los espectadores hacia lo que él ve de la realidad y la obra deja de ser una comedia de situaciones para convertirse en un monólogo espectacular. El resto del reparto resulta así víctima o beneficiario del humor del protagonista siempre y el espectador capta de inmediato que debe tomar partido si quiere gozar la obra. Lo que el autor intente decirnos a través del resto de los personajes queda como un discurso silencioso y la crítica que puede desprenderse del texto, invalidada.

Este señalamiento no intenta demeritar el esfuerzo del reparto, que lucha por sostener el ritmo y tono que se le ha impuesto a la obra, el cual deben sostener por más de tres horas, aunque el espectador no puede evitar la sensación de que la obra concluye en cada acto. En el tercer acto es donde esto se hace más evidente, ya que el personaje de la madre por el conflicto que le provocan los eventos, no puede someterse al ritmo impuesto a las acciones y es entonces cuando comenzamos a escuchar realmente a los personajes y no sólo a divertirnos con ellos.

Los lugares que se exigen para el desarrollo de las acciones son resueltos con economía de recursos y con eficiencia sobre todo tratándose de un foro tan pequeño. La recreación más minuciosa de los espacios se da también en el tercer acto, el cual por su estructura, da pistas al espectador del sentido que han tenido los actos anteriores y completa el desarrollo de los personajes. En suma, un intento encomiable, puesto en escena por un grupo de actores profesionales que luchan por dignificar el movimiento de teatro independiente en México. ◇

Una canción apasionada de Harvey Fierstein. Traducción: Carlos Monsivais. Escenografía: Eduardo y Cristina Martínez de Velasco. Dirección: Carlos Tellez. Con: Tito Vasconcelos, Alonso Echánove, Rosa Ma. Bianchi, Raúl Buenfil, Sebastian Rosas y Chela Nájera. Foro: Compañía de Shakespeare



pudo ser estrenada normalmente debido a que su productor Manuel Barbachano Ponce, de amplio y connotado historial, cubrió los costes de su regularización sindical y su ampliación indispensable a 35 mm.

De cualquier modo, las complicaciones no pararon allí; temiendo que *Frida* resultara demasiado "difícil" para el gran público, Barbachano, luego de muchos estira y afloja, agregó a pesar de la oposición de su realizador, un largo e inútil letrado introductorio que no sólo proporciona datos generales sobre Frida Kahlo (en rigor, hasta eso hubiera sobrado), sino que pretende explicar la película...

Pero *Frida* no necesitaba esas explicaciones. Es la obra, suficientemente clara, de un director maduro, que ha conquistado ese estadio contra las dificultades de un medio ambiente particularmente arduo y arriesgando cada vez.

El filme, por el personaje en el que se centra, por la época en que se sitúa y sobre todo, por la forma de aproximarse a ellos, era por principio, una empresa arriesgada.

Frida Kahlo, pintora, militante comunista, marcada por un terrible accidente que le provocó interminables dolencias físicas, casada con Diego Rivera, personalidad destacada en el mundo cultural, es un personaje público muy cercano en el tiempo, y que para mayor contrariedad, a últimas fechas ha sido reclamado como emblema de distintas causas. Si contar su vida en forma convencional, de todos modos hubiera originado las protestas de quienes la cono-

cieron y no están de acuerdo, de quienes no la conocieron pero creen saberlo todo, etc., la *Frida* de Leduc ha suscitado las iras de los anteriores, más las de aquellos que se autoerigen poseedores de la única verdad.

Los ataques motivados por imprecisiones y errores u omisiones de tipo histórico, parten de una apreciación totalmente equivocada. Leduc no intenta convertirse



en el biógrafo definitivo de Frida Kahlo, ni mucho menos en el ilustrador del anecdotario aceptado por la versión oficial de los hechos. Lo que el realizador propone es algo completamente distinto.

Aunque el punto de partida sea un personaje real y su circunstancia, la película pertenece al terreno de la creación artística y con la libertad que ello entraña, Leduc elige, reordena y recrea. Así, desechando las limitaciones de una mera biografía filmada, *Frida* constituye antes que nada, el testimonio de la nueva creación —subjetiva— de un autor.

La película, según quedó anotado al principio, es un mosaico de imágenes, de momentos que al yuxtaponerse, conforman el retrato emotivo y lleno de matices, de una personalidad compleja. Frida evoca su pasado y al llamado acuden los instantes de gozo, de dolor o de simple quietud que forman el itinerario de una vida.

Sin seguir un orden lineal ni cronológico, los recuerdos en aparente desorden, suman facetas, aspectos, relaciones; el resultado es una visión de asombrosa riqueza. Leduc evoca a Frida y los breves episodios que presenciamos, si bien pueden no constar en ninguna crónica, exploran la interioridad y el entorno del personaje de manera mucho más cinematográfica —esto es, en términos dramáticos en tanto que se trata de una representación— que si se consignaran punto por punto los sucesos considerados de importancia en la historia con mayúsculas.

Los datos necesarios para ubicar los hechos y caracterizar la época están allí contenidos. Sin embargo, aparte de ser informados de que sufrió un accidente en su juventud, que padeció polio en su infancia, que era pintora y que vivía con otro pintor, muralista y llamado Diego para mayores señas, vemos a una Frida niña jugar con su padre, vemos cómo Diego le regala un collar y cómo ella improvisa una función de títeres, vale decir, vemos lo que pudo ser su diario transcurrir.

Los fragmentos escogidos para construir el mosaico, deliberadamente eluden y rechazan el tratamiento retórico con el que el cine, sobre todo el nacional, suele envarar a los protagonistas ilustres. Aquí, nadie recita frases contundentes —ni Trotsky— para la posteridad, los actantes hablan poco y lo que dicen es perfectamente casual. Los trabajos histriónicos apuntan hacia el mismo fin, la *Frida* de Ofelia Medina, extraordinaria y conmovedora, el *Diego* de Juan José Gurrola, son re-creaciones personales, cuyo valor va más allá del parecido físico y la interpretación de actitudes:

son los suyos personajes tangibles, dotados de espíritu y densidad humanos.

Frida es una película casi sin diálogos, pero que juega con las posibilidades que ofrece el sonido. La música, las canciones populares —en escenas alternadas, Frida y Diego, desde la tina de baño se canturrean Amapola—, los ruidos, apoyan los puntos de unión de las escenas, como un sutil eslabón, ligado indisolublemente a la forma narrativa.

La película cuenta y desarrolla una historia, pero no en la forma de costumbre. Despojadas del lastre heredado de la narrativa literaria tradicional, las imágenes, en *Frida*, son las transmisoras del relato.

Del mismo modo que la elección de los momentos que vemos no es casual —a pesar de los ataques de más de un necio que los ha juzgado banales—, la disposición de las partes sin estar supeditada a un orden consecutivo, obedece a un diseño riguroso y planeado. Las imágenes en movimiento —qué es si no el cine— fluyen con una lógica puramente cinematográfica, unidas por motivos plásticos —objetos, espejos, cuadros— y movimientos de cámara.

El filme, asimismo, ostenta una absoluta unidad visual en la que las espléndidas ambientación y fotografía, la selección de colores y texturas, el uso de la luz, remiten al universo pictórico. Nada más adecuado para penetrar al universo de Frida.

La experiencia previa de Paul Leduc en este campo, demuestra su valía; sus dos cortos, *Estudios para un retrato* (Francis Bacon) y *Monjas coronadas* (ambos de 1978), dan fe de una singular sensibilidad para captar la belleza, y *Frida* es un filme de belleza inusitada.

Si por sus cualidades, digamos formales, *Frida* se remonta a años luz sobre el común de la producción fílmica mexicana, no lo hace menos por su trascendencia y alcances.

Al adentrarse junto con su personaje a una época particularizada por el esfuerzo empeñado en buscar y edificar una cultura nacional, por revalorar nuestras raíces indígenas e incorporar los rasgos hispánicos, *Frida* nos devuelve el sentido de la búsqueda de ese aliento cohesionador.

Descifrar el presente requiere de una visión que dé razón de lo que fuimos, pero la imagen de este país, diverso, múltiple, elaborada y transmitida por el cine (tanto extranjero como nacional), se encuentra fatalmente oscurecida por la falsedad.

Por una vez, en *Frida*, es posible encontrar una faz reconocible de lo que puede ser la mexicanidad. ♦

Libros

PARTE DEL GRAL.
IGNACIO ZARAGOZA

LA BATALLA DEL 5 DE MAYO

Por Alejandro de Antuñano M.

SOLDADOS:

Os habéis portado como héroes combatiendo por la Reforma; vuestros esfuerzos han sido coronados siempre del mejor éxito y, no una, sino ininidad de veces habéis hecho doblar la cerviz a vuestros adversarios. Loma Alta, Silao, Guadalajara, Calpulalpan, son nombres que habéis eternizado con vuestros triunfos. Hoy vais a pelear por un objeto sagrado: vais a pelear por la patria y yo me prometo que en la presente jornada le conquistaréis un día de Gloria. Nuestros enemigos son los primeros soldados del mundo; pero vosotros sois los primeros hijos de México y os quieren arrebatar vuestra Patria. Soldados: leo en vuestra frente la VICTORIA... ¡fé y... ¡VIVA la Independencia Nacional! ¡VIVA LA PATRIA!

4 de la mañana del día 5 de mayo de 1862.

Ignacio Zaragoza

El documento que ahora incluimos con ocasión en que se celebra un aniversario más de la heroica gesta del 5 de Mayo contra el invasor francés —el 124— reproduce por la intención y conmemoración del ayuntamiento de México del año de 1872, los Partes de Guerra que rindieron al país Ignacio Zaragoza, y los jefes de las unidades que tomaron parte en tan memorable encuentro para la nación mexicana. Después de la Batalla, entre el 5 y el 8 de mayo, transmitieron a Zaragoza sus respectivos Partes con los pormenores y detalles de sus instrucciones cumplidas y movimientos ejecutados, los integrantes del Ejército de Oriente: Gral. Ignacio Mejía, Gral. Miguel Negrete, Gral. Porfirio Díaz, Gral. Francisco Lamadrid, Gral. Felipe Berriozábal, Gral. Antonio Alvarez, Coronel Morales Puente, Coronel José Solís, y los ciudadanos generales en jefe del cuerpo del ejército y cuartelmaestre del mismo: J. Colombres, Manuel Burguichani, Félix Díaz, y Zeferino Rodríguez, respectivamente.

Con esta información, o más bien recopilación, de acciones contra el enemigo que le proporcionaron sus generales y hombres de confianza que actuaban de acuerdo a las estrategias previamente estudiadas, Zaragoza formuló con detalle y economía en su cuartel poblano, el 9 de mayo, su famoso parte detallado de la acción del 5 de mayo, comunicado al supremo gobierno de la República. Este informe lo dirigió Zaragoza al Ministerio de Guerra y Marina, en su calidad de General en Jefe del Ejército de Oriente; y en éste pedía al ministro felicitar por su conducto al presidente Juárez, pues "las armas nacionales" se habían "cubierto de gloria".

Tendrá cuidado Zaragoza por otra parte, de informar casi diariamente al Presidente Juárez de los movimientos que ejecutaban los franceses, y de las acciones emprendidas, luego de que éstos, tras la batalla, abandonan Puebla, para arribar finalmente al Puerto de Veracruz.

Aunque la noticia del triunfo se conoce el mismo día, no será sino hasta el 9 de mayo que Zaragoza redacte las características de su estrategia y acción, siendo este documento el oficial y directo que tenemos de tal evento.

Tras la batalla las reacciones nacionales no se hacen esperar. El 7 de mayo el Congreso de la Unión decreta: "que han merecido bien de la patria el ciudadano

DEFENSA DE PUEBLA

EX. H. N. N. N. N.

5 DE MAYO DE 1862

POR EL CIUDADANO GENERAL

IGNACIO ZARAGOZA.



MEXICO.
IMPRESA EN LA CALLE CERRADA DE SANTA TERESA NUM. 2.
1872.

General en Jefe Ignacio Zaragoza, los ciudadanos Generales, Jefes, Oficiales y soldados del Ejército de Oriente, que sostuvieron el honor y la independencia de la República en las jornadas del 28 de Abril en Acultzingo y el 5 del corriente en las inmediaciones de la ciudad de Puebla; en consecuencia, —añade el decreto— da a tan esforzados y heroicos ciudadanos un voto de gracia”.

Para el 11 del mismo mes, el Presidente Benito Juárez, por conducto de su Ministro de Guerra y Marina, reitera nuevamente sus felicitaciones al Ejército de Oriente, “por haber” —concretaba Juárez— “sido el primero en vindicar para con la Europa el buen nombre de la Nación”.

Aunque cronológicamente fueron primero los Partes que se enviaron a Zaragoza, éste, lógicamente, al dirigirlos el 9 de mayo al ministerio citado, los encabezó con el suyo, que redondeaba y pulía su visión de la “jornada gloriosa del 5 de mayo”.

El documento del 9 de mayo tiene significativo valor: Posee doblemente el carácter de juzgar a los protagonistas de un hecho histórico, entre los que destaca claramente por su audacia y valor Zaragoza, y el hecho mismo como historia, en el cual se desalienta la moral del imperio militar francés que es derrotado.

El parte detallado de Zaragoza, que acompañó de croquis y pormenores y detalles expresados por sus jefes, es escueto y ausente de adornos y sensacionalismos triunfantes. Da crédito a sus fuerzas y explica el triunfo como la acción del conjunto. Su informe es a la vez seco y luminoso, como si de repente se hubiera mimetizado de los atributos del paisaje poblano donde se libró la batalla.

En Puebla, con 4,800 hombres aproximadamente, incluida la columna de caballería, Zaragoza derrotó a Lorencez y a sus subalternos Mallat y L'Hérillier.

Estos, que a partir de las 9:30 de la mañana, trataron de apoderarse de los cerros de Loreto y Guadalupe, lanzaron todas sus fuerzas y en las tres cargas que efectuaron fueron rechazados. A las 7 de la noche, los franceses emprendieron la retirada a su campamento de la hacienda de los Alamos. El 8 de mayo, el vigía de la Torre Catedral de Puebla, Alejo Díaz, informará de la retirada del ejército francés que sobre el Camino de Amozoc, se dirige a Veracruz, donde sin temor de ser atacado nuevamente por los mexicanos, esperará los refuerzos que en su auxilio les mande Napoleón III.

Será hasta el 22 de mayo, que Loren-

cez, en un extenso escrito, comunique desde Orizaba al Ministro de Guerra francés los sucesos del día 5. No hablará de derrota, y sí de la suspensión del ataque. Sin embargo, al conocerse en Europa la derrota de los franceses, en París, el patriotismo exige la redención del honor nacional perdido tan lejos, y es entonces cuando el gran Víctor Hugo nos envía su proclama de apoyo.... “no os hace la guerra Francia; es el imperio”, nos dice desde su refugio lejano.

Tras la batalla, los sucesos se precipitan. Tienen sus consecuencias internamente y fuera del país. Un triunfo de tal naturaleza infunde esperanzas, cierto; pero también se sabe, encarnizará la lucha en el rescate del honor, por el camino de la lucha redoblada y terrible.

En consecuencia, en Puebla, Zaragoza idea el plan de su fortificación. Este consiste en la construcción de un sistema de fuertes destacados y en la fortificación de cuatro zonas de manzanas. Los fuertes, no muy grandes pues no están distantes entre sí, son nueve: Guadalupe, Loreto, Demócrata, Iturbide, Morelos, Hidalgo, Ingenieros, Zaragoza e Independencia.

Sin embargo no puede Zaragoza ver culminado su proyecto. Atacado de fiebre tifoidea, fallece en la ciudad de Puebla a los 33 años, el 8 de septiembre de ese año.

Por su parte Napoleón III, que nunca creyó bien organizado el ataque de Lorencez, otorga el mando supremo de las fuerzas francesas al General Forey, al que no obstante su experiencia en Crimea y en la Campaña de Italia, cree conveniente repasarle unas lecciones militares, en las que le indica atacar a los mexicanos en descampado y por sorpresa, evitando a toda costa las fortalezas enemigas que se hacen inaccesibles.

Así, un año después, el 17 de mayo de 1863, —sitio de Puebla— el General Forey vence las armas nacionales, y la plaza se entrega incondicionalmente.

El General Jesús González Ortega, que a la muerte de Zaragoza concluye la fortificación de Puebla, y dirige el cruento enfrentamiento, se rinde al General francés. “No puedo” —le dice— “señor General, seguir defendiéndome por más tiempo; si pudiera, no dude V.E. que lo haría”.

Dos días después, Forey hace su entrada solemne a Puebla a la cabeza del ejército franco-traidor. En su catedral, con gran entusiasmo el clero lo recibe cantando un *Te Deum*. Destruído el ejército liberal, el enemigo se dirige a la capital de la República; el 29 de mayo se publica el decreto que anuncia que los Poderes de la Unión

se trasladan a San Luis Potosí, y el 31 a las tres de la tarde el Congreso clausura sus sesiones; el estruendo de los cañones anuncia a la ciudad que el Poder Legislativo de los Estados Unidos Mexicanos concluye sus trabajos.

En su retirada Juárez lleva consigo el Poder Republicano; se cede por la fuerza, y se esperan vientos mejores. Debiendo concluir la disputa según la práctica europea, pues se ha tomado la capital, empieza con esa entrada la verdadera guerra.

En ese momento, el 5 de Mayo, ha quedado como Zaragoza atrás, pero alumbrando el provenir de la Nación, le indica el tramo que falta recorrer; no ha sido en balde, ni es un hecho aislado perdido en el territorio nacional, demuestra de nuevo a los mexicanos de entonces, que es imperativo defender los principios torales de autodeterminación y no intervención.

En esos angustiosos momentos, Juárez y su generación acrecientan la magnitud de su radio de acción; saben bien de la potencia del ideal de eminencia que se han impuesto. ♦

NENA, ME LLAMO
WALTER

EL FERVOR POR EL ORDEN

Por Anamari Gomís

Nena, me llamo Walter es un libro de cuentos construido a base de los signos más definitivos de la cultura contemporánea: la soledad, el amor impuesto por lejanos, insatisfechos deseos, los desencuentros, el cine, sus historias y sus formas; la literatura, desde los ecos del romanticismo (“En la isla”) hasta la intromisión de un ente literario (“Buen café en la vía Appia”) en el espacio “real” de una ficción que no le pertenece. Por demás quedan inscritas ciertas neurosis de nuestros días. Algunos de los personajes las padecen acusadamente: el fervor por el orden, mientras un mundo caótico nos rodea y nos encierra; por la puntualidad y por los hábitos. Hay destellos de narración fantástica (“¿Estás ahí, Marcial?”), enmarcados en la descripción natural de una atmósfera mediocre, apostata. Hay historia tras historia de tropie-

Guillermo Sucre LA MASCARA, LA TRANSPARENCIA

Ensayos sobre Poesía
Hispanoamericana
Nueva edición

Guillermo Sucre estudia las obras de algunos poetas hispanoamericanos de capital importancia, apegándose solamente a sus diversos usos del lenguaje. De ahí los términos del título, tomados de Lezama Lima, que indican la posibilidad de que el poeta se haga invisible y deje que su obra hable por él.

La máscara, la transparencia representa un instrumento eficaz para el conocimiento de la poesía que hoy se escribe en nuestra lengua.

Otro título de reciente aparición:

Juan Gustavo Cobo Borda
ANTOLOGÍA
DE LA POESÍA
HISPANOAMERICANA



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

zos, como si fuese imposible ceñirse, incluso, a grandes mitos, igualmente invocados por Federico Patán: Telémaco y Ulises sólo se reunirán momentáneamente, como por error, para no volver a encontrarse jamás ("No, no creo que haya sucedido así"). La factura del *thriller* se enquista en la narración actual y, siendo el escritor del *cuentario* un profundo *connoisseur* del género, los trazos del *suspense* se adecúan con precisión a los textos que tal bailan, siempre con un dejo de ironía atroz, de cargada oculta e implacable muy a la Hitchcock. De hecho, en *Nena, me llamo Walter* no hay más salida que la perplejidad, aún a pesar de que la mayoría de las historias suceden dentro del dizque nítido universo de lo cotidiano. Aquello que debió concordar (dos posibles amantes que se descubren, unas vacaciones tediosas, pero apacibles, una historia apegada a los hábitos) se estremera ante lo inesperado y, de ser más justos, ante su contrario. Es decir, no existe otra expectativa que la de lo desemejante. El *lugar común*, por lo tanto se invalida.

En "Deber de amigos", un pasado ignoto, que en apariencia no mantiene ligas con el presente, irrumpe callada pero abrasadoramente. El hombre que en secreto ha envidiado a su amigo Antonio, su perruna felicidad casado con Violeta, se compromete a visitar en un pueblecito del interior del país a un viejo, intachable amor del Antonio que ahora se encuentra en su lecho de muerte. El tipo cumple su promesa. Conocer a Edna, solterona ya, aunque de buen ver y todavía con las mientes puestas fielmente en un Antonio fantasmagórico, lo conmueve. Tanto es así, que los ayeres del finado Antonio despiertan de nuevo la oculta rivalidad del protagonista: "Envié de Antonio, en ocasiones, su vida de casado; envidiaba ahora la fidelidad oculta en el tono calmo de mi acompañante, acaso menos vieja de lo que en un principio creyera". Los personajes se han reunido en un parque y se sugiere la posibilidad de un encuentro amoroso entre ambos. Pero el *locus amoenus* natural para la ocasión no procede. La vida es rotunda con respecto a las coincidencias y aquí, si las hay, se cancelan: "Allí estábamos, una mujer cansada y un hombre herido a futuro, incapaces de encontrar una despedida adecuada. Ella miró a lo largo de la calle:

—Pudimos habernos conocido antes.
—Eso quise decir allá, en el parque."

"No, no creo que haya sucedido así" nos acerca a un hombre que mira el mar

desde el malecón. Se oyen los ruidos de los barcos: "Las voces son otra lectura, otro oficio, engañoso demasiadas veces". En la habitación de un hotel le aguarda un libro, algunas de cuyas frases extraídas al azar hacen pensar en el terrible poeta metafísico inglés John Donne: "Somobody is dancing on our graves". La contemplación de los buques sirve de pretexto para el encuentro con un hombre mayor, con el que el personaje-lector entabla una conversación casi futil. Sin embargo, la lentitud con la que debe haber anochecido, la quietud de los dos personajes sentados en una banca, fomentan un intenso viaje interior de posibilidades. El hombre joven es Telémaco a la búsqueda de Ulises, aunque el viejo no sea ni marido ni aventurero. Ver barcos, para él, resulta tan sólo un "vicio inofensivo", tras el que se produce la relación fugaz con un Telémaco incierto, con un Stephen Dedalus destinado al instante perentorio y al fin fracasado. La vida, pues, "está hecha de separaciones" y el aprensivo "hijo" despidió al acaso enfermo "padre" en una triste estación de autobuses.

"Rebeca" trata de una mujer misteriosa que se conoce en una fiesta de amigos. Es un ser imposible de atrapar, como un pez, y el cuento transita de un delineamiento tenue de lo fantástico (el edificio en el que habita Rebeca se transforma en una pecera) a lo metafórico (todos somos inaprehensibles, no existe certeza con respecto al "otro").

"Nena, me llamo Walter" resulta una narración espléndida. Un neurótico de la exactitud y la precisión, cinéfilo de las producciones de los años treinta y cuarenta, fantasea con la esposa de su obeso jefe, una mujer muy bella, según dicen, a la cual no conoce. La fantasía mezcla la imagen de dos mujeres: Leonarda, la cónyuge de Cándido, y la figura ideal de la desconocida. Los supuestos encuentros amorosos siempre son interrumpidos por un marido gordo y despreocupado, y se viven en escenarios correspondientes a las tres clases sociales. Primero será un elegante departamento, luego un supermercado y finalmente entre los tinacos de un edificio popular. La mujer del discurso ilusionista pasa de ser una dama elegante a una esposa clasemediera y luego a la humilde pareja de un borrachín. El cuento termina cuando, agobiado por la soledad, el protagonista desarregla sus discos, después imagina que Marlene Dietrich ha dormido con él, hasta que, por último, a la caza verdadera de una prostituta de lujo, sale de su casa y es muerto por un hombre gordo. "Podría haber agregado que a veces sueño y otras me pregunto si he soñado. No



siempre es fácil separar ámbitos", dice en algún momento el personaje. La condensación de elementos es lo que da la medida de la complejidad y riqueza del texto.

En "Buen café en la Vía Appia" nos topamos de nuevo frente a un obsesivo de los hábitos. "La existencia es un misterio totalmente mantenido a raya por el hábito", pero, como el personaje apunta: "...lo insólito acostumbra presentarse cuando más presume lo cotidiano". Tal es así, que un ente unamuniano irrumpe en la tarde plácida en la que, como todos los días, el protagonista toma un capuchino en el café "Vía Appia". Se trata de un carácter expulsado de una novela, el cual, a la Pirandello, busca reacomodo en otro texto. El personaje de Federico Patán se declara incapaz de lograrlo (él solo es buen lector). El juego de ficciones acaso no termine, tocado el lector, el lector del libro *Nena, me llamo Walter*, por la neurosis del lector de Machado, por su infinita mediocridad, por el acoso de un mundo habitual que oculta el tamaño de nuestra angustia.

"El paseo" evoca la mirada irónica de Hitchcock. Sin deberla ni temerla, un joven será asesinado por su anfitrión, quien piensa que el invitado, por un comentario hecho al azar, presenció un crimen cometido por su invitante. El cuento, por cierto, resulta a todas luces cinematográfico.

"En la isla" podría ser un vestigio del romanticismo, pero no lo es, a pesar de suceder la anécdota en un castillo, presumiblemente el castillo de un noble draculesco. El hecho de enfrentar dos clases sociales: la

de la nobleza y la burguesa nos remite, así, a un medioevo tardío, tan socorrido por los románticos, pero, más que nada, se registra un escenario extraño, perturbador, que corresponde íntegramente a la narración y, otra vez, a la ensoñación: el burgués es, quizás, un joven fantástico que muere en el lago de un parque.

En "¿Estás ahí, Marcial?" no pude dejar de imaginarme al protagonista, un solterón enamorado de una estatua, enfundado en la traza y la figura de Arturo de Córdoba. Dentro de la corriente de la literatura fantástica, Patán incide, como hace con el resto de sus cuentos, en la severa soledad de los solterones, cuya neurosis, como un texto que se cuece o se escribe aparte, inaugura un mar de posibilidades narrativas.

Nena, me llamo Walter viene a ser una reunión de relatos de primer orden, pleno, como dije en un principio, de datos de la cultura erudita de hoy, es decir, se trata del libro de un acucioso lector que ahora se convierte en un escritor por demás interesante. ♦

Federico Patán, *Nena, me llamo Walter*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985. 101 pp. (Letras Mexicanas).



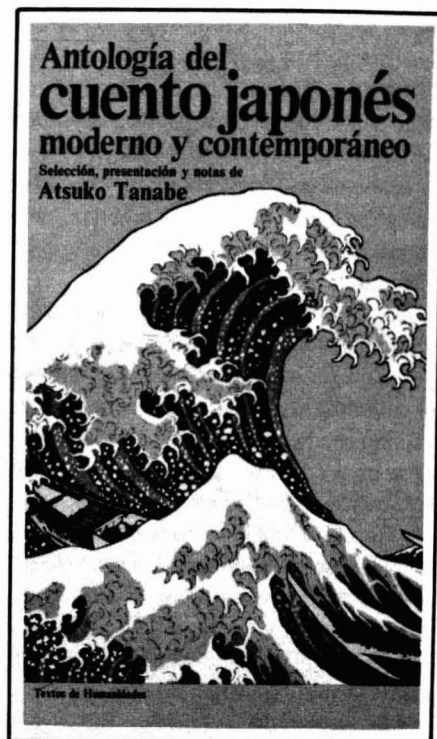
TRADICIÓN Y MODERNIDAD

Por Patricia García Vázquez

Hiroshima, Nagasaki, geishas, samurais, nombres de firmas comerciales que suenan como susurro... quizás éstos son los referentes más inmediatos que tenemos acerca de Japón; sin embargo, poco conocemos sobre su cultura milenaria y simbólica, sobre su literatura.

Narrativa de imágenes que emerge de un lenguaje ideográfico, el japonés, en donde el paisaje describe el interior de los personajes. Sujetos místicos que definen su idiosincracia: silenciosos, receptivos, seres que *implotan* ante los hechos, introduciéndose en ellos hasta desmenuzarnos.

Autores, diversidad de historias y cuentos que forman y nutren a la literatura universal eran, hasta hace poco, desconoci-



dos por nosotros. Con la publicación de la *Antología del cuento japonés moderno y contemporáneo*, la UNAM nos aproxima a una muestra representativa de la narrativa japonesa.

La presentación, selección y notas, así como la traducción de la mayoría de los cuentos, estuvo a cargo de la maestra Atsuko Tanabe, quien realizó un arduo esfuerzo para simplificarnos el camino hacia ese universo narrativo de símbolos engarzados en una cultura que nos es ajena. Un total de 14 textos reflejan los distintos cambios sociales que ha vivido Japón desde mediados del siglo XIX hasta nuestros días y, al mismo tiempo, definen cada etapa literaria.

1868 marca la entrada al mundo moderno; se inicia el periodo monárquico Meizy y con él, la occidentalización. El naturalismo francés, el romanticismo alemán y la corriente psicologista influyen en la gestación de esta nueva narrativa.

En "La barca Takase" se aprecia el alba de la literatura moderna japonesa. Entramos en la noche convertida en bruma; viajamos en esa barca feudal que, al deslizarse, nos habla de las contradicciones entre la ley de los hombres y las leyes naturales; entre el deber ser y el ser místico, con el deber que le marca su propia concepción del mundo.

Paralelamente, aparecen los escritos de Lafcadio Hearn, griego que descubrió las maravillas de Japón y decidió adoptar su cultura y forma de vida, como lo manifiesta en "La mujer de nieve"; historia que evoca la vieja aldea, en donde la belleza y la

magia de O-Yuki (nieve) transforman la realidad de dos leñadores.

Tiempo más tarde, surge la ficción pura, en la que los dioses japoneses descienden para observar cómo el país del Sol Naciente recibe en silencio toda influencia: la devuelve, le extrae lo mejor, la mezcla y baña con su propia historia hasta convertirla en parte de sí mismo.

En "La sonrisa de los dioses", Akutagawa narra el afán del misionero Organtino por convertir al catolicismo a gran número de orientales y su terrible lucha interna "contra esa fuerza, contra ese espíritu invisible para nosotros que se esconde en la naturaleza de esa tierra."

Aquí, la mitología cobra presencia. La diosa del sol, Amaterasu, con esa "voz femenina tan hermosa como la eternidad", invade el lugar, lo cubre de penumbra y así demuestra que la cultura japonesa conserva su misma forma y color.

Las huellas de la Primera Guerra y la pobreza no se hacen esperar. Las contradicciones y el grito de protesta de los marginados definen la corriente de la literatura proletaria.

Yoshiki Hayama nos revela, a través de "La carta en el barril de cemento", el triste devenir en un mismo círculo, el cemento que se revuelve y se seca llevándose peda-



zos de tela, de esperanza.

Las condiciones de vida de los peones japoneses, por su parte, quedan plasmadas en "El perro matahombres". Kobayashi, su autor, toma el *furoshiki* —una pañoleta que tradicionalmente se usa para llevar objetos— y lo extiende ante nosotros para mostrarnos el paisaje: "Desde la colina, a la izquierda, la región parece el pliegue de un gran *furoshiki*... En el fondo del pliegue una línea bordada voltea hacia acá... es el ferro-

carril que sigue hacia Kushiro".

Posteriormente, en los años 40, surge el militarismo ultranacionalista que controló y limitó la forma y el contenido narrativo. Mas, como sostiene Atsuko Tanabe, la literatura y los escritores no pueden dar marcha atrás; rompen las puertas y crean un oasis en el valle nefasto.

La prosa poética de Yasunari Kawabata, merecedor del Premio Nobel de literatura 1968, es un indicio de esta resistencia. De una actitud, de una manía, desprende en *El lunar*, un juego de impresiones, luces y obscuridades que desgasta a una pareja.

"Cuando me señalaste lo miserable de mi expresión al tocarme el lunar, yo también lo entendí así, e interpreté tu comentario como una demostración de amor. Yo misma llegué a la conclusión de que todo lo despreciable en mí se reflejaba claramente en ese acto de tocar el lunar..."

De esa pequeña mancha el autor desgaja una a una las actitudes de amor y desamor.

"...Más y más lo pienso ahora: el gesto que tanto te disgustaba ¿no habría sido la confesión de mi amor, que no podía expresar en palabras?"

Profundizar en el aspecto psicológico de los personajes es una inquietud perma-

revista mexicana de **POLITICA EXTERIOR**

PUBLICACION TRIMESTRAL DEL INSTITUTO MATIAS ROMERO DE ESTUDIOS DIPLOMATICOS, ORGANO ACADEMICO DE LA SECRETARIA DE RELACIONES EXTERIORES, QUE DA A CONOCER A TRAVES DE ENSAYOS, NOTAS E INFORMES, RESEÑAS DE LIBROS, CRONOLOGIA DE NOTICIAS, DISCURSOS Y DOCUMENTOS, LOS HECHOS QUE DEJAN CONSTANCIA DEL QUEHACER DE MEXICO EN EL MUNDO, ASI COMO LOS LINEAMIENTOS MAS RELEVANTES DE SU POLITICA EXTERIOR.

SUSCRIPCIONES

Anual: México, 1 500 pesos; E.U.A., Canadá, Centroamérica y Sudamérica, 25 U.S. dólares; otros países, 34 U.S. dólares.

Dirigirse a: Dirección General de Archivo, Biblioteca y Publicaciones, Secretaría de Relaciones Exteriores, Ricardo Flores Magón No. 1, Ex-Convento de Tlatelolco, C.P. 06995 México, D.F., teléfonos: 597-53-86 y 597-53-16.

OPCIONES DE POSGRADO EN AMÉRICA LATINA



Obra esperada con gran expectativa en el ambiente universitario latinoamericano, fruto de la información recogida en el Banco de Datos de Estudios de 40. Nivel de la UNIÓN DE UNIVERSIDADES DE AMÉRICA LATINA, sobre 140 instituciones de 16 países de la región.

Opciones de posgrado en América Latina en esta primera versión, es una coedición de la Dirección General de Intercambio Académico de la Universidad Nacional Autónoma de México y la Secretaría General de la UDUAL.

Para su adquisición dirigirse a: Unión de Universidades de América Latina / Ciudad Universitaria, Apartado Postal 70232, / Delegación Coyoacán 04510 — México, D. F.

nente en los escritores modernistas, pero siempre, como bien señala Atsuko Tanabe, desde ese manantial filosófico que determina al ser oriental.

Tatsuo Hori es un digno representante de esta tendencia. En su cuento "Mejillas ardientes", recrea la relación de dos jóvenes, el descubrimiento de sus cuerpos; el deseo y las distintas sensaciones que viven se entremezclan en un discurso erótico y reflexivo que dificulta el reconocimiento del propio yo, al mismo tiempo que lo define.

Es también en esta última etapa de la literatura moderna, cuando aparecen escritoras notables, como Kanoto Okamoto y Fumico Hayashi.

En la mayoría de sus textos, Okamoto expone el dilema de ser, simultáneamente, mujer trabajadora y madre de familia. "Sushi", nos regresa a la imagen primera, mostrándonos la ternura de la maternidad.

Pero la antología no sólo incluye recuerdos primigenios; la guerra lo destruye todo, y en "Los barrios bajos", Hayashi demuestra que aun entre los escombros la mujer japonesa vive y ama.

Con la posguerra empieza una nueva etapa de la literatura japonesa, la contemporánea. Ejemplo de esta narrativa es la obra del reconocido autor Mishima, quien al igual que Akatawaba, fantasea con la cotidianidad hasta convertirla en ficción pura. Los cuentos "El sacerdote del templo de Shiga y su amor" y "Alas" hablan de la quimera de Mishima.

Los años siguientes apuntalan la búsqueda constante por encontrarles sentido a la vida y a la muerte; el erotismo despliega su fuerza y coherencia hasta devenir en un símbolo utilizado por numerosos escritores.

Uno de ellos, Masuo Ikeda —pintor y grabador—, fue merecedor del Premio Akutagawa 1977, por su cuento erótico "Dedicado al mar Egeo".

Pintura y narrativa se conjugan, en este texto, para ofrecernos una descripción topográfica del cuerpo femenino y las reacciones que suscita en los personajes.

Por su parte, la escritora Ayame Nara funde en "El manantial del arcoiris" un realismo casi documental con un sutil erotismo fantástico.

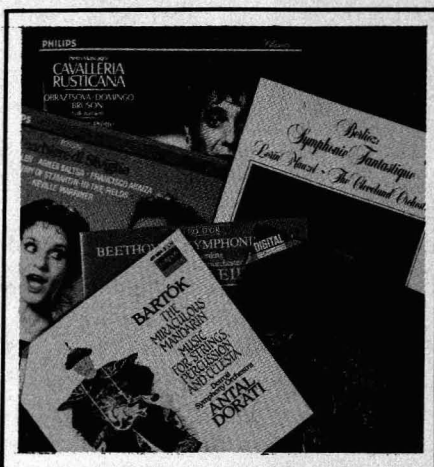
Un bello libro que nos invita a descubrir los nuevos horizontes de la literatura japonesa, "bella amalgama de tradición y modernidad": ♦

Antología del cuento japonés moderno y contemporáneo. Seleccion, presentación y notas de Atsuko Tanabe. UNAM, México, 1985. 194 pp. (Textos de Humanidades).

Discos

LAS 25 MEJORES GRABACIONES DEL AÑO EN DISCOS COMPACTOS IV

Por Rafael Madrid



BALLET

BARTOK

El Mandarin Milagroso, OP. 19. Ballet completo. Música para Cuerdas, Percusión y Celesta. Orquesta Sinfónica de Detroit. El Coro Kenneth Jewell (en el mandarín). Dirige Antal Dorati. LONDON 411894-2.

Cuando aparezcan estas líneas el Maestro Antal Dorati habrá cumplido 80 años y terminará su asociación activa con la Orquesta Sinfónica de Detroit, a la que supo llevar, como a tantas otras, a un primer plano de excelencia, resultante de una fecunda labor como maestro y director musical.

En esa fecha sobresaliente de su vida artística, Dorati no podía rendir mejor tributo a su maestro y paisano Bela Bartok que la grabación maravillosa de su ballet-pantomina El Mandarin Milagroso, del que suele grabarse sólo la Suite omitiéndose la parte coral al final de la obra, y de la Música para Cuerdas, Percusión y Celesta.

Dorati y sus filarmónicos de Detroit consiguieron, compartiendo los honores con el equipo de grabación de DECCA-LONDON: James Mallinson y los ingenieros Colin Moorfoot y Simon Eadon, una de

las grabaciones más sensacionales que se han logrado en discos compactos, alcanzando un esplendor sonoro y una calidad en el extremo bajo de frecuencias que hay que oírlos para creerlo. Se trata de un verdadero disco de demostración.

FALLA

El Sombrero de Tres Picos. Ballet completo. El Amor Brujo. Ballet completo. Colette Boky, soprano. Huguette Tourangeau, mezzo. Orquesta Sinfónica de Montreal. Dirige Charles Dutoit. DECCA-LONDON LDR-410008-2.

Esta destacada grabación está comentada en el número 420 de esta Revista, correspondiente al mes de Enero de 1986.

STRAVINSKY

Suite el Pájaro de Fuego. Versión 1919.

BORODIN

Obertura y danzas Polovetzianas de la ópera El Príncipe Igor. Coros y Orquesta Sinfónica de Atlanta. Dirige Robert Shaw. TELARC CD-80039.

Es una lástima que no hayan grabado el ballet completo; sin embargo, la Suite del Pájaro de Fuego en su versión de 1919 fue una de las primeras grabaciones que editó TELARC en el formato de disco normal y recibió muchos elogios de la crítica. Posteriormente salió al mercado como uno de los primeros y mejores discos compactos de esa marca y nos consta, de nuestros viajes a Nueva York, que lo utilizan frecuentemente en sus salas de demostración de los mejores equipos de audio.

Esta grabación es uno de los mejores ejemplos de cómo puede sonar un disco compacto con la ayuda de una ingeniería inteligente. Nada de una multitud de micrófonos y de las más impresionantes consolas mezcladoras para obtener el sonido final. Jack Renner usó su acostumbrado arreglo de 3 micrófonos Schoeps omnidireccionales prudentemente colocados para lograr un balance natural, buena definición orquestal y una localización estable de los instrumentos.

TELARC ya es famosa por sus percusiones impresionantes, y el tambor de bajos se escucha aquí con gran impacto, pero también en el otro extremo de frecuencias hay emociones con el encantador tono de las cuerdas sin traza de sonido irritante, como en el *diminuendo* de la cuerda justo antes de que la entrada del corno francés señale el principio del *finale*, alcanzando su nivel *pianissimo* sobre un fondo de absoluto silencio, que sólo da el disco compacto.

RAVEL

Daphnis et Chloé. Ballet completo.
Coro y Orquesta Sinfónica de Montreal.
Dirige Charles Dutoit. LONDON 400055-2.

Esta es una obra que requiere, para nuestro gusto, más de magia y de misterio que de precisión y de técnica, y Dutoit y su orquesta de Montreal lo consiguen plenamente haciéndonos escuchar esta música con arrobo. Esta grabación tiene una perspectiva acústica de rara belleza por lo que debe contribuir en buena medida el lugar en donde estos artistas graban por lo regular, que es la iglesia de San Eustaquio en Montreal, cuya magnífica acústica se combina con un periodo de reverberación ideal permitiendo al equipo de grabación obtener un sonido glorioso que corona la interpretación y ejecución orquestal y coral de esta obra maestra.

Dutoit sabe extraer cada detalle de la opulenta orquestación de Ravel sin perder los elementos sensuales y místicos de la partitura, y aprovechando el amplio rango dinámico de la grabación va con la misma facilidad y claridad de los *pianísimos* etéreos a los excitantes *fortísimos* a plena orquesta y coros.

¿Porqué no se le habrá ocurrido a un productor tan experimentado como Ray Minshull, al editar el disco, asignarle pistas o índices que permitieran a los audiófilos localizar rápidamente fragmentos del ba-

llet, introducción, sus diversas danzas, sus partes corales y su bacanal final?

En un ballet con duración de 56 minutos, valía la pena el esfuerzo.

ORATORIO

HANDEL

El Mesías. Oratorio completo.
Judith Nelson, soprano 1; Emma Kirkby, soprano 2.
Carolyn Wathinson, contralto. Paul Elliot, tenor.
Coro de la Catedral de la Iglesia de Cristo, Oxford
La Academia de Música Antigua. Dirige Christopher Hogwood. L'OISEAU-LYRE 411858-2 (3 discos)

El comentario de esta grabación está incluido en el número 413 de esta Revista, correspondiente al mes de Junio de 1985.

OPERA

PUCCINI

Tosca. Opera Completa.
María Callas, soprano. Floria Tosca.
Giuseppe di Stefano, tenor. Mario Caravadosi.
Tito Gobbi, barítono. Scarpia.
Coro y Orquesta del Teatro "La Scala" de Milán.
Dirige Victor de Sábata.
EMI(ANGEL) CDS 7471758 (3 discos) Mono 1953.

Esta grabación llevada a cabo en el Teatro "La Scala" en el periodo del 10 al 21 de Agosto de 1953, es decir, hace ya casi 33 años, es todavía una joya de la discografía mundial y posiblemente la grabación suprema de la Callas. Si en el disco normal la reproducción es notable, la transferencia al disco compacto le ha inyectado nueva

vida a tal grado que hay momentos en que uno piensa que se trata de una grabación reciente, de la era digital.

Vale la pena dedicarle un comentario particular a estos discos en un próximo número de esta revista, porque abunda en anécdotas que recordaremos con beneplácito los que tuvimos la fortuna de oír a la gran diva en el escenario, y para conocimiento de las nuevas generaciones de aficionados a la ópera y coleccionistas de discos. Baste recordar por el momento, y para recomendar estos discos, que María Callas se encontraba en aquella época en gran forma vocal, muy dramática y femenina, como lo exige el papel. Su "*Vissi d'arte*", vocalmente muy seguro y opulento y su célebre "*E avanti a lui tremava tutta Roma*" es único y ahí queda para la historia. Es la actuación que nos dió en el Palacio de Bellas Artes en 1952 pero pulida e imponente.

Di Stefano, el inefable Pipo, estaba en plena carrera ascendente vocal y dramáticamente. Tito Gobbi es sencillamente el Scarpia de nuestro tiempo con una voz potente y todo un actor.

El éxito de tan notable grabación es el resultado del trabajo de cuatro fenómenos del arte operístico: María Callas, Tito Gobbi, Victor de Sábata y Walter Legge, el productor de discos EMI-ANGEL, cuatro seres sobrehumanos, cuatro perfeccionistas. ♦

Continuará en el siguiente número

ESTEREOMIL



EL SONIDO DE LOS CLASICOS 89.7 F.M.
CONCIERTOS LASER

SABADOS Y DOMINGOS 11 Hrs.
PRIMERA ESTACION ESTEREOFONICA
100% COMPLETAMENTE COMPUTARIZADA
USO LA TECNOLOGIA MAS AVANZADA
RAYO LASER

INTEGRANTE **nrn**
TRADICION DE EXCELENCIA EN RADIO

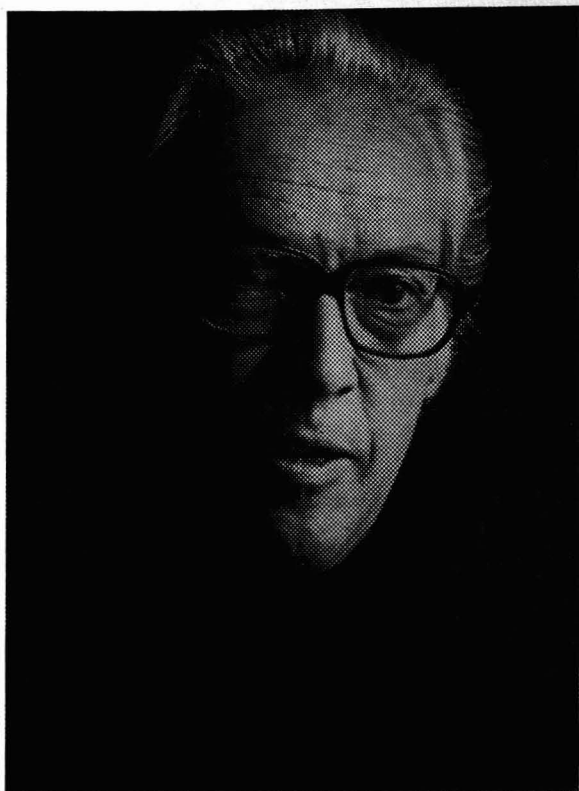
OMNIA



REVISTA DE LA SECRETARIA EJECUTIVA
DEL CONSEJO DE ESTUDIOS DE POSGRADO

AÑO 2 NUMERO 2 MARZO DE 1986

La revista donde el Posgrado
de la Universidad Nacional
Autónoma de México
tiene su campo de expresión
natural; allí donde
los conocimientos se integran
en un todo armónico.



FEDERICO SILVA

continuidad
ACTO RITUAL

MUSEO DE ARTE MODERNO
MARTES A DOMINGO/10:00 A 18:00 HRS.



Angelina Beloff

S U • O B R A
1879 — 1969

MUSEO DEL PALACIO DE BELLAS ARTES
MARTES a DOMINGO/10:30 a 18:30 hrs.

EL COLEGIO DE MÉXICO

PUBLICACIONES RECIENTES

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

Silvio Zavala **El servicio personal de los indios en la Nueva España** tomo II

Moisés Gozález Navarro **Sociología e historia en México** reimpresión

Varios autores **A Compact History of Mexico** 2a. edición

Elías Trabulse **Francisco Xavier Gamboa: un político criollo en la Ilustración mexicana**

Varios autores **Documentos gráficos para la historia de México** Editora del Sureste

Varios autores **Cancionero folklórico de México** tomo V

Oralia Rodríguez y Graciela Murillo **Te voy a platicar de mi mundo** editado con la SEP

Tomás Segovia **Poética y profética** editado con el Fondo de Cultura Económica

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

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

Esperanza Durán **Guerra y revolución: las grandes potencias y México, 1914-1918**

Manuel García y Griego y Gustavo Vega **México-Estados Unidos, 1984**

Wang Meng **Cuentos**

Kurt Unger **Competencia monopólica y tecnología en la industria mexicana**

Ernesto May Kanosky **Diseño de una reforma fiscal óptima: el caso de México**

Mario Margulis y Rodolfo Tuirán **Desarrollo y población en una ciudad de la frontera norte: el caso de Reynosa**

Varios autores **El campesinado en México: dos perspectivas de análisis** reimpresión

Oscar Guzmán, Antonio Yúnez-Naude y Miguel S. Wionczek **Uso eficiente y conservación de la energía en México**

De venta en El Colegio de México y en otras librerías

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



Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Mayo, 1986

424



AGUSTÍN YÁÑEZ: UNA APROXIMACIÓN

LEOPOLDO ZEA: UNA ENTREVISTA

POEMAS DE MARIANO FLORES CASTRO

LA BATALLA DEL 5 DE MAYO

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

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

nombre

dirección

colonia

ciudad

estado

país

teléfono



un mundo de lectura con la solidez universitaria

ANDRÉS MOLINA ENRIQUEZ
LA REVOLUCION AGRARIA DE MEXICO
1910-1920
TOMO I

ANDRÉS MOLINA ENRIQUEZ
LA REVOLUCION AGRARIA DE MEXICO
1910-1920
TOMO II

ANDRÉS MOLINA ENRIQUEZ
LA REVOLUCION AGRARIA DE MEXICO
1910-1920
TOMO I

ANDRÉS MOLINA ENRIQUEZ
LA REVOLUCION AGRARIA DE MEXICO
1910-1920
TOMO IV

JOSE MARIA LUIS MORA
REVISTA POLITICA
DE LAS DIVERSAS ADMINISTRACIONES
QUE HA TENIDO LA REPUBLICA HASTA
1837

ANDRÉS MOLINA ENRIQUEZ
LA REVOLUCION AGRARIA DE MEXICO
1910-1920
TOMO V

JOSE MARIA LUIS MORA
CREDITO PUBLICO
ESCRITOS DEL OBISPO ABAD Y QUEIRO
DISERTACION SOBRE BIENES ECLESIASTICOS PRESENTADA
AL GOBIERNO DE ZACATECAS
DIVERSOS PROYECTOS PARA ABREGIO DEL CREDITO PUBLICO
POSIBILIDAD DE PAGAR LOS GASTOS DEL CULTO
E INTERES DE LA DEUDA INTERIOR CON LOS BIENES DEL CLERO
DEUDA INTERIOR Y EXTERIOR DE MEXICO

EMILIO RABASA
LA EVOLUCION HISTORICA
DE MEXICO

BIBLIOTECA MEXICANA DE ESCRITORES POLITICOS MEMORIA POLÍTICA DE MÉXICO

Son diversas reediciones que permiten hacer la lectura del trayecto sociopolítico que México ha seguido para conformar su identidad y el perfil de su sociedad en el devenir histórico

primeros títulos a la venta:

Andrés Molina Enriquez: La Revolución Agraria en México (5 tomos)

Emilio Rabasa: La evolución histórica de México

en prensa:

José María Luis Mora: Revista política
del mismo autor: Crédito público

Carlos de Sigüenza y Góngora: Teatro de virtudes políticas
Juan de Palafox y Mendoza: Manual de Estados y naturaleza del indio

de las principales colecciones

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

algunas de sus publicaciones periódicas

- deslinde: serie los nuestros (colección fascículos)
- anuario de letras
- revistas:
- universidad de México
- diógenes
- omnia y
- perfiles educativos

novedades

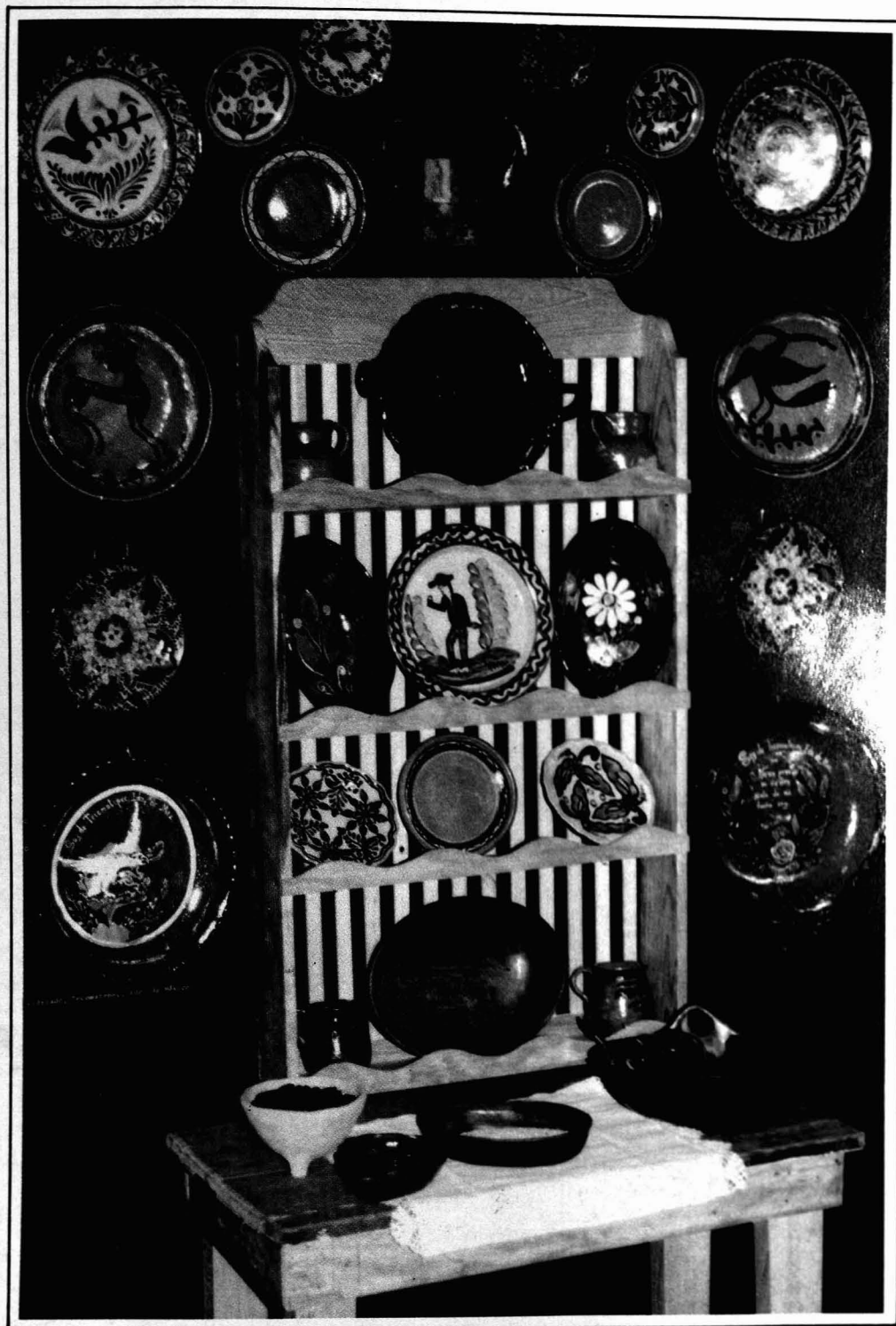
- guía del estudiante (colección fascículos)
- constitución política de los estados unidos mexicanos. comentada
- grandes tendencias políticas contemporáneas (colección fascículos)

universidad nacional autónoma de México
coordinación de humanidades
dirección general de fomento editorial
ciudad universitaria
c.p. 04510 México, d.f.
tel. 550-53-20

de venta en librerías de la unam

ARTESANIA

Raices que son cultura



LE INVITAMOS A CONOCER NUESTROS CENTROS DE EXHIBICION Y VENTA EN EL D. F.:

Av. Patriotismo 691 - Av. Juárez 89 - Londres 136, Zona Rosa - Av. de la Paz 37, San Angel - Insurgentes Sur 1630
Manuel E. Izaguirre 10, a un costado de Plaza Satélite, y nuestros nuevos centros en la Cineteca Nacional y Polyforum
Cultural Siqueiros.

Otras Tiendas FONART en: Ciudad Juárez - Cuernavaca - Ensenada - Oaxaca - Piedras Negras - San Luis Potosí - Tijuana
y Tlaquepaque.



FONART FONDO NACIONAL PARA EL FOMENTO DE LAS ARTESANIAS

38102 50
Librerías de Cristal
039.86 \$200