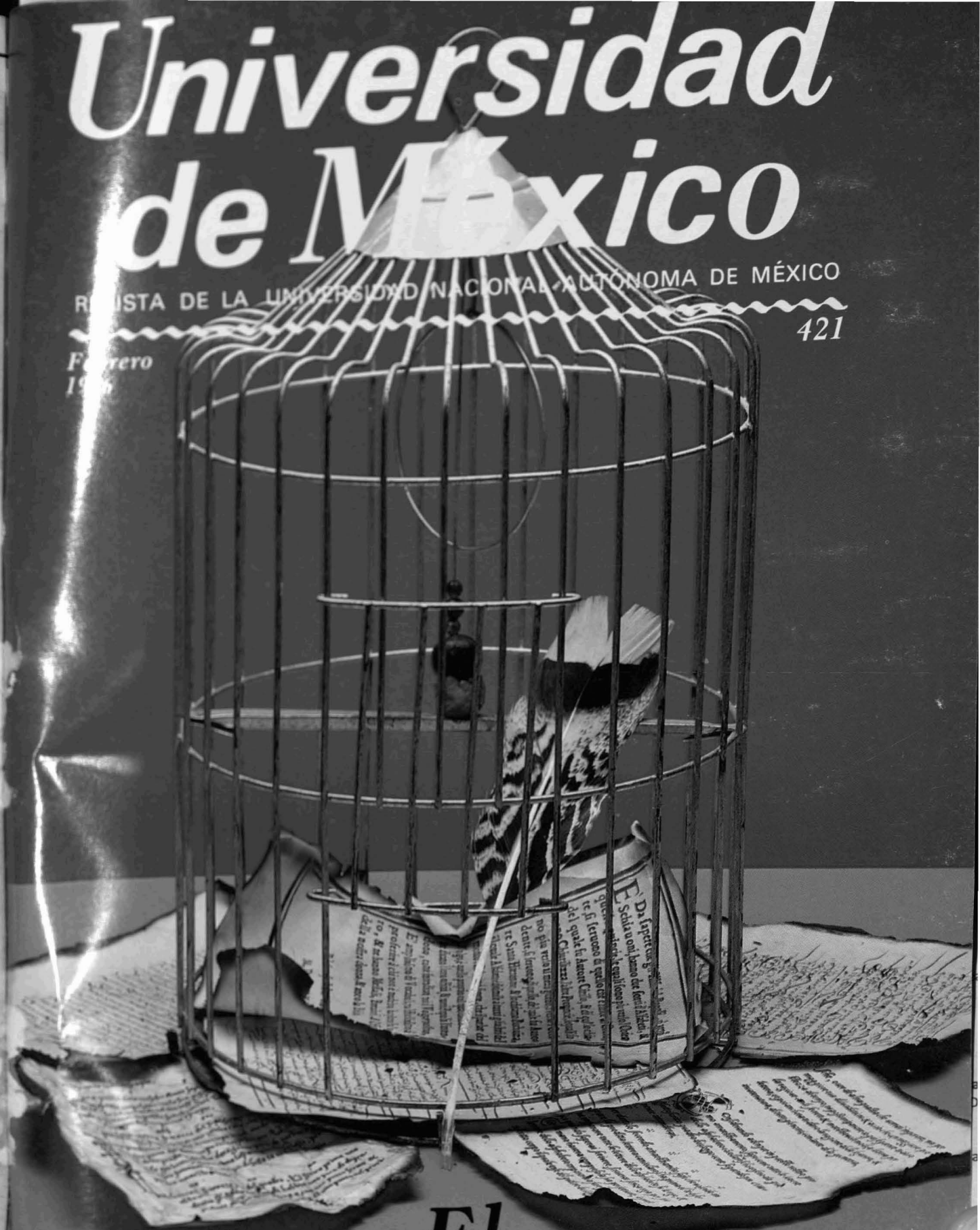
Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

421

Febrero
1986



El Periquillo Sarniento

POEMAS DE ANNA AJMATOVA

HOMENAJE A JAVIER BARROS SIERRA

NUESTRA META COMÚN: RENOVAR Y TRANSFORMAR A LA UNIVERSIDAD

He presentado a ustedes una síntesis de lo que todos juntos realizamos durante 1985. Indudablemente fue un año de trabajo fructífero en el cual se dieron algunos, pero sólo algunos, pasos hacia adelante rumbo a nuestra meta común de renovar y transformar a la Universidad, que queremos y debemos tener para servir más y mejor al país. El camino que nos falta es aún largo y azaroso; por eso los invito a que en este año continuemos laborando unidos, con mayor ahínco y esfuerzo, con mayor convicción y devoción.

Para poder resolver nuestros problemas tenemos que exponerlos con realidad y crudeza, sin ninguna complacencia; hacer el diagnóstico para aplicar el remedio. Así continuaremos haciéndolo. Es el compromiso institucional y personal de la actual administración. Por ello, no claudicaremos ante presiones antiuniversitarias y políticas que solicitan concesiones que, de otorgarse, lesionarían nuestro nivel académico; no cejaremos en nuestro empeño de que hay que acercar cada vez más la Universidad al país, que su carácter nacional es su ser y su naturaleza.

Pronto presentaré a la consideración de la comunidad universitaria el Programa Académico 1986, en el cual continuaremos varios de los proyectos comenzados el año pasado y programaremos otros para iniciarse en éste.

Tengo plena confianza en la fortaleza y el vigor de nuestra Institución sin desconocer sus debilidades. Los exhorto a que estas últimas las vayamos superando para realmente vivificar el Alma Mater de la nación mexicana.

"POR MI RAZA HABLARA EL ESPIRITU"
Dr. Jorge Carpizo

* Exhortación final incluida en el primer informe de labores (1985) que el Dr. Jorge Carpizo, Rector de la Unam, rindió a la Comunidad Universitaria.

Universidad Nacional Autónoma de México

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

Universidad de México

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

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

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

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

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

Precio del ejemplar: $ 150.00 Suscripción anual: $ 1,500.00 (US $40.00 en el extranjero)

Esta publicación no se hace responsable por textos no solicitados.

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Volumen XLI, número 421, febrero 1986

INDICE

2 La columna del director

3 Sobre el Periquillo Sarniento
Por Sergio Pitol

8 Fetichismo y constitución
Por Manuel González Oropeza

11 Entrevista con Antonio Negri
Por Luis Gómez

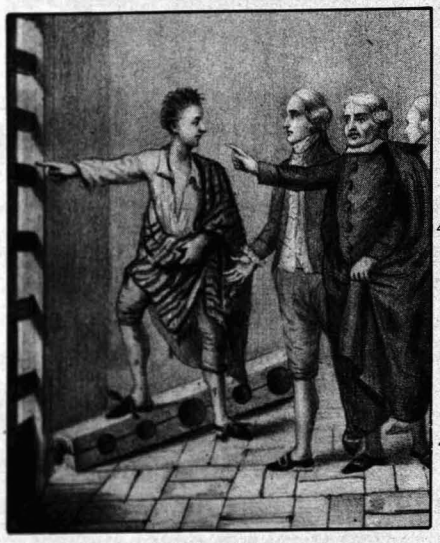
19 Poemas de Anna Ajmátova

20 Iniciaciones literarias del adolescente en Sergio Galindo y José Emilio Pacheco
Por Russell M. Cluff

29 Las mutaciones simbólicas de Pedro Ascencio
Por Raquel Tibol

I Homenaje a Javier Barros Sierra

33 Escritores españoles en Indias, ¿americanos o peninsulares?
Por Margarita Peña



Quehacer Universitario

37 Pintura colonial en la Academia de San Carlos
Por Rogelio Ruiz Gomar

40 México a través de la palabra
Por Rita Abreu

42 Secretos Públicos: Anthony Jolowicz

Escenario Crítico

Música

45 Música colonial novohispana
Por Gloria Carmona

Teatro

46 El rufián en la escalera
Por Enrique Esquivel

Cine

48 París, Texas
Por Leonardo García Tsao

Libros

51 Nuestras primeras constituciones I
Por Alejandro de Antuñano M.

51 Engaños
Por Héctor Orestes Aguilar

53 La cultura del 900
Por Ricardo de la Peña

54 Supermadre
Por Claude Pineda Morisset

Discos

56 Las 25 mejores grabaciones del año en discos compactos I
Por Rafael Madrid

La columna del director

Suelen conjuntarse el transcurrir del tiempo y las ideas por motivos de no fácil explicación; y cuando esto sucede la conjunción puede hacerse con más y más tiempo un símbolo de históricos valores. En el caso mexicano ocurre así con el octubre y el febrero que acogieron el nacimiento de los capítulos más importantes de la vida institucional. Recordemos fechas: el 22 de octubre de 1814, el congreso de Anáhuac sancionó el *Decreto Constitucional para la Libertad de América*, en Apatzingán; y el mismo mes, día 24, un decenio adelante, aprobóse la primera *Constitución Federal de los Estados Unidos Mexicanos*, según los términos del dictamen de la comisión que presidiera Miguel Ramos Arizpe. Otra vez el tiempo cambió la vida. Agregados 30 años a los anteriores, el 5 de febrero de 1857 concluyó la asamblea convocada por los revolucionarios de Ayutla al votarse la tercera *Constitución Federal de los Estados Unidos Mexicanos*, que siguió a la defendida por Mariano Otero, en 1846, después del interregno centralista. Repitióse febrero en 1917, cuando los diputados constituyentes convocados por el Primer Jefe Venustiano Carranza pusieron el punto final de sus tareas.

Apercíbense hoy octubre o febrero como escenarios de los sucesos extraordinarios que tradujeron la conciencia nacional en su organización política. Esto es cierto, y también, peculiarmente en el febrero de 1917, el evidente entrelazamiento de las instituciones fundadoras con los valores que encauzan al país desde el principio. José María Morelos y Pavón lo expresaría de este modo al entregar los 21 *sentimientos de la nación* a los legisladores de Chilpancingo. En la sociedad industrial gestáronse las prístinas cartas magnas de la modernidad, la suscrita en Filadelfia, hacia 1787, a dos lustros de la independencia de las colonias británicas en América, y la convenida por la Asamblea Nacional francesa, en 1791. Esa, republicana y federativa, acompañóse de las brillantes clarinadas de la *Edad de la Razón*; y ésta, menos audaz, reglamentó a la corona frente a los derechos del hombre, sin olvidar categorías políticas tomadas de la Inglaterra poscromweliana.

La convergencia insurgente con el constitucionalismo en México es parte, en cierta forma, de corrientes políticas de la época, puestas de manifiesto por Pierre Joseph Proudhon en sus hoy clásicas y bien estudiadas *Contradicciones políticas* (1870).

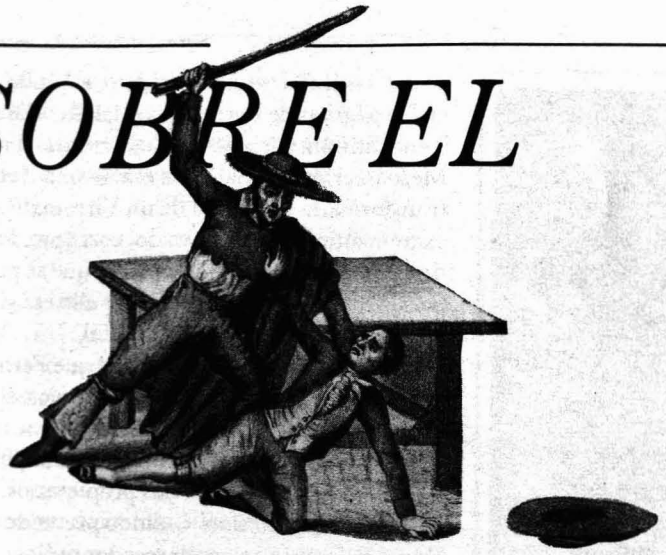
No. El proyecto mexicano no es original por su constitucionalismo, que adoptóse desde luego, sino por las valoraciones de sus prístinas ideas políticas. La independencia y la justicia social son constantes en nuestros más nobles ideales. Lo entendieron así los insurgentes. Si la equidad social vuélvese deber ser del Estado y un modo sine qua non de la soberanía, perfílase en su cabalidad la contribución hecha por esa generación libertaria en el amanecer decimonono.

Las luchas contra los fueros y privilegios prevalentes hasta el triunfo de la Reforma, y el rechazo del *hombre fuerte*, proclive al extranjero, estuvieron en el cerco histórico del constituyente queretano. Recobráronse las sementeras, centenarias ya, del pronunciamiento de Chilpancingo y Apatzingán. Mitos serían libertad personal y autodeterminación del pueblo sin garantías sociales o derechos de la nación consagrados, unas y otros, en el ya mencionado febrero.

Transustancian los pueblos su espíritu en los más altos valores nacionales, y en México la independencia y la justicia social gestan y dan vida esperanzadora a sus instituciones libertarias. Simbólico es, por esto, el mes vinculado para siempre con el artículo 27 de la Constitución Política del país. ◊

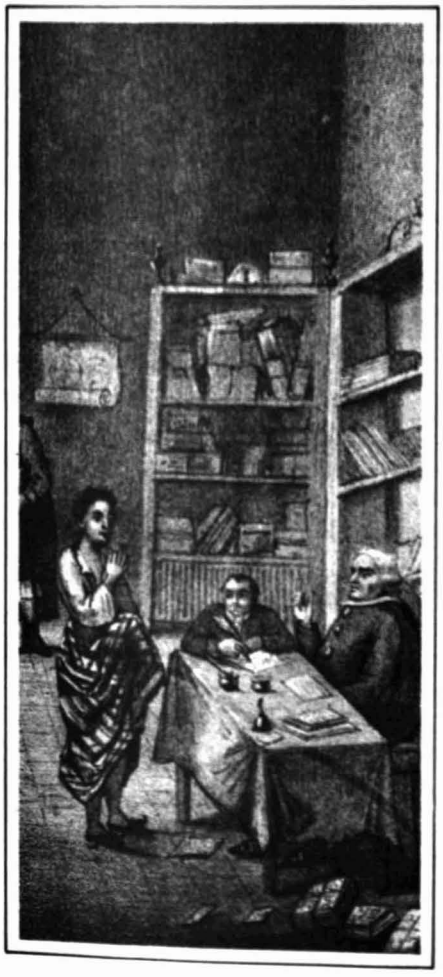
Horacio Labastida.

SOBRE EL



PERIQUILLO SARNIENTO

Por Sergio Pitol



Consideraba yo al emprender este trabajo, la figura de José Joaquín Fernández de Lizardi como la de un héroe de la insurrección de 1810, un abnegado apóstol de la lucha por la Independencia de México. Así nos lo presentaban los maestros de bachillerato, siguiendo, tal vez, el modelo propuesto por algunos bien intencionados escritores nacionalistas del siglo XIX, quienes, en su afán de hacer corresponder la obra del Pensador Mexicano con los ideales de la Insurgencia, convertían casi al escritor en un autor de manifiestos libertarios e insurreccionales. La moderna bibliografía nos desvanece tal ilusión. Fernández de Lizardi no fue esa especie de padre aguerrido de la Nueva Nación. Fue un criollo con poca comprensión hacia el movimiento libertario iniciado por Miguel Hidalgo, que no manifestó simpatías por la Independencia sino hasta el periodo final, cuando Iturbide, general del Ejército español cambia de bando y con ello decide la victoria de los insurgentes y por ende la creación del nuevo y soberano estado mexicano.

No fue Lizardi ese héroe, repito, que un afán patriótico me había acostumbrado a concebir como tal. Fue menos que eso. Pero también fue mucho más que un criollo acomodaticio y conformista. Un heroísmo existió en él, diferente al de los caudillos militares... Fue una cámara que reprodujo la agonía de la sociedad virreinal, que penetró en sus ocultos escondrijos, bajó a sus sótanos pestilenciales, y puso al desnudo los centros de poder más importantes del mundo colonial: el organismo político, el estado eclesiástico y los intereses económicos. Fernández de Lizardi pagó con valentía el precio de ese atrevimiento: fue procesado, fue encarcelado, fue temporalmente excomulgado.

El Periquillo Sarniento, la primera novela propiamente dicha de la Nueva España (y esto de "primera novela" y de "novela propiamente dicha" habría que colocarlo en el terreno de la duda, aunque por el momento podamos utilizar estos conceptos como un asidero necesario para nuestras inquisiciones) es la gran crónica negra del régimen colonial en México. Se desprende de ella un tufo de cloaca, una profusión de piojos y ratas, de apuros y penurias que la convierten en el reverso de las crónicas heroicas que dos siglos atrás cantaban las gestas de la Conquista. Fernández de Lizardi vendría a ser el anticronista de Indias. De ninguna manera

asoma en él el deslumbramiento, el júbilo, la deleitosa curiosidad que encontramos en las páginas de Bernal Díaz del Castillo en su marcha y su encuentro con la gran Tenochtitlán, la capital de los aztecas, el más grande centro habitado de Mesoamérica. La visión de esa misma ciudad, doscientos cincuenta años más tarde transformada en capital de un Virreinato agonizante, sería la de un mundo excrementicio, desencantado, corrupto, inepto y represor. Una visión parcial, sí; desde luego. Pero, ¿qué novelista que se precie de serlo no ha dado sino una versión parcial de su sociedad? Y no por ello esa visión deja de ser cierta aunque sólo refleje a un determinado segmento social.

No es puramente voluntario el que Fernández de Lizardi trate sólo a un sector de la sociedad; sean víctimas o victimarios, él siempre sitúa a sus personajes en los estratos medios de la sociedad criolla. Se trata de una fauna menor pero significativa: escribanos, subdelegados políticos, medicastros, leguleyos, curas de aldea, sacristanes, pequeños propietarios, amas de casa, boticarios, prostitutas, jugadores de profesión. Cuando pretende alcanzar otros niveles, señala Felipe Reyes Palacios en su esclarecedor prólogo a la reciente edición de *El periquillo* publicada por la Universidad Nacional Autónoma de México, es siempre la censura quien le marca el paso. Por eso, para teorizar sobre la actividad pública o la inutilidad de los títulos nobiliarios, por ejemplo, tiene el autor que enviar a su protagonista al lejano oriente, a una isla imaginaria, donde lo hace discutir con un sabio gobernante chino por cuya boca se expresan una serie de razonamientos que ponen en entredicho las virtudes del sistema político y económico vigente en la Nueva España.

Pero aún antes de llegar a esos refinamientos orientales, durante la estancia del Periquillo en el pueblo de Tixtla, al que podríamos considerar como un microcosmos de esa sociedad a la que tantas objeciones opone el autor, encontramos ya los retratos del gobernante, el cura y el rico del pueblo. Tixtla se convierte en un espejo reducido de la Nueva España. El subdelegado político, de quien Periquillo es colaborador y cómplice, está decidido a enriquecerse a como dé lugar en el transcurso de cinco años, que es lo que dura su cargo. Inventa todo tipo de sanciones y multas para castigar y explotar a los lugareños. "Apenas salían éstos del juzgado cuando se iban a su casa otra vez. Los dejaba descansar unos días, y luego les caía de repente y les arrancaba más dinero. Pobre labrador hubo de ésos que en multas se le fue la abundante cosecha de un año; otro se quedó sin su ranchito por la misma causa, otro tendero quebró, y los muy pobres se quedaron sin camisa... No era más que una esponja para chupar al pueblo, y un firmón para autorizar los procesos y las correspondencias de oficio... Con tan buen par de pillos (sigue hablando el Periquillo, refiriéndose al subdelegado y a él mismo) rabiaban los infelices indios, gemían las castas, se quejaban los blancos, se desesperaban los pobres, se daban al diablo los riquillos, y todo el pueblo nos toleraba por la fuerza en lo público, y nos llenaba de maldiciones en secreto".

"Sería menester cerrar los ojos y taparse los oídos si estampara yo en este lugar las atrocidades que cometimos entre los dos en menos de un año, según fueron de terribles y escandalosas; sin embargo, diré las de menos: Contraviniendo a todas las reales órdenes que favorecían a los indios, nos servíamos de estos infelices a nuestro antojo, haciéndolos trabajar en cuanto queríamos y aprovechándonos de su trabajo. Por cualquier pretexto publicábamos bandos cuyas penas pecuniarias impuestas en ellos exigíamos sin piedad. Pero ¡qué bandos y para qué cosas más extrañas! Supongamos: para que no anduviesen burros, puercos ni gallinas fuera de los corrales, para que nadie fuera a misa descalzo, etc... Los mortificábamos y exprimíamos siempre que podíamos. Eso sí, el delincuente que tenía dinero, hermana, hija o mujer bonita, bien podía estar seguro de quedar impune, fuera cual fuera el delito cometido... Lo peor es que en teniendo los reos plata o faldas que los protegieran, aunque hubiera parte agraviada que pidiera castigo, salían libres y sin más costas que las que tenían adelantadas; pero si era pobre o tenía una mujer muy honrada en su familia, ya se podía componer, porque le cargábamos la ley hasta lo último, y cuando no era delincuente, tenía que sufrir ocho o diez meses de prisión; y aunque nos amontonara escritos sobre escritos, hacíamos tanto caso de ellos como de las coplas de la Zarabanda".

"Por otra parte, el señor cura alternaba con nosotros para mortificar a los pobres vecinos". Y allí cuenta Periquillo una historia ejemplar de este santo varón el día en que una pobre mujer sin dinero se le acerca en demanda de entierro para el marido

que acaba de morir. El cura de inmediato le exige el pago. Sin él, no hay entierro. La mujer insiste en que no tiene la suma requerida.

"—Pues anda, mira lo que haces y no me muelas— decía el cura muy enfadado— que a mí no me han dado el curato para fiar los emolumentos, ni me fía el tendero, ni el carnicero, ni nadie.

"—Señor —insistía la infeliz—, ya el cadáver se comienza a corromper y no se puede sufrir en la vecindad.

"—Pues cómetelo, porque si no traes completos los siete pesos y medio no creas que lo entierre por más plagas que me llores. ¡Quién no conoce a ustedes, sinvergüenzas, embusteras! Tienen para fandangos, y almuercitos en vida de sus maridos, para estrenar todos los días zapatos, enagua, y otras cosas, y no tienen para pagar los derechos del pobre cura. Anda noramala y no me incomodes más".

Para matizar la indignidad de ese sacerdote, Fernández de Lizardi crea a otro clérigo, humilde y generoso, de visita en el lugar, que le da a la mujer la cantidad necesaria para pagar el entierro. Pero la imagen de ruindad del prelado de Tixtla ha quedado firmemente consignada.

Falta un solo grupo para tener el cuadro total de las fuerzas vivas del lugar. El de los ricos de Tixtla. Eran cuatro, unos comerciantes y otros labradores ricos. Periquillo los califica de usureros, monopolistas, ladrones y consumidores de la sustancia de los pobres del pueblo. "Además de eso", dice, "eran soberbísimos.

A cualquier pobre indio, o porque les cobraba sus jornales, o porque les regateaba, o porque quería trabajar con otros amos menos crueles, lo maltrataban y golpeaban con más libertad que si fuera su esclavo... Mandaban en el juzgado y en la cárcel; y así ponían en ella a quien querían por quítame allá esas pajas... Sólo a estos cuatro pícaros respetábamos; pero a los demás los exprimíamos y mortíficabamos siempre que podíamos".

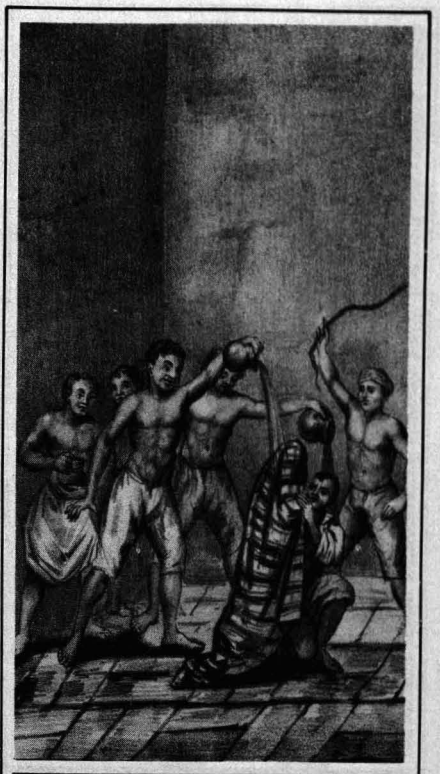
Esa es Tixtla, señores. Al menos así la veía hacia 1816 el cronista Fernández de Lizardi. El mismo que en diversas gacetillas y sueltos periodísticos se alarmaba por la baja calaña de las huestes que seguían al cura Hidalgo en su marcha libertaria, a las que consideraba cultural y espiritualmente ineptas para llevar a cabo la renovación de una sociedad descompuesta, es capaz de presentarnos con toda honestidad a esos representantes de la maldad oficial, económica y eclesiástica, contra quienes aquellos desarrapados luchaban. Al leer estas páginas no cabe duda sobre el partido que los indios, los expoliados, las castas de Tixtla tomarían en el momento en que el ejército insurgente se acercara a la población. Tampoco es necesaria una gran imaginación para saber cuáles serían las cabezas cortadas que colocarían en lo alto de sus picas. De manera oblicua, Fernández de Lizardi les ha reconocido la razón.

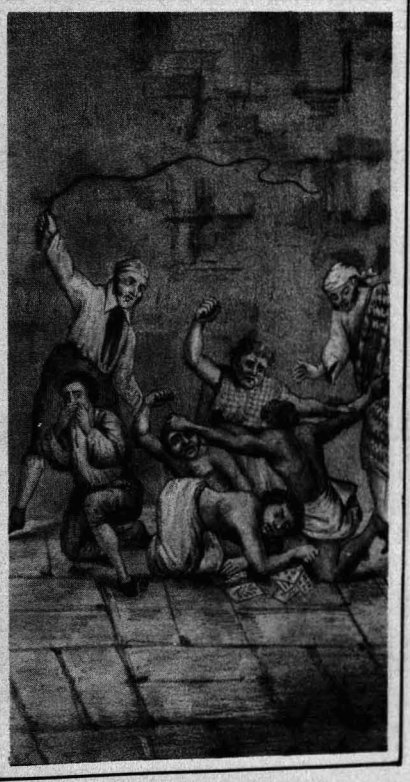
Nuestro autor era un hombre de reformas, un educador nato, un perfecto legislador, que hubiera podido ser un constituyente perfecto. Su primer biógrafo americano, Jefferson Rea Spell, en *The life and the works of José Joaquín Fernández de Lizardi* (Filadelfia, 1931), analiza las proposiciones sociales del autor en su última etapa, las que en forma suscinta serían las siguientes:

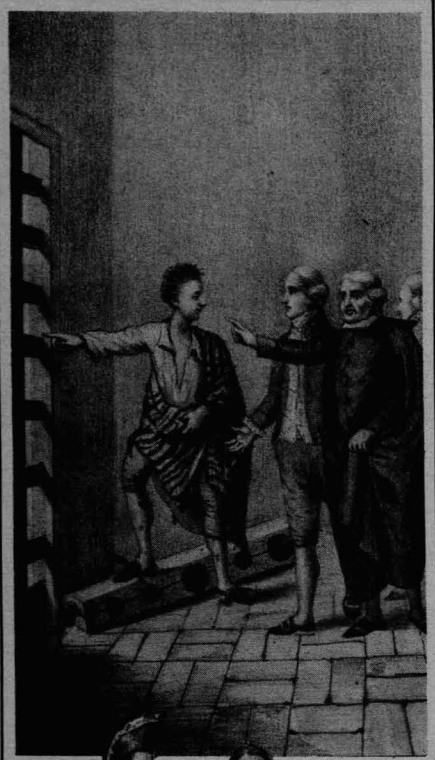
"Se manifestó por una forma republicana de Gobierno con representantes elegidos por el voto directo del pueblo, incluyendo en este concepto a las mujeres; demandó una administración municipal más eficaz que garantizara tanto mejores condiciones de salubridad y seguridad públicas, como la reglamentación del comercio, la industria, y las diversiones públicas. En su plataforma religiosa presentó como cuestiones básicas la libertad absoluta de fe, la secularización de las propiedades de la iglesia, la prohibición de que los religiosos ocupen cargos políticos, así como la supresión total de la Inquisición, los juzgados eclesiásticos, los diezmos y toda otra forma de exacción practicada por los curas. Atacó el principio de la infalibilidad del papa, el celibato, los votos perpetuos y el bautismo. Pidió que las ceremonias religiosas se oficiaran en español para que los feligreses pudieran comprenderlas. Sobre todo, enfatizó la necesidad de que la Iglesia estuviera sujeta a las autoridades políticas".

Fernández de Lizardi y la novela

Me habría gustado no detenerme tanto en el aspecto social de *El Periquillo*. Sin casi darme cuenta he dejado que el tema se extendiera. Me resultó necesario precisar algunas constantes de las preocupaciones sociales de Fernández de Lizardi para comprender mejor el sentido de sus relatos.







El Periquillo Sarniento es la primera novela escrita por un mexicano. Bien a bien no se ha logrado dilucidar el porqué de la inexistencia de este género en la Nueva España, donde la imprenta se ocupaba de publicar obras en verso y comedias, amén de un torrente de sermones y tratados de instrucción moral y religiosa.

Intentemos algunas explicaciones: debemos recordar que durante los primeros años de la Conquista existieron las disposiciones legales de 1532 y 1534 que prohibirían la publicación y circulación de este género de obras... "Que ningún español o indio lea libros de romances que traten materias profanas y fabulosas o historias fingidas, porque de ello se siguen muchos inconvenientes". Con el tiempo esas disposiciones fueron melladas por una práctica en contrario. Existen amplias listas de los libros que circulaban en la Nueva España que incluyen una buena dosis de novelas. Al final se vendían casi abiertamente en muchas partes. Pero una cosa era venderlas y otra imprimirlas. Una investigación reciente en los archivos de la Inquisición de México ha descubierto buen número de ellas a las que no se les concedió derecho de impresión.

Estas novelas secuestradas demuestran que la Inquisición seguía con celo la aplicación de las disposiciones legales citadas. Por otra parte, tal vez por el clima contrarreformista español, el género había caído en un temporal desuso en la Metrópoli. El Siglo XVIII es casi inexistente novelísticamente en la Península. Y en Nueva España, aun en el caso de que fueran permitidas, la impresión de toda obra debía hacerse a costa del autor y quienes se dedicaban a la literatura en las colonias, fuera de algunos poetas eclesiásticos, eran poco menos que parias sociales. La profesión en sí era vista con recelo. "Escribir no da sino cuesta".

Por otra parte, España no constituye una excepción. Después del Siglo de Oro, la novela no se cultivó casi en Europa (salvo escasas notables excepciones) sino hasta el siglo XIX. Existía un público cautivo para las obras de motivación religiosa, pero uno reducidísimo para las obras de ficción. A pesar del afán de algunos estudiosos del Virreinato en celebrar la obra educativa de España en nuestro continente, las cifras nos arrojan una realidad bastante miserable. De seis millones de habitantes de la Nueva España sólo treinta mil sabían leer. Es decir, apenas el 0.5% de la población. Por todas estas razones, especialmente las de carácter legal, no fue posible que *El Periquillo Sarniento* apareciera sino hasta después de que las Cortes de Cádiz anularon las restricciones existentes sobre la imprenta. De las cuatro novelas escritas por Fernández de Lizardi sólo una pudo publicarse en forma íntegra en vida del autor: *Noches tristes y día alegre*. De dos de ellas, *El Periquillo Sarniento* y *La Quijotita y su prima*, los últimos volúmenes se publicaron después de la muerte del autor. Y una novela, *Don Catrín de la Fachenda*, es por entero póstuma.

El género era muy nuevo. Iniciarlo fue, a mi juicio, el mayor acto de heroísmo

emprendido por Fernández de Lizardi. Sus antecedentes literarios quedaban muy lejos, en la novela picaresca española del Siglo XVI. En cuanto a las ideas, algunas provienen, o al menos tienen esa intención, de Rousseau y de la Ilustración francesa. La estructura de la novela es lineal: narra la vida de un pícaro mexicano, un verdadero truhán responsable de la muerte, el encarcelamiento, la miseria y la desesperación de casi todas las personas que tropiezan con él a lo largo de su truculenta vida, quien al final, milagrosamente, se regenera. El relato sigue a este nada agradable personaje por sus diferentes estudios, profesiones y andanzas, que a veces lo llevan a la cárcel y al destierro.

El primer volumen sufre de asfixia moralizante. Fernández de Lizardi era ya conocido y apreciado como periodista. Su público deseaba ilustrarse con él. Y él le servía con hechos y cuadros de costumbres que acompañaba a cada momento de sermones y con un aparato de erudición que novelísticamente constituía un atropello a la acción misma del relato. Pero poco a poco va ganando el narrador sobre el moralista sentencioso. La anécdota se desentiende gradualmente del afán aleccionador, el lenguaje se vuelve más flexible, más visuales las escenas, hasta que se logra integrar una verdadera novela, en contra tal vez de las intenciones iniciales del autor.

Quien lea la prosa en español del Siglo XVIII, dogmática, acartonada, grisácea, se quedará perplejo ante la frescura y el vigor de ciertas descripciones. Asomémonos por ejemplo a una casa de juego de ínfima categoría donde el protagonista se refugia una noche.

"Otros cuatro o cinco pelagatos, todos encuerados, y, a mi parecer, medio borrachos, estaban tirados como cochinos por la banca, mesa y suelo del billarcito.

"Como el cuarto era pequeño, y los compañeros gente que cena sucio y frío y bebe pulque y chinguirito estaban haciendo una salva de los demonios, cuyos pestilentes ecos, sin tener por donde salir, remataban en mis pobres narices; y en un instante estaba yo con una jaqueca que no la aguantaba; de modo que no pudiendo mi estómago sufrir tales incensarios, arrojé todo cuanto había cenado pocas horas antes.

"Januario advirtió mi enfermedad, y percibiendo la causa me dijo: —Pues amigo, estás mal; eres muy delicado para pobre. —No está en mi mano— le respondí. Y él me dijo: —Ya lo veo; pero no te haga fuerza, todo es hacerse, y esto pasa a los principios, como te dije esta mañana; pero vámonos a acostar a ver si te alivias.

"A la ruidera de la evacuación de mi estómago despertó uno de aquellos léperos, y así como nos vio comenzó a echar sapos y culebras por aquella boca del demonio. —¡Qué rotos tales de m...!, decía, ¿por qué no irán a vomitarse sobre la tal que los parió, ya que vienen borrachos, y no venir a quitarle a uno el sueño a estas horas?

"Januario me hizo seña que me callara la boca, y nos acostamos los dos sobre la mesita del billar, cuyas duras tablas, la jaqueca que yo tenía, el miedo que me infundieron aquellos encuerados, a quienes piadosamente juzgué ladrones, los innumerables piojos de la frazada, las ratas que se paseaban sobre mí, un gallo que de cuando en cuando aleteaba, los ronquidos de los que dormían, los estornudos traseros que disparaban y el pestífero zahumerio que resultaba de ellos, me hicieron pasar una noche de perros".

Ha ocurrido un milagro. La lengua ha cortado sus amarras; está viva. Sólo así puede recrear la noche chusca y repugnante de Periquillo. En ese mínimo fragmento del relato se nos ofrece una vibración que trasciende a la escena que describe. El idioma se mueve, es el necesario para escribir novelas. Ha roto los grilletes que una muchedumbre de sacristanes y de mezquinos chupatintas le habían ceñido. Desde un punto de vista literario, Fernández de Lizardi había librado una batalla tan ardua como las de Hidalgo y Morelos en otros campos de la acción. Gracias a esa desenvoltura, a la recuperación de un lenguaje liberado, nació una literatura nacional. Otros escritores fueron ampliando esa victoria. Luchando, a su vez, contra las servidumbres que esa tradición tan ligada a una situación nacional imponía, se desentendieron de las facilidades de un cómodo fariseísmo político, y descubrieron los métodos para aprovechar mejor la realidad circundante y trascenderla. La deuda, consciente o no, con su obra, de quienes hoy día intentamos en México escribir novelas, es inmensa. ◇

FETICHISMO Y CONSTITUCION

Por Manuel González Oropeza *

A un año de conmemorar los setenta años de la Constitución Política de México, pareciera que todos los elogios y las críticas que merece ya se han expresado. Empezando por la primera protesta en su contra el 31 de diciembre de 1916 realizada contra el aún proyectado artículo 3o., así como por la última propuesta de expedir una nueva Constitución del 3, 4 y 5 de febrero de 1985[1], nuestra Constitución ha recibido todos los calificativos posibles. Los elogios se han centrado en su carácter revolucionario, social e innovador que tuvo en 1917 y que, para 1986, se antojan un tanto lejanos.

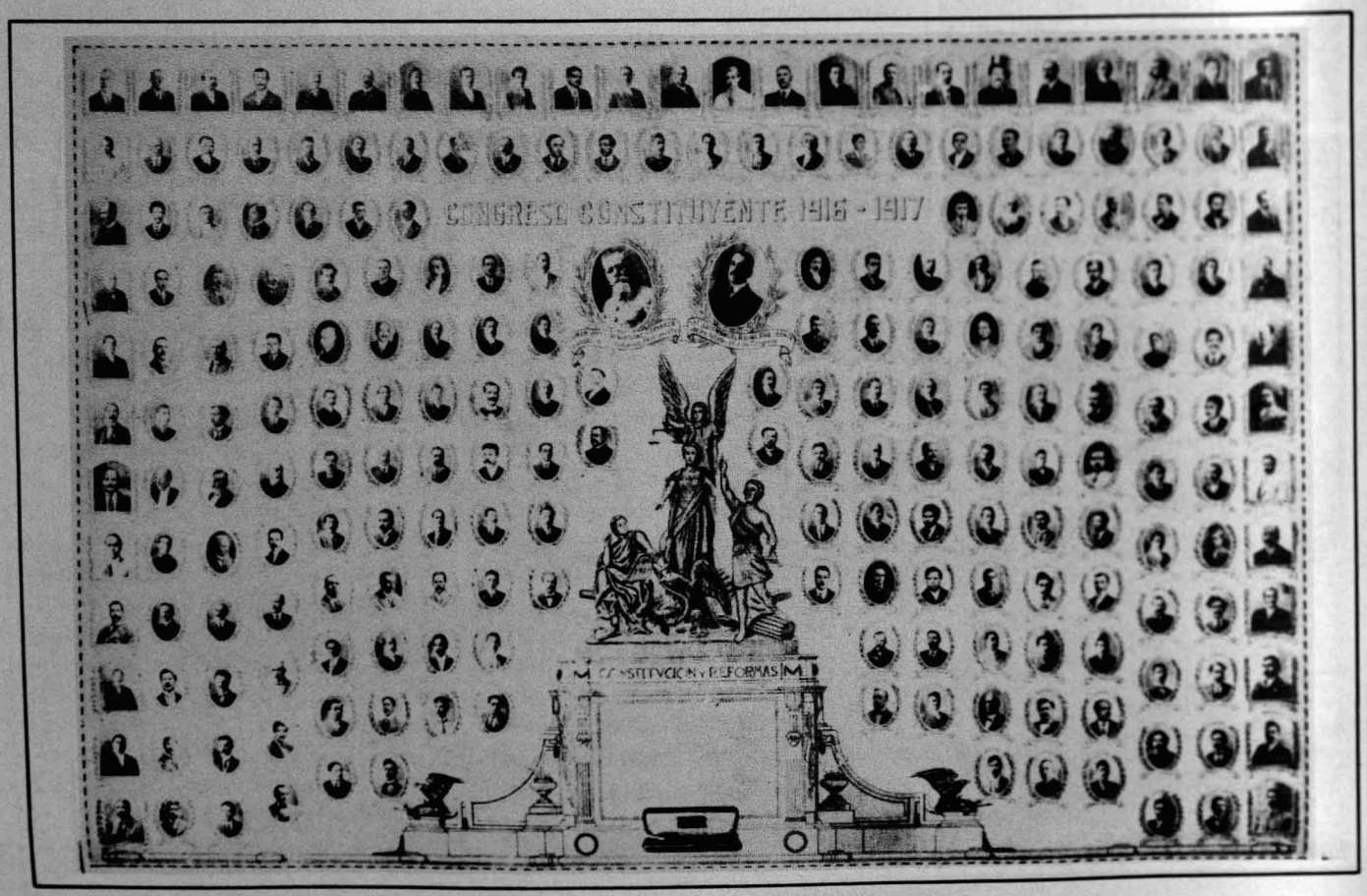
México nunca ha sido indiferente ante sus Constituciones. Desde la aplicación de la Constitución de Cádiz de 1812 y su virtual supresión en 1814. Las críticas, por su parte, han sido lo suficientemente gráficas como para calificarlas de "arlequín" por un jurista contemporáneo o como "un traje de luces", según la expresión célebre de principios de siglo.

Obras de José Joaquín Fernández de Lizardi, como *El hermano del perico que cantaba victoria* (1823) donde pintorescamente hace una gran defensa del Federalismo, o como sus célebres *Conversaciones del payo y el sacristán* (1824) donde incluso propone una "Constitución Política de una República Imaginaria", atestiguan la inquietud y esperanza del pueblo mexicano por el establecimiento del constitucionalismo, que limitara el poder absoluto.

En 1820, al restablecerse la vigencia de la Constitución de Cádiz, precisamente el 28 de diciembre, se instaura la cátedra de Derecho Constitucional por el Virrey Apodaca y su primer titular, Blas Osés, enfatiza la idea de que la Constitu-

* Profesor de la División de posgrado de la Facultad de Derecho de la UNAM. Investigador del Instituto de Investigaciones Jurídicas e Investigador Nacional.

[1] Gorostieta, Carlos Ramiro, *Necesidad del cambio hácia nueva Constitución. Un anteproyecto en preparación.* Excélsior, 3, 4, y 5 de febrero de 1985.



ción traería la creación del Estado de Derecho ya que, en virtud de que las leyes deben ser el objeto primordial de los hombres, "si un hombre sólo es el depositario único de toda la autoridad, sin que haya ley ni freno que lo contenga, el Estado queda expuesto a perecer inmediatamente".

Las Constituciones en México han enmarcado todos los sistemas y formas de gobierno, su modelo norteamericano no tuvo quizá la influencia que ha sido aseverada.

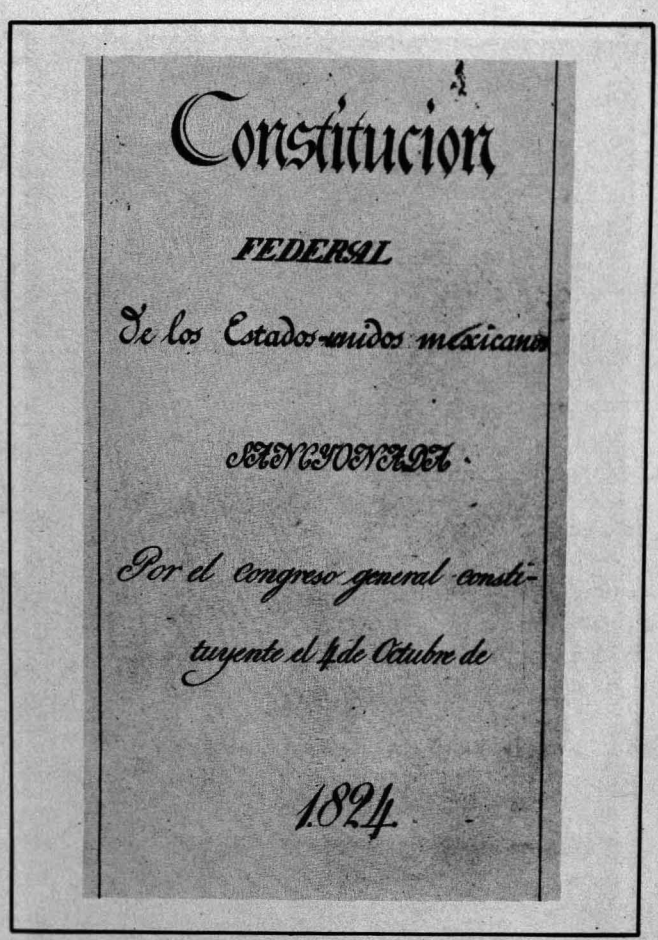
En realidad, cuando se analiza la literatura de la época y sobre todo la primera traducción que circuló en México de la Constitución de los Estados Unidos de América, impresa por Mariano Galván en 1823 y vendida en el portal de Agustinos al precio de 4 reales; su objetivo consistió en convencer al convulsionado México de adoptar el sistema federal. Hasta en este punto, son sin duda más convincentes las contribuciones periodísticas de Lizardi o las manifiestas de las diputaciones provinciales de Jalisco, Yucatán, Michoacán y Zacatecas, entre otros, que los artículos periodísticos de Alexander Hamilton, John Jay y James Madison, conocidos como *El Federalista* de 1788.[2]

Un periódico de nombre *El Atleta*, mientras el país se divide con el Plan de Jalapa, en los números de diciembre de 1829 y enero de 1830 traduce *El Federalista* número 10 en el oportuno texto *De la utilidad de la unión de los Estados federales, como una salvaguarda contra las facciones e insurrecciones domésticas*, escrito por Hamilton, y que es un clásico sobre el federalismo como el sistema idóneo para las nefastas consecuencias de las acciones políticas y los intereses contrapuestos.

Hacia 1829, con las primeras rebeliones internas de la República Federal en México, los Estados de Veracruz, Zacatecas, Yucatán y Tabasco son presa de aquellas facciones que temía Hamilton y se cataliza con el Plan de Jalapa del 2 de enero de 1830. Francisco Salinas, entonces gobernador de Zacatecas, acude al concepto de Estado de Derecho que ofrece la Constitución de 1824 y exclama decidido a no dejarse gobernar por la espada sino por las instituciones. La preocupación de nuestros primeros estadistas por conservar la paz interior, había hecho que la primera traducción de la Constitución norteamericana estuviera precedida de dos discursos de George Washington, el primero dirigido a los gobernadores de los estados el 18 de junio de 1783 y el otro, conocido como el "discurso de despedida", de 1796. El punto común entre ambos, fue precisamente los consejos de Washington hacia los futuros gobernantes de su país: "El alternativo predominio de una facción sobre otra, aguzado con el espíritu de venganza, natural a las direcciones de partidos, (...) es ya un horrible despotismo", apuntaba Washington en una sugestiva propuesta del partido único y oficial, del que México ha sido pionero.

Era el mensaje de unidad en la pluralidad, e *pluribus unum*, lo que quizás atrajo más a los mexicanos de la generación de la independencia de la nación americana.

Sin duda, la detallada mecánica de la división de poderes, cuyos pormenores aun estaban por hacerse, no fue percibida por los constituyentes mexicanos y, quizás, hasta desechada en los subsecuentes ensayos de nuestra forma de gobierno. En Estados Unidos no hubo como en México, Poder Ejecutivo depositado en tres personajes. El Poder Legislativo depositado en una Cámara. México, al igual que los Estados Unidos, ensayó la figura del vicepresidente, las elecciones indirectas del Presidente y las elecciones de los Ministros de la Suprema Corte, pero además nuestro país ha experimentado constitucionalmente la monarquía en dos ocasiones, la república central, el Congreso con dos periodos de sesiones, el Consejo de Gobierno, el Supremo Poder Conservador, la sustitución presidencial por el Presidente de la Suprema Corte, hemos presenciado golpes de Estado por cada uno de los tres poderes de la Unión y, en fin, la diversidad de formas y sistemas políticos, hacen de nuestro país un caso concreto, cuyo modelo americano o francés le queda corto para nuestra tremenda experiencia histórica.


Constitucion

FEDERAL

De los Estados-unidos mexicanos

SANCIONADA

Por el congreso general constituyente el 4 de Octubre de

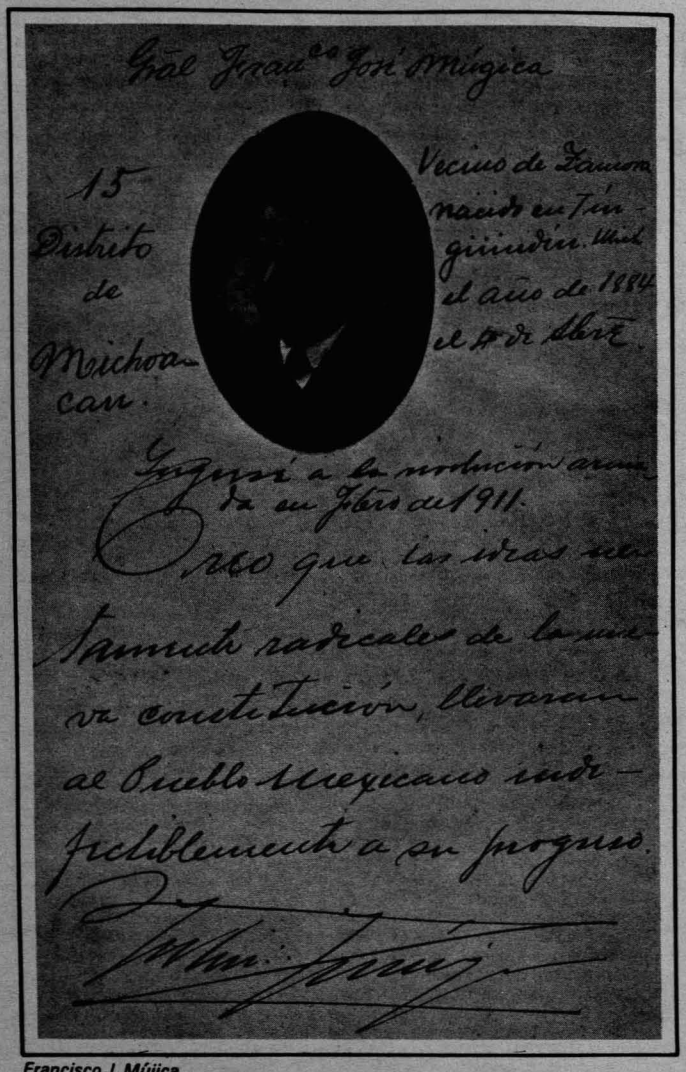
1824

Por ello, al hablar de la Constitución no se pueden dejar de lado los debates, las ideas y manifiestos que la han configurado y dado a lo largo de nuestra vida independiente su impronta particular.

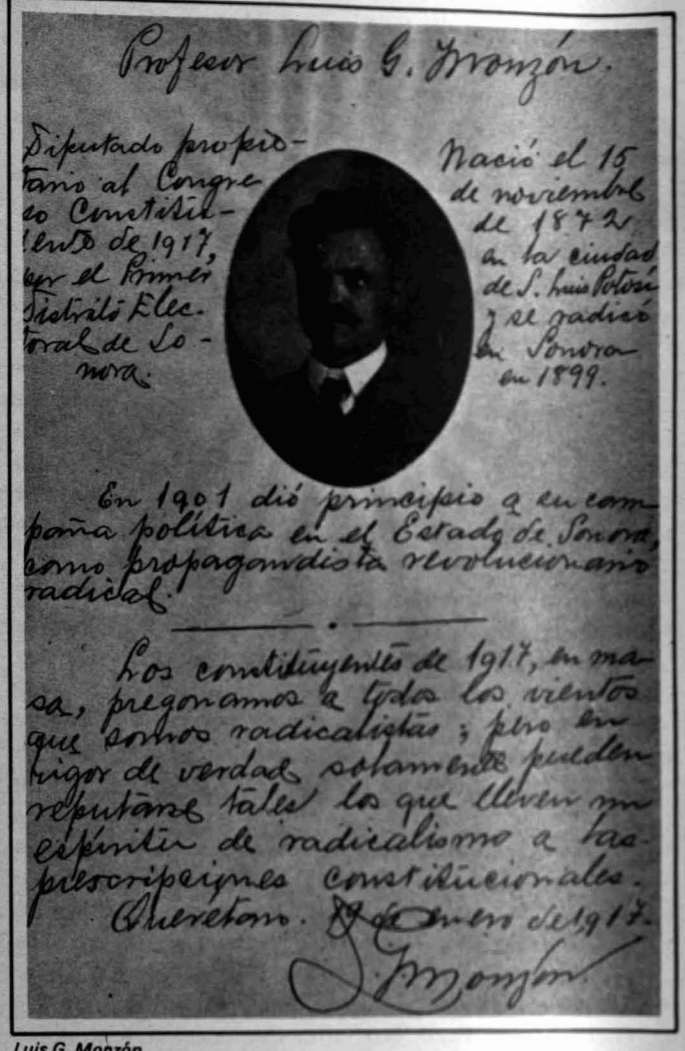
Aunque la Constitución Americana le haya dado las palabras a las Constituciones mexicanas federales, el sentido y desarrollo de las nuestras ha sido significativamente distinto a la de la Unión Americana. Es evidente que los 87 días de discusión de la Convención de Filadelfia de mayo a septiembre de 1787 no son comparables a los 50 días de debates del Congreso Constituyente en Querétaro de diciembre de 1916 a enero de 1917.

Se ha considerado a la Constitución Americana como el paradigma de las instituciones políticas que no ha sufrido alteración de sus bases, sino tan sólo veintiseis enmiendas en su casi bicentenaria existencia. En cambio, a la Constitución Mexicana con sus 320 reformas se le satiriza por haber sido trastocada en sus principios y cambiada prácticamente cada sexenio.

[2] El ejemplar, desconocido en México, fue dado a conocer al autor gracias a la Dra. María del Carmen Ruiz Castañeda, Directora del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM.



Francisco J. Múgica



Luis G. Monzón

Blas Osés, desde la primera cátedra de Derecho Constitucional, manifestó: "Todo prueba que los Estados tienen su vida política, y que una vez llegado el término de su carrera, es indispensable que perezcan o a lo menos que varíen de instituciones, de leyes y de costumbres. **No está en el arbitrio del legislador hacer eterna la nación cuyas leyes establece, porque no puede detener el curso regular de la naturaleza**".[3]

Un total de 36 artículos constitucionales se han reformado y nuestro sistema no se ha violentado.

La Constitución debe ser un documento operativo, cuya facticidad sea igual a la de los reglamentos y leyes y no un texto sacro irreformable.

Los constituyentes mexicanos, hombres preclaros sin duda, no tuvieron ninguna inspiración divina para determinar los artículos que votaron. Su gran mérito fue interpretar las necesidades del pueblo en ese momento histórico.

Sin duda, las reformas constitucionales actualizan y definen nuestras necesidades nacionales. Las reformas educativas, agrarias, económicas y de organización de poderes son intentos para acercar a la Constitución hacia nuestra cambiante realidad.

No sirve un documento ideal llamado Constitución, si la normatividad cotidiana, contenida en acuerdos, circulares o reglamentos, resulta más importante al ciudadano común que las bellas declaraciones de derechos establecidos en la Constitución.

La Constitución Americana ha sido reformada con igual o mayor profusión que la Mexicana. Sin embargo, su sistema no ha sido formal, sino a través de la interpretación de la Suprema Corte.[4] La libertad de imprenta contenida en la Primera Enmienda y redactada en 1790, por ejemplo, es actualmente entendida de una manera completamente distinta.

Resulta una lógica consecuencia que las Constituciones deben adecuarse al desarrollo de las instituciones sociales y políticas. De nada sirve contar con un fetiche que mágicamente resuelva los problemas de la sociedad contemporánea, intocable, aunque visible en todo el territorio nacional.

Los amuletos y fetiches que se guardan en nichos o altares son símbolos respetados por las culturas y dignos de ser celebrados en fechas pre-establecidas. Sin embargo, la fuerza vital y experiencia política que se inserta en la Constitución no merece ese carácter. Afortunadamente, todavía se cree en la Constitución y se le reforma cuando se considera preciso.

En tanto se considere a la Constitución como un texto que incide en lo cotidiano de la vida del mexicano y no se le trate como un fetiche intocable, nuestro texto fundamental tendrá la vigencia, interpretación y, quizá, cambio que amerite. ◊

[3] Cfr. Osés, Blas, "Oración inaugural en la apertura de la cátedra de constitución de la Universidad Literaria de México, pronunciada el día 28 de diciembre de 1820" en *Revista de la Facultad de Derecho de México*, tomo XVI, julio-diciembre de 1966, números 63-64, p. 888.

[4] Vid. Carrillo-Flores, Antonio, "La Constitución real de Estados Unidos y la Suprema Corte" *Revista Universidad de México*, nueva época, julio 1983, núm. 27, vol. XXXIX.

Entrevista

ANTONIO NEGRI
Un filósofo bajo libertad condicionada

Por Luis Gómez*

París, domingo por la tarde. Antonio Negri, 50 años, profesor de filosofía y economía de la Universidad de Padua. El es la principal figura del movimiento de la Autonomía Italiana. Ha pasado más de cuatro años en la prisión acusado, entre otros delitos, de ser el máximo dirigente de las Brigadas Rojas. Acusación falaz que en la imposibilidad de ser probada, ha sido "reducida" a una acusación de carácter político: "Incitación a la subversión generalizada contra el Estado, e incitación a la violencia" basada en una ley aún vigente, promulgada durante la época del fascismo, los años de Musolini...

El proceso del 7 de abril, el caso, le llaman los jueces italianos, que esconde graves atentados contra las libertades individuales y contra la libertad en general, ha desencadenado una serie de medidas autoritarias y peligrosas aún para países de democracias medianas, y que han sido duramente criticadas por Amnistía Internacional;[1] encarcelamiento y privación de la libertad sin comparecer a juicio por tiempo indefinido, hasta diez años y ocho meses en el caso de algunos; promulgación de leyes de excepción, basadas en concepciones medievales, como aquella famosa de los "arrepentidos".

Antonio Negri, habiendo sido electo por más de 50 mil votos, es ahora Diputado.

Inmediatamente los partidos han puesto en subasta su inmunidad parlamentaria; Negri, sabiendo lo que representa el regreso a esa ausencia de tiempo, a esa máquina contra la razón humana que es la prisión, elige la libertad y sale por mar a Córcega en su camino a París, donde le espera no la clandestinidad, pero sí una situación precaria que no le permite ni participar públicamente en las conferencias y actividades del Colegio de Filosofía del cual

Antonio Negri

forma parte, ni siquiera poder volver a impartir los cursos que otra vez profesara en la célebre Ecole Normale Superieur, la escuela de Sartre, de Nizan, de Aron, de Malraux...

Negri se autodefine como un filósofo en licencia, un filósofo con permiso provisional, con un permiso no oficial de residencia en Francia, y bajo la vigilancia de las policías internacionales. En estas circunstancias, el autor de La forma Stato, *de* Marx Oltre Marx, *de* Crisi dello Stato-Piano, *de* L'Anomalia Selvagia, *sobre Spinoza, de* Dominio e Sabotaggio, *de* Macchina Tempo, *así como participante en el debate "¿Existe una doctrina marxista del Estado?" (Revista* Palos de la Crítica *No. 2/3, Invierno 80/81), no entra al juego de la "democracia" de la representación. Diputado sí, perseguido también, pero lúcido y rigurosamente crítico, Antonio Negri nos presenta sus opiniones, sus inquietudes, nos habla de la guerra, del comunismo, de Spinoza, y de la crisis contemporánea...*

L.G.: Antonio, hagamos un poco de historia. Después del *Affaire* del 7 de abril has pasado más de cuatro años en la cárcel, evidentemente el tiempo de la cárcel no es el tiempo de afuera. Ahora afuera liberado por el mandato que recibiste, viviendo temporalmente en París, ¿qué dice el profesor de Padua sobre la situación italiana? hemos leído en la revista *Change International*[2] algunas de tus primeras impresiones en libertad: si bien optimista y tomando filosóficamente partido por el futuro, tampoco encuentro un espíritu pleno de ilusiones. Hablaste de una crítica del sistema de la democracia de partidos, y del fenómeno de la representación política.

A.N.: Yo pienso que la democracia italiana, y en general la democracia europea se encuentran al nivel de una asfixia, realmente profunda, lo cual quiere decir que la crisis económica actual ha llegado a un nivel en el cual los elementos más tradicionales de la democracia europea —es decir, las relaciones entre un cierto estado de asistencia, un cierto *Welfare* y un desarrollo capitalista fuertemente centralizado— han recaído sobre toda la sociedad, llegando a un punto de crisis quizá irreversible. La democracia europea como un sistema político íntimamente ligado a esta razón material ha llegado a un punto, repito, de asfixia. Este es, si tú quieres, mi aspecto más pesimista: yo no creo como lo creía hace veinte años, por ejemplo, que había la posibilidad de realizar luchas sociales en el desarrollo; ahora tengo la impresión que en adelante las

* Luis Gómez nace en Santa Fé de los Altos, D. F., en 1952. Doctor en Historia Social en la Universidad de la Sorbona. Actualmente es profesor en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM.

1. Amnesty International Rapport 1984, p. 331 y ss. Editions Francophones d'Amnesty International 1984.

2. Toni Negri: "Un philosophe en permission" —Ferocious Alphabets. Ver también L'affaire "7 avril" Revista *Change International* No. 1.

luchas sociales y los sujetos están pasando a través de una especie de bifurcación frente al Estado y frente a las instituciones. A estas alturas hacer previsiones se torna difícil, mi optimismo es, si tú quieres, mirar la fuerza, la consistencia que —yo no sé si se pueda decir— las clases subalternas —porque hoy es difícil definirlas con este término—, ya que son también clases subalternas ciertos niveles del terciario superior, ciertos niveles de fuerza de trabajo abstracta, el mundo estudiantil, etc., tienen una vitalidad y una consistencia social que ya no tiene relaciones con el estado. En Italia se ha hablado ya una vez de diferencias entre el país legal y el país real. Hoy es un eufemismo hablar en esos términos. Se debe hablar de una muy profunda separación que se vive en los países de la Europa Occidental, en Alemania el caso llega a extremismos culturales que son muy evidentes, en Italia es posible verificarlos, cuando salí de prisión, pasé por 37 ciudades en dos meses, sesenta días incluyendo las vacaciones, trabajé como un loco, y sobre todo lo he hecho por tomar contacto con esta realidad enorme que carece de hecho de toda representación política.

L.G.: Hablando de las desilusiones, hoy encontramos por todos lados los decepcionados de toda teoría, si en 1968 había una especie de marxofilia, hoy encontramos una ola de marxofobia, bien pocos teóricos de izquierda han quedado indemnes, resistentes con un marxismo más sofisticado ¿Toni Negri forma parte...?

A.N.: ¡Pero claro que sí! por mí, por mis amigos. Yo no estoy solo en esa batalla marxista. La crisis del marxismo comenzó mucho antes que la crisis de los marxistas de los años setenta. Para nosotros la apreciación crítica de Marx ha sido el punto del cual hemos partido. Hemos partido de la crítica del dogmatismo marxista en los años siguientes al 56, la gran fecha de la crisis del comunismo mundial, la fecha del vigésimo congreso, la fecha de la revolución obrera en Hungría, y es el momento en el cual las emociones más profundas de los marxistas han sido fuertemente golpeadas por esa tragedia histórica; al gulag no lo hemos descubierto en los años setenta, el gulag fue descubierto en el 56 en las mismas declaraciones de la clase dirigente soviética.

Entonces, yo creo que el marxismo es una ciencia social y yo creo en las ciencias sociales. No quiero preguntar a los marxistas si ellos han puesto en crisis al marxismo o incluso a cada una de las ideas científicas, a cada una de las ideas regulativas sobre el plano del conocimiento social. Yo pienso que sobre todo, han puesto en crisis la relación entre el conocimiento y la transformación. Creo que existe la posibilidad de atravesar el marxismo considerándolo como una de las principales plataformas de la ciencia moderna y yo diría también de la conciencia moderna. Se trata de encontrar sin dogmatismo, el espíritu crítico que existe en su base y en sus orígenes.

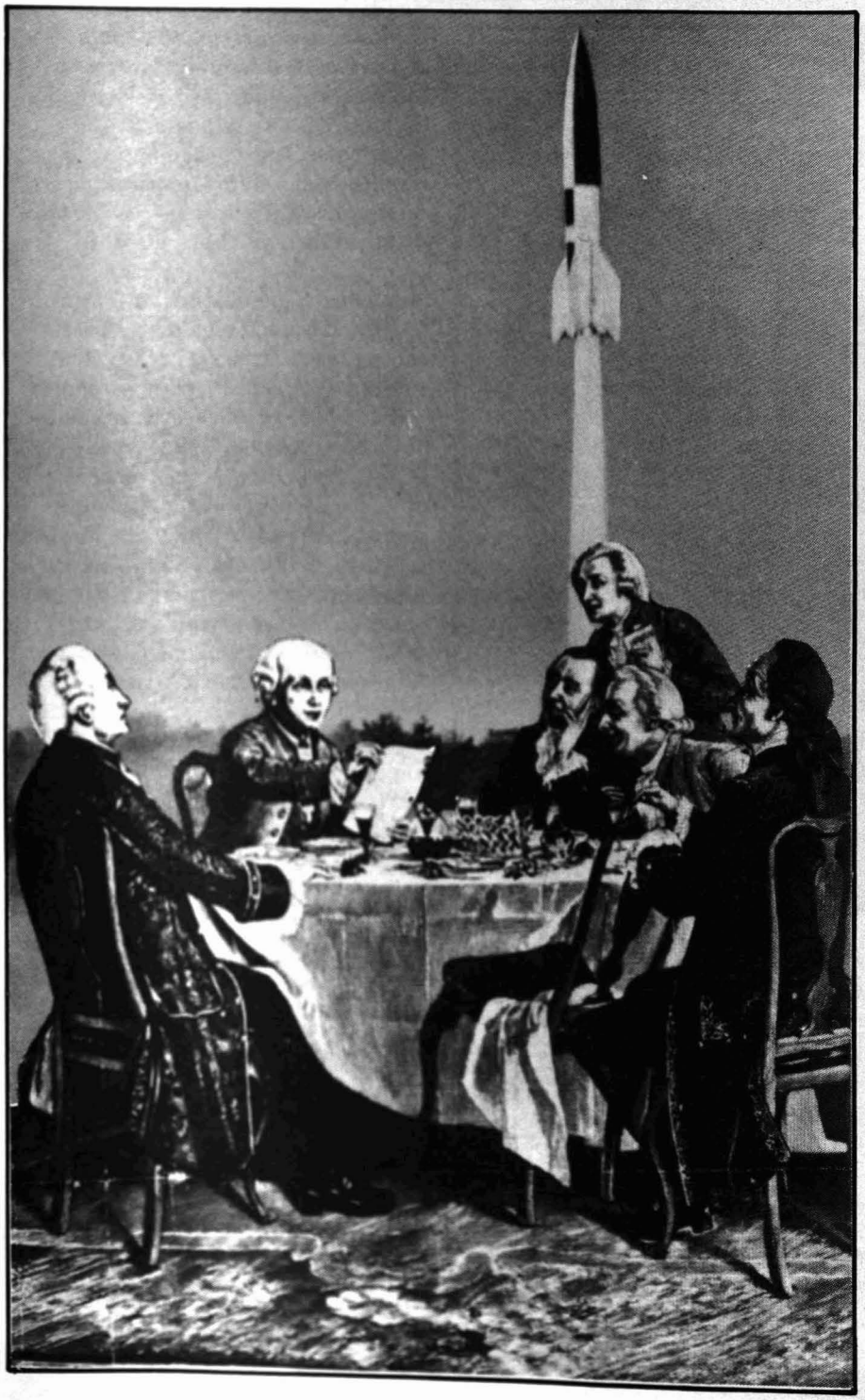
Creo que es posible determinar la relación sujeto-científico-sujeto de la transformación y objeto científico, de una forma totalmente nueva, en todo caso dentro de la tradición del conocimiento que quiere transformar, lo cual es una condición absolutamente fundamental.

No podemos concebir las ciencias sociales fuera del problema de la transformación, y esto también quisiera decirlo para las ciencias burguesas; las ciencias burguesas han estado siempre ligadas al ideal de la transformación. Es claro que no podemos estar de acuerdo con ellas sobre la cuestión del valor, sobre sus puntos de referencia al interior, pero debemos pensar en eso que fue pura y simplemente el gran positivismo burgués de la segunda mitad del siglo diecinueve. Pienso que si no hay una raíz ética no hay ciencia. Escribí *Marx Oltre Marx* (*Marx más allá de Marx*) en 78, precisamente en París, en los cursos que dí en la École Normale Superieure, y creo que aún estoy de acuerdo con una gran parte de las tesis que desarrollé en ese texto. Más allá de Marx quiere decir hacia un sujeto proletario que es un sujeto proletario social, lo que quiere decir más allá de la clase obrera entendida como la han entendido desde un punto de vista sociológico durante ya tantos años. Más allá de Marx, quiere decir más allá de una concepción del valor que ha sido una concepción totalmente economista, en la cual el problema de la reproducción, es decir el problema de la mujer, el problema de los marginados, no ha sido bien comprendido. Más allá de Marx sobre el gran problema de la crisis misma, es decir donde los problemas de la subjetividad revolucionaria se han convertido en algo absolutamente fundamental. Pero todo esto al interior de la reflexión marxista, porque yo no puedo concebir la reforma de la sociedad fuera del comunismo, fuera de esa construcción de una sociedad donde los individuos son libres y también al mismo tiempo están asociados a una forma de conocimiento emancipador y a la vez colectivo. Eso es el comunismo, y eso es el marxismo, que ha sido construido sobre ciertas aventuras de la razón que están presentes en *El Capital*, que están presentes en los *Grundrisse*, que están presentes en los grandes textos de Marx, y esas son aventuras de la razón que bien valen aún la pena vivirse.

El comportamiento de los gobiernos alrededor de la cuestión de la deuda ha llegado a modificar la política interna de los grandes países capitalistas

L.G.: Casi todos los teóricos marxistas miran hoy como referentes filosóficos sea a Hegel (ese viejo caballo de batalla del Leninismo), sea a Kant -véanse los trabajos de Lucio Colleti; dado lo anterior, nos ha sorprendido tu atención a Spinoza, ¿Qué hay en el fondo? ¿Cuál es el aspecto que más te seduce de Spinoza?

A.N.: Bueno, tú sabes, mi primer trabajo filosófico fue sobre Hegel (en 1958), también traduje Hegel al italiano; mi segundo trabajo fue sobre Kant (en 1962), bueno, no estoy de acuerdo contigo en lo que concierne a Hegel; tengo la impresión de que Hegel está algo obsoleto en la discusión filosófica. Por otro lado estoy totalmente de acuerdo sobre ese enorme llamado a Kant en el actual pensamiento post-marxista, ¿qué quiere decir? ¿qué significa reencontrar a Kant? Significa reencontrar el formalismo, es decir reencontrar el formalismo que no es una doctrina unilateral. Ello tiene mucho sentido, es reencontrar una estabilidad epistemológica que debe sustraerse a la determinación histórica. Kant es verdaderamente el último filósofo, no lo es Hegel, lo es en realidad Kant, quien hace la última declaración de trascendencia del conocimiento sobre la vida práctica, sobre la vida humana. Es Kant el último que nos ha propuesto, no el mercado de la vida, sino el altar de la fe racional como el punto de referencia. Yo veo, por ejemplo, que hoy en la crisis de la epistemología francesa, en la crisis de la epistemología estructuralista, resurgen muy fuertemente corrientes trascendentalistas —no de trascendencia religiosa, sino de trascendencia lógica— y veo, por ejemplo, continuamente la tendencia a retomar la acusación de irracionalismo ahí donde se rechaza este punto que siempre he considerado firme y determinante que consiste en la total inmanencia del conocimiento de la realidad y de la vida. Es necesario decir que evidentemente hay un resurgimiento de Kant, del formalismo, del trascendentalismo, que bien se puede encontrar bajo formas muy sofisticadas, porque se encuentra en la epistemología de un lado, y del otro lado se ve surgir y resurgir en la filosofía del lenguaje de matriz anglosajona, un punto de reencuentro.



Este renacimiento de Kant en todo caso es un fenómeno que se repite, que es tradicional en la historia del pensamiento y del pensamiento social. Por ejemplo, si piensas en el renacimiento kantiano de fin del siglo XIX en Alemania es un momento muy importante. Por ejemplo, Kautsky era mucho más kantiano que hegeliano. En este renacimiento kantiano hay un justo rechazo del materialismo dogmático que estuvo tan de moda —sobre todo— en las corrientes políticas del marxismo.

¿Qué quiere decir mi interés por Spinoza? Spinoza forma parte de esta corriente maldita del pensamiento moderno, que encuentro en el renacimiento italiano, en Maquiavelo, sobre todo en Spinoza encuentro un Marx totalmente vivo, en una concepción materialista viva, donde la unicidad del horizonte material es reenviada a la potencia del sujeto en un terreno metafísico, absolutamente metafísico, pero de una metafísica que no tiene trascendencia, ¡ninguna! de una metafísica totalmente ligada a la práctica. Un reconocimiento de la experiencia como praxis. Horizontes materiales históricos que son totalmente construidos por los hombres, un ateísmo total que llega a un nivel de una tal radicalidad que se ha considerado a Spinoza como el pensador maldito de la historia del pensamiento occidental. Eso que encuentro en Spinoza es lo que también había encontrado dentro de una tradición totalmente diferente, Gilles Deleuze; es lo que han encontrado en Spinoza los grandes

filósofos que han empezado hoy a tratar de construir nuevas plataformas teóricas en este ir más allá de Marx que no sea irracionalista de un lado, y que no sea kantiano del otro. Yo conocí a Spinoza en la prisión y sobre la base de una amistad con este autor que se remonta a cuando yo era niño puedo decir que (si así se puede decir), soy un spinoziano natural; antropológicamente spinoziano.

L.G.: Antonio, en la conceptualización del mundo de hoy, no es difícil caer en visiones totalmente polarizantes. Es bastante fácil ver un mundo repartido entre dos potencias buscando someterse la una a la otra, y someter sus entornos; pero esto, aunque real, no es el único fenómeno que determina la vida política. Pienso particularmente en Castoriadis, ¿qué es lo que tú piensas?

A.N.: ¡Ah sí! pienso que somos prisioneros de esta idea, que estamos bloqueados, asfixiados entre las dos grandes potencias y pienso que cuando esas relaciones llegan al nivel del chantaje atómico, nuclear, determinan un clima agobiante, horrible. Es evidente que no creo que esas relaciones sean la determinante principal en la crisis que se vive. Es necesario llegar a determinar encima de estas relaciones a las relaciones entre fuerzas productivas, y a los fenómenos de innovación que las fuerzas productivas van a determinar. Hoy es muy difícil considerar las fuerzas productivas como independientes de la tecnología acumulada por las dos grandes potencias pero es verdad que hay ciertos sectores en el mundo, y pienso sobre todo en Europa y en ciertos países que ya han tocado (al menos desde el punto de vista político) el umbral de una fuerte independencia nacional, y algunas formas de proyección política sobre un nivel internacional, como terrenos sobre los cuales es posible sustraerse de este clima de chantaje internacional. Pienso en Europa, pienso en China, pienso en algunos de los grandes países de América Latina. Esos son los puntos, en realidad, en los cuales hoy, por ejemplo (puesta entre paréntesis China, aunque no sé hasta qué punto se pueda considerar entre paréntesis a China), hay aún la expresión de un pensamiento libre, hay aún y sobre todo en Europa una cierta religión de la libertad, y hay quizá nuevas formas de síntesis entre fuerzas productivas también nuevas; pienso sobre todo en la fuerza de trabajo abstracto, y en la fuerza de trabajo del terciario superior y en ciertas proposiciones de cambio radical.

L.G.: Otro tema en el que te has interesado profundamente es el fenómeno de la guerra. ¿Es la guerra una dimensión intrínseca de nuestro horizonte histórico, comprendidos capital y socialismo real? Alán Arias nos dice que la guerra se impone como condición y como límite. Acabamos de saber que Reagan ha elaborado un plan de instalación de plataformas en el espacio, lo que quiere decir que la guerra se hará también fuera de la atmósfera, ¿qué piensas de esta redimensionalización de la guerra a nivel planetario?

A.N.: Pienso que efectivamente esta imagen de la guerra, que es realmente enorme, y no solamente de la guerra sino más que nada de la destrucción, de la destrucción posible, la imagen del *No future*, ha entrado en la conciencia de la gente, pero es muy necesario tener mucho cuidado con esto, es decir que según yo, en esta extremización ideal de la guerra, de la guerra entre potencias, de la guerra nuclear, hace falta leer lo que es el fenómeno más importante que se ha producido, el fenómeno de la crisis como estabilidad de relaciones sociales. Cuando se habla de la guerra se habla sobre todo y ante todo de la imposibilidad de redeterminar las síntesis de una dialéctica social cualquiera. Quiere decir que el principio de separación entre los sujetos sociales ha intervenido como el elemento fundamental del cuadro social que tenemos enfrente, y que las relaciones entre los sujetos sociales no son relaciones de representación política, es decir, de un mecanismo que pasa del concreto al abstracto, no son siquiera relaciones de contratación, son relaciones de enfrentamiento, en inglés se dice *Compact*, son relaciones al interior de los estados mismos que desde un punto de vista jurídico se pueden describir mejor con las categorías del derecho internacional que con aquellas tradicionales del derecho común interno. Entonces se da esta determinación de niveles que carecen de

No se regresa jamás al punto de partida. En la definición del sujeto yo creo que uno de los problemas más grandes a resolver es definir el momento histórico de irreversibilidad de los comportamientos

comunicación en las diferentes sociedades. Ese es el gran problema de la guerra, esa guerra continua, permanente, en la que nuestra sociedad vive, esa guerra que en los países de nivel medio de desarrollo político ha determinado, por ejemplo, la caída total de formas democráticas tradicionales de gobierno, y con la cual nos encontramos en una situación corporativista; el corporativismo, desde ese punto de vista, es una forma individual, dirigida por grandes grupos sociales, de conducir la guerra. Los intereses individuales, es decir los grandes grupos individuales sociales, no pueden transformarse para concretar el famoso interés general. Hay igualmente una gran dificultad para determinar lógicamente el interés general, la voluntad general; los sistemas políticos están obligados a reconocer esos mecanismos tan potentes y tan móviles que constituyen la sociedad, y... ¡es el caos! que es cada vez más y más fuerte si piensas por ejemplo en todas las nuevas teorías de la regulación social, el gran problema del sistemismo alemán, es meter orden en todo eso, pero con la conciencia de que no es posible llegar a las raíces de esa individualidad resplandeciente que atraviesa toda la sociedad organizándose en grupos antagonistas, sino tratando de realizarlo desde un punto de vista exclusivamente estático, estatal, desde un punto de vista general, esa es la imagen de lo postmoderno: ya no hay más la ilusión de llegar a concebir las razones seminales de los grupos, sino solamente de hacerlas moverse de una manera indefinda... ¿es irrealista? no, ¡yo creo que no! yo creo que esta contradicción entre los grupos va quizá a determinarse en una conflagración general, estas reglas de multiplicidad van a reunirse en antagonismos globales. ¿Hay la posibilidad de evitar que el mecanismo de la bomba sea activado? yo no lo sé, sin embargo siempre he encontrado que en la sociedad proletaria, en el sujeto proletario, el deseo de la paz se transforma en ese punto en la condición misma de la innovación, de ahí la importancia de los movimientos pacifistas en Europa, que por supuesto no están ligados a las dos superpotencias, y que consideran a estas dos superpotencias como el símbolo de esa guerra interior, pienso en especial en el movimiento pro paz en Alemania.

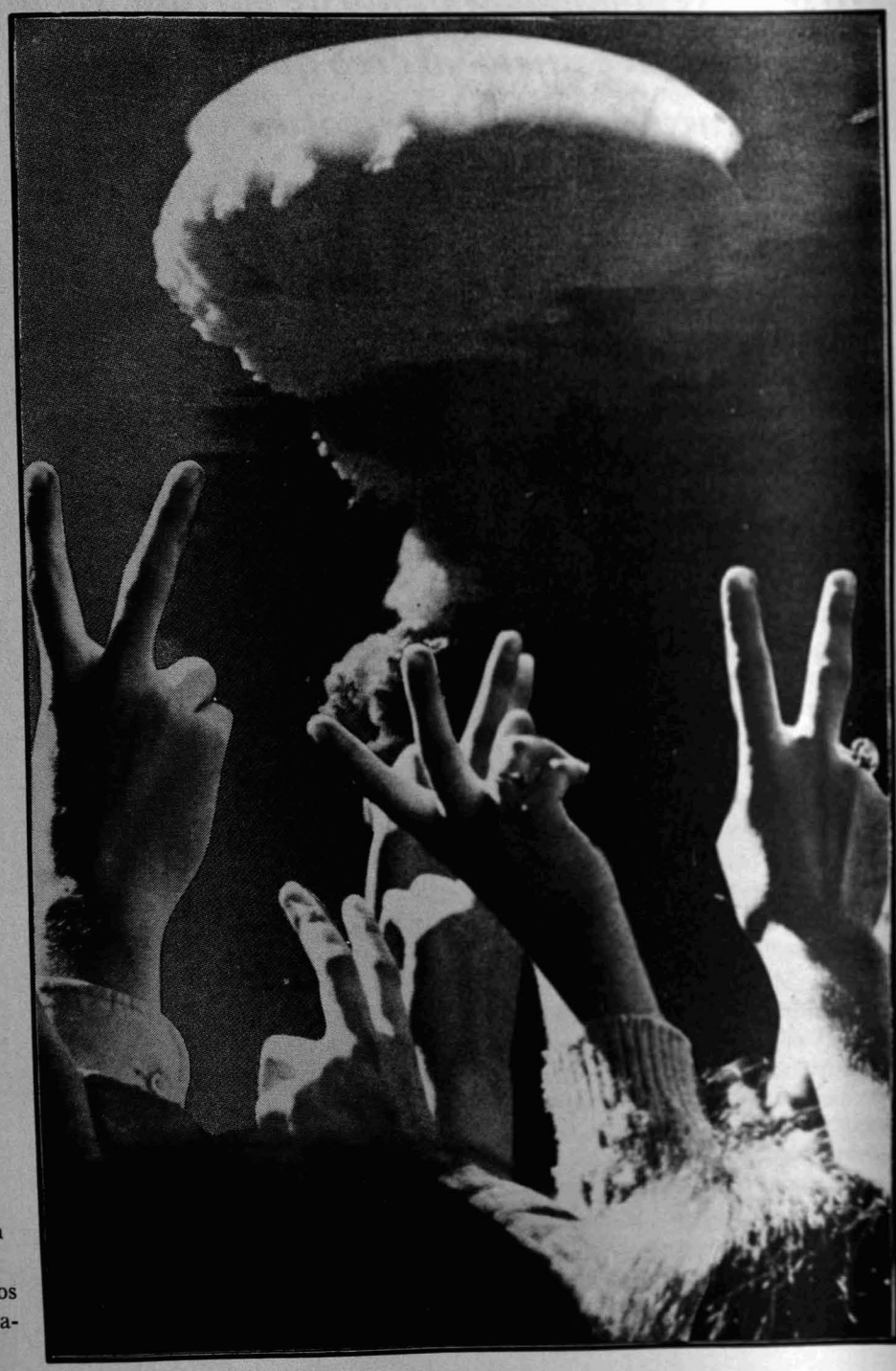
L.G.: Hablando precisamente de las transformaciones tecnológicas, se ha constatado que éstas están produciendo modificaciones espectaculares en la composición de los sujetos sociales, los partidos comunistas se encuentran en una encrucijada: continuar aceptando la tesis del progreso ilimitado como fuente fundamental de la transformación, pero también como la condición que representa una forma de destrucción de la clase obrera, que casi impotente vive ese proceso como un despojo, como una segunda acumulación originaria a su costa; la transformación tecnológica además de automatización está produciendo desempleo, con el que será necesario contar como un dato permanente, la clase obrera está siendo golpeada si no hasta su desaparición sí a su reducción política, ¿qué sujeto puede oponerse hoy al poder del capital?

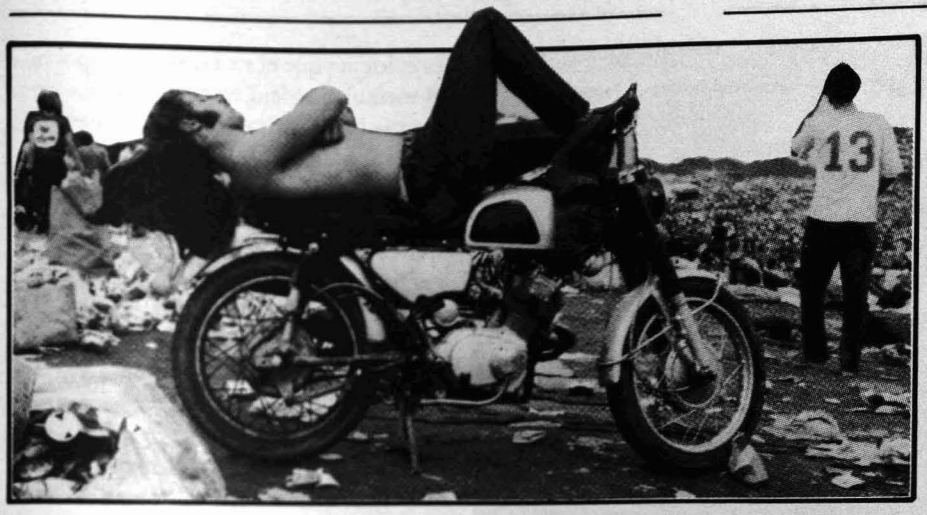
A.N.: Yo creo que tu discurso es correcto, empero... creo que el concepto de clase obrera y el análisis que se ha hecho de la transformación de la clase obrera debe modernizarse; la vieja clase obrera, es decir la clase obrera que ha trabajado en la transformación entre la cooperación simple, la manufactura y la gran industria, y todas las categorías que se conocen, está en crisis, y es necesario sostenerse siempre en ello. Está en una crisis que ella misma ha determinado, porque en su potencia de fuerza social ha creado, determinado en realidad, dificultades de control por parte del capital, que han sido dificultades enormes hasta un cierto punto, es decir, que la innovación capitalista ha pasado a través de un impulso que la misma clase obrera le ha dado. En ese punto nos encontramos frente a ese hueso enorme de la composición orgánica del capital, es decir, la maquinaria de la automatización en las fábricas —sobre las que yo trabajé—, en el automóvil, en la industria química; se encuentra en los últimos años, yo pienso en la Fiat, ¡la mitad de obreros y el doble de producción! y todo esto supone un desempleo permanente... pero el rechazo al trabajo ha sido uno de los grandes comportamientos de una clase obrera madura, entonces ahora nos encontramos frente a esta contradicción entre la clase obrera que quiere trabajar menos, ganar más, reconquistar el tiempo de la vida, es decir reorganizar la jornada de trabajo, y el capital que responde dividiendo a la clase obrera, pero determinando contemporáneamente la generalización,

la universalización en el medio proletario de comportamiento clase obrera. Tenemos una operación capitalista, que es una operación capitalista totalmente clásica, hueso de la composición orgánica del capital, expulsión de trabajadores, pero que nos deja dos fenómenos al menos, es decir que a través del rechazo del trabajo, la clase obrera ha demandado la reducción de la jornada de trabajo, ha demandado la transformación de la jornada de trabajo —el hecho de poder alcanzar una productividad mucho más alta del trabajo humano a través de la máquina, y de otro lado la universalización de ello. El fin de la clase obrera antigua es el fin de la calificación del trabajo, un cierto nivel de productividad, y es la generalización de la posibilidad de la capacidad de trabajar de una forma diferente, por ejemplo, yo veo a mi hijo que juega con la computadora, entonces yo pienso en mi hijo como un trabajador del futuro. ¿Cuál ha sido la más grande estupidez de los partidos comunistas? el hecho de querer transformar en una fase corporativa el desfase de la clase obrera, y de no tener ni la fuerza, ni el coraje, así teórico como político, de extender el discurso de la clase obrera hacia el conjunto de la sociedad.

En italia, por ejemplo, nos hemos encontrado en un punto verdaderamente dramático, porque frente a la crisis los sindicatos han demandado una jornada suplementaria, no de salario, ¡sino de trabajo! a los obreros del automóvil y a los desempleados, los jóvenes estudiantes, es decir, ese sujeto social que está dotado de fuerza de trabajo abstracta, que son mucho más capaces de trabajar con el robot, se han presentado frente a la fábrica diciendo "¡no señores ustedes no entran a trabajar una jornada más fuera del horario normal de la semana!" y ahí se ha producido el enfrentamiento físico, entre paréntesis. Esta es una de las razones por las que hemos sido metidos a la cárcel, entonces el gran problema, la gran estupidez de los partidos comunistas en Occidente, o al menos en Europa, ha sido la infamia, como en Alemania y en Francia; la utilización de la movilidad de los trabajadores inmigrantes para reducir los efectos de la transformación sobre la vieja clase obrera corporatista se ha visto claramente al comienzo de los años setenta en Alemania, ahora se ve claramente en Francia y eso es una infamia racista, y los P.C. o al menos las centrales sindicales ligadas a los P.C. han hecho esto, ahí donde el problema no es aceptar esta limitación, este asedio, este asaltõ a la clase obrera, hacer refluir la subjetividad obrera, como tradición de lucha del movimiento obrero, como ciencia también y conocimiento de los mecanismos del desarrollo capitalista, de la máquina hasta el nivel más alto, hacer refluir todo esto hacia ese nuevo sujeto que se constituye con aquellos que comienzan a tener esa fuerza productiva sobre el nivel del trabajo abstracto, es decir, esa cultura, ese nivel intelectual de la gente.

Si tomamos, por ejemplo, aquí en Francia, la segunda generación agrebina (árabes del norte de Africa), es una cosa que toca ¿no? Ellos no son viejos trabajadores, son gentes que viven este nivel cultural que es totalmente nuevo, y que es al mismo tiempo la nueva forma de productividad, el gran problema es el de redeterminar las grandes plataformas sociales, alrededor de las cuales se podrá trabajar menos, trabajar todos y trabajar todos sobre la base de esta enorme reestructuración del aparato productivo, en relación al hecho de que los nuevos sujetos son adecuados —desde el punto de vista de





Yo creo que la libertad es un elemento totalmente fundamental en mi utopía

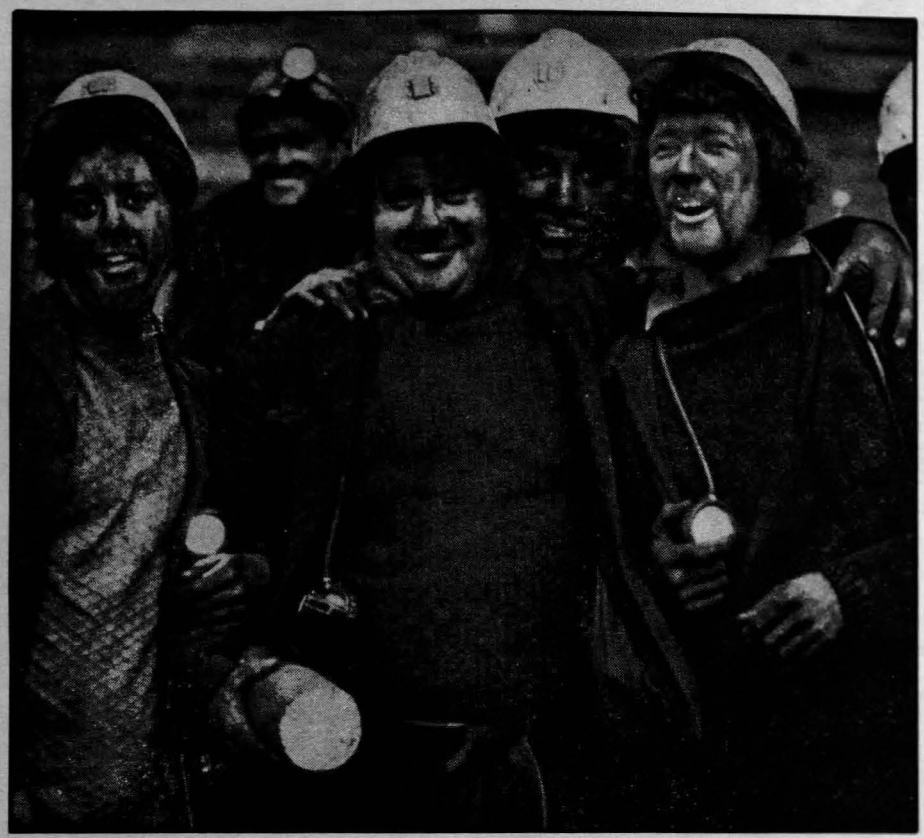
una fuerza de trabajo que confluye al mercado—, a esta nueva forma de producción. Este es el nuevo sujeto social. Se dice: marginalizados, estudiantes marginalizados ¡pero es completamente idiota! en realidad la nueva fuerza de trabajo es una fuerza de trabajo intelectual, es una fuerza de trabajo que se hace exactamente en la misma medida en que la productividad de los medios de producción alcanza esta nueva fuerza intelectual, de otra manera es la nueva forma del valor que hoy podemos identificar; la construcción de un nuevo sujeto social debe pasar a través de ello, con todas las consecuencias que comporta ¿el discurso sobre la producción? hoy quiere decir que todos esos tópicos, por ejemplo los ciclos económicos, deben ser estudiados de una manera totalmente diferente.

L.G.: Antonio, encuentro en tu reflexión muy poca atención al Tercer Mundo, de todos modos hay pocos trabajos en general que desde el desarrollo vean este problema; igualmente en las periferias las teorías caen fácilmente en la apología de los estados que frecuentemente no son sino marionetas de las potencias, la centralidad se repite más allá de las fronteras del capital y de la burocracia; la dependencia definitivamente no es el único y determinante problema.
Sin embargo es también ahí en la periferia que la confrontación toma dimensiones inusitadas, a veces uno espera soluciones que salgan de las fronteras del Tercer Mundo, pero tampoco podemos hacernos demasiadas ilusiones a causa de las nacientes burocracias, o a causa de los procesos de militarización en esas regiones.

A.N.: Es verdad, yo me he dedicado poco a las cuestiones del Tercer Mundo, y quisiera agregar que yo y mis amigos, cuando hemos comenzado a trabajar en esta reforma del marxismo, y en su aplicación práctica, hemos estado en una posición muy polémica fuera del tercermundismo, y no es que hayamos sido eurocentristas, hemos sido quizá más bien americentristas, cierto, he llegado a tener en consideración a los países del Tercer Mundo más bien en los análisis que he hecho sobre la cuestión monetaria y sobre el desarrollo de las transformaciones, que a través del sujeto social; creo que también hay en esto un acto de humildad porque uno no puede hablar de lo que no conoce, de situaciones en las que uno no participa, lo que no significa que uno no sea solidario, desde el punto de vista internacionalista, con esas luchas. Eso no significa que no se haya comprendido por ejemplo, que no es solamente el socialismo lo que motiva a los pueblos, a ciertas capas populares en el Tercer Mundo, a la lucha revolucionaria, que las razones de ello son mucho más amplias, mucho más grandes, es cierto, y eso se aproxima a lo que te decía hace unas horas, el problema es cada vez más interesante, quiere decir que hoy comenzamos a vivir una posición de subordinación en Europa misma, e igualmente en Europa se comienza a reconocer; desde un punto de vista de coherencia lógica, intelectual, el problema del Tercer Mundo se hace cada vez más importante en la medida en que poco a poco nos encontramos confrontados a ese problema al interior mismo de nuestras propias sociedades.
Por eso es que me gustaría estudiar en relación con Europa, en continuidad con mi experiencia, a un país como México.

L.G.: Antonio, según tú, ¿qué importancia tiene la dimensión de la deuda del Tercer Mundo para el sistema en su conjunto, te parece que es realmente significativa?

A.N.: Ese es el principal elemento que ha intervenido en la situación de los últimos años, el comportamiento de los gobiernos alrededor de la cuestión de la deuda ha llegado a modificar la política interna de los grandes países capitalistas, es decir que esta dialéctica que una vez ha sido reconocida solamente en la clase obrera, en el movimiento proletario al interior de los países metropolitanos, hoy se expresa en la internacionalización del capital, sería muy importante estudiar el cambio en la política interna de Reagan respecto a las relaciones que la ligan estrechamente con la negativa del pago de la deuda de países como Brasil y México, ese es el aspecto totalmente objetivo de este aspecto subjetivo al que nos referíamos antes, es decir esta forma nueva de la clase obrera que tiene por un lado una intensificación en los países metropolitanos a través de la identificación de un sujeto que ya no es simplemente la clase obrera, pero que se encuentra en esos procesos de abstracción del trabajo por una parte, y por otra, una extensión que empezamos a tratar de comprender en el medio de masas enormes, yo creo que por ejemplo desde el punto de vista de la dominación monetaria, que no es el último de los elementos de la dominación imperialista, y que quiere decir, transformación de la dominación de clases en dominación exterior, en una fase que da principio el 17 de agosto de 1971, cuando Nixon decide separar el valor del dólar del valor del oro, y es el



momento en que el dólar se convierte en el dólar, y el valor del dólar en el comando norteamericano sobre el mundo, y es también el momento en el cual comienza la gran inflación mundial que en 1973 con la crisis del petróleo se convierte en un factor de enorme presión sobre Europa y sus clases obreras.

Yo creo que el 82 y la negativa del pago de la deuda significa la insersión de una irreversibilidad de comportamientos de clase proletaria, de comportamiento de necesidades; el hecho es que no se regresa jamás al punto de partida, en la definición del sujeto yo creo que uno de los problemas más grandes a resolver es definir el momento histórico de irreversibilidad de los comportamientos, lo que significa, en términos marxistas ortodoxos, definir el nivel moral e histórico del salario, del trabajo necesario. Yo creo que se puede comenzar a usar el concepto de determinación y de irreversibilidad de la determinación para estudiar la gran unificación del mercado mundial —es claro que no hay mercados, no hay sino mercados organizados, mercados dirigidos— y con ello encontrar los elementos que tienen una enorme importancia, quizá y a través del análisis de esos aspectos objetivos se puede determinar la subjetividad de una reformulación de la recomposición del sujeto, y eso es muy importante.

L.G.: La lucha política en Italia pasa en principio por la amnistía, para lograr sacar de prisión a las miles de gentes de los años de plomo, esta es sin duda una generación que, equivocada o no, se puede gastar toda una vida en el momento preciso en que es necesaria toda esa energía para pensar y enfrentar una nueva sociedad; hablar de una nueva sociedad es difícil, puede resultar sólo un escape —el escape ahora es negocio de mucha gente, cuya clientela son precisamente quienes no llegan a encontrar más soluciones— una nueva sociedad debe encontrar, a pesar de todo, un equilibrio entre comunidad e individuo, fuera de esta condición serán sin duda o Wallstreet o el gulag los viejos modelos que se repiten.

A.N.: Sí, yo creo que la libertad es un elemento totalmente fundamental en mi utopía, yo pienso que la única cosa que no se puede hacer es proponer modelos de la sociedad futura y en cambio, la única cosa que se puede hacer es estudiar la sociedad presente, los problemas que tenemos enfrente, yo creo que el capitalismo ha demostrado que no tiene la capacidad de resolverlos, es evidente que el socialismo tampoco, el socialismo ideal, es decir que la simple igualitarización o la propiedad de estado, no son suficientes para resolver los problemas que tenemos enfrente —utopía o no utopía— yo creo que es necesario distinguir siempre el hecho de que no somos ni canallas ni sinvergüenzas, quiero decir que el sufrimiento de los hombres no es algo que se pueda dejar simplemente a la consideración de los otros, es necesario resolverlo; ¿es esto una utopía? no, yo creo que no, yo creo que la gente puede ser feliz, ¿qué es lo que se puede hacer? yo no sé, en un país europeo cualquiera hay la posibilidad de ser cien días Roosveltiano, que no es utópico, dar trabajo a todos, reducir los horarios de trabajo, determinar una asistencia social a toda la gente, nacionalizar también, pero no una nacionalización como objetivo, sino como medio de esta pre-constitución de condiciones en la cual apenas se percibe la libertad de la gente que puede decidir la forma de la sociedad.

Hoy, yo creo que el comunismo es un ideal que está ligado a la naturaleza de los hombres que han pasado a través del capitalismo, lo que quiere decir que el capitalismo ha creado una cooperación de trabajo, una capacidad de determinar una potencia enorme del trabajo asociado, y que se ha transformado en una segunda naturaleza del hombre, es un hecho absolutamente histórico, entonces, ¡si se habla de comunismo es una utopía! entonces es una utopía también el capitalismo, este ha logrado determinar una explotación enorme, pero en esa explotación también ha logrado determinar esta conciencia de la potencia del trabajo coletivo.

El comunismo es la potencia del trabajo colectivo, no hay nadie que pueda enseñar a la gente cómo es posible organizar el trabajo colectivo, pero hay el medio de la libertad a través del cual la gente debe empezar a experimentar las formas de organización del trabajo colectivo. El solo objetivo de la revolución, si es que aún se puede hablar de revolución, es el de determinar las condiciones de la libertad en las cuales, con las condiciones materiales, la gente puede buscar una productividad colectiva, una posibilidad de asociarse en la determinación de los medios y fines para llegar a una vida más humana. ◇

Dos Poemas

Por Anna Ajmátova*

EN EL AÑO CUARENTA. 1.

En el entierro de una época
no se canta el fúnebre salmo.
Crecerán sobre su túmulo
abrojos y ortigas y cardos.
Los sepultureros se afanan
con ganas: les urge terminar.
Y, ¡Dios mío!, es tal el silencio
que al tiempo se oye pasar.
Luego, emergerá su cadáver
en el deshielo primaveral,
y el hijo desconoce a la madre,
el nieto, angustiado se va.
La luna como péndulo anda,
las cabezas se agachan más.
Sobre el París rendido, ahora
este mismo silencio se da. ◊

EN EL AÑO CUARENTA. 4.

¿Acaso no conozco el insomnio,
sus veredas y despeñaderos?
Pero éste parece estampida
de un ejército caballero
que pasa estrepitoso
al son de salvaje trompeta.
Visito las desoladas casas,
cobijo de hogares recientes:
veo sólo las blancas sombras
nadar en espejos ajenos.
¿Qué hay en la bruma? ¿Dinamarca?
¿o será, quizás, Normandía?
¿o es, por fortuna, un sitio
donde ya estuve un día,
y ésta es una reedición
de lo que cayó en olvido? ◊

* Anna Ajmátova (1889-1966), poeta rusa que se destacó a partir de la segunda década del siglo. Algunos de sus libros: *El rosario, La tarde, Anno domini, Cuaderno quemado*, etc. Perteneció, a principios del siglo, junto con Mandelstam, Gumiliov y otros, al grupo de acmeístas.

Sergio Galindo

INICIACIONES LITERARIAS DEL ADOLESCENTE EN

José Emilio Pacheco

Sergio Galindo y José Emilio Pacheco

Por Russell M. Cluff *

Uno de los empeños principales de los escritores mexicanos del siglo veinte ha sido la búsqueda de una autoidentificación apropiada. La manifestación más obvia de esta tarea colosal (quizá imposible) es la proliferación de textos a base de referentes históricos (ejemplos: la novela de la Revolución, y obras más recientes como *Terra nostra* de Carlos Fuentes y *Ascensión Tun* de Silvia Molina). Otra tradición contribuyente a dicha búsqueda —aunque de perfil menos imponente— es la que se interesa por el tema de la iniciación a la vida. Prosistas tales como Sergio Galindo, José Emilio Pacheco, Elena Poniatowska, Emilio Carballido, Sergio Pitol e Ignacio Solares —entre otros— proveen colectivamente un repertorio sumamente fértil de obras breves basadas en el motivo del despertar a la vida. Los objetivos principales del presente estudio son: 1) establecer en breve el significado universal de la literatura de iniciación, 2) señalar los diversos enfoques críticos que se han aplicado a esta modalidad literaria y 3) presentar un análisis textual de cuentos representativos de Sergio Galindo y José Emilio Pacheco, intitulados respectivamente: "El cielo sabe" y "Tarde de agosto". Estos dos textos comparten con la literatura universal de iniciación los elementos más importantes, sin dejar de reflejar con fidelidad su medio ambiente y sus antecedentes históricos.

La iniciación siempre ha constituido un elemento íntegro de la existencia y desarrollo humanos. A consecuencia de tanto intéres universal en las fases transitorias de la vida, la literatura de iniciación tiene un lugar sólido en casi todas las culturas. Muchos críticos contemporáneos aceptan precipitadamente la noción de que los cuentos de iniciación tienen su origen en la antropología, y más específicamente en la etnografía. Tal proposición, sin embargo, descuida el hecho de que las iniciaciones —*como temas literarios*— son tan antiguas como la misma literatura imaginativa. Las primeras descripciones de los ritos de iniciación aparecen en las relaciones de los "misterios" griegos que, según Arnold Van Gennep, transfieren al "neófito del mundo profano al mundo sagrado, y lo ponen en contacto directo y permanente con éste". Y al hablar más específicamente de "los ritos de iniciación", agrega la dimensión sexual al decir que el proceso también incluye "ritos de separación del mundo asexual... seguidos por ritos de incorporación en el mundo de la sexualidad" (*The Rites of Passage* 89, 67). Por lo tanto, sobra decir que la mitología de la antigüedad contaba tanto con funciones religiosas y sociales como estéticas.

La odisea de Homero es uno de los textos principales responsables del temprano establecimiento de tales ritos como tema literario importante —ya que el protagonista se vio en la necesidad de pasar por numerosas pruebas rituales para lograr la meta de regresar a su casa. Antes del siglo diecinueve— cuando el tema se retomó y se incrementó desmesuradamente tanto en la literatura como en las ciencias sociales —el ejemplo literario principal fue la novela *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe. El protagonista de esta novela, según Ian Watt, procede del culto del "individualismo" que se produjo tanto por el surgimiento del capitalismo industrial como por la expansión del protestantismo, especialmente en su forma calvinista o puritana (*The Rise of the Novel* 60). Tal individualismo es de importancia preponderante ya que constituye la diferencia esencial entre los héroes de la antigüedad y los modernos. En su estudio histórico de la figura heroica, Joseph Campbell declara lo siguiente: "Entonces, todo significado se hallaba en el grupo (en las grandes formas anónimas), y no en el individuo autoexpresivo. Hoy día, no hay ningún significado ni en el grupo ni en el mundo, sino en el individuo" (*The Hero With a Thousand Faces*

* Profesor e investigador de la Universidad Bringham Young de Provo, Utah.

388). Esta noción mantiene su rigor al aplicarse a la trayectoria del protagonista de la literatura de iniciación. En cuanto las iniciaciones antiguas y primitivas eran de carácter público y ritual, las modernas —dada la progresiva desaparición de ritos formales en las sociedades actuales— suelen ser privadas y se realizan dentro de la intimidad de la psiquis. Por lo tanto, la transición entre la adolescencia y la madurez resulta ser, para los "iniciandos" de la modernidad, una ordalía frustrante y solitaria. De hecho, Solon T. Kimball sugiere la posibilidad de que el fenómeno sea responsable de la expansión de enfermedades mentales en la época moderna: "Parece ... lógico que una de las dimensiones de las enfermedades mentales pueda surgir por causa del creciente número de individuos que se encuentran en la necesidad de sufrir a solas, y mediante símbolos privados, las transiciones más importantes de la vida" ("Introduction", Van Gennep xviii).

A estas alturas, la obvia discrepancia entre mi título ("iniciaciones del adolescente") y los dos primeros ejemplos de "iniciados" (Odisea y Robinson Crusoe como hombres maduros) requiere una explicación. El estudio de Van Gennep de 1908 es una investigación de los hallazgos etnográficos de la segunda mitad del siglo diecinueve que intenta definir y categorizar lo que él llama *les rites de passage*. Él descubre que lo que antes se llamaba "ritos de la pubertad", rara vez coincidían en la práctica con la pubertad física; y por lo tanto el término debiera considerarse erróneo. Llegó a caracterizar a estas ceremonias como ritos de "transición" que pueden acompañar casi todas las "crisis vitales" sufridas por el individuo (vii). He aquí una de sus declaraciones más explícitas sobre el asunto:

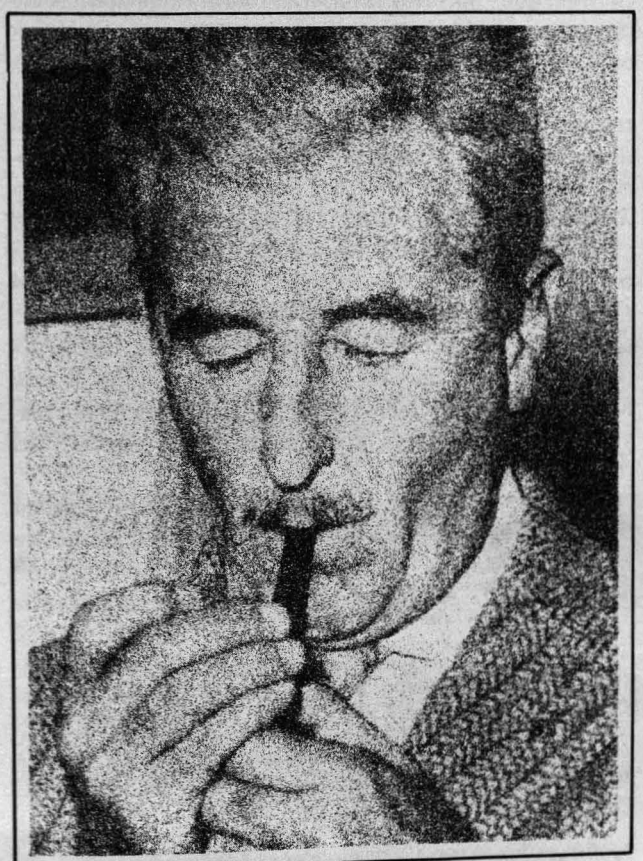
> La vida del individuo en cualquier sociedad se compone de una serie de pasajes de una edad a otra y de una ocupación a otra. Dondequiera que haya distinciones exactas entre grupos de edad u ocupaciones, la progresión de un grupo al siguiente es acompañada por actos especiales, tales como los que componen los aprendizajes de nuestras profesiones (...) Las transiciones de grupo en grupo y de una situación social a otra se consideran como implícitas en la existencia misma; de manera que la vida de un hombre llega a constituirse de una sucesión de fases con comienzos y finales similares: el nacimiento, la pubertad social, el matrimonio, la paternidad, el avance a una clase social más alta, las especializaciones ocupacionales, y la muerte. (3-4)

Aquí vemos que la adolescencia representa sólo una de varias fases transicionales de la vida que tradicionalmente han requerido ritos de pasaje. En cuanto a las entidades literarias, los iniciados de antaño solían ser adultos mientras que la gran mayoría de los protagonistas modernos son adolescentes.[1] Leslie A. Fiedler, en su fascinante así como provocativo estudio de la figura del niño en la historia del arte y de la literatura, propone la siguiente teoría sobre esta dramática oscilación del péndulo en cuanto a la edad del protagonista:

> Uno de los cambios mayores en el pensamiento moderno concierne el traslado del niño de la periferia al centro del arte —y, de hecho, al centro de la vida. Es posible que la adoración del niño comience en calidad de una de aquellas piezas de hipocresía literaria (como la adulación cortés de la mujer) (...) pero acaba en una sociedad con el niño al centro donde el padre no sólo está al servicio de su engendro inmaduro, sino que lo emula. Esta revolución, por supuesto, no es más que un producto secundario de otra más grande: del cambio radical de una creencia en el Pecado Original a la de la Inocencia Original— o, para decirlo en términos más precisos, de la creencia de que esa misma disposición original, antes conocida como "pecado", más bien se hubiera designado como "inocencia". ("The Invention of the Child" 23)

Nos parece lícito aunar a esta tesis la que ya se ha mencionado sobre la progresiva desaparición del rito formal en la vida moderna. En efecto, la práctica de ritualizar las transiciones sociales se ha disminuido notablemente; y sin embargo, la necesidad de cerrar la brecha entre la adolescencia y la madurez está destinada a persistir mientras nazcan niños en el mundo. Y la literatura seguirá enriqueciéndose mediante esta lucha arquetípica mientras haya adultos que se preocupen por la pérdida de su propia inocencia y juventud.

Tornando ahora a los enfoques críticos que más se han aplicado al tema de la iniciación, los estudiosos que hacen análisis de textos individuales o adoptan la metodología antropológica de Mircea Eliade (a veces en conjunto con Arnold Van Gennep y Victor Turner) o se nutren de una de las vertientes literarias de más prominencia. Estas últimas se dividen sueltamente entre las tradiciones alemanas del *bildungsroman* ("novela de la educación") y el *entwiklungsroman* ("novela del desarrollo individual"), y el llamado "cuento



William Faulkner

[1] Una excepción importante de la tradición anglo-norteamericana son los dos relatos de iniciación, "The Secret Sharer," y *The Shadow Line* (novela corta) de Joseph Conrad, estudiados por Carl Benson en su artículo, "Conrad's Two Stories of Initiation," *PMLA*, 69, 1 (1954), 46-56. (La traducción de las citas de los libros escritos en inglés es nuestra.)

de iniciación" estudiado por críticos norteamericanos como Cleanth Brooks, Robert Penn Warren, Ray B. West, Adrian H. Jaffe, Leslie A. Fiedler y, más recientemente, Mordecai Marcus.[2] La diferencia entre estas dos tradiciones comienza con las palabras "novela" y "cuento", en otras palabras, con la "amplitud". Mientras el *bildungsroman* implica el transcurso completo entre la adolescencia y la madurez consumada (incluso el matrimonio y la adquisición de una buena profesión), el "cuento de iniciación" se concentra normalmente en los momentos más agudos de la transición entre los comienzos de la adolescencia y la madurez, pero sin insistir en cada caso en una iniciación completa. Otra tradición (o expresión adicional de la misma tradición) es la que Justin O'Brien ha llamado la "novela de la adolescencia". Esta tendencia prevalecía en Francia (y en otros países europeos) durante la última mitad del siglo diecinueve y alcanzó su apogeo a principios del siglo veinte (*The Novel of Adolescence in France*). Las novelas francesas sobre la adolescencia, tal como su contraparte alemana, solían ser extensas; y sin embargo, a la manera de los cuentos de iniciación, trataban principalmente los problemas y características de la adolescencia. No intentaban trazar las peripecias del desarrollo personal del protagonista entre la infancia y la madurez.

Los logros sobresalientes de O'Brien son los siguientes: 1) un trazo del génesis y de la amplitud del interés tanto literario como extra-literario (o sea de las ciencias sociales) en la adolescencia, 2) un perfil detallado del adolescente literario mismo, y 3) un esquema de otras novelas europeas sobre la adolescencia que nos ayuda a apreciar la magnitud de esta tradición literaria.[3] Cabe señalar, además, que esta modalidad literaria se ha inspirado o en la literatura de antaño (la mitología, la literatura medieval) o en un interés intrínseco de parte del autor en el desarrollo de la personalidad del ser humano, y no en los hallazgos de las ciencias sociales. Dice O'Brien que "las primeras novelas sobre la adolescencia anteceden con varios años a los primeros estudios del tópico"(205).

Se ha de reconocer, sin embargo, que no existe entre los críticos del tema un acuerdo general con respecto a las distinciones que acabamos de establecer entre las tres categorías de literatura de iniciación. Por ejemplo, la novela corta *Retrato del artista adolescente* (1916) de James Joyce se podría clasificar como cuento de iniciación, *bildungsroman* y aun con más especificidad de *kunstlerroman* ("novela del desarrollo del artista"). Claramente, el único denominador común entre tantas obras de tan variados estilos y características estructurales es el protagonista infantil o adolescente (y a veces adulto) que se ve luchando por lograr un entendimiento mayor de las realidades de la vida, de su propia persona y del mundo.

En nuestro juicio, la definición más completa y práctica de la literatura de iniciación se encuentra en el ensayo de Mordecai Marcus intitulado "What is an Initiation Story?" (1960). Aunque en este estudio se reconoce la relación simbiótica que existe entre el cuento de iniciación y la antropología, el esquema de Marcus pertenece claramente a la tradición de la crítica literaria. Marcus hace un resumen de la crítica principal que se ha realizado sobre el tema, identifica los tipos de ritos que pueden figurar en las literaturas modernas, y provee la siguiente definición general: "Se podría decir que un cuento de iniciación (1) ha de contar con un protagonista joven que experimenta un cambio significante de carácter, o un cambio de conocimiento de su mundo y de sí mismo, o ambas cosas; y (2), este cambio ha de señalar o conducirle por el camino del mundo de los adultos. (3) Puede o no contener algún tipo de rito, pero (4) debe proveer alguna evidencia de que el cambio tendrá un efecto permanente en la vida del protagonista" (223). Además de esto, Marcus establece las siguientes tres divisiones entre los cuentos de iniciación: la *tentativa*, la *incompleta* y la *decisiva*. La primera lleva al protagonista hasta el umbral de la madurez o de la comprensión total, pero no admite que entre por la puerta. La siguiente le permite atravesar el umbral de la madurez, pero lo deja enmarañado en un nuevo ambiente que todavía lo confunde. La última entrega por completo al protagonista juvenil al mundo de la comprensión y de la madurez consumada (223). El establecimiento de estas tres categorías resulta ser un hallazgo de rigor, ya que muchos de los antecesores de Marcus rehusaban aceptar como verdaderos cuentos de iniciación el gran número de obras cuyos protagonistas no lograban una iniciación *decisiva*. Esto sería lo mismo que ignorar el hecho de que la iniciación se realiza por pasos, o de umbral en umbral como lo sugiere el sicólogo jungiano, Josheph L. Henderson: "Lo importante... es tratar de descubrir en todos estos materiales umbrales específi-

[2] Nos referimos a los siguientes estudios: Cleanth Brooks y Robert Penn Warren, *Understanding Fiction*. 2a ed. (Nueva York: Appleton-Century-Crofts, 1959), ver pp. 305-310, 324-329; Ray B. West, *The Short Story in America, 1900-1950* (Chicago: H. Regnery Co., 1952), ver pp. 74-75, 77-79, 93-99; Adrian H. Jaffe y Virgil Scott, *Studies in the Short Story* (Nueva York: Holt Rinehart and Winston, 1949), ver pp. 155-156, 172-177, 208-210 (ediciones más recientes son de Virgil Scott y David Madden).

[3] O'Brien provee una bibliografía sobre las obras principales de esta modalidad escritas en inglés, alemán, italiano y español (pp. 13-14).

cos de la iniciación: los ritos de pasaje que hacen posible la transición entre la niñez y la adolescencia, entre la adolescencia y los comienzos de la madurez, y de la madurez hacia la experiencia de la 'individuación'" (*Thresholds of Initiation* 19).

En nuestras investigaciones de la literatura de iniciación —aunque por regla general seguimos el patrón de Marcus— nos respaldamos tanto en la tradición literaria como en la antropológica. En primer lugar, estamos de acuerdo con Henderson cuando dice que "hoy día todos somos, de modo individualmente variado, científicos sociales, sicoanalistas, antropólogos culturales, sicólogos analíticos; las ideas que se desprenden de estas disciplinas están en el aire que respiramos, en el lenguaje que usamos" (14); en segundo lugar, si nos identificamos con determinada modalidad crítica, es la del "pluralismo" cuyo credo básico propone que cualquier terminología crítica es válida con tal que se defina claramente por el que la usa, y afirma que la literatura ofrece diferentes aspectos de indagación. Cada obra, por consiguiente, requiere un acercamiento de acuerdo con sus propias necesidades (Friedman, *Form and Meaning in Fiction* 6, ver también la p. 5). Además, a fin de resolver problemas de amplitud o extensión, nos parecen útiles los hallazgos de Friedman que se encuentran en el capítulo intitulado "What Makes a Short Story Short?", cuya tesis principal mantiene que un cuento puede ser breve porque su acción es intrínsecamente pequeña; o porque su acción, siendo grande, se ha reducido según escala o por medio de los recursos de la selección (inclusión/exclusión) o del punto de vista (186).

Antes de proseguir con el análisis de los cuentos, será útil investigar la naturaleza del rito y las maneras en que puede manifestarse en la literatura contemporánea. Una de las contribuciones más importantes de Van Gennep fue el descubrimiento de que por regla común los ritos de pasaje se subdividen en las tres categorías de "ritos de separación", "ritos de transición" y "ritos de incorporación" (10-11). Establece la segunda categoría como la que pertenece a las iniciaciones. Los sicólogos jungianos, por su lado, hacen otras tres subdivisiones de la iniciación: "La iniciación es, esencialmente, un proceso que comienza con un rito de sumisión seguido por un periodo de refrenamiento (*containment*), y luego por otro rito de liberación. De esta manera, cada individuo puede reconciliar los elementos conflictivos de su personalidad: puede encontrar el equilibrio que lo vuelve verdaderamente humano y dueño de sí mismo" (Jung, *Man and His Symbols* 156). Se dice también que estos tres ritos consecutivos simbolizan el proceso regenerativo de la muerte y el renacimiento, como en el bautismo de las religiones "altas". Vemos por esto, además, que los seguidores de Jung ya han tomado el paso que lleva el rito del ámbito de las sociedades primitivas, donde los ritos se realizan en público, hacia la época moderna donde se convierten en un descubrimiento privado de parte del individuo. De igual manera, Marcus afirma que en la literatura actual, con pocas excepciones, las iniciaciones contienen ritos de naturaleza sicológica. Advierte que no se ha de insistir en encontrar el rito primitivo donde no existe; señala el cuento "The Old People" ("Los ancianos") de Faulkner como uno de los pocos ejemplos de la literatura norteamericana donde los ritos sí proceden de una cultura primitiva. Sugiere el siguiente patrón para ayudarnos a descifrar el tipo de rito que se ha de encontrar en la literatura de hoy: "principalmente, el comportamiento formalizado de la llamada gente civilizada tendrá en la ficción un aspecto ritual bajo las dos circunstancias siguientes: cuando se trata de una reacción (*response*) a una situación muy dificultosa en la cual el individuo recurre a un comportamiento socialmente formalizado, o cuando un patrón de comportamiento particular procede de una poderosa compulsión sicológica" (221-22; ver también pp. 226-27).

Sergio Galindo: "El cielo sabe"

Galindo (Jalapa, Veracruz, 1926) dio comienzo a su carrera literaria en 1951 con la publicación de su libro de cuentos intitulado *La máquina vacía*. Esta colección de cuentos de iniciación es singular en el sentido de que la primera parte trata de iniciandos adolescentes, mientras que los protagonistas de la segunda mitad resultan ser adultos que de muchas maneras distintas siguen descubriendo zonas desconocidas tanto en sí como en el mundo que los rodea. Desde entonces, Galindo ha publicado siete novelas, tiene una en prensa y ha publicado otros dos tomos de cuentos, *¡Oh, hermoso mundo!* (1975) y *Este laberinto de hombres* (1979).[4]

"El cielo sabe" (de *La máquina vacía*) es, a su vez, un cuento de iniciación distintivo, por ser uno de los muy pocos cuentos mexicanos de esta índole que tiene como protagonista una niña. Está dividido en cuatro partes, separadas por hiatos espaciales. Las cuatro secciones aparecen en orden cronológico, pero las primeras tres contienen un flashback que pro-

[4] Hubo problemas de impresión muy serios con *Este laberinto de hombres* y Galindo no admitió que se distribuyera; sus contenidos, sin embargo, están destinados a aparecer en un volumen aumentado. El cuento titular, además, ya se encuentra en la antología *Los mejores cuentos mexicanos* compilada por Gustavo Sainz (Barcelona: Ediciones Océano, 1982).

vee mucha acción y exposiciones retrospectivas concernientes a la protagonista Bertha y a los demás personajes. La trama —como acción física— es sumamente sencilla. El tiempo y la acción objetivos comprenden un viaje emprendido por Bertha, sus dos hermanos y el peón de nombre Juan José (o Juanjo) de la hacienda familiar al pueblo San Vicente. El padre de los niños le ha dado a Juanjo el cargo de llevarlos al pueblo porque su madre se encuentra muy enferma y está a punto de dar a luz. La acción objetiva termina cuando, al aproximarse el pequeño grupo a San Vicente, Bertha se apea del burro y emprende a la carrera su regreso a la hacienda, a pesar de las protestas de Juanjo. Está decidida a pasar en casa los últimos momentos de la vida de su madre. El verdadero cuento, sin embargo, reside en los flashbacks donde se registran los distintos pasos del proceso iniciativo de Bertha, cuyo remate es precisamente la decisión de ayudar a sus padres a encarar el trance más difícil de la vida: la muerte.

La iniciación, como ya se ha establecido, se logra mediante conflictos que conducen al adolescente a descubrir ciertas realidades sociales y físicas de la existencia que hasta este punto han sido el dominio de los adultos. Los factores principales que conducen a Bertha hacia el conocimiento adulto son: 1) las consecuencias de la Revolución mexicana sufridas por su familia; 2) unas dudas muy serias con respecto a la existencia de Dios; 3) la contemplación de las maldades y las emociones que resultan del alcoholismo de su padre —lo cual amenaza constantemente su amor por él; y 4) la expectativa de tener que encarar la muerte de su madre.

Bertha, como en el caso de muchos iniciandos, es obligada por fuerzas exteriores a madurar temprano. La potencia catalizadora que precipita los cambios inquietantes de su vida es la Revolución mexicana. El trasfondo histórico del relato es el régimen de Plutarco Elías Calles de los años 20, durante el cual se realizó la mayor parte de la reforma agraria motivada por la Revolución. La iglesia sufrió severas persecuciones, y en las escuelas públicas se les enseñó a los niños doctrinas socialistas. Finalmente, lo único que queda del antes riquísimo patrimonio familiar es una sola hacienda. El padre, aquejado por las grandes pérdidas, se vuelve alcohólico y con el tiempo la familia se ve en la necesidad de abandonar la ciudad para vivir en el campo.

Antes de trasladarse a la hacienda, Bertha fue obligada a componer un ensayo anticlerical que fue premiado por los maestros. Le obsequiaron un pequeño libro de cuentos cuyo verdadero propósito era la difusión de filosofías socialistas. Al enseñarle el regalo a su madre le pregunta, "¿Dios no existe?" (60). Por supuesto su madre Beatriz refuta la noción y acto continuo quema el librito en la hornilla. Exige que su hija obedezca en todo a los maestros pero le amonesta a no creer jamás en tales herejías. Le explica también que no obstante la omnisciencia de Dios, Él permite que algunas personas le blasfemen para que lleven "todo el castigo", y sólo intervendrá directamente cuando los niños pierdan la fe en Él: "Dios bajará cuando las niñas como tú no crean en Él, pero El sabe que ustedes le aman" (61). Y ya que los niños aceptan de buena fe todo lo que sus padres les dicen, pone a prueba las palabras de su madre. Escapándose de la casa bajo el manto de la noche, niega a Dios diciendo, "—Papá Dios, no creo en ti" (61). Dios, por supuesto, nunca aparece, y la intensidad de la decepción de Bertha sólo se puede comparar con la del miedo que siente por haber cometido tan terrible acto.

Al poco, Bertha se olvida de su reto a Dios, y pone su atención en los grandes cambios que comienza a sufrir su mundo: van desapareciendo las piezas del mobiliario, los libros y otros utensilios caseros. La comida comienza a escasear. Cierta noche ve por primera vez a su padre en estado de embriaguez, y la imagen surte en ella un efecto permanente. Su madre, luchando por llevarlo a la cama, susurra repetidamente, "¡Dios mío!" (62). Su padre contesta diciendo: "¡Dios, Dios!... no creo en Él, Beatriz, no creo en Él..." (62). Las palabras de su padre —por terribles que sean— comienzan a sonarle a verdad: "Aquel relajamiento de su mundo que se situaba en Dios cobró fuerza. (...) Adivinaba más que sentía que lo que había dicho papá era terrible. Pero lo creía" (62). El triste aspecto de su padre embriagado, junto con la irrefrenable intrusión de la pobreza, le convence de que Dios no los ha de ayudar, y que no hay más remedio que sufrir.

La penuria total y la exacerbación del alcoholismo del padre por fin obligan a la familia a retirarse para siempre al campo. En la hacienda los espera el peón Juan José, quien se hace el tutor de Bertha para ayudarle a ajustarse a este nuevo y extraño mundo. El le enseña los nombres de todos los distintos tipos de árboles, y le ayuda a identificar los sonidos de los animales silvestres. Brota entre ellos un entendimiento especial, y Juanjo llega a representar para ella un nuevo modelo en lo que respecta a la fe en Dios: "Al nombrarlo se quitaba el sombrero y alzaba la vista como si Él estuviera en una ventana, allá arriba, contemplándolo" (64).

A veces la madre de Bertha confiesa una falta de entendimiento hacia su hija, lo cual representa un rasgo común en los padres de los iniciandos literarios (Marcus 223). Estando ya en el campo, sin embargo, madre e hija van cobrando una nueva confianza mutua, y se acostumbran a tomar paseos bajo la luz de la luna. En una de estas ocasiones, Beatriz lamenta el hecho de que su hija nunca conocerá las comodidades de la ciudad; indica, sin embargo, que de haberse quedado en la ciudad nunca habrían tenido los medios para conseguir tales lujos. Una de sus declaraciones (así como muchas de las cosas que Bertha aprende de Juanjo) prefigura cierta comunión panteísta destinada a ayudarle a su hija a recobrar su creencia en Dios: "Aquí todo lo que ves es tuyo, toda la naturaleza, y ella es de ti. ¿No ves qué bella se pone la noche? y sólo tú y yo la vemos" (65). El narrador afirma que la protagonista está abandonando la niñez, y dice que desde entonces los paisajes están cargados de más belleza y significado para ella. La describe con una imagen telúrica singular: "Ella crecía. Era una chica larga, como una milpa joven" (65).

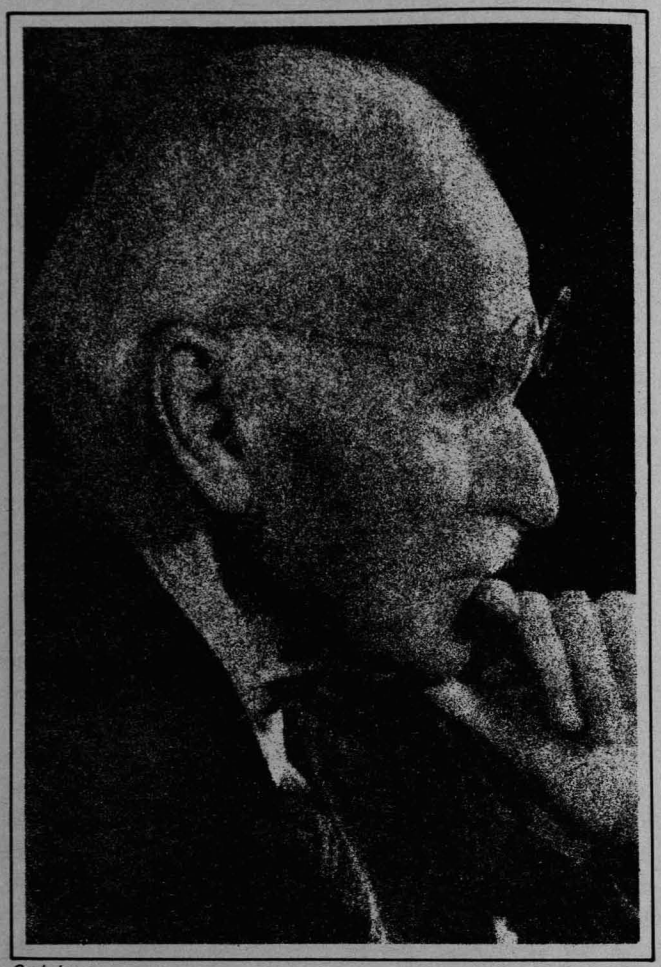
Cierta noche Bertha cree haber descubierto su lugar en el mundo. Sale a dar un paseo bajo las estrellas para no tener que presenciar una borrachera más de su padre. Acaecen dos cosas de mucha importancia para ella: de momento siente una gran afinidad con la naturaleza que rebasa cualquier conocimiento racional, y su cuerpo le revela su nuevo estado de mujer. Su reconocimiento de la inminente llegada de la madurez, como en el caso de casi todos los iniciandos, le causa sentimientos ambivalentes: "Algo de alegría, algo de dolor. Esa noche su cuerpo le dijo que ya era mujer. Estaba asombrada, de sí, de su cuerpo, de la noche" (65). No sólo siente un inmenso amor por la hermosura de la naturaleza, sino que también se siente amada por ella. De repente recuerda su acto pueril de desafiar a Dios. Sobrecogida por

tantos sentimientos contrarios, se pone a correr hasta llegar al centro de la llanura donde se cae sobre la tierra, extenuada: "Sus rodillas sintieron la tierra viva, llena de vida, igual a su cuerpo que nacía. El viento le agitaba su largo cabello y el vestido. Así, en la noche, parecía nacer de la tierra, como una estatua o un árbol" (65). En esto se vuelve explícito el rito de la muerte y la revivificación. Según O'Brien, este fenómeno es fundamental en el desarrollo del adolescente: "Sobre todo, la adolescencia es un segundo nacimiento, un despertar físico y espiritual. Este hecho no se puede enfatizar demasiado ya que constituye la fuente de todas las variedades de comportamiento adolescente. Los intentos del adolescente de adaptarse a la vida y sus impulsos contrarios de evitar tal adaptación o de escaparse del dilema emanan del hecho de que está enfrentando por primera vez la mayoría de los aspectos importantes de la vida" (115-16). La única respuesta que tiene Bertha ante tanta vitalidad natural es: "—¡Dios Mío!" (66). Lo que le habían quitado su padre y los maestros de escuela se ve restaurado por Juan José, su madre y la naturaleza. Bertha ya es un nuevo ser; ahora cuenta con una madurez tanto física como espiritual.

La relación entre Bertha y su padre provee una trayectoria de su desarrollo emocional con relación al amor. De la infancia ella recuerda un hombre tierno y caluroso que le prestaba muchas atenciones. Tales recuerdos se han borrado con su primera visión de él como borracho, y, sin embargo, ella no ha permitido que esto destruya el amor que le profesa. En dos ocasiones distintas, Bertha defiende a su padre ante los ataques verbales de su hermano Felipe. Deniega, además, expresar una preferencia por uno de sus padres. También evita llamarle "borracho" a su padre; más bien se refiere a su alcoholismo como mera "debilidad".

Inmediatamente después de aquella visión de vitalidad telúrica en el llano, Bertha desea que su padre —a pesar de su estado de embriaguez— también participe del fenómeno, "que viera esa noche, que la viviera" (66). Le toma la mano y lo lleva afuera para mostrarle las estrellas. Él no puede entender lo que ella quiere que vea, y al lanzar una mirada al cielo se marea, se cae al suelo y vomita. La reacción de Bertha es simple y elocuente a la vez. La única palabra que se le ocurre es, "—Pobre" (66). La adolescente ahora parece ser más madura y menos vulnerable que el adulto. Aunque la realidad se le presenta en una postura por demás grotesca, ella responde con amor. Los sentimientos de amor que Bertha tiene por su padre se vuelven más explícitos hacia el final del cuento cuando —al referirse a éste como *débil* le informa a Juanjo de su resolución a ayudarle a enfrentar el trauma de la inminente muerte de Beatriz. Al describir a Bertha en el camino de regreso, el narrador repite aquella imagen telúrica que acabamos de señalar: "La vio alejarse, sobre la yerba, como una milpa joven, madura" (66). A estas alturas Bertha ya es, en las palabras de Jung, "dueña de sí misma".

"El cielo sabe" representa lo que Marcus llamaría una iniciación "incompleta", ya que los propósitos de la historia se logran antes de poder presentarnos un protagonista adulto ajustado en todo sentido a su nuevo mundo. Quedan muchos cabos sueltos que el lector mismo tendrá que juntar, pero no cabe duda de que las nuevas experiencias de Bertha la han llevado a los umbrales del entendimiento, y ya no hay manera de volverse atrás. Su lucha ha sido difícil pero fructífera. Se ha aprovechado de la tutela del suave taciturno Juan José. Su fuerza de voluntad sobresale a la de su padre y supe-



Carl Jung

ra en lo físico a su madre. Su rito de pasaje, compuesto de varios conflictos arquetípicos de la adolescencia, culmina en un rito poético pero solitario. De hecho, sus ritos son privados pero eficaces: el rito de "sumisión" consta de su aquiescencia ante las extrañas instrucciones de sus maestros (y ante la demanda de su madre de negar en secreto esas enseñanzas), y su involuntaria huida al campo; el rito de "refrenamiento" consiste en su confinamiento en el campo (donde recibe las instrucciones de Juanjo), y sus silenciosos sufrimientos causados por el alcoholismo de su padre; su rito de "liberación" llega por fin cuando descubre su lugar en el universo —estando postrada en el suelo y sintiéndose renacer bajo las estrellas.

José Emilio Pacheco: "Tarde de agosto"

Pacheco (ciudad de México, 1939), como en el caso de Galindo, hizo del cuento de iniciación una de sus primeras tareas literarias. Las dos primeras ediciones de su libro *El viento distante* (1963 y 69) contienen varias de sus mejores obras de esta índole. Junto con las novelas cortas que también tratan este tema (*El principio del placer* de 1972 y *Las batallas en el desierto* de 1981), estos cuentos forman una red de intertextualidad que merece un estudio crítico que va mucho más allá de los objetivos del presente ensayo. Además de estas obras breves, Pacheco es autor de la novela *Morirás lejos* (1967) y siete colecciones de poesía, de las cuales las primeras seis fueron compiladas bajo el título de *Tarde o temprano* (1980).

"Tarde de agosto" (de *El viento distante*) es un cuento de iniciación por excelencia. Comenzando por sus cualidades líricas, comparte el mismo tipo de pathos con "El cielo sabe". Más allá de la naturaleza individualista de ambos cuentos, el sentido lírico del cuento de Pacheco se coloca en primer plano mediante la forma física. Los paralelos entre los cuentos que aquí estudiamos son: 1) los efectos de la "historia" sobre el protagonista, 2) el descubrimiento y las perplejidades que acompañan la experiencia universal del *amor* —en relación con su opuesto, el *odio*, y 3) la vigencia del rito privado por el cual el protagonista intentará lograr una autoidentificación satisfactoria. Otro elemento de importancia para todos los relatos de iniciación es el del punto de vista o la *focalización*, un término de invención más reciente.

De corte más tradicional, el cuento de Galindo emplea la tercera persona anónima como el único agente focalizador de las acciones y los personajes. Pacheco, en cambio, enfoca su historia a través del inusitado narrador de segunda persona quien, en última instancia, resulta ser "el hombre que es" dirigiéndose de manera autoritaria al "niño que fue". La mayoría de los cuentos de iniciación utilizan un punto de enfoque superior a las acciones objetivas de la historia, lo cual se debe al hecho de que los protagonistas adolescentes de repente se ven bombardeados por ideas y sentimientos nunca antes experimentados. Tal perspectiva de por sí implica resonancias nostálgicas que no pueden menos que colorear los incidentes descritos.

El narrador de "Tarde de agosto" delata en sus primeras palabras su perspectiva superior y sus agudos sentimientos de nostalgia: "Nunca vas a olvidar esa tarde de agosto" (20). Pero no es hasta adentrarse en la lectura que el lector descubre que la "omnisciencia" se debe a que sólo hay un *ser* dividido entre un *antes* y un *ahora*. Gran parte de la dinámica del cuento surge de la oscilación entre estas dos perspectivas. Otro factor que nos ayuda a designar al narrador como la conciencia madura del joven es el hecho de que su conocimiento absoluto del pasado del protagonista no se desborda hacia las intimidades de los demás personajes. Estos últimos se enfocan exclusivamente desde afuera. Hacia el final del cuento una repetición feliz de la declaración —pero con un cambio importante en el tiempo verbal— que acabamos de citar confirma tanto la distancia temporal entre el "iniciando" y el "iniciado", como la gran importancia que el adulto finca en las experiencias del proceso de maduración: "y no olvidaste nunca esa tarde de agosto..." (25). Además, desde un principio el narrador está totalmente consciente de que se trata de una *iniciación*. En el primer párrafo del cuento describe al protagonista en su lucha por abandonar sus sueños matutinos: "Y entrabas lentamente en el día en que era necesario vivir, desayunar, ir a la escuela, crecer, dolorosamente crecer, *abandonar la infancia* (20, el subrayado es nuestro).

En cuanto Bertha, del cuento de Galindo, sufre el impacto directo de los hechos históricos, el protagonista de "Tarde de agosto" es afectado de manera más indirecta por el "aura" de los años cuarenta y la recién terminada segunda guerra mundial. Alberto (en este cuento queda innominado; no es hasta la publicación de *Las batallas en el desierto* en 1981 que se descubre este nombre), hijo de una viuda que nunca ha vuelto a casarse, sueña de noche y de día con el supuesto heroismo de los combatientes de esta gran guerra. Es dueño de una colección completa de las novelas "Bazooka", "esos relatos de la segunda guerra mundial que te permitían llegar a una edad heroica en que imaginabas mudas batallas sin derrota" (20).

Y hacia el final del cuento estos sueños adquieren una importancia ritual.

Un día en la vida de Alberto consiste en lo siguiente: asiste a la escuela; toma el almuerzo en casa de su tío ("el hombre hosco que no manifestaba ningún afecto y exigía un pago mensual por tus alimentos") (20-21), donde se reconoce como un "intruso involuntario" (21); regresa a casa de noche para cenar, sin conversación, con su madre; y finalmente se encierra en su cuarto para estudiar, escuchar la radio y leer las novelas Bazooka. No hay sino una distracción positiva en su vida: su prima hermana Julia. Aunque ella es seis años mayor que él, está perdidamente enamorado de ella. O'Brien, al referirse al frecuente uso de este motivo en las novelas francesas de iniciación, dice que "la trama trata de un amor desventurado de un adolescente por una mujer mayor que, en cada caso, antes del final, está o enamorada de o casada con otro" (173). Ninguno de los otros miembros de la familia de su tío lo toman en cuenta ("soportaste una aridez que no anhelabas, una conversación que te libraba, al excluirte" (21)) mientras que Julia le ayuda con sus tareas de escuela, le deja escuchar sus discos ("música que para siempre te hará pensar en ella" (21)), y lo lleva una vez al cine. El peor momento para Alberto, sin embargo, es cuando se le presenta a Pedro, el primer novio de Julia: "Y a nadie odiaste como odiaste a Pedro, a Pedro que se irritaba porque le dabas lástima a tu prima, a Pedro que te consideraba un testigo, un estorbo, quizá nunca un rival" (21). Todas estas circunstancias conjuran en contra de este joven de catorce años y contribuyen a aquella miserable "tarde de agosto": el vigésimo cumpleaños de Julia —el día en que Alberto se ve obligado a reconocer su amor imposible y a abandonar sus románticos y pueriles sueños heroicos.

Después de la fiesta de aniversario, obligan a Alberto a acompañar a los novios en un paseo por las afueras de la ciudad. Se convierte, pues, en testigo involuntario de las interacciones de los objetos de sus dos emociones más fuertes y aturdidoras: Julia y Pedro / el Amor y el Odio. Desde el asiento trasero del automóvil de Pedro, tiene que sufrir el espectáculo de los besos y las caricias de los novios. Su intenso dolor, que por poco lo hace llorar, sólo se aplaca al fijar toda su atención en las imágenes externas: "cipreses, oyameles, altos pinos que la luz del verano desgarraba..." (22).

Pedro detiene el auto frente a un antiguo convento convertido en parque nacional, escena de dos de los futuros ritos que simbolizan la actual inmadurez de Alberto. Los novios se pasean por los corredores del convento y salen por otro lado para internarse en el bosque. Alberto se atrasa con el fin de llevar a cabo el siguiente rito —un rito con el cual la mayoría de los adultos se pueden identificar: "tú que no tienes nombre y no eres nadie grabaste el nombre de ella y la fecha en los muros" (23). Al referirse a la supuesta condición de "nulidad" de Alberto, el narrador llama la atención sobre el asunto de la autoidentificación. El chico se siente totalmente enajenado y despreciado por todos.

La pareja, seguida por Alberto, sale de las ruinas y se interna en el bosque. Un letrero prohibe cortar las flores y molestar a los animales. Una brisa agradable cubre a Alberto y lo remite repentinamente a sus sueños, mediante los cuales llega a ser *alguien*:

> Tocaste la libertad de la naturaleza y te creíste el héroe, los héroes todos de la pasada guerra, los vencedores o los caídos de Tobruk, Narvik, Dunkerke (...) Monte Cassino, El Alamein, Varsovia, te viste combatiendo en el Afrika Korps (...) en las cargas suicidas contra los tanques alemanes, tú el soldado capaz de toda acción guerrera porque sabe que una mujer va a celebrar su hazaña y el enemigo va a perder, a ceder, a morir. (23)

James Joyce

Se ha de notar aquí la estructura poética empleada por el autor implícito: una ruptura inesperada en el párrafo, rematado con coma; la segunda mitad comienza con una letra minúscula. Esto equivale a lo que los formalistas rusos llamarían la "forma impedida". Es decir, al romper con la puntuación convencional, el autor nos hace vacilar entre forma y contenido. El ensueño, con todo, es fantasía pura, poética. Sin embargo, el soñador adolescente no logra deshacerse de esta quimera a tiempo para evitar su segundo acto (rito) pueril destinado, a su vez, a conducirlo hacia el rito final de su iniciación .

Julia acaba de ver una ardilla y ha dicho sin pensar que le gustaría llevársela a casa. Pedro, la racionalidad personificada, declara que en primer lugar una ardilla no se dejaría atrapar jamás, y que en segundo lugar abundan los guardabosques con el propósito de protegerlas. Alberto, soñador empedernido, salta sin transición de un sueño a otro:

> Dijiste entonces yo la agarro, y te subiste al árbol antes que Julia pudiera decir no. (La corteza del pino hería tus manos, la resina te hacía resbalar.) Entonces la ardilla se trepó a lo más alto y la seguiste hasta poner los pies en una rama. Miraste hacia abajo y viste al guardabosque que se

acercaba y a Pedro que comenzaba a hablar con él y a Julia tratando de no mirarte, (24).

Los enemigos ya no son fantasmas, y la heroína, por cierto, no ha de aplaudir su hazaña:

Sentiste miedo entonces de caerte y morirte y perder ante Julia y quedar mal con ella, porque el guardabosque iba a llevarte preso, herido y preso y perder ante Julia, (24)

La ardilla, Pedro, el guardabosque, y la rama que comienza a ceder lo desafían y ponen en gran peligro su vida. El animalito se baja del árbol y se interna en el bosque; Julia se hace a un lado para llorar; y Pedro se regodea del dilema de Alberto prolongando la conversación con el guardabosque quien nunca alza la vista hacia la copa del árbol. El narrador se refiere al perdido e inútil amor de Alberto al decir que, "Julia lloraba lejos del guardabosque y de la ardilla, pero de ti más lejos e imposible" (25). Por fin el guardabosque se va; se alivia la tensión de Alberto y Julia, pero el espíritu festivo del día ya se ha roto para todos. Pedro se ríe sardónicamente; Julia le llama "estúpido" a Alberto.

Durante el viaje de regreso, nadie habla y Julia no se deja abrazar por Pedro. Alberto se baja del auto cerca de su casa, toma un largo paseo, vuelve a casa y le cuenta a su madre la triste historia. El narrador declara que ya se ha acabado la inocencia del protagonista y describe (otra vez de manera poética) el rito decisivo que comienza a disminuir la distancia entre el adolescente y el hombre:

Y quemaste en el bóiler la Colección Bazooka
y no olvidaste nunca esa tarde de agosto,
esa tarde,
la última
en que tú viste a Julia. (25)

Este acto, por privado que sea, raya en el rito primitivo en el sentido de que el iniciando decide sacrificar alguna posesión personal como prueba de que está dispuesto a abandonar el mundo fantasmal del niño y a entrar en el mundo real del iniciado consumado.

Ya hemos visto cómo la perspectiva en "Tarde de agosto" oscila entre el protagonista joven y su contraparte madura; de igual manera el grado de iniciación logrado por Alberto se ha de considerar como un fenómeno de carácter doble. Como en el caso de Bertha, la acción objetiva de la historia de Alberto no se extiende lo suficiente para producir un individuo maduro que participa armoniosamente en todas las actividades del mundo de los adultos. Su iniciación, vista desde este ángulo, se ha de considerar como incompleta. Sin embargo, ya que podemos indentificar al narrador como su "yo" maduro (alguien que en años no ha vuelto a ver a Julia), sería lícito calificar su iniciación como completa. No obstante la nostalgia, al mirar hacia atrás, el narrador puede enfocar con entendimiento y resignación los momentos más difíciles del proceso de maduración por los cuales ha pasado, sabiendo que lo que es ahora tiene sus raíces en esas experiencias pretéritas.

La primera parte de este estudio constituye una investigación histórica del tema de la iniciación, en la cual la tradición literaria de la antigüedad y la más reciente tradición antropológica se combinan para formar una amalgama especial en casi todas las literaturas nacionales de la época moderna. Henderson ha acertado al decir que la terminología y las ideas procedentes de los distintos campos de estudio ya están tan arraigadas en las sociedades y culturas contemporáneas que no se pueden considerar como patrimonio de un solo grupo, cultura nacional o tradición investigadora. Las iniciaciones son universales, y cada grupo lingüístico —mediante las literaturas nacionales que lo componen— enriquece la tradición literaria que aquí se estudia con sus propias versiones de la modalidad.

En la segunda parte de este ensayo, hemos analizado con detenimiento dos cuentos de iniciación escritos por dos de los principales narradores mexicanos de la actualidad. Estas obras son de dos distintas épocas y cuentan, respectivamente con un protagonista femenino y otro masculino. Entre estos dos protagonistas se confrontan los conflictos y las realidades más importantes de la vida: el amor y el odio; el bien y el mal; la procreación y la muerte; el impacto de los sucesos históricos; y el reconocimiento de las distintas estratificaciones sociales (junto con sus respectivas injusticias). Cada cuento se vale de un sistema de focalización divergente sin dejar de participar, cada uno, de la noción del vistazo retrospectivo. Mientras el relato de Galindo emplea la tradicional tercera persona omnisciente (aunque la omnisciencia se limita, principalmente, a la protagonista), el de Pacheco incorpora el elemento de la nostalgia al dividir la perspectiva entre el protagonista adolescente (de la objetividad) y el narrador de edad madura y visión totalizadora. El elemento ritual de ambas obras resulta ser moderno en el sentido de que —como en la mayoría de los cuentos de iniciación mexicanos— el rito se efectúa mediante símbolos privados impulsados por un apremio sicológico. Aunque estos dos cuentos pudieran carecer de algunas de las sutilezas de los escritos más recientes de Galindo y Pacheco, renuevan de manera estética y eficaz un motivo literario de estirpe clásica, y vuelven a afirmar el interés universal e imperecedero en las vicisitudes del despertar a la vida. ◇

OBRAS CITADAS

Campbell, Joseph. *The Hero With a Thousand Faces*. 2a ed. Princeton: Princeton Univ. Press, 1968.

Fiedler, Leslie A. "Boys Will be Boys!". *The New Leader*, 28 de abril 1958, pp. 23-26.

———. "From Redemption to Initiation." *The New Leader*, 26 mayo 1958, pp. 20-23.

———. "Good Good Girl and Good Bad Boy." *The New Leader*, 14 abril 1958, pp. 22-25.

———. "The Invention of the Child." *The New Leader*, 31 de marzo 1958, pp. 22-24.

———. "The Profanation of the Child." *The New Leader*, 23 junio 1958, pp. 20-23.

Friedman, Norman. *Form and Meaning in Fiction*. Athens: Univ. of Georgia Press, 1975.

Galindo, Sergio. *La máquina vacía*. México: Ediciones Fuensanta, 1951.

Henderson, Joseph L. *Thresholds of Initiation*. Middletown, Con.: Weslyan Univ. Press, 1967.

Jung, Carl G. *Man and his Symbols*. New York: Dell, 1964.

Marcus, Mordecai. "What is an Initiation Story?" *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 19 (1960), 221-228.

O'Brien, Justin. *The Novel of Adolescence in France. The Study of a Literary Theme*. New York: Columbia Univ. Press, 1937.

Pacheco, José Emilio. *El viento distante*. 2a ed. México: Ediciones Era, 1969.

Van Gennep, Arnold. *The Rites of Passage*. Trad. Monika B. Vizedom y Gabrielle L. Caffee. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1960.

Watt, Ian. *The Rise of the Novel*. Berkeley: Univ. of California Press, 1974.

Las mutaciones simbólicas de Pedro Ascencio

Por Raquel Tibol

Muchos son los títulos profesionales que se pueden obtener en las universidades y escuelas superiores para desarrollar un trabajo responsable dentro de un marco de legitimidad. De todos esos títulos quizá ninguno sea más incierto que el de licenciado en artes visuales. Al apreciar una pieza artística nadie inquiere por los títulos académicos de quien la produjo. Museos y galerías para nada toman en cuenta maestrías o doctorados de los autores de pinturas, grabados o esculturas. ¿A qué se debe entonces el desarrollo creciente de las escuelas de arte en México, aunque el número de quienes allí se titulan sea proporcionalmente ínfimo? Esto se debe a que el arte viene del arte y una práctica secular ha demostrado que, a pesar de cualquier tipo de deficiencias, las escuelas de arte han operado como apropiadas bandas de transmisión, donde se apresura el proceso hacia una conciencia de los propios valores y posibilidades.

La eficacia de la relación entre los aspirantes a artistas y los artistas-maestros depende más de aquéllos que de éstos. Por centenas se cuentan los estudiantes que han pasado por los talleres de los notables maestros Antonio Rodríguez Luna, Luis Nishizawa, Francisco Moreno Capdevila, Ricardo Rocha, Gilberto Aceves Navarro; pero muy pocos pueden, como el pintor, dibujante y grabador Pedro Ascencio, enumerar con sensible justeza cuánto le debe a cada uno de ellos. Ellos lo asesoraron, ellos lo contagiaron, de ellos obtuvo ejemplo y decisión.

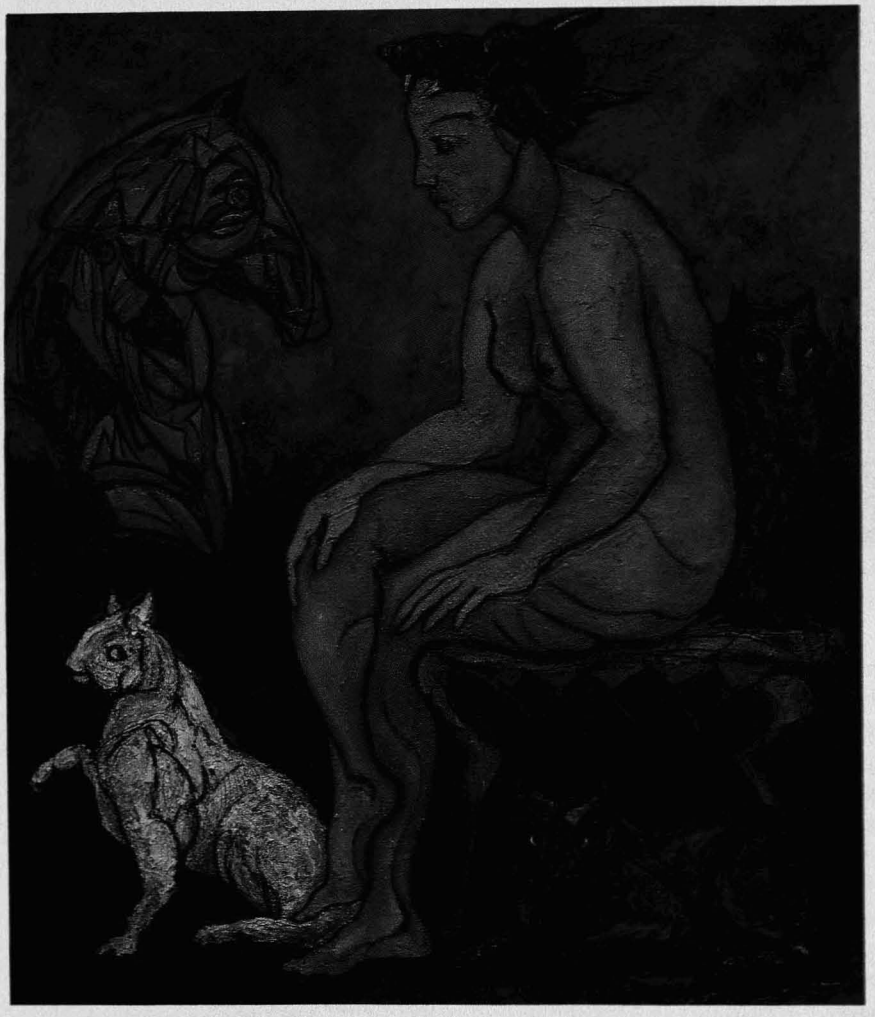
"De Antonio Rodríguez Luna obtuve la energía de pintar con negro, el concepto de mantener un cuadro monocromo y poder sostener un blanco puro.

"El amor a los materiales, el respeto a los materiales, la entrega al entendimiento de los materiales me los dio Luis Nishizawa.

"Las pautas para desarrollar la fuerza gráfica las vi con Francisco Moreno Capdevila.

"La disciplina de la caligrafía la practiqué junto a Ricardo Rocha.

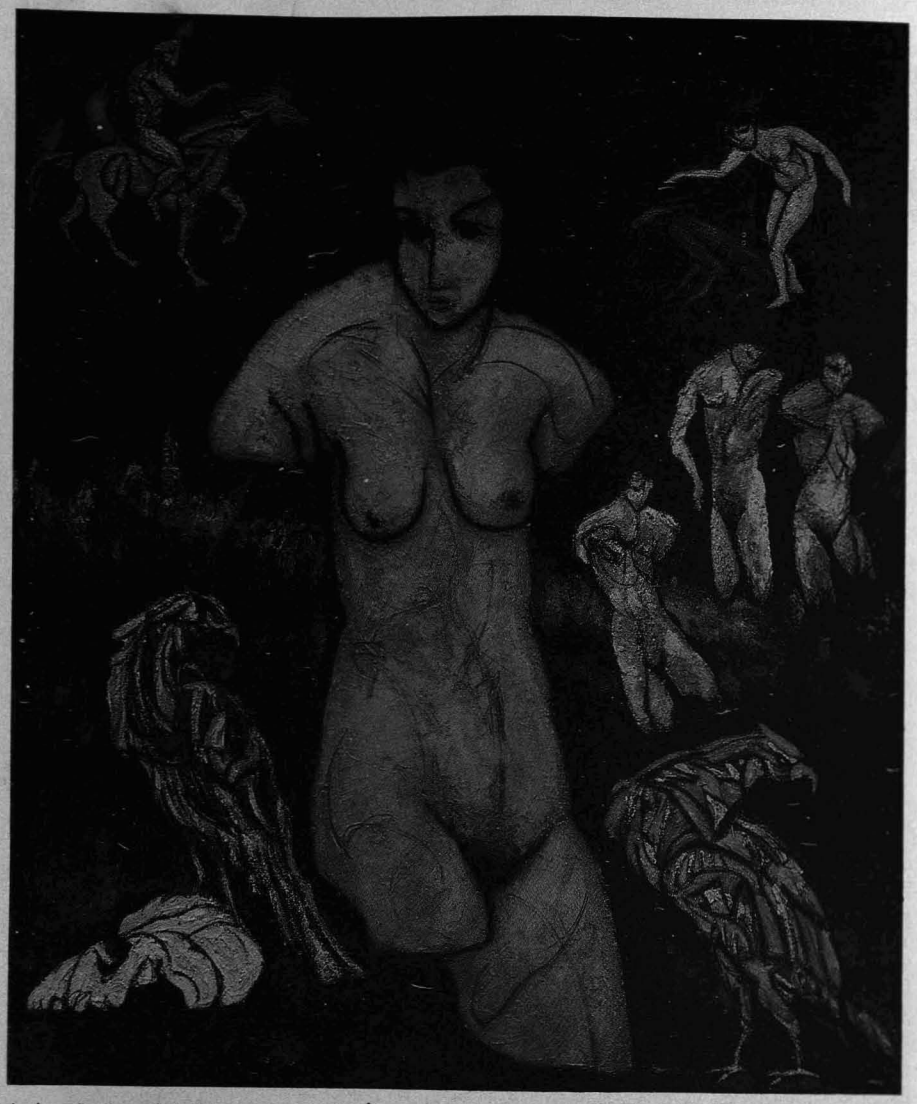
"La disposición de dibujar sobre el cuadro directamente y la libertad en el color me viene de Gilberto Aceves Navarro".



Como tal te lo cuento, 1985. Óleo al encausto / algodón, 150 x 130 cm.

Por estos francos y precisos reconocimientos se podría suponer que la obra de Pedro Ascencio tiene perceptibles semejanzas con la de sus mentores; pero su más reciente exposición de veinticuatro cuadros de generosas dimensiones en el Museo Carrillo Gil asombraba por una fuerte e inesperada originalidad.

Pedro Ascencio nació en la ciudad de México en 1951. Cursó la carrera de pintura en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional entre 1970 y 1976, etapa muy crítica para esa institución, cuando el geometrismo y el diseño ascendían y desplazaban



La hazaña no es fácil sino tentadora, 1985. Óleo al encausto / algodón, 150 x 130 cm.

tradicionales concepciones, proclamando la inutilidad de la pintura en tanto materia sensiblemente elaborada. A Pedro Ascencio no lo sedujeron los nuevos racionalismos y, como otros, fue a resguardar sus intereses espirituales en el taller de pintura de Ricardo Rocha, verdadero refugio en esa ENAP de las negaciones radicales. Para hacerse notar, para proclamar su derecho a la existencia, quienes frecuentaban el taller de Rocha decidieron a mediados de 1975 pintar grandes cuadros y colgarlos en los corredores de la vieja Academia. Desde un expresionismo abstracto o figurativo ese grupo de jóvenes de algo más de veinte años exclamaba: ¡la pintura está viva! ¡nosotros hacemos pintura! En el profuso conjunto sobresalían por su gran calidad los esgrafiados caligráficos sobre planos en relieve de Pedro Ascencio. Con energía y buena dosis de invención combinaba elementos geométricos y ricas texturas.

En ese año de 1975 conoce el joven artista a María Dahl, bella muchacha sueca, maestra de idiomas, llegada a México para perfeccionar su español. Se casan y de 1976 a 1982 fijan su residencia en Estocolmo. Los tres primeros años allí los dedicó Ascencio a tomar cursos de grabado y litografía en la Real Academia Superior de Artes de Suecia. A partir de 1978 se pudo desempeñar como docente de grabado en relieve en la escuela Mariahisen, de Estocolmo. A la vez se dio a conocer por medio de frecuentes exposiciones individuales en Malmö, Falun, Estocolmo, Sandviken, Upsala. Sus acuarelas, dibujos, acrílicos, óleos y grabados se volvieron familiares para el culto, exigente y poco snob público sueco, como lo confirmó el conocido pintor y dibujante Peter Tillberg durante su reciente paso por México.

"Lo importante fue poder vivir en Suecia. Pude vivir con mis cosas y de mis cosas. Allí nacieron mis dos hijas. Pero me atacó la nostalgia y decidí regresar".

La reincorporación de Ascencio a la Escuela Nacional de Artes Plásticas fue al través de un género no practicado por él con anterioridad: la decoración mural. Formó parte del equipo integrado por Gilberto Aceves Navarro para la realización del mural en técnica mixta con maderas coloreadas o quemadas y placas metálicas que cubre varios tableros semiexteriores e irregulares en el patio central del nuevo edificio de la ENAP en Xochimilco: *Apoteosis de Manuel Tolsá y las musas románticas*. Esto fue en 1982. Al año siguiente se le nombra responsable del taller de experimentación gráfica de esa escuela. Acertada designación pues Ascencio se había convertido en un auténtico maestro de la litografía, la xilografía, el lito-offset, las diversas técnicas del grabado en metal, sin privarse del uso de las nuevas posibilidades fotomecánicas.

Al presentar en 1984 su notable muestra de sesentiséis estampas por la División de Estudios de Posgrado en las galerías de Academia 22, Armando Torres Michúa precisaba: "En el metal conjuga el empleo de resina, punta seca, aguatinta, azúcar, aguafuerte y barnices para obtener efectos de línea, tonales y texturas. No son ajenos a esos resultados el hábil manejo de las tintas, entintados, neutralizadores (transparente o gel) y el desentintar. Recurre al empleo de la barra, el lápiz, el manguillo, el pincel y la aguada o *touche* en la litografía. Alterna el uso de la piedra y el metal (lito-offset), como medio. Y el acidulado (secuelas provocadas por los ácidos), la manera negra (proceso inverso al tradicional que va del blanco al negro) y la fotografía como recursos. Destaco su variedad de procedimientos para explicar, en parte, la relevancia del oficio en este grabador que integra a la actualidad estética un convincente tratamiento visual".

Pero aquel gran conjunto gráfico, a pesar de sus excelencias, no hubiera permitido predecir la soberana propiedad del medio centenar de encaustos sobre telas de algodón o de lino que integran la serie titulada *Mutaciones*, veinticuatro de los cuales pudieron ser vistos entre noviembre de 1985 y enero de 1986 en el Museo Carrillo Gil.

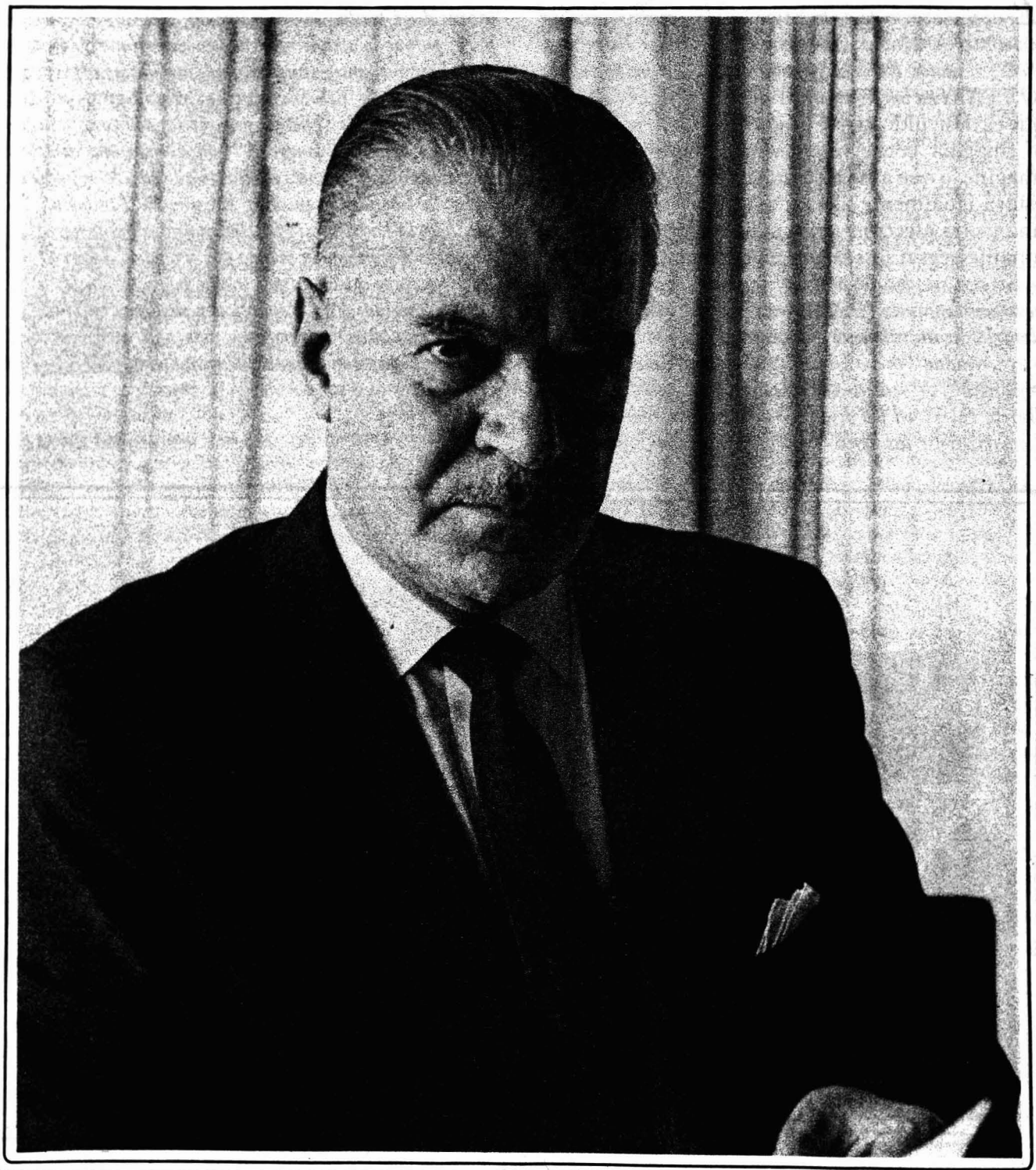
Toda esa serie, en su sostenida intensidad, debe verse como lo que es: variaciones a un mismo tema, el tema del ser femenino representado en su potencial simbólico y no en su realidad histórica o su cotidianidad. Le sirvieron de acicate las figuras femeninas del arte antiguo que al ser redescubiertas aparecen muchas veces rotas, como las de Tlatilco, o ciertos

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Volumen XLI, número 421 Febrero 1986

Homenaje a Javier Barros Sierra



Presentación

En el sobrio texto de la Ética *(1677), según la versión castellana de Manuel Machado para Garnier Hermanos, París, su autor Baruch Spinoza redactó las proposiciones XIX y XXI en los siguientes términos:* "El que imagine que es destruido lo que ama estará contristado, y si lo imagina conservado estará alegre". "El que imagine lo que ama afectado de Gozo o de Tristeza estará igualmente afectado de Gozo o Tristeza; y una y otra afección serán mayores o menores en el amante según lo sean en la cosa amada".

En esos estados del alma universitaria represéntanse los acontecimientos de 1968. No hay lágrimas bastantes para llorarlos ni ira suficiente para condenarlos; pero "la razón y la serenidad" prevalecerían "sobre la intransigencia y la injusticia", de acuerdo con la exhortación del rector Javier Barros Sierra en las tribunas de la universidad ocupada. Convirtiéronse las heridas mortales en nuevas y frescas palabras del espíritu; la contristación, alegría, y la tristeza, gozo, porque lo amado renació esplendorosamente mientras sus agresores, entre tinieblas, morían de muerte sin fin.

A propósito del Tractatus theologico-politicus *(1670), del citado Spinoza, un profesor de filosofía hizo estas observaciones al margen: "Contiene algunas disertaciones en las que se pone de manifiesto que no sólo se puede conceder la libertad de* pensar *sin ningún detrimento de la piedad y la paz del Estado, sino que no se puede negarla sin arrancar de consuno la misma paz y piedad." La lección de 1968 es clara como el agua: nadie pudo, ni puede, arrebatar la libertad de la República y su Universidad.*

Los universitarios rendimos homenaje unánime al universitario mexicano Javier Barros Sierra. ◇

Revista Universidad de México.

JAVIER BARROS SIERRA
DISCURSO DE TOMA DE POSESIÓN

Señor Presidente y Señores Miembros de la Junta de Gobierno,
Señores Consejeros Universitarios,
Señores Maestros y Estudiantes:

He aceptado el honroso cargo de rector de nuestra universidad a sabiendas de la ingente responsabilidad que comporta, sobre todo en estos momentos de crisis; pero, consciente también de que me debo a esta casa, no podía menos que entregarme sin condiciones a su servicio, al ser urgido por la mayoría de sus profesores y alumnos.

Es preciso repetir que llego sin compromiso alguno, salvo el que contraigo con la Universidad misma; que tendré la humildad necesaria para servirle y la firmeza y la convicción suficiente para no convertirme en agente de ninguna facción y que no trataré de hacer, ni permitiré que otros hagan de nuestra comunidad un instrumento de vanidades, intereses egoístas o pasiones espurias. Porque, no hay que olvidarlo, los hombres somos transitorios y los valores institucionales están muy por encima de nosotros. Empeño mi palabra de no defraudar a los universitarios; pero si caigo en falta, emplazo desde hoy a todos a reclamármelo.

Tengo fe plena en esta institución y por eso estoy seguro de que la convulsión que ha sufrido no la dañará irreparablemente, sino que de ella saldrá fortalecida, siempre y cuando todos sus hijos nos lo propongamos con la inteligencia y con el corazón. Para alcanzar ese desiderátum, se impone que hagamos juntos una inaplazable autocrítica, valiente y sincera, de la que emanen mejores formas de convivencia. Hay que abrirnos ampliamente a la comunicación y al diálogo de buena voluntad, que al hacer a un lado el dogmatismo y la intolerancia, acendren la comprensión y el respeto mutuos. Cabe aquí, en la búsqueda permanente de la verdad, profesar y discutir todas las ideas y creencias; pero, por otra parte, traicionaríamos nuestros fines si la Universidad se vuelve foco de una acción sectaria que, suscitada desde el exterior, pretenda después reflejarse, agresivamente, hacia objetivos ubicados dentro o fuera de nuestros linderos. Es indispensable, asimismo, que revisemos a fondo la estructura y los métodos, en la docencia, en la investigación, en el gobierno interno y en lo administrativo, para actualizarlos, no por el prurito de marcar sellos personales o el de encajar demandas irrazonables, sino para que cumplamos de modo más eficaz con las misiones clásicas, comunes a todas las universidades; pero sobre todo con aquella que en esta hora y en este país subordina y modula a las demás servir al pueblo para su desenvolvimiento, proceso éste que, si bien presenta claros signos de esperanza, infortunadamente no está exento de escollos, de dolor y de injusticias. Y en esa empresa, nuestra universidad debe ocupar un puesto de vanguardia.

Mas los cambios antedichos no incluyen, en forma alguna, la demolición de los órganos sanos, los buenos planes en marcha y las obras positivas que han dejado a su paso otras autoridades. Por lo contrario, esos logros serán preservados y aun impulsados hacia adelante.

Sin embargo, debe entenderse bien que la Universidad, como mexicana, así aspire cual debe hacerlo a una constante superación de sus calidades académicas, no puede ser privilegiado claustro de perfecciones, radicalmente distinto de su entorno, sino tan sólo —y es mucho— el espejo del mejor México posible en cada instante, con sus excelencias, pero también con una no escasa porción de sus defectos. Lo que importa, en suma, es que esta casa de estudios sea representativa de lo nacional; pero a la vez progresista en el más alto grado.

Manifiestamente, nada de lo expresado, que será objeto de un programa que no tendría lugar adecuado en este mensaje, es factible sin la libertad en la cátedra y sin nuestra preciada autonomía, la que, por cierto, no nos ha sido otorgada por la nación de una vez y para siempre, sino para que la merezcamos y respondamos de su buen ejercicio día con día. Ello implica un constante examen de la conciencia universitaria, en el que nadie debe abstenerse de participar, quizás con mayor razón ahora que nunca antes.

Me resta, al saludar fraternalmente a todos los universitarios, exhortarlos de nuevo a que, olvidando rencores y agravios en aras de los intereses superiores de nuestra casa de cultura y de nuestra patria, volvamos todos a laborar intensamente, para remediar cuanto se pueda los perjuicios del tiempo perdido y, simultáneamente, para construir las defensas intelectuales y morales que eviten, en el futuro, otra irrupción de la discordia y la violencia en nuestra institución bienamada. ◇

11 de mayo de 1966

DISCURSO A LOS HEROES

POR
JAVIER BARROS SIERRA

16 de septiembre de 1959
México, D. F.

Mientras más lejana la fecha inolvidable para todos los mexicanos, mayor la cercanía espiritual con que sentimos a los próceres de nuestra Independencia, que se nos tornan más y más entrañables en tanto que se afirma en nosotros, día con día, la conciencia de la nacionalidad que ellos prefiguraron. Para llegar a tal afirmación, ha sido y es medular el culto a los héroes, el cual, arraigado definitivamente en el alma del pueblo, jamás podrá convertirse en rito meramente formal que, por repetido, perdiera su significación.

Bien haya que, en todo el ámbito patrio, este aniversario sea una fiesta y se dediquen a Hidalgo, a Morelos, a Allende, a Guerrero y a todos sus hermanos en la epopeya, las más líricas y encendidas loas; mejor, por supuesto, si el arte oratoria alcanza la ingente estatura de semejantes héroes, dicho sea invirtiendo la frase que el poeta dirigiera a Cuauhtémoc.

Pero también importa, y mucho, en este día en que debemos mirarnos hacia adentro para descubrir el reflejo de los héroes, examinar cómo y en qué medida siguen actuando aquellos grandes patricios, con su ejemplo y estímulo, en la superación constante de México.

Muchas veces nos hemos preguntado por qué las figuras de los padres de la libertad quedan incólumes a pesar de las censuras de los malignos, de los cronistas de lo pequeño, de los que soberbiamente pero con manto de humildad, se sienten poseedores de todas las verdades y, en fin, de los filisteos de todas las especies. La explicación no es solamente la diferencia de talla entre unos y otros; es que cada héroe se desdobla en dos personalidades: por un lado, el héroe símbolo, quien con sus virtudes y hechos esenciales cristaliza una imagen vivida y no por cierto una abstracción, y que resulta intocable y no requiere defensa alguna; de otra parte, el héroe-hombre, que como ser anecdótico está sujeto, por sus debilidades reales y aún por las supuestas, a los embates de quienes inciden en el vicio de perspectiva histórica de juzgar el pasado, y justificarlo o condenarlo, usando el criterio, los modos y las experiencias de hoy. Para decirlo al pasar, y por simple asociación de pensamientos, no es admisible, por abusivo, que se achaquen a nuestros grandes movimientos sociales, engendrados en el seno mismo del pueblo, los errores, las traiciones y las deshonestidades de algunos de los hombres sin calidad heroica que en ellos participaron.

Los héroes de la Independencia nos legaron el amor a la Patria; este sentimiento, aunado a la reflexión que establece los postulados necesarios a la vida cívica, forma el auténtico patriotismo. Pudiera hablarse, sin embargo, de un patriotismo menor, de tipo friamente intelectual, recomendable a pesimistas y escépticos como asidero y punto de apoyo que les daría un sentido dentro de nuestra colectividad.

Debemos también a la intuición genial de nuestros próceres, traducida en ideas y en hazañas que alentaron sucesivamente la Reforma y la Revolución Mexicana, la toma de conciencia que nos permite ahora, programar nuestro destino como pueblo libre.

Mas no basta enorgullecerse de los héroes y agradecerles, como escueta práctica de una devoción, el haberlo dado todo sin pedir nada; debemos, aparte de esto, merecerlos, haciéndonos dignos de la independencia que crearon. Y no me refiero sólo a la Independencia Nacional, entendida en lo político y lo económico, sino también a la independencia individual que es como la otra, esencialmente dinámica, y que sólo poseeremos plenamente cuando a la libertad ciudadana se sume una justicia social que alcance a todos.

Para nosotros, servidores públicos, la tarea se vuelve clara si nos inspiramos en la obra de los grandes patriotas, y no podemos rendirles mejor homenaje que sentir y conducirnos como siervos de la Nación, que decía Morelos de sí mismo. Ello comporta, a mi juicio: prescindir de actitudes negativas —ser hombres de pro y no de contra—; abstenerse de las promesas sin base, cuyo incumplimiento genera la inercia y el escepticismo; preferir el relato fiel de lo que está logrado o en vías de consumarse a la pura declaración de buenas intenciones; no contemplar con desaliento el abismo entre lo necesario y lo posible, sino hacer cuanto esté en nuestras manos con honradez, con eficacia y ¿por qué no?, con alegría, "sin más límite que el de nuestras capacidades", como se nos indicara en fecha memorable. En suma, se nos impone sin excusa en esta hora crítica (porque en más de un sentido todas nuestras horas lo son), esforzarnos por estar a la altura del Presidente de la República, ambicionando que pueda decirse lo que, al finalizar célebre manifiesto, Juárez y sus ministros, en palabras de emocionante sencillez y hondura esperaron se dijera de ellos mismos: "Esos hombres deseaban el bien de su Patria y hacían cuanto les era posible para obtenerlo".

La edición consta de 25 ejemplares y estuvo al cuidado de Jesús Cantón, Antonio Betancourt, Gabriel del Río y Horacio Labastida. Se terminó de imprimir el 28 de diciembre de 1959.

DISCURSO A LOS HÉROES*

C. Presidente de la República
CC. Presidentes de las HH. Cámaras de Senadores y de Diputados y de la H. Suprema Corte de Justicia,
Señores:

Mientras más lejana la fecha inolvidable para todos los mexicanos, mayor la cercanía espiritual con que sentimos a los próceres de nuestra Independencia, que se nos tornan más y más entrañables en tanto que se afirma en nosotros, día con día, la conciencia de la nacionalidad que ellos prefiguraron. Para llegar a tal afirmación, ha sido y es medular el culto a los héroes, el cual, arraigado definitivamente en el alma del pueblo, jamás podrá convertirse en rito meramente formal que, por repetido, perdiera su significación.

Bien haya que, en todo el ámbito patrio este aniversario sea una fiesta y se dediquen a Hidalgo, a Morelos, a Allende, a Guerrero y a todos sus hermanos en la epopeya, las más líricas y encendidas loas; mejor, por supuesto, si el arte oratorio alcanza la ingente estatura de semejantes héroes, dicho sea invirtiendo la frase que el poeta dirigiera a Cuauhtémoc.

Pero también importa, y mucho, en este día en que debemos mirarnos hacia adentro para descubrir el reflejo de los héroes, examinar cómo y en qué medida siguen actuando aquellos grandes patricios, con su ejemplo y estímulo, en la superación constante de México.

Muchas veces nos hemos preguntado por qué las figuras de los padres de la libertad quedan incólumes a pesar de las censuras de los malignos, de los cronistas de lo pequeño, de los que soberbiamente pero con manto de humildad, se sienten poseedores de todas las verdades y, en fin, de los filisteos de todas las especies. La explicación no es solamente la diferencia de talla entre unos y otros; es que cada héroe se desdobla en dos personalidades: por un lado, el héroe símbolo, quien con sus virtudes y hechos esenciales cristaliza una imagen vívida y no por cierto una abstracción, y que resulta intocable y no requiere defensa alguna; de otra parte, el héroe-hombre, que como ser anecdótico está sujeto, por sus debilidades reales y aún por las supuestas, a los embates de quienes inciden en el vicio de perspectiva histórica de juzgar el pasado, y justificarlo o condenarlo, usando el criterio, los modos y las experiencias de hoy. Para decirlo al pasar, y por simple asociación de pensamientos, no es admisible, por abusivo, que se achaquen a nuestros grandes movimientos sociales, engendrados en el seno mismo del pueblo, los errores, las traiciones y las deshonestidades de algunos de los hombres sin calidad heroica que en ellos participaron.

Los héroes de la Independencia nos legaron el amor a la Patria; este sentimiento, aunado a la reflexión que establece los postulados necesarios a la vida cívica, forma el auténtico patriotismo. Pudiera hablarse, sin embargo, de un patriotismo menor, de tipo fríamente intelectual, recomendable a pesimistas y escépticos como asidero y punto de apoyo que les daría un sentido dentro de nuestra colectividad.

Debemos también a la intuición genial de nuestros próceres, traducida en ideas y en hazañas que alentaron sucesivamente la Reforma y la Revolución Mexicana, la toma de conciencia que nos permite ahora, programar nuestro destino como pueblo libre.

Mas no basta enorgullecerse de los héroes y agradecerles, como escueta práctica de una devoción, el haberlo dado todo sin pedir nada; debemos, aparte de esto, merecerlos, haciéndonos dignos de la independencia que crearon. Y no me refiero sólo a la Independencia Nacional, entendida en lo político y lo económico, sino también a la independencia individual que es, como la otra, esencialmente dinámica, y que sólo poseeremos plenamente cuando a la libertad ciudadana se sume una justicia social que alcance a todos.

Para nosotros, servidores públicos, la tarea se vuelve clara si nos inspiramos en la obra de los grandes patriotas, y no podemos rendirles mejor homenaje que sentir y conducirnos como siervos de la Nación, que decía Morelos de sí mismo. Ello comporta, a mi juicio: prescindir de actitudes negativas —ser hombres de pro y no de contra—; abstenerse de las promesas sin base, cuyo incumplimiento genera la inercia y el escepticismo; preferir el relato fiel de lo que está logrado o en vías de consumarse a la pura declaración de buenas intenciones; no contemplar con desaliento el abismo entre lo necesario y lo posible, sino hacer cuanto esté en nuestras manos con honradez, con eficacia y ¿por que no?, con alegría, "sin más límite que el de nuestras capacidades", como se nos indicara en fecha memorable. En suma, se nos impone sin excusa en esta hora crítica (porque en más de un sentido todas nuestras horas lo son) esforzarnos por estar a la altura del Presidente de la República, ambicionando que pueda decirse lo que, al finalizar célebre manifiesto, Juárez y sus ministros, en palabras de emocionante sencillez y hondura esperaron se dijera de ellos mismos: "Esos hombres deseaban el bien de su Patria y hacían cuanto les era posible para obtenerlo". ◇

16 de septiembre de 1959.

* Discurso pronunciado por el Ing. Javier Barros Sierra en la conmemoración del aniversario de la Independencia del 16 de Septiembre de 1959.

EN DEFENSA DE LA UNIVERSIDAD

La ocupación militar de la Ciudad Universitaria ha sido un acto excesivo de fuerza que nuestra casa de estudios no merecía. De la misma manera que no mereció nunca el uso que quisieron hacer de ella algunos universitarios y grupos ajenos a nuestra institución.

Habrá que repetir que el conflicto estudiantil no fue engendrado por la Universidad. La atención y solución de los problemas de los jóvenes requieren comprensión antes que violencia. Seguramente podrían haberse empleado otros medios. De las instituciones mexicanas y de nuestras leyes y tradiciones se derivan instrumentos más adecuados que la fuerza armada.

Por otra parte, los universitarios que con arbitrariedad y obstinación hicieron uso de recintos y bienes de la Universidad para su acción política, reflexionarán ahora en el grave daño que han causado a su casa de estudios.

Así como apelé a los universitarios para que se normalizara la vida de nuestra institución, hoy los exhorto a que asuman, dondequiera que se encuentren, la defensa moral de la Universidad Nacional Autónoma de México y a que no abandonen sus responsabilidades.

La Universidad necesita, ahora más que nunca, de todos nosotros. La razón y la serenidad deben prevalecer sobre la intransigencia y la injusticia. La Universidad debe ser reconstruida, una vez más, porque es parte esencial de la nación. Los universitarios sabremos cumplir con este deber.

Esperamos que los deplorables hechos que confrontamos no afecten irreparablemente la democracia en la República. ◇

Fragmento tomado de una declaración hecha por Javier Barros Sierra, del libro de Jesús Silva Herzog, *Una Historia de la Universidad de México y sus problemas*, tercera edición, Siglo XXI Editores, 1979, págs. 165, 166.

JAVIER BARROS SIERRA

LA PERSISTENCIA DE LA ACTITUD

Por Carlos Monsiváis

En la historia de México, 1968 no es sólo la densidad homicida del 2 de octubre en la Plaza de las Tres Culturas. Es también y primordialmente, la primera oposición masiva a la arbitrariedad policiaca y gubernamental que la capital conoce en décadas; es la vivencia multitudinaria de expresiones como "emoción cívica", "conciencia universitaria", "resistencia civil" o "aparatos represivos"; es la sucesión de actos (condensables en imágenes) que definen un momento histórico; es la capacidad ejercida magistralmente, de individuos, grupos o conjuntos, de elevarse a la grandeza o incluso a la indignidad.

Con el tiempo, 1968 parece resumirse en la matanza de Tlatelolco. Física, política y simbólicamente la incapacidad democrática y moral de un gobierno se condensa de modo adecuado en la decisión de matar a mansalva, antes de negociar y revisar con ánimo autocrítico la conducción de un problema. Pero la presencia misma de esos miles de jóvenes en la Plaza de las Tres Culturas prueba la confianza en la Constitución de la República y en las normas civilizadas que idealmente rigen el trato entre gobernantes y gobernados. Sin esa seguridad, no se acude inerme a los mítines y a las manifestaciones. En su dinámica, el Movimiento Estudiantil construye a lo largo de dos meses y medio una realidad equiparable en su significación al 2 de octubre, la transformación de conglomerados, indecisos, apáticos, básicamente egoístas en grupos organizados apenas, que, ante la represión y la injusticia notoria, reaccionan con el valor y la decisión que en diversos momentos admiten y exigen el calificativo de *épicos*. (En verdad es épica la decisión de abrir espacios democráticos y vivir una moral política corriendo riesgos muy comparables).

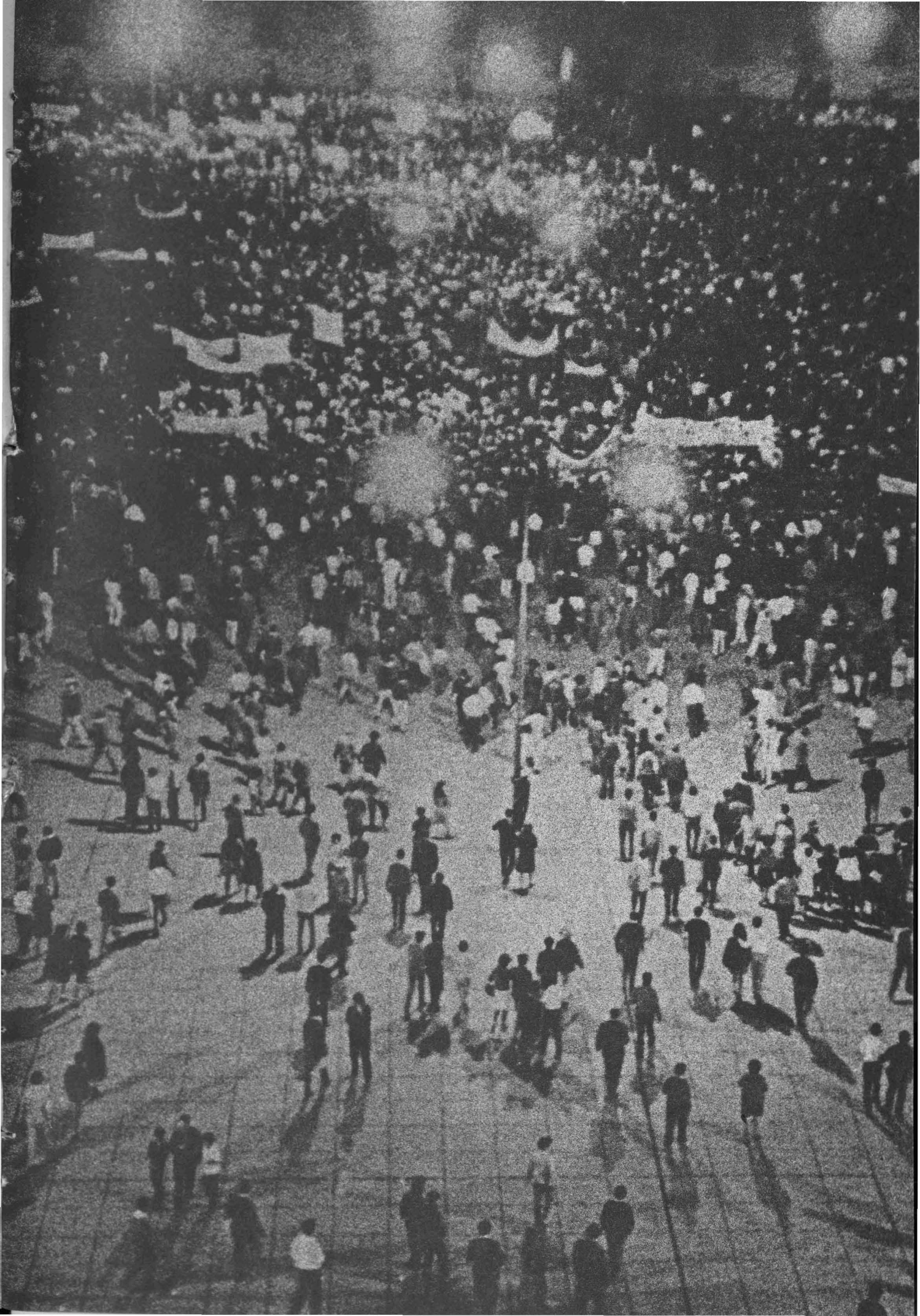
Si el 68 es ante todo acción de multitudes, hay también sitio para individualidades sobresalientes. Gustavo Díaz Ordaz: el Presidente de la República, el hombre que ve en la Nación a la Gran Familia disciplinada por el padre riguroso y omnisciente. Luis Echeverría: el Secretario de Gobernación inflexible, el hombre del Sistema que no conoce vacilaciones y flaquezas. Alfonso Corona del Rosal: el Regente del Distrito Federal, el político "a la antigua", hábil para las manifestaciones de adhesión y para las represiones-que-no-dejan-huella. Heberto Castillo: el maestro universitario, el opositor civil que lleva su osadía al límite y efectúa un acto de poder paralelo, el Grito del 15 de septiembre en la Ciudad Universitaria.

Y Javier Barros Sierra, rector de la UNAM desde 1966, ex-ministro de Comunicaciones, uno de los fundadores de I.C.A., ingeniero de capacidad reconocida, hombre del Sistema por destino familiar, formación y vocación, a quien distinguen la intransigencia y la ironía. En 1968, antes del estallido del Movimiento Estudiantil, Barros Sierra es un técnico y político prominente, una excepción en el escuálido panorama de los hombres públicos. Luego, y rápidamente, se convierte en figura de dimensiones morales, quien se atreve al gran rechazo y dice *No* a las arbitrariedades y persecuciones del gobierno.

Recuérdense los hechos: el 26 de julio en la noche, luego de escaramuzas y batallas de estudiantes con granaderos, las tropas, con la pequeña ayuda de las bazucas, toman la Escuela Nacional Preparatoria de San Ildefonso. De inmediato, el rector Barros Sierra coloca en la explanada de la rectoría la bandera nacional a media asta, para dramatizar la violación de la autonomía universitaria. Un solo gesto luctuoso descalifica las versiones oficiales sobre "subversión" y "conjura". La autoridad académica y política del rector se torna autoridad moral. El acto en la explanada afirma inesperadamente ante la opinión pública, un juicio distinto al presidencial.

El primero de agosto, el rector preside la manifestación de protesta de los universitarios contra la represión. En las fotos y en los ya inaccesibles noticieros se le ve sereno, paciente, controlado. No está ajeno a las consecuencias de su actitud. Sabe del resentimiento presidencial, de la campaña de prensa en su contra. Pero necesita encabezar la disidencia para defenderla de la venganza absoluta, para situarla como causa legítima de la República. Si algún sentido, fuera del especulativo, tienen las hipótesis históricas, vale decir, que sin la intervención de Barros Sierra en esos días, el Movimiento Estudiantil se habría desarrollado sin duda, pero no habría dispuesto del temperamento civil y de la fe en la legalidad que lo animó. Lo que entonces y durante algún tiempo se consideró "ingenuidad" (oponer leyes y consignas a macanas y bayonetas), resultó ser un eficiente instrumento de cambio nacional.

En las semanas y meses del Movimiento, Barros Sierra es referencia indispensable. Su presencia en la rectoría asegura un entendimiento de los hechos diferente al histérico y rencoroso de la presidencia. Díaz Ordaz, el poder casi absoluto, se siente ultrajado y dominado por la ansiedad de venganza. Barros Sierra, aislado políticamente y al frente de una administración universitaria asediada, representa la vo-



luntad nacional. Cuando el ejército invade el 18 de septiembre la Ciudad Universitaria, y arresta a profesores, trabajadores y estudiantes, la protesta de Barros Sierra le infunde vida a esa famosa abstracción, la comunidad universitaria. Recuerdo el modo intenso con que leímos el día 19 sus palabras: "La ocupación militar de la Ciudad Universitaria ha sido un acto excesivo de fuerza que nuestra Casa de Estudios no merecía". (A Gastón García Cantú le dirá: "Me impresionaron también los relatos de cómo habían tratado las fuerzas militares a los que estaban en la Ciudad Universitaria, haciéndolos tenderse en el suelo como si se tratara de delincuentes de una alta peligrosidad y esto involucró inclusive a mujeres").

En la Cámara de Diputados, personajes tan escasamente controvertibles como Luis Farías y Octavio Hernández, agreden profusamente a Barros Sierra, por "órdenes superiores". Este responde el 23 de septiembre con la carta de renuncia a la rectoría de párrafos tan memorables:

> Mas la situación presenta ahora una nueva fase; estoy siendo objeto de una campaña de ataques personales, de calumnias, de injurias y de difamación. Es bien cierto que hasta proceden de gentes menores, sin autoridad moral, pero en México todos sabemos a qué dictados obedecen. La conclusión inescapable es que, quienes no entienden el conflicto ni han logrado solucionarlo, decidieron a toda costa señalar supuestos culpables de lo que pasa, y entre ellos me han escogido a mí.

El Presidente contra un ciudadano, que en esta ocasión es rector de la UNAM. El enfrentamiento es desproporcionado, sobre todo porque la rigidez de Díaz Ordaz estrecha aún más los escasísimos espacios democráticos, pero Barros Sierra es invulnerable. Tocarlo es desatar algo próximo a la guerra civil. En ese momento, en él se concentran todas las fuerzas de la discrepancia, de la resistencia a la-barbarie-desde-arriba, y por eso él le responde tan categóricamente a García Cantú:

> —¿Podría decirse que usted defendió en esos días el derecho de los jóvenes a disentir?
> —Yo diría que no sólo los defendí en ello, sino que, lo digo simplemente con realismo y prescindiendo de falsas modestias, les di un ejemplo al respecto. Me manifesté públicamente como alguien que disentía de los actos y del estilo mismo del gobierno.

Recuerdo con detalle las discusiones, el texto que velozmente redactamos a nombre de la Alianza de Intelectuales y Artistas para acompañar a los muchos otros que le solicitaban a la Junta de Gobierno no aceptase la renuncia de Barros Sierra. En los periódicos, centenas de declaraciones de las Fuerzas Vivas y membretes que las acompañan, detestando a los estudiantes y al rector. En las calles, el clima ominoso. En las conversaciones, la incertidumbre. La renuncia no es aceptada, los ataques viles se enconan, pero Barros Sierra ha ganado públicamente la contienda. No lo intimidan el puesto prestigioso, el acoso gubernamental, la exacerbación de los ánimos, las sucesivas y simultáneas atmósferas de intolerancia. En abril de 1970, poco antes de concluir su periodo de rector, en una entrega de diplomas en Arquitectura, termina su discurso con una exclamación victoriosa: "¡Viva la discrepancia!" En la consigna sintetiza su experiencia de esos años, su defensa de los estudiantes y los presos políticos, su incapacidad de doblegarse ante el capricho tiránico de Díaz Ordaz.

Meses antes de su muerte, en una conversación, un amigo, muy exaltado, le dijo: "Ingeniero, ya hemos de ver, en donde estuvo la innoble estatua de Miguel Alemán, a la suya". Barros Sierra se rió y contestó: "Si he sabido que se trataba de un relevo de efigies, jamás acepto la rectoría". ◇

REMEMBRANZA DE JAVIER BARROS SIERRA

Por Guillermo Soberón

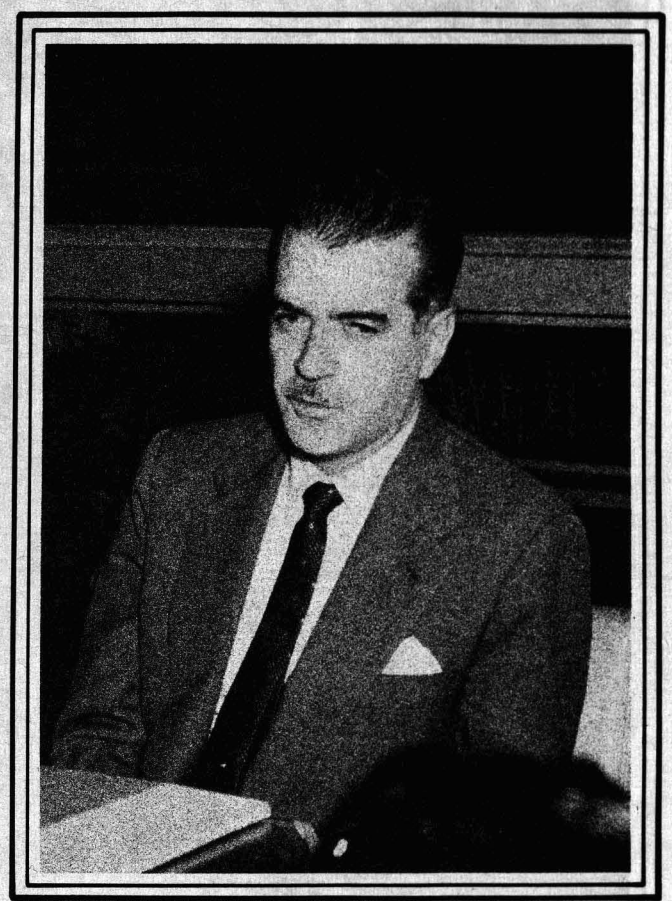
Tengo la firme convicción de que por encima de todas sus cualidades Javier Barros Sierra fue un gran universitario. Oí hablar de él antes de conocerle personalmente; de hecho le ví por primera vez el día en que tomó posesión en la Facultad de Ingeniería de Ciudad Universitaria. Aunque en ese mismo día pude saludarle y desearle éxito en su alta responsabilidad ya que le fuí presentado por Alberto Sandoval a la sazón Director del Instituto de Química, estoy seguro que no reparó en mí, dado el gran número de personas que le expresaban sus parabienes.

Yo era entonces Director del Instituto de Investigaciones Biomédicas, cargo que había desempeñado hasta entonces por menos de 9 meses. Pronto fuí requerido a su presencia para despejar acusaciones que, en mi contra, hicieron algunos elementos de ese Instituto, entre otras el cargo de haber dispuesto de un microscopio electrónico de la Universidad en beneficio de otra institución.

A pesar de lo grotesco de la acusación y de lo absurdo de ese planteamiento, me armé de toda la información pertinente y me presenté en su oficina para disipar las dudas que pudiera haber. Después de escucharme me dijo: "Doctor: me doy cuenta que a usted se le molestó y a mí se me había malinformado, pero en estos tiempos difíciles, uno tiene que recoger todas estas cuestiones y ponerlas en su lugar". En efecto, tiempos de gran turbulencia fueron los que se dieron en la UNAM y que determinaron la salida de un gran Rector: el Maestro Ignacio Chávez, quien fue el que me propuso a la Junta de Gobierno para ser designado Director del Instituto.

El trato que más tarde tuve con el Rector Barros Sierra fue fundamentalmente institucional; me pude ganar su confianza en forma creciente, y puedo ufanarme también de haber obtenido el beneficio de su amistad. Prueba de esto fue la actitud que tomó en enero de 1970 cuando siguiendo su consejo me ausenté del país por algunas semanas, dada la situación difícil en la que, muy a mi pesar me ví involucrado como consecuencia del conflicto arriba apuntado y que determinó que estuviese en peligro mi integridad física. Si bien no he olvidado las difíciles circunstancias de aquellos momentos, esto ya es parte del pasado y raramente vuelve a mi conciencia.

En el conflicto de 1968, pude aquilatar plenamente la devoción de Javier Barros Sierra por su Alma Mater; su firme actitud, su serenidad y su entereza fueron determinantes



para hacer que se respetara a la Universidad y para que la institución pudiera sortear esos tiempos difíciles.

Los años que transcurrieron para que culminara su gestión se caracterizaron por presiones diversas e implacables para la Universidad que él supo conducir airosamente.

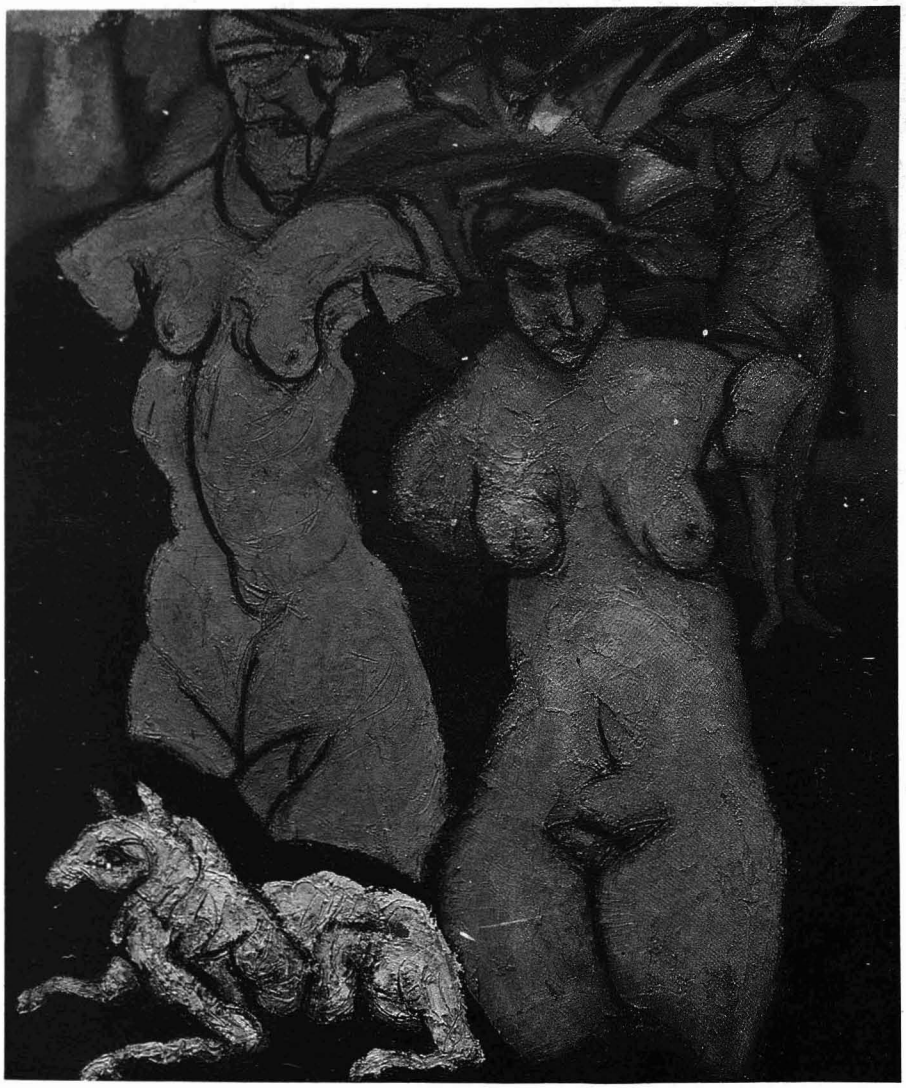
Le visité en su domicilio después de que fue intervenido quirúrgicamente de un mal que habría de llevarle a la muerte. Todavía tuve ocasión de hacerle saber, en enero de 1971, que el Rector Pablo González Casanova me había designado Coordinador de la Investigación Científica. Bien recuerdo sus amables palabras de estímulo y su exhortación para que, de mi parte, hiciera todo lo que estuviera a mi alcance para hacer una mejor Universidad.

Su firme voluntad y su aliento fueron para mí fuentes de inspiración, ulteriormente, en más de una situación difícil.

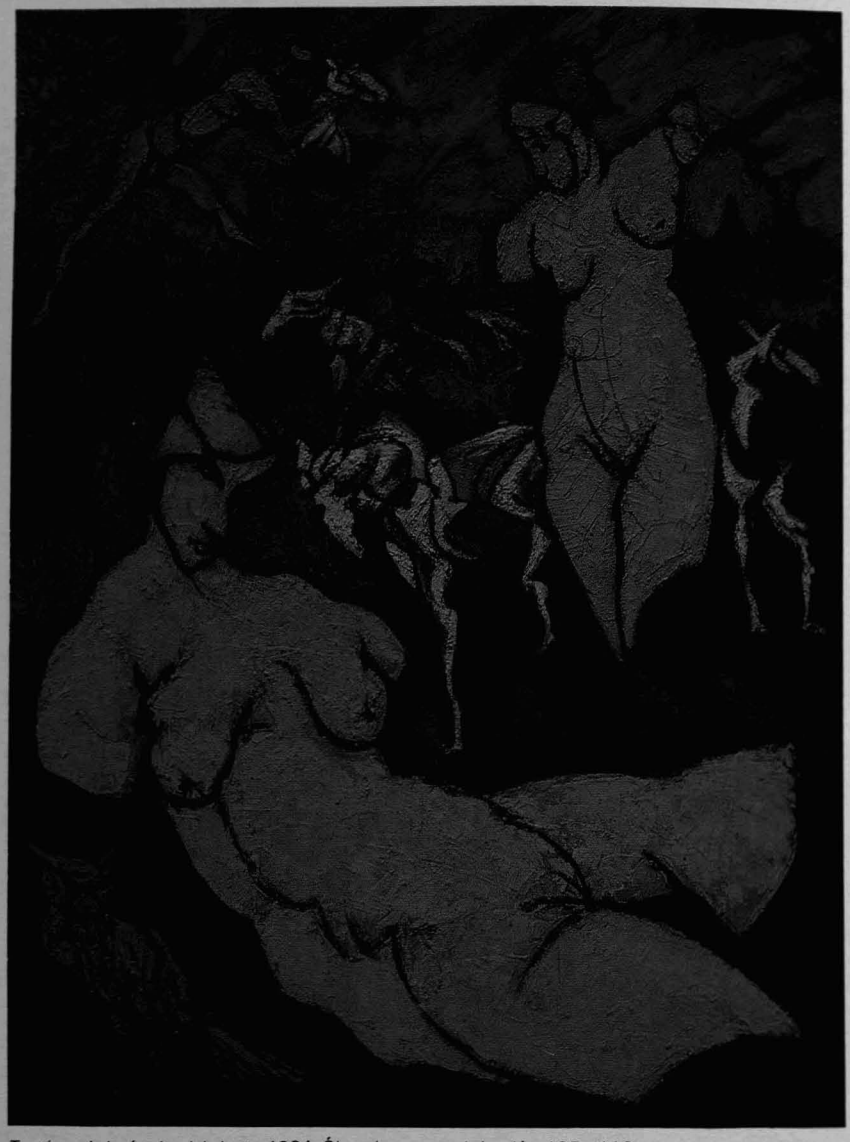
Siempre habré de recordarle con el respeto y afecto que su figura señera merece. ◊

TENEMOS UN COMPROMISO
CUMPLIREMOS!

desmembramientos en la representación de un mito, como es el caso de la Luna-Coyolxauhqui decapitada por su hermano el Sol-Huitzilopochtli.
"Me así al tronco por su forma y luego establecí una correlación con los torsos rotos y con las figurillas".
El espectador inadvertido no establecerá jamás relación alguna con fuentes prehistóricas, no descubrirá intenciones o elementos arqueologistas. Las culturas del altiplano, las arcaicas o las más desarrolladas actuaron en el ánimo de Ascencio apenas como un estímulo, como una descarga. A partir de la condición cierta de las figurillas y de la importancia de la mujer en la cultura que las produjo, Ascencio elaboró una especie de cuento, una leyenda con su propia dimensión, su propio espacio, su propia fuerza. Ahí entró a jugar un papel determinante el nahual, o sea, el doble o personalidad auxiliar que, desde su forma no humana, refuerza la vitalidad de la persona, en este caso las mujeres. En las pinturas de Ascencio el nahual adquiere forma de perro, de caballo, de halcón o de serpiente, y ésta, a veces, como en las representaciones de una deidad de la agricultura, adquiere apariencia de felino.
"Represento los cuerpos como caparazones para expresar la idea de que es el nahual quien le da auténtica vida al cuerpo de la mujer debido a que ella posee, incontaminados o indeformados, muchos instintos animales".
Otro elemento que toma Ascencio de los rituales antiguos es la máscara. A veces aparece el rostro cubierto con una máscara convencional, pero también el rostro mismo es representado como una máscara intercambiable o mutilable.
Las mujeres están representadas siempre en un tamaño mayor, con colores fuertes, contrastados. A veces sus cuerpos aparecen adornados con tatuajes. Las figuras masculinas, los animales y el paisaje están dados en planos secundarios. Todos ellos son testigos del ritual nahualista, de la tensa conciencia animal de las mujeres. Por eso están alrededor, algo ocultos, en posiciones distantes. Circundan la escena, pero no son protagonistas. Podría suponerse que son pastores o peregrinos que otean la fuerza instintiva de los grupos de mujeres.
El color está usado en tal sentido de manera funcional. Las mujeres deben estar, deben existir en el primer plano. De hecho cada una de sus representaciones está trabajada de manera monocroma. Las formas que alternan con ellas conforman una atmósfera cromática. La luz debe estar concentrada todo el tiempo en ellas. Esto es lo que le da propiedad al color, le otorga sobriedad, anula la estridencia.
Pedro Ascencio entendió que debía usar una técnica que le permitiera mantener vivos los colores. Entonces acudió al encausto en el cual los pigmentos se mezclan con aceite de linaza cocido y con cera virgen o cera de candelilla, agregándole barniz de copal o barniz damar.
"Con la cera como aglutinante la materia cromática se fija, se hace dura y mantiene vivo el color. La pasta densa no impide buscar las transparencias, trabajar las pátinas. A una figura que comenzó siendo blanca se la cubre después, por ejemplo, con violeta cobalto, dándole sus valores con varias pátinas; en el momento adecuado entra el carmín oscuro y ambos colores se funden y se llega a lograr el efecto buscado, sin descuidar los volúmenes de las formas".
Ascencio prepara sus lienzos con aguacola a base de cola neutralizada, primero, luego una aguacola con blanco de España y aceite de linaza y, por fin, otra mano con fondo de creta al aceite.
Perfiles y otros trazos están logrados por esgrafiados. La textura pastosa le permite esos recortes en bajorrelieve. Una vez hecha la huella del dibujo por esgrafiado, se da el color negro con pincel para acentuar los recortes.
"Uso mucho la pintura directa. Voy respetando ciertas zonas y en determinado momento las ataco con acabados más puros o más sobrados. Hay ocasiones en que me conviene más la pintura de golpe, la gestualidad. Yo dibujo diariamente, tanto en mi taller como en las clases de dibujo y grabado que imparto en la ENAP. Estos esbozos retroalimentan mis imágenes y siempre son caligráficos. Mi comportamiento formal en el cuadro es muy diferente. Los bocetos son para mí apenas un pie en el camino; pero sé que hay bocetos insignificantes que dan grandes pautas para desarrollar formas



Vitalidad de un sueño, 1984. Óleo al encausto / algodón, 125 x 110 cm.



Testimonio incógnito del viento, 1984. Óleo al encausto / algodón, 125 x 110 cm.

sencillas nutridas de fuerza. En el armado de mis figuras debo reconocer que estoy marcado por el expresionismo caligráfico que me ha nutrido y me ha influenciado". Pese a tener una temática y aun una narrativa, las composiciones de Pedro Ascencio no son ilustrativas. Las imágenes están propuestas como diálogos de formas. Le gusta aludir por medio de lo visual a los ruidos, a los rangos dentro de un grupo. De lo plástico prehispánico intenta revalorar la pedrería, la plumaria, las máscaras, la invención de formas fantástico-simbólicas. Él se ubica dentro del nuevo surrealismo, ése que se acerca más al realismo mágico que a la ortodoxia freudiana. A la vez, por establecer un sistema de signos cargados de subjetividad se podría descubrir un comportamiento estético cercano al simbolismo tal como lo practicó Paul Gauguin tras instalarse en Tahití y elaborar un estilo capaz de expresar una espiritualidad primitiva y enigmática.

Javier Anzures, colega de Ascencio como artista plástico y como docente, casi su contemporáneo (1950), viendo la producción desde adentro, desde una identificación madura, con elementos convergentes, escribió para el catálogo de la exposición en el Carrillo Gil: "Las pinturas de Pedro Ascencio están revestidas de un simbolismo en una dualidad de lectura: por un lado el cuadro como un orden plástico y, por el otro, las formas plásticas en sí. Estas formas establecen visiones relampagueantes extraídas de nuestro entorno humano. Así el artista, dueño de los medios formales y técnicos de la pintura, los manipula hasta obtener órdenes que le son de utilidad para establecer su discurso plástico-simbólico, discurso que nos hace atravesar por distintos tiempos que, en una simultaneidad creadora de eras delirantes, percibimos tiempos que giran en torno a un eje único, testigos de un pasado ya remoto, sepultado bajo las capas externas de nuestra memoria y, sin embargo, tan presente que basta mirar un instante para saber que aún está entre nosotros".

Con las preocupaciones existenciales de esa generación que nació tras la segunda guerra mundial y que se educó y adquirió conciencia en medio de las convulsiones en las que México y el mundo han vivido durante las dos últimas décadas, Javier Anzures *lee* las imágenes para nada simplistas de Pedro Ascencio: "Visiones de luchas desenfrenadas entre el instinto y el espíritu, en porfía continua de integración. El animal-hombre que fácilmente se ubica en una época de barbarie lejana. En una segunda visión, en diferente tiempo, encontramos al hombre-animal, al ser que es dueño de sus facultades espirituales, omitiendo con ventaja al animal que es parte de él. Instinto que lleva dentro más vivo que nunca, que transita desde un estado de aparente tranquilidad hasta otro, el de encontrarse de golpe con el lobo (cuya primera víctima es el hombre mismo). El tiempo exacto en que vivimos, en una tercera visión, el futuro incierto es ya un hecho dado. El hombre ha librado la última batalla, la catástrofe pasó, sólo quedan restos de una humanidad que nunca llegó a tal. Ya no hay nada que hacer, ya no hay desesperanza porque todo intento de existencia estuvo exento de una fe y de una humildad para saber quiénes somos".

Esta meditación existencial frente a la producción plástica de un colega, este diálogo trascendente entre palabra y pintura, esta identificación espiritual entre dos jóvenes maestros de la Escuela Nacional de Artes Plásticas es prueba elocuente del estado de ánimo de un sector importante de quienes hacen y enseñan a hacer arte. Pedro Ascencio revela: "Los medios de la ENAP son precarios y la plataforma pedagógica resulta pesada para quienes creemos en la carrera de artes plásticas como tal. La convivencia de las tres carreras (artes plásticas, diseño publicitario y diseño gráfico) le ha hecho perder cierto carácter a las disciplinas propiamente artísticas. Algunos maestros nos estamos preocupando por restablecerlas y renovarlas a un mismo tiempo. No es fácil porque hay que contar con la demanda de los alumnos. Le estamos buscando y algo hemos logrado. En mi taller de xilografía ya he hallado respuestas, ya se oyen voces. Hay que nutrir y nutrirse. Ver lo que se está haciendo en otras partes. Las influencias no son malas; ayudan a desarrollar una labor". ◇

ESCRITORES ESPAÑOLES EN INDIAS

¿AMERICANOS O PENINSULARES?

Por Margarita Peña*

En una parte del "Diálogo segundo" de la serie de tres que conforman *México 1554,* de Francisco Cervantes de Salazar, pronuncia Alfaro, uno de los interlocutores, en el colmo del éxtasis admirativo: "Todo México es ciudad... y toda es bella y famosa". La frase resume una de las posiciones cardinales de los que llegaron en el primer siglo de la conquista, al Nuevo Mundo: el pasmo, el asombro.

Entre los españoles que vinieron a hacer las Indias hubo hombres de pluma (que a un tiempo llevaban la espada al cinto siguiendo el modelo propuesto por Baltasar de Castiglione en *El cortesano*) quienes, dirigiendo sus pasos hacia la Nueva España permanecieron en ella algunos años (es el caso de Juan de la Cueva); pisaron suelo novohispano para morir al poco tiempo, como le sucedió a Gutierre de Cetina; o bien se afincaron definitivamente en esta tierra, y de ello son buen ejemplo Hernán González de Eslava y Francisco Cervantes de Salazar. Escritores por vocación o por circunstancias, reflejan en su obra el grado de adaptación al nuevo continente, su asimilación a un paisaje, a un léxico; su crítica a usos y costumbres vigentes y, en algún caso (los menos) su total indiferencia al "modo de ser" americano. La gama de reacciones va así del asombro entusiasta, en Cervantes de Salazar, a lo que podemos suponer fue una actitud refractaria que explica la ausencia de América en el contexto de una obra determinada, (Gutierre de Cetina); de la referencia mesurada a bailes y platos indígenas en alguna epístola (Juan de la Cueva) al engolosamiento con los nahuatlismos, los malos y buenos hábitos, los vicios (Hernán González de Eslava, Mateo Rosas de Oquendo) aunque no sea más que para enderezar la crítica, marcar diferencias y establecer superioridades incuestionables. Ello nos revela, en términos generales, lo que podríamos considerar la americanidad o su contrario, la conservación recalcitrante de una actitud peninsular en el escritor español que viene a Indias, durante el siglo XVI y los inicios del XVII. Me aboco, en este trabajo, a la revisión de dos escrituras significativas en este aspecto. La de Francisco Cervantes de Salazar y la de Mateo Rosas de Oquendo.

Si alguna deslumbrante e hiperbólica crónica se ha escrito referente a la ciudad de México, son sin duda los diálogos latinos, y luego vertidos al castellano, de Francisco Cervantes de Salazar, en los que la urbe vive en el retrato que el autor hace de ella, de sus instituciones y de sus alrededores. El primer diálogo da constancia de la vocación universitaria de Cervantes de Salazar. El diálogo tercero, prolongación itinerante del segundo, conduce al humanista y a los amigos que lo acompañan hasta Chapultepec, lugar de recreación y sosiego extramuros, especie de *locus amenus* en esa primera mitad del siglo XVI. Y es propiamente en el diálogo segundo, en donde el autor se demora deleitándose, y deleitándonos a cuatro siglos de distancia, en la contemplación de esa ciudad naciente y ya prodigiosa que es México, de esa pequeña ciudad, íntima, y todavía en algunas partes, secreta, en la que empezaba a florecer una humanidad diversa. Las razas se tocan, se combinan, se trenzan: españoles, indios, criollos y mestizos. Los oficios se multiplican: hay artesanos y menestrales, entre los que encontramos carpinteros, tejedores, panaderos, borceguineros, armeros, torneros. El lenguaje se enriquece y centellea con la inclusión de indigenismos.

Francisco Cervantes de Salazar llegó a tierra novohispana frisando en la cuarentena. Había visto mundo, había alternado con personas prominentes, era hombre hecho y derecho, con un punto de referencia único: Europa, y más concretamente, España. Así, como sucede con la mayor parte de los españoles en Indias, al azoro inicial ante un mundo nuevo que se le convierte al recién llegado en enmarañada selva de gentes y cosas, Cervantes de Salazar opone el punto de referencia, reconfortante y seguro, de lo propio, de lo archiconocido y sabido, sea a través de la experiencia directa, o de la información de trasmano. La comparación va a ser pues, un recurso no sólo retórico o estilístico, sino un artificio moral, medular en el desarrollo del diálogo. Como en Bernal Díaz del Castillo, como en Mateo Rosas de Oquendo, casi medio siglo después.

Por lo demás, la conciencia del Nuevo Mundo no se va a dar, en éste y en otros escritores españoles, en una primera instancia. "Todas son cosas tan peregrinas como sus nombres, y así es natural que suceda, pues son producidas de un nuevo mundo...", pronuncia Alfaro al ser instruido por Zamora en lo relativo a los vestidos indígenas. La afirmación de Alfaro, casi al término del diálogo, resume el pasmo y la extrañeza, la admiración y el asombro en una fórmula que define la actitud mental del forastero y que tiene que ver con la conciencia recién adquirida del mundo nuevo. Algo que a los europeos les es difícil de asumir desde su tierra: España, o Italia, o Portugal. Pasará mucho tiempo para que Europa conciba las regiones recién descubiertas como diferentes o ajenas de las ya sabidas Catay o India. Así, a lo largo del diálogo segundo corren dos vertientes paralelas, representadas por lo europeo (más amplio que lo exclusivamente español), y lo indígena. Lo primero es más bien un criterio, un tópico; lo segundo, una pervivencia, una presencia. Tópicas son las

* Doctora en Filosofía, periodista, profesora de Literatura del Siglo XVII en la UNAM.

alusiones a Vitrubio, al poeta Marcial, a la antigüedad clásica. Los criterios importados de la península están a la mano en la arquitectura de los templos cristianos, en el diseño de las casas fortificadas, en la traza misma de la ciudad. Lo indígena está —y ni Cervantes de Salazar, ni González de Eslava podrán negarlo— en el diseño de una ciudad lacustre; en los tianguis indispensables y pobladísimos; en la lengua indígena, que cerca y aprisiona al forastero. Importación contra pervivencia. Por lo demás, la riqueza de un léxico indígena, en el que se refugia toda una cultura preexistente, se impone al recién llegado, y lo domina. Porque, ¿cómo acceder a ese mundo hermético de la herbolaria indígena si no es en sus propios términos? La lengua deviene una especie de germanía característica de un grupo marginado y el dominador tendrá que aprenderla, aunque sólo sea parcialmente, si pretende vivir, y prosperar, en esta nueva tierra. El diálogo enfrenta, y al hacerlo matiza actitudes, dos tipos, dos comportamientos que definirán a los futuros habitantes de la Nueva España: el recién llegado —Alfaro— que ve pero que no entiende, que desde su llegada pretende detentar canonjías (sería el mismo Cervantes de Salazar en un primer momento), frente al poblador —Zamora y Zuazo— que va conociendo y amando lentamente a este nuevo mundo, que se sentirá herido por las pretensiones del forastero (aun cuando, como él, sea también español), despojado de sus muy bien ganados privilegios por el recién llegado; en quien anidará el resentimiento, el que prohijará criollos que un día serán insurgentes. En el diálogo, el segundo triunfa sobre el primero. La extranjeridad de Alfaro pierde ante la "novohispanidad" de sus anfitriones, Zuazo y Zamora. Es evidente que el diálogo adquiere sinceridad en la aceptación de esta tierra por dos de sus personajes. Una visión de la ciudad como de tarjeta postal se convierte en experiencia ontológica al aceptar los interlocutores, de modo absoluto, las pervivencias indígenas. El "nuevo mundo" acaba por imponerse, con sus singularidades y sus diferencias.

Una literatura predominantemente urbana

Y sin embargo, la dualidad gobierna a los individuos, en la medida en que gobierna a la ciudad misma. La fusión que preside todo mestizaje no se ha dado aún y si acaso, puede hablarse de un sincretismo, de una superposición, de un vivir en forma paralela. Al borde de las acequias indígenas, los caserones de los conquistadores. Ellos montan a caballo; los indios navegan en canoas. Los indios viven fuera de la traza, los españoles adentro. Hospitales diferentes para unos y para otros. Los indígenas curan sus males con hierbas prodigiosas. Los españoles sudan calenturas en el Hospital de Jesús. Y así por el estilo, hasta el cansancio... Francisco Cervantes de Salazar no podrá negarse a sí mismo como un producto dual. Peninsular por el pasado, la cultura, los puntos de referencia. Americano porque Nueva España se lo ha ganado, y ello se traduce en el encomio, en la hipérbole, en el pasmo con expresión positiva. Otra cosa será Mateo Rosas de Oquendo, a quien la sorpresa se le vuelve desconfianza y la admiración se le carboniza entre los dedos como resultado de sus renconcomios interiores. Pero vayamos a él. Poeta y pícaro, o poeta apicarado, para decirlo más justamente, Mateo Rosas de Oquendo, sevillano avecindado en la ciudad de Lima, comienza en el año de 1598 la compilación de un "Cartapacio poético" (así bautizado por un bibliógrafo que de él se ocupó, el conde de Guimerá) con la redacción de una amplia sátira que abre el manuscrito y que lleva por título "A las cosas que pasan en el Pirú, año de 1598". No me detengo ahora en la descripción física del manuscrito, ni en el establecimiento tentativo de un itinerario del poeta en América, que iría de 1575, año en que posiblemente desembarca en el puerto de Nombre de Dios, a 1612, última fecha consignada en el "Cartapacio", dentro de la relación que el poeta hace del motín de los negros de la Nueva España.

Valga señalar, tan sólo, que el "Cartapacio" se configura como el gran espejo autobiográfico de Rosas de Oquendo en el que se reflejan las vicisitudes de una cotidianidad vivida, de modo sucesivo, en Tucumán, Lima y México y de la que no están ausentes la residencia breve en sitios como Canchanga, Camiquín, y el tránsito ocasional por localidades del primitivo Panamá. Amén de respectivas estancias en

Barcelona y Génova, antes de embarcarse para Indias (hacia los dieciocho o veinte años de edad) y de las cuales queda constancia, como en un poeta andariego es de suponer, en largas tiradas de versos que tienen forma ya de sátira, ya de romance.

Espejo itinerante que duplica la imagen de caminos múltiples, la escritura de Oquendo (poesía básicamente, ocasionalmente prosa) se define como una literatura predominantemente urbana, aunque no se encuentren ausentes las referencias al campo, a la montaña o a la travesía marítima. El retrato de Lima, naciente metrópoli peruana, alterna con el relato del viaje a Génova, contenido en un romance; la "Sátira que hizo un galán a una dama criolla que le alababa mucho a México", encuentra su contrapartida en el "Romance en alabanza de la provincia de Yucatán...", o en el "Romance que envió un amigo a otro de Guadiana a México". Corte y aldea se enfrentan en un mano a mano que prolonga, en estas tierras, la polémica tradicional, y que nos recuerda aquellas epístolas que en torno al menosprecio de corte y alabanza de aldea se cruzaran, a mediados del XVI, entre un Baltasar del Alcázar y un Gutierre de Cetina. Oquendo no pretende polemizar y sin embargo la pugna está ahí; en las sátiras farragosas, en los romances, en algún soneto. Y la aldea, claro, lleva las de ganar en el plano ideal, tal como era de esperar en un peregrino decepcionado de las falacias citadinas, en un aventurero sin techo ni cobijo venido a poeta satírico; en un marginado subido a moralista de vena quevediana.

Pero es el paisaje urbano el que sin duda ejerce sobre

Oquendo una fascinación a la que él no se resiste. Un paisaje diseñado a la medida de la psicología del pícaro que medra en las plazas y en los tugurios, en los mercados y en las "habitaciones oscuras"; que confiesa que con "pícaras fregonas" habla en "picaño lenguaje". Y de la ciudad, son sus habitantes los que alternativamente seducen y escandalizan —más aun si se trata de mujeres— al azorado poeta, que se desborda reseñando vicios, malos hábitos, conductas perniciosas, oficios, beneficos y maleficios de hombres y mujeres que bullen, y danzan en torno a él "la zarabanda y balona/ la churunba y el taparque,/ la chacona y el totarque,/ y otros sones semejantes". Si en lo ideal la provincia merece alabanza y ensalzamiento, en la realidad de esos días que se compasan al son del güiro y de la vigüela, es la ciudad la que triunfa con su hedor putrefacto, su carga de maldad, su escenografía de fingimientos y mentiras. Lima, la horrible, como le llamará Salazar Bondy, tiembla cuando escucha proferir al poeta:

"Nueve años he callado,
tiempo será de que hable,
aunque el callar estas cosas
es el oro que mas vale"

Y no siendo, precisamente, la discreción virtud cardinal en este poeta verborreico, lo escucharemos en una parte de la "Sátira... a las cosas que pasan en el Pirú...":

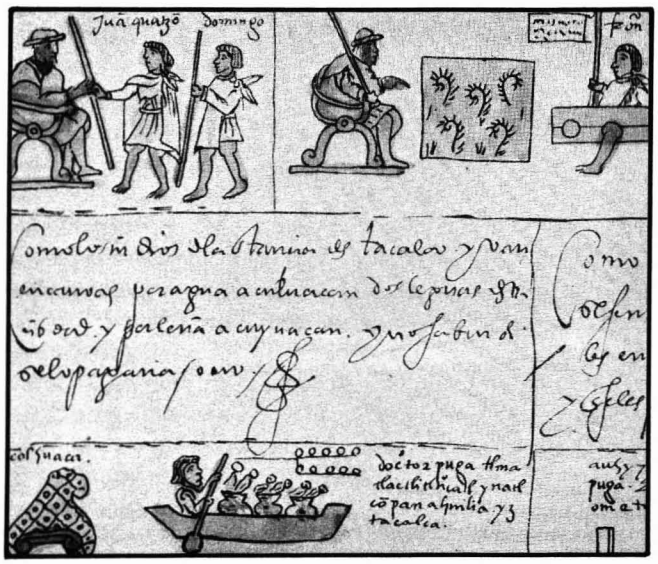
"Que de guitarrillas oigo! /que de corrillos y bailes!/ que de balcones se rompen!/ que de ventanas se abren!/ que de pícaros son condes!/ que de condes ganapanes!/ que de niños que se mueren!/ y que de viejos que nacen!/ que de espadas del perrillo/ perdidas por pabonarse,/ que aunque más lo disimulen/ no pueden acreditarse,/ que el cuarto que se blanquea/ a fe que quiere alquilarse."

Perú y México en los versos de Rosas de Oquendo

Oquendo, sin embargo, no ha dicho más que las primeras de un sinfín de palabras. De toda la parafernalia citadina, aquella que toca a las mujeres le produce un especial deleite. Así, se demora enunciando los oficios que desempeñan las que han sido abandonadas por los maridos, y despliega ante nosotros la gama de labores a las que en el siglo XVI estaba destinada la mujer de clase baja en una sociedad urbana naciente. Según Oquendo, las limeñas necesitadas: "luego buscan mil oficios/ para poder sustentarse;/ unas hilan plata y oro,/ otras hay que adoban guantes,/ otras viven de costura,/ otras de puntas y encajes,/.../ Otras hay que hacen pastillas,/ pavetillos y ziriales,/ otras ensalman criaturas/ otras curan mal de madre,/ otras hay que toman puntos,/ otras labran solimanes,/ otras hay que hacen turrón/ para vender por las calles;/ otras hay que hacen vainillas,/ otras pespuntes e hilvanes,/ otras hacen cadeneta,/ puntos llanos y reales; / otras tienen amasijos/ hacen molletes y oxaldres,/ otras hay que hacen rosquillas,/ conservas y mazapanes;/ otras componen copetes, otras hacen almirantes,/ otras hacen arandelas/ de pita, plata y alambre;/ otras hacen clavellinas, espigas de oro y plumaxes;/ otras hacen gargantillas, arillexos y pinxantes;/ otras hay que hacen lexías,/ otras mil aguas suaves,/ otras chicha de maíz,/ otras que venden tamales;/ otras polvos para dientes,/ otras que ponen lunares,/ otras que zurcen costuras/ descosidas por mil partes. Poder de Dios! que de embustes,/ que de burlas y maldades!/ pues todos estos oficios/ no les importa dos reales,/ sino que son antepuertas/ para encubrir sus fealdades."

Pese a la conclusión inevitablemente moralista y misógina, se capta en los versos la familiaridad de Oquendo con ese bando de mujeres desprotegidas y semidescarriadas que, en conjunto, constituyen el gran mosaico de las trabajadoras pobres —bordadoras, zurcidoras, costureras, pasteleras, reposteras, tamaleras, aguadoras— típicas de nuestras sociedades coloniales, cuyas manos se encontraban detrás de los primores con que se engalanaban las señoras y las cortesanas del tipo de la Perricholi, y detrás de las mesas que, todavía en el siglo XIX, ya en el México independiente, sorprendían a la marquesa Calderón de la Barca.

El retrato de un mundo efervescente, el de la Lima de fines



del XVI, incluye al indio, al negro y al mulato; al noble, al hombre de calidad, al hidalgo, al galán y al discreto; al mercader, al chacarero, al tesorero, al juez, al músico, al médico, al barbero, al zapatero y al sastre; al capellán y al poeta, al valiente, al bravo, a la doncella remilgosa y a la alcahueta. Las colaciones abundan en aves, vino traído desde Castilla, pan y carne; pobres y ricos comen queso. El juego es tan popular que algunas bellas llevan un naipe por divisa o por peineta y el fuego de Birján es superado solamente por el fuego de Cupido. El atuendo de las mujeres (que de acuerdo con los cronistas de la época podía costar hasta cuarenta mil pesos) encontraba su equivalente en el de los hombres. Explícita es, en este sentido, la descripción de un caballero limeño que le pasa por enfrente a Oquendo, y ante el cual a éste no le queda más que descubrirse, con reverencia: "Xubón negro, calza y cuera/ y una camisa de encaxe,/ y bordada de abalorio/ la pretina y talabarte:/ bohemio de razo negro,/ sembrado de unos cristales/ que entre el fingir de su dueño/ se me finxieron diamantes./ El adrezo de la gorra/ con unas perlas muy grandes/ que enlazaban la tuquilla/ con sus costosos engastes./ Un águila en la roseta/ las uñas llenas de sangre,/ una esmeralda en el pecho/ y en las alas dos esmaltes./ Espada y daga dorada,/ con sus molduras y entallas/ donde se mostraba un cielo/ sobre los hombros de Atlante;/ quatro negros de librea/ mas que su señor galanes,/ con vestidos amarillos/ y sombreros con plumaxes." Unos versos más adelante, Oquendo se encontrará de sopetón con quien ayer creyó que era un caballero, y que ahora va en cueros,

vistiendo únicamente "un calsón lleno de mugre", un sayo remendado, los brazos tiznados, y "el cuello como tortuga/ desnudo y tendido al aire." Es la otra cara de la moneda; el miserable que, en la hipérbole oquendiana, juega a ser hidalgo. Un personaje frecuente dentro de la picaresca, y al que se podía encontrar en las ciudades de cierta importancia, tanto de España como de sus colonias. Ilusionismo puro, en el texto y en la realidad amarga de la urbe americana, recién nacida y ya enferma de farsa, de impostura.

La presencia entrañable, aún en sus vicios, del Perú, se detecta en los poemas que Oquendo escribió antes de abandonarlo para ir a correr fortuna a la vecina Nueva España; alusiones directas o indirectas se perciben en el "Romance hecho por un estudiante", en la "Respuesta", al romance anterior, y en la "Carta de las damas de Lima a las de México", así como en la "Conversión de Mateo Rosas de Oquendo". Las diatribas que el poeta endereza contra el reino que fue su hogar durante nueve años no llegan a ocultar por completo el afecto que en Oquendo nació hacia esa tierra, pese a la crítica acerba que contra ella ejerce y de la cual se arrepiente cuando en su "Conversión" exclama: "O mi Pirú mal pagado,/ perdoname, ilustre reino,/ que habiendo sido mi abrigo/ vine yo a pegarte fuego." Del mismo modo, "pegará fuego" a México mientras more ahí, para luego comenzar a añorarlo cuando, por causas que no aclara, —posiblemente un enredado lío de faldas— se despide de la Nueva España en el "Romance a una despedida de México". El romance es escrito desde "Acasingo", camino de San Juan de Ulúa, en donde espera encontrar a la flota de España. El dato es de enorme valor para redondear el itinerario vital de Oquendo quien, de ser cierto lo que asienta en el romance, debió haber regresado a la Península, llevándose consigo el "Cartapacio". Lo que habría que determinar es la fecha, que tuvo que ser posterior a 1612, año en el que, como ya se dijo, reseña el frustrado motín de los negros que conmovió a los habitantes de la capital de la Nueva España, a unos cuantos meses, apenas, de los sucesos que culminaron con la muerte del arzobispo-virrey fray García Guerra. Pero volvamos a Oquendo. La "Sátira que hizo un galán a una dama criolla que le alababa mucho a México" es una larga composición en la que el poeta pone a "Mexiquillo", como despectivamente le llama, "de tisne y podre", o como diríamos ahora, "de oro y azul". Junto con el "Romance en lengua de indio mexicano", en esta composición México aparece con una enorme fuerza, que se proyecta a través de los abundantes nahuatlismos, lo que recuerda a Hernán González de Eslava en algunos coloquios; a Juan de la Cueva en su "Epístola al licenciado Sánchez de Obregón", y de las constantes referencias a modos de vida, usos y costumbres. El tono pesimista, usual en Oquendo, adquiere un matiz peyorativo que acaba por dominar el de escepticismo moral que, en última instancia, dotaba de cierta grandeza las andanadas del poeta contra la ciudad de Lima. En la ciudad de México todo es pobre, triste y deleznable; un verdadero engaño para los que cruzaron, ilusionados, la mar océano. Así, se pregunta Oquendo: "¿Hallaron en este reino/ Cortés ni sus españoles/ si no bárbaros vestidos/ de plumas y caracoles?/ Caballos no los había,/ carneros, vacas, lechones,/ ni aceite ni pan ni vino,/ solo mameyes y alotes/. En el polo opuesto de la exaltación y la alabanza, como la que solía practicar Cervantes de Salazar, Oquendo enumera, con un propósito claramente crítico y desmitificador, lo que ha encontrado en México. Nos ubicamos en el terreno de la antihipérbole: "Lo bueno que yo he hallado/ son tascales y frisoles,/ mecasuchil golosinas,/ nopal y chilacayote./ Por vino beben pisiete,/ bríndanse con sigarrones,/ las narices son volcanes/ y las bocas son fogones./ Por la salsa tienen chile,/ por velas queman ocote,/ las damas mascan copal/ y es su fruta el esapote./ Una tuna los trae locos,/ y adoran en los zapotes,/ de mañana atole almuerzan/ y atole cenan de noche./ En mas de trescientas leguas/ no vi mesa, ni se pone,/ ni vi muertos por ahitos, que no ahitan totopostres./.../ Hagamos lugar, que viene/ el reverendo posole/ que a las mestizas ensancha/ y a las damas vuelve en odres./.../ Aquí de Dios y del Rey!/ que venga de España un hombre/ a valer más a las Indias/ y esté vendiendo camotes!/ Ved Nueva España quien es, pues por ganar dos tostones/ se humilla un triste español/ a vender tocino y coles./" El resentimiento de quien, al menos por lo que toca a la letra, será siempre un inadaptado, estalla en un momento de la sátira, y le hace clamar: "España abundante y rica,/ fuerte patria de leones,/ tesoro de la nobleza,/ de césares y de cónsules;/.../ Castiga a este reino loco/ que con tres chiquisapotes/ quiere competir contigo/ y usurparte tus blasones." Finalmente, la desesperación, y la irritación consiguiente, llevarán al poeta a refugiarse en el pasado inmediato, en un intento de huida que, hasta donde sabemos, sólo se realizó al nivel de la fantasía. El deseo de evasión se expresa en los últimos versos del poema: "Yo soy pexe de más agua,/ y al Pirú me voy adonde/ dicen que hay mas oro y plata/ que aca chinches ni ratones./ Y avisole que de hoy mas/ no me incite ni alborote, que si le doy coplas oy/ mañana le daré azotes." Es de suponer que la dama criolla, destinataria de la sátira, y de la amenaza final, debió haber guardado silencio por toda la eternidad.

Por lo que toca a las composiciones relativas a la provincia mexicana, y a las cuales me he referido, resulta evidente que se trata de poesía de circunstancias y por tanto, superficial y poco sincera. El verdadero sentir de Oquendo respecto a México, su americanidad o su peninsularidad; el retrato del México que le tocó vivir está en sus sátiras, en algún soneto, en los romances. Una pintura frecuentemente en negros, cáustica e implacable, que se resarce apenas de la oscuridad mediante el humorismo que al poeta se le desliza de modo involuntario; mediante la risa ocasional. Es claro que en Mateo Rosas de Oquendo no se da una americanidad asumida; que las Indias se le imponen como presencia que lo avasalla pero que no lo conquista. Perú más amado que México, pero nunca, en definitiva, aceptado totalmente. Rosas de Oquendo siempre, a lo largo de los veinte años que habita estas tierras, un peninsular añorante que suspira por las calles de Sevilla y las famas de la corte española, un pasajero en tránsito hacia un reino mejor, que quizás tampoco pudo haber sido la propia España, a la que abandonó, para tentar fortuna en Indias, "en el verdor" de sus años. Mateo Rosas de Oquendo: un poeta, un pícaro, un iluso, un desengañado, a su modo, un utopista...

Españoles por nacimiento y por convicción, tanto Cervantes de Salazar como Rosas de Oquendo serán ganados por el nuevo continente al cual darán en su escritura, una expresión de signo ya positivo, ya negativo. Contemplados a casi cuatro siglos de distancia no se definen ni como americanos ni como peninsulares. Más bien, y esto quizás a su pesar, como escritores encabalgados entre dos mundos. ◊

Lo irremplazable; testimonios sobre nuestro acervo artístico

PINTURA COLONIAL EN LA ACADEMIA DE SAN CARLOS

*Por Rogelio Ruiz Gomar**

El que alguien se conmoviera ante el espectáculo de pobreza y descuido que guardaban las galerías de pintura de la Academia de San Carlos para mediados del siglo pasado, no deja de ser algo extraño, si se toma en cuenta el clima de inestabilidad general que se vivía en el país, todavía, como secuela de las constantes asonadas y cambios en el poder. Pero más extraño aún, nos resulta el que el tono de lamento se trueque en indignación ante el hecho de que no hubiesen en las galerías obras de la producción pictórica realizada en la aun no muy lejana etapa del México colonial, o de la "antigua escuela mexicana", como se le denominaba entonces.

Es por ello que la nota publicada el 2 de agosto de 1849 en el periódico *El Siglo XIX*, tiene la enorme importancia de ser una de las primeras llamadas de atención sobre la valía de aquella escuela en el México independiente, y, aunque no era del todo exacto que no hubiesen obras de pintores coloniales, la propuesta de que algunos de sus maestros más representativos debieran figurar en los salones de la benemérita institución, la podemos considerar como el primer planteamiento que, más allá de ideologías y resentimientos, intentaba rescatar lo hecho en este campo durante el periodo virreinal, e integrarlo como algo unitario, a lo que se hacía en el México de esos días.

Con buen tino y no poca dosis de optimismo, el anónimo autor de la nota proponía que, a fin de remediar esa carencia, se formara en la Academia "una galería de los cuadros más célebres" de aquellos pintores, cuya adquisición podía hacerse por compra o, más fácil aún, "solicitando su cesión de las corporaciones y establecimientos que los poseen, y en cuyo poder está acabando con ellos la incuria y el abandono".

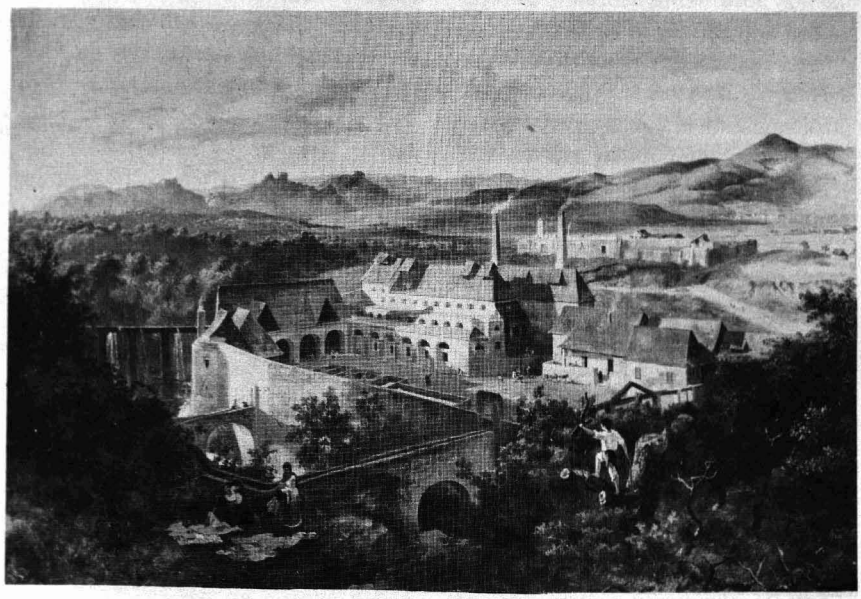
Para ese momento existían ya algunas obras de pintores activos en la Nueva España. Desde 1781 —dos años antes de que quedara formalmente establecida la Real Academia— el pintor José de Alzibar donó cuatro obras, una de las cuales, el **Grupo de apóstoles,** entonces atribuido a la Escuela de Zurbarán, es seguramente el tablero que hoy día adjudicamos a Sebastián de Arteaga.[1] Primera pintura de una rica colección que llegaría a formarse en el seno de aquella institución. Siguiendo el ejemplo, el alumno de la misma, José Joaquín de Vega, donó el retrato que sacara de su maestro **D. Manuel Carcanio** y, poco después, el también pintor Rafael Joaquín Gutiérrez, cedió algunos cuadros más, entre los cuales cabe destacar, el **Autorretrato de Juan Rodríguez Juárez** y el retrato de **D. José de Ibarra,** hecho por Contreras.[2]

[1] *Archivo de la Antigua Academia de San Carlos* (Biblioteca de la Escuela de Arquitectura de la UNAM), gaveta 1, expediente 35.

[2] *AAASC.*, gaveta 4, expediente 580.

Pelegrín Clavé. La locura de doña Juana.

Provenientes de las casas que dejaran los jesuitas a raíz de su expulsión se menciona, igualmente, una veintena de retratos de los Generales de la Compañía y de miembros de dicha corporación. Asimismo, ahí debían de haberse



Eugenio Landesio. *Vista de la Hacienda de San Miguel Regla.*

* Investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

guardado las pinturas de las comunidades hospitalarias de San Juan de Dios y de los Betlemitas que quedaron suprimidas en 1820.[3]

Con todo, la idea de conseguir obras de pinceles novohispanos, a fin de organizar en la Academia una muestra que presentase el desarrollo de la pintura en México, hubo de esperar hasta 1855 en que se apeló a la colaboración de los obispos y de los padres provinciales de las diversas órdenes religiosas, habida cuenta de que era en las iglesias y conventos donde se guardaban los mejores cuadros.[4]

La respuesta, según se desprende del siguiente testimonio, fue positiva e inmediata:

> Nos causó una agradable impresión ver reunidos convenientemente en uno de los mejores salones de la Academia, algunos buenos cuadros de nuestros pintores antiguos, los que comienzan a dar una idea favorable de la escuela antigua mexicana, que ciertamente merece recordarse, tanto por ser nuestra, cuanto porque varios de aquellos maestros tenían verdadero mérito, como Arteaga, Echave, Luis y José Juárez, Cabrera y Juan Rodríguez Juárez.

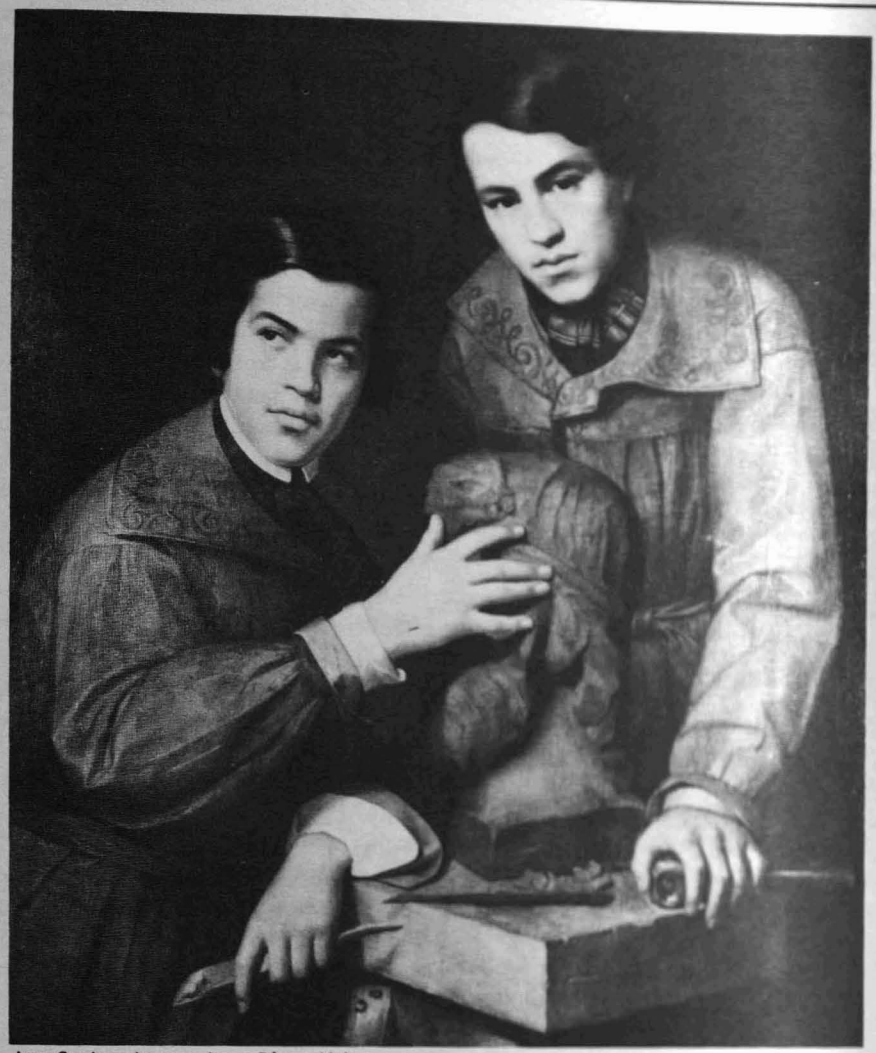
Así se expresaba, complacido por la innovación, el autor de la reseña de la Novena Exposición que se organizó en la Academia, entre fines de 1856 y principios del siguiente año.[5]

Figura clave en el proceso de revaloración que vivió la pintura novohispana, fue don José Bernardo Couto, quien, si ya con anterioridad se había destacado en este sentido, a partir de 1852 en que sustituyó a Don Javier Echavarría en la presidencia de la Junta Directiva de la Academia, contribuyó de manera muy especial a la formación de los fondos de pintura colonial para la institución, así en la selección de las obras significativas, gracias a sus conocimientos y fina sensibilidad, como en la obtención de las mismas, merced a sus buenas relaciones, a sus dotes persuasivas y a sus habilidades administrativas.

Del éxito de sus gestiones habla el hecho de que en el recorrido que hiciera a fines de 1860, en compañía de su primo, el poeta José Joaquín Pesado, y don Pelegrín Clavé, Director de Pintura en la Academia, a la "sala donde se van poniendo los cuadros que de esos pintores adquiere la Academia",[6] se detuvieron ante no menos de cincuenta obras, en muchas de las cuales se leían las firmas de los más afamados pinceles novohispanos: los Echave, los Juárez, Arteaga, Correa, Rodríguez Juárez, Ibarra, Cabrera, Morlete Ruiz, Vallejo, Alzibar, Jimeno y Tresguerras, y que provenían de sitios tan diversos como la Profesa, Tlatelolco, la Universidad, Santo Domingo, la Colegiata de Guadalupe, San Diego o la Tercera Orden de San Francisco.

Los caminos que se siguieron para su adquisición fueron varios. Algunos cuadros hubo que comprarlos, pero otros fueron obtenidos mediante el trueque de obras hechas por los alumnos; en otros casos las gestiones se resolvieron por la vía de la sustitución de los originales por buenas copias hechas también por los alumnos, y, por supuesto, también hubo donaciones.

A este ya nada modesto acervo se vino a sumar el nutrido y valioso lote de 105 pinturas que pasó a la Academia en 1862. Dichas pinturas fueron seleccionadas por su mayor mérito de entre las tres mil que se habían recogido de los conventos suprimidos a raíz de las Leyes de Reforma, y que se habían concentrado en el depósito del exconvento de La Encarnación. Así, los fondos de pintura colonial en la Academia se vieron enriquecidos con obras como el **Martirio de san Aproniano**, de Baltazar de Echave Orio; los lienzos de la **Incredulidad de santo Tomás** y de **Cristo en la cruz** de Sebastián de Arteaga; la **Adoración de los Reyes** y los **Santos Justo y Pastor**, de José Juárez; los **Desposorios místicos de santa Rosa**, de Nicolás Correa, y el espléndido retrato del virrey **Duque de Linares** de Juan Rodríguez Juárez. También ingresaron en esa ocasión, aunque listadas como



Juan Cordero. ***Los escultores Pérez y Valero***.

[3] *AAASC.*, gaveta 13, expediente 1602.
[4] *AAASC.*, gaveta 24, expediente 5634.
[5] *El Siglo XIX*, México, miércoles 4 de marzo de 1857.
[6] Recorrido del que nos da cuenta el propio Couto en la amena y pulida prosa de su *Diálogo sobre la historia de la pintura en México* (obra que fue publicada hasta 1872).

obras anónimas, las bellas tablas de **Santa Cecilia** y el **Martirio de san Lorenzo**, que hoy se adjudican a Andrés de Concha; el **Angel de la guarda** y el **San Miguel Arcángel** que hoy día pasan como de Luis Juárez; la tabla de **La Asunción** de Alonso López de Herrera y las cuatro tablas que hoy se tienen como de José de Ibarra y que representan a Jesús con las cuatro mujeres de los evangelios: la cananea, la adúltera, la samaritana y la Magdalena.

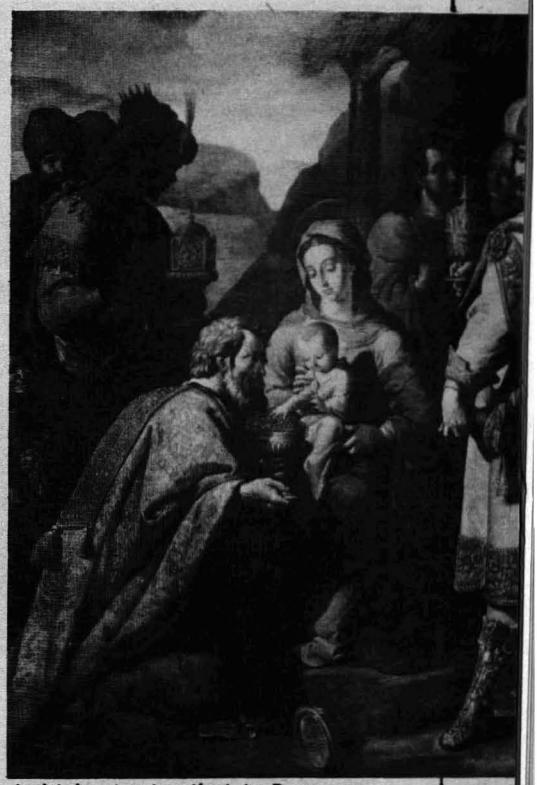
De este importante traslado se conserva el puntual inventario levantado por José Lamadrid, encargado del depósito de La Encarnación,[7] pero no fue el único. En distintos momentos debieron seguir ingresando a las galerías y bodegas de la Academia cuadros recogidos de los conventos extinguidos, pues para el año de 1883 el número de ellos ascendía a 870.

Procedentes de la Casa de Moneda habían ingresado en 1872 cuatro obras a la ya para entonces llamada "Escuela Nacional de Bellas Artes", entre ellas una **Purísima** de Cristóbal de Villalpando, y un **San José** que se decía de Jimeno y Planes. Asimismo, por el inventario levantado en la Escuela en el año de 1879,[8] sabemos que para entonces ya habían quedado incorporadas a dichos fondos, obras como la miniatura de **La Anunciación** de Luis Lagarto, la **Purísima** del "Hermano Manuel", y las láminas de **San Ignacio** y **San Francisco Javier**, de Miguel Cabrera. Poco después debió ingresar el monumental y grandilocuente lienzo del **Martirio de san Lorenzo** atribuido a José Juárez, que provenía precisamente del exconvento de San Lorenzo, en el que se había establecido la Escuela de Artes y Oficios.

Como es fácil imaginar, el ingreso de tantas pinturas terminó por provocar graves problemas a la institución, especialmente por lo que veía a su conservación y resguardo. Desde 1877 el director de la Escuela, Ramón S. Lascurain, planteó el problema con crudeza: los mejores cuadros ya habían sido seleccionados y estaban, los más de ellos, en exhibición; pero ¿qué hacer con la enorme cantidad de obras que, no sólo no interesaban ya al plantel, sino que irremediablemente se deterioraban, día con día, hacinadas en la bodega? El paso del tiempo no hizo mas que agravar la situación. A consecuencia de unas escandalosas declaraciones del periódico *El Tiempo* (31 de enero de 1895), el mismo Lascurain tuvo que reconocer que, en efecto, existían numerosas obras perjudicándose en las bodegas de la Escuela, y que ello obedecía al hecho de carecer de un local para colocarlas debidamente y a no contar con fondos para construir nuevas galerías ni bodegas.[9]

Desde su llegada a la Dirección de la Escuela en el año de 1903, el arquitecto Antonio Rivas Mercado, dio muestras de su voluntad de eliminar estorbos y embarazos. En su deseo de despejar las bodegas resolvió sacar a remate 246 de dichas pinturas (entre las que se contaban algunas de Echave Orio, de los Juárez, de Cabrera y Alzibar), pero el periódico *El País* (25 de noviembre) dio la voz de alarma y se impidió el atentado. Fue entonces que se formó una comisión que recomendó formar con esos fondos cinco lotes: dos quedarían en la Escuela, uno debería pasar al Museo Nacional; otro se pondría a disposición de los Estados de la República, y el último, debido a su pésimo estado de conservación, podía ser destruido.

Sin embargo, nada se hizo al respecto. En mayo de 1908, Gerardo Murillo, el futuro "Dr. Atl", recién llegado de Europa y ciego a los valores de la plástica de los pinceles de la colonia, no encontró nada mejor que hacer con aquellas 246 pinturas, que "una gran pira", puesto que no eran sino los "detritus" artísticos que lentamente se habían ido depositando en la Escuela, sin ningún uso ni beneficio.[10] Postura exagerada y sincera, como todo lo suyo, que afortunadamente fue desoída por las autoridades de la Secretaría de Instrucción Pública, que retomaron la idea de formar algunos lotes con dichos cuadros y



José Juárez. ***La adoración de los Reyes.***

Baltazar de Echave. ***Dos ermitaños en el desierto.***

[7] *AAASC.*, gaveta 35, expediente 6394.

[8] Archivo General de la Nación. Ramo *Instrucción Pública y Bellas Artes*, caja 3, expediente 45.

[9] *AGN, Ramo Instrucción Pública y Bellas Artes*, caja 6, expediente 28.

[10] *AGN, Ramo Instrucción Pública y Bellas Artes*, caja 19, expediente, 67.

Pelegrín Clavé. *Escena en que se le muestra a Jacob la túnica ensangrentada de José.*

remitirlos a otros museos de la ciudad o de los distintos estados de la República.

Aunque ello significó disgregar tan rico acervo, la solución, tal y como estaban las cosas, creemos que fue la más conveniente. Atinada o no, lo cierto es que esa medida explica que hoy día museos como el del Castillo de Chapultepec o el del Virreinato, en Tepozotlán, Estado de México, guarden entre sus colecciones ricos fondos de pintura colonial, y que los actuales museos regionales de las ciudades de Guadalajara y Querétaro, por ejemplo, se viesen enriquecidos notabilísimamente con esos envíos.

En la conformación de tan ricos fondos de pintura colonial mexicana, intervinieron, pues, múltiples factores, tales como la calidad intrínseca de las obras y el estado de conservación de las mismas; los vaivenes políticos y avatares históricos por los que atravesó el país, en un siglo tan apretado de acontecimientos, como es el que va de la consumación de la Independencia, a los primeros gobiernos revolucionarios; los criterios y gustos estéticos de diversas gentes en diferentes tiempos, etc.; factores que, a manera de tamiz, jugaron un papel decisivo en dicho proceso, al seleccionar unas obras y desechar otras, al posibilitar la permanencia de algunas, en detrimento de muchas más que fueron sacrificadas o reubicadas.

Mucho de lo que se había reunido se perdió en el camino, pero afortunadamente lo que ha llegado a nosotros se exhibe en la Pinacoteca Virreinal de

Juan Cordero. *La cazadora.*

San Diego (INBA), heredera del núcleo principal del acervo, y en los diferentes museos que recibieron derramas del mismo, es suficiente para constatar, sí, cuán fecunda y valiosa (por más que excesivamente religiosa) fue la expresión pictórica en la Nueva España, pero, también, el decisivo papel que jugó aquella institución en la salvaguarda de tan rico legado; institución que pese a haber ido recibiendo distintos nombres —que reflejan las vicisitudes por las que pasó el país— mantuvo prácticamente intacto el patrimonio pictórico a ella ligado hasta los primeros años del presente siglo. Depositarios de ese rico legado, ahora nos toca a nosotros ver por su conservación. ◇

Colección de discos Voz Viva

MÉXICO A TRAVÉS DE LA PALABRA

Por Rita Abreu

Iniciada la década de los sesenta, México seguía creciendo, se vivía una ebullición cultural encabezada por una generación madura —léase audaz— y, sobre todo muy vital, de escritores e intelectuales empeñados en avanzar hacia la modernidad, apropiándose de medios y técnicas que sirvieran para comunicar sus ideas, sus propuestas, sus anhelos. Ellos formaron parte de la difusión cultural universitaria que era una opción aceptable.

"Por aquel entonces el doctor Nabor Carrillo era rector de la UNAM; el doctor Efrén C. del Pozo, director de Difusión Cultural; Rubén Vasconcelos y Jaime García Terrés ocupaban los cargos de secretario general y secretario auxiliar de esta Dirección, en la que se gestó un nuevo programa de divulgación audiofónica que ya traía en mente Max Aub", recuerda Juan José Arreola y reconstruye el nacimiento de la colección de discos Voz Viva de la UNAM.

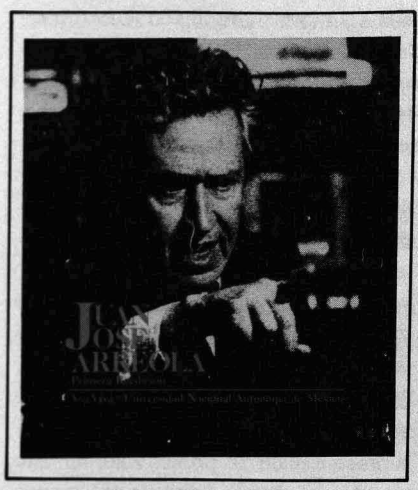
Dice: "En el despacho del doctor del Pozo hablábamos una vez más de esa colección de discos. '¿Cómo se le ocurre a usted titularla?' me dijo. Bueno, se trata de registrar voces de autores mexicanos vivos... ¿qué le parece a usted partir del grito nacional Viva México? Y que viva a través de sus voces, pues, ¡Voz Viva de México! Voz viva la de todos los autores vivientes; voz viva la de todos los que han muerto, pero que viven en la cultura mexicana y en nuestro espíritu. El doctor del Pozo aceptó con entusiasmo la sugerencia y así quedó como título, como entidad universitaria. Cuando platico esto no estoy ostentando nada, simplemente me tocó la fortuna de que el destino, el azar, me tuvieran en equipos de trabajo de promotores-fundadores de tres entidades universitarias que impulsaron la difusión cultural de la Universidad: Poesía en Voz Alta, Voz Viva de México y la Casa del Lago. En esta época se desig-

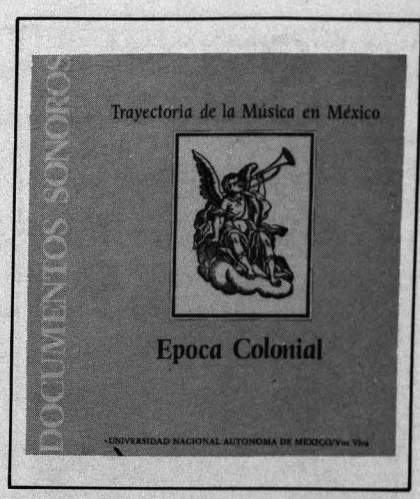
naron presupuestos y empezaron a sorprendernos los resultados de aquellos modestos trabajos como el de Poesía en Voz Alta o el primer disco de Voz Viva, dedicado a don Alfonso Reyes en 1960. El director general de la colección era el doctor del Pozo; coordinador el licenciado Pedro Rojas; vocal ejecutivo el maestro Juan Rulfo; ingeniero de Sonido Miguel de Mendizábal; encargado del diseño Vicente Rojo y José Luis Martínez en el texto de presentación".

Arreola sonríe y sigue su relato: "Sin embargo, mi actuación en Voz Viva de México fue muy hermosa y muy breve, muy sentimental, pero breve en el tiempo y breve en lo que fue mi acción productora de discos. Me tocó por fortuna hacer un disco de Ramón López Velarde y otro de José Martí, ponerle el prólogo a Neruda, Pellicer, al mismo López Velarde y algo más... (su propio disco, por ejemplo). El hecho es que se echó a andar, y de lo que estoy muy contento es que surgiera de una ocurrencia tan elemental, tan simple: Voz Viva de México. Para mí esta anécdota es uno de mis mejores recuerdos. Aunque claro, desarrollé más actividad en la Casa del Lago y por fortuna estuvieron junto a mí personas que me ayudaron muchísimo, entre ellas el licenciado Miguel González Avelar que fue no sólo mi brazo derecho sino mis dos brazos; lo que se hacía administrativamente y en lo que a promoción se refiere era obra de él. Yo hacía lo que he sido en general, un animador".

Arreola recrea el despegue de una nueva etapa en donde la voz de grupos e individuos diferentes quedó plasmada en la del acetato. La tecnología definió el mensaje, y hoy podemos reencontrarnos con la "voz viva" de escritores, revivirlos en otras voces y a veces, aunque ya no estén, sentirlos tan cerca que podríamos imaginar su gesto en ese momento; como nos sucedió a muchos el pasado martes 7 de enero, al saber que Juan Rulfo había muerto y, al mismo tiempo, escuchar su voz parsimoniosa y meláncolica leyendo y afirmando "Diles que no me maten". Por esa voz viva el creador de *El Llano en Llamas* y un *Pedro Páramo* que nos define a todos, no podrá morir.

Voz viva, veintiseis años de preservar y revivir testimonios literarios o musicales de los que hablan a nombre de todos y para los que faltan. Este hecho "simple" de imprimir en oscuros surcos



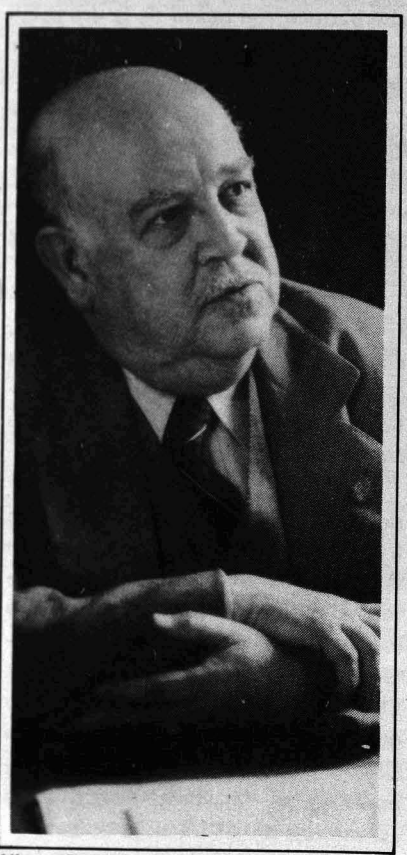


un mundo de doble elocuencia: el texto y la voz; la música y su por qué, ha plasmado el trabajo de maravillosos prologuistas, investigadores, artistas del diseño y actores. José Emilio Pacheco, Eduardo Lizalde, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo, Miguel León Portilla, Alí Chumacero, Eduardo Matos, César Tort, Joaquín Gutiérrez Heras, José de Jesús Estrada, Julio Estrada, Uwe Frisch, Luis de Tavira, Mario de la Cueva, Santiago Portilla, Rolando de Castro, Aurora Molina, Claudio Obregón, Jorge Humberto Robles, Enrique Lizalde...

De esta manera usted, amable lector, puede elegir su momento, su lugar para reencontrarse o descubrir a los seres que conforman nuestro universo cultural en esta colección que le ofrece más de 150 discos, clasificados según su género en ocho series:

I) *Voz Viva de México*, registra la expresión y cultura contemporánea de nuestro país;
II) *Voz Viva de América Latina*, recrea las letras e ideas del espíritu de nuestra geografía común;
III) *Literatura Mexicana*, da vida a nuestros antecedentes libertarios en las épocas más significativas de la historia de México: el periodo indígena, la colonia y la época independiente;
IV) *Folklore*, nuestra rica tradición musical a través del son y ritmos de regiones del vasto territorio de la música popular mexicana;
V) *Música Nueva*, un acercamiento a la trayectoria de la composición de nuestro país en el siglo XX;
VI) *Música para la Escena*, creada para reunir la música de manifestaciones artísticas como la ópera y el ballet;
VII) *Testimonios Políticos*, personajes centrales de nuestra historia y,
VIII) *Universitarios*, que plasma las voces más importantes que han enriquecido la vida académica.

La tarea no ha sido fácil, los costos de producción limitan los objetivos y el afán que tiene Difusión Cultural por aumentar el tiraje, reeditar los fonogra-



Alfonso Reyes

Secretos Públicos

J. ANTHONY JOLOWICZ

Nace en Londres, Inglaterra en 1926 y efectúa sus estudios profesionales en esta ciudad y en la Universidad de Cambridge. Su interés por la docencia y la investigación en las Ciencias Jurídicas queda en claro si se sabe que desde 1955 ha estado ligado a la práctica académica en la Universidad de Cambridge, en donde ha sido profesor de Derecho y Derecho Comparado que es el campo de su especialidad. En la actualidad es el Decano de Trinity College en la misma Universidad. En virtud de su sólida preparación jurídica, ha servido como profesor visitante en las Universidades de Chicago, Nacional de México, de París y Hebrea en Jerusalén. Ha participado en numerosos congresos internacionales de Derecho Procedimental y Comparado que se han desarrollado en el Reino Unido, Irán, México, Bélgica, Italia, Francia y Alemania. Su obra escrita es amplia y variada e incluye la producción de 4 libros y de numerosos artículos publicados en revistas de difusión

→

mas agotados y producir nuevos materiales. Sin embargo, la necesidad de difundir nuestro universo cultural supera estas trabas, como lo demuestran los trabajos de la colección Voz Viva en 1985.

El año pasado se editó el primer volumen discográfico de la colección *Trayectoria de la música en México. Documentos sonoros*. Este álbum de cuatro discos titulado *Música colonial* presenta una selección de obras del Virreinato. El desaparecido maestro Uwe Frisch, quien concibió este proyecto, aclara en la presentación del primer volumen que la música, el más frágil de los bienes culturales, sólo adquiere realidad cuando se hace sonar, y deja de existir en cuanto se apaga su última resonancia, lo que convierte este trabajo en un "documento sonoro", pero también en la única posibilidad de conocer obras poco conocidas dentro de la música mexicana de concierto, procedentes algunas del Códice del Convento del Carmen, del Códice de Váldes, en Tacubaya, del Archivo de la Catedral de México, así como de los Maestros de Capilla en Puebla, Oaxaca y Toluca, entre otros sitios.

Los títulos de los discos contenidos en este álbum son: 1) Polifonía Catedralicia en el siglo XVI. 2) Villancicos, jácaras y negrillas del siglo XVII. 3) El alto barroco y el ocaso de la era colonial. 4) Tablaturas y otros manuscritos de los siglos XVI al XVIII.

Participaron en las interpretaciones Miguel Alcázar en la guitarra y el laúd, el Conjunto Instrumental dirigido por José de Jesús Estrada, el Cuarteto Tempore y el Coro de Cámara de Bellas Artes bajo la dirección de Rufino Montero.

La colección *Trayectoria de la música en México. Documentos sonoros*, comprende además tres volúmenes que aún no han sido editados: *Romanticismo y Modernismo, La Revolución* y *Nuevas tendencias*.

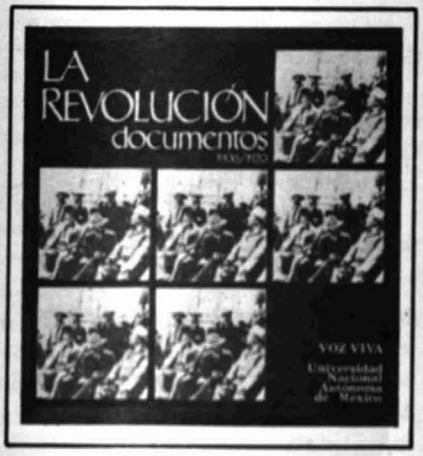
Otro de los trabajos que Voz Viva enriqueció durante 1985, fue la serie de tres discos de apreciación musical que apoyan la formación de nuestros futuros músicos. En *El niño y la música*, se incluyen sesenta y tres números ejecutados por niños de cinco a doce años. Estas grabaciones nos muestran la propuesta didáctico-musical del maestro César Tort, basada en el sistema Micropauta, y el resultado evolutivo de aprendizaje en las técnicas de entonación, rítmica, tímbrica, lectura e interpretación que pone en práctica su método.

César Tort es un hombre verdaderamente preocupado por la educación musical en México, por revivir la tradición coral y por rescatar la lírica infantil de nuestro país. El método Micro-pauta emplea instrumentos musicales de nuestro folklore tradicional, adaptándolos a las características del niño. Estos instrumentos son el arpa jarocha, el huéhuelt y las marimbas del sur de México.

Este método pretende aprovechar el potencial musical del niño y logra despertar su interés a partir de juegos que se complementan con danza y teatro; a su vez estimulan su imaginación a través de los efectos descriptivos que pueden tener los instrumentos: lluvia, viento, tren, etcétera. Un ejemplo de cómo se integran todos estos elementos es la pieza "Tianguis", donde los niños con su voz y sus instrumentos crean la atmósfera de un mercado. Con esto, dice Tort, "se contribuye a que se tome conciencia de las tradiciones, y la música hace así un verdadero papel educador, ya que no sólo se musicaliza al niño, sino a través de este arte el pequeño conoce valores culturales propios".

Los primeros dos discos son reedición de grabaciones realizadas en Radio Unam durante la década de los setenta y el tercer disco fue grabado en 1985 en la Sala de Conciertos Nezahualcóyotl.

Como parte de los aniversarios de la Independencia y Revolución la UNAM y el Departamento del Distrito Federal presentaron en su serie Testimonios Políticos dos álbumes conmemorativos: *La Independencia de México* (tres dis-



cos) y *La Revolución. Documentos 1906/1920*, (dos discos).

La Independencia de México contiene la reedición del disco *José María Morelos* que consta de una selección de textos de Ernesto Lemoine con la Proclama expedida en Cuautla, en febrero de 1812; fragmentos de una carta de Morelos al Presidente de Estados Unidos, firmada en Puruarán en julio de 1815; fragmentos del discurso pronunciado por Morelos en la apertura del Congreso de Chilpancingo, en septiembre de 1813; el Acta Solemne de la Declaración de la Independencia de la América Septentrional, declarada en Chilpancingo en noviembre de 1813, entre otros documentos, leídos en las voces de Ignacio López Tarso y Salvador Novo. El texto adjunto de presentación lo realizó don Mario de la Cueva, válido en sí mismo como un resumen y un análisis del primer constitucionalista de México y del primer enamorado de la justicia para América —señala de la Cueva— para quien "la independencia era la puerta de entrada al reino de lo humano, de la libertad y de la justicia".

Miguel Hidalgo es el segundo disco de este álbum que presenta una selección de textos de Elena Ortiz Hernán. En las voces de Rolando de Castro, Aurora Molina y Alberto Pedret escuchamos entre otros, fragmentos del decreto de excomunión de los insurgentes dado por el obispo Abad y Queipo, en septiembre de 1810; fragmentos del Manifiesto que el cura Hidalgo hace al pueblo en octubre de 1810; Bando del Generalísimo don Miguel Hidalgo aboliendo la esclavitud y derogando los tributos, fechado en noviembre de 1810; y fragmentos de la sentencia de degradación del mismo Hidalgo, en julio de 1811.

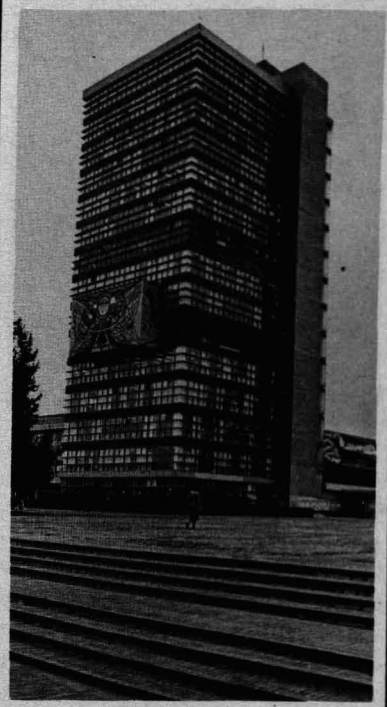
Ernesto de la Torre Villar elaboró la presentación del folleto donde argumenta que para Hidalgo "la cultura no era sólo espiritual sino material, y que en la medida que una progresara la otra se superaría".

El tercer disco contiene, como su nombre lo indica, *Documentos de 1790 a 1821*, seleccionados por Elena Ortiz Hernán en las voces de Rolando de Castro, Aurora Molina y Juan Stack. Dentro del material que incluye esta selección encontramos fragmentos del Informe del conde de Revillagigedo al ministro de Marina de España, fechado en enero de 1790; fragmentos de Elementos constitucionales circulados por el señor Rayón en 1812; fragmentos del Informe acerca del estado general de Nueva España, del virrey José María Calleja, abril de 1814; fragmentos del Plan de Iguala firmado por Agustín de Iturbide en febrero de 1821; y, fragmento del Acta de Independencia del Imperio Mexicano en septiembre de 1821, así como otros más.

"Este disco —señala Patricia Galeana, autora de la presentación— resume una visión global del proceso plural de la Independencia, alejándonos de todo maniqueísmo ya sea oficial o tradicional, en la convicción de que entre más maduro es un pueblo menos necesita de falsos héroes y más puede adentrarse en el conocimiento de la realidad de su pasado.

"Por otra parte —agrega—, se parte de la idea que el conocimiento de la historia constituye un elemento fundamental en al integración nacional, y que esta última es a su vez indispensable para realizar cualquier proyecto político o social. La difusión de nuestro pasado común en materiales audiofónicos y televisivos se hace más necesaria con el

SECRETOS PÚBLICOS



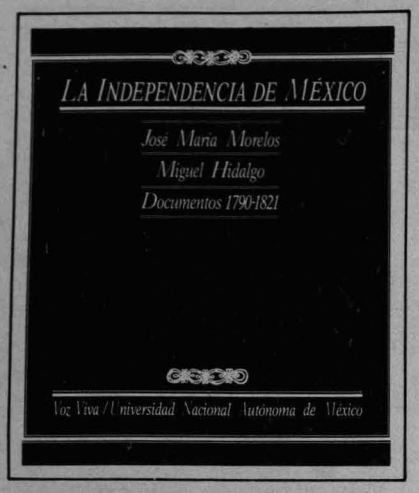
internacional.

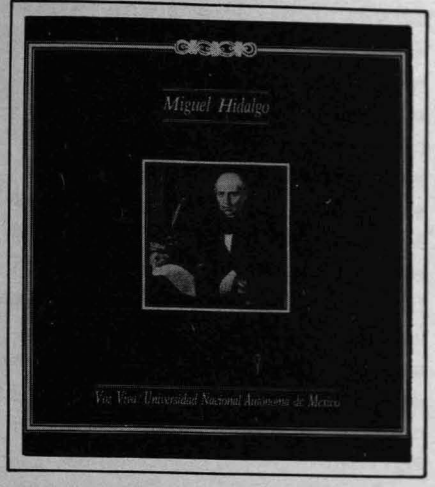
En la actualidad es Director de Asuntos Académicos en la Asociación Internacional de Ciencias Jurídicas, así como miembro de distintas agrupaciones académicas entre las que sobresalen por encima de otras: la Academia Internacional de Derecho Comparado, el Comité del Reino Unido de Derecho Comparado, el Centro de Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Cambridge. Justo es también destacar su membresía en el comité editorial de algunas de las principales revistas de Derecho.

La relación del profesor Jolowicz con la Universidad Nacional alcanza casi 20 años, desde que, en 1966, ocupando una beca del Consejo Británico, visitó y laboró en la Facultad de Derecho de nuestra Institución.

Posteriormente su relación se ha estrechado notablemente con el Instituto de Investigaciones Jurídicas del que es Miembro Correspondiente en la actualidad.

Su conocimiento y preparación, así como el interés demostrado por nuestro medio han hecho que la Universidad lo declare Doctor Honoris Causa. ◇





fin de lograr la solidaridad en momentos de crisis como el actual".

El álbum de dos discos *La Revolución. Documentos 1906/1920,* nos presenta un texto de Santiago Portilla que resume los acontecimientos que definen este periodo y que sirven al escucha como contexto de los documentos grabados, de los que citamos: fragmentos del Manifiesto del Programa del Partido Liberal Mexicano, 1906; fragmentos de la Entrevista Díaz-Creelman, 1908; fragmentos de "Para después del triunfo", de Ricardo Flores Magón, 1911; fragmentos de la entrevista a Madero publicada en *El Imparcial,* 1912; fragmentos del Manifiesto al pueblo mexicano, de Francisco Villa, 1914; fragmentos de la entrevista que sostuvieron Villa y Zapata en Xochimilco, 1920; en las voces de Rolando de Castro, Juan Felipe Preciado y José Carlos Ruiz.

En 1986, el Departamento de Voz Viva ha iniciado sus actividades sacando a la luz los títulos pendientes que habían comenzado a procesarse en 1985:

La primera reedición del disco de Juan José Arreola que incluye entre otros textos: *El discípulo, Epitafio, Apuntes de un rencoroso* y *Gravitación.* En este último, Arreola recrea el absurdo equilibrio que habita al hombre:

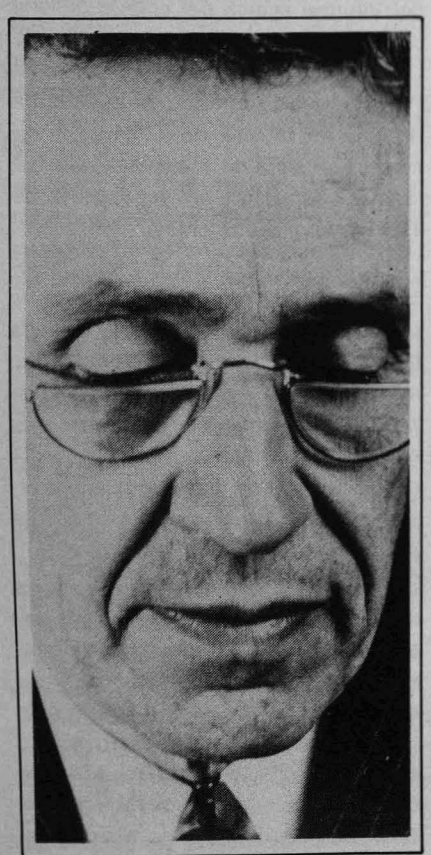
"...Yo sigo en la orilla, ensimismado. Muchos seres se despeñan a lo lejos. Sus restos yacen borrosos, disueltos en la satisfacción. Atraído por el abismo, vivo la melancólica certeza de que no voy a caer nunca".

Otro de los trabajos de este año es la presentación del disco *La Resistencia Popular. Canciones de la Revolución de Independencia,* muestra representativa del corrido, jarabe, son, valona y el huapango que dio forma a las expresiones populares del movimiento independentista:

"Voy a cantar un corrido
de esos que hacen padecer
y les suplico, señores,
me perdonen, por favor.
Desde que los españoles
vinieron a este lugar
quedamos esclavizados
sin tener tierra ni hogar".

Se reeditó por cuarta vez el disco de Juan Rulfo. Desgraciadamente, esta reedición hoy tiene un nuevo valor, nos ofrece la voz de quien no volveremos a ver, sólo podremos imaginarlo en sus personajes y en el sonido de sus palabras:

"—Por cualquier lado que se le mire, Luvina es un lugar muy triste. Usted que va para allá se dará cuenta. Yo diría que es el lugar donde anida la tristeza. Donde no se conoce la sonrisa, como si a toda la gente se le hubiera ido de la cara. Y usted, si quiere, puede ver esa tristeza a la hora que quiera. El aire que allí sopla la revuelve, pero no se la lleva nunca..."



Juan José Arreola

También este año se presentará una diversidad de materiales como son:

—Música Coral Mexicana, con el Coro de la UNAM.

—Música Mexicana de Percusiones, con la orquesta de percusiones de la UNAM.

—León Felipe (reedición)

—Moncayo, Chávez y Revueltas (reedición)

Dentro de sus proyectos, Voz Viva contempla la producción del segundo volumen de la colección *Trayectoria de la Música en México. Documentos sonoros.* El disco *Historia del movimiento obrero* para la Serie Testimonios Políticos, y un volumen de corridos, canciones y poemas para la serie "Folklore", que representan un homenaje al centenario del movimiento obrero. Por último dentro de la serie "Literatura Mexicana" se planea editar un volumen con una selección de obras de Juan Ruiz de Alarcón en conmemoración del 350 aniversario de su muerte.

La colección Voz Viva se distribuye principalmente en las librerías universitarias y casas de música a precios muy accesibles que van desde $900.00 por un álbum de un solo disco hasta $3,500.00 por uno de cuatro y, los cassettes tienen un valor de $1,000.00 pesos.

Veintiseis años de recuerdos, voces que rescatan y hacen del pasado un presente eterno. La grabación con Alfonso Reyes inició esta trayectoria, después las voces de nuestros antepasados se unieron, el folklore, música, cuentos y textos que dan vida a la Región más Transparente. Voz viva y no sólo de este México, sino también de América Latina, sonidos, susurros y palabras de Borges, Cortázar y Carpentier, y todos aquellos que conforman "el espíritu de nuestra geografía común". ◇

Música

MÚSICA COLONIAL NOVOHISPANA

Por Gloria Carmona

Con la *Trayectoria de la música en México,* Difusión Cultural de la UNAM a través de Voz Viva, su dependencia, abre un espacio hasta hoy muy poco atendido a la información, conocimiento y disfrute de la música mexicana.

Nos referimos a un proyecto muy amplio de fonogramas que contempla el proceso histórico de la música mexicana desde la época colonial hasta nuestros días, a través de lo que su promotor Uwe Frisch Guajardo denominó *documentos sonoros,* esto es, la reunión de aquellas grabaciones no comerciales, y aún aquellas que lo son, que retuvieran una obra importante para curso y ejemplo de nuestra historia musical.

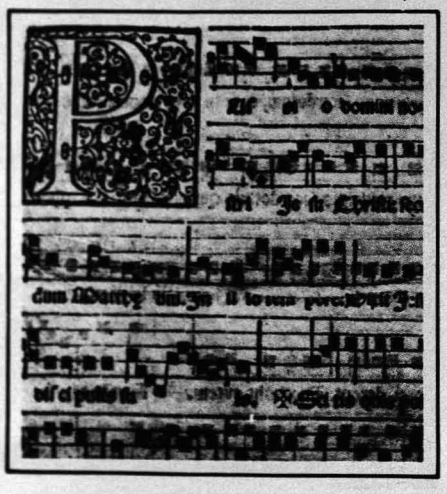
De los cuatro en que está dividido el proyecto, recién aparece el primer volumen dedicado a la época colonial en una presentación que, hay que decirlo, distingue a la Universidad.

El volumen en cuestión está a su vez integrado por cuatro discos que ilustran —no sobradamente como muchos quisiéramos, pese a no ser el caso— sobre la polifonía catedralicia del siglo XVI, los motetes, villancicos, jácaras y negrillas del XVII, el barroco mexicano del XVIII y la transición a la música homofónica, así como una parte dedicada a la música profana en sus tablaturas y otros documentos para vihuela y guitarra.

A la primera clasificación corresponden los autores Hernando Franco (1532-1585) de origen español, muerto en México, y Juan de Lienas, de quien se desconocen los datos biográficos, con obras provenientes del Convento del Carmen y la Catedral de México, música hierática y sombría, con tufillo a contrarreforma por la rústica severidad. Particularmente notable es la breve intervención de ese músico indígena *Don* Hernando Franco que según costumbre adoptó el nombre cristiano de su maestro y que en su mínima plegaria en náhuatl a Santa María adopta el esquema europeo pero vacía en él ese sentido de lo horrísono o espantable del que hiciera una categoría estética Justino Fernández al referirse a la monolítica Coatlicue. Es justo señalar asimismo que *In ilhuicac cihuapille tonantzin* es una de las mejores realizaciones de todo el volumen, tanto por la interpretación del grupo "Tempore" como por la versión musical.

La parte correspondiente al siglo XVI está representada por villancicos, romances, negrillas y jácaras de varios autores, entre los que sobresalen Juan Gutiérrez de Padilla (1590-1660), malagueño residente y muerto en México, José de Loaysa y Agurto (c. 1625-1695), contemporáneo de Sor Juana y de quien se dice puso música a sus villancicos, y el novohispano Antonio de Salazar (1650-1715), una de nuestras primeras cumbres. A él se debe nada menos que la tarea de reconstrucción, mantenimiento y organización del archivo musical de la Catedral Metropolitana sin la cual los manuscritos anteriores a su época no hubieran llegado hasta nosotros.

Ilustran el barroco mexicano el autor anónimo de *Nave que a Belén caminas...,* obra de realización tan compleja como su dotación vocal e instrumental, y Manuel de Sumaya (1684-1755), otra de nuestras cumbres, con dos de sus cantatas *Si va aquella nave que cansan los vientos...* y *Oh muro más que humano...,* esta última con un *adagio* que es página antológica, mientras que Ignacio Jerusalén y Stella (¿? -1769), de origen italiano y maestro de la capilla metropolitana a la vez que músico del Coliseo o primer teatro de México, marca de manera evidente la transición hacia la música homofónica y *concertata.*



A lo profano está dedicado un disco entero con tablaturas y piezas provenientes de manuscritos de la Biblioteca Nacional (siglos XVII y XVIII) y el Archivo de la Secretaría de Hacienda (siglo XVIII), entre las que sobresalen las Tres piezas anónimas y las Sonatas de Juan Antonio Vargas Guzmán, profesor de guitarra en la ciudad de Veracruz hacia 1776, pues son las obras más frescas y de indudable trasiego popular. "El consuelo", por ejemplo, se antoja un mero apunte para no olvidar el acompañamiento de una canción mexicana.

¿Qué antecedentes hay a este panorama grabado de la música virreinal novohispana? En Estados Unidos donde existen las bibliotecas y archivos más ricos en música colonial así como los doctores especializados en ella, se han realizado panorámicas amplias que abarcan la América hispana incluyendo Brasil, lo que a nuestro juicio tiene todas las conveniencias pero también las desventajas de las muestras muy generales. En México, la propia Universidad editó hace ya más de diez años un disco con obras de este periodo circunscrito a la Nueva España y recientemente el grupo "Tempore" dedicó una cara de su grabación *Por divertir mis tristezas* a la misma época y lugar. Este volumen pues, que no reproduce ninguna obra de su antecesor y para fortuna del público sí algunos números —tres en total— del grupo "Tempore", se convierte en una valiosa y robusta referencia a la música novohispana.

En relación a la interpretación y realización tecnológica, las grabaciones documentales nos pondrían en guardia sobre la excelencia del producto. Hay razones sin embargo para considerar que tecnológicamente la tiene si por ello entendemos el esfuerzo por depurar la grabación y volverla audible, algo que por desgracia no ocurre con las interpretaciones que a excepción del grupo "Tempore" resultan lo más endeble.

Es necesario insistir, con todo, en que el proyecto merece la atención, interés y comentario no sólo de quienes gustan de la música sino para quienes tiene un significado la raíz y origen de nuestras cosas. ◇

Teatro

EL RUFIÁN EN LA ESCALERA

LA MUERTE RASTREA POR TODOS LADOS

Por Enrique Esquivel

"Antes de ser vagamente consciente de que lo podrido se encontraba en alguna parte, la prisión pudo cristalizarlo. La vieja prostituta de la sociedad había en verdad alzado sus faldas y su reputación apestaba". Estas palabras fueron expresadas por Joe Orton a raíz del encarcelamiento del que fue objeto —junto con su amante— acusados de sustraer ilícitamente 1653 láminas y 83 libros de la Biblioteca Pública de Islington, así como de haber empalmado la fotografía de un hombre desnudo tatuado, sobre la imagen del poeta Laureate John Betjeman, gesto por el cual fueron sentenciados a seis meses de prisión.

La brevedad parece haber sido signo constante en la trayectoria de Joe Orton: seis meses como actor, tres años como dramaturgo y treinta y cuatro años de edad al morir. Al egresar de la Royal Academy of Dramatic Arts decide vivir con su amante Kenneth Halliwell y juntos escribir novelas. Sólo se conoce el título de algunas de estas obras, ya que nunca fueron publicadas, aunque *The Vision of Gombilg Proval* escrita por Orton en 1961, apareció publicada cuatro años después de su muerte bajo el título de *Head to Toe.*

Su carrera como dramaturgo fue corta, pero no así su impacto en el teatro inglés. Su primera obra *El rufián en la escalera* fue escrita en 1964 originalmente para radio y llevada a la escena después del estreno de otra de sus obras *Entertaining Mr. Sloane,* en 1966. Ambas obras están claramente influenciadas por los trabajos de Pinter y plantean las ironías que surgen del choque entre las aspiraciones humanas y lo implacable del universo. Se trata de comedias negras con franca tendencia al absurdo, en donde la descomposición interna de los caracteres de sus personajes refleja un mundo disuelto en la hipocresía y la ambigüedad moral y social.

El rufián en la escalera se desarrolla en un pequeño departamento clasemediero habitado por Joyce, ex-prostituta y su compañero Mike, asesino a sueldo. El título de la obra se desprende de uno de los versos escritos por W.E. Henley:

"La Señora Vida es un fragmento en capullo
La Muerte rastrea por todos lados
Ella es la casera del cuarto
El es el rufián en la escalera"

La obra se inicia cuando Mike acude a una cita en los baños públicos de la Estación King's Cross y Joyce, sola en su departamento, recibe la visita de Wilson, un atractivo joven que intenta engañarla para que colabore en su propio suicidio. El hermano de Wilson fue asesinado por Mike y la desilusión que esto le provoca lo lleva a localizar al asesino y provocar su propia muerte. Las implicaciones sexuales que agobian a los personajes dan un toque de ironía constante a las acciones: Mike acude a un baño público a establecer contactos, que bien pueden referir a su sexualidad; Joyce siendo ex-prostituta es acosada por los celos constantes de su compañero y Wilson provoca su muerte al no soportar la separación de su hermano, el cual fue también su amante. Este aparente enredo en el comportamiento sexual de los personajes, no posee un valor aislado del conjunto de situaciones que nos muestra el autor.

Para Orton, el instinto primario de nuestra sexualidad constituye un absurdo determinismo que afecta las relaciones humanas en su conjunto. Es como si los impulsos sexuales habitaran en mundos separados y construyeran un lenguaje individual que grotescamente nos conduce a la alienación. Somos incapaces de reconocerlos porque en gran medida son los causantes de nuestro abandono. Por ello los personajes de Orton parecen ser artistas, incapaces de poder articular sus propias emociones y entablar por lo menos conversaciones. Al morir Wilson asesinado por Mike, una bala rompe la pecera y la mascota de Joyce muere. La escena final nos muestra a una Joyce balbuceante por la muerte de su pez dorado, mientras Mike le da consuelo.

Orton en México

El total de la obra dramática de Orton la componen sólo tres obras extensas de teatro, un guión para cine y cuatro obras breves en un acto las cuales fueron escritas originalmente para la televisión. Además de los trabajos anteriormente citados escribió *The Good and Faithful Servant* (escrita en 1964 y televisada en 1967), *Loot* (escrita en 1964 y escenificada en 1966), *The Erpingham Camp* (escrita en 1965, televisada en 1966 y escenificada en 1967). *Funeral Games* (escrita en 1966 y televisada en 1968) y *What the Butler Saw* (escrita en 1967 y escenificada en 1969).

En México sólo ha sido escenificada *Loot* aproximadamente hace cinco años y ahora se estrena *El rufián en la escalera* en una traducción de Juan Tovar. La puesta

Foto: Tere Uribe

en escena ha sido encomendada a un grupo de actores universitarios bajo la dirección de Angeles Castro, egresada de la primera generación de Directores del Centro Universitario de Teatro.

Orton v.s. Castro

Para un director debutante podría resultar riesgoso el intentar llevar a escena un texto de un autor tan controversial y del que se tienen tan pocas referencias en nuestro país; sin embargo, han sido varios los autores que hemos conocido gracias a los montajes que se hacen en recintos universitarios. Autores de la talla de Mrozek, Pinter y Kaizer han sido traducidos, adaptados y puestos en escena debido a la inquietud que despierta entre estos jóvenes el teatro. Es en este sentido donde se cumple uno de los objetivos del teatro hecho en la universidad: la divulgación de las nuevas corrientes que nutren y transforman el lenguaje escénico para construir un público más exigente y conocedor.

Resulta altamente gratificante asistir al teatro y descubrir que el trabajo que vemos sobre el escenario ha sido planeado, propuesto y realizado de un modo estrictamente profesional. Este es el caso de *El rufián* que Angeles Castro ha logrado presentar. La planeación se hace evidente desde la definición del espacio, el cual se logra transformar en un ámbito inquietante, carente de todo propósito decorativo, resuelto con una economía de recursos sorprendente. Sólo lo absolutamente indispensable para recrear la cotidianidad de los personajes se encuentra sobre el escenario. Los actores dan vida al espacio a través de tareas escénicas resueltas con precisión y naturalidad. La luz se convierte en un personaje más que acecha por la ventana y crea un clima de acecho constante que apoya la atmósfera de terror y violencia en que se desarrolla la obra. El reparto lo forman tres actores de sólida formación profesional, que imprimen a sus personajes la justa dosis de ironía y desesperación en la que viven. Miguel Flores interpreta a Mike como un hombre inestable y ambiguo, tal vez carente de la rudeza que se desprendería de un asesino a sueldo; Patricia Eguía en el papel de Joyce resulta una mujer degradada y ultrajada por las circunstancias, carente de estabilidad y profundamente dependiente. Sus momentos más brillantes se logran cuando está sola en el escenario aterrada por la llegada de Wilson en cualquier momento; Alvaro Guerrero rescata un Wilson desenfadado y patético, comprometido con sus propósitos autodestructivos y violentos, sin dejar de lado la ternura y simpatía.

Foto: Tere Uribe

La dirección cumple así uno de los objetivos fundamentales de su labor: logra dar unidad a la trayectoria de los personajes, establece un vínculo claro y revelador con el espacio y la luz, así como se mantiene dentro de los lineamientos que exige la trama, el género y estilo en que se concibió la obra. Contribuyen a este empeño la escenografía de Mónica Kubli y la iluminación de Tere Uribe, egresadas de la carrera de Escenografía del Centro Universitario de Teatro.

Notas finales sobre la Obra

Para Orton el énfasis en su obra *El rufián...* descansa no sólo en la comicidad que se desprende de la misma, sino en la deliberada provocación a la que incita. Se veía a sí mismo como habitante de una sociedad enferma, cargada de un sentimiento de desesperación generalizado sobre la política, porque sabemos que no podemos encontrar soluciones reales. En 1965 insistía en que la farsa era un género mayor que la comedia por su proximidad con la tragedia y sobre el modo en que su obra puede resultar una deliberada provocación, afirma:

> "Si mi obra se valora en la balanza del buen gusto, se encontrará que la medida ha quedado corta. El tema que aborda, hace diez años hubiera reforzado al moribundo género del Drama Violento, hoy es Farsa.
>
> "En un mundo dominado por idiotas, el escritor sólo puede hacer crónicas de los hechos de estos idiotas o de sus víctimas. Siendo el mundo un lugar cruel e insensible, acusará a los escritores de crueldad e insensibilidad. Si el escritor piensa que el mundo no es solamente cruel e insensible sino también gracioso, dará a sus críticos un motivo extra para acusarlo de no abordar los asuntos seriamente.
>
> Pero la risa es un asunto serio y la comedia un arma más peligrosa que la tragedia, lo cual hace que los tiranos la traten con precaución. El material actual de la tragedia es igualmente viable a la comedia, a menos que se escriba en inglés, donde el asunto del buen gusto afecta. Los ingleses son la nación con peor gusto sobre la tierra, motivo por el cual la preservan".

Orton opta por un mundo en el que los principales instrumentos son la parodia, la confrontación sexual, el humor visual y verbal, así como la yuxtaposición macabra. La anarquía que se desprende de sus farsas habla de un gusto por el tratamiento de lo bizarro en el marco de un simple realismo, que reconoce que el humor se desprende de la desproporción entre las clases sociales y su registro lingüístico. A Orton le preocupaba la dislocación de la sensibilidad y por ello orienta su trabajo hacia un acto de agresión que no se detendrá en los límites del arte.

Irónicamente, el 9 de Agosto de 1967 es asesinado en condiciones trágicas por su amante, el cual se suicida momentos después. Sus muertes resultaron un escándalo equiparable al de sus vidas. El violento asalto que se cometió sobre el cuerpo desnudo de Orton produce una reflexión irónica al proceso que muchas de sus obras ofrecieron como una innovadora y extraordinaria contribución al teatro. Pareciera que no únicamente en vida, sino también al morir, ejemplificaron su arte. ◇

EL RUFIAN EN LA ESCALERA de Joe Orton. Traducción: Juan Tovar. Con: Patricia Eguía, Miguel Flores y Alvaro Guerrero. Iluminación: Tere Uribe. Escenografía: Mónica Kubli. Dirección: Angeles Castro. Teatro: Centro Universitario de Teatro. Centro Cultural Universitario.

Cine

PARIS, TEXAS

WEANDERLUST

Por Leonardo García Tsao

Un hombre llamado Travis aparece en el desierto tejano: ha deambulado por años, sin habla y sin memoria. Su hermano Walter lo recupera e integra a su hogar, donde vive con Anne, su esposa francesa y Hunter, el hijo de Travis, a quien ha adoptado como propio. El niño se había quedado solo luego que sus padres desaparecieron sin explicación alguna. Travis reinicia su relación paternal con Hunter y ambos deciden buscar a Jane, su esposa y madre respectivamente. Ella es localizada trabajando en un *peep show* de Houston y, en una de las casetas, Travis aclara el misterio en un monólogo. Cuando madre e hijo se reúnen en un cuarto de hotel, Travis se aleja solo.

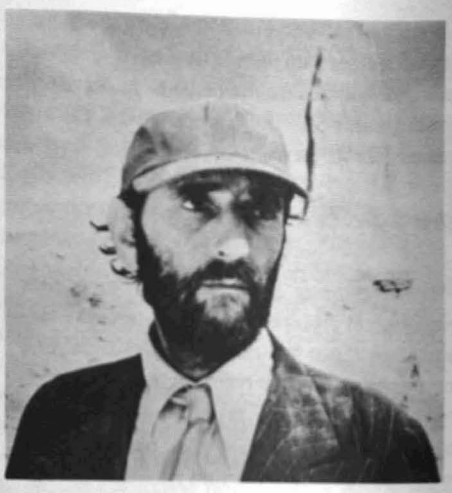
Con esas cuantas líneas esquemáticas se resume el argumento de *París, Texas,* una de las películas de mayor fuerza emotiva de las últimas décadas. La soledad, la enajenación, la búsqueda de identidad se repiten como constantes temáticas del cine de Wim Wenders pero ahora bañadas de un sentimiento de amor. *París, Texas* no es sólo la película más depurada del director, la culminación de lo que apuntaba su obra previa, sino también su película más amorosa.

La idea surgió, según el propio Wenders, de la lectura de *Motel Chronicles,* una colección de fragmentos, una especie de diario poético del dramaturgo Sam Shepard. A partir de la imagen de un hombre que se pierde en el desierto, Wenders vio la posibilidad de una película, a ser escrita por el propio Shepard. La colaboración entre ambos tenía que darse alguna vez: personajes solitarios, viajes por carretera, el desierto, los moteles, el rocanrol, son obsesiones que han figurado con prominencia en la obra de uno y otro.

La película se filma en orden cronológico, como suele ser la costumbre de Wenders ("me interesan más las cosas que están sucediendo, que ocurren como ocurren y no me interesa entrometerme con ellas en forma alguna"). Una cosa es el guión de la película y otra la película misma, la que se hace durante el rodaje. Wenders no tenía más que dos tercios de guión; le faltaba la resolución de su historia, del misterio de Travis. Se había pensado en un encuentro con el padre de Jane, un predicador a ser interpretado por John Huston, pero eso se eliminó. Al estar Shepard ocupado como actor en *Country,* se contrató al guionista Kit Carson (padre de Hunter Carson, el niño que interpreta a Hunter, el hijo de Travis) para que junto con el director elaborara un final satisfactorio. Una vez pensado el encuentro en el *peep show,* se le envía el argumento a Shepard y él escribe los diálogos. La película tiene su fin.

Aún así, como para reforzar las teorías del cine de autor, los personajes de *París, Texas* están más cerca de Wenders que de Shepard. Ausentes están, por ejemplo, la agresividad y la sordidez que campean por la dramaturgia de este último. De hecho, Travis es hasta ahora la expresión más completa del personaje itinerante wenderiano. Al igual que los protagonistas de *Falso movimiento, En el transcurso del tiempo* y *Alicia en las ciudades* —cinta con la que se guardan otras similitudes—, Travis hará un recorrido externo, geográfico, en su búsqueda de algo interno ("el viajar abre la posibilidad de que algo cambie", ha dicho Wenders, "y eso es lo que me interesa del *motif* del viaje: el cambio potencial no sólo entre las personas, sino también dentro de ellas. El viaje para mí es un movimiento totalmente fenomenológico.").

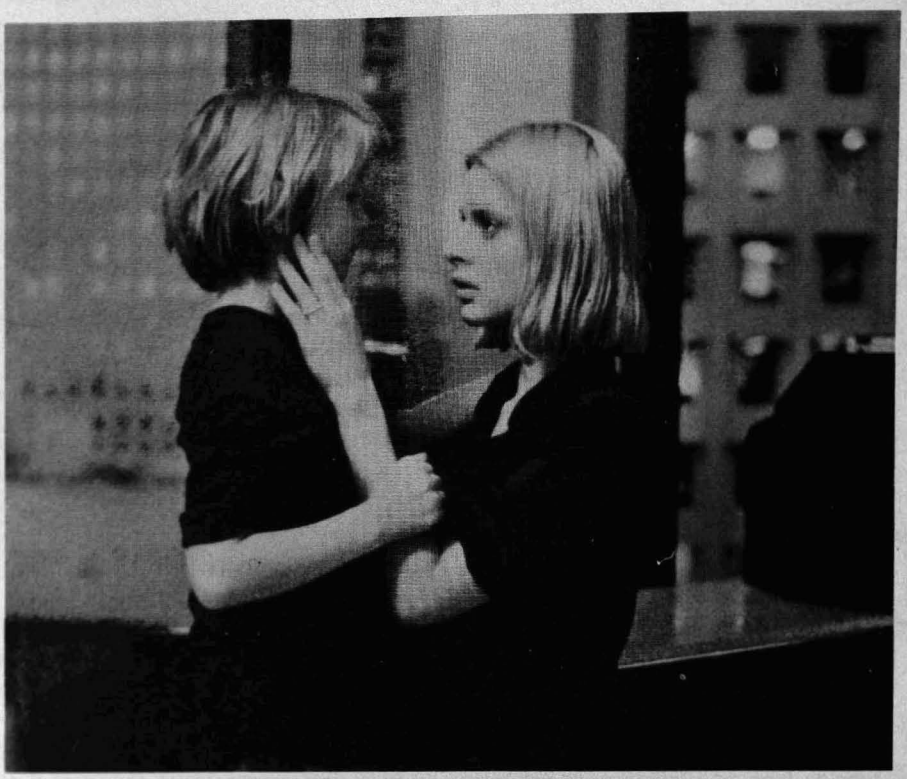
Afligido al inicio con un mutismo, habitual para los personajes wenderianos que



han sufrido una crisis emocional, Travis irá recuperando el habla en la medida que reencuentra su identidad. Hallado por su hermano Walter en el pueblucho de *Terlingua,* el protagonista aparenta ser un *freak* digno de Herzog pero paulatinamente irá rompiendo su bloqueo verbal; si bien no puede darle explicaciones a Walter, sí le contará recuerdos de sus padres a Hunter en un improvisado diván de psicoanalista y, sobre todo, será capaz, al final, de irrumpir ante Jane en un doloroso monólogo para describir el proceso de desintegración de su amor. (Para ello, el uso del teléfono es muy significativo a lo largo de la película; por mucho que los personajes se digan cosas íntimas, no podrán evitar el distanciamiento que implica el aparato). También caminar es una acción fundamental para el personaje: en una situación extrema de confusión y pérdida, fue lo único que pudo hacer. Aún cuando Walter lo intenta recoger en su automóvil, Travis per-

sistirá en caminar sin rumbo fijo. "Nadie camina", se queja Hunter cuando su padre desea acercarse a él con el pretexto de caminar juntos de regreso de la escuela; eventualmente, la reconciliación se dará en la memorable secuencia en que padre e hijo caminan a casa, imitándose desde aceras opuestas. Ambas instancias se conjugan en un momento clave, la identificación de Jane en Houston, cuando Travis y Hunter hacen uso de unos *walkie-talkies:* "camina y habla".

Y más que un título de otra película de Wenders, la frase Falso Movimiento define lo que ocurre en torno a sus personajes. Travis había vagado por años ("tan solo y triste cual hoja al viento"); Walter y Anne viven en un punto desde donde se observan aviones en aterrizaje, el paso de un ferrocarril, autopistas cargadas de vehículos; la familia a Travis vivía en un trailer, y el primer paso de su reencuentro se hará a bordo de automóviles que se persiguen sobre un *freeway*.

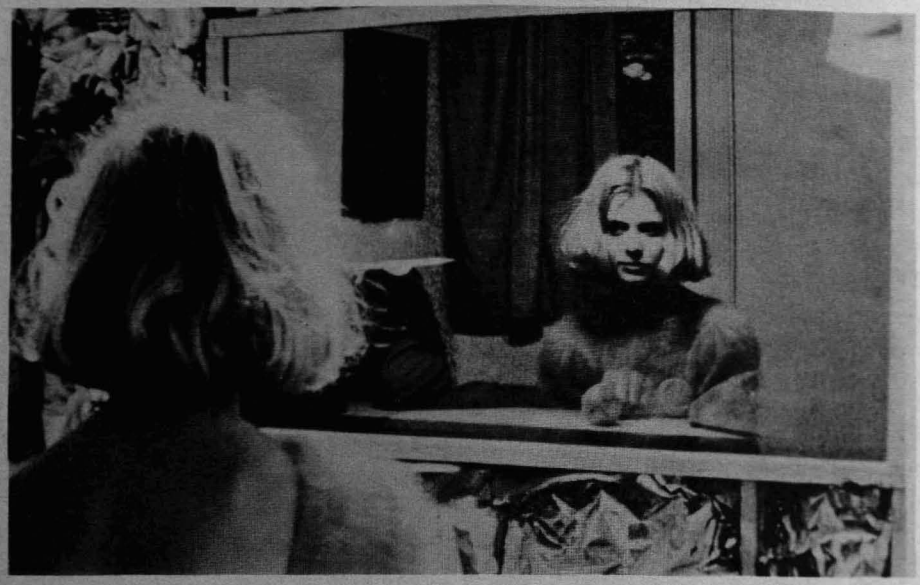


Dentro del propio estilo de Wenders existe esa oposición entre movimiento y estatismo, entre una narrativa convencional que *avanza* —resultado de la influencia del cine hollywoodense— y un gusto por lo contemplativo, por la descripción pausada del estado de las cosas —que podría pensarse deriva de la afición del nuevo cine alemán por los tiempos muertos, pero más bien es un reflejo de la admiración de Wenders por el cineasta japonés Yasujiro Ozu. Por eso, hay una tensión permanente en sus relatos. Por eso también, el cineasta ha adoptado al *road movie* como género predilecto, ya que le permite establecer una narrativa bastante abierta y flexible, susceptible de acomodar ambas inclinaciones.

A propósito de géneros, Wenders había declarado durante el rodaje de *Hammett* su interés en dirigir después un *western.* De alguna manera, se ha aproximado a ello con *París, Texas.* No es difícil encontrar en Travis a un pacífico héroe de western traspuesto a nuestra época: es un hombre solitario a quien vemos al principio en un paisaje que evoca al Monument Valley de las películas clásicas de John Ford; es un hombre dispuesto a hacer lo que tiene que hacer para poder vivir consigo mismo ("sólo quiero entrar a mi casa con dignidad", decía uno de los *Pistoleros al atardecer* de Peckinpah). Asimismo, hay en *París, Texas* una añoranza por la iconografía tradicional, la autenticidad perdida del Oeste. Añoranza que está teñida de ironía; enseguida, el paisaje fordiano cede su lugar a la bastardización, a un motel plástico llamado El Rancho, a figuras *kitsch* de un gambusino y su burro que adornan la entrada de una cafetería, a patas de caballo de neón que galopan sin llegar a ningún lado. No por nada, Shepard escribió una obra llamada *True West* para representar justamente lo contrario.

Ahora bien, la fusión entre una imaginería norteamericana y una sensibilidad europea está implícita desde el título de la película. París, Tejas es un sitio emblemático y a la vez ilusorio ("qué lejos estoy del suelo donde he nacido"); es la utopía de Travis, donde él supone que fue concebido, su sitio de origen, el lugar en el que ha comprado un terreno para vivir con su familia y del cual sólo tiene una foto talismánica para probar su existencia; y Travis recuerda que el nombre del pueblo le había dado a su padre la oportunidad de repetir un chiste sobre la nacionalidad de su mujer, de ascendencia hispana (mexicana, seguramente): "Ella es de París... Tejas". El chiste dejó de serlo. En contrapunto, Anne sí es francesa pero Walter nunca ha viajado a Francia. Otras alusiones transculturales: en su errante odisea, Travis había estado en México; el doctor que lo identifica en Terlingua habla con fuerte acento alemán; Travis recibe lecciones en Spanglish sobre dignidad paterna por parte de Carmelita, la sirvienta mexicana que trabaja para Walter; la extraordinaria música de Ry Cooder oscila entre los expresivos acordes blueseros de un requinto y variaciones de "nuestra" *Canción Mixteca* que, por una vez, trasciende el registro de sentimentalismo chovinista con que generalmente se interpreta; Travis canta *Las mañanitas* y perturba a Anne porque ella presiente que perderá a Hunter, y cuando efectivamente lo pierde, Anne tararea otra canción similarmente elemental de *su* cultura, *Frere Jacques;* y aunque Nastassja Kinski imite el acento tejano y parezca gringa, su presencia tiene una connotación europea, o al menos exótica (recuérdese, aparte, que ella debutó como actriz en *Falso movimiento,* interpretando a una adolescente... muda). No hay detalles gratuitos en *París, Texas.* Cada elemento encuentra una réplica, un significado correspondiente.

Con el valioso trabajo de su cinefotógrafo de costumbre, Robby Müller, Wenders ha repetido la concepción hiperrealista de sus imágenes, como lo había hecho en *El amigo americano.* Los encuadres, la iluminación, los colores están pensados bajo esa intención de intensificar la realidad para hacerla ver artificial. Una preocupación formal que está ligada a otro tema afín en Wenders, la diferencia entre representación y realidad, la ilusión de las imágenes que parecen ser dominantes. Así, Walter aparece por vez primera hablando por teléfono frente a lo que aparenta ser un edificio; no lo es, es un anuncio pintado de un edificio, ya que Walter se dedica a elaborar grandes anuncios publicitarios (en cierta forma, pinturas hiperrealistas involuntarias); el personaje de Jane es presentado por medio de una película de Super 8 que remite a un pasado feliz (Wenders re-



curre al *falshback* sin tener que romper la cronología del relato) y Hunter observa que su padre se conmueve ante esa imagen y comprende que aún la ama; luego le comenta a Anne que en realidad no se trataba de Jane, sino "sólo era ella en una película, en una galaxia muy, muy lejana".

El apogeo de esa intención y de toda la película es, por supuesto, el encuentro entre Travis y Jane escenificado en un *peep show,* en el que los clientes hablan por teléfono con chicas que actúan diversas fantasías atrás de un cristal. Los hombres pueden ver a las mujeres, ellas únicamente ven su propio reflejo. Travis habla primero con Jane, sin que ella lo reconozca, en una caseta que representa un cuarto de hotel —un hotel es, a la vez, una ilusión de hogar; o sea, es una imitación de otra. En una segunda ocasión, Travis volverá a hablar con Jane para intentar poner en palabras su dolor y su culpa por la muerte de la relación; sin embargo, nunca entrará en contacto físico con ella. Lo más que llega a suceder es que sus dos imágenes se sobreponen en el cristal que los separa: se han fundido en una sobreimpresión momentánea.

En esa secuencia, la puesta en escena de Wenders consigue su máxima sencillez y concentración. Nunca dado a fioriturras innecesarias o presuntuosas, Wenders fija su cámara para alternar planos largos de sus dos personajes en sus respectivos soliloquios. Eso aunado al *tour de force* interpretativo —el espléndido actor de carácter Harry Dean Stanton en el mejor momento de su carrera, la Kinski demostrando su sorprendente maduración como actriz— deviene en una intensidad emocional pocas veces vista en una pantalla de cine.

Al final, Jane acude a un cuarto de hotel para recuperar a su hijo. Los dos se abrazan amorosamente. "Tu pelo está mojado", le dice el niño. Es todo lo que necesitamos oir. Afuera, iluminado por un rojizo crepúsculo, Travis ha visto la reunión de su mujer e hijo, y se aleja manejando por la carretera. Una vez más, "tan solo y triste cual hoja al viento."

"Quisiera llorar, quisiera morir de sentimiento". ◇

PUBLICACIONES
EL COLEGIO DE MEXICO

Novedades

Varios autores
Ensayos sobre historia de la educación en México reimpresión

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

Francisco Zapata
El conflicto sindical en América Latina

Máximo Halty
Estrategias de desarrollo tecnológico para países en desarrollo

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

De venta en la librería de **El Colegio de México** y en otras librerías

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

NOVEDADES
Colección Problemas de México

era

▶ **Héctor Guillén Romo**
ORÍGENES DE LA CRISIS EN MÉXICO
1940/1982

▶ **Enrique Astorga Lira**
MERCADO DE TRABAJO RURAL EN MÉXICO
La mercancía humana

▶ **José Valenzuela Feijóo**
EL CAPITALISMO MEXICANO EN LOS OCHENTA

En prensa:

▶ **Miguel Angel Rivera Ríos**
CRISIS Y REORGANIZACIÓN DEL CAPITALISMO MEXICANO

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

Libros

NUESTRAS PRIMERAS CONSTITUCIONES I

CONSTITUCIÓN DE CÁDIZ DE 1812

Por Alejandro de Antuñano M.

Rememora nuestra tradición el mes de febrero como el de la Constitución Vigente. Los trabajos del Constituyente de 1916-1917 quedaron plasmados en la *Constitución política de los Estados Unidos Mexicanos*, que se firmó el 5 de febrero de 1917. Un 5 de febrero también, se firmó la Constitución de 1857.

En nuestra primera constitución, la de Cadiz de 1812, encontramos ya algunos de los principios Constitucionales que contribuyeron a forjar y a formar desde entonces, los preceptos que ahora nos rigen y definen como Nación Soberana.

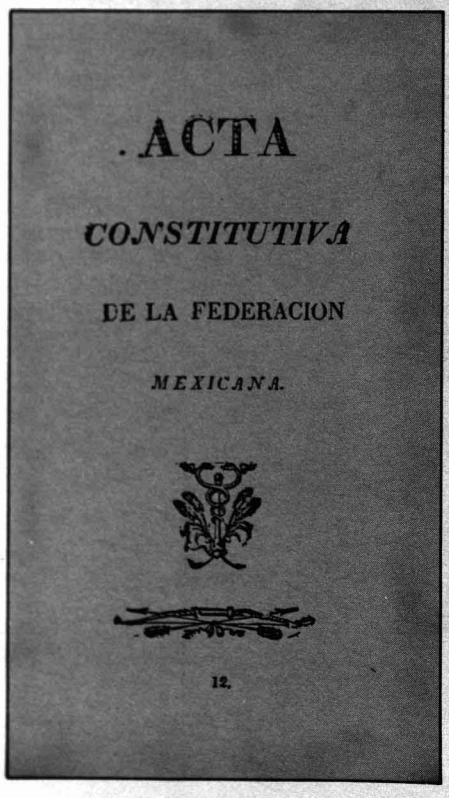
Sirva pues de propósito este mes de febrero para hacer un repaso del surgimiento de este documento que guió esos difíciles y accidentados años nacionales.

La Constitución de Cádiz, primera constitución formal que rigió a México, en la que participó un importante grupo de representantes mexicanos, elegidos en diferentes elecciones, y vigente en dos ocasiones en el México de 1812 y 1820, tiene importancia en la orientación y en el fortalecimiento de la vida política novohispana. Nacida bajo la presión de los agobiantes problemas que padeció la España de principios del siglo XIX —desde la invasión de Napoleón a la península en 1808— y de la necesidad, aprovechando la coyuntura de reformar las caducas leyes que sostenían un absolutismo ilustrado y decadente que había abdicado a favor de Bonaparte, esta Constitución, de corte liberal, que no abandonó totalmente la concepción monárquica y el "monopolio" eclesiástico, es resultado de los trabajos de las cortes que la expidieron; no sólo erosionó el absolutismo monárquico de la época— Artículo 3 —y derrotó a los franceses. Siendo un documento formal que sirvió a España y a sus vastos dominios— Artículos 1 y 10— también ejerció una saludable influencia en los ánimos criollos, que luchaban en los inicios de nuestra vida política independiente.

Buen número de mexicanos participó en las juntas de Cádiz. Se destacaron activamente, y adquirieron la experiencia parlamentaria de entonces: Miguel Ramos Arizpe, diputado por la provincia de Coahuila, José Miguel Guridi Alcocer, diputado por Tlaxcala; José Ignacio Berje Cisneros, diputado por México; José Rimeon de Uría, diputado por Guadalajara; José Miguel Gordoa y Barrios, diputado por la provincia de Zacatecas; Mariano Mendiola, diputado por Querétaro; y Juan José Guereña, diputado por Durango, capital del Reyno de la Nueva Vizcaya. Muchas de sus exigencias y valiosas ideas "criollas" se incorporaron a esta Constitución.

La Constitución de Cádiz consagró importantes preceptos; reemplazó la soberanía del rey por la de la Nación —Artículo 3— estableció el principio de la división de poderes, y decretó —Artículo 131 y 371— la libertad de imprenta. Además, durante su vigencia, las cortes españolas expidieron los decretos que hicieron efectivos muchos de sus postulados en la Nueva España, como las medidas para fomentar la agricultura y la industria en la América Española, la abolición de los tributos, la formación de ayuntamientos constitucionales, y la abolición de la inquisición.

Reimpresa en Nueva España por indicaciones del Virrey Venegas, el 8 de septiembre de 1812, esta Constitución se juró el 30 de ese mes, y al año siguiente dejó de estar en vigor cuando Fernando VII, al recuperar el poder, la desconoció el 4 de mayo para reimplantar el régimen monárquico absolutista. Se revocaba la constitución, al tiempo que los insurgentes promulgaban el célebre "Decreto Constitucional para la libertad de la América Mexicana". El Virrey Calleja sucesor de Venegas la abolió en agosto de 1814, y nuevamente estuvo en vigor cuando la Revolución Liberal de Rafael del Riego en España obligó a Fernando VII a jurarla el 9 de marzo de 1820. ◊


ACTA
CONSTITUTIVA
DE LA FEDERACION
MEXICANA.
12.

Continuará en el siguiente número

ENGAÑOS

LA HERIDA SCHNITZLER

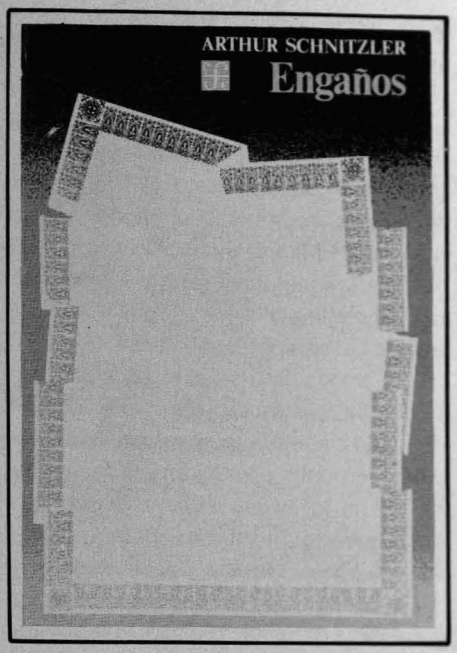
Por Héctor Orestes Aguilar

"La que es plenamente mujer engaña para gozar. La otra goza para engañar". Quizás este aforismo de Karl Kraus sea el mejor resumen para los relatos de Arthur Schnitzler que aparecen en la interesante colección *Cuadernos de la Gaceta* de El Fondo de Cultura Económica, donde se han publicado también obras de Fernando Pessoa, J.M. Le Clézio y Vasko Popa, entre otros autores importantes y escasamente conocidos en lengua española. Los lectores de *Universidad de México* recordarán que en mayo de 1984 apareció en estas mismas páginas el texto que encabeza la presente selección de la narrativa breve de Schnitzler y que, por sí sólo, constituía un placentero incentivo para pedir el regreso del escritor austriaco[1]

¿Por dónde se extiende la herida Arthur Schnitzler? Los diagnósticos suelen coincidir en que su episodio erige el puente más firme entre literatura y exploración sicoanalítica; que por debajo de la aparente trivialidad de sus ficciones se construye un espacio dramático en el que florecen elementos virtualmente liquidados de la narrativa costumbrista, del poema de circunstancias y de la comedia de enredos;

[1] En 1984 se publicó *El Retorno de Casanova*, una de las más famosas novelas de Schnitzler, por partida doble. Tanto la UNAM, en su colección *Nuestros Clásicos* como el Departamento de Difusión Cultural de la UAM ofrecieron estupendas ediciones de este importante texto.

que si algo nos legó fue la desoladora estatua de Eros bifronte, del amor que se deja invadir por el cinismo y mira con ojos entrecerrados dibujando una mueca irónica, despreciativa. El lugar de Schnitzler, en principio, *no* es el de Freud. Los corresponsales literarios del sicoanalista reciben el trato cálido y distante de alguien que sabe cómo pactar amistades enriquecedoras pero inofensivas. A Stefan Zweig, Freud le dicta alabanzas razonadamente afectuosas y lo felicita por haber dado en el clavo en sus esbozos biográficos de Balzac y Dickens, aunque se lamente de que, al toparse con el "maldito ruso" de Dostoievsky, Zweig no haya podido desentrañar el alma del novelista. Cuando escribe a Romain Rolland, el doctor Freud comienza declarándole todas sus simpatías y presentándose como devoto seguidor de su humanismo; después reconocerá que Rolland, a diferencia de él, médico de almas, es una personalidad universalmente apreciada y que sus respectivos mundos están muy distanciados. Para Arnold Zweig hay palabras de respeto que después se harán nerviosas advertencias (Freud no quería tener en Herr Arnold un biógrafo segundón y parcial). Thomas Mann tiene la suerte de encontrar en Freud un interlocutor inteligente e interesado en su trabajo literario. Pero las dos cartas que Freud envía a Schnitzler (con una diferencia de "dieciseis" años) constatan que el escritor pudo herir a sus contemporáneos. La primera, fechada el ocho de mayo de 1906, muestra a un Freud "eufórico", raro para quien tenía en la templanza más una vocación que un estado de ánimo; la segunda, la más famosa,



nos deja ver a un sicoanalista que confiesa (quién sabe con qué grado de veracidad) su tormento: Freud, ante Schnitzler, se hallaba en el umbral del temor. Si en el Olimpo las divinidades fraternas terminan por combatir entre sí, la mitología vienesa del siglo XX difícilmente podía aceptar la comunión de dos indagadores de almas. (Schnitzler, además, no es el primero en llevar a la literatura la inquisición analítica plasmada en el monólogo interior: Edouard Dujardin, rara mezcla de simbolista y wagneriano, publica en 1887 *Han cortado los laureles,* homenaje al "supremo novelista de almas" que fue Racine y donde se adelanta casi treinta años a James Joyce).

La escritura de Schnitzler es una opción cultural tanto como lo fueron la música compuesta entre Mahler y Schönberg o la arquitectura de Otto Wagner. El diáfano coloquialismo recrea ciertamente un lenguaje sencillo y accesible pero no se deja vencer por la tentación de lo inmediato; más aún, si un inmediatismo hay en Schnitzler éste le permitió encontrar a sus héroes colindando con el libertino, el diletante, el escándalo. A los ojos de su época esta literatura probablemente no anunciaba algo nuevo y sí representaba un vínculo

276001
Vuelta 111
REVISTA MENSUAL/AÑO X/FEBRERO 1986/350 PESOS
Daniel Bell
EL DESTINO DEL LIBRO
Enrique Krauze
LA NOCHE DE TLAXCALANTONGO

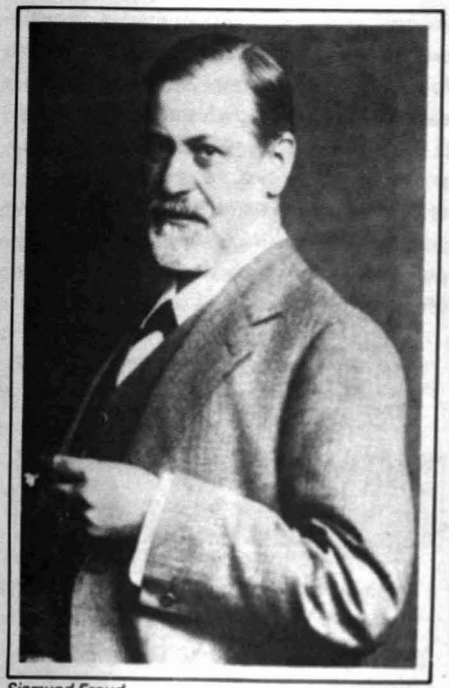
Poesía:
GONZALO ROJAS, JACQUES REDA,
MARCO ANTONIO MONTES DE OCA, FERNANDO DEL PASO,
JUAN LUIS PANERO, FRANCISCO CERVANTES
Un *cuento* e *ilustraciones* de ALBERTO SAVINIO

revista mexicana de
POLITICA EXTERIOR

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

SUSCRIPCIONES

Anual: México, 1 500 pesos; E.U.A., Canadá, Centroamérica y Sudamérica, 25 U.S. dólares; otros países, 34 U.S. dólares.
Dirigirse a: Dirección General de Archivo, Biblioteca y Publicaciones, Secretaría de Relaciones Exteriores, Ricardo Flores Magón No. 1, Ex-Convento de Tlatelolco, C.P. 06995 México, D.F., teléfonos: 597-53-86 y 597-53-16.



Sigmund Freud

con el pasado distinto del cultivado por los románticos. Casanova es, por ejemplo, la imagen de la senilidad que escapa a la tragedia; puede vencer en un duelo y después besar el cadáver de su joven adversario porque la elegancia y la ternura son, como el cinismo, fruto de la experiencia; lo fascinante es encontrar que lo mismo una cantante de ópera que la mujer de un profesor son de la estirpe de los cínicos.

En sus personajes femeninos, Schnitzler participa en cierta forma de la preocupación de los escritores vieneses que *teorizarán* acerca de la esencia de la mujer. En Wedekind la mujer es fatalidad, pasión trágica del hombre. Karl Kraus se preguntaba si una mujer existe antes de que alguien entre y la vea. Otto Weininger llegó a la conclusión de que el más bajo de los hombres es infinitamente mejor que la más elevada de las mujeres. Arthur Schnitzler no se interesó en explicar, simplemente mostró que *sus* mujeres son sombras o actrices, que encienden el amor para después alejarse precipitadas y miedosas. La dimensión exacta de la humanidad femenina no está inclinada, sin embargo, del lado de la traición. El hallazgo fue demostrar que el engaño no es la respuesta medrosa a la tolerancia represiva sino una forma superior del placer; fue darnos mujeres que son, como la del aforismo Krausista, mujeres plenas, agonistas de su cuerpo y espíritu en el campo de batalla del amor. Tal es la lección, la herida necesariamente abierta de Schnitzler. ◇

Arthur Schnitzler, *Engaños*. Fondo de Cultura Económica, México, 1985. Colección *Cuadernos de la Gaceta*, no. 5, 109 pp. Traducción de Juan Villoro.

LA CULTURA DEL 900

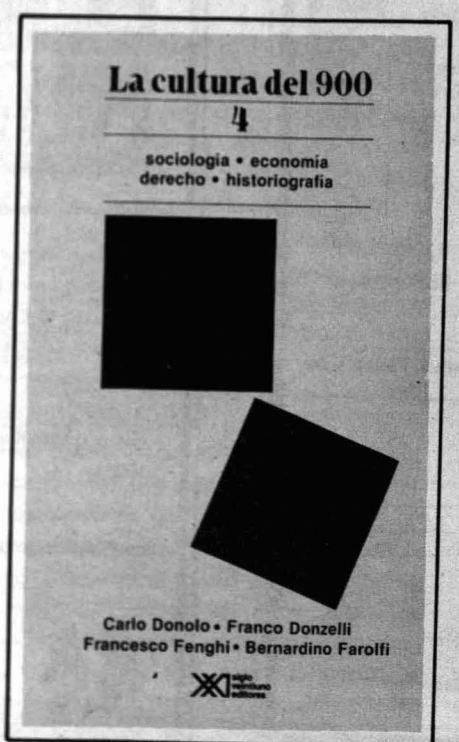
LAS CIENCIAS HUMANAS DE NUESTRO SIGLO

Por Ricardo de la Peña

La reflexión sobre el desarrollo y los resultados de las disciplinas humanas durante el presente siglo es el foco de atención de la obra *La cultura del 900,* que Siglo XXI Editores ha publicado en español en este año. Constituida por seis volúmenes, aborda la evolución y perspectivas de los diferentes ámbitos de la cultura, tanto en la vertiente del desarrollo científico-humanístico, como en la de las artes.

El cuarto tomo de esta colección atiende de manera particular la situación de las ciencias humanas en la vigésima centuria. Así, presenta lo correspondiente a la sociología, la economía, el derecho y la historiografía. Cada una de estas ciencias es analizada por un especialista en el campo en cuestión, el cual se ha de proponer revisar los esquemas teóricos predominantes, principales exponentes y vinculaciones interdisciplinarias.

El objetivo enciclopédico de la obra se manifiesta en el esquema general al que se sujeta la elaboración de cada apartado: al discurso reflexivo sobre el devenir de la materia se anexa un compendio biográfico y una selecta bibliografía del tópico abordado de tal suerte que se dispone simultáneamente de una interpretación sobre el campo y de los elementos informativos básicos.



La diferente responsabilidad autoral de cada una de las secciones constituyentes del cuarto volumen de esta colección repercute en desiguales niveles en el tratamiento de las materias. Nos enfrentamos en dos ocasiones a ensayos acabados, con una correcta esquematización y un profundo tratamiento de la problemática; y en los dos restantes, a someras exposiciones que adolecen de deficiencias y vacíos. En el primer caso, las lecturas sobre la sociología y la economía en este siglo; en el segundo, los textos sobre derecho e historiografía.

Carlo Donolo es el encargado de la exposición referente a las ciencias sociales. La introducción a la temática la constituye un intento de definición de la naturaleza del análisis sociológico, en la que remarca la coexistencia de paradigmas contradictorios, pero vinculados por la uniformidad de métodos de investigación empírica aceptados. Caracteriza a la sociología de la posguerra por la consolidación de su campo y su establecimiento en el ámbito universitario, dependiendo el nivel de especialización que alcance de la inversión que se destine a la tarea.

Tras de una dicotomía entre una orientación pragmática prevaleciente en los Estados Unidos y un pesimismo cultural en boga en Europa, Donolo advierte una superación hacia una conciencia de las limitaciones del propio ejercicio en la materia tanto en sus potencialidades de validez como de eficacia, preservándose la competencia entre paradigmas opcionales.

El principal éxito de las ciencias sociales en el siglo veinte ha sido, según el autor, el avance en la codificación empírica de los fenómenos y la integración en la visión del sistema como entidad real reconstruible analíticamente. En este último aspecto, empero, detecta la partición entre quienes ven a la sociedad como un campo estructurado en el que operan agentes y quienes la ven como un sistema que se prepara a su reproducción.

La otra disciplina adecuadamente tratada en esta obra es la economía, cuya revisión está a cargo de Franco Donzelli. Desarrollada a partir de un guión que privilegia la evolución histórica sobre la descrip-

ción de corrientes —caso en que se encuentra el ensayo sobre la sociología—, el texto parte de la precisión del sentido de la "revolución marginalista" y su importancia en el desarrollo de la disciplina a lo largo del presente siglo. De lo polémico a lo didáctico, en esta segunda sección se refleja claramente que la posibilidad de ordenamiento en la exposición sobre un ámbito cultural se encuentra sobredeterminada por la propia integración de la materia: ante el predominio casi indiscutido de un paradigma, la historia de la economía se vuelve exposición de principios y derivaciones, hasta el encuentro con los grandes nudos de donde emerge el cuestionamiento.

La unidad del pensamiento económico en la actualidad es resultante del paso de la "óptica de la reproducibilidad", que caracteriza la escuela clásica, a la "óptica de la escasez", eje de la teoría marginal. La historia del nuevo paradigma es así la historia de su formulación, sus réplicas y reorganizaciones conceptuales y analíticas que reiteran su preeminencia. En el fondo, subyace la interpretación de la ciencia económica como deductiva: axiomática ajena a una validación empírica de la que se deducen postulados también independientes de condicionamiento por la realidad histórica; principio fundamental: la conducta racional. Esta definición de la economía deriva en una formalización extrema que aliena a la ciencia de su aplicabilidad. Esta "esquizofrenia", como la califica Donzelli, se contrapone a la creciente intervención de la economía en la gestión del sistema y su persistencia coexiste con una lamentable pobreza del pensamiento marxista, dogmático, sociologista e instrumentado.

Y esta calificación del marxismo define precisamente el carácter del ensayo sobre el derecho, escrito por Francesco Fenghi, quien destina su exposición a la disertación personal de la crítica al derecho burgués, desde un enfoque ideológicamente sesgado, carente de una auténtica exposición del desarrollo de la ciencia jurídica y abocado a ratificar un enfoque satanizando el objeto mismo de reflexión.

El cuarto trabajo que constituye este volumen se dedica al análisis de la historiografía en este siglo; su autor, Bernardino Farolfi. De corta extensión, el texto muestra confusión por el abuso de las referencias bibliográficas, pretendiendo tocar en pocas páginas la totalidad del desarrollo de una ciencia tan compleja como es la historia.

Finalmente, resulta importante señalar la ausencia de apuntes sobre la reflexión en estos campos en Latinoamérica, lo cual bien pudiera deberse a un cuestionable enfoque acotado al Primer Mundo, bien a lo escaso o irrelevante de las aportaciones en la materia del pensamiento en la región. La segunda opción nos conduciría a replantear la necesidad de revisar los alcances y perspectivas de las ciencias sociales en el país, para la búsqueda de un desarrollo efectivo. ◇

Varios autores, *La cultura del 900*, Siglo XXI Editores, México, 1985, Vol. IV.

SUPERMADRE

LA MUJER Y SU ACTIVIDAD POLÍTICA

Por Claude Pineda Morisset

"Se considera que una mujer tiene éxito no por sus capacidades y logros individuales como persona, sino en la medida en que refleja fielmente la imagen predominante de la feminidad".

estudios sociológicos

DE EL COLEGIO DE MÉXICO

Vol. 3, núm. 8, mayo-agosto, 1985

Los alimentos en la sociedad: aportes al estudio interdisciplinario de la alimentación

Artículos

Alejandro Spindola y Efrén Ortiz Villaseñor
El consumo de alimentos en épocas de crisis: resultados de una prueba piloto en la delegación Cuauhtémoc del Distrito Federal

Pan A. Yatopoulos
Los sectores medios y las crisis alimentarias: la nueva competencia entre consumo animal y consumo humano

Eduardo Menéndez
Saber "médico" y saber "popular":

Revista cuatrimestral publicada por **El Colegio de México**

⑧

ejemplar: 800 pesos

Adjunto cheque o giro bancario núm. _____ del banco _____ a nombre de **El Colegio de México, A.C.**, por la cantidad de _____, importe de mi suscripción por _____ año(s) a Estudios Sociológicos.

Nombre _____
Dirección _____
Ciudad _____ Estado _____
Código Postal _____ País _____ Tel. _____

Suscripción anual

México: 2000 pesos
E.U.A., Canadá, Centroamérica y Sudamérica: 20 U.S. dólares
Otros países: 35 U.S. dólares

Favor de enviar este cupón a **El Colegio de México**, Departamento de Publicaciones, Camino al Ajusco 20, Col. Pedregal de Sta. Teresa, 10740 México, D.F.

era

CUADERNOS POLITICOS

Ruy Mauro Marini ▶ La lucha por la democracia en América Latina ✪ Jaime Osorio ▶ Acerca de la democracia ✪ Ralph Miliband ▶ El nuevo revisionismo en Gran Bretaña ✪ Henry A. Giroux ▶ La educación: sometimiento y resistencia ✪ Antonio García de León ▶ Poder y lenguaje ✪ Héctor Guillén Romo ▶ Hayek y la austeridad en México

44 Revista trimestral de Ediciones Era

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

Como ésta, muchas otras situaciones similares son lo "correcto", lo "normal" en la cultura peruana y chilena, según señala Elsa M. Chaney en esta obra.

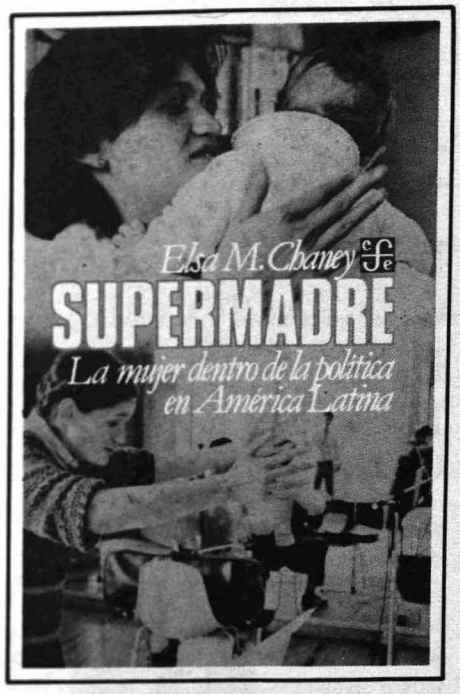
A partir de la capacidad de razonamiento, el ser humano da a luz toda una cadena de conceptos, creación de él mismo. Conceptos cuyo valor y significado varían según el "ahora", con todas sus implicaciones. Lo anterior da lugar a constantes polémicas de interpretación o reinterpretación alrededor de dichos conceptos con el fin de actualizar los valores sociales ya obsoletos.

La mujer y su actividad política. ¿Y el hombre?

Hombre y mujer: dos naturalezas diferentes. Pero además nuestra sociedad se empeña en mantener al sexo femenino en un grado inferior al masculino: "Se considera a la mujer como un varón deformado": Aristóteles. Es ésta una concepción que, bajo diversas modalidades subsiste hoy día en América Latina.

Actualmente las ciencias biológicas y sicológicas no han llegado aún en sus investigaciones a un nivel lo suficientemente desarrollado como para determinar si las mujeres poseen una naturaleza *especial*, la cual presupone la inferioridad que se le endilga; tampoco se ha llegado a un grado de conciencia necesario para comprender aquello que diferencia al hombre de la mujer, como para afirmar que el carácter femenino es simplemente producto de la historia y del ambiente. Por lo pronto, independientemente de las pruebas que existen a la fecha, la feminidad predomina como imagen "correcta" de la mujer. En nuestra sociedad, "feminidad" significa "mujer decente", o sea fiel a su papel "natural" de esposa y madre: "Los hombres latinoamericanos por lo general, aparte de la 'mujer decente' y de la monja, la única otra imagen que tienen de la mujer es la de la 'mala vida'. De aquí que la mujer sea objeto de ciertos intereses que a través de la tradición han sido estereotipados como femeninos. En este sentido, por medio de entrevistas, la autora devela el hecho de que la mayoría de las mujeres llevan consigo mismas, quizá sin darse cuenta, estos intereses a su campo de actividad política; como consecuencia de no haber logrado aún, como primer paso, su propia emancipación.

La sociedad no le concede en lo absoluto igualdad con el hombre, bajo el enfoque de seres humanos, en cuanto a derechos y obligaciones. Por el contrario, nuestro sistema político, social y económico se ocupa más bien de mantener a la mujer marginada a través del manipuleo. Al mismo tiempo, la mayoría de las mujeres que sólo conservan una parte de las tareas domésticas, son utilizadas como fuerza de trabajo de reserva en los niveles más bajos de la producción industrial y del sector de servicio, resultando así víctimas del esfuerzo de modernización.



Este manipuleo consiste en designar, sin posibilidad alguna de cuestionamiento, ciertas características, tanto de la mujer como del hombre, como naturales, o bien extender su naturaleza más allá de su alcance real: "Una explicación alternativa de la (supuesta) inferioridad de la mujer podría ser que, durante siglos, las mujeres sólo tuvieron acceso a un papel aceptado: la maternidad".

¿Hasta qué grado es la maternidad una condición "natural" de la mujer y a partir de qué momento es esta condición manipulada con el fin de mantener marginada a la mujer de las cuestiones políticas?

Esta, entre otras, es una de las realidades cuestionadas y analizadas por la autora a fin de comprender la trayectoria de la actividad política de la mujer en América Latina.

Quizás el principal motivo en la creación de esta imagen de la mujer es el tamiz reaccionario de la influencia cristiana católica romana que existe en los países latinoamericanos que bautizó y confirmó las ideas griegas sobre la supremacía masculina. Esto, más el hecho de que el trabajo doméstico tiene utilidad pero no tiene "valor de intercambio" en términos económicos, da lugar a que la contribución de la mujer no sea tomada en cuenta. Ahora bien, el empleo remunerado puede ser sin duda un primer paso para que la mujer, a través de cierta independencia económica, comience a percatarse de la condición de inferioridad en que se le tiene engañosamente de un modo "natural". Pero esto no basta para llegar a la emancipación permanente ya que los movimientos de reforma moral no buscan cambios estructurales sino que se limitan a lograr modificaciones legales, constitucionales y educacionales en los sistemas existentes.

Asimismo, muchas mujeres, a pesar de que trabajen y sean independientes económicamente, siguen muy ligadas en el aspecto sicológico a su familia, que es el principal organismo que se encarga de mantener al máximo aquellas estructuras: "Lo que sucede es que extendemos los papeles matrimoniales hasta el trabajo. Solemos tratar a los hombres como lo haría una madre y no como si fueran nuestros esposos, amantes o colegas". No por esto se vaya a pensar que la liberación de las mujeres latinoamericanas se logrará degradando a la familia. Más bien, habría que ofrecer alternativas a aquellas que las deseen: "Una vez que se reconozca el principio de autonomía personal, es evidente que los papeles de esposa y madre podrán ser revaluados puesto que en este caso no se estará tratando con un papel impuesto sino con la aceptación deliberada de tareas que no son las únicas opciones".

Mientras la mujer siga siendo considerada inferior al hombre, y mientras ella misma no logre su emancipación, individual primero y grupal después, su lucha política estará siempre limitada por los marcos sociales preestablecidos. En consecuencia esa lucha por la construcción de una nueva sociedad no se logrará pues para ello es necesario que hombres y mujeres la emprendan juntos.

Un obstáculo muy fuerte a vencer es el énfasis que se hace en el papel de esposa y madre pues eso limita seriamente la contribución de la mujer en la sociedad moderna y su integración a ella. Los medios de comunicación, que no sólo reflejan las ideas tradicionales sino que también influyen fuertemente en la asimilación de los roles femeninos, constituyen, si no el principal, sí uno de los elementos principales que intervienen en este proceso. Este elemento, aunado a la influencia educacional y familiar es determinante al grado de que "en general, las pocas mujeres comunistas y socialistas que ocupan puestos públicos, definen su papel político en términos de respaldo del varón y se concentran en actividades típicamente femeninas dentro de su partido. Así las responsabilidades del

hogar y de la familia, por lo general tienen prioridad, incluso para las mujeres izquierdistas de Perú y de Chile".

Paralelamente a esta trayectoria histórica en cuanto al papel de la mujer en la sociedad, se sabe que la imagen materna es reverenciada, por lo cual sucede que las primeras incursiones de las mujeres latinoamericanas en la vida pública fueron como un clavado: "Habiendo comprendido la reverenciada imagen de la madre, aprendieron a usarla, disfrazadas de supermadres".

Pero hay aún muchos otros aspectos por superar: "El hecho de que la mayoría de las mujeres izquierdistas de América Latina coloquen la solidaridad de la clase trabajadora por encima de su identificación con los 'problemas de la mujer' como cuestión de principio, frena decisivamente el proceso de emancipación femenina". Esto, por un lado, y por otro, la falta de visión más allá de la lucha por el derecho al voto de la mujer hizo que una vez logrado el reconocimiento de este derecho, las organizaciones femeninas se desbarataran. La lenta comprensión de las mujeres de que el voto significaría poco si no se hacían cambios en las tradiciones, en las instituciones de la sociedad, dio lugar a cierta esterilidad y estancamiento en sus movimientos.

Sin embargo, en la actualidad la misma vertiginosidad del ritmo de vida participa en el aceleramiento del proceso de emancipación.

Llegar a esta condición no ha sido sencillo, y seguir avanzando tampoco lo será sobre todo porque, para ello, es necesario romper con una serie de esquemas y valores (muchas veces muy sutiles) conservadores y tradicionales tan arraigados que nos parecen "normales" y hasta "naturales": "La devalorización de las mujeres en la sociedad latinoamericana es contrarrestada por la tradición de la caballerosidad. El papel del caballero y la actitud de coquetería que evoca la mujer tiene un aspecto insidioso que rara vez perciben las mujeres, orgullosas de sus hombres". Feminidad: importante obstáculo frente a la emancipación de la mujer ya que los problemas femeninos son considerados como de menor prioridad política.

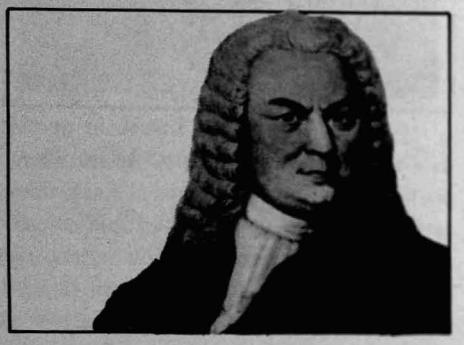
Las ideas estereotipadas ya se van quebrando poco a poco desde sus raíces. En esta medida la lucha política por el cambio logrará llegar a ser de los hombres y las mujeres.

Elsa M. Chaney, *Supermadre*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, 284 pp.

Discos

LAS 25 MEJORES GRABACIONES DEL AÑO EN DISCOS COMPACTOS I

Por Rafael Madrid



Pretender hacer una selección de las mejores grabaciones del año que acaba de terminar es una tarea prácticamente imposible pues no se dispone de los recursos suficientes y necesarios, es decir, de todo el material producido por las compañías disqueras, así como del tiempo idóneo para escucharlas a plenitud y seleccionarlas de acuerdo a nuestro criterio que, obviamente, es arbitrario y subjetivo. Sin embargo, con el propósito de orientar a nuestros lectores quienes han solicitado una lista que pudiera servirles para adquirir los discos compactos que ya se están vendiendo en México cada vez en mayor número, nos impusimos esta tarea, fijando de antemano cinco condicionantes en aras de la objetividad, brevedad y sinceridad en los juicios emitidos, a saber:

- *Clasificarlos en 10 géneros: Barroco, Concierto, Cámara, Instrumento solo, Lied, Sinfonía, Obra orquestal, Ballet, Oratorio y Opera.*
- *Escuchar todas y cada una de las selecciones a nuestro alcance, varias veces y con detenimiento.*
- *Apoyar los juicios emitidos, cuando hayan coincidido con los nuestros, en los vertidos por otras publicaciones especializadas en la materia.*
- *Procurar que los discos escogidos puedan adquirirse en México, o cuando menos exista la posibilidad de que las tiendas especializadas puedan conseguirlos en el extranjero.*
- *Los discos comentados fueron grabados en el periodo comprendido entre 1976 y 1985, por lo que no pertenecen rigurosamente a lo enunciado en esta columna; sin embargo, 1985 fue el año en que pudieron conseguirse comercialmente en este país.*

GENERO BARROCO

J. S. BACH. LOS CONCIERTOS BRANDENBURGO.

Solistas: Henryk Szeryng, Heinz Holliger, Jean Pierre Rampal, Michala Petri y André Bernard. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Dirige Neville Marriner. Philips 400076 y 77 (1980)

J. S. BACH. LOS CONCIERTOS BRANDENBURGO.

Solistas y el conjunto The English Concert. Dirige desde el clavicémbalo Trevor Pinnock. ARCHIV 410-500 y 501 (1982)

En la versión de Marriner los solistas no requieren presentación pues son virtuosos bien conocidos de sus respectivos instrumentos, y supeditados, un instrumento por voz, a la experimentada dirección de Marriner en la materia. Aunque es una grabación analógica transferida al disco compacto, los micrófonos colocados a distancia adecuada produjeron un sonido de excepcional claridad, gran definición y balance.

La interpretación de Pinnock y la ejecución de su conjunto de músicos ingleses que tocan con instrumentos originales, no le va a la zaga a la grabación anterior, y el resultado es una versión del más puro estilo barroco. La grabación digital realizada en el Henry Wood Hall de Londres es extraordinaria.

G. F. HANDEL 6 CONCERTI GROSSI, Opus 3
12 CONCERTI GROSSI, Opus 6

The English Concert. Dirige desde el clavicémbalo Trevor Pinnock. ARCHIV 413727, 410897 y 98 (3 discos) (1982)

De nuevo, el productor de estos discos, el Dr. Andreas Holschneider y el ingeniero de grabación Hans-Peter Schweigmann consiguieron hacer un trabajo sobresaliente con estos preciosos conciertos en donde Handel derrochó frescura y espontaneidad. Cada concierto sigue una secuencia diferente de movimientos, y en conjunto cubren una amplísima gama que va desde lo austero y trágico hasta lo alegre y pomposo.

CONCIERTO

L. V. BEETHOVEN. LOS 5 CONCIERTOS PARA PIANO Y ORQUESTA

Rudolf Serkin al piano. Dirige Seiji Osawa a la Orquesta Sinfónica de Boston.
TELARC digital CD-80061-5 (3 discos) (1981-84)

L. V. BEETHOVEN. LOS 5 CONCIERTOS PARA PIANO Y ORQUESTA.

Alfred Brendel al piano. Dirige James Levine a la Orquesta Sinfónica de Chicago. PHILIPS digital 411189-2 (3 discos) (1983) grabados en "vivo" es decir, en funciones realizadas en la sala de la Sinfónica de Chicago ante público.

La versión TELARC es para aquellos acostumbrados a su alto nivel de calidad, pues aquí la Sinfónica de Boston "suena" como la Sinfónica de Boston a cualquiera que la haya escuchado en su recinto sede o en Tanglewood, y lo que es más notable, la sala de la Sinfónica "suena" como tal, haciendo honor a su fama como uno de los mejores recintos acústicos del mundo. La interpretación de Serkin es de primera clase y la claridad y potencia de su piano fueron captados con toda fidelidad gracias a la inteligente colocación de los micrófonos de los ingenieros de la TELARC.

Esta es la tercera vez que Brendel graba estos conciertos, y él mismo, en el folleto que acompaña a los discos, explica sus razones así como las correcciones específicas que llevó a cabo en algunas de las partituras. También señala las ventajas de grabar en un concierto en vez de hacerlo sin auditorio. La verdad es que el público guardó suficiente silencio para que los ingenieros de la Philips obtuvieran una buena grabación, la cual, desde nuestro punto de vista, se desvirtuó al quedar incluidos fragmentos de aplausos al inicio y al final de cada concierto, lo que después de audiciones sucesivas resulta chocante. Sin embargo, muchos disfrutarán de esta versión, pues Brendel, Levine y sus músicos llevaron a cabo una interpretación y ejecución majestuosa, profunda y bien balanceada.

W. A. MOZART. CONCIERTOS PARA PIANO Y ORQUESTA No. 9, K271; No. 11, K413 No. 12, K414 y No. 14, K449.

Malcom Bilson al pianoforte. Dirige John Eliot Gardiner a los Solistas Barrocos Ingleses. ARCHIV digital 410905 y 413463 (1963)

Estos discos sobresalen de otras grabaciones principalmente por su balance sonoro.

El solista Malcom Bilson toca el pianoforte con brillantez y elegancia y no es simplemente acompañado por la orquesta sino que forma parte de ella, y de esta manera nos permite oir estos conciertos como música de cámara, como seguramente el compositor los concibió.

Gardiner y sus solistas, que tocan con instrumentos de la época, saben lo que tienen entre manos y sacan el mayor efecto posible. El pianoforte es en Philip Belt construido en New Haven (E.U.) en 1977, réplica del instrumento de concierto de Mozart que se encuentra en Salzburgo y que fue construido por Anton Walter en Viena en 1780. ◇

Continuará en el próximo número

★ Nueva Publicación mensual de la Facultad

CUADERNOS de Filosofía y Letras

HISTORIA · FILOSOFIA · LETRAS HISPANICAS
LETRAS MODERNAS · LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO
GEOGRAFIA
ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

De venta en la Secretaría de Extensión Académica

Facultad de Filosofía y Letras/UNAM

DE VENTA EN LIBRERIAS UNIVERSITARIAS Y OTRAS

NOVEDADES

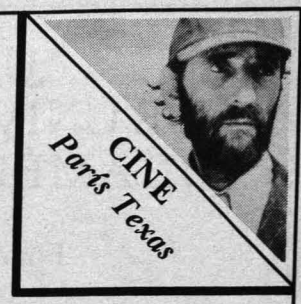
COORDINACION DE EXTENSION UNIVERSITARIA
difusión cultural/ EDITORIAL 1986

Opera
INBA
PRIMERA TEMPORADA 1986
ADRIANA LECOUVREUR
CILEA
RIGOLETTO
VERDI
THE RAKE'S PROGRESS
STRAVINSKI
LA CARRERA DE UN LIBERTINO
TEATRO DE BELLAS ARTES
FEBRERO
MARZO
ABRIL
SEP

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Febrero, 1986 421



EL PERIQUILLO SARNIENTO

HOMENAJE A JAVIER BARROS SIERRA

POEMAS DE ANNA AJMATOVA

ENTREVISTA CON ANTONIO NEGRI

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

□ Suscripción Renovación □ Adjunto cheque o giro postal por la cantidad de $ 2,000.00 (*dos mil pesos 00 / 100 moneda nacional*)

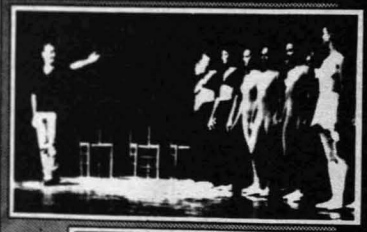
□ Adjunto cheque por la cantidad de 50 Dlls. U.S. Cy. (Cuota para el extranjero)

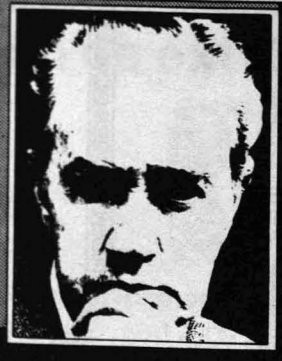
nombre dirección

colonia ciudad estado c.p. país teléfono

Galería

Revista mensual de ACTIVIDADES CULTURALES





- Juan Rulfo y dos J. R.: Un relato de Anderson Imbert
- Ernest Mandel: Asesinato delicioso
- Harold Bloom: Poe, el impenetrable
- Hagamos una cara Hellmans: Ma. Eugenia Chellet Díaz
- Tres mujeres del cine mexicano: Miguel Barbachano Ponce

DE VENTA EN LIBRERÍAS Y PUESTOS DE PERIÓDICOS

DIFUSIÓN CULTURAL • UNAM

UNIÓN DE UNIVERSIDADES DE AMÉRICA LATINA

Fundada en 1949

SÍNTESIS DEL PENSAMIENTO UNIVERSITARIO LATINOAMERICANO

Ofrece al público dos publicaciones periódicas:

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

Precio de *Universidades:* 1 ejemplar, US $ 8,00 / Suscripción anual, US $ 30,00
Precio de *Gaceta UDUAL:* Suscripción anual, US $ 2,00
Pedidos: Apartado Postal 70232 / Ciudad Universitaria / Delegación de Coyoacán / 04510-México, D. F.

ESTEREOMIL

EL SONIDO DE LOS CLASICOS **89.7 F.M.**

CONCIERTOS LASER

SABADOS Y DOMINGOS 14 Hrs.

1966 PRIMERA ESTACION ESTEREOFONICA
1978 COMPLETAMENTE COMPUTARIZADA
1985 LA TECNOLOGIA MAS AVANZADA:
RAYO LASER

INTEGRANTE nrm
TRADICION DE EXCELENCIA EN RADIO

LOS CIENTÍFICOS RECUERDAN

Jerome Bruner
EN BUSCA DE LA MENTE

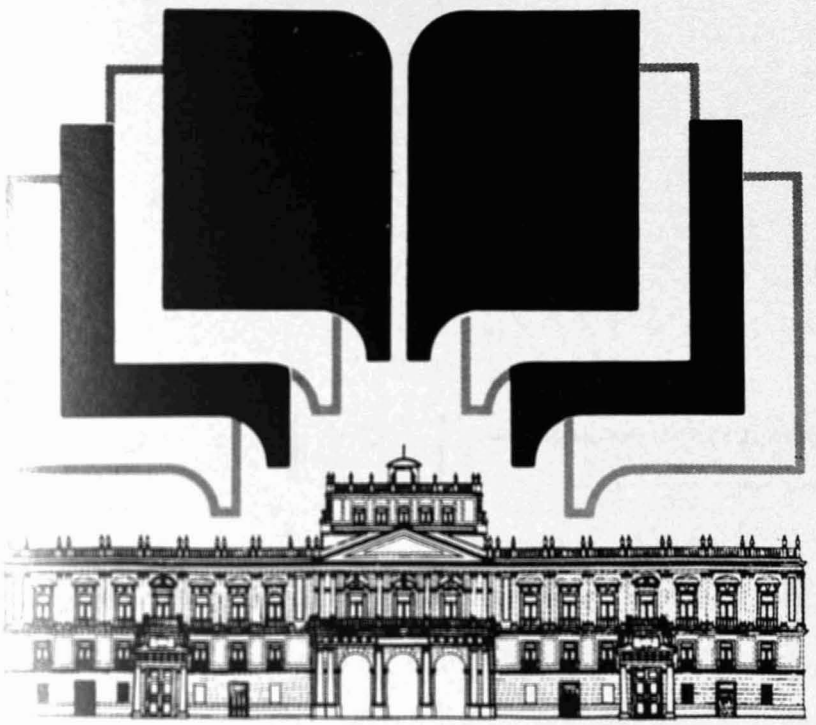
Freeman Dyson
TRASTORNANDO EL UNIVERSO

Peter Brian Medawar
CONSEJOS A UN JOVEN CIENTÍFICO

Quehacer complejo, el de la ciencia en nuestro siglo parece las más de las veces remoto o aun incomprensible para el hombre común. No obstante, quienes lo desarrollan son hombres tan comunes como cualquiera, distintos sólo por el saber que poseen. Para acercarnos a ese saber, la Fundación Alfred P. Sloan ha patrocinado desde hace años una serie de memorias de eminentes hombres de ciencia en las que estos narran, en los términos más sencillos y amenos, sus experiencias y exploraciones en el mundo científico. Varias de estas obras, entre ellas las tres arriba listadas, han sido contratadas por nuestra casa editorial puesto que son un claro ejemplo de cómo, con una buena prosa, hasta las más intrincadas prácticas e ideas pueden ser accesibles.

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

VII FERIA INTERNACIONAL DEL LIBRO



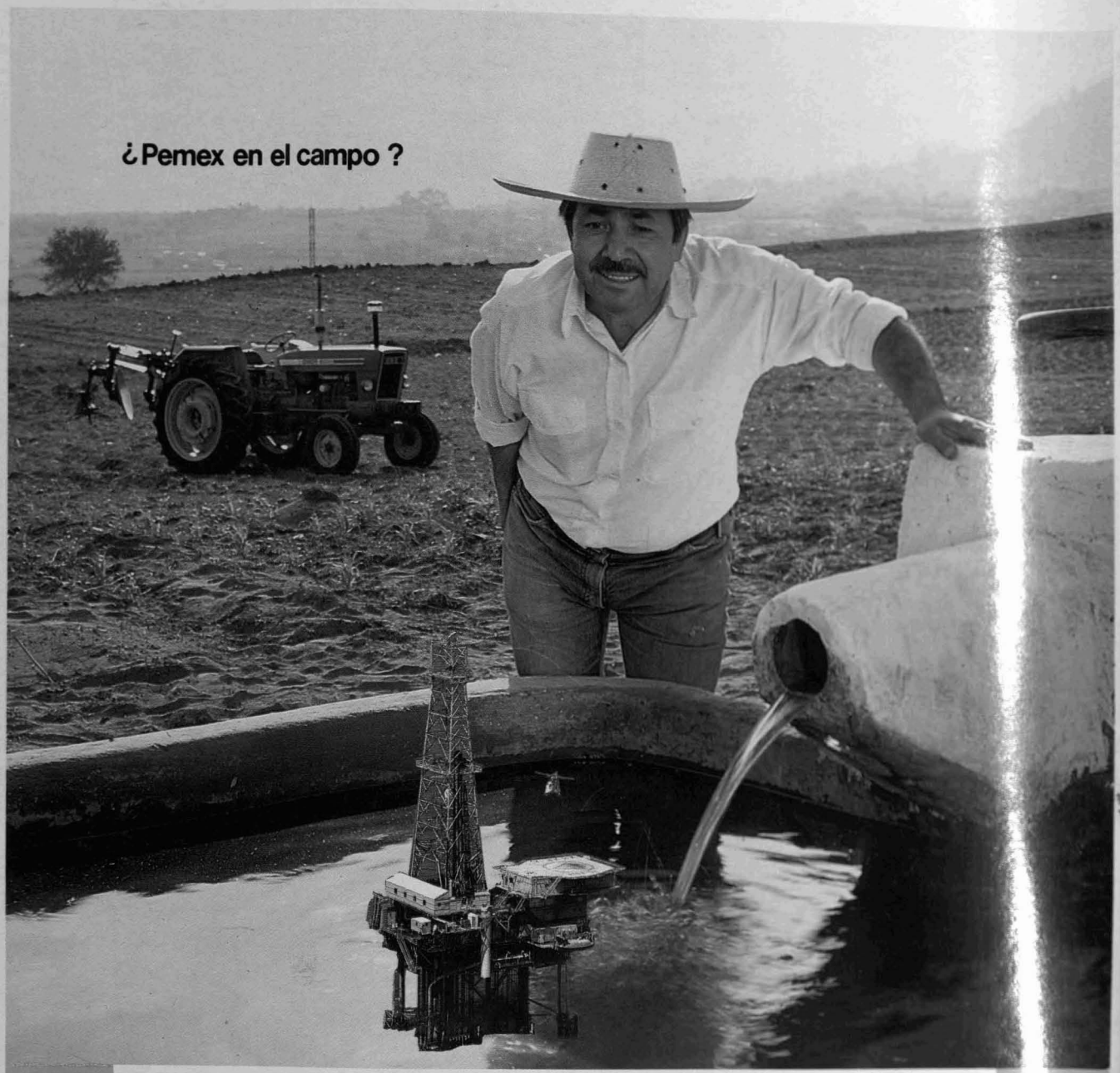
méxico

VII international book fair in mexico
VII foire internationale du livre au mexique

de 8 al 16 de marzo de 1986

universidad nacional autónoma de méxico
facultad de ingeniería
coordinación de humanidades
coordinación de extensión universitaria

información information information: tacuba no. 5 méxico -06000 d.f.
tels: 512-87-23 y 521-46-87 télex: come-1760221 apartado postal 20-515 méxico 01000 d.f.



PEMEX produce materias primas para la agricultura

La industria petrolera mexicana produce materias primas con las que se elaboran fertilizantes, herbicidas, insecticidas, válvulas y mangueras para riego, costales, empaques y muchos productos más que contribuyen a que el trabajo de los hombres del campo sea más eficiente y productivo.

Día con día, miles de mexicanos ponen su mejor esfuerzo para que ésto sea posible: en los complejos petroquímicos, en donde el petróleo y el gas se transforman en materias primas para la elaboración de miles de productos diferentes; en las arduas labores de exploración y explotación petrolera, que no admiten pausa; en los laboratorios de investigación, que nos brindan nuevos e imaginativos procesos para aprovechar el petróleo; y en una infinidad de tareas más, que cuentan por igual en nuestra industria petrolera.

PEMEX **La industria de todos los mexicanos**