

revista de la

# *universidad de méxico*

**efraín huerta: un manifiesto y una entrevista**  
**charles chaplin: cómo hago reír**

yvan goll  
sobre  
chaplin

poesía:  
alejandro  
aura  
y carmen  
boullosa

crítica  
sobre:  
meinhof,  
boucault,  
halimi,  
molina,  
betancourt

edmund  
wilson:  
la fiebre de oro

un  
cuento  
de  
gerardo  
cornejo

josé de jesús  
sampedro:  
el blues  
de sam

guillermo soberón y daniel ruiz fernández: la universidad y el cambio social

## Sumario Volumen XXXII, número 5, enero de 1978

---

**Efraín Huerta**

*Manifiesto nalgaísta, 1*



**Andrés de Luna y Guadalupe Valdés**

*Elusiones y asperezas, 5*

(una charla con Efraín Huerta)

**José de Jesús Sampedro**

*El blues de Sam, 7*

**Gerardo Cornejo**

*La torre, 8*

**Octavio Armand**

*El centro descentra: los simétricos  
enlaces de Zequeira, 13*

**Yván Goll**

*La chaplinada, 19*

(un poema filmico)

**Edmund Wilson**

*La fiebre de oro, 27*

.....  
Clásicos de la crítica / Crítica de los clásicos

**Charles Chaplin**

*Cómo hago reír, 30*

(traducción de Manuel Núñez Nava)



### LIBROS

Ulrike Meinhof: la otra cara de la medalla, 32 /  
La guerra ha comenzado, 33 / *Vigilar y castigar* de  
Michel Foucault, 34 / José Agustín: hacia la  
madurez, 36 / Silvia Molina: *La mañana debe seguir  
gris*, 37 / *Oppiano Licario*, 38 / *De cómo Guadalupe  
bajó a la montaña*, 39 / *Charles Atlas también muere*  
(Nicaragua también nace), 40 / Edmund Wilson: *El  
castillo de Axel*, 42 / *Las flores azules* de Queneau, 44.

### La Redacción

*La poesía y las editoriales en México, 45*

**Carmen Boulosa**

*De luz y sombra*

(tercera de forros)

Portada: Dibujo de Fernand Léger

---

**I La Universidad y el cambio social,**

por Guillermo Soberón y Daniel Ruiz Fernández

---

**Alejandro Aura**

*Dos poemas, 25*

**Armando Pereira**

*Habitante de la noche, 26*

---

### Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Dr. Guillermo Soberón Acevedo / Secretario General Académico: Dr. Fernando Pérez Correa

Revista de la Universidad de México

Organo de la Dirección General de Difusión Cultural

Director: Hugo Gutiérrez Vega

Consejo de Redacción:

Fernando Curiel, Margo Glantz, Hugo Gutiérrez Vega, Eduardo Lizalde, Guillermo Sheridan

Jefe de redacción: Guillermo Sheridan / Asistente: Rafael Vargas

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

Torre de la Rectoría, 10o. piso

Ciudad Universitaria, México 20, D. F.

Teléfono: 5 48 65 00, ext. 123 y 124

Franquicia postal por acuerdo presidencial

del 10 de octubre de 1945, publicado

en el D. Of. del 28 de oct. del mismo año

Precio del ejemplar: \$ 20.00

Suscripción anual: \$ 100.00 Extranjero Dls. 12.00

Administración: María Luisa Mendoza Tello

Patrocinadores:

Banco Nacional de Comercio Exterior, S. A.

Unión Nacional de Productores de Azúcar, S. A.

Ingenieros Civiles Asociados [ICA]

Nacional Financiera, S. A.

Instituto Mexicano del Seguro Social

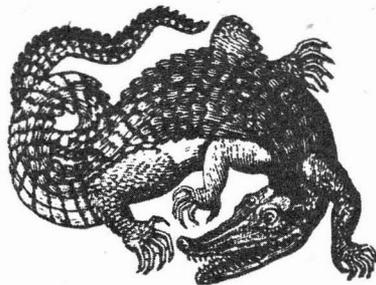
INFONAVIT

# Manifiesto nalgaísta

ALELUYA COCODRILOS  
SEXUALES ALELUYA

Para ella, que me mira morir. . .

El gran río penetró la roca viva  
y se adelgazó hasta el miedo y el estruendo  
se hizo rayo se hizo ruina se hizo tonto  
esqueleto  
y hoy padece a lo largo de las pieles de tigre  
a la orilla del cocodrilo que me sueña  
y me hunde en el naufragio  
de su carne tan blanca  
oh carne nacarada en medio  
de la arena  
como tú  
y estas dos medallas de oro que muerdo  
dalias de vida y martirio  
y en ellas me retrato y consigo el descenso  
al dulce infierno de tu vientre  
y de nuevo los dientes  
ah malditos  
ah maldita tú también  
larga bestia ululante despierta lengua  
en aquel círculo de asesinos  
(Pierde toda esperanza  
amor mío)  
de almas danzantes albas  
cool cool cool cool jazz  
¡Bríndame por fin!  
Aleluya aleluya magnífico Grijalva  
muerto de frío de rocas y pañuelos rojos  
Piérdete  
adelgázate hasta la soledad  
de los cocodrilos que agonizan  
al pie de mi medio siglo  
y de mi alcohol  
cohol cohol cohol cohol jazz  
marinera manía  
de pintar escribir declamar pagar impuestos  
luz renta etcétera



y luego abrazarte  
bajo el diluvio de sonos antillanos y misas  
lubas  
y volver a abrazarte hasta el arte y el  
hartazgo  
y aleluyarte hasta no sé cuándo  
dormida y abrumada purificada  
putificada  
¡Aleluya! ¡Aleluya!  
poetas elotes tiernos calaveritas apaleadas  
poetas inmensos reyes del eliotazgo  
baratarios y pancistas  
grandísimos quijotes de su tiznadísima  
chingamusa  
perdónenme grandes y pequeños pequeñísimos  
poetas  
(Soy acaso el hijo de Sánchez de la poesía  
¿Peralvillo Tepito Incorporated?  
Alors los invito a discurrir  
pespunte limpio  
por el nuevo Paseo la Anti-Reforma)

## NACIMIENTO Y APOTEOSIS DEL NALGAISMO

Oh Fuensanta ¿no hacemos cuchi-cuchi  
a la orilla del mar?

Porque el mar. . .

Aguárdame Grijalva  
permíteme ser sueño y ser la vida—  
lo derecho es lo derecho  
y los sueños sueños son  
y la vida  
¿vale acaso la pena de vivirla?  
Ahora verás río de sublime dorso  
encañonado como yo encañado  
río maldiciente como águila maldita  
yo con cara de yerba  
herbazal sin origen  
territorio cavado



hijo desobediente  
triste y amarga paternidad de más de cuatro  
ésta es mi escuela  
la acabo de fundar fundillar  
erigir erectamente sin cimientos  
con el semen simiente  
del verso verso verso versus  
contra mi propia voluntad pero a mi gusto  
Hoy nace (digamos y cantemos aleluyas de  
espanto)

#### EL NALGAÍSMO

Nalgaístas de todos los países subyugados  
¡OEA OEA OEA OEA uníos!  
Así pues como los cocodrilos empantanados  
alma mía de cocodrilo  
—claro está que soy hijo de una paloma azul  
y un ancho saurio de dorado sexo  
Nalgaísta hasta la médula de los huesos  
(dije huesos)

hasta la marchita desesperación  
hasta los hígados

Así me tienes  
a tus pies rendido  
pequeñamente de ladito como el oficiante  
de los fracasos rey amargo  
pero no lo digáis

no digáis  
que agotado mi tesoro. . .

tampoco  
tampoco la toquéis  
ni con el pétalo de un maguey

Dejadla  
qué demonios  
así es la rosa así es la cosa  
así son de redondas y luminosas  
y así es

*. . .basta citar el caso de mi tía la segun-  
da. Visiblemente dotada de un trasero de  
imponentes dimensiones, jamás nos hubié-*

*ramos permitido ceder a la fácil tentación de  
los sobrenombres habituales; así, en vez de  
darle el apodo brutal de Anfora Etrusca,  
estuvimos de acuerdo en el más decente y  
familiar de la Culona. Siempre procedemos  
con el mismo tacto. . .*

Una nalga es una nalga una nalga una nalga  
una nalga

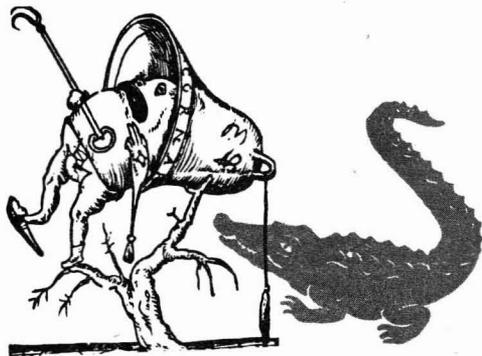
No voy al paraíso ni al infierno  
yo voy directamente al Nalgatorio  
oh cielos

Oh vértigo estridente ladrido  
largo mugido verde penetrante zurear  
lanza oh lanza tu lancetazo  
lengua

víbora viborilla de la mar  
benditísima fuente de milagros  
últimadamadramente  
Fuensanta  
¿hacemos cuchi-cuchi?

Verde es el color de la esperanza  
por arriba  
sabrosa la entrepierna de la amada  
por abajo  
veo negro veo violetas en tu axila  
por arriba  
cervatillos tus dedos en mi espalda  
por abajo

por arriba carajo por atrás  
(salomónico estás  
Es que no cojo. . .)  
por delante por atrás retrasados  
emputecidos nalgaístas  
ya lo saben  
al que no le parezca  
por arriba  
que se vista y se vaya o que se venga  
por abajo  
Río arriba río abajo a todas horas





mi carcajada es homérica y casi montesdeóquica  
y después oh después al ratito  
voy a decirlo en paz

secretamente:

Me duele el pensamiento coño  
cuando pienso  
y cuando quiero coger

no cojo

¡y a veces cojo sin querer!

Agonía agonía Hermana Agonía  
Hermano Leche Hermano Asno Hermana Agua  
... y cerrando los ojos

le di

¡por atrás!

Pues las hay de diversa categoría diversas  
luces

imágenes metáforas  
—mentáfora callada,  
ensimismada, ay, mamada mía,  
nálguida perla de dolor—;  
hay la que nos duele con sólo mirarla  
la que nos arde hasta el grito  
la que nos llama como cadencia-espuma-esperma  
la que nos roza el alma  
y nos acuchilla la respiración  
la vibrante infinita

frutal

manglar con mil raíces  
metidas hasta la entraña del río;  
la dulce nalga que murmura y canta  
la que nos huele a leguas  
la que es ancha y ajena  
Hoy vi una

nostálgica

que arrastraba miradas como violines  
(en realidad no era una nalga sino una guitarra  
de redondos acordes canallescos y cínicos)  
y vi otra que parecía un mundo  
de odas un horizonte de sonetos  
un par de enardecidos endecasílabos  
dos piedras de sol agobiadoras  
y feroces

De verdadera orgía palabra  
de rebelión y carajazo y medio  
de entrada por salida  
por arriba  
de aturdirse y venirse  
por abajo  
de ardiente arremetida  
por arriba  
de llegar y no irse  
por abajo  
Algo así como una nalga constelada de  
estrellas  
para escribir en ella los versos más tristes  
esta noche

Las hay para cegarse  
y andar a tientas

(¿voy bien o me devuelvo?)

como en el bosque más oscuro  
allí donde la orquídea negra  
se dispone a mordernos la boca  
y hacernos polvo de amor esta maldita  
lengua.

Otra que semejaba el principio del mundo  
el origen de sus hermanas

el Culismo en persona

la diafanidad de un crepúsculo  
y la secreta voluptuosidad de la lluvia  
en el alba

Era soberbia como una espada de pie  
—espada como labios—  
como el perfil de los orgasmos  
como la punzante melancolía  
melanculía melanculía

melancólico estoy

Fuensanta mía

Venía de otro país

de una lejana esencia

y clamaba en el desierto  
pidiendo a versos ay gimiendo  
llorando a besos ay chillando  
por un esbelto arado y dos espesos bueyes  
que la dejaran para siempre muerta  
de un millón de agonías. . .

Hubieron de cogerla (cogérsela) a tiro  
limpio

y exprimirla como a una mar de lujuria  
y darle darle darle

y aniquilarla

y romperle el alma

contra

los horizontes

de la vida



Las hay también:  
 Arrebatadoras, tocando a rebato  
 —esquilas, esquilonas, esculonon—,  
 a tambor batiente, marciales,  
 para desfilas, heroicas  
 (creo que hasta les debo la costumbre  
 culononamente insana de hablar solo),  
 rugidoras, apocalípticas  
 como alas de águila  
 como leonas en celo  
 como osas tragadoras de carne  
 como tigresas de cuatro ojos  
 con cuernos, con garras,  
 desgarradoramente selváticas  
 como helechos de húmeda dolencia  
 por el río lejano

hastiado  
 (Estoy cansado de ser río,  
 sucede que me canso de ser río. . .)

Las hay también  
 anaberthaléperas  
 como la desmadreporización del mundo  
 inmensamente yogas  
 hijas del ensueño  
 carne color del sueño  
 perfil alado de la carne  
 (Veinte, veinte kilos de amor  
 y una succión desesperada. . .)

#### CLÍMAX LÚBRICO PARA POBRES DE ESPÍRITU

Ahora muévete  
 amargamente blanca ola  
 despacio anhelo mío piel y palabra  
 dorso rotundo y musical  
 como quien musitara

la primera oración  
 Crucificado estoy muslos de leche  
 vientre de furia y lluvia  
 trasero de penumbra  
 —beso beso—

nuca de plata cabellera sombría  
 Crucificado  
 así como tú quieras  
 pero despacio amor amor despacio  
 duele el alma duelen las uñas y los dientes  
 y arde todo a lo largo  
 y lo ancho deste vencido  
 y ebrio y estremecido culo

Ay amor  
 ay amor

Hendidura de mármol mar y miel  
 mirífica agua dulce  
 río brillo de luna en dos partido  
 oh divino antisexo

sexy sexy  
 ¡excítame! ¡delírame!  
 sube y encima exprímeme  
 oh divi divi divi

libi libi libi  
 libidinosamente  
 absurdamente  
 (digo es un decir)

a tu coral  
 inclínase el rosal  
 del agapando recio tallo  
 precipicio de sangre  
 marasmo y páramo  
 oveja y rayo trigo y relámpago  
 alma y acantilado  
 coral-rosal

escúrreme de rabia  
 Baal Baal ¿por qué me has abandonado?  
 Los ángeles no tienen espalda  
 no no que no la tienen  
 Pero a cambio  
 qué trasero de nubes  
 qué dos liras qué melodías que melolías  
 qué dulcísicamente qué nalgaístamente  
 —cristalinas de azúcar mermelada divina—  
 se poseen en el vuelo de una guarda a otra  
 guarda

Ángel mío de mi guarda  
 hoy me tocas

Pero  
 amigos: Tuérzanle el cuello al ángel  
 de engañoso trasero

porque al fin. . .  
 Sebedlo nalgaístas próceres y mendigos  
 por abajo  
 nadie tendrá derecho a lo superfluo  
 por arriba  
 mientras alguien carezca de lo estricto  
 por abajo. . .

Andrés de Luna y Guadalupe Valdés

# Elusiones y asperezas

Una charla con Efraín Huerta

El Gran Cocodrilo, *Efraín Huerta, se desliza por su departamento, bebe whisky e invita y recuerda las ásperas pero hermosas gárgolas de Cuitzeo. Se sienta a la máquina para contestar.*

*Es una frase de Juan Marinello, que él mismo ha recordado en sus Explicaciones al libro Poemas prohibidos y de amor, se lee: "Y lo poético en definitiva es un gran ocio, una gran expectación". ¿En qué medida esta idea se emparenta o explica el quehacer literario de Efraín Huerta?*

—Esta bella frase de mi llorado amigo Juan Marinello, es justamente eso: una frase muy bella, si bien tiene mucho de cierto. Ocio y expectación, vigilia, espera, insomnio, sorpresa. Son múltiples las circunstancias que operan en la creación poética; pero indefinibles. En una carpeta guardo medio centenar de posibles explicaciones acerca del quehacer poético, desde Aristóteles hasta Paul Eluard.

A veces pienso en que el poeta es una maquineta cuya marcha depende de la calidad del combustible. Yo aún me siento bastante bien aceitado, y los poemínimos brotan como de un manantial privado. En un aljibe guardo y trabajo un poema bien largo que tiene el título provisional de *Amor: Patria mía*. Una vez le dije a Alejandro Aura: Fíjate que anoche soñé unos poemínimos formidables. ¿Y los apuntas-te?, me contestó Alejandro. Y yo: ¿Cómo iba a apuntarlos? ¿No te estoy diciendo que los soñé?

También el sueño es expectación y ocio. *La provincia (y Silao lo es) nutre, alimenta de forma distinta a aquellos cuya infancia se forja en ella. ¿Para el Gran Cocodrilo que significó esto?*



—Nadie me lo había preguntado. Tampoco yo me lo había preguntado. Pero es muy sencillo: soy pueblerino, y mi niñez y mi primera adolescencia (ahora estoy en la tercera) transcurrió entre muchos pobres como yo, malhablados pero auténticos. Luego, anduve mucho por los campos del estado de Hidalgo, y aprendí dicharachos desconocidos hasta para los sabios del folklore. Por otra parte, me molesta que los autores de canciones rancheras (José Alfredo y Cuco Sánchez, por ejemplo), se apropien palabras esencialmente populares, si bien reconozco que José Alfredo Jiménez, guanajuatense al fin, les da mejor uso. Ahora recuerdo un brevísimo diálogo que es un poemínimo dicho entre huizaches y mezquites:

— ¿Qué tal, cómo te ha ido?

— Ni bien ni mal, antes al contrario.

En cuanto al folclore urbano, creo que no lo he rescatado sino tan sólo puesto al día.

*Huerta es un poeta cuyos nexos con los asuntos líbricos le dan un lugar especial dentro del escudido erotismo mexicano. ¿La rigidez inveterada de la provincia, las lecturas o el paso por diferentes escuelas del Bajío le proporcionan el material para esta temática?*

—¿Es que se me niega el derecho a la experiencia, a las experiencias de adolescente y de joven? Ciertamente que ese erotismo es *directo y sin retórica* o con una retórica mía, muy personal, pero indefinible—, pero mis estudios no tienen ninguna relación con esa actitud (? ) y nunca me enteré de una 'estricta moral provinciana'. Nunca me entero de nada. Eso de la moral provinciana es un invento del casto diabólico López Velarde. Muy casado y todo, Manuel José Othón, que vivió en pueblos misérrimos, se dio tiempo para enredarse con Guadalupe Jiménez, ¡y en Ciudad Lerdo, Durango! La pasión fue volcánica, pues la hembra era garrida y musculosa. De esos tempestuosos amores brotó nada menos que el *Idilio salvaje*, 'grito satánico y angustioso'.

En realidad, las fuentes del erotismo son profundamente secretas, secretamente íntimas. Propiedad privada del poeta, en suma.

Perdón si esta respuesta, que es elusiva como todas las mías, —sobre todo a preguntas indiscretas— resultó demasiado áspera.

*Las ciudades en la soledad y los poetas en la soledad de las ciudades. ¿Cómo observa esto el ilustre calamita?*

—¿Qué puedo, qué podría opinar que no sonara a solemne mentira? Hay poetas que padecen la verdadera soledad. Son los amargos 'disidentes y solitarios' —o amargosos. No recuerdo que me hayan calumniado con el mote de 'poeta de la soledad' como no fuera por este poemínimo:

Soledad

De soledades

Y todo es

Soledad



Pero no, no es así. Asimismo, hay poetas brillantemente más del amor que este humilde servidor de todos ustedes.

Un día, un norteamericano me escribió preguntándome si en la realidad yo era tan triste como aparezco en la foto que publicó Raúl Leiva en su libro sobre la poesía mexicana. Su esposa y él se mostraban muy intrigados. Le contesté que soy el hombre más lleno de júbilo de este lado del planeta. Por eso he amado tanto.

*La revista Taller es uno de los hitos en la historia de la literatura mexicana; lo curioso es que en ella pudieron reunirse hombres de ideologías tan apartadas como el propio Huerta, Paz, y Rafael Solana. ¿Cuál fue la razón de convivencia pacífica en una publicación como la revista Taller?*

—No tengo que explicarme nada. Cuando apareció *Saludo del alba*, Rafael Solana y yo buscamos a su autor, el guanajuatense Alberto Quintero Alvarez. Lo adivinamos, saliendo de Porrúa con un libro de versos que había comprado. Lo seguimos: vivía a escasas dos cuadras de San Ildefonso. Intimamos con él como con nadie. A Octavio Paz lo invitó Solana, y así, fuimos cuatro los primeros responsables de *Taller*.

Por cierto, a Beto y a *Lape* (Solana), como a mí, nos encantó la amistad que nos dispensó Pedro Salinas, de quien yo tenía una imagen extraña: lo creía pequeñito y moreno, y resultó ser un hombre blanco, de ojos claros y alto y fornido como un policía irlandés. Conservo *La voz a ti debida*, con su dedicatoria.

Todo este asunto de *Taller* está explicado en la conferencia de Solana, publicada en *Las revistas literarias de México* (primera serie).

En suma: solamente nos reunimos en torno a la tendencia poética, que ya es bastante.

No tuve ningún problema. Yo era el más acelerado, sí. Lo sigo siendo. Pero siempre respeté el apoliticismo de algunos de ellos. Aparte de Paz y Huerta, creo que el único que aún escribe poesía y publica es Enrique Guerrero Larrañaga, arquitecto. Un gran poeta, muy aislado pero lleno de fervor. Nos vemos y nos escribimos con frecuencia. Desde San Ildefonso, su amistad me es tan estimulante

como lo fue siempre la de Rafael Solana, y, en un momento determinado, la de Octavio Paz.

*Cronista de cine y editorialista Efraín Huerta evoca esos momentos, mientras en algún rincón de su casa se lee: NO SE PRESTAN DISCOS. En otro oscila un cojincillo inflable con el escudo de los proletarios aclantistas.*

En mi borrascoso pasado periodístico pude invadir terrenos tan disímbolos, en apariencia, como la crítica literaria (me costó disgustos y alguna de esas bofetadas que siempre andan sueltas por la ciudad), la crítica teatral y cinematográfica, y la crítica de arte, cuando en la ciudad solamente teníamos cuatro galerías de arte. Fui columnista y editorialista político, lo cual hubo de costarme parte de la dentadura (son muy dolorosos los cachazos de .45), cablista, etcétera.

Ya no me interesa nada el cine, aún cuando sigo dictaminando sobre guiones cinematográficos. La última película que vi fue *El Golpe*. Del teatro guardo recuerdos maravillosos y una bibliografía que muchos me envidiarían.

Mis gustos musicales son variadísimos. Lo que más me divierte es la llamada música 'ranchera', 'vernácula' o 'folclórica'. Me encantan los valeses peruanos y, desde luego, como cualquier melómano depravado, soy un apasionado del tango. Fui amiguísimo de Luis César Amadori y de Enrique Santos Discépolo, un poco amigo de Hugo del Carril y de Marianito Mores.

Ahora bien, mi pasión es el otro gran inolvidable: Agustín Lara.

*El futuro, intrincado o no, puede ser la opción para un nuevo poemario, ¿Qué prepara Efraín Huerta?*

Tengo una carpeta repleta de poemínimos, algunos poelectromínimos (en homenaje al poeta y tipógrafo Jesús Arellano), varias almidas, dos o tres poemíticos, y un poema largo, largo como un verso largo que ya se llama *Amor: Patria mía*. No es un poema para ningún concurso, ya que lo tengo comprometido con Ediciones de Cultura Popular. Acabo de redescubrir un emocionante texto de José Martí sobre el movimiento de independencia de 1810, y ese texto lo voy a poner en verso.

Lo que deseo es redescubrir mis raíces: si pongo en verso la excomunión del Padre Hidalgo, ¿cómo no hacer poesía con la imagen del Señor Morelos subiendo de Carácuaro a Valladolid a encontrarse con su maestro el Padre Hidalgo, no hallarlo ya y seguir galopando hasta Charo, y ambos cabalgar juntos hasta Indaparapeo, separarse y no verse nunca más?

Aquí entre nos: es un poema al que le tengo un miedo terrible, pero sé que cuando lo termine habré cumplido un trabajo, una tarea, una misión.

*El Gran Cocodrilo, Efraín Huerta queda pues en su departamento o pantano de las calles del clasiquísimo Lope de Vega.*

José de Jesús Sampedro

# El blues de Sam

diré que no te amo  
ah sí te lo diré ahora mismo nena  
y saldrán de sus huecos duros los espantajos felices  
y bb king tocando como él sabe  
ese tristísimo blues del río del norte  
pero no todo será benéfico no nunca sería benéfico  
óiganme por favor atentamente y no se arrepentirán  
escuchen lo que me ha sucedido reciente ayer  
por el puente con sue ann  
oh señor mío fue una desilusión tremenda:  
el panorama estaba serio  
sue ann se encontraba cerca de la alambrada  
buscando topos para el desayuno  
vean lo que le dije a sue ann entonces:  
oye muchacha te morderán los topos no sabes lo  
que haces  
así mismo se lo dije se lo repetí lentamente  
y ella me contestó no seas tonto  
oh sue ann me respondió terrible  
el tiempo era malo  
malo como la zona de los apalaches o las calles de  
chicago  
como mi papá me ha contado y pensé: sue ann no sabe  
nada  
hey linda yo no te podré ayudar si te sucede dije  
yo estaba enamorado de sue ann  
me encantaba su goma de mascar durante el verano  
y sus vestidos ajados descompuestos  
y cuando la veía venir sobre la colina me daba el  
corazón  
un tope de alce bravo  
oye sue ann  
recuerda las nueces cayendo sin fin y las ardillas por  
montones  
óyeme sue ann te amo y te morderá un topo y lo  
sentiré  
mejor deja eso  
iremos a probar un tarro de mermelada de melocotón  
y zurcirás mis pantalones  
pero sue ann me observaba sin decir nada  
sus ojos claros eran como esas tardes húmedas de  
febrero  
como esos animales anónimos que uno mata cuando hay  
nieve  
y pensé: sue ann es linda y le diré te amo así de  
sencillo  
y viajaremos por las praderas del sureste  
y haremos una cabaña amplia con su chimenea humeando  
oh qué de cosas pensé yo de sue ann  
pero vean vean nada más lo que me ha sucedido  
hombre nena hermosa qué malo fue todo  
como no podía sacar ni un miserable topo  
estuve burlándome de ella cantando al estilo  
de peter & gordon: oye muchacha tonta  
oye muchacha tonta qué tonta oye muchacha tonta

ta comerá el uy el topo y me dejará sin nada  
pero sue ann no se perturbaba  
me miró con esos ojos que me habría comido antes y  
dijo:  
prueba tú ahí está el topo  
pensé que sería rápido y acepté: me puse a meter la  
mano  
al hoyo desgraciado  
sue ann dijo que esperaría abajo  
qué felicidad oh sue ann sue ann estará bajo el  
puente  
así estuve casi una hora hasta que salió el topo  
mis manos estaban para el entierro pero pensé:  
sue ann aquí está tu amadísimo topo  
y yo estoy enamorado de ti sue ann ¿me entiendes?  
así que como venado corrí hasta el puente hacia el  
río  
le diría: estoy como este topo atrapado por ti sue ann  
y caminando por el puente  
vi a sue ann enteramente desnuda qué maravilla  
una muchacha desnuda como sue ann no se ve todos los  
días  
así que dejé al topo sobre el puente  
y rápidamente me quité toda la ropa para irme detrás de  
sue ann  
que bajó al río  
olía a húmedo de nuevo y el día era transparente y  
nublado  
extensamente profundo  
y dejé al topo ahí mismo ocre inmóvil  
y mi ropa  
pero aquí viene lo realmente desagradable:  
apenas me había despojado de la ropa y del topo  
cuando salió de los arbustos jim el retardado  
también desnudo  
riendo como un loco poseído canturreando  
'lo haré de nueva cuenta nena'  
oh desilusión tremenda  
fui hasta abajo del puente y ahí estaba sue ann  
y jim el retardado desnudos como el señor dios  
los trajo al mundo uno encima de otro  
como no se debe hacer como dice el reverendo  
pastor  
que es pecado malo  
después de ver eso pensé que sue ann no abriría sus  
ojos  
y la tarde vendría a romperse  
dije: será mejor que vaya a buscar mis ropas y al topo  
bueno creo que me debo ir pensé y subí al puente  
oh dios ni ropa ni topo todo perdido!  
como pude volví a casa y no salí hasta hoy temprano  
para mirar el día encima de las colinas  
amarillo como mi corazón y las hojas de los árboles  
hey hombre cánteme ese tristísimo blues del río del  
norte

Gerardo Cornejo

# La torre

Por eso estoy aquí mirando el cielo cenizo por entre los hierros entretejidos de la torre y los cartones agujerados de mi covacha. Los cables de la electricidad le cuelgan todavía por los lados. Pero no conectan con nada. A las torres se las llevaron y dejaron ésta como olvidada. Pero no se ven las estrellas aunque es una noche sin nubes. Sólo se ve el cielo lechoso, cargado con los humores de la ciudad. La luz se ve densa y revuelta con el humo espeso y amarillento. El aire está pesado y grueso como que podría cortarse con el cuchillo romo que me encontré el otro día en el tambor grande de la basura (porque cuando bajo de madrugada, y con cuidado para no despertar el criaturero del segundo y del primer descanso, alcanzo a hurgar en el tambor antes que lleguen los del carro blanco y mugroso que dice: "Servicio de Limpia" y quién sabe qué más). Mañana tendré que ir con mucho tiento porque el otro día que me sorprendieron me amenazaron con llevarme a la guarida del rey de la basura donde me iban a hacer no sé cuantas cosas. Se pusieron muy duros y me dieron un llegue de golpes atravesados (de esos golpes malos) para enseñarme que hablaban en serio. Por eso tuve que darles el pantalón que había encontrado en el tambor. Lástima, porque estaba como nuevo aunque tuviera una pierna medio quemada. También me quitaron el cinturón que había encontrado el día

después de la Navidad (cuando pasan esas fiestas la gente tira muchas cosas todavía buenas, como para que alguien les regale otras nuevas) por eso ando con este cáñamo amarrado a la cintura y a cada rato se me andan cayendo los pantalones. Y luego que llega el policía de punto y que me agarra del brazo y me dice: ¿No sabes que la basura va pal corralón de Acatitla y allí hay muchos que la espulgan y la benefician pa'Don Juan Hilachas, ques el rey de los pepenadores, y pa' él tienen que seleccionar lo vendible y lo reparable y lo beneficiable y todo, y él les paga una mugre y no pueden alebrestarse porque entonces les echa al Toro Garreros y al Andrajos Padilla pa'que los desaparezcan en el montón de basura? Y luego, pos nosotros, aunque estemos viendo las movidas y los muertitos pos, nos tenemos que hacer de la vista gorda porque si chistamos entonces nos llegan a nosotros también. Y es que el Hilachas tiene comprados a los jefecitos y éstos tienen que darle parte a los jefes y éstos a los jefazos, y así. Pero a nosotros no nos toca nada, y ni modo de denunciarlos a la justicia porque resulta que también tiene comprados a varios políticos grandes a los que les pasa millonadas cada mes. Así es que no hay de piña ni de limón, mi cuate: o te cáis redondito con lo que traigas o te entrego a una de las dos mafias, o a una pa'que te mande con lotra. Nomás imagínate lo que te va a pasar con el Toro y el Andrajos si dicen que luego te aplican "la desaparecida" que empieza con arrancarte la lengua, luego con meterte un tubo picudo por el ombligo pa'sacarte la basofia sin que te mueras. Nomás te quedas vacío por dentro, así que no tienes fuerza para moverte mientras te van quebrando hueso por hueso hasta llegar a la cabeza. Cuando ya no eres más que una masa de carne, te echan en un costal y te tiran a que te coman los perros y lo que éstos dejan lo desaparecen en el montón de basura. Ahora que si quieres quedarte con la policía, pues allí no nos quedamos atrás y contamos con torturadores profesionales que nada le piden al Toro y al Andrajos. Nomás que siempre están muy ocupados con los guerrilleros urbanos que les tráin (porque los de la sierra son pa'que se dé gusto el ejército), así que creo que mejor te mandarían a la corte de Don Hilachas.

—Así que tú dices— me repitió, y tuve que darle la chamarra que traje desde que llegué de mi pueblo (y ora con este frío de últimos de diciembre que cala como cuchillo de vidrios). Así que esto de la basura se acabó. ¡Qué se le va a hacer! Ora nomás falta que vengan a tirar la torre.

Yo llegué aquí primero. Vine desde que vi que desarmaban las otras torres y bajaban los cables. Luego dijeron que ya era tarde y que el día siguiente vendrían por ésta. Pero no volvieron. Por eso armé las tablas y los cartones entre sus patas y sus zancos de cemento. Luego traje trapos viejos y tapé los agujeros, porque este diciembre ha hecho



un frío que se mete en los huesos como vidrio molido (y ahora sin chamarra). Pero yo llegué m'ijo primero. Caí por aquí desde que en mi tierra empezaron las persecuciones del viejo Canaváres que tenía comprado a medio mundo y que era gran amigo del Gobernador. Toda la costa grande le tenía un miedo oscuro desde que le entró por comprar las tierras de los campesinos copreros pagando lo que quería y diciendo que él no obligaba a nadie (pero amanecían muertos en la selva los que no querían venderle).

Y un día me llegó a mí, y yo dije: —en esta tierra me siembran pero yo no vendo. El estaba encaprichado con mi tierrita porque quedaba cerca del río y allí quería ampliar las casas con bares que tenía para los de Acapulco que querían venirse a pasar allí las noches jugando ruleta, y otros aparatos, atendidos por putas extranjeras. Pero la atracción más grande era que ofrecía muchachitas nuevecitas reclutadas entre las hijas de las viudas de los que él había mandado matar y habían quedado en la miseria. Así los asesinatos empezaron a rendirle doble beneficio.

Y mi tierrita estaba a la mera orilla del recodo y en la parte más frondosa y fresca, justo frente al estanque que tiene agua todo el año.

Por eso, y porque era mía desde que mis abuelos se la dejaron a mis padres y ellos a mí y yo iba a

dejársela a m'ijo Fabián y a m'ija Hermelinda: yo, no la vendía.

Por eso, y porque allí nació y me crié y me hice hombre. Y porque allí conocí a la Leticia y luego la quise más allá de todas las alturas de todas las sierras más altas; más allá de los vuelos lejanos de todas las gaviotas de la costa; más allá de todos los abismos de todas las quebradas de la sierra madre del sur; más allá del más allá lejano; más. . .

Por eso y porque luego me casé con ella después de mil serenatas con tríos costeños. . . “porque se muere mi corazón, porque tú has sido mi amor primero, porque tú has sido mi único amor. . .” Y porque después llegó el Fabiancito todo prieto como su madre y con ojos de ángel asustado. Luego la Hermelinda que más parecía una garza de pantano, toda erguida y elegante cuando cargaba sobre su cabecita adolescente el liacho de ropa recién lavada en el río. ¡Y cómo le ayudaba a su madre! ¡Y cómo creció hasta ser más grande y más bonita qu'ella! . Parecía una venada morena; una criatura del monte que Dios había creado para que armonizara con tanta belleza que había puesto sobre la Costa de Guerrero.

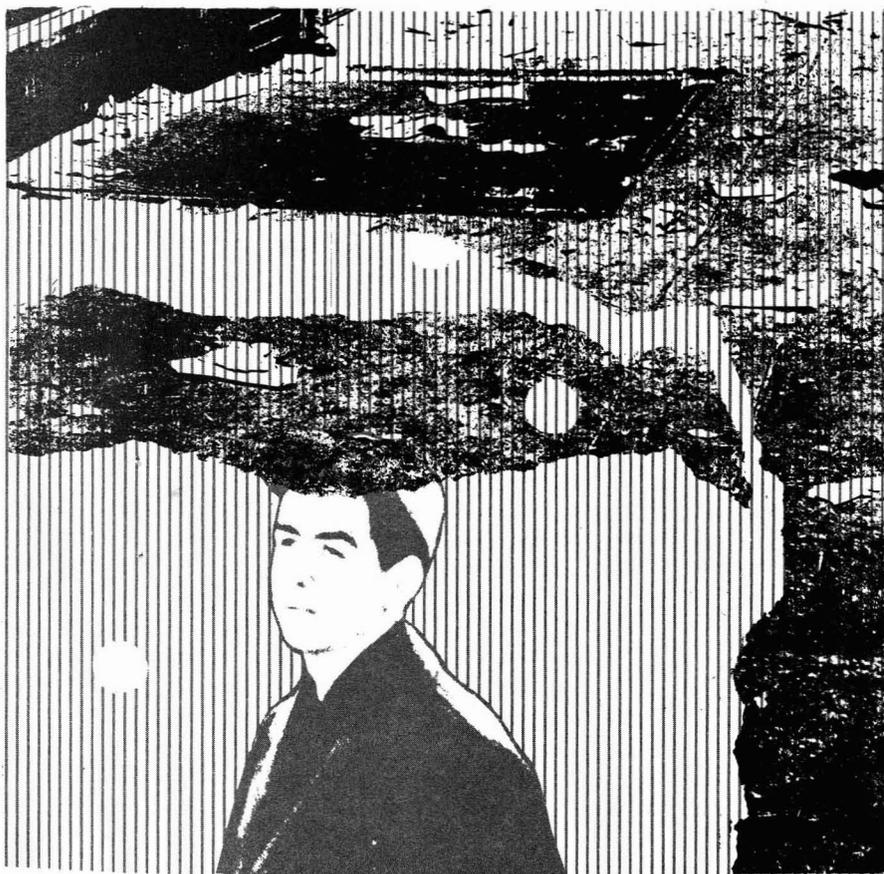
Por eso y por otras razones más: yo, no vendría.

Ella ya estaba señorita el día en que los matones del Canaváres se presentaron en mi jacal con trescientos pesos en la mano, unos pocos de papeles y un: —“Firma y desocupa mañana, al patrón no le gusta esperar.”

Fue entonces cuando les dije: —Aquí me siembran, pero yo no vendo.

Ellos dijeron: —Bueno, allá tú—y se fueron sin prisa encontrándose, al salir, con la Hermelinda que venía del río. Y les alcancé a ver una mirada turbia y una sonrisa ladiada.

Desde entonces empezó a correr por mi rancho un viento de desgracia hasta que un mal día comenzó a mecer el palmeral y a arrastrar nubes preñadas de presagios oscuros. La noche empezó a llenarse de relámpagos culebreantes que más parecían latigazos. Estaba visto que era una borrasca costera de ésas que levantan pedazos de mar y los echan contra la costa. Como al anochecer, los remolinos mezclados de agua y viento ya andaban levantando gallinas, estrellándolas contra las chozas y regando de pescados aéreos los patios y los corrales. El río empezaba a arrastrar una agua turbia llena de raíces y de árboles arrancados como con furia. El ventarrón bramaba sobre la selva y habrá que ponerse seguro bajo los techos porque los cocos llovían, como pedradas, sobre las cabezas y empezaban a aporrear a los burros que arrinconados en los recodos del corral se estaban volviendo locos. Una parvada de tordos sorprendidos vino a estrellarse contra un costado de paja de la cabaña abriendo un boquete por donde empezaron a meterse los chorros de agua y de viento. A gritos echamos el viento



afuera y a trapazos mojados el agua. Afuera la noche se hacía trizas y las palmeras se doblaban hasta el suelo. Noche en que los humanos se apretaban unos con otros para darse protección. Por eso fue que salí apurado cuando escuché los gritos detrás del corral de los puercos. Corrí pandeado contra la borrasca y tras los llamados de ayuda que se llevaba el viento. Logré ubicar los llamados y me deslicé por entre las trancas buscando aquel reguero de socorros y auxilios despavoridos. Y de repente, al dar la vuelta a la esquina del chiquero, cuatro zarpazos me cayeron encima tumbándome de boca sobre el lodazal. Respiré lodo hasta los pulmones y me habría ahogado con el estiércol que me invadió las entrañas, si no me levantan y me arrastran hasta la choza. A patadas cerraron la puerta y a empujones me amarraron contra el horcón central que sostenía el techo. Sentí cimbrar entonces todo el jacal en mi espalda y un frío vidrioso me recorrió el espinazo. Se habían enlodado la cara pero eran los mismos, sus pistolas se delataban bajo las lonas y la mirada, turbia como el agua del río, les brillaba como carbón en brasa. De un costal de cuero duro sacaron una bolsa de plástico y de allí unas hojas largas de papel muy grueso. Arrimaron la lámpara de petróleo y ordenaron: —Firma— mientras seguían golpeando. La madre y los hijos, aterrados, se apretaban en un rincón protegiéndose unos a otros. Cuando repararon en ellos ya la vista se me iba nublando por un desmayo. Cuando desperté las mujeres se defendían a arañazos mientras los esbirros les arrancaban las ropas a tiras que luego revoloteaba el viento. El hijo brincó por el machete y entonces sonó el primer disparo que se perdió, sordo, entre sus carnes jóvenes y entre el rugir de la noche.

—Les firmo —grité, mientras dos de aquellas bestias doblaban a la Leticia sobre la cama.

—En cuanto te firme te lo despachas —dijo el otro mientras forcejeaba—. Los dos pasan por el machete, pero la chamaca nos la llevamos, la pidió el patrón.

Todo me lo trajo clarito el viento, pero me hice el sordo y esperé a que me desataran la mano. Pero como no sé escribir, pedí que me desataran la otra para estampar las dos huellas. Entonces salté como tigre sobre los dos de enfrente y al derribarlos alcancé a oír un golpe seco contra mi nuca que me llenó de tinieblas.

El viento se había ido, la madrugada estaba calmada como queda siempre después de la tempestad. Una claridad de muerte se paseaba por toda la choza. Fui entrando a la realidad lentamente sólo para desear no haber regresado nunca. En el rincón del fogón: el hijo doblado sobre un charco de sangre, todavía con el machete en la mano. Sobre la cama:

la Leticia con la mitad de su cuerpo violado, colgando hacia el suelo y sus ojos fijos en el miedo. —Hermelinda —grité crispado, y me contestó una voz ruda desde afuera de la puerta:

—Se la llevaron p'al patrón. Yo me quedé velando tu sueño de angelito pa' que me firmes en cuanto te despiertes. Créiba que ya te habías muerto y ya se me pudren los hígados destarte esperando. Así que me firmas orita mesmito o te parto el coco de un machetazo. Pero sin trampas, porque ora sí te carga el carajo, conmigo no se juega como con el pendejo del Cambujo. ¡Anda (y me soltó las manos) ya de una vez, hijo de mala madre!

Junté los pulgares (para poder apretar las manos) y con las dos en bulto, por sobre mi cabeza: le sorprendí la cara. Cayó de espaldas sobre la lámpara que regó por todas partes una llama de petróleo liberado. Le salté sobre el cuello, se lo apreté con una fuerza que todavía no entiendo y con la derecha: le hundí el machete hasta el mango tres veces (como a los tlacuaches porque no se mueren a la primera) mientras las llamas cubrían ya la mitad de la casa.

Alcancé a mirar el montón de cenizas soltando humo negro y espeso mientras me empapaba las quemaduras con agua del charco. Y todavía con las llamas en mi cerebro y antes de que volvieran los asesinos del Canaváres, emprendí la carrera hacia el monte y no paré hasta llegar a la Cordillera donde me encontré con el profesor y su grupo de guerrilleros. Ellos me creyeron porque casi a todos les había pasado lo mismo. Y me dieron un rifle.

Anduvimos por meses penando entre cuevas húmedas y hambres eternas hasta que los soldados cambiaban de puesto y los campesinos podían traernos comida. Unos nos daban maíz, otros harina, otros carne y queso especialmente secados para nosotros y todos mezclaban sus informes con sus esperanzas.

Hasta que un día los caciques, unidos con los comerciantes, formaron un grupo de esos que les llaman de las fuerzas vivas. Y se fueron a la capital del estado. El Gobernador les prometió todo el ejército, les refrendó su propiedad sobre las tierras que habían arrebatado a los campesinos y les dijo que se fueran tranquilos que para eso tenía un jefe de zona militar especializado en "aplacar" al pueblo.

Cayeron como perros rabiosos rastreando nuestra sangre por toda la sierra; torturaron a los hombres de más de nueve pueblos, escogieron a algunos y les formaron cuadro, luego los colgaron de los amates más altos y los dejaron allí dizque para escarmiento. Cuando el profesor llegó a descolgarlos no pudo contener la indignación y ciego de rabia atacó el puesto de los matadores de campesinos. Les dimos hasta por debajo de la lengua, pero les llegaron refuerzos. Los helicópteros revoloteaban sobre nuestras cabezas regando un fuego líquido y pegajoso color naranja. Las ráfagas, de toda clase de armas nuevas, barrían al ras el suelo.



Cuatro logramos huir y los demás quedaron regados sobre la hierba. Luego supimos que el profesor, herido, había sido llevado al capitán que llamó al mayor; que llamó al coronel; que llamó al general: que vino a matarlo personalmente y "a cubrirse de gloria". Luego vino el Gobernador con la prensa y se retrató junto al muerto, y se estuvo allí hasta ver que lo enterraran bien hondo. Luego, con cara de satisfacción, guió a los periodistas hasta la plaza del pueblo donde fue agasajado por las fuerzas vivas locales. Los periodistas gritaron por todo el país el día siguiente: que había muerto el bandido; que la paz había vuelto a la Costa Grande; que los señores propietarios podían dormir tranquilos; que para eso era el ejército; que contra ese heroico cuerpo no podía ningún pueblo; que estaban especialmente adiestrados para matar rebeldes y que...

Por eso estoy aquí encaramado en la torre. Hasta aquí me arrastró la huida. No he podido conseguir trabajo porque no hay, y porque todos los que están aquí vinieron de sus pueblos, porque allí tampoco había, y porque si encuentro, me denunciarían. Por eso estoy aquí empericado en el tercer descanso. Al principio la hice de todo en el barrio, pero cuando vino la policía a desalojarlos acabó con todo: que paracaidistas caídos de todos los rumbos de la provincia; que se enraizaron en un terreno propiedad de un señorón de influencias con los peces gordos de la política; que posesión ilegal; que

propiedad privada sagrada; que hay orden de que se salgan; que si no se salen hay orden de sacarlos a la fuerza; que no se salieron y entonces en la madrugada: llega toda la fuerza de la policía con sus armas y su equipo nuevos y que se arma el jaleo. Comienzan ametrallando a varios, luego los sacan a todos de sus covachas de cartón y se oye un griterío de niños y de mujeres que quedan sobre la costra de lava tiritando de frío, luego les quitan el frío prendiendo fuego a sus chozas, hasta que amanece y ya no hay barrio, sólo un montón de cenizas negras que revuelven los tractores-oruga antes de que llegue la prensa. Y ellos allí parados con los ojos nublados de rabia y angustia, nomás viendo cómo todo desaparece, muertos de frío y de rabia. Y en la tarde del mismo día los periódicos avisan con letreros negros que hubo un incendio, que se investiga el infortunado accidente, que invasores de propiedades de señores muy decentes, que dañina plaga que llega del campo, que quién sabe qué más. Luego los políticos declaran que los propietarios pueden estar tranquilos que para eso es la policía, que está especialmente adiestrada y que cuenta con equipo nuevo para garantizar el orden y la paz y los bienes de los ciudadanos que con tanto sacrificio se han hecho millonarios; y que quién sabe qué más.

Por eso fue que estas familias vinieron a amontonarse aquí alrededor de la torre. Cuando empezaron a llegar yo andaba de peón en unas obras y sufría

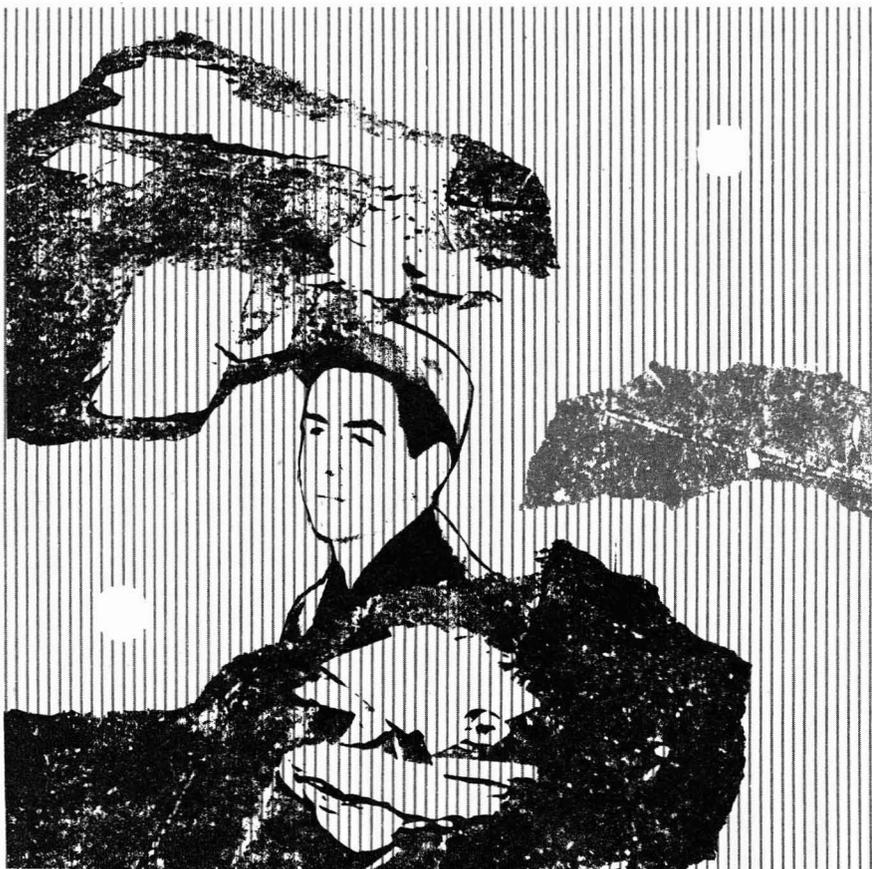
mucho porque la cal de la mezcla me alborotaba las quemaduras que tengo por todas partes y no podía curarlas allá porque el capataz haría preguntas y luego... y luego tenía que venirme a empaparlas con trapos mojados y sal; pero como aquí no hay agua tenía que ir hasta el grifo de la calle grande a hacer cola (porque todos están siempre allí con sus baldes y botes esperando que salga el chorrillo) y peor ahora que el líder de colonos empezó a cobrarla, dizque es un impuesto para el Departamento de Aguas, cuando todos sabemos que le pasa la mitad de lo que saca al Jefe de ese Departamento.

Así que cuando volví de las obras ya estaba todo esto lleno de gente. Como no cabían en el solar, tuve que hacer mi chináme en el segundo descanso de la torre. Todos me ayudaron a clavar las tablas y los cartones y abajo quedó una familia con un montón de niños. Por suerte tiene escalera de fierro pegada y aquí arriba me siento seguro. El primer día me di cuenta que desde abajo nomás había estado viendo el barrio, la basura, los perros y la mierda. Pero el segundo descanso se ven los edificios de apartamentos donde viven muchas gentes que se meten allí y los tienen que pagar a pedazos durante casi toda su vida. Y parece que los dueños son los mismos de los terrenos que fueron desalojados aquí. Creo que los quieren para hacer palomares de éstos y

chupar la deuda de esas gentes de por vida. Pero más allá se ven casas bien pintadas y con varios cuartos. Tienen muchas ventanas y carros estacionados en sus entradas, y me fijo que los hombres tienen trabajo y salen bien vestidos en la mañana llevando sus hijos a la escuela y regresan ya de noche con cara de fastidiados. También se ve la Ciudad Universitaria hormigueando de jóvenes que sólo van y vienen.

Pero volvió a pasar lo mismo en el barrio del otro lado de la loma. A ellos dizque porque ocultaban guerrilleros de ciudad. Por eso estoy aquí en el tercer descanso. Ahora está lleno de vecinos el segundo y más lleno el de abajo. Y todos tienen montones de niños. Parecemos una torre humana. Me ayudaron a cambiarme, y la vista también cambió: desde aquí veo los barrios de los ricos del Pedregal que parecen islas en un mar de tugurios sin fin. Por encima de sus grandes bardas de piedra veo sus albercas azules y sus perros de raza fina, sus sirvientes de uniforme blanco y sus choferes aburridos esperando eternamente mientras leen periódicos viejos. Enormes casotas para unos cuantos de familia, se ve que son más los criados. Cuatro carros por casa, por lo menos, a veces cinco (si lo contara en mi pueblo no me creerían). Y todo diciembre se han visto árboles de colores, fiestas a las que llega mucha gente con vestidos largos, como rastras de palma, y coches relumbrosos y extraños. A mí me gusta mirar para allá pero luego se me cansa la vista y se me viene cayendo para acá, luego descansa sobre las casas de más cerca y sobre los edificios de apartamentos hasta que viene a parar abajo de nuevo, entonces me da angustia, y la levanto hacia el cielo.

Por eso estoy aquí viendo el aire cenizo y lechoso por entre los cartones por donde se está colando un frío de pobres. Sabiendo que mañana tendré que bajar otra vez para regresar sin haber conseguido nada; sabiendo que aquí estaré otra vez aguantándome el hambre y mirando el cielo espeso; sabiendo que todo esto mejor ni contarle porque nadie querrá creerlo (aunque todos los saben); temiendo que cualquier día lleguen a tirar la torre y que la tiren con todos adentro; temiendo que ni nos avisen o que sí nos avisen porque entonces a dónde nos vamos; sabiendo que aunque lo cuente se negarán a creerme porque todos lo saben y no pasa nada, porque a nadie le importa, porque a nadie le llega, porque a nadie le duele: sólo a nosotros. Por eso me levanto y saco la cabeza y les grito: que sean todos malditos, maldita la policía asesina; el ejército sangriento, el gobierno podrido, malditos los de los apartamentos; los de las casas. Y vuelvo a gritar: malditos los de más allá, los de más lejos. Y con un alarido hasta el fondo del tiempo: malditos todos; todos malditos...



Octavio Armand

# El centro descentra: los simétricos enlaces de Zequeira

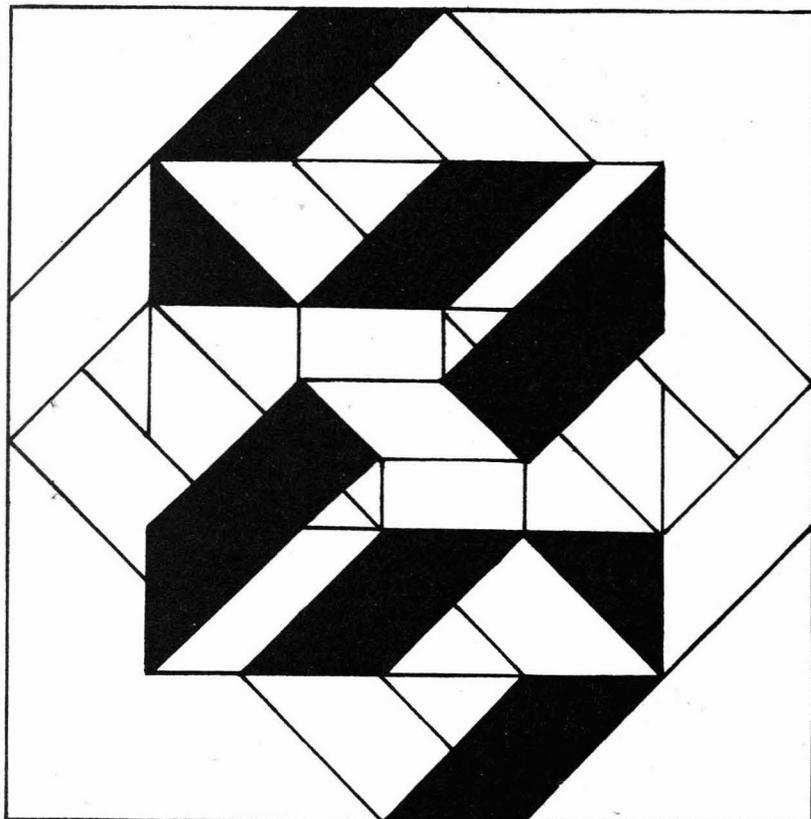
(Ensayo de ensayo con esquema para profesores)

Cuando el hombre se desvanece dócil en su  
imortalidad,  
Cuando el mortal desaparece con un conocimiento  
perfecto, desasido  
De las precedentes cosas, entonces dócil se desvanece  
el Mortal, <  
Convirtiéndose en invisible para quienes quedaron.

William Blake

1

Entre las figuras cubanas del siglo XIX hay dos que asoman como desmesuras: Manuel de Zequeira y José Martí. Martí tiene su tradición y funda una tradición. Una tradición y una traición. La profunda tradición de Zequeira es no tenerla. Ni tenerla ni imponerla. Y sólo por estar desposeído de toda tradición puede llegarnos con un asombroso grado de modernidad. Zequeira es el coronel cubano del siglo XIX; el coronel cubano del siglo XX es José María Lezama y Rodda. En el siglo XIX el coronel cubano escribía; los coroneles cubanos del siglo XX no escriben, aunque algunos —como Lezama y Rodda— sí tienen quien les escriba. Zequeira es la desmesura que pasa del poder al delirio. Martí es una desmesura inversa. Quiere/logra pasar del delirio al poder. Delirio del poder y poder del delirio. Dos desmesuras que se evitaron: Zequeira murió en 1846, Martí nació en 1853. Un futuro sin pasado. Dividiéndose dividieron el siglo. Queda, es cierto,



Dibujos  
de Felipe Galindo

13

Octavio Armand (Cuba, 1946). Ha colaborado en varias publicaciones mexicanas (*Plural*, *La vida literaria*). Su obra se avoca principalmente a la experimentación literaria.

una no reconocida tensión entre ellos. Cada cual hallará su manera de comprender esa tensión. Yo escribo este mínimo ensayo para indicar mi parcialidad: con Manuel de Zequeira me siento menos solo que con José Martí. Si exagero no exagero.

2

“Yo por burlar mis desventuras canto.” Así concluye un conocido soneto de Manuel de Zequeira: “El motivo de mis versos”.<sup>1</sup> Así comienzan unas preguntas. Porque asoma, en esto, el tema del *burlador burlado*. Además, porque el *burlador burlado* no es Zequeira tanto como él es y no es de Zequeira. De manera que nosotros mismos, al verlo no viéndolo o al no verlo viéndolo, quedamos comprometidos en la burla: burlando o burlados. Porque si aceptamos la confesión del solitario Anfriso, que es y no es Zequeira: “Para mí solo, sin testigos canto” (p. 189), todavía tenemos que insistir en la burla, como forzados por una creciente simetría. Zequeira es un exceso. Manuel de Zequeira es también Izmael Raquene y Ezequiel Armuina. ¿Pseudónimos? ¿Heterónimos? En todo caso, hay algo, en estos nombres descentrados, que sobrepasa lo gramatical. Es cierto que la deseada *métrica expresión* lo llevó a la alteración, la metátesis. Para que el verso no rebasara las once sílabas Guatimozin se convierte en Zinguatimo. Distorsión del centro: la figura desfigura. Pero no es la necesidad de quedarse en cierta medida lo que lleva de Zequeira a Raquene y de Manuel a Izmael. Se trata, más bien, de la desmesura. Se trata de desaparecer en ese exceso. El enajenamiento como ensimismamiento. Metátesis: metáfora: el nombre desaparecía encerrándose en sí mismo como Zequeira, bajo el sombrero, desaparecería en su propia presencia. Bajo el sombrero, estaba y no estaba. Se apartaba. El personaje como paréntesis. Tocarse para desaparecer. También: tocarse para exagerar grotescamente la presencia. Porque tocarse era estar tocado. Hay que recordar entonces que el paréntesis es una interrupción, una falta de enlace. Lo opuesto a esos *simétricos enlaces* que, como un ritual, imponen cierto orden al poema. El paréntesis, en suma, es un espacio de sobresalto. El exceso contenido, pero a punto de romper la simetría. Otro tipo de enlace, pero asimétrico. La imagen: el erizo:

Se cubrieron sus cascos y penoles  
De pungentes arpones tan sutiles  
Que eran como (entre puntas tremolantes)  
Erizos de madera navegantes.

(p. 36)

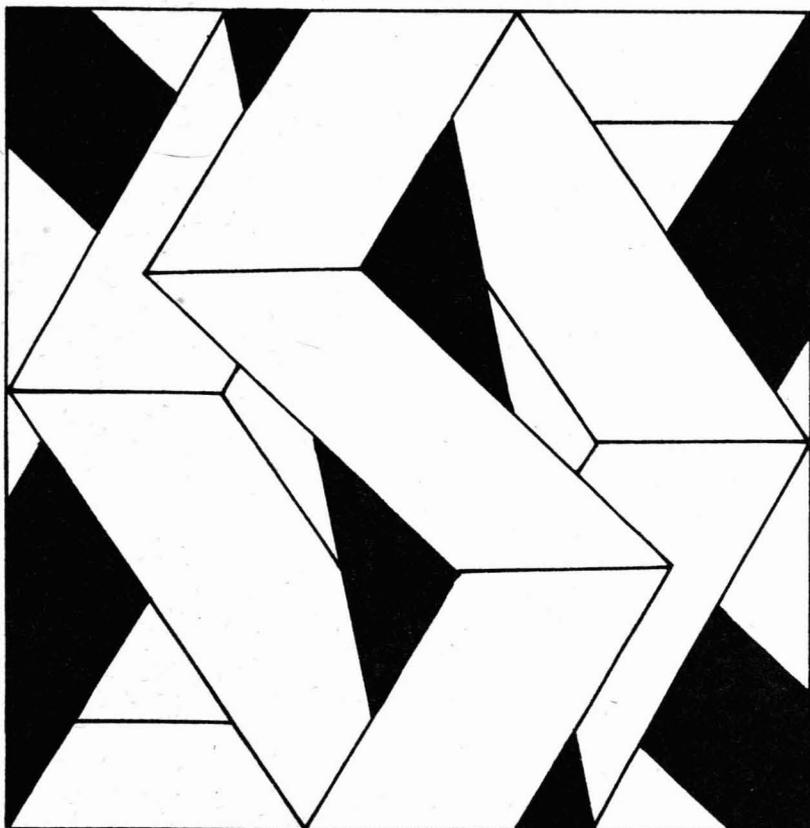
El ánimo: “(¡Formidable catástrofe!)” —p. 43. El paréntesis, como una caja china al revés, es donde cabe la persona que no cabe. También, donde cabe la expresión que no cabe. Magia y desastre: “(aquí

1. Zequeira y Rubalcava: *Poesía* (La Habana, Comisión Nacional de la UNESCO, 1964), p. 217. Todas las citas corresponden a esta edición.

mi plectro se alborota)" – p. 256. Hay que leer (a Zequeira) desde el paréntesis, donde solía enterrar la alusión a su terrible insuficiencia. Sus fracasos, ahora, parecen fragmentos de una épica desesperada, infernal. Momias verbales. La oquedad era también una otredad. Desaparecía entre paréntesis pero así lograba, como haciendo huecos en el texto, vaciar su propia (des)composición. Rito y duda. Énfasis y fuga. Desautorización y momificación. Encerrado en los *simétricos enlaces*, en la imagen del erizo, en el paréntesis como contorno doble, Zequeira retiene la identidad desmoronándose. Se a(hoga, se resca)ta. Defiende su superficie, se defiende de su superficie y se defiende con su superficie. Un improbable equilibrio el suyo: entre equinoide y esquizoide.

3

"España libre" fue publicado en La Habana en 1820. "Este poema se compuso –según la Nota del autor– en las primeras y no completas noticias del triunfo de nuestra libertad: y por falta de datos no se hace mención de los ilustres compañeros de Quiroga. Y el autor, que felicita a la patria, madre de tantos héroes, se consuela de no haberlos conocido entonces, por la insuperable dificultad de presentar muchos soles en la reducidísima esfera de su ingenio" (p. 22). En 1821 Zequeira perdió la razón. Ese dato nos hace volver a la Nota. La retórica, entonces, se lee como diagnóstico. No redundancia



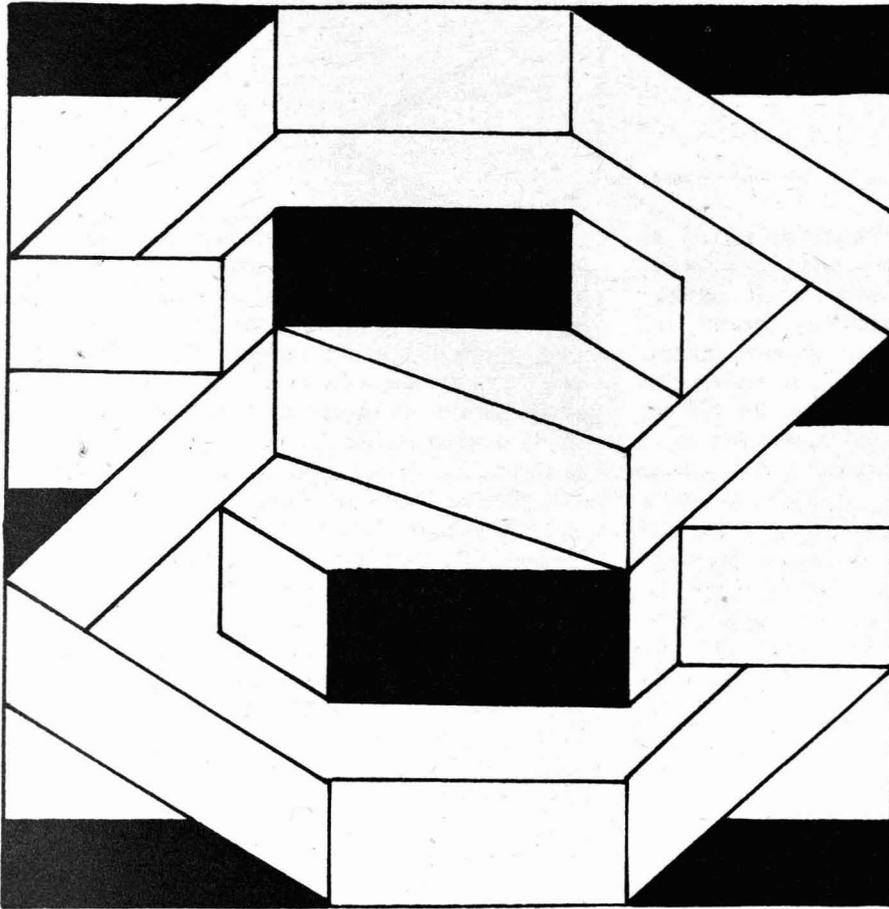
sino profecía. La egolatría sabiamente retorcida por la humildad muestra un ángulo sorprendente. Y es que nosotros podemos ver en el truco aristotélico el más absoluto fracaso de la inteligencia, como si sorprendiéramos, en un triángulo pensado, el crecimiento de una mancha. No es posible determinar exactamente cuándo Zequeira comenzó a sentir la esfera de su ingenio como reducción. Pero es posible señalar, en sus poemas, indicios de ese vacío que se ahuecaba, enfriándose a pesar de *muchos soles* que concitaban su ingenio. Por ejemplo, el centro en la estructura de "España libre", el paréntesis en "La batalla naval de Cortés en la laguna", el jeroglífico en "Jeroglíficos", la mecánica verbal en las Décimas. Sus poemas, en un sistema verbal que se manchaba, son elocuentes pero también implosivos. Brillan sin luz, como fases de luna. Lo curioso es que los indicios de la inminente reducción se insinúan sobre todo en lo centrífugo de esa reducción o en lo más simétrico de un pequeño mundo que se desplomaba. O sea, allí donde el lenguaje se apoyaba en el caos para oponerse a la reducción o donde elaboraba, ante lo acechante, un centro para el caos. Dije que había algo curioso en todo esto. También: algo patéticamente lógico. La tenaz simetría, la delirante asimetría, como mareas verbales o plásticas, suelen trazar líneas reconocibles entre arte y esquizofrenia. Esas líneas, en Zequeira, reverberan entre la ordenada elaboración del poema y la devastadora reducción del ingenio. Entre composición y descomposición.

4

"España libre" es uno de los poemas que justifican la definición de Zequeira repetida mecánicamente en los manuales de literatura cubana. Poeta épico, convencional, artificioso. Es cierto. Ampuloso, enfático, retórico, su poesía histórica nos parece ahora una estatua verbal. Algo doblemente histórico: escrito como épica, se lee como arqueología. Pero en esos mismos poemas convencionales, el afán de ajustarse lo más estrictamente posible a un orden exigido por la personal necesidad de equilibrio delata la presencia de otro Zequeira, el que tiene más actualidad. Por supuesto, el que apenas figura en los manuales. Así, como el peso de una sombra, adivinamos en la estructura de "España libre" una deseada simetría, como un intento de dominar la instintividad verbal con cierto rigor matemático. Número contra palabra, medida contra exclamación. Una estructura reguladora impuesta a la fugacidad y el desorden que llevaban, en los poemas, al grito, al aullido, y que empujaban, vitalmente, a la desintegración mental.

Diez estrofas, de marcada irregularidad en el número de versos. La lectura no tropieza sino con

I	11	los tópicos, ritmos, imágenes, ca-
II	31	racterísticos de esta expresión. La
III	49	lectura confronta al texto como



IV	33	redundancia. Es decir, se hace tan
V	15	mecánica como el texto mismo.
VI	36	Como si el texto exigiera ese infantil
VII	43	respeto provocado por las estatuas de
VIII	18	héroes y patricios: un respeto automático,
IX	9	una indiferencia imposible. Lo típico, sin embargo,
X	20	se disuelve en una ocasión. Hay, en medio de tanta redundancia, una excepción: un signo de alteridad. En la quinta estrofa, Zequeira intenta una comparación que más bien parece una comparación impuestas sobre un contraste. Imágenes visuales como <i>trompe-l'oeil</i> .

Cual suelen verse los amenos campos  
 Todos cubiertos de flexible caña  
 Antes de cosechar el dulce fruto  
 Que da la fértil Cuba por tributo,  
 Cuando a merced del viento en claro día  
 Mecen y suenan sus inmensas hojas,  
 Y hacen reverberar sus puntas rojas:  
 Tal la hispánica legión ondeaba,  
 Tal el rumor se oía,  
 Tal también se mecía,  
 Tal el acero vengador brillaba.  
 (p. 17)

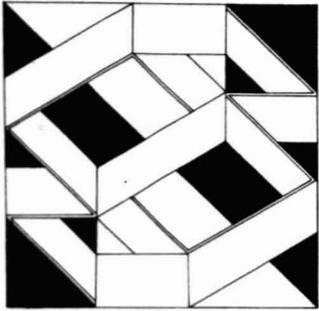
Una comparación curiosa por varios motivos. Lo militar/vengador/ acerino queda comparado con lo dulce/flexible/ameno. Entre agricultura y guerra: un precario equilibrio. Como si la épica fuese interrumpida por la naturaleza. Interrumpida y distorsionada. Porque el paisaje que irrumpe, en este poema a España, es cubanísimo. Se menciona, como indicati-

vo de la importancia de Zequeira, su afán de acercamiento al paisaje cubano. Pero como ejemplo se señala siempre su poema más conocido: "A la piña". Más inmediato, creo, es el curioso acercamiento que hallamos en "España libre". Más inmediato precisamente por insólito: Cuba entra como paisaje familiar y así llena de extrañeza al con/texto. Desenfoca geográficamente y desentona emocionalmente. La siempre fiel isla de Cuba, como se decía entonces. O en versión de Zequeira, la siempre fértil isla de Cuba. Da lo mismo. Lo cierto es que la fidelidad o fertilidad de Cuba son ya indicios de su diferencia y de su futura separación. Así como irrumpe el paisaje cubano en este monumento a España, unos cincuenta años después, la palabra y el espíritu cubanos irrumpirán en tierra española. El poema de Zequeira, en este sentido, es un anticipo del destierro de Martí. La comparación: un punto de convergencia entre delirio y poder, entre Zequeira y Martí. La poesía y la historia trazan una analogía. "España libre", con Martí, pasa a ser *El presidio político en Cuba, La República española ante la Revolución cubana*. La épica pasa a ser denuncia. El pintoresco paisaje cubano, como por anamorfosis, adquiere otra dimensión, sombría, reveladora. Zequeira miró con ojos cubanos para que los españoles viesen nuestro paisaje; Martí miró con ojos españoles para que lo sintiesen. De lo bucólico a lo goyesco: la épica de Zequeira, con Martí, llega a tener lo que nunca había perdido: interioridad.

Al releer a partir de este detalle, como si comparáramos al poema con su propia comparación, se nota que Zequeira quiso resaltar este momento de su épica. Es imposible no concluir que representó, para el poeta, una clave de su "métrica expresión" (p. 63). Como un nudo, a partir de ese detalle el texto se hace y se deshace. Estructuralmente y emocionalmente. Emocionalmente porque el final del texto parece determinado por la imagen del cañaveral en crecimiento. De hecho, para poder hallar una adecuación entre la exhortación final y la imagen central, Zequeira glosó de su propia poesía —los últimos nueve versos, es obvio, han sido glosados del "Primer sitio de Zaragoza".

Que el licor de las venas fértilice  
 El Arbol de la patria soberano,  
 Siempre que algún tirano  
 Su tronco esterilice;  
 Y mientras de flor varia se matices,  
 Su verde copa grande,  
 Y que fecundo en nuestro suelo crezca  
 Con su sangre marchito, que perezca  
 El vil lauro del déspota que mande.  
 (pp. 21-22)

Las glosas, la repetición de nueve versos en la séptima y décima estrofas, insinúan que a(p(a(r(t(i(r-(d(e(l(a(i(m(a(g(e(n(d(i(s(c(o(r



(d)a)n)t(e)y)d(e)l(a)m)e)n(c)i)ó)n(d)e)C(u)b)a) el poema se completa por una necesidad de simetría. En "La batalla naval de Cortés en la laguna" Zequeira menciona unos "simétricos enlaces" (p. 25). Esos enlaces, o una versión de esos enlaces, asoman en "España libre". Y asoman de manera bastante evidente. También, es cierto, de manera bastante elemental. Los *simétricos enlaces* son matemáticos enlaces. Lo anatematemático. La *métrica expresión* se traduce en la voluntad de centrar la imagen discordante y de apoyar la estructura del total en la absoluta ineficacia de la parte. Inversión del mundo colonial: Cuba es la metrópolis del texto. El metro verbal reemplaza al metro político. La medida: una desmesura. Pero el poema opera según esa desmesura y cristaliza, como expresión, centrándose en su propia distorsión.

((((( ((((((((((((((((((((((((((((((((((((((( PARENTHESIS SIN T = PARENTHESIS

1. Clave para comprender a Zequeira: el poema (des)centrándose en su propia (dis)torsión es una mínima épica estructural. Abra paréntesis cóncavo a partir del centro. 2. Otra clave para comprender a Zequeira: no usar claves. El centro mismo es una distorsión. "En el centro . . . / La paz se desconoce" (p. 187). Es otra distancia: una polaridad. "Fui puntual, ostentando cortesía/ Exterior; pero el alma en gran conflicto" (p. 258). La estructura es un movimiento; el centro, un epicentro. 3. Última clave para comprender a Zequeira: cerrar el paréntesis a partir del centro traspuesto. La gramática, en la concavidad vaciada, es el vértigo. El poema un "mar embravecido . . . pretendiendo salirse de su centro" (p. 112).

PARENTHESIS CON T = PARENTHESIS  
)))))))))

—Esquema para profesores—

Unidades	Estrofas	Versos	Correspondencias
I	i	11	a <sub>1</sub>
II	ii	31	b <sub>1</sub>
III	iii	49	c <sub>1</sub>
IV	iv	33	d <sub>1</sub>
V	v (15)	$\left. \begin{array}{l} 4 \quad 3 \\ 7= 1 \\ 4 \quad 3 \end{array} \right\}$	e <sub>1</sub> f <sub>1</sub> g f <sub>2</sub> e <sub>2</sub>
VI	vi	36	d <sub>2</sub>
VII	vii	43	c <sub>2</sub>
VIII	viii (18)	18 / 9	b <sub>2</sub>
IX	ix (9)	20 / 9 -9 -9	a <sub>2</sub>
	x (20)		

Un texto diametral: se descompone en dos mitades casi exactamente simétricas en cuanto a totalidad de versos. Esto, a pesar de la mentada irregularidad en el número de versos por estrofa. De la primera a cuarta estrofas: 124 versos. De la sexta a la décima: 126. El desarrollo de la segunda parte muestra los riesgos de la voluntad de simetría. En la séptima estrofa Zequeira glosa su "Poema de la coronación de Fernando Séptimo". En la décima, del "Primer sitio de Zaragoza". Además, repite nueve versos, la exhortación de la octava estrofa: "Venid, venid, los que escucháis mi lira. . ." (pp. 20 y 21).

Es decir, por multiplicación —glosando/repitiendo— se insiste en un equilibrio matemático entre las dos partes o movimientos. Los *simétricos enlaces*, sin embargo, ambicionan correspondencias aún más estrictas. Las últimas tres estrofas son manipuladas de manera que estas otras correspondencias, de alguna manera intuitivas y exigidas por el autor, pudieran ser establecidas por los lectores. Un sistema de regulación de emergencia. Regular la regulación. Medir la medida. Énfasis, pero en la regla. Arreglar.

La irregularidad en el número de versos, entonces, no parece tan caprichosa. La irregularidad, desde el centro, es simétrica. Una simetría de espejo:

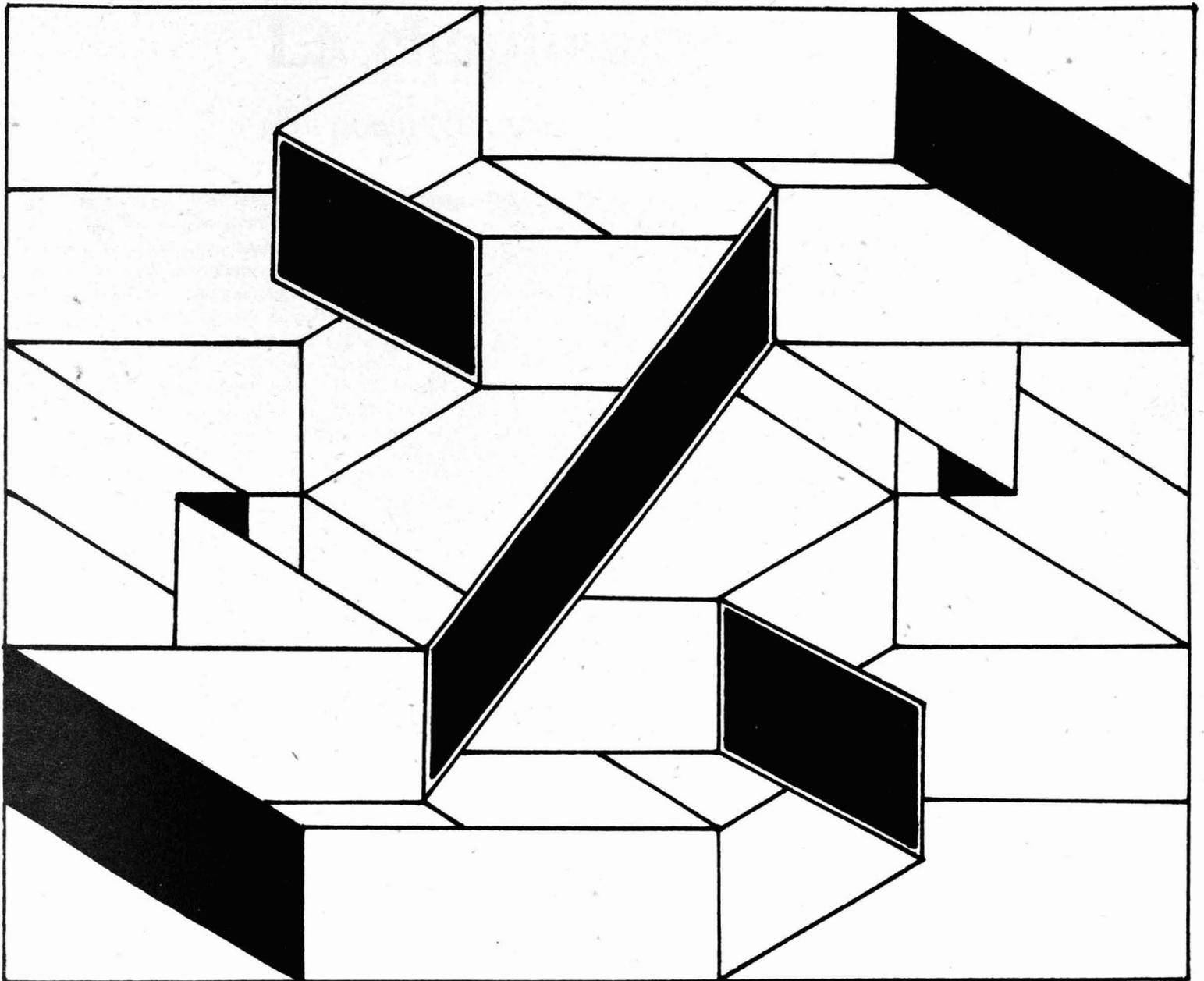
(iii) (iv) (v) (vi) (vii)  
49 33 / 36 43

Las unidades restantes se ajustan a esta simetría, sólo que es preciso violentar la distribución estrófica —como el autor, que forzó, a base de glosas y repeticiones, cierto tipo de estructura como equilibrio.

La arbitrariedad de este equilibrio se transparenta en las tres últimas estrofas. La octava consta de 18 versos. La novena, de 9. Es la estrofa más breve. También, la más arbitraria. Retóricamente, la arbitrariedad queda justificada. Es una exclamación. Es lo que cabe por irreprimitable.

¡O tu Lucy! O Porlier heroicas sombras.  
¡Salud, salud eterna!  
¡Por ambos ardan olorosas gomas!  
Al ver que vuestra sangre  
Ilustre ha producido  
El *Arbol* grande del ibero suelo  
Miradlo desde el cielo  
Y cuidado de que nunca sea abatido.  
Himnos a Lucy, y a Porlier, y aromas!  
(p. 21)

Pero la novena estrofa, por su colocación, desaparece como unidad. Su unidad es reunir: la exclama-



ción es un pivote verbal (= Arbol mecánico) entre dos estrofas que, más bien, son una sola. De hecho, ambas comparten un mismo comienzo: "Venid, venid, los que escucháis mi lira..." Tienen, pues, una mitad idéntica. Son, cada una, una mitad. La otra mitad: repetir nueve versos, compartir la novena estrofa. Así, podemos entrever en las estrofas viii y ix un solo conjunto (VIII), de 27 versos. Estos 27 versos, por simetría de espejo, corresponden a los 31 versos de la unidad II.

La última ficha: capicúa. La décima estrofa consta de 20 versos. Pero entre esos veinte versos hay nueve glosados. Saldo: 11 versos, una correspondencia exacta con su doble, la primera unidad. Si hacemos de las estrofas ix y x un solo conjunto (IX), el saldo asciende a 29 versos. Pero entre esos veintinueve versos, como se indicó, hay nueve glosados. Hay, también, nueve repetidos. Saldo: 11 versos. La correspondencia, en todo caso, es exacta. El número tanto como la jugada: capicúa.

Establecidas estas correlaciones, es posible volver a la quinta estrofa —que contiene el centro discordante del texto— y hallar una estricta corroboración

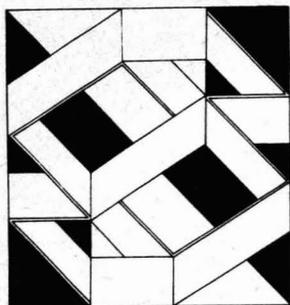
de lo que venimos afirmando. La afirmación es la cuenta. La cuenta: el cuento.

La quinta estrofa, de quince versos, se anuda alrededor de su núcleo, que siendo su propio centro es también centro de la totalidad. Una concetricidad. Se descompone en tres partes. (A) los primeros cuatro versos:

Ya ocupan la campaña,  
Con brillantes aceros  
Cien legiones de intrépidos guerreros,  
Y a darla marchan libertad a España.

(B) Los siete versos centrales:

Cual suelen verse los amenos campos  
Todos cubiertos de flexible caña  
Antes de cosechar el dulce fruto  
Que da la fértil Cuba por tributo,  
Cuando a merced del viento en claro día  
Mecen y suenan sus inmensas hojas,  
Y hacen reverberar sus puntas rojas;



(C) Los cuatro versos finales:

Tal la hispánica legión ondeaba,  
 Tal el rumor se oía,  
 Tal también se mecía,  
 Tal el acero vengador brillaba.

Numéricamente (A) y (C) resultan equivalentes. La reiteración de ciertos términos —legión/ acero/ brillar— afirma aún más el equilibrio.

Ahora bien, los siete versos centrales —una pequeña y divergente unidad compuesta prismáticamente —insisten en la peculiar simetrización. Representan, en cápsula, el total. Como una estructura proyectada geoméricamente por la Estructura. O viceversa: una estructura que proyecta geoméricamente a la Estructura. Son siete versos, pero se subdividen diametralmente. El cuarto —que equivale al centro del texto y que en la simetría de espejo es el único que no tiene correspondencia (= equivale a sí mismo)— es el que nombra a Cuba. El verso central es el principio de identidad: el uno que se divide. Es el principio de identidad, pero también la alteridad absoluta. Equilibra pero desentona. Como *verdad soñada*. Es un centro descentrado. Un centro desconcentrado. Es el paisaje propio en la historia ajena. Es la intimidad en la tiesura heroica. Es la historia propia en el paisaje ajeno. Es lo inmediato en el museo. Es lo propio, pero que enajena. Es don Manuel de Zequeira tocándose el sombrero. Es lo que no es. Leyendo ese (re)verso se hace invisible el poema. Y ese verso, leído, es el poema volviéndose a leer en ese verso, leído. Lectura y persuasión. La contradicción como desafío y el delirio como poder: “Y así yo espero que será amparada/ Mi voz despierta, y mi verdad soñada” (p. 155).

6

La poesía de Zequeira es una tensión: entre lo redundante y lo disparatado. Orden y entropía. Composición y descomposición. El hombre, también, fue una tensión. Al querer desaparecer, sin quererlo quedaba entre paréntesis: atrapado entre el payaso y el fantasma. (¿Es ese el lugar que corresponde al mago?) Hay poemas escritos por un *novelero rimbombante* (p. 222). Según una octava joco-seria, quiso *cantar los huevos en revoltillo* (p. 255). Burlador burlado: también en su otra expresión, la épica, se nota la (des)composición. Se deshacía el poema,

Ya mi numen, no sé si  
 horrorizado A la vista de choque  
 tan severo, Trastorna los compases,  
 y la trompa Trémula se desprende  
 de mis dedos. (p. 110)

que nunca pudo contar, en su movimiento, con el *festivo enlace* de la naturaleza (p. 199).

Altazor cubano del siglo XIX, fracasaron todos sus *parasubidas*. Todos menos el último: la invisibilidad. ¿Quién, hoy, ha

visto a Zequeira? Es más fácil no verlo: no leerlo: no comprenderlo. La retórica, en Zequeira, parece un dato existencial. Una epanalepsis —“Dando al ambiente el parabién, y dando/ Tiernos arrullos” (p. 199)—, un marco impuesto por la desesperación. El orden como violencia. No resulta difícil hallar esta misma connotación en los *simétricos enlaces*. Camisas de fuerza verbales, lo glosado improvisa un orden meramente externo, como si la expresión quisiera acaracolarse. Las fuentes amparan y desfiguran. Las fuentes como carapacho. Como caricatura. Como carambola. “Estas que miras con reliquias, Fabio,/ Donde otro tiempo, cuando Dios quería. . .” (p. 61). Porque la poesía, aquí, es un infinito infinitamente enmarcado: Eolo, que “Bate en la concha del neptuneo carro” (p. 198). El poema se apoya —desde adentro— en sus fuentes. O en sus propias rimas, que, disimuladas, desaparecen multiplicándose.

Sobre tapices de esmeralda Ceres  
 Dulces placeres con Pomona parte,  
 Cuando reparte la risueña brisa  
 Gratos aromas.

Otra vez, lo grotesco. La tensión entre el payaso y el fantasma. Palíndromo/ epanalepsis/ carambola/ capicúa: números y letras que se borran y repiten. ¿No es esa la invisibilidad de Zequeira? Poesía: tensión en la identidad. Poesía: profundidad del espejo. Poesía: verse con los ojos cerrados en un espejo roto.

7

—Conclusión suprematista\*—

( ((( ABRA PARENTESIS CON ZEQUEIRA  
 CIERRE PARENTESIS SIN ZEQUEIRA ) ) ) )

\* Sin saberlo, Kasimir Malevich logró uno de los retratos más acabados del poeta cubano: “Blanco sobre blanco”. Un manifiesto suprematista, además, vale como biografía mínima de Zequeira: “Basta de imágenes de la realidad, basta de representaciones ideales: sólo el desierto. *Pero este desierto está penetrado del espíritu de la sensibilidad inobjetiva que lo llena todo*”. Debemos otro retrato involuntario de Zequeira a René Magritte: *El terapeuta*. Magritte coloca una jaula en el vacío de un cuerpo y demuestra su invisibilidad mostrando el sombrero. La escultura: una radiografía de la presencia secreta. Zequeira no hubiera podido expresar mejor la tensión de su propia (ir)realidad. Este ensayo de ensayo comienza en *El terapeuta* y concluye en “Blanco sobre blanco”. Creo necesario advertirlo. Muchos lectores, temo, llegarán a esta última línea sin ver estos curiosos retratos.

Yvan Goll

# La chaplinada

(Un poema fílmico)



I

Chaplin, en uno de los miles de carteles que adornan la ciudad, comienza a moverse. Con los ojos muy abiertos, contempla a los paseantes, sonriendo, desciende cautelosamente de su pedestal, donde aparece dibujado como El Rey de Corazones, y solemnemente deposita su corona, su cetro y su esfera, en un bote de basura:

¡Los reyes y yo hemos sido pegotes durante mucho tiempo.

Con sol o con lluvia, sonriendo, sonriendo,  
Gesticulando, gesticulando hasta el infinito!  
Quiero ser yo mismo,  
Quiero llorar cuando sufro,  
Cortarme el cabello en el verano—  
Y olvidar por completo a la policía.

El hombre que pega los carteles cruza la calle diagonalmente y comienza a pegar un anuncio de perfumes. Chaplin se esconde rápidamente detrás de un kiosco y emerge enfundado en su traje habitual: sombrero de hongo, saco corto, un pequeño bastón, y sus pantalones de tirabuzón. El cartelero maldice y hace muecas de rabia:

¿Qué sucede contigo, Chaplin?  
¡Regresa a tu cartel, tonto!  
¡Trabaja, sonríe, cumple tu deber!

Chaplin registra pensativamente el bote de basura, y recoge la corona con la punta de su bastón:

¡Te daré mi corona, pero déjame en paz!  
¡Me conmueve tanto el caminante que se aburre!  
Quisiera decorar las grises calles para él.  
Sabes, es más difícil vivir para una persona que morir por toda la humanidad.

El cartelero susurra al oído de Chaplin:

¡La sabiduría llega fácilmente al hombre que gana cinco millones al año!

A propósito soy socialista,  
cada uno de nosotros tiene su propia moral  
y su propio impermeable.

Los paseantes comienzan a dar vueltas grotescamente en torno al kiosco, buscando algo, aparentemente. Repiten lugares comunes en infinitos tonos de aburrimiento, como catequistas:

**Un tutor particular:** Más vale pájaro en mano que cien volando.

**Un periodista:** Pájaro que madruga se resfría.

**Un teniente:** No creo que vaya a llover.

**Una dama:** Por lo menos no llueve ahora.

**Un tutor particular:** *Está* lloviznando

**Un anciano caballero:** Todavía no, pero pronto comenzará a llover.

**Un teniente:** Lluven perros y gatos.

**El cartelero:** enojado:

¡Eres un desastre, regresa a tu cartel!

**Chaplin:** Es la tragedia del tonto.

que interpreta estupideces

Y del acróbata que muere por una sonrisa:

¡Son los hombres más solitarios del mundo!

¡Pobres de ellos si son reconocidos!

¡La multitud nunca perdona su soledad al solitario!

El cartelero sujeta a Chaplin por el cuello y lo empuja contra el kiosco. Por un segundo, Chaplin parece Cristo con su corona de espinas. Inexorablemente, sin embargo, el cartelero lo pega con su brocha al cartel.

Repentinamente, Chaplin aparece otra vez en tamaño natural sobre la cartelera.

Los paseantes lo saludan, hay una sonrisa en cada cara. Un triste y sombrío jorobado cruza por el lugar. Chaplin comienza (un poco triste al principio) a reír, mostrando por momentos sus dientes blancos, apretándose el estómago. Le da una patada al cartelero en las nalgas y ríe hasta que también el jorobado comienza a reír. Entonces vuelve la cara y secretamente enjuga una lágrima.

Alguien da una moneda al cartelero. Este se alegra, se recarga contra el cartel de Chaplin, y como un pordiosero extiende su gorra a la multitud. Los niños brincan como ranas alrededor del kiosco. Ríen. Chaplin se alegra nuevamente. (Chaplin no es



sino el espejo del mundo). En la película aparece la inscripción: TOLERAD QUE LOS NIÑOS VENGAN A MI. . . Y Chaplin, colocando un pie sobre la cabeza del cartelero, salta para unirse como último miembro al juego de los niños.

El cartelero cae tendido. Sus monedas ruedan a la coladera. Chaplin huye. Todos los paseantes lo siguen. Lo persiguen a través de las calles. Pronto se convierte en una persecución a través de avenidas, dentro y fuera de los camiones, por restaurantes, departamentos, estaciones del metro. Los perseguidores, queriendo alcanzar una ilusoria felicidad, aumentan en número. Pero de pronto los carteles de Chaplin diseminados por toda la ciudad se desprenden de kioscos, carteleros, bardas: Chaplin aparece vestido con todos los disfraces imaginables: de etiqueta, como aprendiz de cocinero, soldado, rey, vendedor, violinista, y se agrupa de manera que el perseguido pronto sobrepasa en cantidad a los perseguidores.

La multitud se confunde y no sabe a cuál perseguir. Tan pronto como uno de ellos atrapa un Chaplin, este cae al suelo, convertido en un pedazo de papel. Todos los Chaplin del mundo continúan multiplicándose, hasta que de pronto todos se superponen y se convierten en uno: el verdadero Chaplin. Ríe. Todos ríen, y todos se abrazan. (La victoria simbólica del Genio del Bien sobre el Pobre de Espíritu).

Chaplin se detiene. Su cara es radiante:

Ser humano es suficiente para ser grandioso.  
El silencio es un éxtasis más allá de toda  
comparación,  
El mundo gira suavemente.  
y se balancea en la punta de tu dedo  
¡Y lo lanzas de nuevo al infinito!

## II

Pasa un tren expreso. Chaplin salta a un compartimiento vacío y de pronto se encuentra a sí mismo en una pequeña biblioteca ante una mesa cubierta con toda clase de utensilios para escribir. Se inclina repetidamente sobre la ventanilla del compartimiento y examina el paisaje a través de enormes binoculares. De pronto se sienta ante el escritorio y anota:

Estar inspirado, ¿significa no tener  
pensamientos?  
Uno espera las estruendosas olas del atardecer  
y que los bloques de mármol se conviertan  
por sí mismos en templos dóricos:  
Mi inteligencia no alcanza a comprender.

Chaplin enfila los binoculares hacia el exterior de la ventanilla nuevamente. Grandioso paisaje alpino. Picos abruptos. Poderosas cataratas. Sobre un glaciar, se distingue un grupo de cabras montañesas:

Era más conmovedor cuando las postales de  
colores

Llevaban hasta mí la elegía del Matterhorn.

En el otoño de mi juventud

La inspiración era genuina.

Los Alpes brillaban de anhelo y de vida  
cuando el cartero los entregaba.

En ese tiempo, eso era suficiente para hacer  
de mí un poeta.

Los binoculares enfocan otro paisaje. Se ve un patio abandonado de ferrocarril. Postes inclinados de telégrafos siguen la vía. La casa de un labriego con tulipanes en el jardín. Una figura estática, acurrucada:

Pequeño paisaje de todos los días: ¡mi vista  
te ama!

¡Pastos! ¡Y cuán nobles! Campanillas hablando  
al viento:

Espera: dentro de dos mil años me amarás más  
todavía.

Vivir envejece.

La muerte devuelve la juventud.

Chaplin deja los binoculares. Está muy triste. Toma una pluma fuente. Un nuevo paisaje. Riberas. Un rebaño de vacas. Viejos sauces:

Oh pequeño becerrillo en el trébol cósmico,  
¡Cuánta tristeza revela tu ojo místico!  
¡Sabes tanto como yo de este mundo doloroso!

El tren se detiene. Una señora sube, lleva una cervatilla con una trailla de seda.

Chaplin se esconde en un rincón y dice:

Me han robado mi soledad.

Mi contacto con el espacio metafísico se ha  
interrumpido.

Fue un día como este cuando el hombre inventó  
el destino.

**La dama sonrío:**

¿También va usted en viaje redondo al Elíseo?

Mi cuñado quiere montar una fábrica de tintes  
ahí,

Pero le he aconsejado que no lo haga. Las  
comunicaciones son malas.

**Chaplin:** ¿No le gustaría suicidarse?

**La Dama:** Quizá. ¿Qué otra cosa puede uno hacer  
para ser interesante?

Mi hija, Cervatilla, tiene piernas tan frágiles  
como la porcelana.

Siempre que un caballero nos saluda ella se  
derrumba.



La primavera y la puesta de sol casi no valen la pena.  
Los hombres no entienden nada de nosotras las mujeres.

**Chaplin:** Yo llevaría a su hija en mis brazos a través del mundo.

La alimentaría con hojas frescas de los arbustos todos los días:

Con todos mis poemas,  
incluso los que tienen espadas inscritas sobre ellos:

Los poetas deberían escribir solamente para los venados,  
¡Los versos pertenecen a los bosques!

**La Dama:** Usted es un alma tranquila. Debería gustarme viajar con usted.

Tengo viejos recuerdos del Parnaso.  
¿Tiene usted su libreta de cheques consigo?

**Chaplin,** buscando en sus bolsillos:  
Tengo el libro de Ruth. Pero una chequera. . .

**La Dama,** abrazándolo:  
¿Por cuánto lo va usted a llenar? ¿Diez mil?

**La cervatilla:** ¿Debo acostarme ya mamá?

**La Dama,** a Chaplin:

¿Nos detendremos en el Hotel Zeus o en el Terminus?

**Chaplin,** desesperado:

¡Donde usted quiera! ¡Pero con baños separados! Mira por la ventana.

¿No pertenezco a la naturaleza? ¿En las sombras de los abetos?

¿Dónde puedo ver a los ríos entroncar con el mar?

Señora, por favor, ¡no se enamore de mí!

Déjeme estar solo, sin consuelo, ¡déjeme golpear mi cabeza dolorosamente contra las rocas, tenga piedad!

¡No se enamore de mí! ¡Me fatiga tanto!

Chaplin descuelga su bastón de un gancho y lo encaja en el corazón de la dama. Esta cae muerta.

**La cervatilla:** ¿debo llorar ahora mamá?

Chaplin se acerca a la cervatilla y la acaricia. Empuja el cuerpo de la dama bajo el asiento. El tren se detiene y baja con la cervatilla.

### III

Chaplin entra al restaurante de la estación. Está vacío, excepto por la familia del dueño, que almuerza en una esquina. Chaplin se ve triste, camina hacia adelante y hacia atrás, hacia adelante y hacia atrás, un poco más rápido cada vez. Su hambre baila. Comienza a caminar para arriba y para abajo por las paredes, luego se sube a una mesa y marcha entre los platos. La familia traga sin notarlo.

La esposa se levanta repentinamente y se perigna:

¡Dios mío, ese es Charlie!

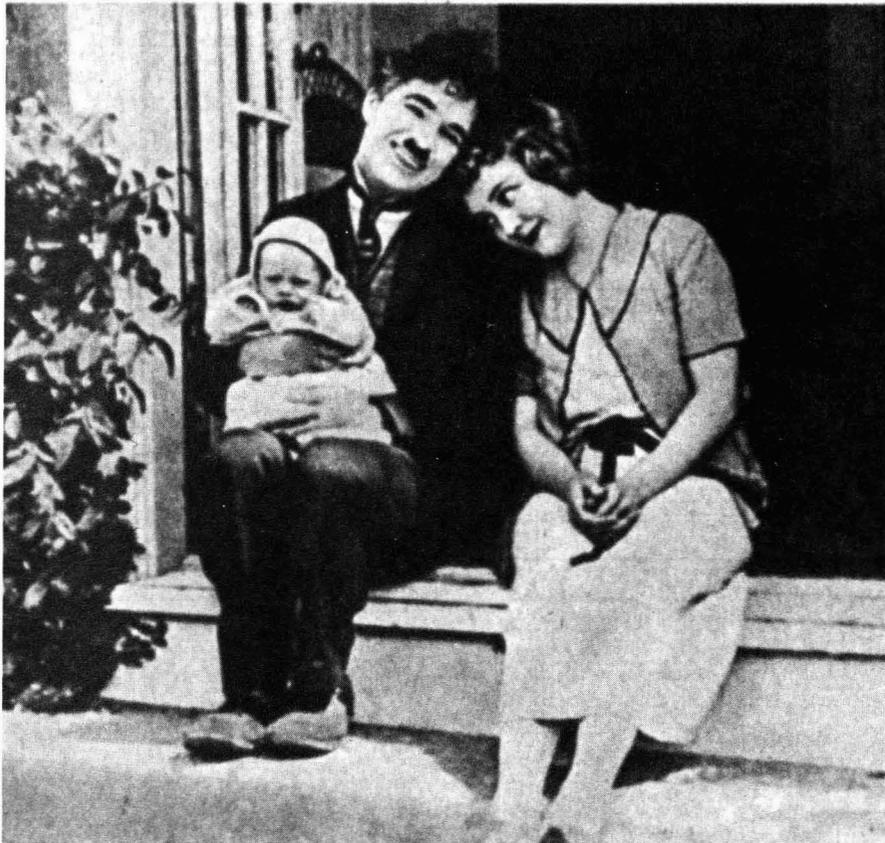
Se ve usted pálido, como todos los que hacen este viaje.

Detrás de la casa el Panteón del Parnaso yace cubierto de laurel rosado;

Ahí están enterrados todos los poetas,  
¡aquellos

que estaban tan cansados como tú!

El restaurantero mira enojado a su mujer y golpea con el pie debajo de la mesa. Chaplin sacude la cabeza, pero se sienta, ata una servilleta a su rodilla y gesticula con el tenedor y el cuchillo. El restaurantero sirve una delgada rebanada de pan en el plato de Chaplin y luego corta en dos un pollo rostizado y se sirve una parte y otra a su mujer.





**La esposa:** Vivir es tan caro. Las papas son tan caras.

¿Cena usted con nosotros?

Chaplin juega con la rebanada de pan sobre su plato, la sostiene contra la luz, saca una balanza postal de su bolsillo, y la pesa.

**Chaplin:** ¿No podrían darme un pétalo de rosa?

**El restaurantero:** Dénle uno de la rosa marchita del florero.

La esposa se levanta, retira la rebanada de pan del plato de Chaplin y en su lugar pone un pétalo de rosa.

**La esposa:** Y cómo han subido los precios del pan.

El hombre y su esposa se reparten una coliflor entera.

**Chaplin:** Este corazón de rosa es demasiado para mi hambre canina.

**El restaurantero:** Sí, debería ser cuidadoso con su estómago. Cualquiera que comienza a sentir hambre —es decir, comienza a convertirse en un idealista. . .

En ese momento, la cervatilla brinca al interior a través de la ventana, golpea sobre la mesa y se dirige hacia Chaplin. Pandemonium. Chaplin se acerca lentamente a la ventana con el animal, saca un pedazo de papel, mira el paisaje de la tarde y escribe. El escrito es visto en la película:

Quienquiera que mire esta nube rosada conmigo,  
Este delicado evento,  
En la tarde agonizante,  
Si sólo uno de tantos millones saluda a esta  
nube,  
Desde la sala de espera, desde el pasillo, desde  
el bulevard,  
Es mi amigo.

Chaplin dobla el papel; la cervatilla lo huele.

Se anuncia la llegada de un tren. El restaurantero sale apresuradamente del lugar. Su esposa coloca las señales.

Mientras tanto, Chaplin se dirige al buffet y come cuanto hay ahí: chuletas, salchichas, naranjas; vacía los contenidos de todas las botellas sobre su cabello y lava sus manos con champaña. Después él y la cervatilla escapan. Confusión. Persecución. Chaplin camina, doblando su bastón, fumando un cigarro, sobre los techos de los vagones del tren. Su imagen se separa en dos y luego se multiplica en diez, ante la confusión de sus perseguidores.

Movimientos acelerados. Finalmente Chaplin se tiende sobre el tren y él y la cervatilla se alejan en alas de este moderno Pegaso.

**Chaplin:** Parnaso abandonado por aves y árboles,  
¡Eres una gris colina de barro de antiguas  
centurias!

Tren expreso, ¡háblame de una tierra de pureza!  
¿Tal vez en Japón las mujeres son sinceras?  
¿Tengo quizá un amigo en las islas de Hawai?  
¿Nuestra suprema divinidad vive en Groenlandia?  
Si yo, pobre Chaplin, tuviera una patria,  
Estaría en casa en todas partes a la vez,  
Y sin embargo, ¿puede un poeta encontrar la paz?

#### IV

Chaplin vaga a través del desierto. Detrás de él, lleva a la cervatilla con una cuerda. Se sienta sobre una duna, pero antes extiende su pañuelo y besa la arena, como un beduino:

Cualquiera que sufra y golpee su cabeza contra los muros me comprende.

Cualquier tonto esperando día tras día en una estación del metro a su amor imposible conoce mi pena.

Quienquiera que se encuentre a disgusto con una cama de hotel, cualquiera que se sofoque en reuniones familiares

Todos ustedes podrían venir hasta mi corazón profético

¡Y llorar conmigo a cántaros en el desierto!  
¡Eso es lo mejor que podemos hacer!

Descuidadamente se quita el sombrero.

¡Cuántos actos suicidas he representado!  
Millones se regocijan esta tarde con mis  
gracejadas.

Pero ahora, finalmente, ¡tengo tiempo para quejarme!

¡Charlot de Assis!

¡Tú sabes del sufrimiento, tierna cervatilla,  
como yo!

Pobre y lastimera criatura hambrienta.

Bosteza.

Qué quietud y paz

Bostezando.

— ¡aquí a los pies de Dios!

El cielo es eternamente el mismo,  
Mi sombra se arrastra con aburrimiento  
cerca de mí.

¡Europa está tan lejos! Profunda, debajo de  
nosotros en el centro de la tierra

Yace seguramente una púrpura ciudad;

¡Cuánto anhelo, cuánto anhelo verla!

Comienza a escarbar con las manos. La tierra se

abre y la película muestra escenas fantásticas del interior de la tierra. Habiendo llegado al centro de la tierra, Chaplin sostiene un auricular telefónico junto a su oído, escuchando las voces del mundo como si fuese el operador central del planeta —reproducido en una banda de sonido:

Diez millones de mariposas/ Viejo pastelero asesinado/ *Un jour viendra*/ En el año de 800 Carlomagno se convirtió/ Te diré todo y nada/ Una fiebre de 76 grados/ Macarrón en salsa de tomate/ Estoy enamorado de una dama de Zanzíbar/ *Bitteschön*/ Christtson & Company, cuellos y calzones para caballero/ Tren de leche a Maratón/ La izquierda radical ha sido atemorizada/ *La la la petit femme*/ No, sería mejor ayer que mañana/ Carlos V de España/ Sesos fritos en mantequilla. . .

**Chaplin:** ¿Es eso en lo que piensa la gente?  
El centro del mundo está rugiendo  
Con un tumulto de mentiras, estupidez  
telefónica, locura telegráfica.  
¡Qué pobre y enfermo está el hombre!  
Toda la literatura se derrite ante el rostro de  
estas dos sílabas: ¡dolor!  
La fuente del cerebro vomita números  
y burbujas vacías flotan en el cielo estrellado  
para explotar en los canales de aguas negras.  
Los cementerios con sus tumbas  
Pesán sobre todas las memorias.  
Y nuestro amor es siempre falso:



La única verdad es el anhelo  
De la ilusión infinita  
¡Pero la verdad siempre nos hará bostezar!

La película muestra de pronto la bahía de Marsella. Salvaje confusión de la humanidad. Tranvías. Camiones de Carga. Gente de todas las razas. Gritos.

Un voceador grita al oído de Chaplin:

**Diario Socialista:** ¡El Corazón Rojo!

Chaplin se quita el sombrero cortésmente y se inclina ante el muchacho, que se encuentra muy sorprendido por ello. Doblando su bastón con eminente satisfacción, continúa caminando a través de las calles. Sólo lentamente reconoce el nuevo orden social de Europa: todo mundo trabaja. La gente comienza a señalar a Chaplin, quien se detiene, pensativo. Intelectuales flacuchos con lentes bifocales martillean rítmicamente piedras en la plaza. Las mujeres trepan a los techos y tienden garrochas. Los hombres con sombreros de copa son conductores de tranvías. Los niños asisten a sus padres en toda clase de trabajos, y cerca de cada una de estas personas se encuentra un policía con una bayoneta y una máscara antigas. En las esquinas de las calles en que anteriormente había señales anunciando "Protejamos a nuestros animales", enormes anuncios advierten:

¡Protejamos nuestros cerebros!  
¡Ingresa a la unión de pensadores!

El vocero y un gran número de policías persiguen a Chaplin. Gracias a una idea ingeniosa, Chaplin escapa a sus atacantes y es visto de pronto, primero, en una plaza pública en el Cairo y luego en una calle en Hong Kong. Luego en la misma calle en Marsella.

De un lado una nueva multitud avanza con una pancarta: "Se solicita intelectual. ¡Gane un millón!". El líder de la multitud corre hacia Chaplin y se arrodilla ante él:

¡Salve Charlot!  
¡Salud a quien nos ha liberado de un siglo  
de trabajo!  
¡Dirígenos nuevamente hacia nosotros mismos!  
Raro hermano del ciervo, profeta de los  
desiertos nómadas,  
Aquí languidecemos y anhelamos tu benéfico  
arte.

Golpea la rocosa fuente de nuestro pecho,  
Devuélvenos la risa  
Y derrama el cielo sobre nuestros ojos.  
¡Ya no podemos pensar!  
¡Ya no podemos reconocernos!  
¡Libéranos del trabajo!  
¡Tráenos el comunismo del alma!



**Chaplin:** ¿Y qué hay acerca del millón?

**El líder:** ¡No uno, sino diez millones de corazones

están dispuestos a ser tuyos!

¡Salva a la humanidad de su aburrimiento!

¡Traenos la revolución!

Chaplin mira a su interlocutor, retrocede un paso, y limpia su corbata y su chaqueta con su pañuelo.

**Chaplin, gentilmente:**

¿Podría usted hablar un poco hacia la derecha o hacia la izquierda? Me está usted escupiendo.

La multitud piensa que Chaplin ha dicho algo de gran importancia al líder, grita con alegría, empuja hacia adelante y lo sube al techo de un tranvía. Desde esa posición, saluda a la multitud con su sombrero, luego se limpia el polvo de las mangas, mira alrededor, sonríe, ríe, y se quita el sombrero nuevamente. La excitada multitud avanza hacia adelante, chilla, lo jala a la calle y lo lleva en hombros, triunfante.

Nueva confrontación con el voceador y los incontables policías. La multitud emerge y pelea. La policía armada gana el encuentro. La otra multitud se desbanda. Chaplin se queda solo en la calle, saca una pequeña ocarina de su saco, se sienta en la banqueta, y toca. Sus ojos claros, su gesto es llano y solemne. De nuevo la calle se encuentra totalmente vacía. De pronto aparece en el fondo un policía solitario, aparentemente inerte. Chaplin levanta la vista y lo mira, está asustado, arroja la ocarina, y corre tan rápido como puede. Se le ve hasta que desaparece en el horizonte.

## V

Chaplin camina en un bosque oscuro de altos abetos. Espesos arbustos. Violetas tan grandes como girasoles. Aves volando alrededor de su cabeza. Tiene una red para cazar mariposas colgando sobre un hombro.

La cervatilla viaja a su lado, con un listón rosa alrededor del cuello. De vez en cuando, Chaplin se detiene y la mira, emocionado. Luego abre una mochila, y saca una máquina para hacer poesía. Después de un rato de pensar y rumiar, finge escribir sobre la rama de un abedul, y la película muestra el siguiente poema:

Todas las aves  
Cantadas por la primavera,  
Todos los arroyos dorados  
manados del corazón de Dios,  
¿Qué es el mundo, amada mía?

Algo por ti y por mí  
sólo inventado.

La cervatilla se transforma en Reha, una joven muchacha.

**Reha:** ¡Basta de actuar y poetizar!

¡Basta de pantomimas sentimentales!

Los suspiros son propios de los tuberculosos,  
nada más.

**Chaplin:** Creía en mis sueños,

¡Pero incluso las ninfas son burguesas!

**Reha:** ¿Quién logra alcanzar su dotación de estrellas?

¿Quién nos respeta por nuestra filantropía?

El mundo entero se ríe de ti;

Eres un miserable hipocondriaco,

¡Y no eres suficiente para mí!

¡No te quiero más! ¡No te quiero más!

De las profundidades del bosque, surgen un feroz jabalí rojo, un cazador barbado y un perro. Inmediatamente, Reha abandona a Chaplin y abraza al cazador. Desaparecen juntos.

Chaplin recoge el listón rosa, mira a su alrededor, y hace preparativos solemnes para ahorcarse en las ramas del abedul. Intermedio cómico. En el último momento, una ardilla muerde y corta el listón. Se dirige a un estanque, se quita los zapatos y se los pone nuevamente, se los quita, se los vuelve a poner. Después de una serie de fallidos intentos, echa a correr hacia el estanque y se tira en él: se hunde hasta las rodillas, pero está demasiado frío. Mientras tanto, en el bosque, Reha intenta escapar del cazador. Chaplin está a punto de acudir a rescatarla, cuando el cazador le dispara y cae al suelo, muerta.

**Chaplin:** Ahora soy más pobre que el primer día.

Mi destino cae sobre mí como lluvia,

Mi corazón está frío como reloj descompuesto,

¡Y ese es Chaplin!

¡Más solo que ninguno!

Europa ríe, Nueva York y todas las ciudades ríen,  
y nunca entenderán mi profunda tristeza.

Incluso ella, la damita que detrás de las cortinas  
Ha esperado más de veinte años una carta de su

Charlie;

La única que nunca vio mis películas,

Si me viera llorando

¡También se reiría!

Durante el discurso, los carteles se han colado cautelosamente como en la primera escena. Reverencian a Chaplin. El cartelero lo agarra y lo pega nuevamente en el kiosco.

Fin

Guillermo  
Soberón\*

Conferencia Miguel Jiménez  
Academia Nacional de Medicina (noviembre 30, 1977)

Daniel Ruiz  
Fernández\*\*

# La Universidad y el cambio social

La Universidad es una institución que vive los cambios existentes en la sociedad en que está inserta. La naturaleza misma de la universidad le permite adaptarse a la situación cambiante para poder desempeñar las trascendentes funciones de enseñar, investigar y difundir la cultura. La institución pugna, asimismo, por establecer y preservar un ambiente de libertad propicio para que los universitarios puedan ser críticos consigo mismos y con las cuestiones del entorno social. La universidad se transforma por sus propias iniciativas y, con más frecuencia, en respuesta a los estímulos y a las presiones que recibe del exterior. Muchas veces las modificaciones resultan del imperativo de dar solución a problemas inmediatos más que de acciones premeditadas cuyas consecuencias puedan observarse a mediano y largo plazo.

Así como el medio induce cambios en la universidad, la universidad modifica al medio, fundamentalmente a través de la acción de sus egresados y de los resultados de la investigación que realiza.

El tema de esta conferencia ha sido objeto de numerosos ensayos. El tratamiento del mismo en forma abstracta, como un marco teórico de uno de los problemas actuales más importantes a los que se enfrentan las universidades, nos llevaría a producir un escrito más y a caer en lugares comunes. Por tal motivo, hemos preferido revisar el caso de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) desde la perspectiva de encontrar posibles nexos entre cambios sociales y cambios universitarios.

El caso de la Universidad Nacional Autónoma de México es muy ilustrativo. En no muchos años ha cambiado de manera sustancial. Un análisis de la naturaleza de estos cambios permite identificar aquellas modificaciones que se gestaron en el seno de la sociedad que fueron las directas o indirectamente causales. La institución hubo de responder con iniciativas, tanto para poder efectuar los ajustes necesarios, como para anticipar medidas pertinentes. En este proceso, la actitud del Estado, así como las relaciones que ha sostenido con la Universidad, han jugado un papel importante.

Ilustra así esclarecer los fenómenos que han tenido lugar en el contexto social, los efectos generales que éstos han determinado sobre la UNAM y las consecuencias particulares en la institución, así como la respuesta que ésta ha dado a diversas situaciones que la han afectado, en muchos casos de improviso.

La Real y Pontificia Universidad de México fue fundada en 1551 siguiendo el modelo de la Universidad de Salamanca. El siglo XIX fue de múltiples vicisitudes para la institución hasta que, en 1910, se estableció la Universidad Nacional de México. En 1929 se le concedió la autonomía y en 1945 se promulgó la ley orgánica que actualmente la rige (tabla 1). El presente análisis comprende, precisamente, la unidad cronológica de 1945 a la fecha porque es la que hemos presenciado y porque en este lapso han tenido lugar, quizá, los cambios más dramáticos (tabla 2).

La mayor parte de las respuestas institucionales se han dado en: sustentación de principios, establecimiento de normas, definición de políticas específicas y formulación de programas orgánicos, muchos de los cuales continúan vigentes. Cabe también aceptar que, seguramente, en determinados momentos hubo, por diversos motivos, una falta de respuestas de la institución que eran requeridas.

Los fenómenos que se pueden identificar en el entorno so-

TABLA 1. ALGUNAS FECHAS EN LA HISTORIA DE LA UNIVERSIDAD

SEPTIEMBRE 23 DE 1551:	FUNDACION DE LA REAL Y PONTIFICIA UNIVERSIDAD DE MEXICO.
SEPTIEMBRE 22 DE 1910:	FUNDACION DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO.
JULIO 10 DE 1929:	CONCESION DE LA AUTONOMIA A LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO.
SEPTIEMBRE 30 DE 1944:	PROMULGACION DE LA ACTUAL LEY ORGANICA DE LA UNAM.
NOVIEMBRE 20 DE 1952:	INAUGURACION DE LA CIUDAD UNIVERSITARIA.
1954-1963:	EXPANSION DE LA ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA.
ENERO 26 DE 1971:	CREACION DEL COLEGIO DE CIENCIAS Y HUMANIDADES.
1974-1976:	CREACION DE LAS ESCUELAS NACIONALES DE ESTUDIOS PROFESIONALES.

TABLA 2. CAMBIO EN LA UNAM

	1945	1978
<b>DOCENCIA</b>		
ALUMNOS ATENDIDOS	23 300*	267.780
En bachillerato	5 900*	116 600 (19% del total nacional)
ENP	5 900*	46 500
CCH		66 200
En licenciatura	17 400*	144 900 (21% del total nacional)
En estudios de posgrado		11 712 (75% del total nacional)
PROFESORES:	3 400*	20 331
Asignatura	3 400*	17 600
De Carrera		2 731
<b>INVESTIGACION</b>		
INSTITUTOS CIENCIAS	9	11
CENTROS CIENCIAS		6
INSTITUTOS HUMANIDADES	7	9
CENTROS HUMANIDADES		1
DIVISION DE INVESTIGACION		7
CENTROS FORANEOS		6
INVESTIGADORES	100	2 222
		(1/3 infraestructura nacional)
<b>DIFUSION CULTURAL</b>		
	acciones limitadas	proyección nacional

\* Cifras aproximadas

\* Rector de la Universidad Nacional Autónoma de México.  
\*\* Director General de Planeación UNAM.

cial y que han repercutido de manera preponderante en la Universidad, son los siguientes:

1o. Un proceso explosivo de crecimiento poblacional y la migración de los estados hacia la capital de la República, lo cual ha determinado una enorme concentración urbana aunada a un gran centralismo político, económico, cultural y social;

2o. Un desarrollo acelerado en el mundo de los conocimientos científicos y tecnológicos, un proceso de industrialización en el país y una ampliación de los servicios a cargo del Estado;

3o. El acentuamiento de contrastes económicos y tensiones sociales entre diferentes estratos de la sociedad, así como la modificación y crisis en el sistema de valores establecidos. Concomitantemente se ha dado una alteración de los patrones culturales de la sociedad.

Los fenómenos descritos han ocasionado, respectivamente, los siguientes efectos generales sobre la UNAM.

- La explosión demográfica ha originado una demanda creciente de solicitantes para ingresar a la institución, lo cual ha implicado un crecimiento acelerado que ha llevado a la masificación\* de la Universidad.

- El desarrollo tecnológico, científico y cultural en el mundo convierte en necesidad apremiante la renovación de los conocimientos que se imparten en la institución. La industrialización del país ha ocasionado cambios cualitativos y cuantitativos en la demanda de profesionales y en los requerimientos para el desarrollo de tecnología.

- Las tensiones sociales exigen una universidad más crítica, más activa y cada vez más "democrática".\*\* A esta postura se opone la idea de una institución aislada y puramente académica. En los extremos hay quienes reclaman que la universidad debe constituirse en un ariete político y quienes se pronuncian por una torre de marfil. La crisis en los valores establecidos ha traído consigo un cuestionamiento sobre la naturaleza, organización y fines de la universidad. Los cambios en los patrones culturales determinaron actitudes diferentes en los universitarios.

Veamos ahora cuáles son, de acuerdo con cada uno de estos planteamientos, las consecuencias particulares para la institución y la forma en que ésta ha respondido.

## LA MASIFICACIÓN HA SIGNIFICADO:

### ● *Crecimiento institucional*

El crecimiento sostenido de la UNAM ha sido más acelerado a partir de 1960. En efecto, a consecuencia de una expansión educativa de los niveles de enseñanza primaria y secun-

\* El concepto de masificación tiene que contemplarse en términos relativos para explicar la aparente contradicción que existe entre la baja proporción de los estudiantes potenciales, que en México, acceden a la educación superior y la imposibilidad de las universidades de atender a la demanda social de educación. Una institución se masifica cuando el número de estudiantes que admite excede las posibilidades de los recursos educativos y los grandes números, además, determinan deficiencias administrativas. De otra parte la relación personal y las relaciones de clase entre los integrantes de la comunidad se diluye o desaparece, lo cual ocasiona modificaciones en la composición social y, consecuentemente, en actitudes y comportamientos.

\*\* La democratización de la universidad, se usa, principalmente, en dos acepciones: el ingreso de estudiantes provenientes de todas las clases sociales y la mayor participación de los integrantes de la comunidad en las decisiones de la institución.

daria, un gran número de estudiantes solicitó su ingreso a las instituciones educativas preuniversitarias y universitarias sin que se hubieran tomado las providencias adecuadas para satisfacer esta demanda. Fueron más afectadas aquellas instituciones que tenían una infraestructura capaz de atender, en mejor forma, el creciente número de solicitudes: la Universidad Nacional Autónoma y el Instituto Politécnico Nacional. Ya desde 1960 se veía con preocupación la tendencia al crecimiento y hubo insistentes voces de alarma de las autoridades universitarias de aquel tiempo. La demanda de educación universitaria se ha seguido incrementando, entre otras causas, en virtud de que los jóvenes cuentan con limitadas opciones para incorporarse al mercado de trabajo.

De esta forma la población estudiantil de la UNAM pasó de 23,300 alumnos en 1945 a cerca de 170,000 en el año de 1972 y actualmente cuenta con 270,000 (Fig. 1).

### ● *Recursos educativos*

La rapidez en el crecimiento del número de alumnos no se ha seguido por un incremento correspondiente de los recursos educativos idóneos. Los recursos humanos se hicieron insuficientes, una parte del magisterio tuvo que ser reclutada en forma improvisada y la planta física se sobresaturó rápidamente.

Sin embargo, también hay que tener presente que, en las últimas décadas, la UNAM ha conjuntado un número apreciable de profesores e investigadores con plena capacitación profesional y versados en nuevas técnicas educativas, estableciéndose así un contraste acentuado. Esta situación también se aplica a los recursos materiales pues ha sido posible allegar equipos y laboratorios modernos, si bien los grandes números determinan un uso restringido por alumno.

Aunque el financiamiento ha aumentado, debe tenerse en cuenta que la mayor parte del incremento se ha destinado a elevar los salarios del personal académico y administrativo.

### ● *Nivel enseñanza/aprendizaje*

El contraste antes referido repercute de manera trascendental en la preparación de los estudiantes, pues aunque existe la impresión, bastante generalizada, de que ésta es inferior a la de hace algunos años, también es cierto que se continúan formando buenos profesionales y en casos bien probados aún mejores que en tiempos pretéritos. Asimismo, cabe considerar, por razones similares, que los alumnos que ingresan a la Universidad llegan con una preparación muy heterogénea.

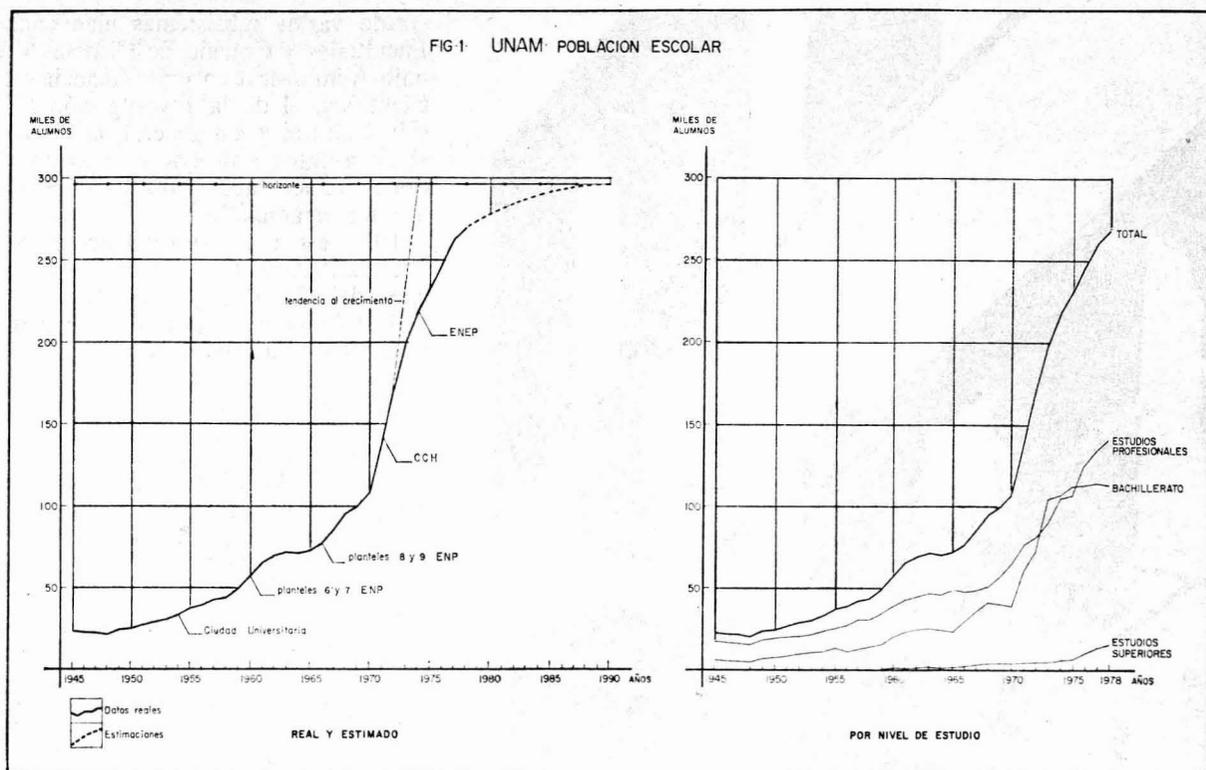
### ● *Nuevas actitudes de los estudiantes*

Aun cuando prevalece una mayoría de estudiantes que son indiferentes a los problemas universitarios y sociales, hay un buen número que ha desarrollado interés y preocupación por tales asuntos lo que les ha llevado a adquirir una conciencia crítica, que debe juzgarse como un hecho positivo. No obstante, en los extremos se encuentran quienes cuestionan sistemáticamente todo lo que les rodea, dentro y fuera de la universidad, y quienes ejercen un activismo que llega, en cierta forma, a posturas agresivas, vinculado con grupos políticos que intentan la toma del poder en la institución.

### ● *Crisis estructural*

La presión de los grandes números; el rápido desarrollo de

FIG-1 UNAM POBLACION ESCOLAR



facultades, escuelas, centros e institutos; la creación de nuevos organismos contenidos en un marco estructural que corresponde a una escala reducida de universidad, han generado contradicciones en la estructura universitaria.

● *Número de profesores de carrera*

El argumento de que los profesores de tiempo completo y medio tiempo contribuyen más significativamente que el profesor por horas a elevar el nivel académico de las facultades y escuelas y las exigencias de profesores para obtener una plaza dentro de la institución, debido a un mercado de trabajo limitado y a que la UNAM, por su mismo crecimiento, ha llegado a ser una importante fuente de trabajo, han originado presiones para que la Universidad contrate más personal de carrera del requerido para las actividades de coordinación y apoyo docente y de investigación científica.

● *Aparición de preparatorias populares*

A raíz de la fuerte demanda de educación media superior y debido a la limitación en la capacidad de la Escuela Nacional Preparatoria, y no obstante que en 1966 se abrieron dos nuevos planteles, en 1968 hubo altas cifras de aspirantes no aceptados en la Universidad. Esto trajo como consecuencia la organización de "preparatorias populares".

Las "preparatorias populares" son escuelas independientes de las instituciones educativas existentes, a las que la UNAM ha concedido la incorporación de sus estudios, y que obtienen sus recursos "mediante la cooperación y voluntad de sus miembros". La UNAM se vio compelida a ayudar a estas preparatorias y a aceptar a sus egresados aun cuando no tiene control del nivel educativo de sus estudiantes. Estos constituyen grupos de presión para la institución y para el Estado.

**LA UNIVERSIDAD HA RESPONDIDO A LA MASIFICACIÓN MEDIANTE LAS SIGUIENTES ACCIONES:**

A. La UNAM desarrolla, en los últimos años, estudios para dar un contenido programático a sus acciones a fin de superar los efectos de la presión demográfica.

● *Impulso a la planeación universitaria*

Esta es una de las actividades a las que se da más importancia. Ha permitido diagnosticar la situación prevalente y establecer medidas que a corto, mediano y largo plazo, pueden implantarse para llevar a la institución a una situación deseada.

● *Participación en el grupo educativo interinstitucional del área metropolitana*

En los últimos años se ha organizado un grupo interinstitucional de coordinación, formado por representantes de la Secretaría de Educación Pública, de la Universidad Autónoma Metropolitana, del Instituto Politécnico Nacional, del Colegio de Bachilleres, de la Asociación Nacional de Universidades e Institutos de Enseñanza Superior y de la propia UNAM, con objeto de: racionalizar la atención a la demanda de educación a nivel medio superior y superior, establecer criterios para distribuir a los alumnos de esas instituciones, apoyar los programas de construcciones, compatibilizar los calendarios escolares y efectuar otras tareas conducentes a un mayor grado de integración y eficiencia del sistema educativo nacional.

● *Establecimiento de una política de atención a la demanda*

La atención a la demanda de educación media superior y su-



perior de la UNAM implica la visión institucional y la particular de cada facultad y escuela. Si bien a nivel nacional es necesaria la atención de la totalidad de esas demandas, no es lo más adecuado que una sola institución la soporte; es por ello que la UNAM adoptó hace unos años una política para limitar su admisión. Dicha política se basa en diversos factores, tales como el cupo de la instalación, la capacidad del estudiante, el impulso de ciertas carreras en los estados de la República y la diversificación de la demanda de algunas carreras de la UNAM, ya que en los últimos años ha tenido que limitarse el ingreso a las mismas. El caso más notorio ha sido el de Medicina. Otras carreras en donde ya ha habido no admitidos son: Odontología, Veterinaria, Psicología, Derecho y Sociología.

#### ● Organización del sistema universitario en subsistemas

A fin de poder sistematizar el trabajo y ser más eficientes en una institución de la magnitud de la UNAM, ésta se concibe como un sistema universitario en el que se han caracte-

rizado varios subsistemas bien connotados: el de Escuelas y Facultades y Colegio de Ciencias y Humanidades, el del Trabajo Administrativo y de Financiamiento; el de la Investigación Científica, el de la Investigación Humanística; el de la Difusión Cultural y, en general, la proyección social de la UNAM; el de asuntos jurídicos y proyectos legislativos, y el de cuestiones relacionadas con la información y a la atención de asuntos estudiantiles.

Ellos están a cargo del Secretario General Académico, del Secretario General Administrativo, del Coordinador de Ciencias, del Coordinador de Humanidades, del Coordinador de Extensión Universitaria, del Abogado General y del Secretario de la Rectoría, respectivamente.

#### ● Reformas Administrativas

Se han realizado varias acciones en los últimos años: la ampliación de la infraestructura administrativa con el establecimiento de unidades específicas en cada dependencia académica o dirección general, la creación de la Dirección General de Estudios Administrativos y de la Comisión de Estudios de Costos Académicos que apoyan a todas las dependencias; el sistema de pronto pago; y el sistema de auditoría permanente de los movimientos de personal en la Universidad. Desde 1969, la Universidad ha introducido el presupuesto por programa como una herramienta que ha coadyuvado a la incorporación, en todos los niveles administrativos, de criterios racionales para la programación, operación y evaluación de las actividades de docencia, investigación, difusión cultural, servicios sociales, dirección, obras y servicios de apoyo.

B. Ante su rápido crecimiento, la UNAM ha cubierto varias etapas de expansión; este esfuerzo ha llevado a aumentar sustancialmente la capacidad instalada. A fin de derivar la demanda social de educación a otras instituciones se cooperó en el establecimiento del Colegio de Bachilleres y de la Universidad Autónoma Metropolitana y se ha formulado un programa de apoyo al desarrollo de las universidades de los Estados de la República.

#### ● Expansión de la Escuela Nacional Preparatoria

El crecimiento de la población estudiantil de bachillerato se incrementó sustancialmente en unos cuantos años. La Escuela Nacional Preparatoria desde su fundación (1868) hasta 1923, cubrió un solo turno (actualmente el plantel No. 1). En este último año se añadió la Preparatoria nocturna (ahora Plantel No. 3). El Plantel No. 2 inició sus actividades en 1935 y los planteles 4, 5, 6 y 7 en 1953, 1954, 1959 y 1960, respectivamente. Los planteles 8 y 9 lo hicieron en 1966.

#### ● Construcción de la Ciudad Universitaria

Desde 1948 se concibió la idea de crear un campus universitario que concentrara las instituciones de la UNAM, diseminadas, principalmente, en el centro de la ciudad. En 1950 empezaron las obras de CU y las primeras escuelas se mudaron en 1954. El cupo inicial fue calculado para 25,000 estudiantes y llegaron a concentrarse hasta cerca de 100,000, si bien las primeras instalaciones fueron ampliadas en forma importante.

El traslado a CU significó un importante cambio en la evolución de la Universidad. Los investigadores que laboraron en los institutos pudieron participar en la docencia, lo cual fue

muy benéfico. No obstante, no se dio la interacción esperada entre las distintas dependencias académicas debido al tamaño ya considerable de muchas de ellas y a la inercia de su funcionamiento, durante muchos años, en forma aislada. La comunidad desarrolló el sentimiento de recinto cerrado y prosperó en el ánimo de muchos el concepto de extraterritorialidad. De todas formas, se dieron nuevas modalidades de convivencia.

● *Establecimiento del Colegio de Ciencias y Humanidades*

La creación del Colegio de Ciencias y Humanidades en 1971, respondió a la necesidad de ampliar las oportunidades de educación media superior. El Colegio representa una innovación, ya que su plan de estudios se formuló con objeto de proporcionar una formación propedéutica y, a la vez, terminal.

Este último propósito no se ha alcanzado pues la mayoría de sus egresados continúan con los estudios de licenciatura.

● *Escuelas Nacionales de Estudios Profesionales*

Al incrementarse la demanda de aspirantes a ingresar a nivel profesional las instalaciones de Ciudad Universitaria se sobreesaturaron por lo que se hizo urgente establecer una mejor proporción entre los recursos educativos y el número de alumnos. Por no ser recomendable continuar la expansión de los recintos universitarios en un solo polo urbano, máxime si la población metropolitana del Valle de México ya alcanza los 12 millones de habitantes, se han creado cinco unidades universitarias dentro del área metropolitana. La localización geográfica de las mismas se hizo de acuerdo con los siguientes criterios:

— El crecimiento de la zona metropolitana de la ciudad de México plantea una fuerte expansión hacia el norte, noroeste y oriente.

— La procedencia de un alto porcentaje de los estudiantes de la Universidad corresponde a esas mismas zonas del área metropolitana.

— Cierta infraestructura existente en esas zonas. (Recursos humanos, transportes, centros de producción y servicios.)

Las cinco nuevas unidades universitarias se localizan: tres en el noroeste y dos en el oriente del área metropolitana de la ciudad de México. Se les denomina genéricamente Escuelas Nacionales de Estudios Profesionales (ENEP); pero en realidad corresponden a universidades sectorizadas. Cuautitlán inició sus actividades en el año de 1974 y ahí se imparten ocho carreras. Acatlán e Iztacala empezaron en 1975; en la primera se imparten doce carreras y en la segunda cinco. Aragón y Zaragoza iniciaron sus actividades en 1976, ofreciendo diez y siete carreras respectivamente.

Las ENEPs han sido organizadas desde el punto de vista académico-administrativo mediante una estructura de tipo departamental modificada, ya que se estimó que la oportunidad de crear nuevos centros de educación permitía, además, la inclusión de innovaciones educativas.

● *Desarrollo de la planta física*

Las necesidades que genera el incremento de estudiantes, tanto en el nivel de bachillerato como en el superior; las producidas por la evolución natural de las labores de investigación; las que se desprenden del propósito de ofrecer mejores condiciones de trabajo y las que se derivan de la creciente actividad universitaria para difundir la cultura en todas sus formas, exigieron la definición de un programa de construcciones, am-

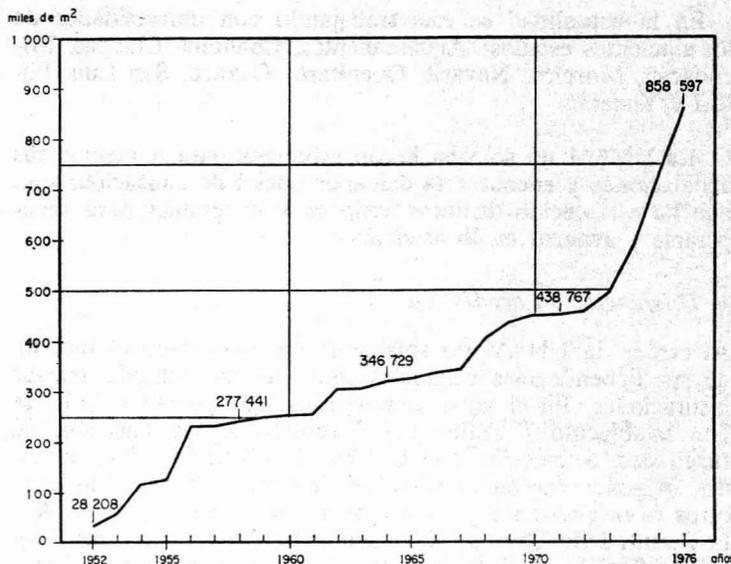


FIG. 2. UNAM. SUPERFICIE CONSTRUIDA TOTAL (M<sup>2</sup>)

pliaciones y adaptaciones con lo que la infraestructura universitaria ha crecido importantemente.

En efecto, de 1973 a 1976, se construyó el 64% de todo lo que la Universidad había acumulado hasta ese año (Fig. 2).

● *Apoyo a la creación de la Universidad Autónoma Metropolitana y del Colegio de Bachilleres*

En el año de 1973 la UNAM y el IPN declararon que no les era posible continuar creciendo en forma desmesurada y que la atención a la demanda social de educación era un problema de carácter nacional cuya solución estaba más allá de las posibilidades de estas instituciones. Por tanto se insistió en la imperiosa necesidad de que el crecimiento masivo fuera detenido para preservar a las instituciones nacionales más grandes: Universidad Nacional Autónoma de México e Instituto Politécnico Nacional. Mediante el concurso de la Asociación Nacional de Universidades e Institutos de Enseñanza Superior, se crearon el Colegio de Bachilleres, que ya en su cuarto año alberga casi 50 mil estudiantes y la Universidad Autónoma Metropolitana, que en su tercer año tiene una población de aproximadamente 14 mil. La UNAM cooperó en forma directa en la organización e inicio de las actividades de ambas casas de estudio.

● *Programa de colaboración con las universidades de los Estados*

La Universidad se ha mantenido estrechamente vinculada a instituciones de educación superior del país, en forma directa y a través de la Asociación Nacional de Universidades e Institutos de Enseñanza Superior.

A solicitud de las universidades del interior del país, y con objeto de colaborar con ellas en su desarrollo, la UNAM ha establecido programas de intercambio de personal académico, de becas a estudiantes y de apoyo a la investigación y a la administración.

El progreso de las instituciones de educación superior significará el arraigo de los estudiantes en su lugar de origen, lo cual frenará la descapitalización de recursos humanos en los Estados de la República.

En la actualidad se está trabajando con universidades de los siguientes estados: Aguascalientes, Coahuila, Chiapas, Michoacán, Morelos, Nayarit, Querétaro, Oaxaca, San Luis Potosí y Yucatán.

C. La UNAM no sólo ha hecho esfuerzos para aumentar sus instalaciones y encauzar la demanda social de educación, sino que ha establecido distintas acciones y programas para recuperarse y avanzar en lo académico.

#### ● *Diferenciación académica*

Al crecer, la UNAM no solamente ha aumentado el tamaño de sus dependencias originales sino que han surgido nuevas instituciones. En el lapso comprendido entre 1945 y 1977 se han establecido 7 institutos y 7 centros de investigación, 10 facultades, 6 escuelas y el Colegio de Ciencias y Humanidades. Algunos fueron creados por iniciativas propias, muchos otros se originaron a partir de instituciones ya existentes. Así, la Facultad de Derecho dio lugar a Economía, Ciencias Políticas y Sociales y Trabajo Social. Psicología se formó a partir del Colegio de Psicología de la Facultad de Filosofía y Letras. El Instituto de Investigaciones Filológicas surgió por la conjunción de los Centros de Estudios Mayas, Lingüística Hispánica, Estudios Clásicos y Estudios Literarios. El Instituto de Ingeniería fue, durante muchos años, la División de Investigación de la Facultad de Ingeniería. El Instituto de Investigaciones Antropológicas se creó a partir de la Sección de Antropología del Instituto de Investigaciones Históricas y hay muchos otros ejemplos. Por eso parece adecuado connotar como diferenciación académica este tipo de evolución invocando su significado biológico: la adquisición de nuevas características para cumplir con determinadas funciones que el medio ambiente impone.

#### ● *Programa de superación académica*

La superación académica es responsabilidad permanente de la UNAM. Esta tarea se vuelve más urgente y más compleja dado el rápido crecimiento de la institución.

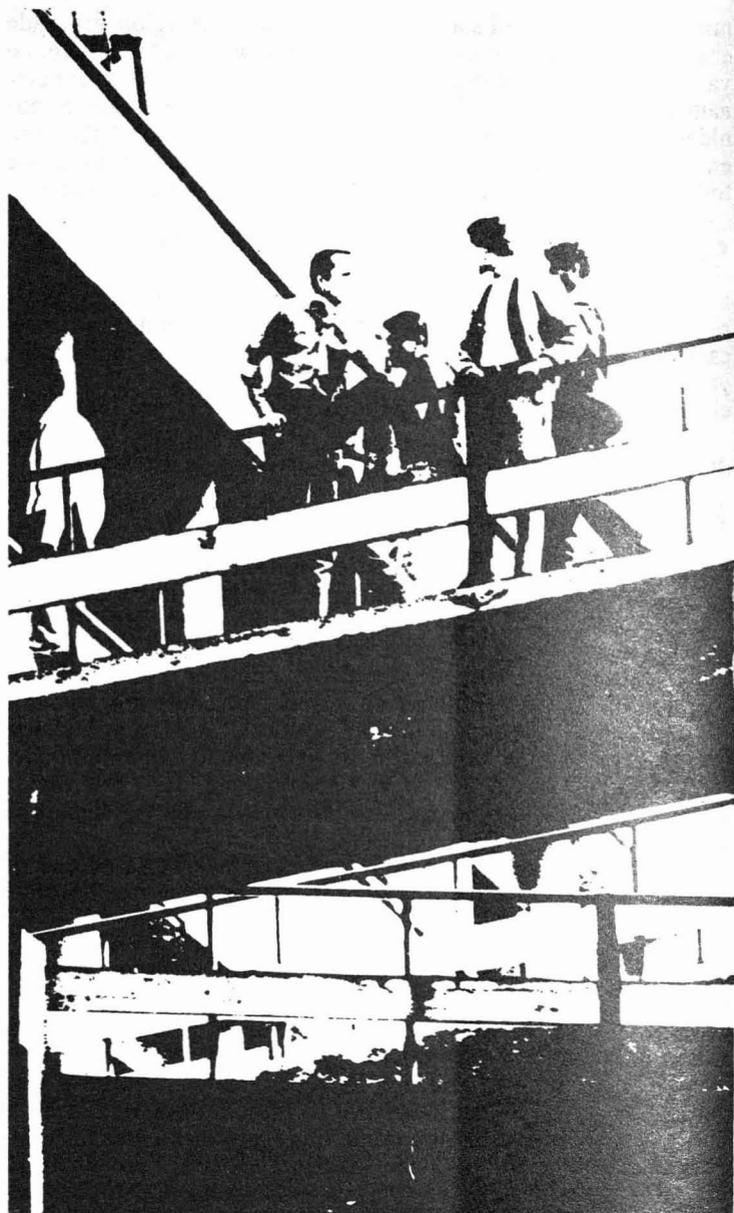
Un programa de superación académica, actualmente vigente, se basa en la acción de distintos cuerpos colegiados de la UNAM los que, dentro de sus esferas de competencia y además de sus funciones habituales, definen y promueven acciones específicas en las que participa la comunidad y siguen y evalúan el desarrollo de las mismas. Dentro de este programa cabe destacar algunos aspectos en los que se ha dado particular énfasis.

#### ● *Programa de superación del personal académico*

La atención de las necesidades de formación, actualización y perfeccionamiento de personal académico, en sus aspectos de contenido profesional y pedagógico, se logra mediante un programa específico a cargo de las facultades, escuelas, institutos y centros de investigación y administrado por la recientemente creada Dirección General de Asuntos del Personal Académico.

#### ● *Estudios de posgrado*

En los últimos años se ha dado un importante impulso a los estudios de posgrado de la Universidad. Los siguientes datos son significativos: en 1970 la población escolar de los estudios



superiores era de 3,000 estudiantes; este año asisten 14,500. Los cursos de posgrado se han incrementado de la manera siguiente: en 1970 se ofrecían 67 cursos de especialización, 54 de maestría y 24 de doctorado; actualmente se ofrecen 84, 109 y 50 cursos en esos niveles, respectivamente. Además se han desarrollado elementos de organización de las divisiones de estudios de posgrado.

#### ● *Desarrollo de tecnología educativa*

Desde 1969 se han venido estableciendo en la UNAM organismos especializados en las ciencias y técnicas de la educación con objeto de apoyar la labor docente. Estos son la Comisión de Nuevos Métodos de Enseñanza y el de Didáctica, recientemente fusionados para crear el Centro de Investigaciones y Servicios Educativos, el Centro Latinoamericano de Tecnología en Enseñanza para la Salud, establecido mediante un consorcio en el que participan la SSA, ANUIES, OPS y UNAM: Didáctica y la Coordinación del Sistema de Univer-

sidad Abierta, que ha sido iniciado en forma experimental y que fundamentalmente se proyecta, en un principio, a aplicar en apoyo de la enseñanza escolarizada y para la capacitación magisterial.

Recientemente, estas dependencias se han organizado en el Consejo de Metodología y Apoyo Educativos que tiene por objeto conocer, difundir, divulgar y promover los avances técnicos y científicos en el campo de la educación que contribuyan a mejorar los métodos y técnicas educativas, así como a la superación del proceso educativo de la UNAM.

#### ● *Reformas académicas*

Además de las reformas académicas mayores que implican las cuestiones referidas anteriormente, en la última década se han promovido otras reformas académicas en la UNAM, entre las que cabe mencionar las siguientes: se han sentado las bases para desarrollar ciclos de estudios técnicos; se introdujo el concepto de crédito, que ha permitido una mayor flexibilidad en la organización y curso de los estudios; se ha generalizado el uso de semestres lectivos; se han fijado normas generales para la elaboración de planes y programas de estudio; se han fijado los fines didácticos de pruebas y exámenes; se han reformado los procesos de evaluación de conocimientos y del trabajo escolar; se han fijado límites de tiempo para estar inscrito en la UNAM.

D. La UNAM ha dado un firme apoyo a la difusión cultural y a la extensión universitaria como medida de proyección social.

La difusión cultural, función primordial de la Universidad, desborda la simple promoción de actividades o la divulgación de diversos aspectos del arte, dentro y fuera de la Casa de Estudios, pues se inscribe en una perspectiva de formación humana y social. Se pretende que la cultura creada y difundida por la Universidad constituya un verdadero estilo de vida. Esto lo corrobora el volumen de las actividades culturales que cotidianamente ofrecen la oportunidad, a los universitarios y al público en general, de asistir a funciones de música, danza, cine y teatro así como concurrir a exposiciones, conferencias, mesas redondas y coloquios, participar en talleres y cursos libres, apreciar programas radiofónicos y televisivos de la más alta calidad y disponer de un considerable número de obras impresas por la Universidad.

Además de las instalaciones de Ciudad Universitaria, las 5 ENEPs, los 9 planteles de la ENP y los 5 planteles del CCH estos servicios se prestan en otros 20 lugares del área metropolitana de la ciudad de México y, prioritariamente, en la Casa del Lago, Museo del Chopo, Palacio de Minería, Teatro de la Universidad, Galería Aristos y la Sala de Conciertos Nezahualcóyotl, primera etapa del Centro Cultural Universitario situado al sur de Ciudad Universitaria y que, una vez terminado, incluirá salas de música, danza, teatro y cine, los nuevos recintos de la Biblioteca Nacional y de la Hemeroteca Nacional, salas de exhibiciones y el Centro del Espacio Escultórico.

Otros esfuerzos para la proyección social de la Universidad, son: el servicio social de pasantes que ha tropezado con limitaciones económicas y de concepto para su desarrollo; la implantación de 26 clínicas odontológicas en zonas marginadas donde se ofrecen 25,000 consultas diarias; la acción de los que trabajan en el plan de estudios de medicina comunitaria y los proyectos de investigación, orientados a la solución de problemas nacionales (15% del esfuerzo total de investigación).

La Coordinación de Extensión Universitaria, creada recientemente y que incorporó a la Dirección de Difusión Cultural y a los Centros de Extensión Universitaria, tiene el cometido de coordinar los esfuerzos de distintas dependencias encaminados a la proyección social y de definir mecanismos tanto para recoger problemas de la sociedad a fin de propiciar la elaboración de proyectos universitarios para su solución, cuanto para que el producto del trabajo universitario encuentre formas para su aplicación en beneficio de la sociedad.

#### EL APREMIO PARA LA RENOVACIÓN DE CONOCIMIENTOS Y EL CAMBIO EN LA DEMANDA DE PROFESIONALES HA IMPUESTO A LA UNIVERSIDAD LAS SIGUIENTES CONSECUENCIAS

Han surgido nuevas áreas del conocimiento mientras que ciertos conceptos han pasado a ser obsoletos; se ha hecho imperativo desarrollar investigación y se han requerido enfoques interdisciplinarios.

#### ● *Desajustes entre la oferta y demanda de profesionales*

La Universidad ofrece actualmente 54 carreras, muchas de las cuales se han implantado en los últimos 20 años. Hay una mayor demanda hacia las carreras tradicionales, por ejemplo, el 67% de los 26 mil estudiantes que ingresaron en 1972 optaron por ocho carreras, a saber: medicina, derecho, ingeniería mecánica y eléctrica, contaduría, administración, ingeniería química, odontología y arquitectura, sin que esta concentración para algunas de ellas, correspondiera a las oportunidades que el mercado ofrece.

A pesar de que no se conoce con precisión la relación entre mercado de trabajo y número y tipo de profesionales que se forman, a excepción del caso de la medicina, es posible afirmar *a priori* que es deseable, de una parte, producir cuadros profesionales más diversificados y, de otra, que las carreras tradicionales se adecuen a los cambios que la nueva tecnología impone.

Nos encontramos en una etapa de transición que va de la formación de profesionales liberales a la que se requiere para el desempeño de labores institucionales. La definición de los profesionales que el país requiere no compete únicamente a las instituciones de educación superior, también incumbe a los grandes empleadores, de los cuales el principal es el sector público. Así, se hace preciso definir los requerimientos para el ejercicio profesional de los cuadros institucionales, fincar la infraestructura indispensable para su trabajo, crear incentivos para atraer a los jóvenes a los campos nuevos y aún llegar, en ciertos casos, al establecimiento de políticas de pleno empleo.

Con esta información se puede proceder a adecuar las carreras existentes y a crear otras nuevas, para ofrecer a los estudiantes más posibilidades que tiendan a cubrir las necesidades presentes y futuras de la sociedad.

#### ● *Urgencia de innovación tecnológica*

En 1970 se gastó en importación de tecnología o en regalías una cantidad del orden de tres mil millones de pesos. Este monto hace reflexionar sobre la urgencia de la innovación tecnológica.

Cuando los procesos tecnológicos generados en las economías industrializadas se implantan indiscriminadamente en países con otras características, no contribuyen a la solución del

En la actualidad se está trabajando con universidades de los siguientes estados: Aguascalientes, Coahuila, Chiapas, Michoacán, Morelos, Nayarit, Querétaro, Oaxaca, San Luis Potosí y Yucatán.

C. La UNAM no sólo ha hecho esfuerzos para aumentar sus instalaciones y encauzar la demanda social de educación, sino que ha establecido distintas acciones y programas para recuperarse y avanzar en lo académico.

#### ● *Diferenciación académica*

Al crecer, la UNAM no solamente ha aumentado el tamaño de sus dependencias originales sino que han surgido nuevas instituciones. En el lapso comprendido entre 1945 y 1977 se han establecido 7 institutos y 7 centros de investigación, 10 facultades, 6 escuelas y el Colegio de Ciencias y Humanidades. Algunos fueron creados por iniciativas propias, muchos otros se originaron a partir de instituciones ya existentes. Así, la Facultad de Derecho dio lugar a Economía, Ciencias Políticas y Sociales y Trabajo Social. Psicología se formó a partir del Colegio de Psicología de la Facultad de Filosofía y Letras. El Instituto de Investigaciones Filológicas surgió por la conjunción de los Centros de Estudios Mayas, Lingüística Hispánica, Estudios Clásicos y Estudios Literarios. El Instituto de Ingeniería fue, durante muchos años, la División de Investigación de la Facultad de Ingeniería. El Instituto de Investigaciones Antropológicas se creó a partir de la Sección de Antropología del Instituto de Investigaciones Históricas y hay muchos otros ejemplos. Por eso parece adecuado connotar como diferenciación académica este tipo de evolución invocando su significado biológico: la adquisición de nuevas características para cumplir con determinadas funciones que el medio ambiente impone.

#### ● *Programa de superación académica*

La superación académica es responsabilidad permanente de la UNAM. Esta tarea se vuelve más urgente y más compleja dado el rápido crecimiento de la institución.

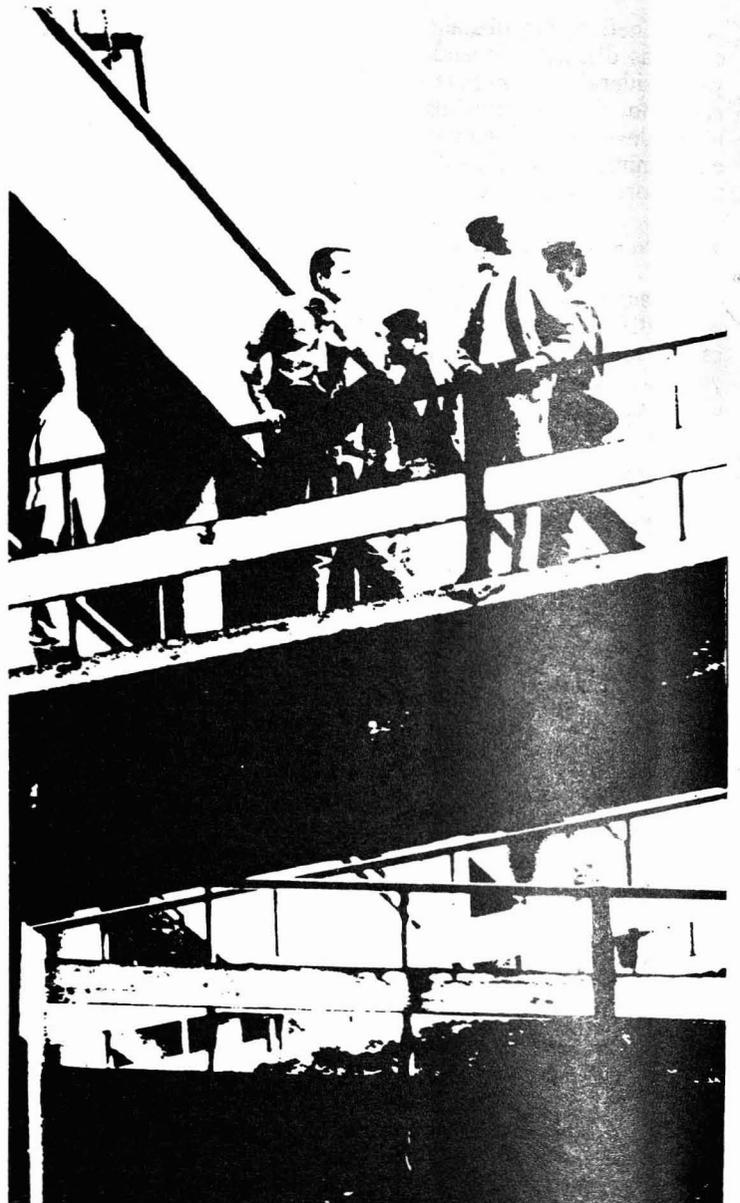
Un programa de superación académica, actualmente vigente, se basa en la acción de distintos cuerpos colegiados de la UNAM los que, dentro de sus esferas de competencia y además de sus funciones habituales, definen y promueven acciones específicas en las que participa la comunidad y siguen y evalúan el desarrollo de las mismas. Dentro de este programa cabe destacar algunos aspectos en los que se ha dado particular énfasis.

#### ● *Programa de superación del personal académico*

La atención de las necesidades de formación, actualización y perfeccionamiento de personal académico, en sus aspectos de contenido profesional y pedagógico, se logra mediante un programa específico a cargo de las facultades, escuelas, institutos y centros de investigación y administrado por la recientemente creada Dirección General de Asuntos del Personal Académico.

#### ● *Estudios de posgrado*

En los últimos años se ha dado un importante impulso a los estudios de posgrado de la Universidad. Los siguientes datos son significativos: en 1970 la población escolar de los estudios



superiores era de 3,000 estudiantes; este año asisten 14,500. Los cursos de posgrado se han incrementado de la manera siguiente: en 1970 se ofrecían 67 cursos de especialización, 54 de maestría y 24 de doctorado; actualmente se ofrecen 84, 109 y 50 cursos en esos niveles, respectivamente. Además se han desarrollado elementos de organización de las divisiones de estudios de posgrado.

#### ● *Desarrollo de tecnología educativa*

Desde 1969 se han venido estableciendo en la UNAM organismos especializados en las ciencias y técnicas de la educación con objeto de apoyar la labor docente. Estos son la Comisión de Nuevos Métodos de Enseñanza y el de Didáctica, recientemente fusionados para crear el Centro de Investigaciones y Servicios Educativos, el Centro Latinoamericano de Tecnología en Enseñanza para la Salud, establecido mediante un consorcio en el que participan la SSA, ANUIES, OPS y UNAM: Didáctica y la Coordinación del Sistema de Univer-

sidad Abierta, que ha sido iniciado en forma experimental y que fundamentalmente se proyecta, en un principio, a aplicar en apoyo de la enseñanza escolarizada y para la capacitación magisterial.

Recientemente, estas dependencias se han organizado en el Consejo de Metodología y Apoyo Educativos que tiene por objeto conocer, difundir, divulgar y promover los avances técnicos y científicos en el campo de la educación que contribuyan a mejorar los métodos y técnicas educativas, así como a la superación del proceso educativo de la UNAM.

#### ● *Reformas académicas*

Además de las reformas académicas mayores que implican las cuestiones referidas anteriormente, en la última década se han promovido otras reformas académicas en la UNAM, entre las que cabe mencionar las siguientes: se han sentado las bases para desarrollar ciclos de estudios técnicos; se introdujo el concepto de crédito, que ha permitido una mayor flexibilidad en la organización y curso de los estudios; se ha generalizado el uso de semestres lectivos; se han fijado normas generales para la elaboración de planes y programas de estudio; se han fijado los fines didácticos de pruebas y exámenes; se han reformado los procesos de evaluación de conocimientos y del trabajo escolar; se han fijado límites de tiempo para estar inscrito en la UNAM.

D. La UNAM ha dado un firme apoyo a la difusión cultural y a la extensión universitaria como medida de proyección social.

La difusión cultural, función primordial de la Universidad, desborda la simple promoción de actividades o la divulgación de diversos aspectos del arte, dentro y fuera de la Casa de Estudios, pues se inscribe en una perspectiva de formación humana y social. Se pretende que la cultura creada y difundida por la Universidad constituya un verdadero estilo de vida. Esto lo corrobora el volumen de las actividades culturales que cotidianamente ofrecen la oportunidad, a los universitarios y al público en general, de asistir a funciones de música, danza, cine y teatro así como concurrir a exposiciones, conferencias, mesas redondas y coloquios, participar en talleres y cursos libres, apreciar programas radiofónicos y televisivos de la más alta calidad y disponer de un considerable número de obras impresas por la Universidad.

Además de las instalaciones de Ciudad Universitaria, las 5 ENEPs, los 9 planteles de la ENP y los 5 planteles del CCH estos servicios se prestan en otros 20 lugares del área metropolitana de la ciudad de México y, prioritariamente, en la Casa del Lago, Museo del Chopo, Palacio de Minería, Teatro de la Universidad, Galería Aristos y la Sala de Conciertos Nezahualcōyotl, primera etapa del Centro Cultural Universitario situado al sur de Ciudad Universitaria y que, una vez terminado, incluirá salas de música, danza, teatro y cine, los nuevos recintos de la Biblioteca Nacional y de la Hemeroteca Nacional, salas de exhibiciones y el Centro del Espacio Escultórico.

Otros esfuerzos para la proyección social de la Universidad, son: el servicio social de pasantes que ha tropezado con limitaciones económicas y de concepto para su desarrollo; la implantación de 26 clínicas odontológicas en zonas marginadas donde se ofrecen 25,000 consultas diarias; la acción de los que trabajan en el plan de estudios de medicina comunitaria y los proyectos de investigación, orientados a la solución de problemas nacionales (15% del esfuerzo total de investigación).

La Coordinación de Extensión Universitaria, creada recientemente y que incorporó a la Dirección de Difusión Cultural y a los Centros de Extensión Universitaria, tiene el cometido de coordinar los esfuerzos de distintas dependencias encaminados a la proyección social y de definir mecanismos tanto para recoger problemas de la sociedad a fin de propiciar la elaboración de proyectos universitarios para su solución, cuanto para que el producto del trabajo universitario encuentre formas para su aplicación en beneficio de la sociedad.

#### EL APREMIO PARA LA RENOVACIÓN DE CONOCIMIENTOS Y EL CAMBIO EN LA DEMANDA DE PROFESIONALES HA IMPUESTO A LA UNIVERSIDAD LAS SIGUIENTES CONSECUENCIAS

Han surgido nuevas áreas del conocimiento mientras que ciertos conceptos han pasado a ser obsoletos; se ha hecho imperativo desarrollar investigación y se han requerido enfoques interdisciplinarios.

#### ● *Desajustes entre la oferta y demanda de profesionales*

La Universidad ofrece actualmente 54 carreras, muchas de las cuales se han implantado en los últimos 20 años. Hay una mayor demanda hacia las carreras tradicionales, por ejemplo, el 67% de los 26 mil estudiantes que ingresaron en 1972 optaron por ocho carreras, a saber: medicina, derecho, ingeniería mecánica y eléctrica, contaduría, administración, ingeniería química, odontología y arquitectura, sin que esta concentración para algunas de ellas, correspondiera a las oportunidades que el mercado ofrece.

A pesar de que no se conoce con precisión la relación entre mercado de trabajo y número y tipo de profesionales que se forman, a excepción del caso de la medicina, es posible afirmar *a priori* que es deseable, de una parte, producir cuadros profesionales más diversificados y, de otra, que las carreras tradicionales se adecuen a los cambios que la nueva tecnología impone.

Nos encontramos en una etapa de transición que va de la formación de profesionales liberales a la que se requiere para el desempeño de labores institucionales. La definición de los profesionales que el país requiere no compete únicamente a las instituciones de educación superior, también incumbe a los grandes empleadores, de los cuales el principal es el sector público. Así, se hace preciso definir los requerimientos para el ejercicio profesional de los cuadros institucionales, fincar la infraestructura indispensable para su trabajo, crear incentivos para atraer a los jóvenes a los campos nuevos y aún llegar, en ciertos casos, al establecimiento de políticas de pleno empleo.

Con esta información se puede proceder a adecuar las carreras existentes y a crear otras nuevas, para ofrecer a los estudiantes más posibilidades que tiendan a cubrir las necesidades presentes y futuras de la sociedad.

#### ● *Urgencia de innovación tecnológica*

En 1970 se gastó en importación de tecnología o en regalías una cantidad del orden de tres mil millones de pesos. Este monto hace reflexionar sobre la urgencia de la innovación tecnológica.

Cuando los procesos tecnológicos generados en las economías industrializadas se implantan indiscriminadamente en países con otras características, no contribuyen a la solución del

TABLA 3 DESARROLLO DE LA INVESTIGACION

INVESTIGACION CIENTIFICA		
INSTITUTO DE ASTRONOMIA		1929
INSTITUTO DE BIOLOGIA		1929
INSTITUTO DE GEOLOGIA		1929
INSTITUTO DE GEOGRAFIA		1938
INSTITUTO DE FISICA		1938
INSTITUTO DE QUIMICA		1941
INSTITUTO DE MATEMATICAS		1942
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES BIOMICAS		1942
INSTITUTO DE GEOFISICA		1945
CENTRO DE INVESTIGACION DE MATERIALES		1967
CENTRO DE ESTUDIOS NUCLEARES		1967
CENTRO DE INFORMACION CIENTIFICA Y HUMANISTICA		1971
CENTRO DE INSTRUMENTOS		1971
CENTRO DE SERVICIOS DE COMPUTO		1973
CENTRO DE CIENCIAS DEL MAR Y LIMNOLOGIA		1973
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES EN MATEMATICAS APLICADAS- Y EN SISTEMAS		1976 (1963)
INSTITUTO DE INGENIERIA		1976 (1956)
CENTRO DE CIENCIAS DE LA ATMOSFERA		1977
HUMANIDADES		
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES BIBLIOGRAFICAS		1929
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOCIALES		1933
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTETICAS		1940
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ECONOMICAS		1940
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES JURIDICAS		1940
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSOFICAS		1945
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTORICAS		1945
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ANTROPOLOGICAS		1973 (1960)
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLOGICAS		1973 (1965)
CENTRO DE ESTUDIOS DE LA UNIVERSIDAD		1976

Las fechas entre paréntesis indican el inicio de estas dependencias con una categoría diferente

desempleo, están vinculados a modelos de consumo que corresponden solamente a los estratos más ricos de población y no permiten un proceso de asimilación tecnológica.

Por su estructura y funciones, la Universidad está llamada a desempeñar un papel importante en el desarrollo de tecnología propia. También puede la institución participar en la selección, adaptación e innovación de la tecnología más adecuada a las necesidades del país.

● *Urgencia de investigación aplicada a problemas*

En México, como en otros muchos países, los problemas que requieren una máxima atención son, entre otros: la distribución del ingreso, el desempleo, la explosión demográfica, los alimentos, la producción y uso de energéticos y la contaminación ambiental. Estos problemas, así como los del desarrollo regional reclaman investigaciones aplicadas específicas en las que las universidades deben contribuir. Es preciso, además, captar los conocimientos que se generan en el mundo científico y tecnológico.

● *Necesidad de relación con el sector productivo y de servicios*

Para lograr mayor beneficio de los resultados de la investigación en problemas de interés nacional, es imprescindible la interacción de la comunidad científica y el sistema producti-

vo público y privado. La vinculación sería altamente positiva ya que las universidades contarían con la información precisa sobre necesidades de este sector y éste recibiría la tecnología adecuada a sus requerimientos y a las conveniencias del desarrollo. En nuestro caso han existido contribuciones tecnológicas de la Universidad hacia el sector público pero ha sido mínima la interacción con el privado.

● *Pérdida de personal académico de alto nivel*

En los últimos años la UNAM ha visto mermados sus cuadros de profesores e investigadores de alto nivel al ser requeridos sus servicios en organismos e instituciones de los sectores público y privado del país al incrementarse importantemente sus necesidades de personal altamente calificado. Asimismo, la creación de instituciones de educación superior e investigación, tales como el Centro de Investigación y Estudios Avanzados del Instituto Politécnico Nacional, el Instituto Nacional de Energía Nuclear, el Departamento de Investigación y Enseñanza del Instituto Mexicano del Seguro Social, la Universidad Autónoma Metropolitana y el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, implicó el concurso de una proporción considerable de profesores e investigadores de la UNAM para la formación de sus cuadros iniciales. El sector privado también ha atraído a una parte del personal académico de la Universidad.

Esta situación ha ocasionado frecuentes recambios en la infraestructura académica de la UNAM.

LA UNIVERSIDAD HA RESPONDIDO AL APREMIO DE CONOCIMIENTOS Y AL CAMBIO DE LA DEMANDA DE PROFESIONALES MEDIANTE:

● *Desarrollo de la investigación*

La investigación científica se implantó en la Universidad, de manera institucional, en el año de 1929 cuando se asignaron a la institución varios organismos que entonces realizaban esta función y que más tarde devinieron en los institutos de Astronomía, de Biología, de Geología y de Investigaciones Bibliográficas (Tabla 3)

Desde entonces se crearon nuevos institutos de investigación. A la fecha existen nueve en el área de humanidades y once en el área de ciencias, un centro de investigación dependiente de la Coordinación de Humanidades y otros seis dependientes de la Coordinación de Ciencias. Además, siete Facultades tienen Divisiones de Investigación.

A partir de 1954 se profesionaliza la investigación mediante la contratación de personal de tiempo completo y el impulso de programas, elementos de apoyo y de organización. La infraestructura así desarrollada representa hoy del 25 al 30% del total nacional. Es posible ahora encauzar la investigación hacia áreas problema e intensificar la investigación aplicada.

□ Los programas de investigación de la UNAM han ido evolucionando hacia la solución de problemas nacionales. La investigación básica y la aplicada son indispensables dentro de una universidad que tiene la responsabilidad de contribuir a la solución de problemas y a la formación de investigadores. A la fecha, el 13% de las erogaciones de investigación corresponde a proyectos auspiciados por diversas dependencias gubernamentales.

□ Se han reforzado tres centros de apoyo: el de Información Científica y Humanística, el de Instrumentos y el de Servicios de Cómputo.

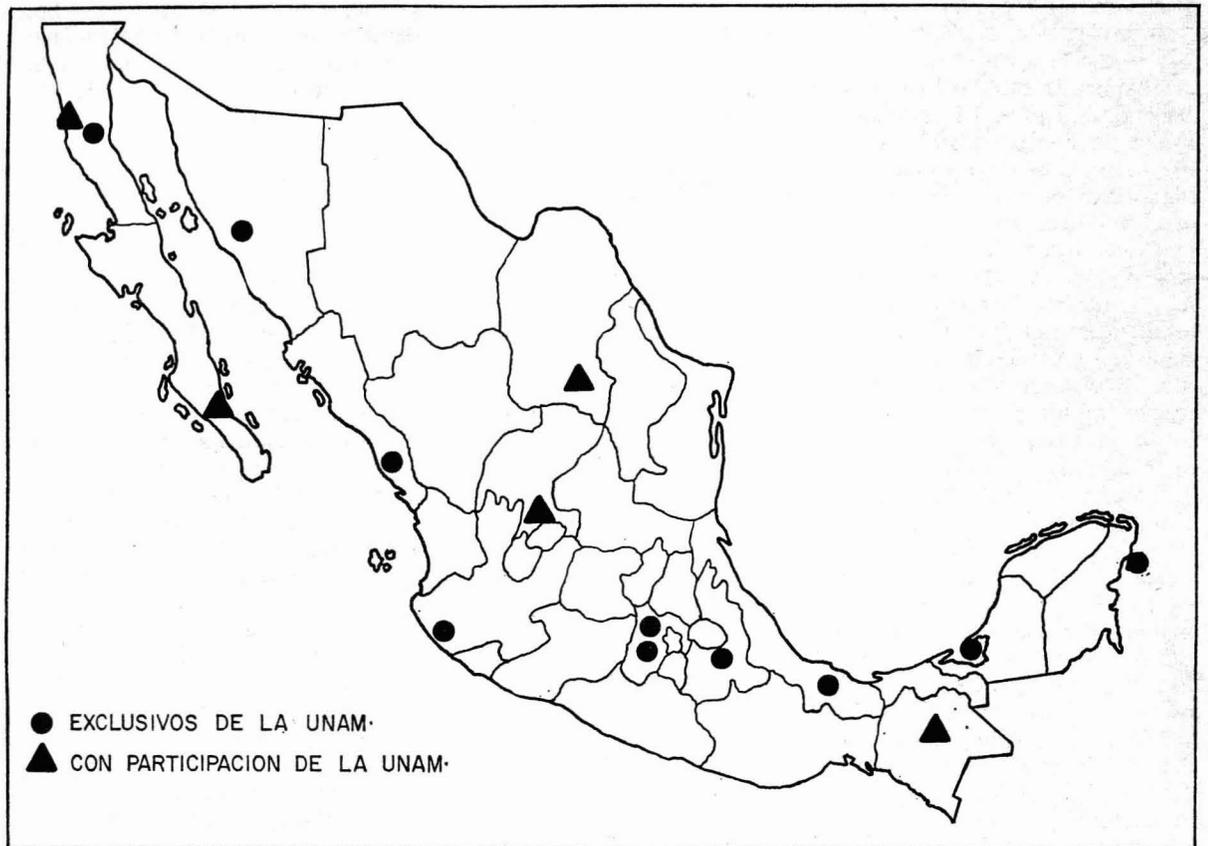


FIG. 3. UNAM. PARTICIPACION EN LA DESCENTRALIZACION DE LA INVESTIGACION CIENTIFICA

□ La ampliación sustancial de la superficie destinada a la investigación (2.7 veces el espacio disponible en 1973) se hizo con base en un modelo de integración de las instalaciones de CU por áreas de conocimiento, pues en una misma zona se ubican las dependencias que imparten docencias y las que realizan investigación dentro de campos afines.

□ En las ENEPs el sistema matricial carrera/departamento facilita establecer investigación multidisciplinaria a través de programas indicativos. Ya se han iniciado algunos esfuerzos en este sentido.

● *Participación en el fomento a la investigación en los estados de la República*

Nuestra Casa de Estudios, en debida coordinación con los esfuerzos de otras universidades, multiplica sus centros de investigación en todos los puntos cardinales y realiza este tipo de actividades en casi todas las entidades federativas contribuyendo al desarrollo de la investigación en los Estados, al conocimiento de nuestro país y a la atención de diversos problemas regionales.

□ Las instituciones foráneas de investigación comprenden los observatorios astronómicos de Tonanzintla, Pue., y San Pedro Mártir, Baja California; las estaciones de investigaciones marinas de Mazatlán, Sin., y el Carmen, Camp., las estaciones

biológicas de Chamela, Jal. y los Tuxtlas, Ver. y la Estación Geológica de Hermosillo, Son.

□ Asimismo, en colaboración con las universidades locales y los gobiernos de los Estados y con el patrocinio del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, la UNAM ha participado en forma directa en los siguientes centros: Investigación Científica y Educación Superior de Ensenada, B.C.N., Investigaciones Biológicas de la Paz, B.C.S., Investigaciones Ecológicas del Sureste, en San Cristóbal Las Casas, Chis., y de Investigaciones en Química Aplicada de Saltillo, Coah. (Fig. 3).

● *Orientación vocacional*

Se han realizado programas para diversificar la demanda hacia carreras en las cuales ahora existen mayores oportunidades. Los programas de orientación vocacional, junto con otras medidas de políticas de ingreso han contribuido a que la demanda a las ocho carreras más concurridas, mencionadas anteriormente, disminuyera del 67% del primer ingreso de 1972 al 54% de los nuevos alumnos de 1976.

□ Además, se vienen realizando investigaciones sobre el mercado ocupacional con objeto de ofrecer información actualizada a los aspirantes a estudios profesionales para que tomen una decisión mejor fundamentada respecto a su futura elección profesional.

- *Revisión de planes de estudio y creación de nuevas carreras*

Los planes de estudio han sido frecuentemente revisados y actualizados. En las 15 sesiones del Consejo Universitario celebradas de enero de 1973 a diciembre de 1976 se aprobaron 49 modificaciones a los planes de estudio a nivel licenciatura, 14 a nivel de maestría, cuatro a nivel de doctorado y ocho en especialización.

Como resultado del esfuerzo para diversificar la enseñanza profesional, la UNAM ha establecido en ese mismo lapso cuatro nuevas carreras tendientes a formar profesionales necesarios para el país. Ellas son medicina general integral, ingeniería agrícola, biomedicina y computación. Para su formulación se discutió ampliamente con distintas dependencias gubernamentales y de educación superior involucradas directamente en los problemas de salud, en el sector agropecuario, en la investigación biomédica y en la informática.

La carrera de medicina general integral da mayor énfasis en la formación del médico para atender los casos de contacto primario y la medicina profiláctica. La carrera de biomedicina básica forma investigadores en las áreas de bioquímica, biología molecular, biología celular, inmunología genética, microbiología, etc. Los egresados de ambas carreras son ampliamente requeridos tanto por el sistema de salud como por las instituciones educativas. La carrera de ingeniería agrícola abarca los aspectos sociales y económicos del desarrollo de proyectos rurales de la comunidad, además de la parte propiamente técnica. La licenciatura en computación prepara en los aspectos técnicos y de aplicación de este tipo de tecnología. Estas nuevas carreras, además, confieren capacidades definidas a medida que se van cursando, lo cual permite que se incorporen a fuentes de trabajo específicas los que no logran finalizar sus estudios.

## EFFECTO DE LOS CONFLICTOS SOCIALES SOBRE LA UNIVERSIDAD

Son muchas las consecuencias particulares para la Universidad, resultantes de: la presión para que actúe frente a los contrastes económicos y las tensiones sociales existentes: la urgencia para que se convierta en ariete político; la presión para una mayor democratización universitaria; el cuestionamiento sobre la naturaleza, organización y fines de la Universidad, y la modificación de ciertos patrones culturales.

A continuación se analizan algunas de estas consecuencias:

- *Demanda de participación*

Existe el deseo por parte de ciertos sectores de la comunidad universitaria de intervenir más en las decisiones institucionales. Reclaman ingerencia más directa en los cuerpos colegiados establecidos que marca la ley: el Consejo Universitario y los consejos técnicos y existen instancias colegiadas adicionales, así, se promueven otras formas de organización como academias, consejos departamentales y asambleas.

- *Sindicalismo*

En México se ha observado una tendencia creciente a la organización sindical, con la consecuente demanda de reivindicaciones gremiales. El gran número de trabajadores de la UNAM, resultado de su impresionante crecimiento, dio lugar a la asociación sindical. Los sindicatos de la UNAM constitu-

yen uno de los núcleos más fuertes dentro de la corriente denominada "sindicalismo independiente".

Los primeros intentos para organizar sindicatos en la Universidad ocurrieron hace más de 20 años. Los que fueron efectivos y llevaron a la formación del sindicato de personal administrativo se dieron en el año de 1972 cuando, a continuación de un conflicto de la Universidad, el sindicato de trabajadores y empleados de la UNAM exigió la firma de un contrato colectivo y suspendió las actividades de la institución durante 83 días. En 1974 el sindicato del personal académico de la UNAM demandó la firma de un contrato colectivo que contenía cuestiones académicas inadmisibles para la Universidad. En febrero de 1977 los dos sindicatos decidieron fusionarse para formar uno solo y se reclamó nuevamente la firma de un contrato colectivo único. Las autoridades universitarias no aceptaron el planteamiento, lo que originó un conflicto que suspendió las actividades de la Universidad durante 20 días el pasado mes de junio. Se advierte con claridad que desde 1973 el movimiento sindical en la UNAM en lugar de tender exclusivamente al logro de objetivos gremiales, ha buscado tener ingerencia en asuntos académicos, persiguiendo en muchas ocasiones fines políticos partidarios, alterando la función universitaria. En los últimos 5 años las actividades fueron suspendidas en 30 ocasiones por conflictos laborales.

Los problemas laborales que se han presentado en la UNAM se han dado en un contexto legislativo nacional y universitario, impreciso.

- *Politización e intrusión de partidos políticos*

El ambiente de libertad, de análisis de la realidad y de examen crítico que caracteriza a la Universidad es proclive para que el análisis de la contradictoria e injusta situación social y las tensiones que viven los estratos sociales lleve a un proceso de politización. Esta situación es aprovechada por algunos partidos políticos que intentan establecer dentro de la Universidad escenarios de luchas cuyos fines son ajenos a la función universitaria.

- *Violencia*

En nuestra casa de estudios la violencia se ha manifestado en dos formas: la ejercida por delincuentes del orden común, la mayoría de los cuales no son universitarios, que aprovechan las limitaciones del servicio de vigilancia de la Universidad; y la ejercida por los grupos de personas, conocidas como "porros" muchas veces alumnos, que abusan del estudiantado al que esquilman y que, como verdaderos mercenarios, están a la disposición del mejor postor para alterar la vida universitaria. Muchas de estas personas también están involucradas en diversas acciones delictivas (asaltos, robos, tráfico de drogas, etc.).

- *Desquiciamiento del calendario escolar*

A consecuencia de diversos conflictos, notoriamente los de 1966, 1968 y 1972, la UNAM llegó a iniciar su año lectivo hasta 9 meses después del egreso de los aspirantes a ser inscritos en la institución, lo cual causaba serios trastornos sociales y una repercusión económica considerable.

**LA UNIVERSIDAD HA RESPONDIDO EN LA SIGUIENTE FORMA FRENTE A LA SITUACIÓN CONFLICTIVA ANTERIOR**

- *Reafirmación del cometido de la Universidad*

Ha sido importante reafirmar que la Universidad es una ins-

titución cuya misión es de gran trascendencia social; que tiene como funciones primordiales la enseñanza, la investigación y la difusión de la cultura; que estas funciones deben ejercerse con base en los principios de libertad de cátedra y de investigación; que la autonomía universitaria se refiere a la libertad que la Universidad tiene para organizarse a sí misma dentro de los principios anteriores y para gobernarse por sí sola; que se vulnera la autonomía cuando cualquier entidad o fuerza, externa o interna, altere la vida universitaria dificultando el cumplimiento de sus tareas o limitando, de un modo u otro, las libertades que la sustentan; que la autonomía universitaria no implica extraterritorialidad, es decir, que ni la institución ni los universitarios están al margen de las leyes que rigen al país y que el ámbito universitario no constituye ningún santuario donde se pueda conceder refugio a los delincuentes del orden común; que la libertad para disentir y el respeto a las ideas de los demás es norma de la vida universitaria; que debe existir el respeto a las distintas ideologías, que, en fin, si bien los universitarios en tanto que ciudadanos, pueden participar en política nacional en la forma y términos que garantiza la legislación del país, la militancia partidaria no tiene cabida en la universidad.

#### ● Tratamiento de los conflictos universitarios

Se ha procurado la atención inmediata de los conflictos, el conocimiento de sus causas, el análisis de las alternativas de solución, la información oportuna a la comunidad, la implantación de medidas conducentes. El diálogo ha sido el instrumento primordial, se ha tenido un irrestricto apego al derecho y se ha aplicado, en lo conducente, la legislación universitaria y nacional.

#### ● Reformas a la legislación universitaria

En los últimos años se han elaborado y revisado catorce ordenamientos de distinta jerarquía que rigen a la comunidad universitaria. Está por iniciarse un proceso para definir modificaciones en la estructura y formas de gobierno de la institución.

#### ● Atención a los problemas laborales

Por lo que toca al conflicto con los trabajadores administrativos, en enero de 1973 se establecieron puntos de acuerdo que aprobó el Consejo Universitario y que fueron la base para la formulación de un convenio colectivo de trabajo que ha sido revisado en dos ocasiones. En cuanto al personal académico, en 1974 se formularon las bases para la elaboración de un Título de Condiciones Gremiales que fue incluido en el Estatuto del Personal Académico de la UNAM, consecuencia de un deslinde entre lo académico y lo gremial, el cual incluye la bilateralidad para su discusión bienal.

Se vuelve imperiosa la necesidad de hacer compatibles los derechos laborales de los trabajadores administrativos y académicos con los derechos y necesidades de las universidades. Se ha solicitado en forma reiterada una modificación legislativa a nivel constitucional que norme las relaciones laborales de las universidades con su personal académico y administrativo. Se propuso una iniciativa de ley para adicionar un apartado C al Artículo 123 de la Constitución, cuyos fundamentos son los siguientes:

- las cuestiones académicas no son negociables
- deslindar entre lo académico y lo gremial

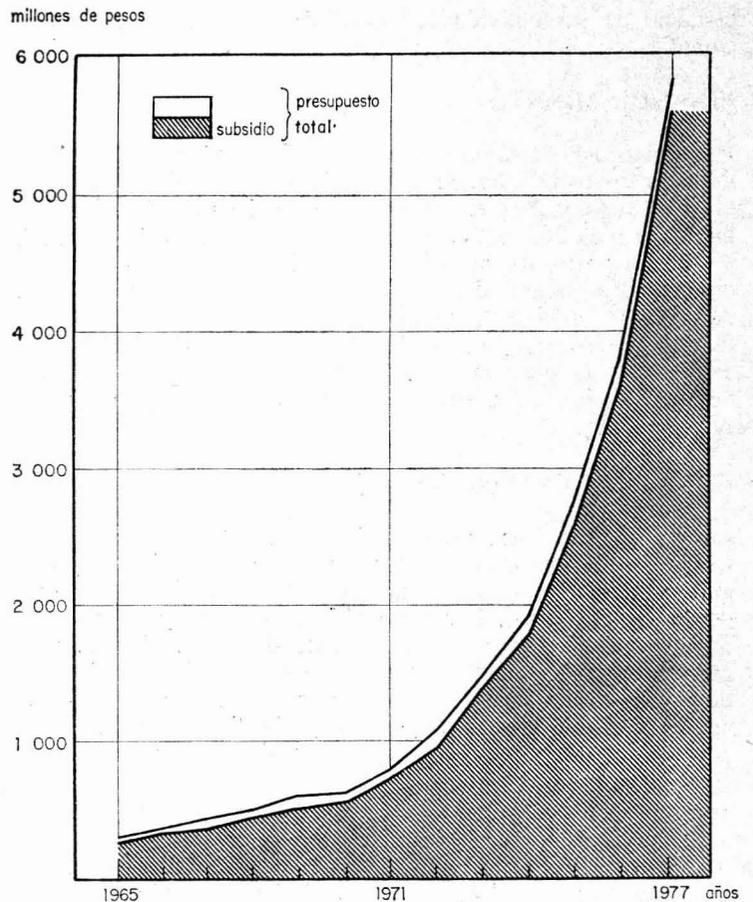


FIG. 4. PRESUPUESTO TOTAL  
Y  
SUBSIDIO DEL GOBIERNO FEDERAL  
UNAM

- conciliar los derechos legítimos de los trabajadores con los derechos de la universidad para enseñar, investigar y difundir la cultura
- establecer sindicatos diversos para los trabajadores administrativos y para los académicos
- precisar el órgano jurisdiccional dependiente del Estado al cual puedan concurrir las partes en conflicto
- la huelga procede sólo cuando se violan reiterada y sistemáticamente las condiciones generales de trabajo
- se acepta solamente la cláusula de exclusión por admisión en el caso de los trabajadores administrativos y en ninguna de sus formas en el caso de los trabajadores académicos.

#### ● Campaña contra la violencia

La política reiterada de denunciar los delitos de orden común que se dan en la Universidad, con todos los detalles posibles, e insistir en que se lleve a cabo la acción de la justicia, ha dado resultados positivos.

#### ● Restablecimiento del calendario escolar

Sin mengua de la duración de los periodos de clases, comprimiendo los intervalos entre ellos, la UNAM ha puesto en fase

el inicio de sus actividades con el del sistema educativo nacional.

## FINANCIAMIENTO

El Gobierno Federal ha destinado, en los últimos años, importantes recursos económicos a la Universidad Nacional Autónoma de México. Así, el subsidio que recibe la Universidad se incrementó de 565 millones de pesos en 1970 a 5,600 en 1977. En buena parte, los aumentos han sido motivados por los incrementos al salario del personal académico y administrativo. Además, a través del Plan Federal de Inversiones, se han proporcionado recursos sustanciales: 1600 millones de pesos de 1971 a 1977, que han sido utilizados en el programa de descentralización y en la ampliación de las instalaciones de investigación (Fig. 4).

## CONSIDERACIONES FINALES

Las transformaciones sociales, científicas y tecnológicas, acontecidas en las últimas décadas son tan significativas y vertiginosas que todas las instituciones han quedado conmovidas desde sus cimientos. Las universidades de todo el mundo, en especial las de los países en vías de desarrollo, han sufrido en alto grado los efectos de esta conmoción, dada su función de transmisión y difusión de cultura y ciencia y el proceso de agudas contradicciones, característico de dichos países.

En este contexto han sido examinados los cambios ocurridos en la sociedad que, principalmente, han afectado a la UNAM, así como los efectos generales y las consecuencias particulares de dichos cambios en la institución, y, finalmente, las respuestas institucionales. El análisis realizado permite observar el grado de correspondencia de la dinámica universitaria con la dinámica social.

Es de interés que la unidad cronológica seleccionada para esta revisión marque su inicio con el deslinde entre lo académico y lo político, pergeñado en la Ley Orgánica de 1945, y que hace poco la Universidad haya efectuado otro deslinde, ahora entre lo académico y lo gremial, que seguramente será plasmado en la reforma legislativa que ha sido prometida por el Ejecutivo de la Nación.

A la luz de lo ocurrido en los últimos 32 años puede afirmarse que la UNAM ha experimentado dos tipos de reacciones: una de *desconcierto* y otra de *adaptación a los cambios*. Esta última, que intenta dar respuesta meditada a las presiones y estímulos que ejerce la sociedad, tiene un carácter activo y programático. Es la que ha vivido la Universidad en los últimos lustros. Un análisis objetivo de los problemas señalados y de las respuestas dadas por la Universidad, lleva a la conclusión de que muchos de los problemas descritos no están aún resueltos.

Existe una tercera forma de reaccionar, muy significativa, en la que la Universidad reafirma aún más su misión. Además de captar y ser sensible a los cambios de la sociedad, desarrolla capacidades para generar cambios en ésta. A esta manera de proceder, en la que la UNAM ya ha incurrido, se le llama *orientación*, porque la Universidad se anticipa a la realidad social, permite evaluar los cambios y en alguna medida predecirlos; es crítica y esencialmente activa. Así, la Universidad ya no queda atrapada en lo puramente circunstancial, sumida en las urgencias sociales, ni reducida a ser instrumento para el desarrollo. Es creativa, cambia a la sociedad. Por una parte es capaz de prever lo que acontecerá, y por otra, de evaluar

y criticar el propio cambio y el desarrollo. Es orientadora por esencia.

Para alcanzar este desiderato es imprescindible superar, en gran medida, las contradicciones existentes en la Universidad, resultantes de los cambios acontecidos en la sociedad. Para tal fin será necesario armonizar varias aparentes antinomias, tales como:

- la urgencia de modificar la situación actual de la sociedad con las tareas propias de la Universidad: la enseñanza, la investigación y la difusión cultural, o más genéricamente la extensión universitaria;
- la democratización en el ingreso y permanencia de los alumnos con la formación de profesionales altamente calificados;
- la preocupación de los alumnos por los problemas sociales con la máxima dedicación al estudio;
- la participación en las decisiones universitarias con la idoneidad y la eficiencia operativa;
- la visión disciplinaria con el enfoque interdisciplinario;
- la investigación pura con la investigación aplicada;
- la especialización en la educación con la formación integral, versátil y flexible;
- la renovación de conocimientos con la suficiente permanencia de los planes de estudio, que permita su evaluación;
- los sistemas tradicionales de enseñanza con las nuevas formas de educación;

Lo anteriormente expuesto, pone de manifiesto:

1. Las tremendas presiones a que se ha visto sometida la UNAM en las últimas décadas y los grandes esfuerzos que ha realizado para poder cumplir con sus funciones primordiales.
2. La transformación que ha sufrido como resultado de esos esfuerzos, pues en pocos años ha pasado de ser una universidad producto de un conglomerado de escuelas diseminadas, a una universidad fundamentalmente enclavada en un campus y ahora a un complejo sistema universitario.
3. La misión importante de la Universidad, además de su participación en la formación de los profesionales del país, del aporte de sus trabajos de investigación y de su trascendente proyección social y cultural, representa una de las mejores oportunidades de México para contender con la inexorable expansión y diversificación del sistema educativo nacional en sus niveles superiores y para hacer que la investigación científica y tecnológica sea un efectivo instrumento de desarrollo nacional.

De ahí la necesidad de preservarla y de hacerla cada vez mejor.

Para la sociedad es de gran trascendencia contar con los mecanismos para formar a sus mejores hombres. Esto es lo que hacen las universidades.

Para los universitarios su tránsito por la institución representa mucho más que el proveerse de un bagaje educativo. A la Universidad hay que conocerla para entenderla y hay que comprenderla para quererla.

"POR MI RAZA HABLARÁ EL ESPÍRITU"  
Cd. Universitaria, D. F., a 30 de noviembre de 1977

EL RECTOR  
DR. GUILLERMO SOBERÓN

Alejandro Aura

## Dos poemas

### VAGAR, VAGAR

Poner un pie en la tierra  
me llevaría sin duda al fin del mundo;  
un pasito tras otro, conectando el alma  
al alma,  
como cuando no podía entrar a la escuela  
y me echaba a caminar embelesado.

Me parece sin embargo  
que es mía la última hora de esta tarde.  
La transparencia inusitada de estos aires  
me deja ver los montes  
que siempre están allí,  
celando la posibilidad de un vuelo más  
extenso.

Cierro un ojo y otro alternativamente  
para desconcertar al horizonte.  
Fácilmente me perdería en el sueño  
arreglado de los recuerdos;  
sin pretensiones debo aceptar que así es la  
vida.

Aquí estoy otra vez con mi corazón  
merodeante  
rondando sobre el mercado de esclavas.  
Jamás me bastará la vida,  
en una sola vez es imposible amar tanta  
pedacería.

Necesito largar la pierna,  
largar la vena,  
mover el músculo del porvenir;  
nadie sabe de qué cosa es la vida;  
ni el zopilote maltrecho que me está  
esperando  
ni la culta mariposa que se queda  
embarrada en el vidrio parabrisas.

Pero aunque no sé  
sé que la vida me ha andado siempre cerca  
y que siempre he estado a punto de  
agarrarle un pie.

### HORAS DE TRABAJO

Vuelvo a mi cuerpo  
como un ladrón arrepentido  
acude al altar de su credo  
a demandar entendimiento.

Amigos, príncipes, favor de ayudarme:  
¿En un brutal ascetismo hallaría la  
inteligencia?  
¿Alguien que no ama está autorizado a  
comprender?  
¿Vivo sólo para dejar constancia a nadie  
de que aquí hubo dos ojos, una cabeza, un  
torso,  
dos testículos dolientes,  
cuatro extremidades flacas  
y una boca gritona productora de pasto, de  
guijarros,  
de ásperas mataduras espirituales?  
¿Yazgo aquí creyente de que vivo  
y sólo soy parte del botín  
hurtado a la nada por invisible mano?  
¿Soy yo el crimen perfecto?

Si no es nada de esto  
me arrepiento de haber sido solo en la vida,  
de haber tenido nombre propio,  
de no tener esperanzas.

Estoy a solas con la furia  
mientras la tarde cae con olor a claveles  
sobre mi pequeña habitación.

Creo claramente que en efecto  
soy yo quien mora en este pulpo dormido;  
creo que la tierra va a terminar en un  
estallido  
luminoso y total  
y creo que salpicará de pequeñas unidades  
poéticas

al universo;  
creo que soy bueno  
y que merezco escuchar sus opiniones.

De ahí en fuera no sucede nada:  
realizo mi trabajo, rumio mi tiempo,  
gano mi dinero, me alimento lo necesario  
y no amo a nadie  
ni nunca amé a nadie.

# Habitante de la noche

por Armando Pereira

No se requiere de un gran esfuerzo para convocar tu imagen. Una vez más, reapareces bajo el quicio de la puerta. Estás de pie y sonríes. En la mano sostienes una paloma muerta, ¿la encontraste tal vez a la orilla del río? ¿O fue naciendo a la muerte entre tus dedos tibios? Con un leve movimiento ascensional, apenas perceptible, que ha debido durar siglos, me ofreces el cuerpo inerte y sucio de sangre. Algo que ni tú ni yo nos atrevemos a reconocer, late aún en él, como si el lenguaje de la muerte pudiera traducir el deseo de dos cuerpos que aún no se han encontrado.

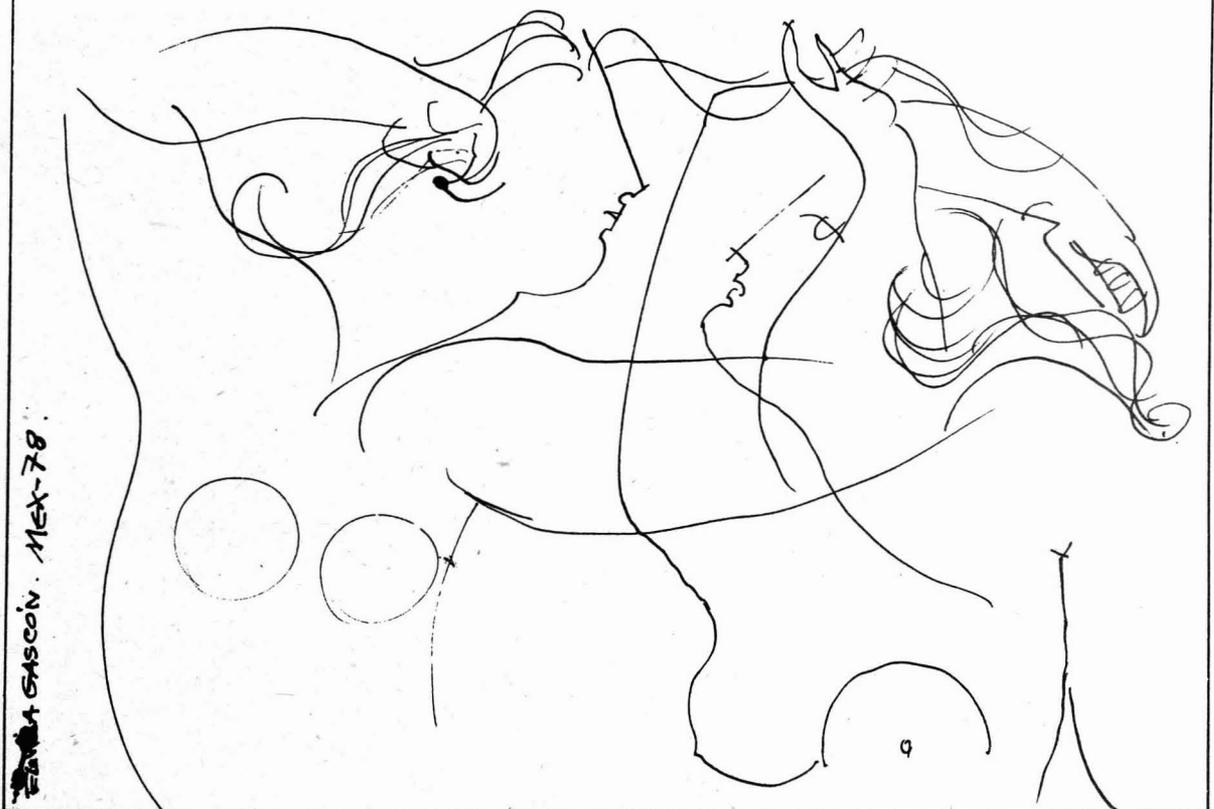
¿O será sólo el recuerdo?

La imagen convoca tu presencia en la futuridad: no existes aún, y sin embargo, cómo me duelen tus incisivos, blancos y libres en la sonrisa, clavándose poco a poco

a mi garganta, succionando hasta anegarse. Habitante de la noche, también tus ojos sonríen cuando miras el mar. No tengo que volver el rostro, la certidumbre recorre pulgada a pulgada el cuerpo que me habita: desde muy atrás, en aquel tiempo en el que aún no estabas (o estabas quizá sin saberlo, como una figura premonitoria), tus ojos me miran y sonríen. Sí: el ciervo renace cada mañana sólo para confirmar el eterno holocausto. Su cuerpo ágil, disolviéndose en un salto la bruma del bosque, convoca hacia él la mortífera flecha del cazador.

Has dejado la puerta abierta, sé que ahora no importa, pero mi casa se llena de invierno. Un viento frío, como diminutas cuchillas de hielo, me corta la piel y los huesos. Visitante nocturna, habitante de la noche, no vuelvas. Deja que tu imagen retorne al magma de lo indefinido. Déjame cerrar los ojos.

*ron dando sobre el mercado de esclavos*



# La fiebre de oro \*

por Edmund Wilson

El elemento primordial del cine humorístico es aquello que técnicamente se conoce como "el gag". Un *gag* es una especie de truco cómico, el equivalente en la acción cinematográfica del chiste hablado del teatro. Cuando Buster Keaton tira, con una motocicleta desbocada, la escalera sobre la que un pintor trabaja y se queda con su cubeta en la cabeza, o cuando Harold Lloyd, que escapa ayudado por un tendedero colgado entre dos casas cuando su enemigo lo corta y él se columpia hasta caer en un cuarto de los pisos inferiores en el que un cónclave de espiritualistas espera pacientemente una materialización, cuando eso sucede —digo— estos cómicos explotan un *gag*; tal como lo hace Douglas Fairbanks en una de sus supuestamente románticas películas como la reciente *Don Q* en la que laza el chorro de una fuente con la punta de su látigo y lo dobla con el fin de empapar la cara de una ancianita que duerme del otro lado. El *gag* es la base de todas estas películas, y su creación se ha convertido en una de las principales actividades de la industria cine-



Harold Lloyd

matográfica. En Hollywood, los escritores de *gags* de las estrellas cómicas se encuentran entre los más influyentes y envidiados miembros de la comunidad ya que, sin ellos, las estrellas serían nada. Uno ha captado breves golpes de genio en Buster Keaton de lo que parecería ser un importante y altísimo orden de la pantomima; pero puede decirse en general de los Keatons, los Fairbanks y los Lloyds que, en realidad, no necesitan ser más actores que Rin Tin Tin. Su público no quiere verlos actuar: se satisface con verlos *asombrar* en tanto héroes de imposibles tareas o víctimas de inesperados trucos.

El único comediante que ha logrado realmente hacer algo distinguido con estas comedias de *gags* es, por supuesto, Charlie Chaplin. En primer lugar él es —así lo creo— el único cómico del cine que no emplea un escritor profesional de *gags*: él inventa todo de sí y para sí mismo; así que, en lugar del carácter más o menos mecánico del humor de sus mejores competidores —la mayoría de cuyos *gags* podrían intercambiarse entre ellos sin que nadie notara la diferencia— los chistes de Chaplin poseen una inconfundible calidad producto de su gracia personal. Lo que es más: Chaplin ha ejercido la práctica de tomar sus *gags* como puntos de partida para lograr situaciones cómicas genuinas. Así, en su última película, *La fiebre de oro*, tiene una cabaña que ha sido arrastrada al borde de un precipicio mientras sus ocupantes duermen. En sí mismo, este es un *gag* como cualquier otro: para otro comediante de la pantalla eso hubiera sido suficiente para asombrar al público mostrándoles la casucha columpiándose sobre el peligroso borde y luego, con trucos acrobáticos y cinematográficos, continuar con otras escenas igualmente asombrosas. Pero Chaplin, creado el *gag* (que divertirá a todo el mundo al modo del tendedero de Harold Lloyd) procede ahora a deleitar, a transportar a su público en un estilo del que Lloyd sería incapaz, desarrollándolo con creciente lógica y vívida imaginación. Charlie y su compañero despiertan: las ventanas, empañadas por el frío, les impiden darse cuenta de la situación; Charlie se prepara para el desayuno pero cuando se mueve hacia el lado de la cabaña en el que está su compañero —el lado que cuelga sobre el abismo— la casa comienza a inclinarse. Decide que eso se debe al



Buster Keaton

mareo —ha estado bebiendo la noche anterior— y continúa su quehacer con determinación. Pero cuando su compañero —el gigantesco Mack Swain— se levanta, el fenómeno se ve agravado: “¿No tienes la sensación de que el suelo se inclina? —Ah, ¿tú también lo has notado?”. Entonces los dos brincan sobre el suelo para comprobar su solidez; pero, en tanto que Charlie lo hace sobre el lado pendiente y Swain sobre el fijo, el problema no se hace manifiesto y aún falta para que la fatídica combinación —ambos hombres sobre el lado pendiente— casi los mande al abismo. Se apresuran a alcanzar el lado seguro de la cabaña y Charlie se dirige a la puerta —clausurada por el congelamiento— para ver qué es lo que sucede afuera; después de un forcejeo se abre súbitamente y cae en el espacio apenas salvándose al detenerse del dintel. Su compañero se apresta a salvarlo mas, para cuando al fin ha logrado meterlo a la casa, el peso de los dos cuerpos hace que resbale la cabaña: ésta se encuentra fija por una cuerda atorada al suelo. Charlie y Swain intentan arrastrarse sobre el terrible suelo que ahora está casi a

Douglas Fairbanks



sesenta grados de inclinación: al principio Charlie se las arregla para permanecer tranquilo y sereno, mientras los ojos de su amigo parecen saltar de sus órbitas: “¡Con calma! , ¡poco a poco!” Pero no importa qué tan despacio se muevan, a cada segundo la cabaña resbala más y más. Y así sucesivamente corre el gag en un fascinante y extenso pasaje de pantomima.

Por otra parte, no obstante, Chaplin utiliza *gags* que le ayuden a pasar a través de las deliberadamente irónicas o patéticas situaciones que se han hecho frecuentes en sus comedias. *La fiebre de oro* posee algunas de las más ambiciosas —y más logradas— escenas de este tipo. Pero parece temer el perder contacto con su público popular aventurándose con estas escenas, por lo que tiene la precaución de *romperlas* siempre con sus *gags*. Así, la historia de amor de *La fiebre de oro* se maneja seriamente como un todo, pero ocasionalmente se le vitaliza con ciertos incidentes de comedia barata como aquel en el que Charlie satura, por accidente, su propio pie con gasolina y luego hace que le prendido un cigarrillo y ha tirado el cerillo sin pensar. Y tanto aquí como en ciertas partes de su anterior película, *El peregrino*, sucede que las situaciones “serias” y los *gags* embonan perfectamente. Chaplin nunca se ha atrevido a desertar a su viejo público —el público que lo vio por primera vez cuando trabajaba para Mack Sennett, el público que aún lo busca para hallar la misma clase de diversión que puede encontrarse en las películas de la Fox o de Christie. Parecería, no obstante, que en la medida en que Chaplin ha ganado reputación ante la crítica y el público sofisticado, ha sido incapaz de sostenerla ante su público inicial: el popular. El pueblo en general no distingue ahora diferencia alguna entre él y sus rivales o imitadores. De hecho parecería que los prefieren a éstos más que a aquél. Ya que Harold Lloyd y Buster Keaton han llevado, en cierto sentido, mucho más allá que Chaplin el arte del *gag*. Sus películas tienen toda la moderna inteligencia americana y su velocidad y todos los imaginables recursos mecánicos actuales. Con sus autos y sus motocicletas y sus botes a gasolina, sus aeroplanos y sus trenes y sus vertiginosos ascensos a los rascacielos, y sus choques cataclísmicos han progresado mucho



Charles Chaplin

sobre Chaplin quien, aunque evidentemente trabaja el mismo campo y atrae al mismo público, no ha intentado mantenerse a la par de ellos, sino que continúa las mismas situaciones y simples trucos de la vieja comedia de pastelazos. Además, Chaplin es inclusive más anticuado que las películas anticuadas: es tan anticuado como las rutinas de Karno y el *music-hall* en que debutó y que eran, al menos, escuelas de actores y no de atletas. O sea que mientras las comedias cinematográficas han desarrollado una creciente dependencia de las maquinarias y de los trucos gimnastas, Charlie Chaplin se ha conservado como lo que es: un mimo incorregible.

Qué rumbo tomará su carrera en el futuro es, pues, todavía un curioso problema. Chaplin está, supongo, rigurosamente consciente del carácter anómalo de su situación. No parece ser que vaya a jugar un papel importante en el desarrollo artístico del futuro del cine. Su don es, sobre todo, el del actor, no el del artista o el del director. El lado plástico y cinematográfico del cine, que realiza actualmente avances extraordinarios, no parece interesarle a Chaplin. Sus películas



Charles Chaplin

son todavía casi tan elementales como *El romance imaginario de Tillie* o cualquier otra comedia primitiva, y sólo cuando el tema es sórdido de antemano —como el de *Día de paga*, con sus trolebuses atestados que corren por las calles y sus sofocantes y maltrechos departamentos urbanos— la *mise en scène* tiene un valor artístico propio. Esto resulta particularmente notorio en *Una mujer de París* que no tuvo la ventaja de llevar a Chaplin como actor principal: en ella, con todo y la inteligencia que reunió para hacerla, Chaplin deseaba permitir que lo que estaba pensado para una película seria y atractiva saliera vestido con todo el deforme albayalde y el maquillaje de los estudios cómicos. Por otra parte, Chaplin parece estar peculiarmente celoso de su independencia y, me atrevo a decirlo, poco dispuesto estaría a dejarse dirigir o producir por nadie más. Si no está llevando ahora con él a su viejo público tendrá incuestionablemente que abandonarlo con el tiempo, pero el hecho de que si esto lo obligará a retirarse o a tratar de hacer algo diferente es algo imposible de predecir. Mientras tanto, puede ser que su actual serie de películas —*El niño*, *El peregrino* y *Fiebre de oro*— con sus *gags* y sus sobretonos trágicos, sus aventuras entre absurdas y realistas y su héroe mítico que es ya una figura de la poesía, ya un tipo evadido de los comics, represente la cumbre de sus logros. Con dificultad podría superar, en cualquier campo, los mejores momentos de estas creaciones. El principio de *La fiebre de oro* es de esos momentos. Charlie aparece como un solitario aventurero que camina a la retaguardia de un grupo de exploradores entre las montañas heladas: hace girar un poco su bastón para conservar altos los ánimos. Cuando consigue librar un estrecho paso, aparece un oso que comienza a seguirlo. Un comediante ordinario, dada la oportunidad de usar un oso, se hubiera hecho perseguir, por supuesto, a través de toda la campaña hasta agotar todos los *gags* posibles. Charlie no sabe que el oso lo sigue: se limita a avanzar jugando con su bastón. De súbito, el oso se retira por una grieta y sólo entonces piensa Charlie escuchar algo: voltea, pero no hay nada. Y empieza a caminar de nuevo, aún libre de miedo, hacia los desastres que lo esperan.

De Wilson (1895-1972) se consiguen en castellano, entre otras, sus *Crónicas literarias* (Barral, 1972), *Hacia la estación de Finlandia* (Alianza, 1973) y, desde hace un par de meses, su capital *Castillo de Axel* que se comenta en la sección de libros de este número.

Charlie Chaplin

## Cómo hago reír

### Clásicos de la crítica

### Crítica de los clásicos

"En 1930, Charlie Chaplin se preparaba a rodar *Luces de la ciudad*." Ciné-Magazine le pidió que explicara su sentido de lo cómico. Chaplin respondió con este texto, teórico y biográfico a la vez, uno de los pocos que escribió acerca de su arte.

No hay nada de misterioso en mi sentido de lo cómico en la pantalla. Únicamente me he esforzado por descubrir algunas simples verdades sobre la naturaleza humana para integrarlas luego a mi trabajo. Por lo demás, la base de todo éxito, ¿no depende exclusivamente de un conocimiento de la naturaleza humana, que se aprende de un comerciante, de un hotelero, de un editor o de un actor? Lo que hay de mejor en mi oficio lo aprendí en Londres, en la *troupe* de pantomima de Fred Karno, que conservaba en su espectáculo todas las tradiciones clásicas de humor.

Ladrones de bicicletas, jugadores de billar, borrachos que regresan tarde a casa, clases de boxeo, las bambalinas de un *music-hall*, el artista que va a cantar y nunca llega, el prestidigitador que falla en todos sus pases, tales son los temas de los cuadros de un programa de *comic show*, del espectáculo cómico inglés, en una palabra, de la pantomima del siglo XIX, que había logrado un ritmo increíble y un poder de síntesis fruto de una hábil mezcla.

Con frecuencia me pregunto si habría podido obtener un éxito cualquiera sin la influencia de mi madre. Ella fue la más asombrosa imitadora que conocí en mi vida. Cuando mi hermano Sydney y yo no éramos más que unos muchachitos y vivíamos

en un barrio pobre de Londres, abajo de Kenningtonway, a nuestra madre le gustaba pasar horas enteras en la ventana, mirar hacia la calle y reproducir con sus manos, sus ojos y su fisonomía todo lo que pasaba abajo. Fui observando atentamente sus gestos como aprendí no sólo a traducir mis emociones con las manos y con mi rostro, sino también a estudiar a la humanidad. Esta manera de observar a la gente es la enseñanza más preciosa que recibí de mi madre. Gracias a este método llegué a descubrir las cosas que, en sí mismas, contienen un elemento cómico.

Yo tenía 17 años cuando me uní a Karno. Representaba pequeños papeles y trabajaba duro y sin descanso. Fui a América con la *troupe* y con ella regresé a Londres; volví a Nueva York y de nuevo regresé a Inglaterra, y durante cuatro años trabajé para comprender el espíritu de aquel repertorio, con su técnica limpia y sugestiva.

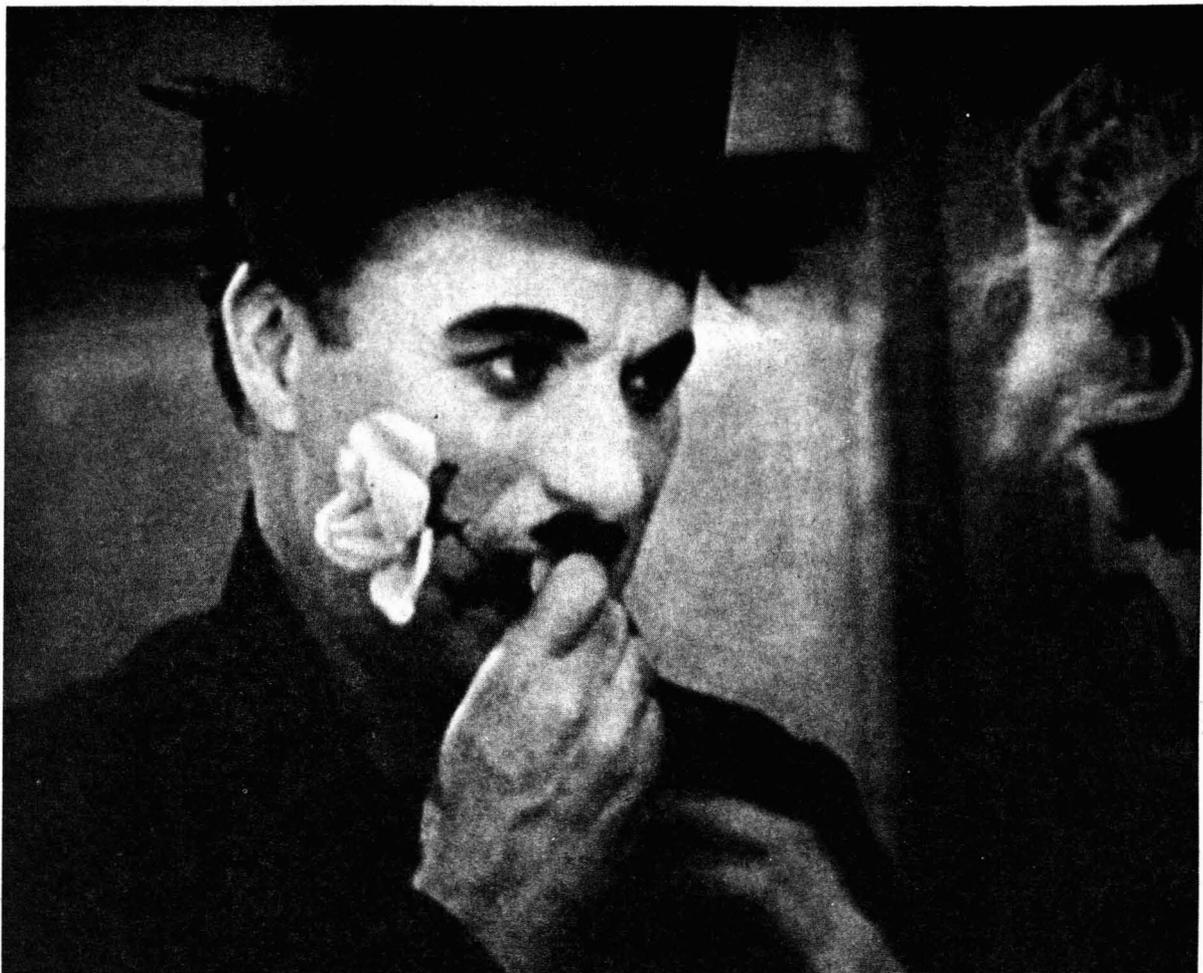
Esto lo utilicé más tarde en el estudio, mientras filmaba *Charlie en el music hall*, el monólogo cinematográfico *Charlie noctámbulo* y mi comedia más reciente, *El circo*. *Charlie noctámbulo* es una copia directa de la misma comedia en pantomima. En escena, Fred Karno representaba el papel del "señor ligeramente emocionado", y los muebles y las alfombras eran "interpretados" por los actores. El resultado era un alboroto endiablado.

Aquellos farragosos ejercicios presentaban una gran analogía con los cuadros de los payasos de circo de los viejos buenos tiempos. Y esto me recuerda que fue suficiente intentar medio salto mortal para salir disparado fuera de la pista... para

Charles Chaplin y Virginia Cherril en *Luces de la ciudad*

Charles Chaplin en *Tiempos modernos*





siempre jamás —porque, cuando niño, yo había sido aprendiz de acróbata. Es un verdadero drama que un niño crezca entre acróbatas. El pequeño, tal vez huérfano, es adoptado por una familia de acróbatas, que le enseñan el oficio. Muy posiblemente tenga que romperse los huesos al ejecutar las suertes, pero, a la larga, aprenderá.

Muy niño, tuve que hacer un ejercicio que me espantó muchísimo: debía ser lanzado al aire cogido de los pies de un acróbata. Estuve a punto de ejecutarlo con éxito, pero un día, al hacer un doble salto mortal, caí sobre el pulgar y me lo fracturé. El acróbata me había lanzado demasiado lejos con sus pies. De no ser por este accidente, yo habría seguido con la *troupe*, dedicando toda mi vida al circo. ¿Quién lo sabe?

La primera vez que me paré en una pista yo tenía 8 años. Se trataba de un circo llamado Transfield's Circus, empresa instalada junto a un gran campamento de barracas en Middlesbrough, Inglaterra. En esa época, yo era un pequeño bailarín, y el payaso Rabbit me alentó para que abrazara su oficio. Rabbit era muy gracioso en la pista, pero muy serio en la vida. Yo lo amaba y lo admiraba. El despertó mi vocación de comediante. Rabbit nunca sabía con anticipación qué iba a parodiar. El observaba atentamente un nuevo número y enseguida aparecía y ejecutaba su parodia...

Antes de conocer al payaso Rabbit, jamás pensé en convertirme en comediante. Yo era gordo y pequeño, y mi hermano Sydney tenía la costumbre de burlarse de mí diciéndome: "¡Algún día serás un cómico gordo!". Yo me ponía rojo de cólera, porque en aquella época no quería ser cómico.

¡Soñaba con llegar a ser un gran actor trágico!

Tras el advenimiento del cine sonoro me hicieron decir bien las cosas, en su mayor parte inexactas. La verdad es que el cine sonoro me fascina y al mismo tiempo me irrita y atemoriza. Creo que durará, pero no bajo su forma actual. La novedad cautiva al vulgo, y también lo ciega hasta el punto en que le resulta imposible apreciar si lo que se le presenta es realmente importante en el sentido artístico.

Para *Luces de la ciudad*, si no utilizo diálogos, pienso que el acompañamiento de la orquesta responderá a todas las esperanzas que se han abrigado respecto al sistema sonoro. Yo soy el autor de la partitura original de este acompañamiento, y la compuse de tal suerte que ha sido adaptada con exactitud al carácter y a la naturaleza de mi personaje. Cada uno de mis gestos, cada uno de mis movimientos tendrá su correspondencia musical. Hay, en esta partitura, un *leitmotiv*: *Wondrous eyes*.\* En el filme, yo lo oigo por primera vez en un gramófono (en primer plano se verá el disco con esta indicación: *Wondrous eyes*, por Charlie Chaplin); pero después se repite sucesivamente con organillo, en jazz, al piano, etc. Espero lograr un vigoroso efecto dramático.

Estimo que, en realidad, la música de acompañamiento y la melodía escogida como motivo básico otorgan, por así decirlo, un segundo término a la acción que destacan o subrayan. Por consiguiente, su importancia puede ser igual a la de la pantomima.

No hay nada misterioso en todo esto, y a quienes se interesan en mi trabajo sólo puedo repetirles que me esfuerzo en observar, ver, oír, comprender.

## Ulrike Meinhof: la otra cara de la medalla\*

Al parecer, últimamente se ha puesto de moda, en un cierto sector de la intelectualidad latinoamericana, enfilear sus baterías críticas hacia la izquierda, cualquiera que sea la manifestación político-organizativa que la defina: partidos comunistas, guerrillas, movimientos armados, etc. Y además, para que su crítica resulte "definitiva" y "contundente", se valen de las fórmulas simplistas (y simplificadoras) acuñadas por la prensa occidental siempre que tiene que referirse a hechos de esta naturaleza. Una de estas fórmulas, y tal vez la más frecuente, es la que consiste en meter en el mismo saco especies de distinto género. Es decir, eliminar a toda costa la diferencia, homogeneizar. Y sólo entonces, gracias a esta operación reduccionista y artificial, la crítica puede alcanzar niveles verdaderamente espectaculares en su formulación. Generalizo, homologo, es decir, elimino especificidades, para después sencillamente barrer de un plumazo (con la pluma, por supuesto, sólo con la estilográfica). Este, entre otros, ha sido el caso de Mario Vargas Llosa en su reciente artículo "El homicida indelicado" (*Vuelta*, No. 14, enero de 1978).

En el saco vargasllosiano (saco sin fondo, por lo visto) caben por igual Ernesto Guevara, Debray, la Revolución cubana, Carlos, Andreas Baader y Ulrike Meinhof, y todos con el mismo cartel colgando del cuello: "Terrorista". Con esto, el novelista peruano no sólo hace gala de su amplia y polifacética información —algo, por lo demás, muy moderno—, sino también, y básicamente, pone en evidencia su irresponsabilidad crítica, su carencia de un marco teórico sólido y consistente que le permita enfrentar críticamente la realidad. La crítica, para serlo realmente, en el terreno político por lo menos, no puede sustentarse exclusivamente en la ironía, y mucho menos, como es el caso del artículo al que nos referimos, en una bibliografía tan raquítica y endeble como la que aparece al final de las reflexiones vargasllosianas: un par de libros que, por el sensacionalismo y oportunismo que los define, no tardarán en convertirse en verdaderos éxitos de ventas, en inevitables *best seller* de la sociedad de

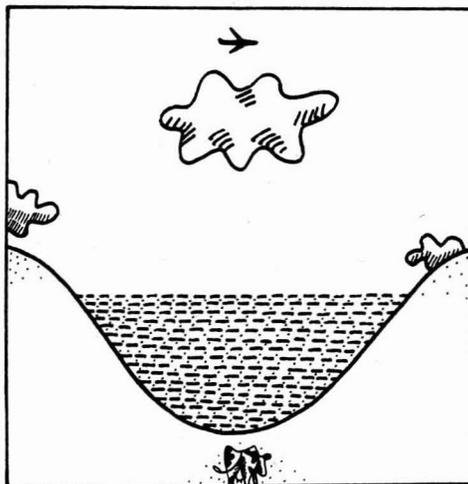
consumo: *Carlos: a portrait of a terrorist* de Colin Smith y *Hitler's Children (The story of the Baader-Meinhof terrorist gang)* de Jullian Becker. Resulta relativamente fácil hoy en día asegurarse, en el terreno editorial, éxitos rápidos y sonoros y que, sobre todo, reporten saldos cuantiosos. Se trata simplemente de elegir un tema de moda, que haya despertado el interés de un público masivo, y hacerlo oportunamente. Lo demás viene solo. A lo sumo, habrá que salpicar el tema con ciertas especias mitificadoras. *Don't forget it*: "las masas necesitan ídolos", y nada más sencillo que fabricarlos. El verdadero sentido y significación de figuras como la de Ernesto Guevara, por ejemplo, se ha diluido, perdido casi, en el impenetrable meandro propagandístico que los *mass media* crearon en torno a su imagen: hoy en día, para el gran público, ¿el revolucionario latinoamericano es acaso otra cosa que un simpático rostro barbado impreso en una alegre camiseta veraniega? Y en realidad, no es muy distinta la operación que realizan en la mente del lector los *best seller* a los que parece ser tan asiduo Mario Vargas Llosa.

Mucho más difícil, sin embargo, pero de mucho más valor, es trabajar como lo ha hecho Manuel Sacristán con una figura tan polémica como Ulrike Meinhof. No ha sido otra su labor que la de dejarla hablar a ella misma. Y es precisamente aquí donde reside uno de los grandes valores de este libro.\* La única alternativa frente a una cultura que tiende a mitificar y tergiversar todo lo que toca, es asumir la verdad, aunque ella tenga que abrirse paso difícilmente a través de la inextricable maraña de mentiras ideológicas que la ocultan. La pequeña antología de textos de Ulrike

Meinhof que traduce y prologa Manuel Sacristán viene justamente a terminar con un equívoco. La calidad intelectual, la fundamentación teórica, y la lucidez crítica que recorren de principio a fin a estos textos desautorizan plenamente todo intento de colgar etiquetas o encasillar a su autora junto a figuras tan infladas y adulteradas, tan ideológicamente mitificadas por la prensa occidental como la del famosísimo (y ya casi olvidado) Carlos. Se puede estar o no de acuerdo con una determinada posición política y con las prácticas que ella implica, pero no criticarla por lo que no es. Este sutil mecanismo de desvirtuación sólo revela, en quien lo asume, una carencia absoluta de honestidad intelectual.

Es cierto que, al final de su vida, Meinhof radicalizó su actividad política (teórica y práctica) hacia posiciones terroristas. Su participación con Andreas Baader en la dirección de la Fracción Ejército Rojo no es un secreto para nadie. Pero resulta injustificable hacer el balance de una vida a partir exclusivamente de uno solo de los momentos de esa vida, sobre todo cuando se desconocen (o se olvidan) las causas que motivaron la elección de ese momento.

Una lectura detenida de los textos antologados por Sacristán muestra la constante preocupación de la luchadora alemana por las alternativas políticas viables en la Alemania Federal. La antología consta de un total de catorce textos, que abarcan el periodo que va de 1960 a 1968, y en ellos hay una preocupación central que los recorre a todos de principio a fin: ¿qué posibilidades de democratización existen en la sociedad alemana actual? Esta cuestión recorre, a través del análisis y la crítica, las distintas esferas de la vida social y política del país: los sindicatos obreros, los partidos políticos, las universidades, los medios de información —como es el caso de la cadena Springer, tan fuertemente criticada por Meinhof—, las altas esferas del poder gubernamental, las manifestaciones de solidaridad de los sectores progresistas de la metrópoli con respecto a los movimientos revolucionarios del Tercer Mundo, etc. En todos ellos, en fin, la cuestión central que en última instancia se discute es la viabilidad de una democracia real en la vida política de Alemania. A lo largo de los nueve años que comprenden estos artículos, podemos constatar la presencia de un mismo obstáculo que imposibilita, cada vez más decididamente, la democratización de la sociedad alemana: el espíritu en el que se inspiran





Gisèle Halimi

las leyes de emergencia promulgadas por los socialdemócratas en el poder.

Estas leyes se plantean como un complemento de la constitución alemana y entrarían en funciones en caso de un estado de emergencia en el país. Ellas contemplan la más absoluta abolición de las libertades individuales: libertad de la persona; libertad de opinión; libertad de reunión; libertad del arte, la ciencia, la investigación y la enseñanza; abolición del derecho a fundar asociaciones y sociedades; abolición del derecho de todo ciudadano alemán a viajar libremente por el territorio federal; abolición del derecho de huelga; prohibición de los sindicatos, etc. Frente a la promulgación de estas leyes, Meinhof se pregunta si de hecho no convierten a la Alemania de 1960 en la Alemania de 1933, la cual, mediante el artículo 42 de la constitución de Weimar, otorgó plenos poderes a Hitler, consiguiendo con ello institucionalizar los doce años de fascismo alemán. Y aún más: hasta qué punto estas leyes, al considerar a los sindicalistas como enemigos del pueblo, las huelgas como insurrección, las luchas salariales como estado de emergencia, no están haciendo otra cosa que convalidando las leyes promulgadas por el príncipe Otto von Bismarck contra los socialistas alemanes del siglo pasado. "Si se echa un vistazo a nuestras épocas 'normales', o sea, si se pasa por alto los doce años de fascismo alemán, sólo se encuentra un precedente del proyecto de leyes de emergencia del gobierno federal: las leyes de Bismarck contra los socialistas." (pp. 25-26.) La fórmula que propone Meinhof es mucho más simple y racional: "inclinarse por una política que tienda a superar las crisis conservando la democracia" (p. 25). El alegato de luchadora alemana contra las leyes de emergencia, es un alegato a favor de la democracia y contra el fascismo que lenta y sutilmente ha ido ganando terreno nuevamente en las estructuras de poder de la Alemania Federal. "Diez años de oposición a la legislación de emergencia —escribe Meinhof en 1968— y todavía no está claro, todavía no se ha entendido que sólo formalmente es esto una disputa sobre la Constitución, que sólo formalmente es algo dirimible por juristas y expertos. Apenas se ha entendido que la legislación de emergencia es el ataque general de los propietarios de la sociedad contra la democracia política, el ataque generalizado de los dominantes a los dominados, de la clase dominante contra todos los que no son beneficiarios

del sistema" (p. 82). Y un poco más adelante puntualiza: "El objetivo es la democratización del estado y de la sociedad. La lucha contra las leyes de emergencia es sólo un medio entre otros para alcanzar ese objetivo, o sea, para arrebatar el poder a los dictadores del estado y de la sociedad" (p. 85).

En cada uno de los artículos de esta *Pequeña antología*, la preocupación por la democracia, como una realidad que debe buscarse aquí y ahora, es la constante que define el pensamiento político de Ulrike Meinhof. Pero estos textos revelan además otra cosa: el sólido y profundo conocimiento que tenía su autora de la realidad política alemana, tanto por lo que respecta a la situación interna del país, como por lo que se refiere a las consecuencias de la política imperialista de la metrópoli hacia el Tercer Mundo (la participación de la aviación militar alemana, junto al ejército norteamericano, en la guerra de Vietnam, es un hecho que queda a todas luces demostrado).

Una lectura detenida de estos textos arroja una imagen bastante diferente de la que nos proporcionan los medios masivos sobre la luchadora alemana. Por lo menos nos permite conocer la trayectoria política de su vida, sus búsquedas, sus luchas, su constante exigencia de una sociedad libre y democrática. Pero no sólo eso, también nos revela otra cosa: las rígidas estructuras de poder que, cada vez más, hacen imposible la realización de esos anhelos democratizadores. Meinhof, ya en 1960, se encontraba en pleno dominio de una teoría y del instrumental metodológico necesario para el análisis de la realidad. Una lectura detenida de sus textos es la prueba más evidente de ello. Habría que preguntarse entonces si su radicalización política hacia posiciones terroristas no fue el producto justamente de este análisis de la realidad política alemana de los sesentas, y no, como han señalado algunos de sus críticos —entre ellos Renata Riemeck—, tan sólo "una especie de desesperación tozudamente no resignada". Lamentablemente, los límites de este trabajo no nos permiten profundizar en ello. Pero de cualquier forma, lo que sí es posible y necesario señalar es que el terrorismo, como opción política no es algo que dependa exclusivamente de la libre y voluntaria decisión del militante revolucionario, sino que básicamente se le impone desde fuera, desde las estructuras de poder de una sociedad que no ofrece conductos democráticos para la expresión de la disidencia política.

Y entonces, habría que preguntarse también si es precisamente el terrorismo lo que debemos convertir en el objetivo principal de nuestras críticas, y no, por el contrario, el tipo de sociedad que lo hace posible.

Armando Pereira

\* Ulrike Meinhof, *Pequeña antología*, selección y prólogo de Manuel Sacristán, Barcelona, Editorial Anagrama, 1976, 108 pp.

## La guerra ha comenzado

Objeto de toda clase de degradaciones (desde el chiste a la calumnia descarada), el movimiento de liberación femenina es el golpe más difícil de asimilar por el sistema; su mera existencia ya es turbadora: no hay país que no practique, oculta o descaradamente, medidas tendientes a la restricción de movimientos y decisión por parte de la mujer; ya algunas naciones empiezan a buscar desesperadamente el modo de incorporar mitos feministas a su cultura (unas cuantas intelectuales más bien complacientes).

Lo cierto es que un movimiento semejante no puede menos que ser radical en sus intenciones; por alguna extraña razón, las causas iniciadas por grupos minoritarios étnica o sexualmente (judíos, chicanos, negros, en el primer caso; homosexuales y mujeres en el segundo) tienden a ser la vanguardia revolucionaria, encarnan una posibilidad de transformación total en las estructuras sociales o morales. La causa de las mujeres abarca ambas disyuntivas.

La mujer no es propiamente una minoría, sino que se le ha reducido a vivir como tal, ajena completamente al privilegio de la libre decisión sobre sí misma y sometida legalmente a todo tipo de requerimientos morales impuestos por el hombre. Pero con no ser pocas, su lucha se enfrenta a la desorganización, el aislamiento, las trabas legales y morales, al control ideológico, a la traición de las mujeres asimiladas al modo de vida machista.

El libro de Gisèle Halimi, *La causa de las mujeres*, es una minuciosa relación de los principales obstáculos opuestos a la mujer tanto en plan personal como de



Michel Foucault

organización colectiva en dos sociedades si bien distintas, características, la argelina y la francesa.

Halimi no deja lugar a la complacencia; sus apuntes corresponden a experiencias directas, personales, indignantes y admirablemente superadas. *La causa de las mujeres* es, en primera instancia, la historia de una toma de conciencia provocada por un justo prurito de ambición personal que rebasa la ira familiar, la burlona condescendencia de los colegas abogados argelinos, las irracionales limitaciones legales. Por ser un documento en primera persona, la pasión domina e impone las reglas del juego: demostrando sistemática y cuidadosamente las criminales consecuencias de la moral puritana y las leyes opuestas a la contracepción y el aborto (los casos expuestos son aterradores), Halimi sabe que apenas está raspando la superficie de toda una complicada estructura moral; el tema del aborto, por ejemplo, la hace pensar en "...un iceberg con cientos de raíces profundamente enmarañadas en la conciencia y el inconsciente de hombres y mujeres" (p. 157).

La autora, junto con un importante grupo de intelectuales y artistas (Marguerite Duras, Delphine Seyrig y Simone de Beauvoir entre otras) ha logrado una de las organizaciones más eficaces en la lucha contra ese "iceberg" *Choisir* (Optar, escoger), fundada para defenderse tras haber firmado un manifiesto en contra de una vieja ley anti-aborto y que hoy presta asesoría legal y médica, defensa jurídica y presión social por liberalizar las leyes y difundir las medidas contraceptivas más seguras y eficaces. Para *Choisir*, el que la mujer asuma la posibilidad de decidir su estado, de dominar su cuerpo y embarazarse cuando ella lo desee es uno de los planteamientos principales. La prevención del embarazo, la información sexual se impone como un requisito para que la mujer no recurra al aborto, que (por las restricciones legales que lo califican como delito) se realiza en condiciones infrahumanas, provocando con increíble frecuencia la muerte de miles de mujeres (baste pensar que en México fallecen por abortos mal realizados ¡25 mil mujeres al año! Una masacre provocada por la ley).<sup>1</sup> Como apunta la autora, "El aborto no es más que un medio para hacer fracasar un fracaso, para reparar un olvido, para impedir el desenlace de un error cometido" (p. 99), y en el caso de tener que hacerse, debe serlo con toda la higiene y la atención médica necesaria.

La lucha abarca gran parte de las manifestaciones culturales del hombre, todos sus planteamientos morales. "El empleo generalizado de la contracepción exige que las mujeres vivan una sexualidad en ruptura con toda la ideología dominante, ideología básicamente masculina (p. 107)... El hecho de reconocer a la mujer el derecho de vivir libremente su sexualidad es aceptar *ipso facto* la disociación del acto sexual... Si la mujer decide sus embarazos podrá hacer el amor para tener hijos, pero también prodrá hacerlo con el sólo propósito de obtener placer" (p. 108).

Gisèle Halimi adivina que la mujer es una sub-clase social, limitada, aun en los sistemas progresistas, a funciones accesorias e intrascendentes, estereotipadas por una visión masculina que las revoluciones no han podido desarraigar. Lo que no comprende es la importancia totalmente transformadora del movimiento; ve como una necesidad que la lucha se lleve al cabo únicamente por mujeres (p. 155), cuando que el malestar que experimenta es cultural, afecta tanto a los hombres (sometidos a un bombardeo ideológico machista) como a las mujeres. No adivina (o no alcanzó a precisarlo en el libro) que en las condiciones actuales, la lucha de sexos, siempre presente, ahora obedece a planteamientos ideológicos (y por lo tanto, políticos) reales y evidentes. El éxito pleno del movimiento, de la causa, se logrará en la medida en que se involucre con las luchas generales.

#### Gustavo García

<sup>1</sup> Datos de *El aborto en México*. México, 1976, Fondo de Cultura Económica.

\* Gisèle Halimi, *La causa de las mujeres*, México, Era, 1976. Serie popular, no. 42.

## Michel Foucault\* *Vigilar y castigar*

El interés de Foucault por los procedimientos de construcción del delito y el tratamiento de los infractores, ya estaba presente en *La Arqueología del Saber* (1970), que contiene una afirmación, por lo menos inquietante: "si en nuestra sociedad, en una

época determinada, el delincuente ha sido psicologizado y patologizado, si la conducta transgresiva ha podido dar lugar a toda una serie de objetos de saber, es porque en el discurso psiquiátrico se ha hecho obrar un conjunto de relaciones determinadas". Relación entre planos de especificación como las categorías penales y los grados de responsabilidad disminuida y planos de caracterización psicológicos (las facultades, las aptitudes, los grados de desarrollo o de involución, los modos de reacción al medio, los tipos de caracteres, adquiridos, innatos, o hereditarios). Relación entre la instancia de decisión médica y la instancia de decisión judicial (relación compleja ya que la decisión médica reconoce totalmente la instancia judicial para la definición del crimen, el establecimiento de sus circunstancias y la sanción que merece; pero se reserva el análisis de su génesis y la estimación de la responsabilidad comprometida). Relación entre el filtro constituido por el interrogatorio judicial, los informes policíacos, la investigación jurídica, y el filtro constituido por el cuestionario médico, los exámenes clínicos, la búsqueda de los antecedentes y los relatos biográficos. Relación entre las normas familiares, sexuales, penales del comportamiento de los individuos, y el cuadro de los síntomas patológicos y de las enfermedades de que son signos. Relación entre la restricción terapéutica en el medio hospitalario (con sus particulares umbrales, sus criterios de curación, su manera de delimitar lo normal y lo patológico), y la restricción punitiva en la prisión (con su sistema de castigo y de pedagogía, sus criterios de buena conducta, de enmienda y de liberación).

El método adoptado en el trabajo que aquí comentamos, es el tema de *Las palabras y las cosas* (1968): eludir el tratamiento del discurso como conjunto de signos (de elementos significantes que envían a contenidos o a representaciones) y tratarlos como prácticas que forman sistemáticamente los objetos de que hablan. El tratamiento se justifica, según Foucault, toda vez que cuando se describe la formación de los objetos de un discurso, se intenta fijar el comienzo de relaciones que caracterizan una práctica discursiva; no se determina una organización de léxico ni se interroga el sentido atribuido en una época a un conjunto de términos. Y no porque semejantes análisis se consideren ilegítimos o imposibles; la cuestión es que no son pertinentes cuando se trata de saber, por ejem-

plo, cómo ha podido la criminalidad convertirse en objeto de peritaje médico. El análisis de los contenidos léxicos define, ya sea los elementos de significación de que disponen los objetos parlantes en una época dada, o bien la estructura semántica que aparece en la superficie de los discursos ya pronunciados. No concierne a la práctica discursiva como lugar en el que se forma y se deforma, o aparece y se borra una pluralidad entrecruzada —a la vez superpuesta y con lagunas— de objetos "...yo quisiera demostrar que el discurso no es una delgada superficie de contacto o de enfrentamiento entre una realidad y una lengua, la intrincación de un léxico y de una experiencia; quisiera demostrar con ejemplos precisos que analizando los propios discursos se ve cómo se afloja el lazo, al parecer tan fuerte, de las palabras y de las cosas, y se desprende un conjunto de reglas adecuadas a la práctica discursiva. Estas reglas definen no la existencia muda de una realidad, no el uso canónico de un vocabulario, sino el régimen de los objetos."

Si *Vigilar y Castigar* reseña el nacimiento de la prisión, es porque desarrolla la línea empleada por Foucault en la *Historia de la Locura en la Época Clásica* (1964) que nos conduce al nacimiento del asilo. El confinamiento es una creación institucional propia del siglo XVII, y el descubrimiento de sus claves ha sido emprendido con lucidez en la obra últimamente citada, y continuado brillantemente en *Vigilar y Castigar*, que comprende cuatro grandes temas: suplicio, castigo, disciplina y prisión. Se trata de describir la economía del castigo explicando la desaparición del suplicio. En unas cuantas décadas, los suplicios del siglo XVIII han sido suplantados por los castigos decimonónicos: ha desaparecido el cuerpo supliciado, descuartizado, amputado, marcado simbólicamente en el rostro o en el hombro, expuesto vivo o muerto, ofrecido en espectáculo. Ha desaparecido el cuerpo como blanco mayor de la represión penal. El ceremonial de la pena tiende a entrar en la sombra para no ser ya más que un nuevo acto de procedimiento o de administración. Todo lo que podía llevar consigo de espectáculo se encontrará en adelante afectado de un índice negativo. Como si las funciones de la ceremonia penal fueran dejando, progresivamente, de ser comprendidas, el rito que "cerraba" el delito se hace sospechoso de mantener con él turbios parentescos: de igualarlo, si no de sobrepasarlo, en

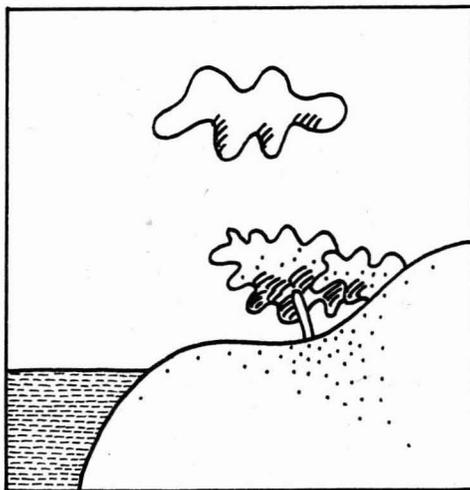
salvajismo, de habituar a los espectadores a una ferocidad de la que se les quería apartar, demostrarles la frecuencia de los delitos, de emparejar al verdugo con un criminal y a los jueces con unos asesinos, de invertir en el postrer momento los papeles, de hacer del supliciado un objeto de compasión o de admiración.

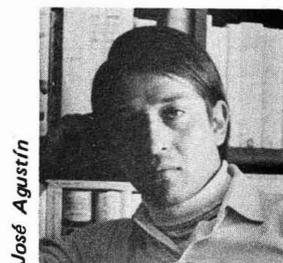
El castigo tenderá pues a convertirse en la parte más oculta del proceso penal, lo cual lleva consigo varias consecuencias: la de que abandone el dominio de la percepción casi cotidiana, para entrar en el de la conciencia abstracta; se pide su eficacia a su fatalidad, no a su intensidad visible; es la certidumbre de ser castigado, y no ya el teatro abominable, lo que debe apartar del crimen; la mecánica ejemplar del castigo cambia sus engranajes. Por ello, la justicia no toma sobre sí públicamente la parte de violencia vinculada a su ejercicio. Si mata, ella también, o si hiere, no es ya la glorificación de su fuerza, es un elemento de sí misma al que no tiene más remedio que tolerar, pero del que le es difícil valerse. A partir de este momento, el escándalo y la luz se repartirán de modo distinto; es la propia condena la que se supone que marca al delincuente con el signo negativo y unívoco, publicidad, por lo tanto, de los debates y de la sentencia; pero la ejecución misma es como una vergüenza suplementaria que a la justicia le avergüenza imponer al condenado; se mantiene, pues, a distancia, tendiendo siempre a confiarla a otros y bajo secreto. Es feo ser digno de castigo, pero poco glorioso castigar. De ahí ese doble sistema de protección que la justicia ha establecido entre ella y el castigo que impone. La ejecución de la pena tiende a convertirse en un sector autónomo, un me-

canismo administrativo del cual descarga a la justicia; ésta se libera de su sorda desazón por un escamoteo burocrático de la pena.

La desaparición de los suplicios conlleva la desaparición del espectáculo y es también el relajamiento de la acción sobre el cuerpo del delincuente. Se argüirá que la prisión, la reclusión, los trabajos forzados, el presidio, la interdicción de residencia o la deportación son penas "físicas, que a diferencia de la multa recaen directamente sobre el cuerpo". Sin embargo, el cuerpo se halla aquí en una situación de instrumento o de intermediario; si se interviene sobre él encerrándolo o haciéndolo trabajar, es para privar al individuo de una libertad considerada a la vez como un derecho y un bien. El sufrimiento físico, el dolor del cuerpo mismo, no son ya constitutivos de la pena. El castigo ha pasado de un arte de las sensaciones insoportables a una economía de los derechos suspendidos.

Foucault advierte que la atenuación de la severidad penal en el transcurso de los últimos siglos es un fenómeno muy conocido de los historiadores del derecho. Durante mucho tiempo se ha tomado como un fenómeno cuantitativo: menos crueldad, menos sufrimiento, más benignidad, más respeto, más "humanidad". De hecho, estas modificaciones van acompañadas de un desplazamiento del objeto mismo de la operación punitiva. Mably formuló el principio en 1789: "Que el castigo, si se me permite hablar así, caiga sobre el alma más que sobre el cuerpo". Y esto es lo verdaderamente interesante en la argumentación de Foucault: bajo el nombre de crímenes y delitos se siguen juzgando objetos jurídicos definidos por el Código, pero se juzga a la vez pasiones, instintos, anomalías, achaques, inadaptaciones, efectos del medio o de la herencia; se castigan las agresiones, pero a través de ellas las agresividades; las violaciones, pero a la vez las perversiones; los asesinatos, que son también pulsiones y deseos. El examen pericial psiquiátrico, la antropología criminal y el discurso insistente de la criminología, encuentran aquí una de sus funciones precisas: al inscribir solemnemente las infracciones en el campo de los objetos susceptibles de un conocimiento científico, proporcionan a los mecanismos del castigo legal un asidero justificable no ya simplemente sobre las infracciones, sino sobre los individuos; no ya sobre lo que han hecho, sino sobre lo que son, serán y pueden ser. Desde que la Edad Media cons-





truyó, no sin dificultad, y con lentitud, el gran procedimiento de la información judicial, juzgar era establecer la verdad de un delito, era determinar su autor, era aplicarle una sanción legal. Conocimiento de la infracción, conocimiento del responsable, conocimiento de la ley, tres condiciones para fundar un juicio. Ahora bien, he aquí que en el curso del juicio penal, se encuentra inscrita hoy en día una cuestión relativa a la verdad, muy distinta. No ya simplemente: "el hecho, ¿se halla establecido y es delictivo?", sino también: "¿qué es, pues, este hecho, esta violencia o este asesinato? ¿A qué nivel o en qué campo de realidad inscribirlo? ¿Fantasma, reacción psicótica, episodio delirante, perversidad?" No ya simplemente: "¿Quién es el autor?", sino: "¿Cómo asignar el proceso causal que lo ha producido? ¿Dónde se halla, en el autor mismo, su origen? ¿Instinto, medio, herencia?" No ya simplemente: "¿Qué ley sanciona esta infracción?", sino: "¿Qué medida tomar que sea la más apropiada? ¿Cómo prever la evolución del sujeto? ¿De qué manera sería corregido con más seguridad?" Todo un conjunto de juicios apreciativos, diagnósticos, pronósticos referentes al individuo delincuente han venido a alojarse en la armazón del juicio penal. La sentencia que condena o absuelve no es simplemente un juicio de culpabilidad, una decisión legal que sanciona; lleva en sí una apreciación de normalidad y una prescripción técnica para una normalización posible. La justicia criminal no funciona hoy ni se justifica sino por esta perpetua referencia a algo distinto de sí mismo, por esta incesante reinscripción en sistemas no jurídicos.

Señala el autor que su estudio obedece a cuatro reglas generales: no centrar el estudio de los mecanismos punitivos en sus únicos efectos represivos, en su único aspecto de sanción, sino considerar al castigo como una función social compleja; analizar los métodos, punitivos no como simples consecuencias normativas, sino como técnicas específicas del campo más general de los demás procedimientos de poder. Adoptar, en consecuencia, la perspectiva de la táctica política; en lugar de tratar la historia del derecho penal y la de las ciencias humanas como dos series separadas, buscar si no existe una matriz común y si no dependen ambas de un proceso de formación "epistemológico-jurídico", buscando la humanización de la penalidad en la tecnología del poder; examinar si esta entrada del alma en la escena de la justicia penal, y con

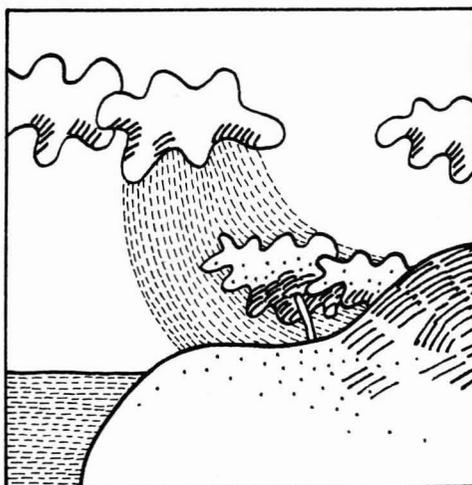
ella la inserción en la práctica judicial de todo un saber "científico", no será el efecto de una transformación en la manera en que el cuerpo mismo está investido por las relaciones de poder. Este cerco político del cuerpo va unido a la utilización económica del cuerpo. El cuerpo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido.

Para Foucault la reforma del derecho criminal debe ser leída como una estrategia para el reacondicionamiento del poder de castigar, según unas modalidades que lo vuelven más regular, más eficaz, más constante y mejor detallado en sus efectos; en suma, que aumente estos efectos disminuyendo su costo económico y su costo político. La nueva teoría jurídica de la penalidad cubre de hecho una nueva economía del poder de castigar. Se desecha así la tesis que ve el origen de la reforma penal en la acción de unos cuantos "ilustrados", para afirmar que la reforma no ha sido preparada en el exterior del aparato judicial y contra sus representantes; ha sido preparada, y en cuanto a lo esencial, desde el interior, por un número muy grande de magistrados quienes delinearon los principios generales.

La obra contiene un desarrollo interesante para demostrar el mecanismo disciplinario: de "los cuerpos dóciles" a los "medios del buen encauzamiento" con una interesantísima explicación del funcionamiento del "Panopticon" de Bentham, para llegar al análisis de la prisión.

**Ignacio Carrillo**

\* Foucault, Michel: *Vigilar y castigar*, Siglo XXI edi., México, 1976, 314 pp.



## Hacia la madurez

*I was so much older then, I'm younger than that now.*

Bob Dylan

El octavo libro de José Agustín, "La mirada en el centro",\* reúne textos publicados por el autor desde 1972 (que, por consiguiente, muchos lectores conocían ya) y algunos (la mayoría) inéditos.

Sin embargo, el libro es más que una mera recopilación de textos antiguos o nuevos gracias a su particular ordenamiento, que traza la línea de evolución joséagustinesca partiendo de su autobiografía hasta llegar a uno de los relatos más recientes (la pieza que da título al libro) donde encontramos a José Agustín sumergido en una problemática más compleja que la de sus primeros escritos.

Quizá sin proponérselo, "La mirada en el centro" es también una respuesta a los que piensan que J.A. se ha estancado en la retórica de "la onda" o continúa escribiendo un solo y repetido libro. Porque "La mirada en el centro" es un enorme muestrario de los intereses y obsesiones del autor: la música, las drogas, la religión, la política, el misticismo, los problemas de la creación y la estética, y en cada caso, forma y planteamiento se corresponden de manera directa al contenido que tratan, es decir, con el lenguaje que cada caso establece justo y necesario, —como diría un sacerdote. En realidad, el lenguaje de los libros de J.A. varía tanto de uno a otro que bastaría hacer una relectura de "La tumba" y cotejarla con "La mirada en el centro" (o sin ir tan lejos, con "Se esta haciendo tarde") para percatarse de ello.

Pero este no es el meollo del asunto. Lo que aquí nos interesa decir, entre otras cosas, es que "La mirada en el centro" apunta hacia una faceta absolutamente diferente de José Agustín (desgraciadamente, la próxima publicación de "El rey se acerca a su templo" hará pensar a los lectores que esta afirmación es errónea, pero es necesario tomar en cuenta que la publicación de esa novela debería haberse hecho antes que la del título que nos ocupa), que implica su madurez como narrador. En los relatos de "La mirada...", especialmente en "Complejo de culpa" y "La mirada en el centro", José Agustín afirma las cualidades

que le han valido el éxito (entendido este como *salida*) entre/hacia una generación: la frescura, agilidad, sencillez (no pocos lectores se deben a los escritos de J.A.), y asume otras, no menos importantes, como la cursilería (temida y malinterpretada precisamente por los más cursis). Cuando un escritor comienza a tratar sus materiales sin temor a la cursilería o el envejecimiento, comprometiendo y compenetrándose con ellos, descubre los rasgos verdaderos de esos materiales, lo que le permitirá mayor profundidad en su manejo. Tal vez a esto se deba, a esa naturalidad y desenfado, que José Agustín permanezca como el único narrador valioso de eso que se dió por llamar "la generación de la onda". Sus textos nos conciernen e interesan, muchas de las cuestiones sobre las que se interroga también son nuestras, y cuando el lector deja simplemente de divertirse y regocijarse con el texto para encontrarse en él, eso significa que el autor está diciendo cosas cada vez más importantes.

\* Ed. Joaquín Mortiz, México, marzo de 1977.

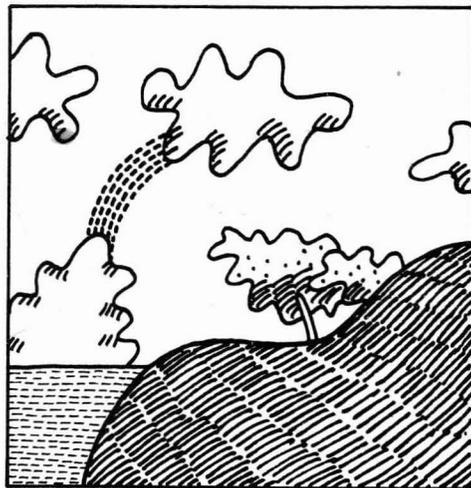
Rafael Vargas

## Silvia Molina *La mañana debe seguir gris\**

Empieza con una suerte de *coda*, lo que en términos teóricos puede llamarse el tema: diario privado en el que lo social del mundo convive con el nacimiento, el desarrollo y la muerte de una relación amorosa entre una joven de la clase alta mexicana que ha llegado a vivir a Londres y un poeta, José Carlos Becerra, que significa en sus modos y percepción de las cosas todo lo opuesto a la joven. El primer libro (sobre su generidad luego hablaremos) de Silvia Molina nace de una tragedia acentuada por el hecho de que José Carlos Becerra ya era un enorme poeta cuyo trabajo corta intempestivamente la muerte en una carretera italiana, y en la conmovedora lucha interior de Silvia Molina para hacerse parte de su

mundo. Cuando la decisión —o la parte de la decisión que implica la aceptación— ha sido tomada, él muere y ella, por supuesto, ya no puede ser la misma. El libro cerca, así, esa zona vacilante en la que las consecuencias de la tragedia fluctúan entre lo que de ella se percibe y lo que la tragedia es en sí misma, entre las circunstancias previas a ella y lo que ella desencadena (que apenas se infiere). Las páginas de ese diario que precede a la narrativa informan, en un tono de desolada neutralidad, los núcleos que, después, habrán de explayarse en una curiosa y ágil puesta en situación que no deja de anunciar el carácter testimonial de la subsecuente *escritura*. Abierta a tintes de información que, lentamente, devienen signos, las notas de la coda insinúan los avatares de una percepción fría e ingenua, solitaria e individual, en las que no deja tampoco de percibirse cierto desprecio agrio hacia el mundo y lo que lo hace ser el mundo: así funcionan los dos temas obsesivos junto al de la historia de amor: los motivos de índole político (que van del feminismo a Jan Palach, y de los asesinatos de Kennedy y Allende) que configuran, de paso, la pesada evidencia de los sesentas y, segundo, motivo intrigante, morboso, el tema de la deformidad, el ejemplo circense, lo grotesco, el amarillismo cuyo sentido, quizá, sea conservar lo circense en el circo y lo enfermo en el manicomio. Si las referencias políticas indican lo histórico, las notas sobre el hombre a quien se le injertó un corazón, los bebés bicéfalos y los gigantes apuntan hacia la evidente interiorización, escandalizada, tortuosa, de una voz asediada, indecisa, francamente asustada ante la realidad. Este es el marco del amor.

Terminada la coda, expuesto el *asunto*,



se inicia el desglose de esos mismos días pero ahora con literatura. En 23 capítulos que más forman un cuento (en tanto sujeción a lo que Macedonio llamaba la hilarante ortodoxia decimonónica monotemático, con un desenlace que es, simultáneamente su desarrollo, con una escritura tendida sobre un solo plano y con las habituales unidades) que una novela como la anuncia la solapa, se busca algo que destaque la perspectiva de la introducción. La separación se justifica en tanto que la "novela" evade remitirse a lo puramente circunstancial, a aquello que hubiera cumplido apenas la función de llenar los espacios entre los grandes núcleos de articulación del relato. En este sentido es admirable el resultado de la obra, en tanto que narra algo cuyo asunto central me es conocido de antemano y ante el cual yo tengo una posición afectiva claramente previa. No podemos hablar de re-creación (aunque la haya) ni de visión interior ni de cualquier otro clisé obligado. Lo que hay es una prosa delicada, asida de una experiencia desgarradora, tan desvalida como su autora ante la realidad de los monstruos de las noticias.

Sin embargo hay que anotar que la decisión inteligente de narrar la interior disposición ante los hechos se ve menguada en los primeros capítulos por la excesiva conciencia de narrar para terceros, en desdoro de esa blancura expresiva de los últimos en los que, con habilidad, se siente ese interés de la narradora por detectar las acciones y los sucesos con una mayor distancia especulativa. Con lo que quiero decir que todo, en Silvia Molina, parece darse por ausencia. La historia que debería haberse narrado es aquella que, sentimos, quiere narrarse y siempre se difumina, se aísla sólo para dejar las imprecisas huellas de su estela en el libro. En alguna parte ella define bien su problema: "Dejo un orden para entrar en otro y es difícil dejar uno que no funciona para tomar el tuyo del que no estoy muy segura..." y es agradable seguir el pudoroso viraje que lleva a cabo la narrativa a la par del viraje emocional de la autora, siempre dentro de su propio orden, capaz en extremo de percibir las cosas en su discreta ironía y en su plácida recolección de las situaciones. La sutileza del autorretrato casi lo impregna de una funcional involuntariedad, accidentada, confusa, como no se había observado en nuestras letras desde ciertos cuentos de Inés Arredondo.

Es difícil comentar un libro tan íntimo (en su realidad, no en su verosimilitud)



porque parece que el vocabulario de la literatura resulta por lo menos banal. Si se quiere la objetividad hay que hablar tanto de sus limitaciones (debilidad de los personajes secundarios en tanto actuantes, acartonamiento de las atmósferas, una inseguridad expresiva que, a veces, no logra pasar como deseo de evitar lo "literario") como de sus intrigantes virtudes: su limpieza contagiosa y natural, su sinceridad sin urdimbres, emocionalmente compartible, su riguroso desapego en el autoanálisis y la valentía de su especulación interior. Si la coda del principio anuncia el texto subsecuente, éste, a su vez, parece anunciar otro que, con un poco de malicia y oficio, seguramente ha de llegar, ya madurado, pronto.

G. Sheridan

\* *La mañana debe seguir gris*, de Silvia Molina, "Nueva narrativa hispánica", Joaquín Mortiz, México, 1977.

## Oppiano Licario\*

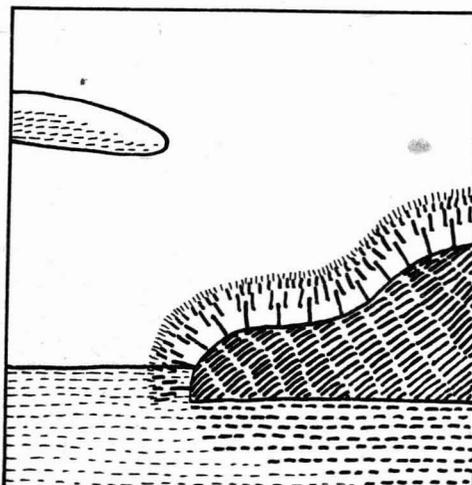
Quizá no exista poeta latinoamericano tan centrado y confiado en los poderes que encierra la "imagen" como el escritor cubano José Lezama Lima (1910-1976). La imagen poética, e incluso histórica, fue para él una alquimia capaz de descubrir un misterio en lo más evidente y palpable. Por eso, Lezama crea imágenes amparadas bajo eternas verdades cristianas. El cristianismo le dio una resurrección tanto cotidiana como teológica. Cotidiana porque el poeta católico vive en un mundo de plena y "vigente significación"; resurrección cotidiana porque en el catolicismo se encuentran actos "incomprensibles pero razonables". Por lo tanto, el poeta debe rastrear todo lo oculto, lo inaudible, lo inasible y lo evanescente, a fin de crear un poema de similares potencialidades que la naturaleza. De una o de otra manera, esta actitud está presente en toda la obra poética de Lezama Lima, en su novela *Paradiso* (1967) y en su novela póstuma e inconclusa *Oppiano Licario*; previamente titulada "Inferno", "El reino de la imagen", "La muerte de Oppiano Licario" y "Fronesis". *Oppiano Licario* es la continuación de *Paradiso*.

Lezama Lima siente un verdadero terror a quedar atrapado en una realidad carente de sentido. Si no existe un "misterio", la

vida se vuelve un resumen de actos incomprensibles. En *Oppiano Licario*, Gabriel Abatón Awalobit reconoce este misterio gracias al Eros del conocimiento: "Si no fuera por ese Eros del conocimiento, Cemí, usted y el mismo Licario, seríamos una mueca grotesca de enajenación. Si no fuera por ese Eros del conocimiento... seríamos locos y no mitos para ser cantados por los efímeros venideros". Esta apresurada resurrección, confiesa un tremendo miedo a vivir en un mundo que prodiga situaciones banales y tediosas. Por eso, Lezama Lima siempre utiliza una especie de gongorismo que recolecciona, de la cotidianeidad, los sucesos y los encuentros capitales.

En *Oppiano Licario* se encuentran muchos personajes de *Paradiso*. Están José Cemí, Fronesis, Ynaca Eco Licario —hermana de Oppiano—, Lucía y Foción. Pero también están presentes los pintores Luis Champollion y Margaret McLean, el homosexual Cidi Galeb, el arquitecto Gabriel Abatón Awalobit (esposo de Ynaca) y Focioncillo, hijo de Foción. En todos ellos la presencia de Oppiano Licario, muerto en *Paradiso*, resulta importante.

Como los personajes de Julio Cortázar, los de José Lezama Lima se abocan a integrar grupos de personas escogidas y a congregarse en reuniones elitistas. Sus actividades y temas frecuentes: la poesía, pintura (discusiones en torno a El Aduanero Rousseau), el descubrir una vivencia más profunda, excursiones colectivas y discusiones filosóficas, y, sobre todo, la paternidad. En *Oppiano Licario* este es el *leit motiv*: Lucía, embarazada, va en busca de Fronesis a Francia; Foción aparece con su hijo recorriendo los museos europeos; Ynaca Eco Licario va a tener un hijo de Cemí, a pesar



de que se acuesta con Fronesis; Margaret McLean, en cada cuadro que pinta, evade las imágenes de sus padres; el doctor Ricardo Fronesis recuerda a su hijo que abandonó la casa; José Ramiro, el *alzado*, constata cómo han matado a su hijo. En cierto sentido, la paternidad es una especie de resurrección y una continuidad de nosotros mismos.

La trama de *Oppiano Licario* es mínima. Todo lo que existe se subordina a la resurrección de Fronesis y esta se consuma totalmente cuando se conoce la paternidad y se trasmite el secreto de Oppiano Licario. Es muy revelador que el destino de Cemí y de Fronesis sean diametralmente opuestos.

José Cemí conoce primeramente el secreto de la naturaleza (que le revela Licario en *Súmula, nunca infusa, de excepciones morfológicas*) y después lo preña a Ynaca Eco Licario. Mientras que Fronesis primero embaraza a Lucía y luego —por medio de Cemí— descubre el secreto de la sobrenaturaleza.

Al finalizar *Oppiano Licario* Fronesis oye, de la vieja Editabunda, esta resurrección de la que hemos venido hablando: "Ya sé a qué has venido a Europa, a conocer a tu madre y a repetir por el conocimiento de la gesta de Oppiano Licario, según las palabras de él que Cemí repetía. Crees que esa gesta debe engendrar una tradición para tradición y la leyenda... Lo que no pudieron alcanzar ni el tío Alberto, ni el Coronel, lo alcanzarán Cemí y tú. Los dos alcanzarán al unirse al Eros estelar, interpretar la significación del tiempo, es decir, la penetración tan lenta como fulgurante del hombre en la imagen. Pero también has venido a conocer a tu madre. Pero eso también forma parte de tu vida en la que ya está la de Oppiano Licario".

Tanto en *Paradiso* como en *Oppiano Licario*, los personajes actúan y meditan por medio de semejanzas, transferencias, sustitutos, referencias y equivalencias. Un ejemplo. En *Oppiano Licario* Margaret McLean, Champollion, Fronesis y Cidi Galeb, se convierten en fumadores de opio y en discutidores de todo. En plena ebriedad Margaret y Champollion se acuestan. Fronesis comprende que se acostará con Cidi Galeb, en la única cama disponible. El homosexual tunecino lo trata de excitar explorando sus genitales; Fronesis se levanta y se va de la casa. Poco después sueña que Foción lo masturba. Por medio de recurrencias, Fronesis se da cuenta de esta situación: "¿Qué hacer entre la realidad, la

mano rechazada, y lo inexistente, la mano aceptada en el sueño? ... Su pensamiento se anegaba, pero su energía comenzó a dilatarse hasta alcanzar su plenitud, pero era ahora su propia mano la que empuñaba su realidad y su sueño; ya no había que rechazar ni que aceptar. Era, por el contrario, una aceptación cósmica. Retardaba la expresión de su energía, se avanzaba hasta el éxtasis, pero allí retrocede, hasta que se logró el salto final de su energía en la momentánea claridad del éxtasis”.

En esta reunión de lo existente (la mano de Cidi Galeb, pero que se sustituye) y de lo inexistente (la mano de Foción) se encuentra la sobrenaturalidad que Oppiano Licario había condensado en una fábula. La fábula es: cuando una marta copula con un gato, no se engendra un gato de deslumbrantes cerdillas, ni una marta de ojos fosforescentes, surge un “gato volante”, pues la marta y el gato al saltar el escalón se ven obligados a volar. Entonces, lo que perdura no es la yuxtaposición, sino la imagen que se crea. . .

El anterior ejemplo puede considerarse raro, en lo que respecta a la sobrenaturalidad. Pero lo que Lezama Lima trataba de realizar era un espacio poético que no estuviese condicionado ni por la naturaleza, ni por la cultura.

*Oppiano Licario*, como *Paradiso*, es una novela iniciática en donde se da, a un héroe predestinado, una educación constante. En el apartado 50 de “Sucesivas o Las coordenadas habaneras”, escrito entre 1949 y 1950, arroja luces sobre esta educación poética que consiguen tanto José Cemí como Fronesis: “Así el garzón adquiere, rodeado de mitos, el misterio de un alimento poético. Quien de niño se acostumbró a ese misterio no perderá ya la alegría. Padre e hijo volverán siempre a lo que Goethe llamaba la justicia poética. Ese misterio recibido desde los primeros años bastará colmarlo, alejándolo siempre de las definiciones entecas, de todo causalismo sin imaginación y sin gracia. Para que el hombre llegue a expresar un esplendor tiene que nutrirse de misterio”.

Este “nutrirse de misterio”, que afanosamente buscan multitudes de gentes, sólo lo han encontrado José Cemí y Ricardo Fronesis. . .

Miguel Angel Morales

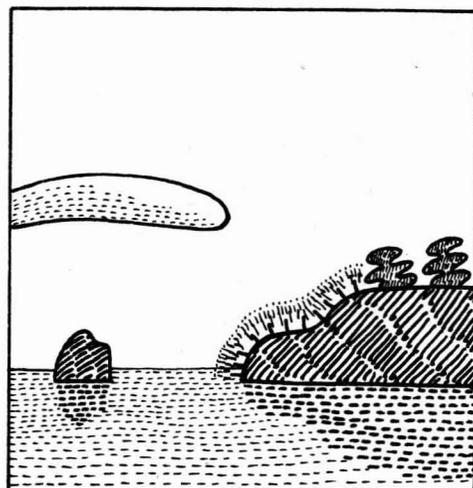
\* José Lezama Lima. *Oppiano Licario*. Editorial Era, México, 1977. pp.

## De cómo Guadalupe bajó a la montaña y todo lo demás\*

La literatura de *Onda* en México tuvo una importancia enorme en los autores de los años sesenta, pues marcó, en forma definitiva, la ruptura con el anquilosamiento de la prosa académica; abrió las posibilidades de establecer nuevos rumbos a partir de construir o destruir textos donde la palabra coloquial estaba presente y era condición necesaria dentro de la renovación.

Así pues, la estructura de esas obras logró *literalizar* formas de expresión que en apariencia no era posible integrar al contexto de la creación literaria. La literatura de la *Onda* tuvo su auge y sus caídas, desde los logros de José Agustín, Juan Tovar y tantos otros, hasta las obras abortivas de Parménides García Saldaña o de Jesús Luis Benítez. Lo importante fue el afán por recapturar la palabra dentro de una verosimilitud casi sociológica que se torna aún más vívida y política frente a los movimientos estudiantiles y obreros reprimidos, hostigados y desacreditados. Ante esto, la literatura joven encuentra un bastión que da coherencia a un espíritu contestatario en búsqueda constante con una ubicación política.

Dentro de esos prosistas se encuentra Ignacio Betancourt, un autor de treinta años, que observa el espacio literario como una tribuna donde se dirimen las contradicciones surgidas en un régimen autoritario y devastador.



Su libro *De cómo Guadalupe bajó a la montaña y todo lo demás* (ganador del Premio Nacional de Cuento, en San Luis Potosí, en 1976) es una ramificación de las obras de la *Onda*; en ella también aparecen los vocablos donde el calemburo y el albur caminan en forma paralela, son parte de una significación de clase (proletaria o lumpen) que inventa su propia retórica para conjurar la crisis ante la aspereza de lo real. Los sonidos, los ritmos de la prosa de Betancourt no desdeñan el humor y el erotismo, pero siempre precedidos por el sello característico de una posición que quiere condicionar las acciones de los personajes. Porque Betancourt entiende que las cosas tienen sus resortes en una cultura degradada o destruida por los detentadores del poder y del orden público.

En la serie de relatos de *De cómo Guadalupe bajó a la montaña y todo lo demás*, destaca notablemente un texto muy divertido llamado: *Razones que demuestran fehacientemente por qué la palabra introducción es una palabra de las de acá*. En esta prosa la influencia de Paz de *¿Aguila o Sol?* es muy clara, sobre todo por los juegos y requiebros con las palabras. El regusto por un conceptismo cuya concreción está en la inmediatez ante el habla popular y el escarnio de las voces *cultas*. Oposiciones que se entrelazan con un prodigioso sentido del ritmo, con el regodeo en las asonancias de las palabras. El siguiente fragmento puede ilustrar lo anterior:

“La demanda en cuestión aguarda la introducida (así se puede llamar al órgano sexual masculino, o si se prefiere miembro viril; verbigracia: ‘aguas con la introducida’ o ‘agárrame la introducida’). Entre hígados y bucheros, de codos en un tronco de aplanar carne, nalgas al aire, calzones a los tobillos, enaguas a la cintura, palpitante el menjurje, ya lubricada la esa cosa, los vellitos a un lado, sin presentar obstáculo. La mesa puesta al amor, como dice el tango”.

Los nexos con *¿Aguila o Sol?* se obvian, se advierten de primera instancia, por el desenfado de Ignacio Betancourt ante lo coloquial y su afición a las piruetas verbales, que nunca molestan. Fraseo desenfrenado que erotiza la atmósfera y acaba por relatar una anécdota donde un coito precipitado y adúltero justifican el despliegue verbal.

En otro de los cuentos (*De cómo se quedó huérfana la hija mayor*), se nota la inmadurez del escritor, porque toma elementos José Agustínianos y de Cabrera In-

fante sin que la narración lo requiera. Es decir, los emplea como meras fórmulas literarias; pero la forma en que lo hace choca con la estructura, pues nunca cobran unidad. Incluso estaría insertado en aquella perorata de Julio Cortázar que apareció publicada en *Ultimo Round*: "escritores más jóvenes y sobre todo más bastos (talento natural aparte) tratan hoy de desflorar el idioma, pero en la mayoría de los casos no hacen más que violarlo previa estrangulación, lo que como acto erótico es bastante grueso; el tremendismo no da en ese terreno como no sea algún espasmo más sádico que otra cosa, y la mayoría de las tentativas cubanas, colombianas o rioplatenses sólo han eruputado productos de un estilo que me permitiré llamar peludo".

Sin lugar a dudas el párrafo de Cortázar sería la mejor definición del libro *De cómo Guadalupe bajó a la montaña y todo lo demás*, esto sin un ánimo peyorativo; pues el caso de Betancourt es interesante porque propone una estética lumpen que se expresa con tremendismo y con una enorme necesidad de comunicar las asperezas de un medio demolido por un sentido común que se cuarteja ante las presencias cotidianas, que se deshace ante la violencia ejercida en forma brutal, ante el hastío que invita a los manuales onanistas o que provoca la infección existencial en unos personajes de características bien delimitadas en sus respectivas clases sociales. El intento de Betancourt es loable, su empresa puede ser irregular, descuidada o ejemplarmente lograda, pero constituir un hallazgo que articule un discurso más coherente y menos melodramático de la mal llamada "cultura de la pobreza".

Algo de lo interesante en los cuentos de Betancourt es su afán por destacar una escatología quevediana, los excrementos forman parte del mundo subterráneo de sus personajes, de las compulsiones por traspasar el *embellecimiento* de los proletarios (a la que tan afecto ha sido el cine mexicano), y de esa manera el escritor ve a sus personajes en una realidad actuante, en una realidad que es el polo de la asepsia burguesa.

En los cuentos de *De cómo Guadalupe bajó a la montaña y todo lo demás* la coprofilia es una actitud que altera la noción de *buen gusto* y demás mitos de la decencia porfiriana. Cabe decir, además, que Betancourt no incurre en la complacencia de Gonzalo Martré en su pésimo, *Coprofornalia*. En Ignacio Betancourt la mate-

ria fecal no es un mero asunto de chiste de cantina, es una necesidad que se inserta en un cuestionamiento político y social.

Al escritor, nacido en San Luis Potosí, le ha interesado la amalgama de estructuras narrativas, desde el cuento breve y directo (*El rapto, Lo que le pasó a Juan González*), hasta el baluceo en la novela corta (*De cómo Guadalupe bajó a la montaña*), pasando por las alegorías filosofantes (*Del hundimiento de la ciudad de México y Un extraño caso de alergia*) hasta las combinaciones más diversas de géneros literarios (*Razones que demuestran fehacientemente por qué la palabra introducción es una palabra de las de acá, De cómo quedó huérfana la hija mayor y De cuando la noche se quedó a oscuras*).

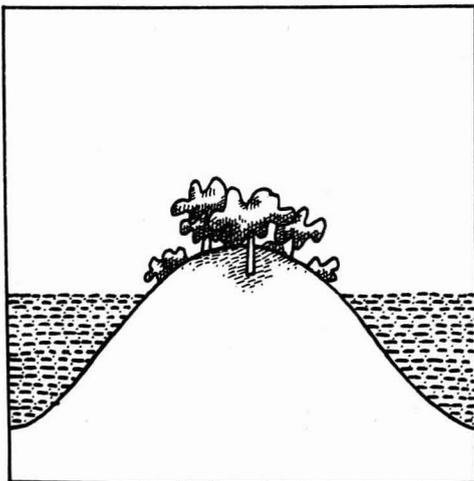
Ignacio Betancourt es un prosista brillante y cuya frescura lo enmarca dentro de una literatura de la *Onda* renovada, pese a que ocasionalmente recurra a fórmulas petrificadas e innecesarias.

Andrés de Luna Olivo

\* *De cómo Guadalupe bajó a la montaña y todo lo demás*: Ignacio Betancourt, Edit. Joaquín Mortiz 1977, Serie del Volador, 105, pp.

## Charles Atlas también muere; (Nicaragua también nace)

Durante el desarrollo histórico del continente americano, Centroamérica es la frac-



ción que ha padecido las peores angustias culturales, políticas y, por supuesto, económicas. A principios del siglo XIX los 5 países (Guatemala, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica y Honduras —en ese entonces colonias—), logran su independencia encabezados por el Capitán General Gabino Gaíza, quien después traicionaría al pueblo. América central se libera de la colonia española y se convierte desde entonces en uno más de los eslabones dominados por la cultura yanqui. Inscritas en este colonialismo, las manifestaciones culturales centroamericanas han sido escasas y discontinuas. Antes que prácticas científicas o literarias, surgieron los estudios históricos, que eran realmente la forma de ir ganando una identidad necesaria.

Así Nicaragua cuenta en su vida cultural a partir de la independencia, con historiadores más o menos importantes que fueron los primeros en crear obras en prosa y verso. Sólo a partir de Rubén Darío se inicia la historia de la literatura nicaragüense.

No obstante el escaso siglo de existencia de esta literatura, ha surgido una buena cantidad de escritores valiosos, entre ellos Santiago Argüello, escritor casi desconocido de quien el propio Darío dijo: "esta obra está toda ella escrita de luz"; Lino Argüello poeta delicado, preocupado por la forma; Hernán Robleto que peleó contra los yanquis en 1913, escritor tradicional y costumbrista de vasta producción; El Padre Pallais; Alfonso Cortez y otro de los grandes poetas desconocidos: Salomón de la Selva. Después vendría la llamada "generación reaccionaria" encabezada por José Coronel Urtecho, Pablo Antonio Cuadra, José Román y Manolo Cuadra, que fueron postmodernistas iniciadores directos de la literatura contemporánea de Nicaragua.

En 1935 arriba al panorama de las letras un movimiento prosístico donde por primera vez la creación literaria se desarrollaría de manera periódica y generacional, produciendo obras de importancia. Entre los escritores de este renacimiento, que sigue vigente hasta la fecha, se encuentran el fallecido poeta Edwin Castro, Adolfo Calero Orozco, Mario Cajina Vega, Fernando Centeño Zapata, Antenor Sandino y el poeta Ernesto Cardenal.

En la obra de todos estos creadores contemporáneos hay una constante preocupación política que aparece de manera directa, a tal grado que hay un grupo de escritores que son obreros y afiliados a la

causa sandinista. La preocupación por el colonialismo y la situación política del país se hace patente. La represión sufrida por el pueblo nicaragüense es la escenografía de gran parte de su literatura:

Mañana hijo mío, todo será distinto  
Se marchará la angustia por la puerta  
del fondo que han de cerrar, por siempre  
las manos de hombres nuevos.

Edwin Castro

Este mínimo recorrido explica en cierta forma porqué el libro de cuentos *Charles Atlas también muere*, del joven escritor nicaragüense Sergio Ramírez\*, tiene más allá del manejo formal, una insistencia en el problema de la colonización norteamericana y la posición moral que ante estos fenómenos adoptan los pueblos latinoamericanos.

El volumen está formado por cinco cuentos, aparte del que da título al libro: *El centerfielder*, *El asedio*, *En lecho de bauxita en Weipa*, *Nicaragua es blanca*, y *A Jackie con nuestro corazón*. Los textos están escritos con una ironía tortuosa, el lenguaje del oprimido que toma conciencia de su opresión y encuentra en los nuevos planteamientos morales y literarios, el espacio que puede servir para liberar de ciertos yugos a los pueblos latinoamericanos.

La dominación del país centroamericano dadas sus condiciones de pobreza y desorganización política, es encarnizada, pero no deja de participar de una dominación total del continente americano. El texto de Ramírez está conformado todo en base a esta idea, el escritor no puede librarse de la tradición literaria de su país y trata, como Cardenal, en la poesía, de transmitir ideas políticas concretas bajo tratamiento literario: la lucha de clases manifiesta y angustiante en los países subdesarrollados. Los personajes de sus cuentos son hombres explícitamente ubicados en una clase social que detentan principios perfectamente delineados: "Creo que nuestra íntima amistad comenzó el día que me presentó una lista de los vecinos de San Fernando, en la que marqué a todos los que me parecían sospechosos de colaborar con los alzados, o que tuvieran parientes en la montaña; al día siguiente los llevaron presos, amarrados de dos en dos y a pie hasta Ocotul, donde los americanos tenían su cuartel de zona."

En *Charles Atlas también muere* se hacen presentes los abismos de la realidad.

Los trastornos que dan origen a la obra se ubican en el problema, intenso, de la dominación y la identificación. La prosa funcional y llevadera de Sergio Ramírez a veces salpicada de pequeños modismos idiomáticos y juegos verbales del pueblo nicaragüense, es el escenario para representar la lucha detentada por los pueblos dependientes, inmersos en el llamado "tercer mundo". Lucha que se desarrolla cada día, aun en los momentos más íntimos de los hombres, contra cada una de las cosas que los rodean: "La gran sacerdotisa del misterio, virgen en el lecho del pastor que llena los vasos de vodka Smirnoff y abre en tu nombre las latas de jugo de tomate".

Así, el primer cuento del volumen es una narración cíclica: el tiempo, la historia y la biografía como un complejo que se repite al infinito. El personaje central es un telegrafista que por el año de 1926 se pone al servicio del Capitán Halfield USMC, mediador de mensajes entre los hombres de Sandino y las Fuerzas de Estado de Nicaragua, el telegrafista denuncia a la gente del pueblo que considera o sabe o le conviene decir que tiene nexos con los sandinistas. Delator que a cambio de su trabajo recibe felicitaciones, amistad con el "alto mando" y el curso de tensión dinámica distribuido por Charles Atlas Company, que cambiará su vida convirtiéndolo en un hombre nuevo de prominente musculatura. El personaje se convierte en una figura de importancia nacional, fisicoculturista capaz de mover un vagón repleto de coristas. Consigue un viaje a EE. UU. con el fin de conocer a Charles Atlas. Al llegar a Nueva York no puede creer que su ídolo sea simplemente una marca o una patente de compañía y exige verlo. Cuando, al fin, lo llevan ante un

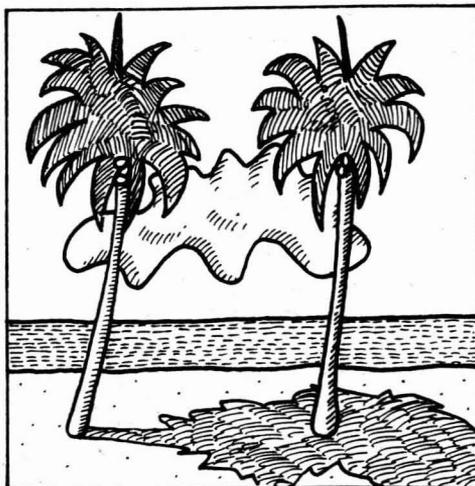
supuesto Charles Atlas, este es una masa de músculo con cáncer en la mandíbula que muere en ese momento. El personaje sale de la habitación y al otro día emprende el viaje de regreso.

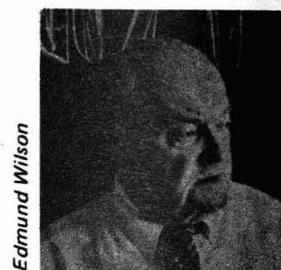
Este cuento según las fechas anotadas, es el más reciente, sustenta cierta honestidad narrativa pese a la inocencia con que desborda el tema. Los planos tienen un equilibrio entre lenguaje y "pensamiento". La idea del mundo expone todo con tal de ser fiel a sí misma.

Después *El centerfielder* (jardinero central), es la historia de un jugador de béisbol, cuyo hijo anda *enmontañado*, es decir, sandinista.

La narración cuenta dos historias alternadamente: el "matraca" Parrales exjugador de béisbol se encuentra preso por guardar en su casa propaganda subversiva, armas y gente de la guerrilla sandinista. En la otra se narra un juego de béisbol, que se inicia en la infancia del jugador y culmina en uno de sus partidos más importantes como profesional. El cuento utiliza dos planos dramáticos, la historia del hijo muerto en manos de la policía nicaragüense y sus compañeros que van atrapando al igual que sus familiares y amigos, inmiscuyendo pláticas de los personajes y observaciones del narrador. Al igual que en el primer texto aparece una de las constantes en la narrativa del escritor, el manejo potencial y elíptico del tiempo: las acciones que se repiten para reafirmarse. Los personajes se relacionan íntimamente con su pasado y su futuro. El tiempo no es tomado en cuenta sino en la medida de la historia. La acción se instala en alguna parte de la realidad literaria.

*Charles Atlas también muere* no aborda únicamente la alienación desde un punto de vista político, sino también religioso. La preocupación por los valores y principios promulgados por el cristianismo es presentada en los cuentos *El asedio* y *Un lecho de bauxita en Weipa*. El problema de la moral cristiana en una sociedad donde la religión aparece como una forma más de la normalidad y la moralidad impuestas. La educación sentimental malograda y reprimida de una vida basada en el castigo y el pecado. El hombre como un pecador en esencia que llega al mundo para redimirse, y sin embargo encuentra la amargura y la monotonía cotidiana. *El asedio* es el cuento más corto del libro, la historia de dos amigos de edad avanzada que viven juntos el final de una vida trunca y aburrida. Incapaces de aceptar el grado de homose-





xualidad de esta convivencia, son asediados por un pueblo mojigato soportando el vituperio y el escarnio de una "moralina" que los agrede de lo físico a lo espiritual. *Un lecho de bauxita en Weipa* es el texto más experimental de todos. En partes se recurre a una especie de escritura automática y monólogos enardecidos. Los localismos y juegos de palabras abundan y el autor aventura meditaciones sofistas: "Sí hombre, volvé a ir; no ves que el pecado necesita su remisión, su castigo inmediato, la penitencia terrenal; allá los curas, todos los del movimiento te absolvemos en asamblea, una absolución mutua; entonces quedás limpio otra vez para ver si sos fuerte ante el pecado y el mundo sigue girando."

*Nicaragua es blanca* es el cuento más cómico. Una burla de todo el mito creado alrededor de la época navideña. El Santa Claus y la nieve como el paisaje manifiestamente impuesto por el Tío Sam. Todo descrito con insidiosa nostalgia y el anhelante deseo de nuestros pueblos tropicales por gozar de los privilegios de la nieve: "Está próximo el día, anuncian nuestros amigos del norte, en que recibiremos como bendición del cielo, una nevada; así que ya no tendremos nada que envidiarle a los países avanzados del viejo continente y de Norteamérica". El progreso concebido como la esperanza de habitar un mito ajeno.

*A Jackie, con nuestro corazón* al igual que el cuento pasado, es una narración bajo la mira del humor y la angustia. La imposición de formas de ser y pensar norteamericanas vía el arquetipo.

Jackie Kennedy, prototipo de la mujer, esposa del presidente simpático y sonriente, visitará Nicaragua. Este hecho tan honorable como inusitado, conduce a los mandamás del país centroamericano a gastar enormes cantidades de dinero y contraer más deudas con el vecino poderoso del norte. Se compra el yate *Queen Elizabeth* para esperar a tan afamado personaje que nunca llega. Historia grotesca que expone el servilismo de los mandatarios y súbditos de los países dominados y colonizados "hasta la coronilla".

En su totalidad el libro *Charles Atlas también muere* es una obra de débiles logros literarios, pero tiene oficio y es un libro honesto que presenta la lucha de un escritor joven por encontrar voz en la literatura de nuestro continente. Además el libro no puede dejar de admirarse debido al hecho de mantener una posición de creador consecuente con la problemática política

que acecha a Nicaragua. Sergio Ramírez está conciente de los principales escollos que habrá de salvar su país y a ellos se enfrenta, aún cuando cierta calidad vaya de por medio. Sabe que no pueden existir principios que rijan una literatura cuando los principios humanos no son respetados. Al igual que su compatriota Edwin Castro, Ramírez busca un mundo:

"sin látigo, ni cárcel, ni bala ni fusil que repriman la idea." "Mañana hijo mío, todo será diferente".

Víctor Navarro

\* Sergio Ramírez, *Charles Atlas también muere*, Edit. Joaquín Mortiz S. A., Serie El volador, México, 1976, 118 pp.

## Edmund Wilson *El Castillo de Axel*

Casi medio siglo después de su publicación en inglés, se traduce por fin al español (y bastante bien, por cierto) *El Castillo de Axel*,\* obra central de Edmund Wilson, (1895-1972), uno de los últimos hombres de letras de nuestro siglo que gozara del poder de la erudición y la inteligencia.

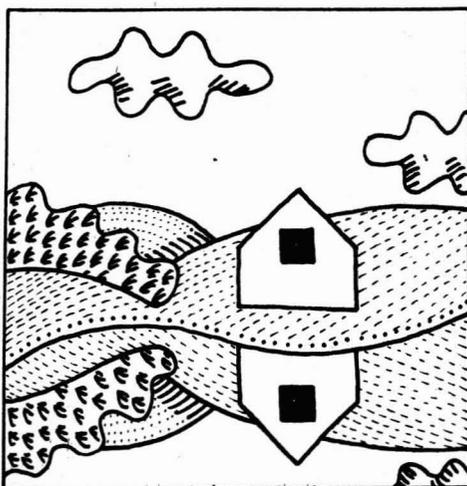
Anteriormente, se habían vertido a nuestro idioma algunos títulos de su obra: *Hacia la estación de Finlandia*, *Los manuscritos del mar Muerto*, y el volumen publicado por Barral Editores *Crónica Literaria*, que recopila cuatro pequeños libros: *The shores of light*, *A literary chronicle of the*

*1920s and the 1930s*, *Classics and Commercials* y *A literary chronicle of the 1940s*, en los que se ocupaba principalmente de la literatura norteamericana. Pero, si bien estos libros nos permitían asomarnos a ese vasto mundo de conocimientos en que Wilson se desenvolvía, al menos para el lector mexicano, no eran suficientes para comprender por qué Edmund Wilson ha sido calificado como uno de los mayores críticos literarios de nuestro tiempo. (En su mayor parte *Crónica Literaria* es una recopilación de sus artículos publicados en la revista *New Yorker*, y la diversidad de temas y autores tratados, no permiten precisar claramente los alcances de Wilson como crítico literario, aunque es cierto que cada una de esas piezas es un ejemplo de buena crítica).

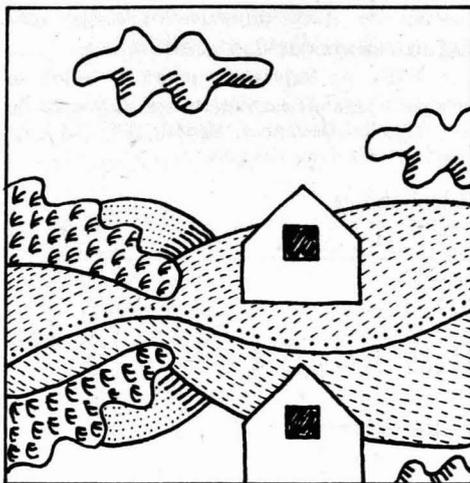
*El Castillo de Axel*, en cambio, nos presenta al crítico trabajando en un solo terreno, un solo tema (el simbolismo), ocupado en establecer relaciones, límites, es decir, "lo que debería ser la crítica literaria: una historia de las ideas y la imaginación del hombre en el marco de las relaciones que las determinan", según anota en una carta a su maestro Christian Gauss, que sirve como prefacio al libro.

En *El Castillo de Axel* se estudia a seis escritores: Yeats, James Joyce, Eliot, Gertrude Stein, Proust y Valéry, a quienes "no suele reconocerse como culminación de un movimiento literario consciente y muy importante": el simbolismo. Dentro del flujo y reflujo de los movimientos literarios, de acuerdo a las demostraciones que hace Wilson en el libro, el simbolismo, opuesto a los escritores del naturalismo como Zola, Flaubert y Maupassant, continúa las líneas del movimiento romántico, pero las lleva al extremo. Si los románticos se oponían a una sociedad que los rechazaba y actuaban directamente contra ésta, los simbolistas (entre cuyos precursores es necesario anotar a Mallarmé, Laforgue y Villiers de L'Isle Adams entre otros) se niegan a la acción. Su crítica a la sociedad y a su tiempo se efectúa de otra manera: desde el aislamiento, la soledad, la imaginación.

Con los cambios políticos y los descubrimientos científicos ocurridos en los siglos XVII y XVIII, que tienden a mostrar el mundo como un sistema ordenado de acuerdo a leyes verificables y sujetas a explicación, los escritores del movimiento naturalista intentan describir el mundo y sus relaciones sociales de la manera más cercana, lo más cercana posible a la reali-



dad. Para ellos el mundo se percibe como uno solo, y la literatura, entonces, debería ser como un espejo que lo refleje fielmente (recuérdese al respecto algunos de los postulados de Stendhal). Pero para los simbolistas el mundo es distinto: transformándose perpetuamente, no puede ser descrito de una vez y para siempre, y menos aún si los sujetos que intentan hacer tal descripción se encuentran en la misma situación, sujetos a cambios. La prédica del simbolismo consiste entonces en que "Cada poeta tiene una personalidad única; cada momento tiene su tono especial, su especial combinación de elementos. Y es tarea del poeta hallar, inventar, el lenguaje único y especial que convenga a la expresión de su personalidad y sentimientos. Tal lenguaje debe recurrir a símbolos: no se puede transmitir directamente algo tan peculiar, fugaz y vago, mediante afirmaciones o descripciones, sino únicamente mediante una sucesión de palabras, de imágenes, que servirán para sugerírsele al lector". (pág; 25) Y los seis escritores mencionados responden en sus



obras a tales conceptos. Wilson hace un análisis detenido y detallado de las obras de cada uno de ellos. Su capacidad de síntesis es increíble (véase sobre todo el capítulo dedicado a Marcel Proust en el que, en unas cuantas páginas, nos refiere toda la trama de *A la recherche du temps perdu*)

y su conocimiento de la literatura europea inaudito: rastrea orígenes, huellas, marcas, similitudes, influencias. Por este solo libro, es fácil constatar que la vida de Wilson estuvo dedicada plenamente a la literatura, y uno no se explica cómo a pesar de ello todavía se daba abasto para estudiar e investigar marxismo, psicoanálisis, política y economía (entre otros asuntos), temas que Wilson manejaba, si no perfectamente, sí con gran conocimiento y destreza.

Pero volviendo a nuestro asunto, el estudio de Wilson no se queda solamente en precisar por qué y de qué maneras estos autores representan la culminación del simbolismo, sino que ahonda en el estudio de sus obras: investiga aspectos biográficos, anecdóticos, sociales, y hace una crítica de cada uno de ellos, situándolos en su justa posición. De Paul Valéry, por ejemplo, dice que, desde luego, es un gran poeta, pero "lo cierto es que al internarnos en sus ensayos no logramos hallar muchas ideas. Hallamos simplemente, como en su poesía, la presentación de situaciones intelectuales, no el desarrollo ordenado de un pensamiento" (pag. 69). "Me parece que Valéry se revela aquí como un pensador nada 'riguroso'; y en mi opinión (opinión que convendría que consultaran jóvenes poetas mexicanos que siguen las ideas de Valéry como si se tratara de cuestiones de fe) revela también un deseo, sin duda defensivo al mismo tiempo que snob, de hacer pasar el verso —un vehículo ya actualmente en desuso para la historia, la narrativa o el drama, y en consecuencia sin demasiado reclamo popular— por algo inherentemente superior a la prosa; ¡incluso no ha dudado en asegurar en alguna parte que 'la poesía es la más difícil de las artes'!" Otro tanto sucede con T. S. Eliot, cuando Wilson comenta *Ash-Wednesday*: "Uno empieza a cansarse un poco de tanto oír a Eliot, apenas cumplidos los cuarenta, hablar del 'aguila añosa' que se pregunta por qué esforzarse más en extender las alas." Y lo mismo ocurre con los demás autores. En realidad, Wilson los acusa de tomar demasiado en serio sus especulaciones respecto a la literatura, la poesía y el lenguaje.

En el capítulo final "Axel y Rimbaud", Wilson analiza las tendencias de la literatura después del simbolismo, del cual, según Wilson, una de sus últimas manifestaciones fue el dadaísmo, "un producto especial y raro".

Por una parte queda, como los simbolistas, refugiarse desesperadamente en la lite-

## Los premios Villaurrutia 1977

Contéplate mirada tú que fuiste ciega

- Se pensaba que de las aguas vendría, que surgiría del lago, que aparecería custodiado y por entre los árboles durante un momento de afrenta y tensión, violando lo que nunca ha tenido virtud
- Se pensaba entre chaquira y pendejuela rutilante, segando con el tajo de la mirada sobre la herida sensual de sus muslos la oscura admiración, avanzando
- No pensaba
- Impecable y con la suficiente dosis de años, madurez y sabiduría para hablar por todos cuando cada uno de sí mismo procurado aullar ha intentado
- Preparando el numerito, la dulce bomba, el tropiezo que se sabe o se presiente

los vimos, quienes dan fe de sí, lo atestiguamos  
frente a nadie, en representación de nosotros mismos, cubriendo los gestos que nadie había pedido  
porque la historia nos miraba y escarbaba el oro de sus laureles y aquí mis hijos nos sentamos ya la hicimos, contéplate mirada tú que fuiste, ciega



ratura y evadir la realidad. El monólogo de la imaginación, antepuesto a los compromisos de la experiencia exterior (como en el caso de Axel, personaje creado por L'Isle Adams) o el camino de Rimbaud: abandonar el "caos humillante" de la literatura para buscar la vida, la acción real. Edmund Wilson se pregunta "¿Cuál ha de ser, pues, el futuro de esta literatura?", si a medida que el mundo se vuelve más difícil el escritor se muestra más cansado para luchar contra él. Pero tal vez el camino que habrá de recorrerse no sea necesariamente el de Axel o el de Rimbaud (que por otra parte, ha demostrado su esterilidad como alternativa en los casos de escritores como D. H. Lawrence, o Malcolm Lowry) sino una conjugación de los dos. Wilson propone borrar los falsos dualismos entre clasicismo y romanticismo, naturalismo y simbolismo, y combinarlos "para darnos una visión de vida humana y su universo, más rica, más sutil, más compleja y completa que ninguna otra antes conocida por el hombre" como ha ocurrido, señala Wilson, en el caso del *Ulysses* de Joyce. Aprovechar lo que de revolucionario ha tenido cada movimiento, y conseguir que "ciencia y arte ahonden cada vez más en la experiencia y logren un rango cada vez más amplio, a medida que se consagren de forma cada vez más directa y eficaz a las necesidades de la vida humana (y) quién sabe si no llegarán a un modo de pensamiento, a una técnica en el enfoque de nuestras percepciones, que hagan de ciencia y arte una disciplina única" (pág. 229). Las investigaciones y los estudios que en nuestros días se llevan a cabo en todos los terrenos del arte y la ciencia nos hacen pensar que las anteriores palabras de Wilson señalan algo factible. Día con día cambia más nuestra visión y percepción del mundo; quizá el siguiente paso consista en abandonar al individuo que hasta ahora hemos sido, para ganarnos como especie genérica (lo que de ninguna manera significaría uniformidad). La alternativa al estilo de Wilson (el crítico y el creador que sabe de casi todo) es cada día más difícil de practicar. Sin la colaboración y las aportaciones de otros, la cultura jamás podrá cumplir su verdadera función: convertirse en un auténtico refuerzo de la vida.

*El Castillo de Axel*, es un libro de indispensable lectura. Nos enseña a aprender la literatura mediante una impresión de la inteligencia, la emoción y los sentimientos. Tanto lo que dice Edmund Wilson como el estilo en que lo dice, hace del

*Castillo de Axel* uno de los libros más actuales que podamos leer.

Edmund Wilson. *El Castillo de Axel*. Cupsa Editorial, colección Goliárdica, Madrid, 1977. 242 pp. Traducción de Luis Maristany.

Rafael Vargas

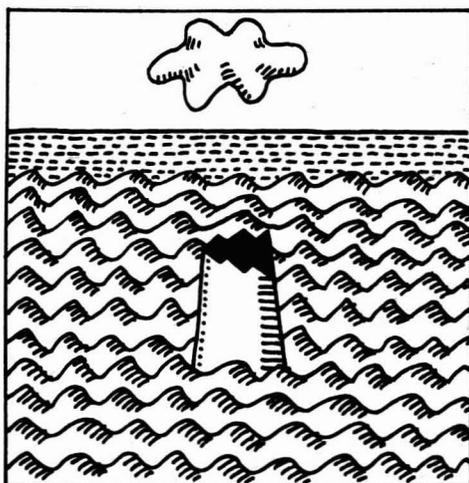
## Raymond Queneau *Las flores azules*

Raymond Queneau (1903-1976) ha sido una de las figuras menos ubicables dentro del contexto de la literatura francesa contemporánea. Maurice Nadeau dice que "a pesar de todo lo dicho, Raymond Queneau sigue siendo, para la crítica, un caso cuya resolución necesitaría una larga exégesis. Se ha intentado ya. Nos podemos preguntar en efecto si su obra se establece como una negación de la literatura, o como una burla contra ella, o quizás como un monumento exageradamente literario." Su obra puede compararse con el parque de diversiones que aparece en *Pierrot mi amigo*, donde cada juego provoca distintas reacciones entre los participantes: risa, desconcierto, enojo, indiferencia. En efecto, las novelas de Queneau tienen algo de juego. Son enormes casas de la risa y de los espejos en las que el lenguaje se refleja infinitamente, se distorsiona, cambia de niveles, transgrede el orden de las imágenes y se pierde después de un sinnúmero de giros y transformaciones. Desde diálogos absurdos, chistes

personales, juegos de palabras, neologismos disparatados, alusiones literarias o guiños retóricos, hasta un complejo aparato, como *Ejercicios de estilo*, donde Queneau narra una breve anécdota 99 veces de 99 maneras distintas. El sueño y la vigilia, las caricaturas y los seres reales, pueden entablar interminables diálogos a través de un humor y una comicidad que funcionan como los únicos instrumentos capaces de darle coherencia a la trivialidad de la vida.

"Sobre las hojas, nada de Icaro; entre, tampoco", así empieza Queneau *El vuelo de Icaro*. Un novelista, Huberto Lubert, encuentra un buen día que el protagonista de su obra se ha escapado de ella. Piensa que sus colegas se lo han robado, pero en realidad Icaro escapa para tener una vida propia que no dependa de los caprichos de la mente de su creador. Y se enfrenta al mundo a sabiendas de que su única experiencia es el lenguaje: tiene apenas unas cuantas cuartillas de edad. Otros personajes igualmente inconformes salen de sus respectivas obras a batirse, ya no con ese mundo que les estaba vedado, sino con una diversidad de lenguajes que no podían prever. De los alejandrinos, Icaro pasa a la lectura de un ininteligible manual de mecánica. Como autor, Queneau ha participado de esa lucha. Se afilió prematuramente a las aventuras surrealistas, para romper después con Breton en 1929. Desde entonces sus actividades se dispararon hacia otros lenguajes. Fue miembro de la Academia Goncourt, director de la *Encyclopédie de la Pléiade*, sátrapa del Colegio de Patafísica, autor de canciones y de artículos sobre actualidades matemáticas, ensayista, filósofo, poeta y novelista.

En *Las flores azules*, los juegos de Queneau se multiplican. Dos personajes se engendran en sueños: Joaquín de Auge, un duque feudal del siglo XIII, sueña que es un hombre que vive en un lugar cercano al París de nuestros días. Cidrolín, por su parte, sueña que es aquel duque medieval. Ambos sueños, como puede verse, son también dos vigilias (dos historias) que el autor va intercálalo. Cuando alguno de los dos personajes cierra los ojos y se duerme, aparece la historia del otro. El procedimiento no es, por lo ingenioso, tan simple. El duque de Auge se reúne con Cidrolín, su doble onírico, después de recorrer los 700 años que los separan. A través de Auge, Cidrolín asiste a las construcciones de Notre Dame, rechaza la invitación del rey San Luis IX para asistir a una cruzada en



Cartago, defiende a su compañero de armas Gilles de Rais, es testigo de la Guerra de los Cien Años, de la toma de la Bastilla, del descubrimiento de las cuevas de Altamira, etc., hasta reencontrarse en un París moderno igualmente rutinario pero renovado por las continuas reflexiones sobre la Historia.

“Uno se acuerda de un sueño —dice Cidrolín— y a la noche siguiente trata de continuarlo. Para hacer una historia, usted sabe, como una novela en capítulos.” Para Auge, soñar es reposar en una barcaza vieja a las afueras de París, tomar una siesta en un cómodo *chaise-longue*, sentirse en una vida sin agitación donde ya no sea necesario defender tan encarnizadamente sus feudos ni golpear a quien lo contradiga. Al dormir, sus propósitos son los mismos que los de Cidrolín: continuar los sueños, hacer una historia.

Pero no se trata de dos novelas que se alternan y cuyos únicos vínculos son ese abrir y cerrar los ojos de los dos personajes. Las relaciones entre Auge y Cidrolín no son tan disparatadas. Un sistema de correspondencias, a veces muy evidentes y a veces muy sutiles, los funde en una imagen única. El yo de los sueños se revela primero como inapresable, y después, transcurridos siete siglos de sueños, al enfrentarse con el yo de la vigilia, se reconoce inevitablemente extraño, a no ser porque existe un mismo gusto por la esencia de hinojo y una misma discursividad, aunque matizada por la diferencia de épocas, configura la imagen verbal del yo. Es ese yo del que hablaba Queneau al referirse a la cebolla: capas sucesivas que no envuelven un centro único.

Esa discursividad de los personajes la ha notado ya Jorge Aguilar Mora, el traductor de *Las Flores azules*: “Si hay un mito en la obra de Queneau que se yergue imponente para ser destruido, ese es el mito de lo hablado.” (*La cultura en México*, 639.) En efecto, Auge y Cidrolín hablan a lo largo de toda la novela. Aquél entra en largas discusiones con el abate Onesiforo sobre los sueños, el lenguaje de los animales o “la historia universal en general y la historia general en particular”. Cidrolín, a su vez, vive interrumpido por las conversaciones casuales de los transeúntes y acampadores, por los comentarios triviales de sus hijas, el trolebucista, el velador del “campamento de acampar para acampadores”, etc. Uno y otro hablan incansablemente. Y por esa necesidad de hablar, queda incluso justificada la posibilidad de repetir palabra a palabra las conversaciones:

—Su Señoría se repite.

—En primera no es matemáticamente exacto puesto que agregué un adjetivo; y en segunda, aprende, so pendejo, que la repetición es una de las flores más aromáticas de la retórica.

Los caballos del duque no pueden escapar de ese cerco que tiende el lenguaje de sus amos. Como Babieca y Rocinante, Ostenes y Estefo mantienen pláticas sobre sus intereses:

—Patafísico estáis.

—Es que no duermo.

Así como en *Le Chiendent* la circularidad de la novela está sugerida por el hecho de que la primera frase coincide con la última, en *Las flores azules* aparece una *clave* —no susceptible seguramente de interpretación— que sirve de contacto entre los dos extremos de la obra. Al principio de la novela, el duque de Auge reflexiona sobre la situación histórica, pero al no encontrar mayor esparcimiento en ella decide salir —como lo hicieron Pierrot, Zazie o Icaro— al mundo. Monta en su rocín parlante y ordena una dirección: “Lejos, lejos, aquí el fango está hecho con nuestras flores...” —le comenta a su caballo—, “azules, ya sé, ya sé...” —le responde éste. Los setecientos años que dura el viaje lejos de aquel fango bastan para que, ya en la barcaza de Cidrolín, el duque vuelva a reflexionar sobre la situación histórica. “Una capa de lino —concluye la novela— cubre aún la tierra, pero desperdigadas, por allí y por allá, brotan ya pequeñísimas flores azules.”

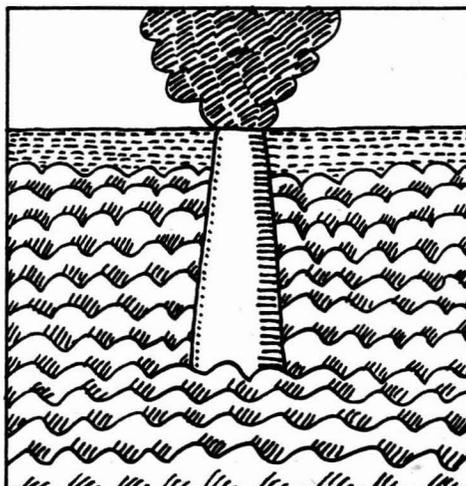
El juego circular no concluye aquí. Si bien el duque de Auge y Cidrolín son a la

vez los soñados y los soñadores, el sueño y la vigilia rompen sus fronteras. De esta aparentemente inocente tautología surge el atractivo del juego: al romperse las posibilidades de toda referencia, los dos protagonistas —una sola imagen, en última instancia, separada por límites muy borrosos— convergen en una suerte de reflejo grotesco arrojado por espejos cóncavos y convexos. El enfrentamiento de ambos concluye en un ingenioso juego de complementación de lenguajes y caracteres. Auge y Cidrolín son perspectivas, visiones, apariencias, palabras que intercambian rasgos, carencias.

La traducción de Jorge Aguilar Mora participa de un juego similar. Más que un reflejo literal de la obra, de lo que se trata es de lograr esa misma conjunción de espejos cóncavos y convexos entre el texto de Queneau y su versión al español. Una novela tan enraizada en la lengua hablada no puede encontrar una traducción que omita, en beneficio de una supuesta fidelidad, todas las connotaciones de los diversos niveles del lenguaje. Ya sea en el habla coloquial, en las referencias literarias, en los aparatos retóricos o en los nombres, la traducción de Jorge Aguilar Mora es una aventura, un experimento llevado a sus últimas consecuencias. El Queneau de Aguilar Mora (como posiblemente el que tradujo Italo Calvino al italiano), no podría estar más cercano al que publicó Gallimard en 1965.

Francisco Hinojosa

\* Raymond Queneau, *Las flores azules*, Era, 1976. Colec. Claves. Traducción de Jorge Aguilar Mora.



## La poesía y las editoriales en México

La Dirección General de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México ha procurado, durante el presente año, incrementar su actividad editorial y subsanar, en la medida de sus posibilidades, un problema de enorme importancia: la ausencia de ediciones de libros de poesía. En principio, ha lanzado al mercado una

colección —mínima, si se quiere ver así— bajo el título general de *Material de Lectura*, cuyo propósito fundamental es introducir al lector a las obras de algunos de los grandes poetas de nuestro tiempo (Montale, Auden, Lezama Lima, Villaurrutia, Pound, Valéry, Pessoa). Pero, ¿qué se ha hecho en México en este terreno? ¿Qué han hecho el resto de las casas editoriales en 1977, en lo que a ediciones de poesía se refiere? Esta nota no pretende ser una investigación, sino ofrecer un panorama acerca de las ediciones de poesía en nuestro país.

#### La Redacción.

“Un pueblo sin teatro es un pueblo agonizante”, escribió alguna vez Federico García Lorca. Y en términos semejantes, lo mismo vale respecto a la poesía.

En 1977, según los datos obtenidos de la consulta a 16 casas editoriales —mexicanas o con distribuidoras en México—, sólo 12 de ellas publicaron libros de poesía. Los títulos publicados, en total, suman setenta. De éstos, la mayoría consiste en reediciones (Seix-Barral, por ejemplo, publicó la obra poética completa de Pablo Neruda, publicada anteriormente por la editorial Losada, de Buenos Aires). 41 reediciones en total, que significan el 62% de las publicaciones de poesía hechas durante este año.

El restante 38% puede aún dividirse entre títulos nuevos de autores mexicanos, traducciones, y recopilaciones o antologías. Diecinueve títulos de autores mexicanos entre los que se incluyen *Vuelta* de Octavio Paz, *Circuito Interior*, de Efraín Huerta, hasta libros de autores prácticamente desconocidos como *Página en Blanco* o *Requiem por la vida*, de Manuel Mejía Valera y Eduardo Suárez del Real, respectivamente. Traducciones que, en realidad, sólo significan una mayor cantidad de versiones disponibles, de la poesía de autores como Rimbaud o T. S. Eliot (en este campo, lo más destacado es el libro *Símbolos*, de W. B. Yeats, traducido por Juan Tovar por la editorial ERA). Recopilaciones y antologías como *Nuevo Recuento de Poemas*, de Jaime Sabines o la ya conocida antología *Poesía en Movimiento*, de Paz, Pacheco, Aridjis y Montes de Oca. La poesía joven, en su mayoría, se publica en revistas o suplementos culturales como *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, el suplemento de *Siempre! La cultura en México*, y otras.

La mayoría de las casas editoriales

consultadas, afirmaron que no se publica poesía porque “se pierde en la edición”, o, en el caso de las reediciones, según informó la editorial ERA, “porque el tema es muy falto de interés (sic) en la gente”. Al respecto, el Fondo de Cultura Económica dio la siguiente respuesta: “Por lo general, los libros de poesía no hacen ricá a ninguna editorial. Salvo contadas excepciones, hay un público desgraciadamente muy reducido para la compra de libros de poesía. A pesar de esto, si hay un original que en verdad valga la pena a nuestro juicio, se publica aunque se prevea que la editorial va a perder dinero. Se calcula que no más de 500 personas son compradores habituales de libros de poesía. Las excepciones que por ahora sí se venden bien, son los libros de Paz, Zaid, Pacheco, y no muchos más.”

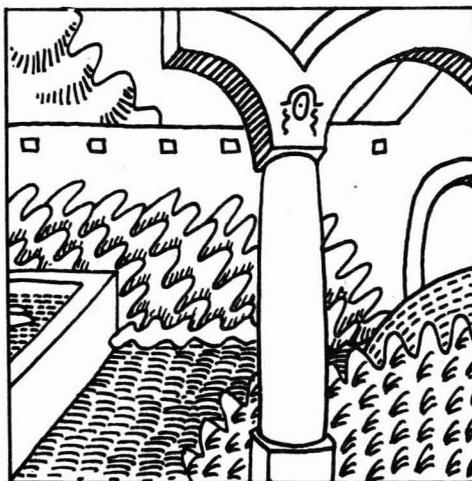
Según todos estos datos, podría parecer que la poesía ha perdido interés entre las nuevas generaciones, ya que mientras la población se ha incrementado y las ciudades han crecido, la cantidad de libros editados se ha mantenido estable. Durante 1977, la mayor parte de las editoriales han mantenido sin mayores variaciones su producción de obras poéticas, pues mientras en algunas de ellas los tirajes aumentaron, en otras disminuyeron.

Sin embargo, el interés por la poesía ha aumentado considerablemente durante los últimos años. Tal vez una prueba de ello sea el surgimiento de una gran cantidad de grupos de jóvenes poetas que, a falta de alternativas, editan sus propias revistas, de todo tipo y calidad. Parece, más bien, que las casas editoriales se han cerrado a la publicación de nuevos autores. Y el hecho es curioso; por una parte, los editores publican, salvo contadas excepciones, —y co-

mo diría cualquier productor de televisión— “lo que el público pide”. El caso es no tener pérdidas (no arriesgarse), mientras que, por la otra, los lectores de poesía se quejan de la escasez de libros, tanto en cuanto a títulos como a tirajes. La ausencia de reediciones en nuestro país de las obras de nuestros autores, es una verdadera limitación para el lector quien, al querer conseguirlos, los encuentra irremediamente “agotados”. Si la poesía es de por sí un género que no cuenta con muchos lectores porque no se deja leer fácilmente, los editores, al reducir las ediciones de libros y el número de sus tirajes, la hacen aún más inaccesible. Y para qué hablar de los elevados precios de los libros, la escasa promoción, la poca publicidad, —repugnante quizá, pero necesario mecanismo— que haga al lector interesarse por los libros. Tal vez una publicidad inteligente podría abocarse a la tarea de hacer entender a la gente que la poesía es tan importante como la ciencia social o las matemáticas, ya que el prejuicio común arrastra a pensar en la poesía como algo “desdeñable”. “Las letras y las armas”, decía Napoleón, “son los pilares de una nación”.

En un medio cultural tan cerrado como el mexicano, una probable alternativa sería la que han intentado algunas editoriales pequeñas, como *La máquina eléctrica*, *La máquina de escribir* o *La Editorial Hiperión*, que se preocupan por dar a conocer a nuevos autores —nacionales o extranjeros— o a los que no han obtenido una difusión necesaria.

La falta de ediciones de libros de poesía en México, puede resolverse si los editores arriesgan el primer paso; publicar cada vez más nuevos títulos de poesía, reediciones, traducciones, y aumentar hasta el máximo posible los tirajes de cada edición. Y sobre todo, utilizar la imaginación para interesar al lector en la poesía. Para ello se podría experimentar la publicación de colecciones baratas, por ejemplo. En nuestro país la poesía nunca ha recibido el aprecio que merece. A comparación de otros países, en que la publicación de libros y revistas de poesía es enorme, y encuentra amplio apoyo por parte de las editoriales, en México, incluso la creación de una revista significa una empresa arriesgada. ¿Por qué el gobierno, que se ha permitido derroches (como en el caso de la mayoría de los títulos de la colección Sep-Setentas) no destina, al menos, una pequeña parte de su presupuesto para editar una colección de poesía?



Premio  
Literario



# Netzahualcōyotl

## CONVOCATORIA

El Instituto Cultural Domecq honra en Netzahualcōyotl, el Rey Poeta, a lo más excelso del esplendor del México Antiguo y, al convocar a su Primer Concurso Literario, al más grande Escritor en Lengua Española y uno de los más insignes de la Literatura Universal: Don Miguel de Cervantes Saavedra.

El Instituto Cultural Domecq, A.C., de México, CONVOCA al PRIMER CONCURSO LITERARIO NETZAHUALCOYOTL, 1979, con el propósito de contribuir al mayor acercamiento de los pueblos hermanos de habla española, y a la magnificencia del patrimonio cultural común, por el noble enriquecimiento de su Literatura.

### BASES:

- I. Podrán participar escritores de los países de habla española, así como sus nacionales residentes fuera del país de origen.
- II. Los concursantes enviarán a las oficinas del Instituto Cultural Domecq, Calle Comunal Ote. No. 7, San Angel, México 20, D.F., sus trabajos sobre "Don Miguel de Cervantes Saavedra y América. Sus posibles motivaciones para insistir en un empleo en México (Soconusco) o Bolivia (Alto Perú), como merced de la Corona Española".
- III. Los trabajos se presentarán en prosa, un original y tres copias, escritos a máquina, a doble espacio, en papel tamaño carta y por una sola carilla.
- IV. Los trabajos deben suscribirse con seudónimo o lema, en sobre por separado y perfectamente cerrado. Con la composición, se enviará la identificación precisa del autor; nombre, nacionalidad, domicilio, número de teléfono o apartado postal, así como breve curriculum vitae.



- V. El certamen quedará abierto desde la publicación de la presente Convocatoria, hasta el día 12 de octubre de 1978.
- VI. El Jurado Calificador será integrado por literatos, historiadores e investigadores cuyos nombres serán dados a conocer oportunamente.
- VII. El Jurado emitirá su fallo el día 6 de enero de 1979; inmediatamente será notificado al con-

cursante triunfador, a la vez que divulgada la noticia por los medios informativos más adecuados. Las decisiones del Jurado Calificador son inapelables.

- VIII. Se establece un premio único e indivisible de

**\$ 200,000.00**

(Moneda Mexicana)

El Instituto Cultural Domecq, A.C., de México, patrocinador del Premio Literario Netzahualcōyotl, se reserva la primera edición de la obra premiada.

- IX. Los organizadores cubrirán los gastos de movilización y estancia del autor premiado, en la Ciudad de México, para que asista a la ceremonia pública en que se le entregue el premio, el día 5 de febrero de 1979.
- X. La solicitud de inscripción implica la aceptación de las normas del Instituto Cultural Domecq, A.C., de México, para la celebración del Premio Literario Netzahualcōyotl 1979.

ANTONIO ARMENDARIZ  
PRESIDENTE

PAULINO DE ARIÑO  
DIRECTOR GENERAL



INSTITUTO CULTURAL DOMECCO AC



Ediciones Era / Novedades



Rosa Luxemburgo  
**Obras escogidas**  
1. Escritos políticos I



Theotonio Dos Santos  
**Imperialismo y dependencia**

Ramón Eduardo Ruiz  
**La revolución mexicana  
y el movimiento obrero**  
(1911-1923)

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



siglo  
veintiuno  
editores

NOVEDADES

EL AUTOANÁLISIS DE FREUD  
Didier Anzieu  
El descubrimiento del psicoanálisis (Vol. 1)

ESTUDIOS DE HISTORIA DEL  
PENSAMIENTO CIENTÍFICO  
Alexandre Koyré  
Estudio clásico sobre la génesis de los  
grandes principios de la ciencia moderna

JOSÉ VASCONCELOS Y  
LA CRUZADA DE 1929,  
John Skirius  
Una visión del pensamiento, la actividad política  
y la época del famoso político y escritor

Solicite información sobre nuestra producción editorial al  
Apdo. postal 20-626, México 20, D.F.

# ARTES VISUALES

REVISTA TRIMESTRAL □ MUSEO DE ARTE MODERNO  
CHAPULTEPEC □ MEXICO



difusión cultural

UNAM

## MATERIAL DE LECTURA

- 1- CARLOS PELLICER  
Breve Antología
- 2- POESIA ITALIANA MODERNA
- 3- PAUL VALERY  
"El Cementerio Marino"
- 4- FERNANDO PESSOA  
"Oda Marítima de Alvaro de Campos"
- 5- JOSE LEZAMA LIMA  
Breve Antología
- 6- LUCIAN BLAGA  
Breve Antología
- 7- OCTAVIO PAZ  
"Piedra de Sol"
- 8- EZRA POUND  
Breve Antología
- 9- EFRAIN HUERTA  
"Poemas"
- 10- W. H. AUDEN  
Breve Antología
- 11- JAIME SABINES  
"Algo Sobre la Muerte del Mayor Sabines"
- 12- JORGE CUESTA  
Breve Antología

\$5.00

A LA VENTA EN:

Discoteca Augusto Novaro, Adolfo Prieto - 123  
Librerías Universitarias, Gandhi, El Agora, El Juglar  
Minipuestos Ciudad Universitaria y Casa del Lago  
Planta Baja Torre de Rectoría.

# De luz y sombra

Carmen Boullosa

(Aunque aquello que llega aleteando, agitándose en la altura para alcanzar su vuelo sea mi nombre. . .)

No puedo permanecer oscura frente a esto;  
se deshace una olorosa trenza sobre el día, sobre la mañana que admirable se puebla de olores vivos, de juegos esparcidos donde la sombra toca lo que hace un instante era luz y donde la luz hace lo mismo, formando un enrejado infinito

Una aguja de luz y sombra entra y sale en los segundos, los atraviesa vigorosa:  
no los distorsiona:  
los despierta a sí mismos

Y tu piel  
me obliga sin muecas ni sonrisas, no a darme,  
a apoderarme de mí

Más sola que nunca  
porque en el mar sin olas, en la tela tensada hasta nunca acabarse, no hay nadie que me escuche y, es cierto, he perdido el punto de retorno

Mientras todos permanecen con las piernas cruzadas y fumando, seguros como ante un espejo, yo no puedo dejar de oír la voz que sin guiarme me despierta  
que sin decir hacia dónde dirigirme me arrebatara la patria

—siento cómo me crece, cercano a la cara, el pelo, despacio, minucioso, como luchando contra la forma en que intenta fijarlo inmóvil la luz  
y siento cómo de los poros se desliza, no tan silencioso como debiera, el sudor, devastando el vapor estéril de la virginidad, de la inmovilidad y la resistencia.

Después, ya de regreso, viendo todo en el desorden, una voz estrecha como un pasillo sin fondo intenta levantar un inventario para regresarme a la fluida, lenta corriente de aire que de flanco a flanco de la tarde permanece serena  
de flanco a flanco de la tarde

pero si yo soy —o fui, hace un instante— las ancas tensas y extensas franqueando los innumbrables puentes levadizos, franqueando el tumultuoso viento, la arena volátil, equinas y brillantes y sin relajar un instante su pureza

Carmen Boullosa es una de las nuevas y más interesantes poetas mexicanas. Forma parte del grupo que publica la revista *Anábasis*.

