

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Enero, 1988

444

◆ *Manuel Capetillo:
El teatro de Vicente Leñero*

◆ *Entrevista con
François-Xavier Guerra*

◆ *Luis Ortiz
Macedo:
Redescubriendo
el Teatro Nacional*

◆ *Nueva lectura de
Fray Bernardino
de Sahagún*



A la comunidad universitaria A la opinión pública

En vísperas de la conclusión del trabajo encomendado a la Comisión Especial por el Consejo Universitario el pasado 10 de febrero, la misma ha considerado conveniente dirigirse nuevamente a la comunidad universitaria para ratificarle su convicción de que la jornada electoral realizada el 3 de diciembre resultó verdaderamente ejemplar, pacífica, transparente y participativa. Tales resultados se deben a la magnífica actitud mostrada por la comunidad quien exhibió un alto grado de madurez y responsabilidad a la altura del gran reto que las elecciones significaron.

Particularmente la Comisión Especial quiere reconocer el importantísimo trabajo que durante este proceso desarrollaron los universitarios que integraron los comités electorales de dependencia y las mesas directivas de casillas. Los funcionarios electorales deben sentirse profundamente satisfechos por la labor cumplida.

La Comisión Especial quiere enfatizar su reconocimiento a las distintas instancias universitarias y a universitarios en lo particular que le prestaron un valioso apoyo en el cumplimiento de sus responsabilidades.

A la Secretaría Ejecutiva del Consejo Universitario por su empeño trabajo a lo largo de los diez meses de sesiones ininterrumpidas de la Comisión Especial; a la Secretaría General de la UNAM y dependencias de su sector quienes elaboraron con asiduidad y puntualidad el padrón electoral; a la Defensoría de los Derechos Universitarios, su personal y delegados por su importante participación en la certificación de hechos irregulares en la jornada del 3 de diciembre; al compañero René Ceceña y grupo de estudiantes de Geografía por su apoyo en la elaboración del plano logístico; al personal de la Imprenta Universitaria y de la Secretaría General Administrativa por su ayuda en la integración de los paquetes electorales; a la Secretaría Técnica, al Taller y a las secretarías del Instituto de Física del Área de la Dirección por su colaboración en la protección de las boletas electorales; al Instituto de Química que elaboró la tinta indeleble que se utilizó en las elecciones; al personal de la Dirección General

de Prensa, Gaceta UNAM, Radio UNAM y Televisión Universitaria, por su apoyo en la difusión de los mensajes y comunicados de la Comisión, así como de las planillas durante sus campañas electorales; al personal de Vigilancia e Intendencia de la Torre de Rectoría por sus servicios prestados; al personal de la Facultad de Psicología que colaboró en la elaboración de los audiovisuales explicativos del proceso electoral; al Instituto de Investigaciones Económicas por el espacio facilitado como local de apoyo para esta Comisión; al personal de la Administración de Recintos Culturales, Recreativos y Deportivos por su auxilio mientras la Comisión trabajó en el Estadio Olímpico Universitario; al ingeniero Sergio Matute quien colaboró en el diseño y ejecución de los programas de cómputo de la Comisión y en general a todos los universitarios que le prestaron su auxilio.

POR MI RAZA HABLARÁ EL ESPÍRITU
Ciudad Universitaria, D.F., a 14 de diciembre de 1987

Lic. Jacobo Casillas Mármol	Sr. Alberto Monroy Limón
Profr. Salvador Díaz Cuevas	Mtro. Roberto Moreno de los Arcos
Sr. José García López	Sr. Jesús Alfonso Navarrete Prida
Psic. José Luis Gutiérrez Calzadilla	Dra. Elvia Arcelia Quintana
Dr. Miguel José Yacamán	Dr. Juan José Sánchez Sosa
Dr. Alfredo López Austin	Sr. Antonio Santos Romero
Lic. Jorge Madrazo	Lic. Héctor Tamayo
Lic. Jorge Gregorio Martínez Stack	Sr. Carlos Javier Villazón Salem

Consejo Universitario
La Comisión Especial



Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Jorge Carpizo / Secretario General: José Narro Robles / Secretario General Académico: Abelardo Villegas / Secretario General Administrativo: José Romo Díaz / Secretario General Auxiliar: Mario Ruiz Massieu / Abogado General: Manuel Barquin / Coordinador de Humanidades: Humberto Muñoz

Universidad de México

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

Director: Horacio Labastida / Coordinador Editorial: Francisco Blanco Figueroa / Producción: Héctor Orestes Aguilar / Corrección: Adriana Pacheco /
Promoción: Martha Huízar / Administración: Humberto Rodríguez / Suscripciones: Margarita Rossen /
Asesores de la Dirección: Fernando Benítez, Fernando Danel, Natalia Henríquez Lombardo

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. 550-5559 y 548-4352. Correspondencia de Segunda Clase. Registro DGC - Núm. 061 1286. Características 22. 86611212

Fotocomposición y formación: Redacta, S.A. Impresión: Acuario Editores, S.A., Eje 2 Norte 590-D, Col. Atlampa, México, D.F.

Precio del ejemplar: \$ 1.500.00 Suscripción anual: \$ 15.000.00 (U.S. \$80.00 en el extranjero). Periodicidad mensual. Tiraje de seis mil ejemplares.
Esta publicación no se hace responsable por textos no solicitados. Cada autor es responsable del contenido de su propio texto.

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Volumen XLIII, número 444, enero 1988

ÍNDICE

2 La columna del Director

La revolución, las
revoluciones:
entrevista con
François-Xavier

3 Guerra

Por Carlos Martínez
Assad y Carlos
Aguirre Rojas

El cartapacio poético
de Rosas de Oquendo
Por Margarita Peña

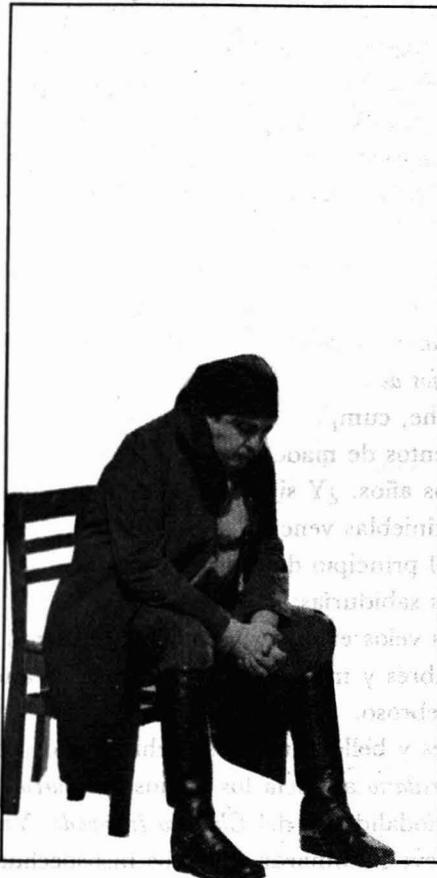
Realidad y ficción en
el teatro de Vicente
17 Leñero
Por Manuel Capetillo

El Teatro Nacional:
una obra de Lorenzo
23 de la Hidalga
Por Luis Ortiz
Macedo

Roberto Fabelo:
crayón sobre papel
29 kraft
Por Santiago
Espinosa de los
Monteros

Nueva lectura de Fray
Bernardino de
I Sahagún

33 Amor de mis amores
Por Eugenio Aguirre



Hacia la nueva Universidad

Ciencia y técnica
como asuntos de

35 Estado
Por Daniel Reséndiz
Núñez

38 *Itálicas:*
Camillo Sbarbaro

39 Rosario
Por Alejandro Toledo

Escenario Crítico

Música

40 Efemérides musicales de 1988
Por Juan Arturo Brennan

Cine

41 El cine imaginario III
Por Daniel González Dueñas

Libros

Biblioteca Mexicana de
45 Escritores Políticos
Por Alejandro de
Antuñano Maurer

47 La especie desconocida
Por Sergio González
Rodríguez

49 La letra e
Por Marco Antonio Campos

51 Los ritos del obseso
Por Perla Schwartz

51 Teoría social del arte
Por François Perus

Poesía española
53 contemporánea
Por Hernán Lavín Cerda

54 Tan pordiosero el cuerpo
Por Federico Patán

La Columna del Director

Hondas significaciones hállanse en la cultura náhuatl si de vida y muerte se trata. Escribió Carlos María de Bustamante en brevísima nota que hizo al Libro VII de la *Historia general de las cosas de la Nueva España*, escrita por Fray Bernardino de Sahagún y acotada, agregada y por primera vez editada por el mencionado Bustamante; escribió, decíamos, este célebre autor del *Cuadro histórico de la Revolución de la América Mexicana*, que dicho Libro VII dedicado a la *Astrología natural de los mexicanos* “propriadamente hablando, [es] una relación mitológica como las metamorfosis de Ovidio”, y en el parangón no hay en verdad audacia o apasionamiento exagerado por las cosas propias, sino evaluación justa y perspicacia en el juicio.

Pero no son el *sol*, la *luna*, los *cometas*, el *viento*, las *nubes*, las *heladas*, el *granizo* y las *estrellitas* llamadas *mastelejos del cielo*; no, sino las terribles ceremonias del *fuego nuevo* que, en el cenit de la noche, cumplía el sacerdote del barrio de *Copolco*, especialista en convocar con instrumentos de maderas misteriosas el chispazo sagrado del génesis vital, cada cincuenta y dos años. ¿Y si la devoción no bastaba al encendido de la centella deseada? ¿Si las tinieblas vencían a la luz por haberse consumido para siempre las llamaradas del principio de todo? La respuesta prevista estaba ya en las más profundas y seculares sabidurías: sin fuego nuevo, sin renacientes lumbres, la muerte sin fin sus oscuros velos extendería sobre la humanidad *per seculorum*, pues voraces demonios de hombres y mujeres encargaríanse de anchar la mansión de los muertos, en el *miclán* tenebroso.

Algo de esos fascinantes y bellos símbolos prehispánicos apercíbese en este enero de 1988. El *Congreso universitario* anuncia los oficios del *nuevo fuego* del espíritu que forjará las estructuras y modalidades del *Claustro Innovado*. Ya están aquí las inmensas potencialidades que en breve iluminarán caminos insospechados y creadores para la comunidad estudiosa que acuna y ama su maravilloso pueblo. ♦

Horacio Labastida



LA REVOLUCIÓN, LAS REVOLUCIONES

Por Carlos Martínez Assad y Carlos Aguirre Rojas

A partir de la publicación del libro *Penser la Révolution Française* de François Furet, el concepto de revolución se ha situado nuevamente en el centro de las discusiones, como quizá no sucedía desde las polémicas del resurgimiento del pensamiento gramsciano en la década de los setenta. Bajo la intensa discusión que esta obra ha desatado, han vuelto a actualizarse las cuestiones del sentido global de la revolución, el problema de las continuidades y rupturas dentro de la sociedad que protagoniza este movimiento revolucionario, el debate sobre los actores, grupos y clases participantes, la caracterización de los distintos personajes, la evaluación de los resultados inmediatos y mediatos de la revolución, etcétera.

Influido en buena medida por ese libro, y por todo el clima intelectual mencionado de reexamen y replanteamiento de la Revolución Fran-

cesa, François-Xavier Guerra ha llevado a cabo una amplia investigación que dio origen al libro *Le Mexique*. De l'Ancien Régime à la Révolution, en el que se propuso explicar la esencia del porfiriato y las condiciones y actores que propiciaron la Revolución Mexicana.

En esta línea de consideración, la siguiente entrevista intenta concentrarse en torno de estos mismos problemas. El concepto de revolución y el modo peculiar de entenderlo que subyace al trabajo de Guerra, permite ir comprendiendo cómo se engarzan, para él, las distintas manifestaciones de ese proceso, hasta llegar a su propia interpretación global de ese concepto. Igualmente, y concretando su idea general, Guerra se detiene aquí a analizar los actores particulares y los personajes que a lo largo de la Revolución Mexicana, fueron encarnando posiciones diversas. De Madero a Carranza, de Villa a Zapata, el en-

trevistado va precisando las "revoluciones" que emprendieron, sus coincidencias y oposiciones y finalmente su recuperación oficialista para postular la unicidad de una revolución que en realidad fue varias y simultáneas revoluciones.

Aspectos estos de la mayor relevancia, ya que se trata de opiniones nuevas sobre la Revolución Mexicana, que Guerra plantea en esta entrevista pero que no ha desarrollado en el trabajo arriba mencionado.

Complementando entonces aquí puntos fundamentales para la comprensión de visión específica de la Revolución Mexicana, Guerra nos hace posible volver a reflexionar, discutir e investigar los contenidos centrales del movimiento revolucionario en México a principios de este siglo. Y con ello, volver a las muchas revoluciones que en su conjunto quieren llamarse y se llaman La Revolución.

Comencemos con el problema de las continuidades en la historia de México. Entre el porfiriato y los regímenes revolucionarios son mayores las continuidades de lo que se ha podido suponer hasta hoy, en la medida que encontramos un Carranza que está luchando por la gubernatura en el momento de Porfirio Díaz y que asume después el liderazgo de la revolución, durante el régimen huertista. Ahí hay una continuidad muy clara, por ejemplo, y podríamos encontrarla también a través del análisis de las familias, de donde emana el propio Madero también. Y esto para no entrar en las revoluciones locales y en el nivel regional, que evidentemente son de una continuidad ámbrosa con la repetición de los mismos apellidos y las mismas familias.

Creo que es una ingenuidad histórica la que hace creer que la revolución es una especie de sustitución de los actores políticos, unos por otros. Yo diría que no hay tanta sustitución, sino que se añaden nuevos actores, pero que una buena parte de los actores políticos antiguos continúan existiendo; las grandes familias, evidentemente, unas desaparecen, otras siguen y después han de venir otras nuevas, o sea que las continuidades son grandes. En parte es lógico porque la Revolución Mexicana empieza también como una vuelta de los clanes excluidos, en donde algunas veces estos clanes que van a subir por la revolución, son clanes porfiristas que vuelven al poder ahora, después del paréntesis porfirista.

Claro que para evitar malas interpretaciones, quizá habría que insistir también en la ruptura.

Claro, porque si no, la gente podría creer que estamos diciendo que el porfiriato y el régimen postrevolucionario es el mismo. No es el mismo régimen, es diferente. Ahora bien, hay una serie de realidades que pertenecen a esta articulación de lo tradicional y lo moderno y a una práctica política que se va creando durante el siglo XIX, que tienen evidentemente una extraordinaria inercia. Ahora, los sistemas que aparecen después de la revolución no son los mismos sistemas que el porfiriato, hay analogías, pero hay diferencias evidentemente.

En esta misma línea hay una discusión sobre cómo se conceptúa a la propia revolución. Si la revolución es capaz de llegar a planos tan profundos como los de la propia larga duración; si es capaz de modificar de una manera sustancial estructuras que efectivamente no tienen una vida, digamos de 30, de 40, de 50 años, sino de 3 o 4 siglos, entonces se trata efectivamente de una revolución en el sentido tal vez *último y radical* del término.

Pero es que yo creo que todo este problema de las continuidades y las rupturas toca a un componente de la revolución que es muy importante desde la Revolución Francesa, y lo que es una revolución, desde que la Revolución Francesa se hizo, y es la idea de considerar que una revolución reconstituye a partir de la nada una sociedad; eso es típico de la modernidad latina, es típico de la Revolución Francesa, es típico de la Revolución Mexicana, es típico de la Revolución Bolchevique. Es creer que un movimiento al que se le llama revolución reconstituye a partir de la nada, estructura totalmente a partir de cero la sociedad en la que está. Y eso es como una especie de pacto social nuevo, para emplear el lenguaje de Rousseau, lo cual es totalmente utópico. Una revolución reestructura los poderes, reestructura a los actores, pero nunca a partir de cero.

Pero bajo una lógica nueva, y eso sería lo importante.

Con una lógica nueva en parte, con una lógica antigua por otra parte.

Pero volvemos al mismo juego, digamos, de lo que es dominante y lo que es subordinado; porque si no, no habría tal revolución.

Es que a lo mejor no hubo tal revolución en el sentido en que tradicionalmente lo entendemos.

Bueno, ese es el punto al que hacíamos alusión, porque tradicionalmente se entiende por revolución un proceso que efectivamente es capaz de reestructurar los elementos antiguos. Sin duda, algunos elementos *permanecen*, pero reestructurados *de otro modo*. De tal ma-

nera que podemos hablar efectivamente de que estamos, primero frente a una situación A, y luego a una situación *esencialmente B*, que aun teniendo los mismos elementos, sin embargo nos da sentidos, nos da lógicas, nos da formas, figuras y jerarquías esencialmente distintas.

Eso es lo que se piensa de la revolución. Yo creo que desde François Furet y el libro *Penser la Révolution Française* hemos cambiado mucho, por lo menos yo he cambiado mucho mi concepción de la revolución. Cada día estoy más convencido de que la revolución es fundamentalmente un cambio cultural y que la misma palabra revolución es una parte del discurso legitimador de un régimen político nuevo. Y que tiene que ser por lo tanto un proceso unitario. Por eso se hablará de la revolución siempre, y no se sabrá después qué es la revolución. ¿Qué es la revolución? Yo el otro día sacaba una moneda mexicana de doscientos pesos en que están, en el mismo momento en la misma imagen, Carranza, Zapata, Villa y Madero, unidos bajo el edificio de la revolución. Es una interpretación unitaria de la misma. Ahora bien, cuando se ve el juego concreto de los actores sociales, a no ser que se tenga una óptica teleológica de la historia, se percibe que estas cuatro personas que están en la misma moneda estuvieron luchando hasta el exterminio mutuo, confrontadas permanentemente. Entonces, ¿quién es la revolución? Todos, se me contestará. Ahora, este "todos", ¿quiénes son? Este es un proceso de discurso, de lenguaje, de reconstrucción de una nueva legitimidad, simplemente.

Existe una historiografía de casi diez años en la que se ha insistido mucho en las historias regionales. Su libro viene a ser uno de los primeros que pretende homogeneizar esos distintos procesos que van a coincidir en el proceso único de la caída del régimen porfirista y el surgimiento de la revolución. Sin embargo, consideramos que aún es posible que esta historia regional depare algunas sorpresas. Hay, por ejemplo, una coincidencia en el antirreeleccionismo en las distintas regiones del país, pero esto no necesariamente se vincu-



la al hecho de la vigencia del maderismo en todo México. Entonces, ¿cómo es que se pueden vincular estos procesos hacia un proceso único y no plantear que probablemente el descontento pudiera tener otro sentido, según las regiones específicas?

En ese sentido daría la respuesta que Madero dio a esta pregunta en el libro *La sucesión presidencial en México*. Para Madero el problema central que existe es un problema político. Entonces hace un llamado, ¿a quién? Hace un llamado a todas las fuerzas de oposición de los estados, para crear un frente de oposición que es extremadamente diverso. Los actores de esta oposición no pueden ser y no son en absoluto los mismos en Tabasco, que en Sonora, que en Morelos, que en San Luis Potosí. Ahora bien, la coincidencia de todas estas oposiciones diversas es que son *oposición*; entonces ahí es donde creo que resalta la fuerza unificadora de Madero,

la capacidad de unir en una especie de único haz todas estas oposiciones diversas que tienen causas sociales, económicas y políticas muy diversas, buscando sobre todo su punto común, que es el hecho de que no se pueden expresar dentro del sistema porfirista. Por lo tanto, lo que él va a proponer es una solución política, diciéndoles además muy claramente a todas estas fuerzas: "Cuando la revolución se acabe, cuando tengamos un régimen democrático, cada uno de ustedes, cada una de estas fuerzas extremadamente diversas que me han apoyado, se situarán cada una de acuerdo con sus intereses propios." Entonces la unificación viene de la parte política. Es decir, creo que el logro de Madero es haberle dado a oposiciones extremadamente diversas una solución única, y al mismo tiempo una explicación única de todos los males sociales. Esa es la parte utópica de Madero, decir que todo mal social tiene una solución política. Después se verá que es

evidente que no todas las tensiones sociales tienen inmediatamente una solución política.

Consideramos que su respuesta se contradice un poco con el hecho de que el maderismo logró articularse en el nivel nacional hasta que Madero estuvo muerto, aunque los clubes liberales ya venían actuando en las distintas regiones del país.

Bueno, vuelven a articularse de nuevo a partir de 1913, a la muerte de Madero, unificándose sobre la consideración de que hay también un solo responsable de la ausencia de soluciones que es el régimen huertista. Ahí se vuelve a producir el mismo fenómeno, y toda la época constitucionalista, excepto una serie de gentes que estaban fuera del constitucionalismo, es en cierto modo una repetición del proceso de 1909-1910. O sea que es como un doble proceso de reiteración, ya

que en ambos casos se considera que es el régimen central el que es la causa de todos los males regionales. Pero eso ya pasa antes de 1910: al final de ciertos antecedentes está la tentativa reyista que durante la primera época juega el mismo papel que más adelante jugará Madero; ahora bien, sin poseer esa explicación tan movilizadora desde el punto de vista del lenguaje político que sí poseerá Madero.

Sin duda Madero logró convocar a un espectro de fuerzas diversas, pero podría pensarse que de todas maneras hay una especie de estructura central que constituye, en última instancia, algo así como la fuerza básica que apoyará al maderismo hasta sus últimas consecuencias, y que tal vez va a dar el equipo que va a gobernar cuando Madero logra ser elegido presidente. Contra este equipo es que se van a desdoblar esas

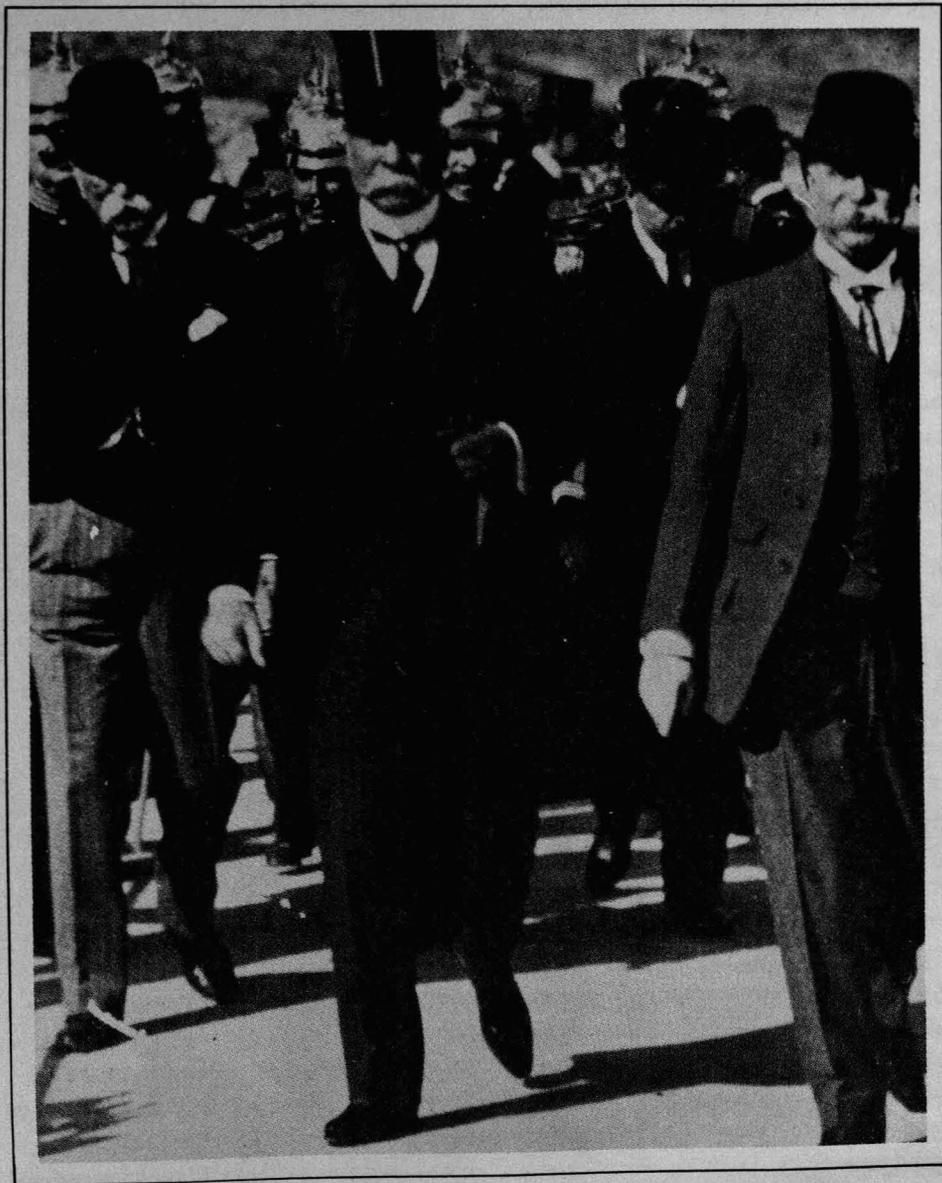
fuerzas que estuvieron de acuerdo con él en el momento de la oposición a Díaz, porque en cuanto Madero empieza a implementar prácticamente determinadas políticas se separan y empiezan, digamos, a deslindarse de él. Entonces, ¿no cree usted que en ese sentido habría un núcleo más estructural del maderismo, digamos, maderistas fieles hasta las últimas consecuencias que podrían tener una caracterización más precisa, y en donde Madero estaría representando los intereses de un cierto tipo de hacendados del norte del país, hacendados modernos que funcionan ya con una lógica capitalista y que efectivamente están estructurando en torno de eso su oposición al sistema porfirista, peleando por su reconocimiento y participación en el poder político, al mismo tiempo que comienzan a desarrollar un proyecto que

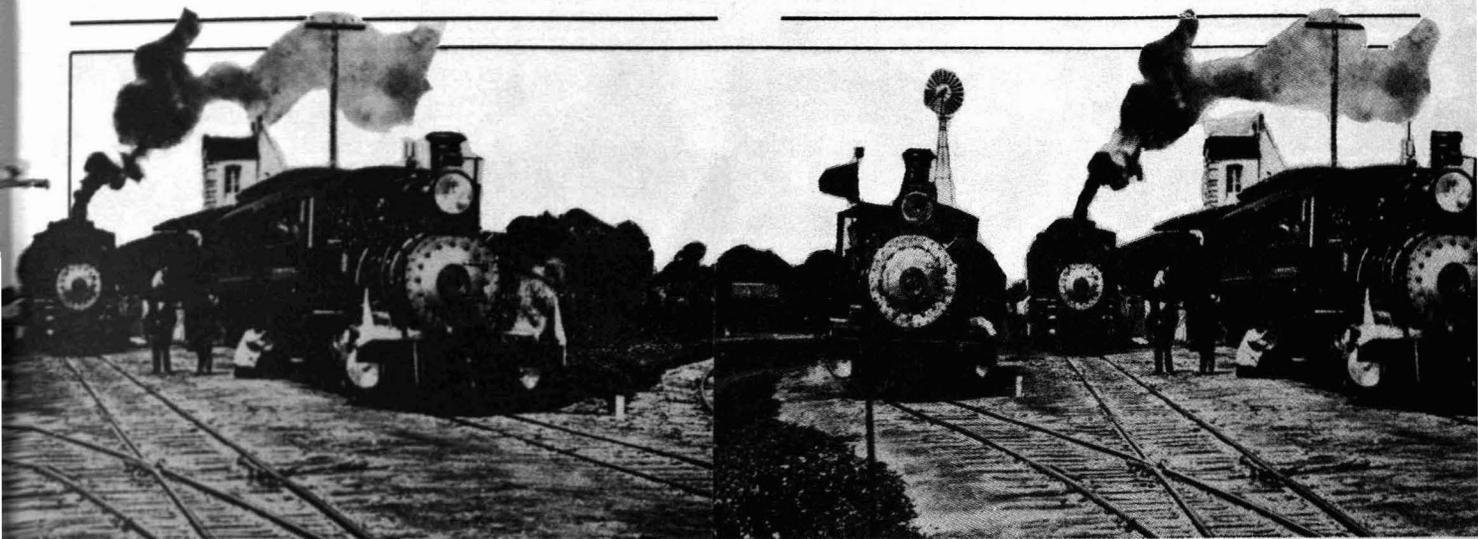
ya difiere claramente del que estuvo en juego en el antiguo régimen?

No estoy seguro que se pueda pensar eso. Yo pienso que el núcleo fundamental del maderismo, el más fiel a Madero, son los primeros adherentes al antirreeleccionismo. En ese sentido Madero es una persona fiel, que tiene ese carisma personal y una gran capacidad para provocar lealtades, pues si uno ve quiénes son los que en 1913 se vuelven a levantar, inmediatamente advierte que son los primeros antirreeleccionistas de 1909, siendo ahí como una especie de primer núcleo. Y ese primer núcleo puede ser extremadamente diverso: pueden ser hacendados como Maytorena en Sonora, como Felipe Rivera en Sinaloa. Ahora bien, puede ser gente de condición mucho más humilde, gente de sociedades mutualistas, o artesanos. Creo que los primeros adherentes al maderismo en los estados son los maderistas más fieles. No me parece además que el equipo que Madero lleva al poder sea el equipo antirreeleccionista del principio. Es precisamente eso lo que le resta una serie de sus seguidores, porque el equipo que lleva al poder es un equipo contrario, ligado a él por lazos familiares porfiristas, como Ernesto Madero o como su hermano Gustavo, que tampoco intervino en la época del antirreeleccionismo; es más bien un entorno familiar efectivamente, mientras que la base del maderismo es, creo yo, el maderismo de los estados, el maderismo del antirreeleccionismo.

Estando de acuerdo en que podemos reconocer que hay lo mismo artesanos que miembros de sociedades mutualistas, que hacendados, etcétera, ¿quisiéramos sin embargo insistir, ¿no habría un perfil predominante del maderismo en su núcleo más central?

Quizá el núcleo más central del maderismo sería lo que Madero mismo llamó y yo con él el núcleo pueblo. Es decir, todos estos grupos tanto sociales como culturales que no estaban integrados al sistema porfirista; por ejemplo, una parte de intelectuales, de estudiantes —muy importante también—, una parte de organizaciones obreras. Y una parte de grandes clanes excluidos en diferentes épocas del porfiriato. Yo creo que eso es





el núcleo fundamental del maderismo, donde hay una parte muy importante también que después es desplazada: los católicos, grupo que tiene un gran papel al principio, pero que no se conserva después. No creo entonces que se pueda decir que hay un grupo *social* muy determinado, —claro, en ese sentido— yo veo extremadamente diverso al grupo antireeleccionista y después al grupo maderista. Una persona como Villa, por ejemplo, es también maderista.

Dentro de estos primeros maderistas sobre los que usted habla en su libro, nos llama la atención la figura de Carranza. ¿Qué papel juega Carranza en su opinión, en la medida que él es el que logra conciliar de alguna manera a los maderistas una vez que Madero ha sido asesinado?

Pero no lo consigo. Creo que Carranza, para empezar, es un personaje extremadamente complejo. Yo no soy especialista en Carranza. Yo digo en mi libro, porque eso lo estudié bastante de cerca, cómo el papel de Carranza fue muy ambiguo hasta el otoño de 1909. ¿Por qué muy ambiguo? Porque Carranza es el sucesor de Reyes en Coahuila, y mientras todo el movimiento reyista se está desarrollando, Carranza está en cierto manera del lado de Reyes. Al mismo tiempo, Carranza está intentando convertirse en el gobernador porfirista de Coahuila y hay toda una correspondencia que Cosío Villegas cita a este respecto. Entonces es a partir del momento en que Reyes desaparece, del momento en que Díaz no lo designa como gobernador de Coahuila,

que Carranza se une a Madero, pero siempre también con una especie de distancia grande entre los dos, porque pertenecen a dos clanes políticos opuestos en Coahuila. Además, Carranza tiene un papel muy pasivo durante la revolución maderista: él prácticamente no entra en México, se une al final simplemente. Y después, tenemos todos esos episodios, que yo conozco mucho menos pero de los que tengo indicios, de esa especie de tensión muy fuerte que había a partir de 1912 entre Carranza, gobernador de Coahuila, y Madero. Luego, cuando Carranza está constituyendo todas las fuerzas del estado, en ese momento se ha dicho que Carranza pensaba rebelarse contra Madero. Yo no tengo ningún dato para apoyar eso, pero que había tensiones es evidente. Y después, cuando se produce la revolución, hay un fenómeno extremadamente curioso (evidentemente esto yo no lo he escrito, estoy hablando de un proceso que hubiera tenido que escribir y que no he escrito porque me detuve en 1911). El gran problema después es efectivamente que todos los antiguos maderistas se levantan, y esto con toda su diversidad, en todo el país. Ahora bien, ¿por qué Carranza va surgiendo como el jefe de estos antiguos maderistas? Porque es el único que tiene una legitimidad residual del maderismo. Yo creo que la victoria de Carranza, que no tiene fuerza militar considerable, es fundamentalmente porque es gobernador *electo* de Coahuila, y el único que se le puede oponer en este nivel es Maytorena. Pero Maytorena al principio desapareció de la escena, o sea que el único que asegura la legitimidad maderista, es Carranza. Ahora bien, vemos después de unos

meses de lucha que precisamente esta especie de división entre antiguos maderistas fieles y carrancistas, se hace muy clara, y en ese caso es Villa el que hereda las fidelidades de Madero. Por eso, los hermanos de Madero están con Villa y cuando se va viendo estado por estado, en 1914-15, se ve que son los antiguos maderistas de 1909; es decir, que esta vieja división entre Carranza y Madero, de antes de la revolución, se encuentra después en la división villismo-carrancismo, en gran parte.

Hizo antes alusión al enfrentamiento entre Villa y Carranza que llegó hasta una verdadera guerra de exterminio. ¿Hasta qué punto creería que este enfrentamiento hasta el exterminio, cuyo resultado es la derrota de los ejércitos campesinos de Villa y Zapata, decide el destino final de la revolución?

Bueno, yo diría que hay derrotas que son inevitables. Hay derrotas que de todas maneras se hubieran producido, y hay otras que no se hubieran producido, que podían haberse evitado. Es decir, no creo que se pueda poner en el mismo plano a Villa y a Zapata. Son dos movimientos totalmente diferentes. El movimiento de Zapata es un movimiento de actores sociales antiguos; es un movimiento de vuelta al pasado, en gran parte a los privilegios de los pueblos. Y para mí este tipo de actor, es un actor que está fuera de la política necesariamente. Un pueblo está en contradicción clara con la lógica de la política moderna, que es una óptica individualista, una lógica individualista. Si un pueblo es capaz de funcionar por individuos, ya no es un pue-



blo. Entonces, un pueblo —y el pueblo es el actor de tipo antiguo más fuerte y más potente—, es capaz de levantarse, de luchar por sus tierras, de presentar quejas, de hacer presión sobre el gobierno; pero no es capaz de hacer política. En cierta manera se ve que en el movimiento zapatista quien hace la política son los secretarios, que son intelectuales venidos de la ciudad. Pero se ve también muy bien que hay una especie de gran reserva de parte de los jefes zapatistas hacia los intelectuales. Ellos son la gente de la política, se les deja actuar. Ahora, en cuanto a la estructuración misma del zapatismo, no son ellos los que lo estructuran. En ese sentido yo pienso que el zapatismo, como todo movimiento de tipo antiguo, en cierta manera puede obtener pactos nuevos, puede lograr que se pare un proceso, que se vuelvan cosas atrás, como pasó en el caso del zapatismo en la cuestión de la desamortización. Ahora bien, no es un actor político. En la medida en que un zapatista empieza a hacer política, deja de pertenecer al mundo tradicional de los pueblos. Los zapatistas, y a lo mejor digo una aberración, conforman un movimiento que por definición no llegará nunca al poder, no podría llegar al poder. . .

Estaría condenado de antemano. . .

Bueno, o condenado, o simplemente obligado a una serie de pactos con un poder político para que se le respetaran sus derechos antiguos; lo que pasó en gran parte. Pero no es un movimiento político. El caso de Villa hubiera podido ser diferente. Porque Villa, aunque tenía una base popular, ésta no era una base de actores

colectivos de tipo antiguo, sino una base extremadamente diversa, que unía a gente que iba desde hacendados, los Madero por ejemplo y no son los únicos, o los Maytorena, a las clases medias, a los antiguos oficiales del ejército, a los jornaleros de la región de La Laguna, a los mineros, a los peones; es decir, es un mundo mucho más abigarrado, mucho más moderno culturalmente que el mundo zapatista. En ese sentido hubiera podido haber una victoria del villismo.

¿Y ahí no ve usted la existencia, por lo menos, de fuerzas que podrían llamarse esencialmente populares, hasta en términos cuantitativos si se quiere?

Pero cuantitativamente todo el mundo es popular. En relación a este asunto de los movimientos populares: en la Primera Guerra Mundial, ¿quiénes eran los ejércitos de Francia? Los campesinos. Basta ir a cualquier pueblo de Francia para ver los monumentos con todos sus muertos. La gente que combate, siempre son campesinos en una sociedad rural. Ahora bien, no es el combatiente el que cuenta, es el que estructura a estos combatientes. Son los dirigentes del movimiento los que dan el carácter del movimiento. Campesinos son tanto los de la *Vendée* que luchan para restituir, para restaurar al rey, o los *carlistas* en España. Son campesinos que son totalmente diferentes. Lo que importa no es la composición popular de la gente que combate con un fusil en la mano; es cómo está estructurado ese movimiento.

Pero es igual, son campesinos revolucionarios frente a campesinos más conservadores y sabemos que el campesi-

no tiene esta dualidad en su propia definición.

Pero es que el problema está en que estamos haciendo del campesino un actor. No hay actor campesino, hay hombres que viven en el campo y que están estructurados por sistemas, por estructuras de tipo muy diferente. Entonces *no* hay un campesino, *no* existe el campesino. Habría que decir que hay una fracción del campesinado que va a ser cristera después y que no se mueve durante la revolución; una fracción del campesinado que está con Villa. Ahora bien, muchos de los que están con Villa son jornaleros agrícolas venidos del centro y de los pueblos de Chihuahua, que a lo mejor están luchando por subsistir durante la revolución. El campesino no existe, es una categoría de análisis, no es un actor real, no sé si me explico.

Entendemos, sí, pero es que entonces, según esto, las categorías de análisis no tienen nunca un correlato real.

Pueden tener un cierto correlato pero hay que demostrarlo; el correlato que encuentro más fuerte es el zapatista, porque ahí los actores no son campesinos, sino pueblos.

Bueno, una vez que define al zapatismo de esta manera, ¿dónde estaría entonces la fuerza revolucionaria del zapatismo?

En la extraordinaria permanencia y resistencia de este viejo actor social colectivo de México que son los pueblos, que vienen seguramente desde antes de la conquista, y que después han tenido una



extraordinaria potencia con privilegios durante toda la época colonial.

Esto va un poco más allá de los límites de su libro. En la medida que el zapatismo sigue siendo la Bandera de toda reivindicación agraria en el país y seguramente en algunos otros países de América Latina.

Yo pienso que es una bandera equívoca en gran parte. Porque el zapatismo no es un movimiento de creación de propiedad individual, no es un movimiento de reforma agraria, no es un problema de estructurar racionalmente la propiedad del campo. Cuando se ve por ejemplo cómo Zapata hace su reforma agraria en Morelos, (eso lo demuestra muy bien Womack), se ven las leyes hechas por los secretarios y los zapatistas radicales, pero que están obligados a poner lo que Zapata quiere. Zapata dice, más o menos, "la reforma agraria estará de acuerdo con los usos y costumbres de cada pueblo", ¿quiénes serán? Todo el pueblo, no el campesino individual. ¿Cuál es la referencia? No es una ley general de racionalización de la propiedad del campo, son los privilegios y los bienes de cada pueblo. En ese sentido es totalmente arcaico. Ahora, no es un proyecto que piense dividir las grandes haciendas para que todo el mundo tenga su pedacito de tierra, eso está mucho más en la línea de la Constitución de 1917.

Es fundamentalmente entonces un movimiento de pueblos o de restitución de los pueblos. . .

De resistencia y de victoria frente a un largo proceso del siglo XIX.

Lo que acaba de decir puede resultar muy polémico. . .

Es que ahí hay una cosa muy importante. Cuando se piensa en la modernidad en términos culturales, de mutación de cultura, y yo creo que es lo que nos demuestra además todo análisis de una sociedad tradicional, si tomamos la sociedad mexicana actual, o una sociedad del Tercer Mundo, no del ámbito europeo, se ve precisamente cómo el hombre no es naturalmente moderno, no es naturalmente individuo. El ser individuo en el sentido moderno, es una mutación cultural que exige una interiorización, que exige la adhesión al nuevo imaginario social. Entonces lo lógico es que un miembro de una sociedad tradicional no sea moderno, lo lógico es que sea tradicional.

Su libro termina con el maderismo. Pero su proyecto original, lo menciona usted en el trabajo, abarcaba hasta 1930. Puesto que a partir de 1913 y hasta el final de los años veinte aparecen, utilizando su propia terminología, como actor colectivo más definido, más claramente expresado, las masas, que hasta antes de 1913 no parecían tan presentes en toda la política nacional, quisieramos saber: ¿cuáles serían los puntos clave para explicar estos años críticos de la revolución, y si a la luz de este análisis no habría modificado las conclusiones de su libro?

No lo sé, porque en ese sentido soy muy experimental, aunque tengo datos hasta 1930, sólo conozco relativamente bien lo que pasó hasta 1920. De 1920 a 1930 tengo datos pero no he pensado más que en algo muy amplio. De 1911 a 1920 sí he

pensado más, y podría escribirlo casi inmediatamente. Ahora bien, no sé lo que cambiaría porque no tengo los estudios necesarios que me llevarían a remodelar mis hipótesis; creo que globalmente el esquema no cambiaría. Ahora bien, toda la articulación de los actores sociales, por ejemplo, que se van a integrar en el nuevo régimen, creo que cambiarían muchísimo porque no las conozco. La cuestión es que mi sistema de análisis no es un sistema establecido *a priori*. Tendría que ver cuáles son los actores que están actuando realmente. Entonces, tengo, por ejemplo, la impresión de que a partir de 1911-1912 aparece una serie de actores en el campo que están como a mitad de un sindicato agrario, de un movimiento de movilización por las élites locales, muy importantes. Por ejemplo, no sé qué ha pasado en Tlaxcala, un pueblo del que tengo documentos, pero no los he analizado y hasta no analizarlos no podría honestamente decir lo que ha pasado. Pienso que el esquema me serviría, esto de rastrear en términos de actores sociales reales. Ahora bien, no sé cómo se articularían; con toda franqueza, no puedo inventarlo.

Entonces, ¿no podría dar algunos puntos clave, como grandes hipótesis al respecto?

Podría dar como tendencias generales de lo que yo pienso, muy a *grosso modo* como evolución de multiconjunto. Pero no tengo los actores sociales reales. Todo mi método de análisis está fundado en que hay que partir no de categorías de análisis, sino de actores sociales reales. Como no los he estudiado, no los puedo definir. ♦

EL CARTAPACIO POÉTICO DE ROSAS DE OQUENDO:

MUESTRA DE POESÍA SATÍRICA COLONIAL

Por Margarita Peña

A lo largo de trabajos anteriores me he acercado al *Cartapacio poético* recopilado por Mateo Rosas de Oquendo hacia 1598 desde ángulos diversos: la posible reconstrucción de la biografía y del itinerario personal de Oquendo a través de medio continente americano (La Rioja, Tucumán, Santiago del Estero, Lima, México); la peninsularidad o la eventual americanidad del poeta sevillano tal y como se expresan en su muy peculiar visión poética de dos ciudades virreinales (Lima y México); la inclusión, en el *Cartapacio*, de poemas de escritores contemporáneos que Oquendo admiraba e imitaba, tales Quevedo, Lope de Vega y Cervantes, y concretamente de la presencia de una jácara de Quevedo, "El Escarramán", en el manuscrito compuesto por el andariego poeta.¹ Me avoco, ahora, a un examen somero del *Cartapacio poético* en lo que toca a un aspecto que lo condiciona y lo define, que lo ata a la circunstancia histórica y social que a Oquendo le tocó vivir, ubicándolo en la larga tradición de los géneros literarios. Me refiero a la vena satírica que recorre los doscientos diez folios del manuscrito, perméandolo a la burla y el equívoco, a la proposición jocosa y el albur. La sátira que Rosas de Oquendo practica en los poemas a él atribuibles va dirigida a una humanidad que bulle a su alrededor en el momento coyuntural del cambio del siglo (del XVI al XVII), cuando la conquista se ha convertido en dominación incuestionable, cuando el estilo renacentista y el manierismo han cedido su lugar a un barroco espeso, de presencias oscuras y olores penetrantes; cuando, a la muerte de Felipe II, en 1598 —y de la cual queda constancia en varios poemas del *Cartapacio*— España se precipita en una corrupción que se reflejará inevitablemente en los dominios de ultramar y quedará consignada en la poesía y en la prosa coloniales; cuando al resquemor criollo contra el español recién llegado a tierra americana se unen el resentimiento solapado del mestizo y del indio. La sátira, en el *Cartapacio*, no respeta sexos ni jerarquías cumpliendo, en un plano semántico, una función igualitaria semejante a la de la danza macabra como tópico en la literatura y el arte medievales. La realidad provee al

poeta de una materia prima riquísima que él intenta agotar en verborreicas tiradas de cien y más versos enderezados contra todos y cada uno de los hombres y mujeres que se le atraviesan a lo largo de días inmisericordes. La realidad, cuya fealdad lo agrede y a la cual él responde con la denuncia de inspiración quevediana en un mano a mano que se convierte en *corpus* poético amplio: romances, sonetos, coplas, letras, letrillas, loas y las sátiras propiamente dichas, como sistemas discursivos formalmente complejos, retóricos, ubicables en la tradición del género satírico. Susceptibles de análisis retórico.

De las doscientas cuarenta y ocho composiciones que integran el *Cartapacio poético*², por lo menos ciento diez tienen un carácter burlesco, en un diapason que abarca de lo jocoserio a lo obscuro, pasando por lo erótico-burlesco, lo escatológico y lo específicamente satírico. Los poemas restantes se dividen, *grosso modo* en romances, moriscos y del Cid; poemas amorosos de lejana inspiración petrarquista con reminiscencias pastoriles; poemas moralizantes; poemas de inspiración religiosa y resonancias bíblicas, y composiciones cuyo tema es algún personaje famoso (Felipe II, don Álvaro de Luna, el conde de Villalonga) difunto o caído en desgracia. Varios textos en prosa completan el conjunto. Uno de ellos, la "Carta de un operador a una señora", o "Carta de un mayordomo a su ama", se configura, como la primera muestra hasta donde se sabe, de un texto amplio en doble sentido, escrito en América. El parentesco con el mexicano albur es cercano y evidente, y habría que establecer cuánto debe esta carta a una tradición burlesca peninsular que iguala al criado con el ama en materia sexual, como consta en algún soneto de los publicados por Foulché-Delbosc en sus *136 sonetos*³ ("Estaba un mayordomo enamorado/y tan perdido por su misma ama"), y cuánto a la mentalidad indígena en lo tocante a la forma del albur, propiamente dicho.

Por lo que respecta al autor, o los autores de las composiciones satíricas del *Cartapacio*, la crítica (Antonio Paz y Mélia, Alfonso Reyes, Pedro Lasarte) ha querido ver a Mateo Rosas de Oquendo únicamente como el autor de sátiras, ro-

¹ Cfr., respectivamente, "Mateo Rosas de Oquendo: poeta y pícaro encabalgado entre dos mundos", *Diálogos*, núm. 2, Méx., mar.-abr. 1984, pp. 21-26; "Escritores españoles en Indias: ¿americanos o peninsulares?", *Actas del Simposio "Las ideas del descubrimiento en América Latina"*, UNAM-CCYDEL, Méx., nov. 1984 (en prensa); "El Escarramán, una jácara de Quevedo en un manuscrito americano", *Thesis, Nueva Revista de Filosofía y Letras*, núm. 10, Méx., jul. 1981, pp. 11-17.

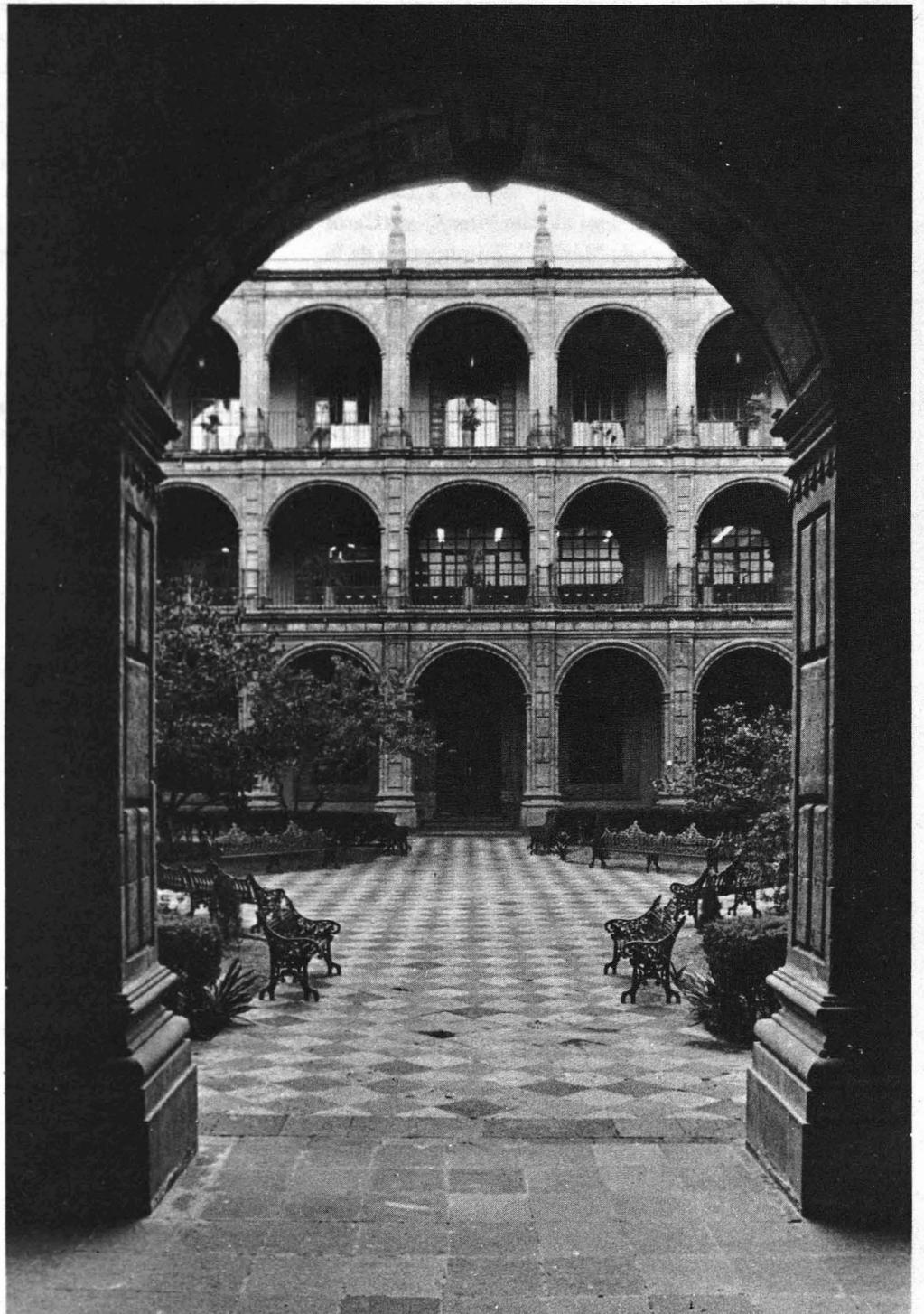
² Antonio Paz y Mélia registra solamente 236 en la tabla de composiciones anexa a su trabajo "Cartapacio de diferentes versos a diversos asuntos compuestos o recogidos por Mateo Rosas de Oquendo", *Extrait de Bulletin hispanique*, t. IX, pp. 59-65.

³ También en Ms. 263 de la Biblioteca Classense, de Ravena, Cit. en P. Alzien y Lissorgues, R. Jammes, *Poesía crítica del Siglo de Oro, France-Iberic Recherche*, Université de Toulouse-le-Mirail, 1975, pp. 15-16.

mances y sonetos que contienen elementos autobiográficos, ignorando la posibilidad de que a él se deban asimismo otros poemas. Una lectura por la totalidad del manuscrito nos lleva a suponer que Oquendo pudo haber compuesto muchos más poemas de los que se le han atribuido dentro del *Cartapacio*, los cuales quedarían emparentados con los de atribución segura en el estilo, los temas —reiterativos y, a veces, obsesivos— y aun el tono de los defectos. Una edición crítica del *Cartapacio* permitirá despejar dudas al deslindar, en lo posible, la paternidad de las composiciones. En cuanto a otros autores contemporáneos de Oquendo que con seguridad participan en el manuscrito con esporádicas intervenciones, se puede mencionar a Góngora, con un “Romanse en alabansa de la ciudad de Granada”; a Quevedo con la jácara del “Escarramán” y a Lope de Vega con una sátira que empieza con el verso, “No goce yo desos ojos”. Figuran también Cristóbal de Castillejo y Miguel de Cervantes con sendos poemas, así como dos autores pertenecientes, sin duda, a la tradición de la valentónica sevillana: Cristóbal Flores de Alderete y Alonso Álvarez de Soria, que intercambian una rufianesca serie de diez sonetos obscenos. Es evidente que la inclusión en el *Cartapacio* de los autores mencionados respondía al gusto personal de Oquendo, el compilador quien no sólo los copió en el manuscrito, sino que los imitaba. Lo mismo puede decirse de los poemas anónimos, algunos de los cuales figuran en otras colecciones poéticas de la época con las obligadas variantes. Vaie citar, como ejemplo de parentesco textual, el soneto que empieza “Viendo una dama que un galán moría”, de tono erótico burlesco, incluido en el *Jardín de Venus*, en el *Manuscrito de Ravena*, y en los 136 sonetos de Foulché-Delbosc. Otro soneto del *Cartapacio*, el que dice “Cuitado que en un punto lloro y río”, de influencia petrarquista, está entre los muchos sonetos de este tipo del cancionero *Flores de baria poesía*. Como ejemplo de poemas con parentesco temático, citemos el que en el *Cartapacio* empieza con el verso “Mi-

rando el curso velos”, y en el *Jardín de Venus*, en el *Manuscrito de Ravena*, en los 136 sonetos de Foulché-Delbosc, y en el *Cancionero* de Lustonó dice “A la orilla del agua estando un día”, y se configura también como una composición erótico-burlesca. No es difícil, por lo demás, que gran número de las composiciones del *Cartapacio*, anónimas o glosadas de otros autores por Rosas de Oquendo, encuentren su correlación en poemas que se albergan en manuscritos e impresos diversos, y que a través del hallazgo y el cotejo subsecuente se conozcan los nombres de sus autores.

Por lo que respecta a la sátira de Oquendo, es necesario distinguir entre los poemas satíricos que ofrecen como tema o escenario la Colonia, ya en alusiones directas o ciudades y lugares (Lima, México, el campo y la hacienda), ya en re-



ferencias indirectas a la realidad colonial, de aquellos que están libres de alusiones directas o indirectas a América y que sólo ocasionalmente aluden a ciudades europeas. Es en estos últimos en donde es posible rastrear influencias ajenas y de los cuales se encuentran otras versiones en colecciones poéticas diversas. Tanto unos como otros debieron haber sido escritos antes de 1598 y prolongándose la escritura hasta después de 1612 (las dos fechas que se consignan en el manuscrito) a lo largo de la peregrinación de Rosas de Oquendo por tierra americana.

El *Cartapacio poético*, como muestra de la poesía satírica que se escribía en la Colonia a fines del siglo XVI y principios del XVII se proyecta en dos sentidos que, geográficamente, corresponden a Lima y la Nueva España. Trece poemas recrean el espectáculo de la sociedad y, ocasionalmente, la naturaleza americana en términos de burla o sátira. De ellos, seis brotan al estímulo de la realidad peruana, y llevan los siguientes títulos: "Sátira a las cosas que pasan en el Pirú. Año de 2598"; "Romance contra esta sátira de Oquendo, hecho por un estudiante"; "Romance en respuesta, éste, hecho por un amigo de Oquendo"; "Soneto a Lima del Pirú"; "Tres años ha que espero al gran virrey" y "Carta de las damas de Lima a las de México". La presencia de la Nueva España queda patente en los poemas que dicen (cito por título el primer verso): "Sátira que hizo un galán a una dama criolla que le alababa mucho a México", "Romance a México", "Soneto a México", "Romance en lengua de indio mexicano medio ladino", "Andronio, pastor humilde" (romance), "Romance que envió un amigo a otro de Guadiana a México". La "Conversión de Mateo Rosas de Oquendo", extenso poema en que el autor dirige el venablo de la sátira contra sí mismo, contiene una referencia en tono contrito al Perú. En cuanto a las coplas que empiezan con los versos: "Casado que a Indias vas/dexando hermosa mujer" y cierran cada estrofa con el estribillo "mamola, mamola", se explican indistintamente en función de Lima, México, o cualquier otro punto de los que tocó Oquendo, y en lo textual constituyen una variante de unas coplas con el tema del abandono masculino y sus consecuencias inevitables, los cuernos, que circularon en la España del XVI, atribuidas a Góngora y recogidas por Robert Jammes en su *Poesía erótica del Siglo de Oro*, en una versión que empieza "El que a su mujer procura" y que se sirve también del famoso estribillo: "mamola".

Es sin duda, dentro del amplio contexto satírico del *Cartapacio poético* la "Sátira a las cosas que pasan en el Pirú, año de 1598", la más representativa del género, la que entre todas las composiciones de Oquendo ha atraído la atención de la crítica especializada, ya sea tan sólo para paleografiarla y reproducirla, ya para estudiarla críticamente. Por estas razones la dejamos ahora del lado considerándola, sin embargo, el punto de referencia obligado, en cuanto a su tipicidad, para todo lo concerniente a la sátira de Oquendo. Entre los poemas del *Cartapacio* figura otro relativo a la vida en la Colonia, que también podemos considerar típico del género, susceptible de un análisis semántico, y es el que se titula "Sátira que hizo un galán a una dama criolla que le alababa mucho

a México". Si en la "Sátira a las cosas que pasan en el Pirú. . ." Oquendo prende fuego a la ciudad de Lima, en este monólogo de galán dirigido a una dama pondrá a "Mexiquillo", como le llama en la cuarta estrofa "de tisne y podre". Pero vayamos por partes.

De acuerdo con los cánones de la retórica clásica, en este poema se distingue el exordio inicial del cual se halla ausente la "invocatio", o invocación tradicional a las musas, que sí aparece en otra sátira, el llamado "Romance hecho por un estudiante": "Humana mi musa un poco, / deidad de aquestos volcanes. . ." planteándose, en cambio la "propositio", o anuncio del contenido de la sátira determinado por las intenciones del poeta. Estas quedan sintetizadas metafóricamente con un sentido negativo en las "seis cozes", los "seis moxicones", y el "tisne y podre" con que en las primeras estrofas se amenaza a la destinataria, que no serán sino los denuestos que a lo largo del poema enderezará contra México. En la "propositio" también, queda definida la identidad de la destinataria, primera lectora del texto, "mi señora mexicana" y se consignan los antecedentes o motivos de la sátira, que no son sino las "informaciones" que sobre México la dama criolla ha prodigado al grado de exacerbar el mal humor del poeta, dando lugar a la respuesta en forma de sátira. Hay, asimismo, en la "propositio", una caracterización positiva por parte de la dama de dichas "informaciones" calificadas irónicamente de "milagros" por el poeta. Quedará así planteada una antítesis básica determinada por las alabanzas de la dama y los denuestos de Oquendo, y un tono inicial de amenaza que será retomado al final, en la conclusión de la "Sátira". Dicen así las primeras cinco estrofas:

Mi señora mexicana,
yo le dixé la otra noche
que no me alabe esta tierra
tanto, que me da garrote.

¿Piensa que soy Santo Padre,
—aún no he sido sacrimoche—
que para canonizarla
me presenta informaciones?

Mas si me tiene por asno
y me pica porque rozne,
mire que soy sardesquillo
y le asentaré seis cozes.

Hincharáseme la vena,
daréle seis moxicones
y a Mexiquillo y a ella
los pondré de tisne y podre.

Mas hablando agora en seso
aquí, pues nadie nos oye,
sepamos destos milagros
quedesta tierra compone.

Al exordio y a la "propositio" va a seguir, desde el punto de vista de la estructura del poema, el núcleo. Éste se confi-

gura mediante la enumeración, la descripción y la narración que se apoyan en la alternancia del engaño y la verdad, y la tensión que ésta crea, dando lugar al tópico del mundo al revés como visión global. Coexistirá con esta visión grotesca del mundo al revés la devaluación hiperbólica de la realidad novohispana continuamente opuesta a su contrapartida, —que funciona como punto de referencia— y es España. Nos encontramos así con dos hipérbolos antitéticas: una de sentido negativo, referente a México, y otra de sentido positivo relativa a España, que se van a enfrentar como dos polaridades. A lo largo del núcleo se pueden distinguir, además, diferentes temas o contenidos satíricos —sátira de los naturales, sátira de los frutos, sátira de las comidas y bebidas, de usos y costumbres, sátira de la pobreza y sátira de la rusticidad, etcétera— ya repartidos en segmentos del núcleo, ya entrecruzados, formando un conjunto florido y exuberante, acumulativo y farragoso, que por momentos recuerda las pinturas de Archimboldo. El sentido sexual del lenguaje vertido en expresiones anfibológicas dará lugar a lo que Alfonso Reyes, refiriéndose a Rosas de Oquendo llamó “el equívoco escabroso”. Y todo esto culminará en una intención primera y última de represión moralizante, de crítica de vicios, de denuncia social. Un mundo en negros, cargado de miserias y de fingimiento. El México de fines del XVI y principios del XVII, contemporáneo a la visión de Bernardo de Balbuena

en *La grandeza mexicana*, y opuesto a ella en todo. La otra cara de la utopía manierista de Balbuena, más emparentada, quizá, con los negrísimos *Sucesos de Fray García Guerra*, que también por entonces, entre 1608 y 1612, escribía en suelo novohispano Mateo Alemán.

La polaridad España-Nueva España, que domina la sátira, se plantea a partir de la séptima estrofa en la crítica del comportamiento sexual de los novohispanos, a los que Oquendo acusa de afeminados, poco valerosos y sexualmente precoces. La tirada de versos es rotunda:

Dirame que es Nueva España,
yo reverencio tal nombre,
mas niego que en los efectos
con España se conforme.

Está en la misma miseria
do se afeminan los hombres
y los hijos que producen
ellos de serlo se corren.

Vertió en España Amaltea
su cornucopia y sus flores
y dio valor a sus hijos
de ser bravos y ser nobles.



Allá vive la verdad,
acá apenas se conoce;
allá la vergüenza reina
acá era esclava y huyose.

Allá un mozo de veinte años
es Dieguillo y Pericote,
y de catorce las mozas
a las muñecas componen.

Acá un muchacho de diez
juega, jura, hurta y corre
sobre la niña que sabe
que ha de parir y por dónde.

La sátira de los naturales se dispersa en varios segmentos del poema alternando con otras y asumiendo tono de referencia histórica:

¿Hallaron en este reino
Cortés ni sus españoles
sino bárbaros vestidos
de plumas y caracoles?

Estará, por lo demás, implícita la sátira de usos y costumbres a lo largo de la narración descriptiva que abarca de la estrofa veinticinco a la veintiocho, en donde el autor se refiere, podemos suponer, a hábitos de mestizos e indios:

Por vino beben *pisiete*,
bríndanse con sigarrones,
las narises 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 más de trescientas leguas
no vi mesa, no se pone,
ni vi muertos por ahítos,
que no ahítan *totoPOSTRES*.

Es evidente que Oquendo añora, con una nostalgia que se vierte en rabiosas cuartetas, los cocidos, los estofados, los torreznos, las berenjenas con queso a que aludiera Baltasar del Alcázar en su "Cena jocosa" y, en última instancia hasta los humildes "duelos y quebrantos" que alimentaron a Don Quijote. La dieta vernácula casi vegetariana, que México le impone, saca de quicio a Rosas de Oquendo, quien ya entrado

en el vértigo de la enumeración satírica, dirige un reto a la dama que cándidamente le alabara al país ironizando sobre la total ausencia de buenos vinos:

¿Dónde están los olivares
conque Palas se corone,
consagrado por su fruto
Alcides, hijo de Jove?

Estos pámpanos y viñas,
las cepas y rodrigones
me enseñe donde el dios Baco
haga su templo y repose.

Enséñeme estos lugares,
estas tinajas de arrope,
estas bodegas rellenas
de blanco, tinto y aloque.

De tierra de promisión
sacaron sus corredores
uvas, mostrando con ellas
que es fértil do tal se coge.

Nunca buscaron "guaiabas",
ni plátanos motilones,
ni procuraron *cacao*,
porque caca no se come.

La conclusión del hambre y de la sed, del desengaño oquendiano es escatológica, brutal, grosera. Ni metáfora ni anfibología. La realidad en toda su crudeza, a partir del juego de palabras que viene a ser cifra y resumen de la visión del poeta, quien arremeterá con su intensa carga de ironía, contra las comidas indígenas, cuando dice:

Lo bueno que yo he hallado
son *tascales* y *frisoles*,
mecasuchil, golosinas,
nopal y *chilacayote*.

Los pasajes anteriores, que rezuman frustración profunda se aproximan a la sátira menipea en lo tocante a la violación de las convenciones sociales en la representación escatológica. La violencia y la no convencionalidad del lenguaje traducen por lo demás, la identidad del poeta, pícaro según él mismo lo confiesa ("yo con pícaras fregonas/hablo en picaño lenguaje"); nacido seguramente en los bajos fondos sevillanos, venido al Nuevo Continente muy posiblemente en calidad de pasajero irregular (no se ha encontrado su nombre en acta alguna de pasajeros a Indias), frecuentador de garitos y mancebías, amigo (o enemigo, según su humor) de "galopeadoras del gusto" y "bullidoras del deleite" (como llamaba Quevedo a las prostitutas) y de valentones al estilo del Escarramán, o de los poetas Suárez de Alderete y Álvarez de Soría, a los cuales da cabida en el *Cartapacio*. Y sin embargo, el moralista escéptico aparecerá detrás de la máscara del cñi-

co inevitablemente, como contrapunto necesario de la burla descarnada. En las estrofas treinta y nueve y cuarenta recrea la imagen del mundo al revés con reprobación de censor que se condeule de las falacias novohispanas, lamentándose a gritos:

¡Qué de casadas con hambre,
qué de doncellas sin dote,
qué de viudas a diente,
qué de solteras sin cofre!

¡Qué de pobres mercachifles
con más trampas que bigotes,
que se sustentan del aire
como los camaleones!

Aun cuando esta sátira no sea especialmente misógina como en otros poemas, la burla de la mujer está presente en lo que podría llamarse el "anti-elogio" de la dama que se equivocó al alabar a la Nueva España, y la cual es increpada por el poeta, que aprovecha para hacer la sátira de la cortesana fracasada y pobre a lo largo de versos que se solazan en vituperio:

¿Qué ha ganado en Nueva España
con pegarse tantos broches
con correr siempre a la posta
a las trece y las catorce?

¿Qué cama tiene dorada,
qué tapicería de corte,
qué estrado con dos alfombras
con diez cogines o doce?

¿Qué silla de dos espaldas,
do está el bufete con goces,
la vagilla de la China
y otra de plata que rode?

[. . .]

¿Qué vestidos tiene ricos
de diferentes colores,
cuántas joyas tiene, de oro
tiene muchos talegones?

Pues si nada de esto tiene,
sino son dos tinajones,
piedra de moler cacao
tres *tecomates* y un bote;

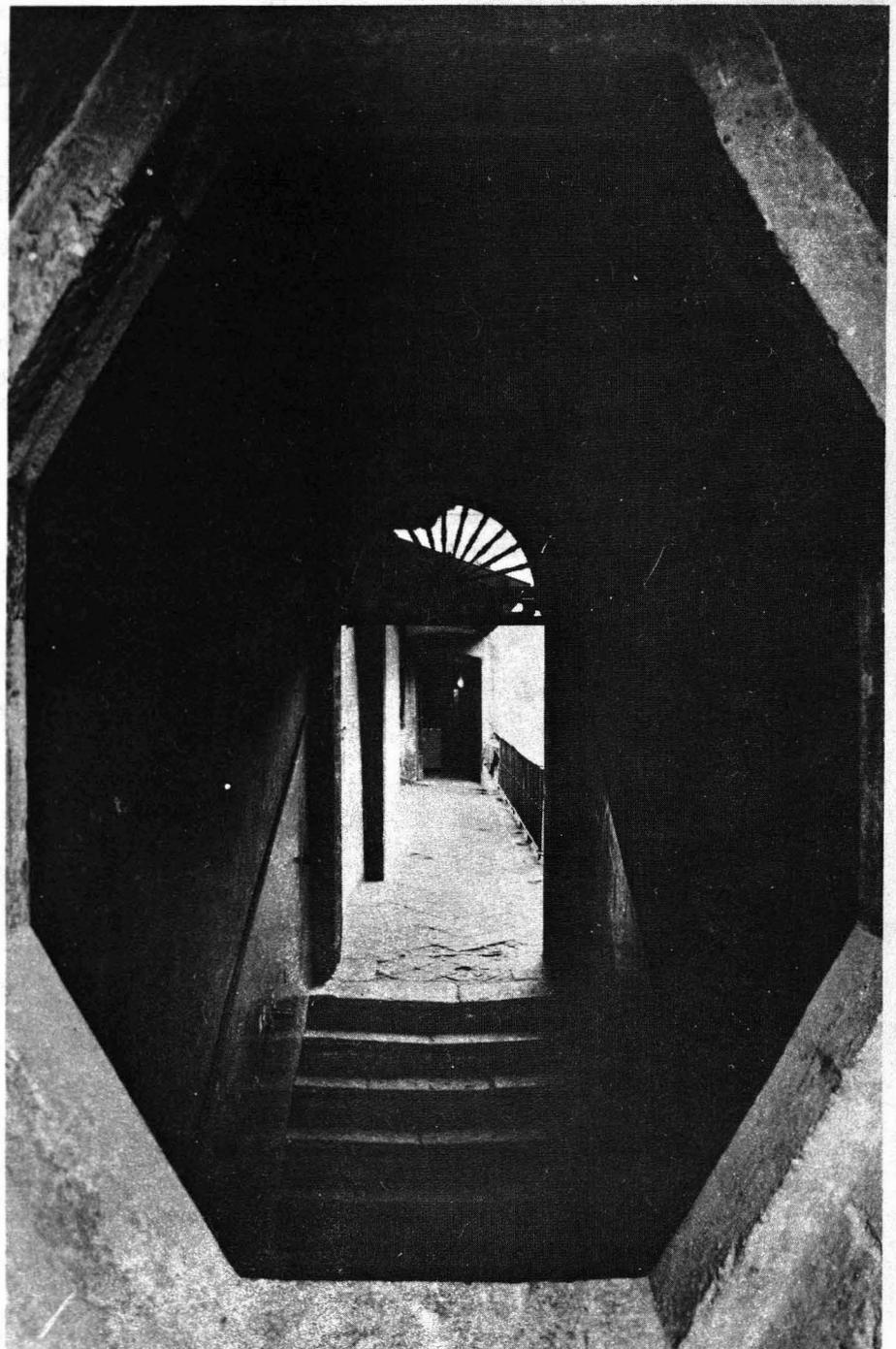
[. . .]

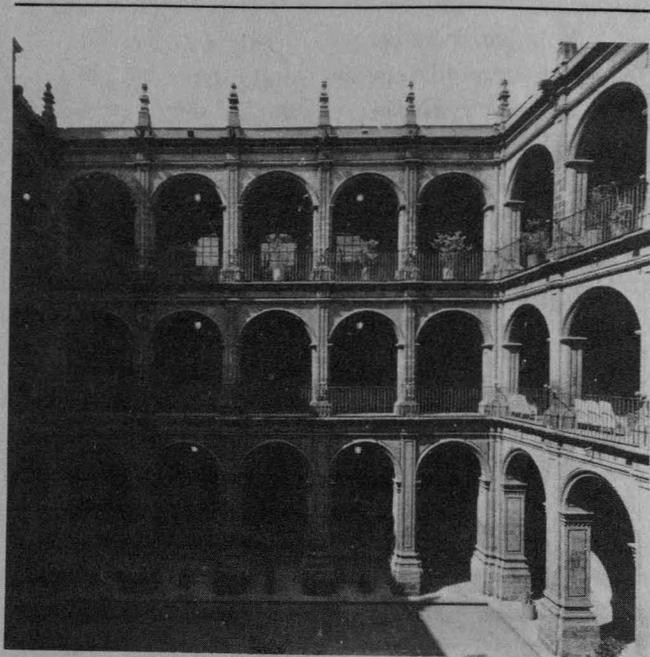
En la pared dos petates
y un escritorillo enorme
con color y solimán
aceite, arrebol y azogue;

Dos sillas del tiempo viejo
un gato prieto y un gozque,
y en la pared una imagen
que entiendo que es de San Roque.

[. . .]

Quanto mejor estuviera
entre aquellos bodegones
de Cádiz o de Sevilla
do acuden muchos flanchotes.





La alusión a lo bueno que sería estar rodeado de los “flanchotes”, o franceses que acuden a Cádiz y Sevilla permite suponer que la dama en cuestión fuera una dama “del partido”, lo cual casaría perfectamente con las preferencias de Oquendo antes señaladas. Es evidente, por lo demás, que la prostituta pobretona viene a configurarse como la contrapartida femenina del aventurero sin suerte que es Oquendo, encomendero en sus años mozos, en La Rioja, y criado del virrey Garci Hurtado de Mendoza en el Perú y luego, en la madurez, venido a menos como tantos que creyeron harían fortunas en Indias, y se encontraron con que las esperanzas se les convertían en un puñado de cenizas. Una ráfaga de compasión amarga hacia los emigrantes que, como él, han sido injustamente tratados por el destino que encarnó en esta malvada tierra, atraviesa los versos que dicen:

¡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 quién es
pues por ganar dos *tostones*
se humilla un triste español
a vender tocino y coles.

Nos encontramos con una variación del tópico de la misericordia que se relaciona con el tópico, también clásico (recuérdese la novela bizantina) de los avatares de la fortuna, la que invariablemente se ensaña con el viajero o peregrino. Todo teñido, como puede apreciarse, de un orgullo nacionalista que hace más amargo aún el sentimiento de derrota. Como veremos a continuación, la frustración se convertirá en un acre deseo de venganza en contra de esta tierra inmisericorde.

La conclusión de la “Sátira” se esboza a partir de la estrofa cincuenta y nueve, en donde se percibe un cambio de tono, una transición al cierre del registro escrito, y se anun-

cia el término del texto. La invocación a España (“España abundante y rica, / fuerte patria de leones, / tesoro de la nobleza, / de Césares y de cónsules;”) da pie a la “peroratio” que se extiende a lo largo de cuatro estrofas, en las que el autor hace la exaltación de España, para luego pedirle en vocativo implícito el castigo de “este reino loco / que con tres *quichisapotes* / quiere competir contigo / y usurparte los blasones”. A lo largo de la “amplificatio”, que viene inmediatamente después, el autor no intenta mover los afectos del auditorio a su favor, como es lo típico en la sátira tradicional, sino que continúa apostrofando a la Nueva España, para cambiar de objeto en las últimas estrofas y apostrofar a la dama destinataria de este extenso sermón-regaño, al tiempo que la ridiculiza, rebajándola:

Ella (la dama) como ha sido rana,
pues como rana se pone,
conténtase con un charco
donde canta como come.

La sátira se cierra con el tópico del “vela dara” que anuncia el viaje o partida del poeta a otras tierras como paliativo último del desengaño:

Yo soy pexe de más agua
y al Pirú me voy adonde
dicen que hay más oro y plata
que acá chinches ni ratones.

El anuncio del viaje tiene aquí una función exclusivamente retórica. Sin embargo, no sabemos si el regreso al Perú pudo haberse verificado, como algún crítico lo ha sugerido, guiado por el dato de la posible participación de Oquendo en una polémica que se suscitó en torno al poema *La Ovadina*, de Ovando, en años posteriores a 1612. Pero dejando aparte conjeturas de tipo biográfico, señalemos tan sólo que la última estrofa de la sátira retoma las amenazas del exordio hacia la vituperada dama, concluyendo con una advertencia premonitoria en el tono de airada violencia con que abrió la “Sátira”:

Y avísole de hoy más
no me incite ni alborote
que si le doy coplas hoy
mañana le daré azotes.

Hasta aquí el poema, no nos detenemos ahora a revisar el entorno social de la Colonia como fuente primaria de la sátira de Mateo Rosas de Oquendo, ni tampoco a explorar las relaciones entre sátira y autobiografía. Quede esto para otra ocasión y, por el momento quede esta “Sátira que hizo un galán a una dama criolla que le alababa mucho a México” como un ejemplo de la poesía satírica que alberga el *Cartapacio poético*, espejo itinerante de la realidad colonial y de las andanzas de su autor, al filo del siglo XVII, por los caminos de América. ◇

REALIDAD Y FICCIÓN EN EL TEATRO DE VICENTE LEÑERO

Por Manuel Capetillo

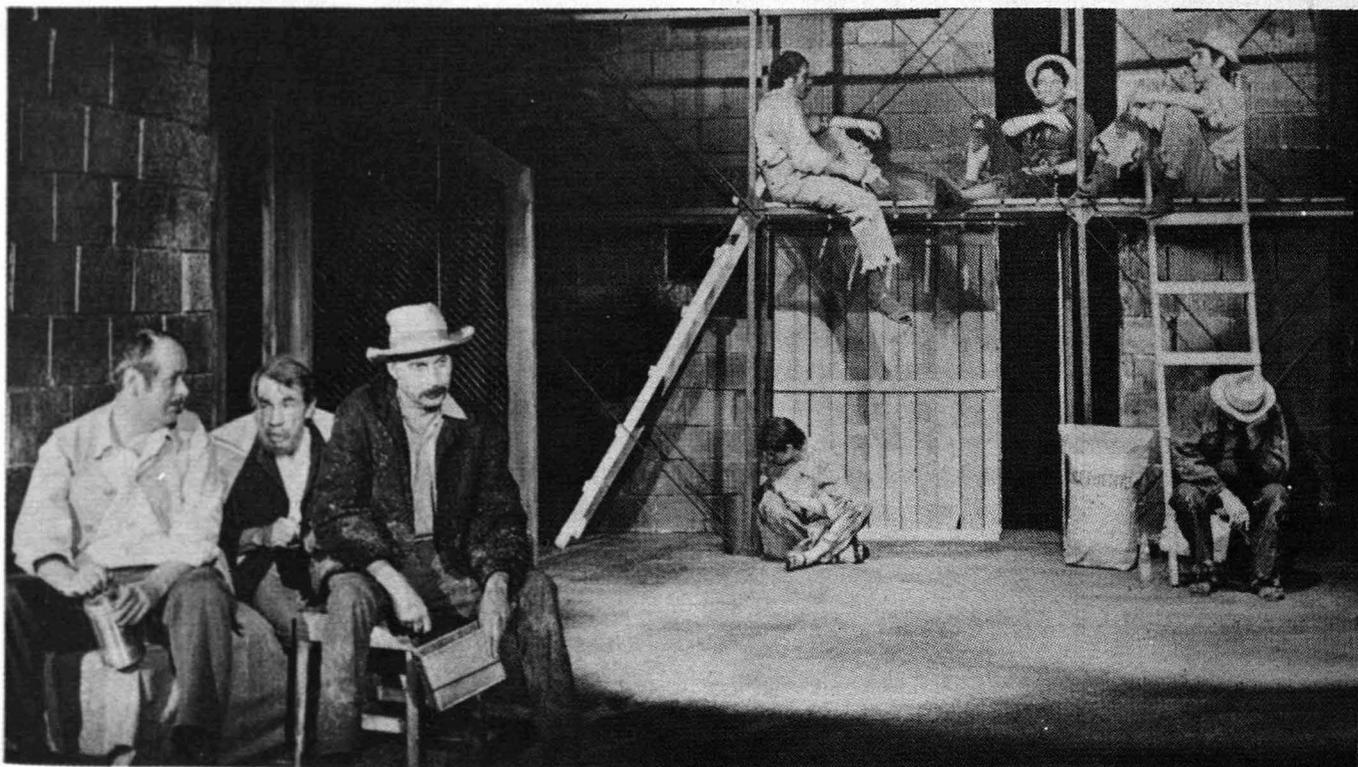
Escribo el presente trabajo a partir de mi lectura del *Teatro completo* de Vicente Leñero (UNAM, 1982), y una vez que he visto *¡Pelearán a diez raunds!*, obra escrita por Leñero posteriormente a la publicación de las once obras que integran los dos volúmenes editados por la Universidad. Además mi artículo recuerda lateralmente el conocimiento en escena de varias de las obras publicadas. Pretendo señalar algunos aspectos de la búsqueda y el encuentro de este dramaturgo mexicano.

En las construcciones dramáticas de Leñero una y otra vez aparece la constante de la realidad. Si bien Leñero nos habla directamente del mundo, sobre todo lo recrea mediante el recurso teatral de situar a la acción y a los espectadores en tiempos y espacios característicos precisamente de la ficción: simultáneos, intercambiables y confundibles de menor a mayor grado; instalado el tiempo / espacio en la mente del dramaturgo y en la proyección mental y verdadera sobre el escenario, para someter la realidad teatral a la contemplación participativa del espectador.

Noches blancas: posible punto de partida

En *Alicia, tal vez*, el juego dramático de algún modo sigue los pasos oníricos del personaje de Lewis Carroll: se produce una especie de escritura dislocada, un viaje en apariencia casual, laberíntico, el encuentro con diversos personajes que modifican la trayectoria de lo que el drama nos narra. El aleatorismo es substancia de las narraciones soñadas por el creador original de *Alicia*. . . , aun suponiendo que la escritura echada a la suerte fuera un acto impulsado por la voluntad consciente de Carroll. Vicente Leñero, en cambio, suma piezas constructivas y enciende el motor de una maquinaria dispuesta a obedecer ciegamente a su conductor, siempre en estrecha relación con éste y bajo su sometimiento; por lo mismo, este sueño leñereano únicamente borda alrededor de los linderos de lo onírico, por medio de una inventiva preparada, distante de los disparos alucinantes de la imaginación.

En *Alicia*... Leñero parece creer que libremente imagina. El escenario es lugar donde acciones muy diversas se encadenan.



Los albañiles

nan arbitrariamente, rumbo a dos puntos extremos que resumen cierta inclinación del teatro mexicano respecto a la cursilería: en el punto culminante de una escena de oficina, un compañero de Alicia se da a conocer a ella como mago, creador del ambiente necesario para la ilusión de soñar luces de colores, música y bailes placenteros semejantes al mágico tesoro al cabo del Arcoiris o algo así; más tarde, el mago ha dejado de serlo, para convertirse por arte de magia en un tipo comprometido, muy consciente de algo que da a conocer a Alicia: la realidad social, nada menos que la miseria sin adornos. Alicia, incapaz de aceptar la verdad, más bien de participar en la realidad simbólica de la miseria humana, y menos aún de participar en la realidad única de la miseria existente que padecen seres humanos específicos, vuelve a la alcoba burguesa del marido que dedica su ociosidad al inagotable y rutinario sexo.

Alicia, tal vez ocupa el octavo lugar, dentro de las doce obras que Vicente Leñero ha escrito para el teatro —desde 1967 hasta 1985—, correspondiéndole como tiempo de composición un periodo entre los años 79 y 80. Esto es, *Alicia...* es un trabajo distante de sus primeros ejercicios. No sólo de *Pueblo rechazado*, su primer obra dada a conocer dentro del teatro, que escribió entre 1967 y 1968, sino de la primera versión para televisión de *Noches blancas*, novela de Dostoyevski estructurada mediante diálogos, que Leñero adaptó en 1962.

Puede considerarse que *Noches blancas* fue un ejercicio excelente para el dramaturgo. En su adaptación, Leñero respetó estrictamente, no sólo “la letra” de la novela —la que se presta a ser dramatizada—, sino que rescató “el espíritu” del texto literario a fin de ofrecerlo vivo de otra manera: en el escenario. La intimidad espiritual de los dos protagonistas quedó intocada, por lo que la pasión, la soledad, la distancia y el aproximamiento entre ambos personajes, impulsados por el amor que Ella tiene a un ausente que quizá nunca regrese, se vuelve realidad romántica palpable, verdad sentimental disparada al infinito, como es en el texto de Dostoyevski, ahora precisamente por medio del artificio que requieren la televisión y el teatro. *Noches blancas* es realidad para el mundo verdadero y para la certeza dramática, porque escapa a la realidad inexplicable, porque explica irracionalmente, dentro de la efervescencia poética, lo que es la realidad de los seres humanos en el mundo.

Romanticismo y sueño no sólo se parecen: entre sí existen vasos comunicantes. La pasión que ocurre más allá de toda razón se repite idéntica, con nombres que pueden ser el delirio o el éxtasis, en los grados superiores del extravío onírico. *Noches blancas* quedó con su substancia romántica apuntando rumbo a posteriores consecuencias.

Sorprende descubrir que en la construcción de las maquinarias dramáticas de Leñero existen momentos breves o extensos —en plenitud inicial si se trata de *¡Pelearán a diez rounds!*— en los que los acontecimientos se desatan de la estructuración calculada y mecánica, según sucede en cierto pasaje fársico de *Alicia, tal vez*, cuando un sacerdote dizque progresista buena onda trata de convencer a Alicia acerca de las ventajas del capitalismo cristiano; o como ocurre aceleradamente en la realidad en bruto de *Los hijos de Sánchez*, hasta

antes del final, cuando la obra sucumbe no al delirio sino dentro de lo descabellado; o incluso como se desatan en la realidad, tal como la realidad es, los acontecimientos de *La visita del Ángel*.

Leñero da el delirio, el sueño —rostro del romanticismo—, gracias a la narración dramáticamente fría, ya sea al reproducir la exactitud del mundo de la vida común, o al exponer ordenada, minuciosamente, los hilos sueltos que él controla ofreciendo el testimonio histórico.

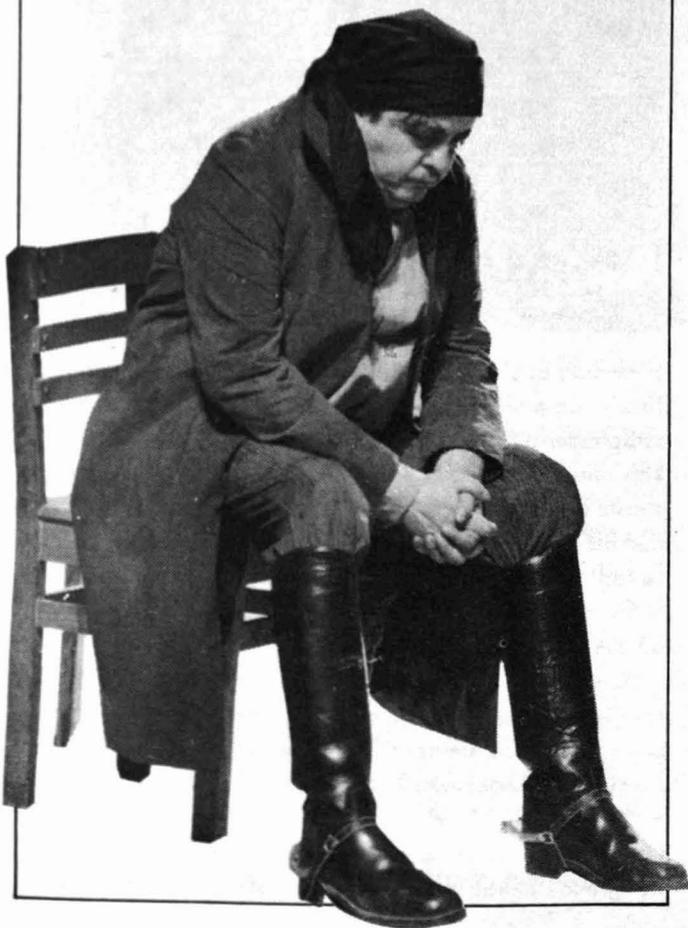
Puede concluirse que en la actitud paciente al enlistar hechos uno tras otro, en busca de construir un cuerpo teatral estructurado —que en esto consiste el teatro de Vicente Leñero—, adivinamos la intencionada o inintencionada búsqueda de la verdad. Aunque no la verdad que equivocadamente se atribuye a la superficie de la realidad del mundo, pues la verdad es que el mundo a la verdad oculta, sino precisamente la que consiste en volver a decir, como nos lo dice el mundo, como se deduce de la materia del *Martirio de Morelos*, que la verdad nos es desconocida.

En el tiempo de composición de las obras de Leñero, en la sucesión de un paso a otro, la verdad también es cierta, absoluta, se diría que cada vez más en el desarrollo mayoritario a medida que sus trabajos se suman, ocurriendo esto muy especialmente si se comparan las once primeras obras con esa duodécima, dedicada a un tema verdadero, tanto como parecería serlo el de la realidad boxística: *¡Pelearán a diez rounds!* es una verdad real contundente, pero es también una verdad de la imaginación, ante todo porque la realidad del box se propone en términos dramáticos para el escenario del teatro. La verdad esencial, la naturaleza misma de la acción queda cuestionada y revelada mediante este trabajo de Leñero.

Ubicuidad de personajes y de acciones

No es difícil descubrir las manías de un autor, las que bien pueden convertirse en virtudes, en instrumentos que garantizan la intensidad expresiva. Hablando del teatro de Leñero, puede señalarse la tendencia, constante, a estructurar —se diría que con gran cuidado, previamente a la escritura inicial y tentativa de cada uno de sus dramas—; asimismo, lo menos interesante de su trabajo, y que obviamente al público y a la crítica atrae de manera primordial: la selección de los temas, los que en mayor o menor grado, aparte de ocuparse de “la verdad tal como es”, directa o indirectamente ofrecen una posición ideológica de crítica social (salvo la duodécima obra, dedicada a la forma de la realidad del box, realidad que de todos modos toca situaciones sociales), con un compromiso respecto a la justicia y los derechos de los oprimidos, desde el tema de la revolución del “Che” en *Compañero*, a la obiedad de *Los albañiles*, a la miseria de *Los hijos de Sánchez*, hasta la presencia definitivamente sobrada de los miserables en *La mudanza* y en *Alicia...*

Otra práctica de Leñero es la que a mi modo de ver resulta ciertamente atractiva. Las acotaciones de sus obras dejan ver que el dramaturgo es un narrador. Considerados exclusivamente sus dramas, Leñero se aproxima a esa clase de es-



critura creadora, digamos que de atmósferas cálidas, a partir nada menos que del frío enlistado de acciones y objetos que en sí son insignificantes. Pero no es el narrador que digo, en el dramaturgo, lo que interesa. Más bien es importante una consecuencia de esto mismo: Leñero es un estructurador contemporáneo (estructurador casi perfecto, a cuyas imperfecciones y perfecciones creo poder referirme más adelante) capaz, admirablemente, de tomar la obsesión literaria del siglo (filosófica, artística, científica) acerca del tiempo y del espacio, para que el escenario y el periodo teatral la adopten como propia, con antecedentes en la historia del teatro, desde la intervención manipuladora del Destino en función de los diversos momentos de la historia trágica, aunque con una precisión que yo desconocía: Leñero, con toda naturalidad, mediante sus acotaciones narrativas, exige y facilita que dos o más tiempos, de dos o más lugares del drama, ocurran simultáneamente y en el mismo sitio.

En este acierto espacio-temporal presiento una definida pasión dramática, muy ajena, superior, a la del compromiso social o a la del testimonio propio del teatro documental. Porque convierte los tiempos y los espacios dramáticos en unidad, en el medio eficaz para que el escenario teatral se confunda con el escenario vivo de la realidad de los espectadores. Aun suponiendo que ésta sea todavía una búsqueda apasionada de Leñero, no cabe duda de que ante todo el drama de los tiempos y los espacios ubicuos por sí mismo nos arrastra a la pasión dramática, convirtiéndonos en partícipes comprometidos, en protagonistas que tienen oportunidad de observarse "fuera de sí", representados en la múltiple realidad teatral. De este modo el verismo de Leñero se cumple por una vía inesperada, próxima a la irracionalidad, a la experiencia de quien a sí mismo, desconociéndose, se autodescubre múltiple.

Antes de *¡Pelearán a diez raunds!*, la simultaneidad podía examinarse especialmente en *Los hijos de Sánchez*, para la que Leñero establece como condición un espacio constante —la vivienda de los Sánchez— y tres espacios más con utilidad y sentido diversos: un cuarto con una cama, que puede ser de un hotel o de una vivienda cualquiera; un cuarto con una mesa y varias sillas, que representan un café, una oficina o el comedor de una vivienda; y un espacio mayor que los dos anteriores, que puede ser la sección de un mercado o de una calle. Cada uno de estos sitios, visto por separado, funciona exactamente como se emplea el escenario todo de un teatro.

Existen obras, o espectáculos, en los que se presenta un escenario y una escena principal, con otros de fondo, estableciéndose cierto contrapunto, pero sin que tengan el mismo peso unos y otros, como en el caso al que tienden los trabajos de Vicente Leñero. Su propuesta es simple una vez llevada a cabo, aunque por esto mismo eficazísima para los efectos de la impresión dramática en el espectador. Es complejo, en cambio, el desarrollo de la simultaneidad al grado avanzado de *Los hijos de Sánchez*, la que después, de manera conveniente, se encuentra en *Martirio de Morelos*, o en la exactitud plena y abierta de *¡Pelearán a diez raunds!* En la obra sobre Morelos la simultaneidad queda disminuida, probablemente para ocuparse ante todo de la cuestión testimonial, la

que en *Martirio*... controla todo, incluso la temperatura teatral, para, del frío de la historia, rescatar la calidez del drama.

En *Compañero* se logra una intensidad semejante a la de *Los hijos de Sánchez*, o a la de *El juicio*: los dos "Che" Guevara —el que guerrillea y el que está muerto, "vivo para siempre"— discuten, se contradicen, se complementan; o lo que cuenta León Toral se alterna, aceleradamente, con lo que le pasa a León Toral según él nos lo cuenta. Aunque esto mismo sucede en *Los hijos de Sánchez* espléndida, ejemplarmente, sobre todo la aceleración al acumularse las escenas varias de los sitios y los tiempos diferentes. Si bien Leñero tuvo la buena intención social de reproducir el texto de Lewis para el escenario teatral, el drama importa debido a la violenta imaginación con la que fue armado.

Leñero siempre arma sus aparatos dramáticos, pero, por lo mismo, casi todos sus dramas carecen de emoción, siendo paradójico que *Los hijos de Sánchez* llegue a sobrecoger, nada menos que gracias al cuidado constructivo de la obra: a la relación inventiva de los cuatro escenarios simultáneos dentro del escenario total, lo que permite que los personajes de un tiempo dañen a los de otro espacio, a los de dos o más momentos y lugares, favoreciendo que la realidad y el sueño se confundan.

La ubicuidad de *¡Pelearán a diez raunds!* avanza considerablemente respecto a los aciertos anteriores. Aquí no sólo son varios tiempos y varios lugares susceptibles de coincidir en uno solo, sino que la realidad y la ficción suceden en un solo tiempo sin fin y en un único espacio escapado de sí mismo, sucediendo la realidad y la fantasía simultáneamente —como el mundo y su secreto— sin que haya manera de que se distinguan.

Tema del enjuiciamiento

En *Alicia, tal vez* se produce cierto ambiente, de algún modo derivado de los textos del otro, en verdad profundo, Lewis (Carroll), ambiente que podría interpretarse como propio del enjuiciamiento, de la inquisición: Alicia pregunta y es preguntada, de acuerdo a una línea arbitraria de investigación, semejante al libre derrotero que siguen en los sueños quienes duermen; o como los juegos infantiles que se modifican y encadenan sucesivamente. En ambos casos el resultado es el mismo: el juego y el sueño conducen a una suerte de conocimiento, que concluye, no al resolverse, sino en la medida en que el conocimiento de la información de insignificancias se disuelve. En este sentido, *Alicia, tal vez*, en cuanto juicio, es un juego onírico meritorio: quién sabe cuál sea la conclusión y no hay sentencia.

Por su parte, *La mudanza* sólo nos presenta, de la pareja social, el crimen y el castigo; aquí podría decirse que el juicio queda implícito. En cuanto a *La carpa* y a *La visita del Ángel*, conviene pensar que son obras que enjuician a la realidad real; como muy intensamente sucede con *Los hijos de Sánchez*, culpando al (se me ocurre llamarlo) sistema socio-económico político mexicano; o como, secundariamente, ocurre en *Martirio de Morelos*, obra en la que se enjuicia a los enjuiciadores oficiales de la historia.

Pero la obsesión de Leñero por los juicios más bien es otra, manifiesta de manera extrema desde la primera de sus obras, con la que se dio a conocer para el teatro: *Pueblo rechazado* merodea alrededor del proceso eclesiástico a Gregorio Lemercier, con motivo de su ensayo de psicoanálisis monástico en Cuernavaca hacia 1960; la obra *El juicio* se arma con los interrogatorios que se llevaron a cabo a fin de establecer la culpabilidad de Jesús de León Toral y la Madre Conchita en el asesinato de Álvaro Obregón; *Martirio de Morelos*, finalmente toma los documentos históricos de los varios procesos que se emprendieron contra Morelos: el del Santo Oficio, el del Rey y el Militar.

Aparte del juicio social, en *Los albañiles*, con el sistema de simultaneidad de cuando menos dos áreas escenográficas, se



Alicia, tal vez

presentan una serie de acciones que anteceden a lo que constituiría un proceso legal propiamente dicho, acciones que corresponden a la investigación policiaca respecto a un crimen. Los anteriores no son todos los procesos de enjuiciamiento. Existe otro caso más o menos directo: en *Compañero*, la realidad del "Che" juzga a la utopía del "Che". Además, no basta con descubrir que a Vicente Leñero le gustan los juicios, o decir que éstos le resultan útiles para montar la propuesta de sus maquinarias dramáticas.

Las doce obras de Leñero son formas de enjuiciar: de hacer crítica; en ocasiones, específica, directamente hace crítica social, aunque no siempre, y se diría que, cada vez más, contra el sentido esquemático de esa expresión. Desde el caso Lemercier al caso Morelos, y a la realidad irreal del box y del box en el teatro, los doce trabajos coinciden en mayor o menor grado con una materia necesaria al arte, necesaria al mo-

mento en que el objeto teatral se deja observar por quien lo contempla para involucrarlo.

Si de manera constante se siente la presencia del dramaturgo, de un dramaturgo que dirige desde la composición de cada una de sus obras, para las que cuida escrupulosamente la distribución del espacio, determinados elementos de la escenografía y del vestuario, así como las actitudes de los actores y no pocas veces los menores de sus gestos y el tiempo de sus silencios, de modo que esta presencia del autor contribuya a que se establezca la atmósfera de los juicios, es indudable que no debe pasarse por alto que al fondo propio de los juicios se agrega un fondo más profundo: el de la obsesión de Leñero por la verdad.

¡Pelearán a diez raunds! vuelve afortunadamente sobre la si-



multaneidad para lograrla con imaginación crecida y halla agudamente la solución a los finales, los que en *Alicia...*, *Los hijos de Sánchez* y *La mudanza* podemos considerar cuando menos discutibles si no es que deficientes. En la obra dedicada al tema del box la realidad se acentúa, de modo que la ficción y lo que es cierto se confunden y recíprocamente se alternan. La verdad tal como es, aquí a sí misma se carcome y para bien se traiciona, provocando en el espectador la duda sobre lo fingido y lo verdadero. O provoca en el espectador la certeza de que la duda es esencialmente verdadera.

Realidad verdadera y realidad real

Existe en Vicente Leñero la obsesión por los juicios y el hecho de que finalmente todos sus trabajos sean enjuiciamientos. No tanto juicios terminados, sino el proceso de las investigaciones. Después de ver *Martirio de Morelos* comprendemos

que se trata de una obra muy distante de la alabanza oficial a los héroes, pero más distante aún de la denuncia de traición supuesta por el patriotismo oportunista del sexenio. Comprendemos que Morelos fue víctima torturada por la Inquisición; fue torturado sobre todo espiritualmente, por su condición de sacerdote devoto con conciencia de pecado y temeroso de la Iglesia: sacerdote, fue un hombre inteligente que organizó el ejército de la insurgencia y llevó a cabo una campaña militar durante cinco años. Según nos expone la obra de Leñero, Morelos denunció posiciones de los rebeldes y explicó a los realistas las mejores maneras para derrotar a la insurgencia; además, algo conocido y olvidado, aceptó luchar, no para independizarse de España, sino a fin de enfrentarse a Napoleón.

Los motivos de Morelos para guerrear y sus delaciones son hechos verdaderos, pero ¿por qué o cuál es la verdad acerca de que esto Morelos lo escribiera a sus captores? Es posible que, asustado, haya querido salvar la vida; tal vez, sin esperanza de victoria, se desilusionó de la guerra; o, al enterarse de que Napoleón se había retirado de España, deseó que la guerra terminara. Esta es la verdad: las posibilidades, la reunión de interpretaciones acerca de un mismo hecho, sin que podamos conocer una única verdad de fondo de los motivos de Morelos, incluida la incertidumbre de la realidad, todo lo cual queda registrado en la composición dramática de Leñero.

La mudanza y más aún *La visita del Ángel* constituyen los ejemplos máximos de la realidad, dentro del realismo leñereano: su imitación del mundo es extrema, perfecta en todos los detalles. *¡Pelearán a diez raunds!* no es ejemplo de realismo, a pesar de la primera apariencia extrema de realidad, porque ésta escapa de sí gracias a la intuición impuesta a la estructura circular. *La mudanza*, debido a unos personajes de más, los miserables, no del absurdo sino absurdos, que nada tienen que hacer en la casa a la que llega la mudanza de un matrimonio en crisis mortal, es un buen ejemplo de realidad disminuida. En *La visita del Ángel*, en cambio, la realidad no puede ser mayor: las maneras de hablar, las actitudes de los personajes y el ambiente de un departamento pequeño que el "libreto" exige, así como la duración a la que Leñero obliga, son precisamente los límites de la vida real. Se trata de un ejemplo más de búsqueda de la verdad. ¿Pero cuál es esa verdad?: la que consiste en demostrar que la vida es así, sin que sepamos qué tan verdadera sea.

En *¡Pelearán a diez raunds!* Vicente Leñero resuelve un problema que suele disolver en sus trabajos anteriores: por fin idea un final dramático en lugar de un final temático. Mediante un recurso simple, complejo en términos de concepción de la realidad teatral, igual que ciertas estructuras musicales del romanticismo, *¡Pelearán a diez raunds!* a medida que su desarrollo avanza anuncia la proximidad de su término, durante un tiempo escénico que adquiere paulatinamente el carácter del comienzo. O viceversa: la obra, una y otra vez, incursionando en diversas variantes, se inicia al terminar, o termina cuando comienza. Asimismo, se inicia teatralmente con las consecuencias finales, fatales, de una pelea de box real que es un drama. Pasado y futuro son un único tiempo pre-

sente de esta pelea de box llevada al escenario del teatro. O el presente deja de existir, para ceder su sitio al recuerdo de lo ocurrido, o a la premonición de lo que va a suceder tiempo después. Es el momento de tener certeza de esa verdad que es la duda. Aquí el reflejo ha sido teatralizado por Leñero mediante la vuelta infinita de la acción dramática. Además, se confunden la realidad y el artificio teatral, reflejándose entre sí, porque la pelea de box que ahí se presencia, fingiendo el público estar en una arena y tener el entusiasmo que en el box se tiene, lejos de ser cierta es simulada, tanto como el teatro que se vuelve pelea de box que parece verdadera pelea.

Teníamos costumbre de que el teatro, respecto a la vida, nos revelara la realidad real, oculta o profunda, sustancial. Leñero ha venido a enseñarnos, con su teatro, que la realidad verdadera no sabemos precisarla. Aunque no en todas sus obras da esta enseñanza: al menos en dos de las doce, su presencia de director ideólogo se deja sentir mayormente. En *Pueblo rechazado* y en *Compañero* la búsqueda de la verdad por parte de Leñero queda ensombrecida por los propósitos de defensa del progresismo religioso, y por el compromiso social del autor: más que investigar, más que hacer un juicio, un análisis o crítica de la realidad por medio de dramas de los que la realidad se desprenda en el reflejo, el periodista ofrece su testimonio; mejor dicho, tan sólo el hombre testimonia una verdad que el público admite sin protesta, puesto que, con apariencia de objetividad, la demostración la demuestra alguien "quien sin duda sabe".

La verdad pudo escribir una obra de teatro sobre la corrupción manipulada por el Prior del Monasterio. *Pueblo rechazado* prueba más bien la inexistencia de la objetividad sobre la realidad, lo que, no sé si Leñero aunque sí su teatro, ha aprendido con el tiempo. Nadie, en la realidad del mundo, es objetivo. Sólo mediante la aceptación de los propios prejuicios podemos ser tocados por un poco de lo que quizá sea verdadero. Por eso es preferible, sobre el testimonio de *Los hijos de Sánchez*, su imaginación, ésta acelerada por la ubicuidad; como es preferible, respecto a la mayoría de los trabajos de su obra dramática anteriores a *¡Pelearán a diez raunds!*, la adaptación que Leñero hizo de *Noches blancas*: la novela irreal, para el artificio irreal del teatro, ilustra verdaderamente la realidad de la existencia humana. Presentar la miseria atrapada por Lewis, tal como es, testimonialmente, no tiene nada de dramático. La miseria es así en la calle y así podemos verla diariamente. A nosotros nos hace falta comprenderla, y esto se logra a través de la estructura y de la imaginación de la obra de Leñero, *Los hijos de Sánchez*; como nos hace falta comprender la realidad del espectador frente al testimonio idealista del "abuso de autoridad" no reconocido en *Pueblo rechazado*.

En esos dos casos en que Leñero se enfrenta a la realidad componiéndola idealmente, hace falta que de su teatro se desprenda lo que su teatro quiere decirnos; en vez de que Leñero tenga ideas acerca de la realidad que lo motiven a escribir doce o más obras de teatro, las que sin embargo escapan de la realidad, a veces de manera ideal precisamente por su pretensión de realismo.

Al presenciar la puesta en escena de *¡Pelearán a diez raunds!*,

no importa mayormente la calidad de la representación (excepto porque es perfecta como realidad aparente); y tampoco importa mucho una posible ingenuidad de lo obvio de Vicente Leñero al llevar al ring la escena doméstica, mediante lo cual nos revela a la vida conyugal en cuanto pelea de box (lo que además de ingenuo es cierto en la realidad y en la realidad del artificio). Lo demás sí importa sobre todo: los viajes de ida y vuelta del tiempo circular, como se muestra el viaje de la vida, y la alteración siempre nueva de las posibilidades, de lo verdadero, igual que sin duda sucede en la realidad cotidiana.

Leñero aprendió cuál es la realidad del mundo; luego aprendió la necesidad de olvidarla. Sabe edificar dramas; ya no tiene por qué preocuparse de cómo acabar estos edificios. Sabe hacernos emocionar mediante la realidad teatral con la miseria de los seres humanos. También sabe el secreto del alma humana mostrado por Dostoyevski, así como el secreto de que Alicia sueña. En *¡Pelearán a diez raunds!* soñar y emocionarse con la realidad fingida no cuesta nada. Ahora Vicente Leñero es el dramaturgo que, para la realidad, nos desata desde la imaginación teatral. El círculo del tiempo y del espacio, y de la realidad y de la ficción, que se cierra en *¡Pelearán a diez raunds!*, es el círculo que se abre en el trayecto de un dramaturgo mexicano: la identificación entre fantasía y realidad permitirá a Leñero repetir y ampliar la solidez y la libertad en nuevos trabajos propuestos para el escenario. Su texto sobre el box nos dice que Leñero y la imaginación lucharán por la libertad de la composición dramática.

Apéndice (rectificable a partir de otros textos)

Con *Jesucristo Gómez*, obra destinada a cierto éxito asegurado, que se mostró en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón, lectura fiel que Ignacio Retes hizo a la propuesta de Leñero, el dramaturgo da señales de que prefiere no incursionar más en ese valor de la simultaneidad —de tiempos y de espacios—, el que ha empleado con especial talento en ocasiones anteriores.

En *Jesucristo Gómez*, Leñero sigue la simple recta del *Evangelio según San Lucas*, a la mexicana, conforme a la línea catequística de la "teología de la liberación": en este caso el teatro es un medio para denunciar la injusticia de los ricos, de la iglesia corrupta, poniéndose el dramaturgo al lado de la lucha de clases, de los desprotegidos, de la revolución católica-socialista: ahora el teatro importa a fin de predicar la defensa de los explotados, con base en el *Evangelio...*, para que el cielo reine en la realidad inmediata de la tierra y se transforme el mundo. Ideológicamente se anuncia la utopía y se prepara católicamente el camino a nuevas formas de tiranía con la mejor de las intenciones. Teatralmente, como siempre que se emplea la creación dramática al servicio de las ideas, el resultado es útil quizá para aquellos que deseen comprometerse durante el cambio ideológico, adecuándose por lo pronto a los términos de un determinado discurso. Tal vez para luego continuarlo, Leñero interrumpió el camino emprendido en las obras de teatro. ♦

EL TEATRO NACIONAL:

UNA OBRA DE LORENZO DE LA HIDALGA

Por Luis Ortiz Macedo



Vista del antiguo Teatro Nacional

En una de las breves y fructíferas visitas a nuestra capital del músico e historiador de arte Salvador Moreno, a quien ya debemos investigaciones fundamentales sobre el acervo artístico de nuestro siglo XIX, me comentó sus observaciones sobre el patio del edificio que aloja a la Sociedad de Beneficencia Luz Bringas, ubicado en Bolívar núm. 31 esquina con 16 de Septiembre, asombrado ante la magnificencia y escala de las columnas y entablamentos que conforman las plantas baja y primer nivel del aludido patio, extrañas dentro de la morfología característica en las construcciones y proyectos para residencia particular de nuestra metrópoli de principios del siglo. Me invitó a comer en el restaurante ubicado en el tercer nivel del aludido edificio —en donde durante largos años estuvo ubicado el Orfeo Català—, el cual forma parte del bagaje gastronómico de ascendencia española del centro de la ciudad.

Cada encuentro con Salvador —de quien soy amigo desde el año de 1951— resulta salpimentado de interesantes comentarios y enriquecido por su muy particular forma de esgrimir el humor. Una vez terminada la comilona, descendimos al patio y analizamos con detenimiento los grandes fustes que

componen los dos primeros niveles de la columna y el grandilocuente lenguaje de sus hermosas cornisas. El sabio amigo echó mano a su portafolio y puso ante mis ojos un catálogo de Fomento Cultural Banamex, que muestra fotografías de las últimas adquisiciones de esa pinacoteca; una de ellas ilustra un lienzo manchado en tonos sombríos, dentro de los cuales el pintor retrata con preciso verismo las formas arquitectónicas del que fuera gran patio o primer *foyer* del Teatro Nacional, construido durante los turbulentos años santanistas, al cual la piqueta alcanzó el año de 1902, obedeciendo al proyecto realizado durante la administración porfiriana de prolongar la avenida Cinco de Mayo hasta la Alameda Central.

La suposición de Moreno fue adquiriendo cuerpo conforme analizamos uno a uno los elementos arquitectónicos, advirtiendo que los monolitos columnarios presentaban en varias partes roturas que no hubieran sido posibles en caso de que hubieran sido labradas *in situ*, de acuerdo con los rigurosos preceptos estereotómicos seguidos por los talladores en cualquier periodo de nuestra arquitectura, abundando en que el manejo de las proporciones y los detalles —como se verá más

adelante— poseen sin lugar a dudas las características de un gran tracista-arquitecto y de un singular tallador de la piedra.

Si la suposición de Moreno fuera cierta —pensé— habría que investigar a fin de poder determinar con precisión si en efecto los elementos constitutivos del actual patio habrían sido trasladados y así lo fueron del patio-foyer del Teatro Nacional. Pudimos percatarnos de otro hecho: la pintura de Banamex está atribuida a autor anónimo y pronto saltó otra evidencia: debía de tratarse, sin lugar a dudas, de una de las composiciones que el pintor italiano Pietro Gualdi realizó por encomienda del arquitecto Lorenzo de la Hidalga, autor del Teatro Nacional, para decorar los salones de su residencia en la calle de La Mariscala, las cuales fueron presentadas en la exposición anual de la Academia de San Carlos el año de 1844. Así, se asociaron dos posibles atribuciones: la existencia del patio del Teatro Nacional relativamente modificado, y la identificación de la pintura como obra de Gualdi.

A partir de ese momento, orienté la investigación a reunir cuanto documento ha sido posible para corroborar la validez de ambos supuestos. El que se refiere a la pintura pronto pudo quedar comprobado al establecer un estudio comparativo de la tela aludida con las numerosas obras de Gualdi que se encuentran en museos y colecciones particulares, y aún más al haber localizado otras dos hermosas pinturas del mismo autor, que representan la fachada del Teatro y el interior de la sala, a las que yo aludí, que fueron propiedad de De la Hidalga, y finalmente una acuarela del propio arquitecto en la que describe el opulento escenario visto desde el primer nivel de palcos.¹

Por lo que toca al patio requería necesariamente de una búsqueda más laboriosa, la cual inicié en el archivo de la Fundación Luz Bringas, logrando al principio algunos datos que me fueron proporcionados por el entonces presidente del Patronato, el licenciado Eustaquio Cortina Portilla, el administrador de la sociedad de beneficencia, don Pedro Cervantes Sanz, y el arquitecto Salvador Vértiz Hornedo, quien junto con el arquitecto Ignacio Marquina había transformado a fines de la década de los 20 la residencia de la familia Bringas en edificio de comercio y despachos, agregando dos plantas para hacer redituable la inversión. De este primer grupo de investigaciones pudieron desprenderse los siguientes hechos:

Don José Guillermo Bringas y Garmendía compró en 1839 la casa de la calle del Coliseo Viejo esquina con Capuchinas, propiedad de una asociación piadosa, el mismo año en que contrajo nupcias con doña Luz Robles, acondicionándola con gran lujo para dedicarla a su residencia familiar. Ahí nacieron sus cuatro vástagos: Miguel, Ángela, Joaquín y Luz; a la muerte de sus padres siguieron viviendo en ella las dos mujeres solteras, herederas de una cuantiosa fortuna integrada por fincas urbanas y campestres y participaciones en numerosas empresas industriales y financieras. El tren de vida de las señoritas Bringas dejó marca en su época debido a la calidad de sus recepciones y el lujo de sus aposentos, los cuales se fueron enriqueciendo con las adquisiciones hechas en sus prolongadas estancias en el extranjero.

¹ Hace dos años don Gilles de Prévoisin pudo adquirirlas para enriquecer la colección de Banamex, así como la pequeña acuarela del arquitecto.

Hacia 1900, las propietarias encuentran la residencia colonial vetusta y pasada de moda y piensan en su demolición para dar lugar a una construcción acorde al gusto de la época; el arquitecto elegido fue Juan Vicente Dalpierre, quien había propuesto al Ayuntamiento el 26 de agosto de 1898 un proyecto urbano consistente en la prolongación de la calle de Cinco de Mayo que por entonces corría desde la calle de Monte de Piedad hasta la de hoy Bolívar, rematando con la imponente fachada del Teatro Nacional; el proyecto pretendía continuar la arteria hasta la calle de Santa Isabel, que bordeaba el convento del mismo nombre en la actual localización del Palacio de Bellas Artes, bifurcándose desde este punto en dos avenidas diagonales: la primera alcanzaría la avenida Juárez y la otra la de los Hombres Ilustres, hoy avenida Hidalga, aludiendo facilitar la circulación y el poder destinar ingresos al Municipio. Su costo era de cincuenta mil pesos, pagaderos en mensualidades de dos mil.²

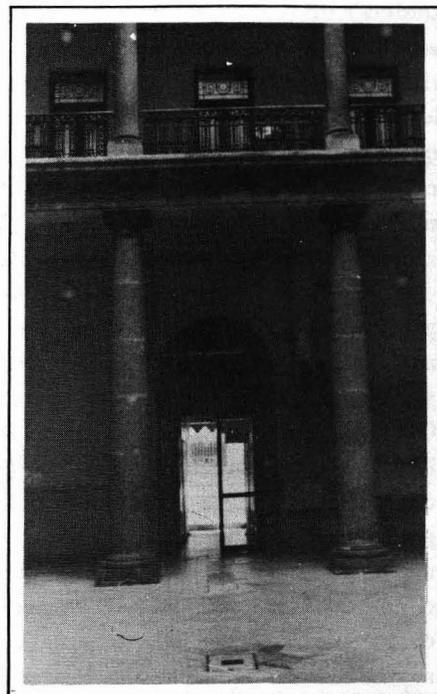
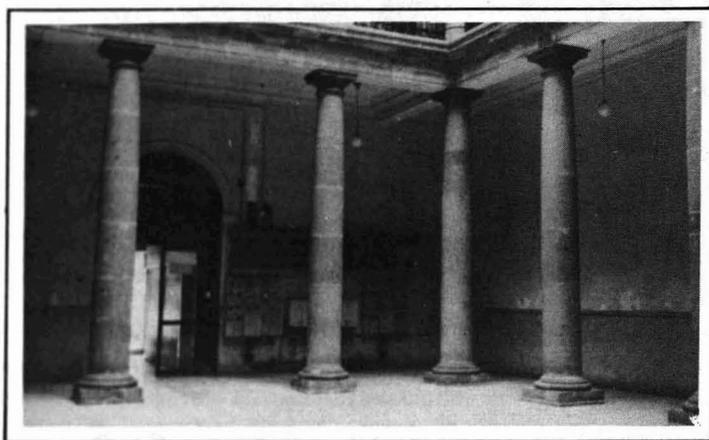
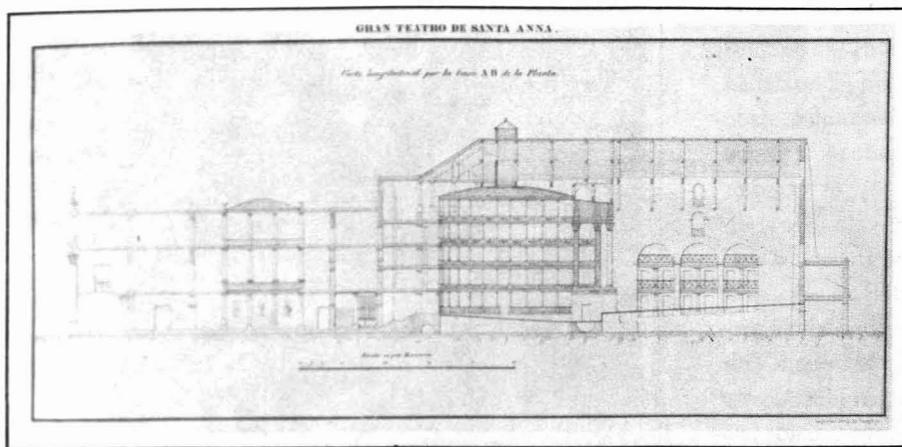
El 8 de mayo de 1901 fue aprobada por la Cámara de Diputados la iniciativa de la prolongación de Cinco de Mayo hasta Santa Isabel, proponiendo reconstruir el Teatro Nacional en los predios en que se encontraban los ruinosos vestigios del Convento de Santa Inés y algunas casas anexas. Manuel G. Revilla, uno de los pioneros en la defensa del patrimonio de nuestra urbe, protestó por la demolición del Teatro Nacional en la revista mensual *El Arte y la Ciencia*, así como Gustavo E. Campa en la *Gaceta Musical*.

El ejecutivo nombró una comisión el 24 de mayo de 1901, presidida por el entonces presidente del Ayuntamiento, Guillermo de Landa y Escandón; el ministro Ramón Corral autorizó la prolongación de Cinco de Mayo hasta Santa Isabel, así como la compra y demolición de las fincas afectadas y el establecimiento de la plaza y futuro emplazamiento del nuevo Teatro Nacional, comisionando a los ingenieros Gonzalo Garita y Antonio Torres Torija para efectuarlo. *El Diario Oficial* del 3 de junio de 1901 publica la autorización de la cifra de un millón ochocientos mil pesos para financiar la construcción del nuevo teatro y el costo de las expropiaciones, en cuyo Artículo sexto reza textualmente: "El Teatro Nacional será reconstruido en la prolongación de la avenida Cinco de Mayo, hacia el Poniente, y en el centro de la plaza que se formará entre las calles de Santa Isabel, Puente de Santa Isabel, Puente de San Francisco, Mirador de la Alameda y Hombres Ilustres."³

La decisión de demoler el Teatro Nacional no sólo contó con la repulsa de los intelectuales ya mencionados sino de un numeroso sector de la población, el cual asistía a las obras de desmantelamiento consternado al ver desaparecer el escenario de tantas manifestaciones líricas, sin saber aún que sólo hasta el año de 1934 sería inaugurado el nuevo Teatro Nacional bajo el nombre de "Palacio de Bellas Artes". El 27 de enero de 1902 apareció una fotografía de la demolición en

² Dicho proyecto se encuentra en el Archivo Histórico de la Ciudad de México, en el ramo de Calles, apertura de, Legajo 6, expediente 228 y queda descrito en 10 hojas, (la identificación de estos documentos la debo a la historiadora Concepción Amerlink, así como las descripciones del Teatro).

³ Archivo Histórico de la Ciudad de México, Calles, apertura de, Legajo 6, expediente 243.



Patio-foyer del Teatro Nacional en la actualidad

El Mundo Ilustrado y para el mes de mayo no quedaba sino el terreno.

La construcción del Teatro Nacional

En 1861 se autorizó un proyecto propuesto desde 1845 por don Francisco Arbeu, empresario inolvidable en la vida de los teatros durante el siglo XIX, consistente en demoler varias fincas, para permitir que se comunicara la calle de San José el Real con el callejón de Santa Clara, consumado este proyecto en 1869; obra controvertida en su época, puesto que para su realización se demolían numerosas fincas novohispanas, entre ellas parte de la Alcaicería (antiguo Palacio del Marquesado del Valle), además de la obra realizada por Manuel Tolsá en la antigua Casa Profesa, residencia de los jesuitas, íntimamente ligada a nuestra historia independiente. Desde 1862 se le había dado el nombre de Cinco de Mayo a esta arteria que lentamente se iba abriendo paso entre la ciudad colonial.

El Ayuntamiento aludía para justificar esta obra la necesidad de comunicación entre la Plaza de la Constitución y la Alameda y creyó oportuno (quizás para enaltecer el proyecto) el abrir un concurso con premios en efectivo para los propietarios que mejores soluciones propusieran hacia la dignificación de esta arteria; la ciudad de México iniciaba así la apertura de grandes avenidas dentro de los cascos históricos, que había inaugurado el Barón de Haussmann en París medio siglo antes, y que hoy lamentamos en cuanto a la pérdida de su inigualable fisonomía y de numerosos monumentos, en pos

de una utopía urbana que sólo aportó mediocres ensayos de internacionalismo.

En esta forma se consumaba el primer ensanche vial operado en el corazón del Centro Histórico que en fechas posteriores serviría de antecedente a los de Niño Perdido-San Juan de Letrán, Aquiles Serdán —hoy eje Lázaro Cárdenas—, a la apertura de la avenida 20 de Noviembre para otorgar un eje monumental a la Plaza de la Constitución, el de la avenida José María Izazaga y Pino Suárez y la torpe prolongación del Paseo de la Reforma, para no mencionar sino algunos de los realizados buscando dar mayor flujo vehicular a las estrechas arterias que heredamos del urbanismo novohispano.

La residencia de la familia Bringas

El arquitecto Dalpierre fue asimismo el contratista de demoliciones de los edificios que impedían el desarrollo integral de la avenida Cinco de Mayo; hemos ya visto que coincidía en aquellas fechas con el deseo de las señoritas Bringas de renovar su residencia y de que fue precisamente el arquitecto aludido a quien encomendaron la obra. El proyecto que presentó a las ricas propietarias no contemplaba la demolición del casco novohispano, sino que planteaba, aprovechando las crujías del tercer nivel o planta noble, formar una sola planta de las dos (baja y entresuelo) que poseía la vieja finca, para alojar espaciosos establecimientos comerciales. El estilo de la nueva residencia era el neoclásico tardío en boga por aquellos años, que sustituyó de manera radical las formas arquitectónicas del siglo XVIII. Resulta pues probable que el arquitecto pro-

pusiera a sus clientes el adquirir a bajo precio los dos niveles columnarios del patio-foyer del Teatro Nacional en vez de construir uno nuevo, dado que las excelencias de aquél no daban lugar a dudas; el traslado sería asimismo económico, dado que el teatro en demolición se encontraba ubicado en la misma calle a escasos doscientos metros de distancia. Ya veremos más adelante los necesarios ajustes que debió de haber realizado el arquitecto a partir de los materiales de De la Hidalga.

En cuanto a la obra de Dalpierre poco subsiste —salvo el patio— dado que sus propietarias al fincar su residencia permanente en París a partir de 1913, después de la Decena Trágica, dieron instrucciones a su entonces administrador Alberto Campero Bukhard, en 1929, para que su antigua residencia fuera transformada para usos comerciales. Los ya mencionados arquitectos Vértiz y Marquina son los autores del actual proyecto, agregando a la edificación dos niveles más, destinando el bajo a locales comerciales; en la esquina y desde el tiempo de las señoritas Bringas, se estableció la cantina más elegante de la ciudad, “La Reforma”, la cual subsistió con sus decorados originales hasta hace pocos años.

El arquitecto Ignacio Marquina me refirió que la única condición que puso la señorita Bringas, fue que por ningún motivo se modificaran en el nuevo proyecto los dos niveles del patio, pues les guardaba gran aprecio. Hasta ahí la información que he podido recabar, dado que Marquina murió sin haber podido localizar el proyecto que había ofrecido proporcionarme. El estudio analítico del patio, nos ofrece sin embargo algunos datos complementarios que acabarían reforzando el acierto de la suposición planteada por Salvador Moreno.

Cómo fue el Teatro Nacional

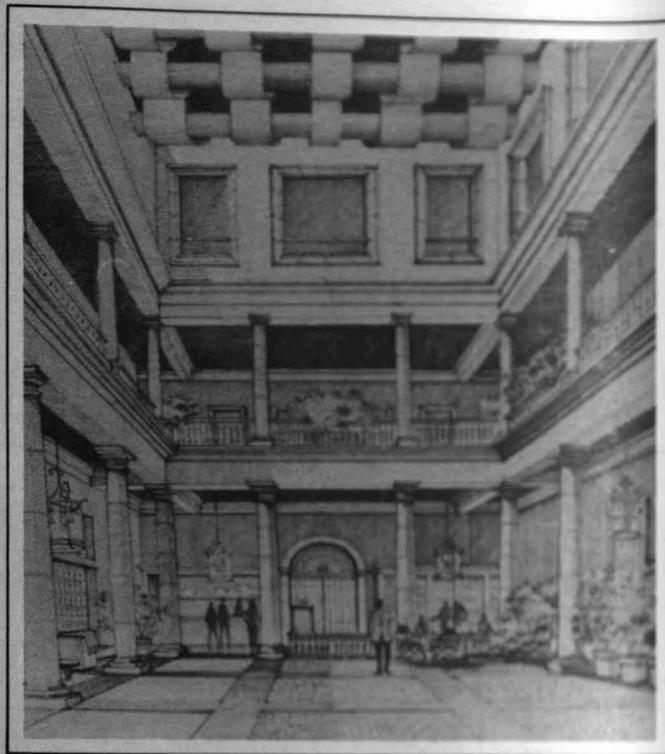
El propio Manuel G. Revilla asienta que en la construcción del Teatro, Lorenzo de la Hidalga había superado los logros del Gran Teatro Francés de París, construido por el arquitecto académico Victor Louis en 1780 —modernizado bajo la Restauración por Fontaine en 1823— en cuanto amplitud, comodidad y presencia monumental, ponderando las excelencias de su imponente fachada. Detengámonos a describir ésta a través de algunos comentaristas contemporáneos:

Olivarría y Ferrari⁴ nos transcribe lo descrito por los redactores del *Museo Mexicano* (Tomo I): “En su centro aparecen cuatro columnas colosales de orden corintio y dos pilas-tras del mismo orden y elevación, que formaban la entrada al vestíbulo exterior o gran pórtico; las elevadas columnas sostienen un entablamento [. . .] sobre el cornisón se eleva un gracioso y correcto ático, coronado por elegante balaustrada, entrecortada por seis pedestales en el centro, que sostendrán seis estatuas colosales⁵ y dos en las extremidades para otros tantos jarrones.”

En la *Enciclopedia Mexicana* se describe así: “Su fachada es bella y graciosa: en la parte baja y principal, de orden corintio, y en la alta de orden ático [?] coronado por una balaus-

⁴ *Reseña histórica del teatro en México*. México, Ed. Porrúa, 5 Vols. 1961, p. 383 y ss.

⁵ Las proyectadas estatuas jamás fueron colocadas.



Boceto del patio-foyer del Teatro Nacional

trada. En la parte principal cuatro columnas y dos pilastras cierran cinco intercolumnios que forman entrada al gran vestíbulo, cuyo piso está elevado de la calle dos pies y medio, dando lugar a cinco escalones ocultos entre los zócalos de las columnas y pilastras. Se extiende la fachada de este Teatro a los lados del vestíbulo a dos casas dependientes de él, las cuales siguen los mismos órdenes arquitectónicos en todo su ancho y elevación, lo que contribuye eficazmente a dar mayor grandiosidad y distinción al edificio. En las alas de la fachada correspondiente a las casas, hay en cada una tres arcos de entrada, de dimensiones iguales a las del fondo del vestíbulo, que dan entrada a las piezas que forman el piso bajo de las casas. En los dos pisos superiores corresponden balcones y ventanas con los ejes de todos los arcos del piso bajo. El todo domina los edificios inmediatos, aunque no carecen de elegancia y magnificencia, tanto por su elevación como por su carácter monumental.”

Respecto al patio de ingreso, la misma publicación así lo describe: “En el fondo del vestíbulo, cinco arcos correspondientes a los cinco intercolumnarios comunican éste con un hermoso patio de ingreso, cubierto con una elegante cúpula de cristales.”⁶

Luis Reyes de la Maza⁷ nos transcribe otra descripción contemporánea sobre el patio del Teatro: “El pórtico interior da entrada por cinco arcos a un patio hermoso con galerías espaciosas por sus lados en todos sus pisos [. . .] ellos están compuestos a la romana: el inferior en orden dórico a la toscana, el segundo en el jónico y el superior, construido en madera imitando la piedra, en corintio, el cual soporta sobre su

⁶ Dicha cúpula fue construida en metal y madera y los cristales policromos fueron realizados en la fábrica de vidrio y porcelana de Tacubaya en forma ligeramente curvada. Esta fue la primera vez que se cubrió un patio con cristales en nuestra ciudad.

⁷ *El teatro en México en la época de Santa Anna (1840-1850)*. México, UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1972. Vol. I pp. 24-25-232-235.



enorme cornisa también simulada de madera, la preciosa cúpula encristalada que permite a través de sus multicolores cristales una atmósfera de encantamiento durante las diferentes fases de la luz solar en el día, y un hechicero ambiente cuando se la ilumina desde las azoteas durante las noches de gala [. . .] El vestíbulo interior o patio, comunica con una galería semicircular, en la que se ven cinco puertas de entrada al salón del Teatro, encristalada en colores y los muros de aquél se ven rítmicamente engalanados por nichos correspondientes a los intercolumnios del patio, en los que se han colocado hermosas réplicas de las esculturas clásicas que guarda la Academia de Artes.”

Respecto a la sala, José María Marroquí⁸ se expresa en esta forma: “El salón y el foro están separados por dos pilastras y una columna a cada lado, sostenidas por un sólido y elevado zócalo. Los seis palcos de la línea de balcones pueden cerrarse por medio de persianas. Las líneas de los palcos son tres con veinticinco cada una [. . .] El foro, que es inmenso, tiene treinta y dos cuartos para actores, salones para sastrería y para pintar decoraciones. He aquí las principales longitudes: desde la entrada del gran pórtico, hasta la del salón de espectáculos, cincuenta y una varas; de la entrada de ésta al telón de boca, treinta; del telón al fondo del foro, treinta; distancia entre las dos columnas de la embocadura del foro, dieciocho. Asientos en total: dos mil trescientos noventa y cinco. Hay además dos grandes salones de recreo llamados en francés *foyer*. Los salones de pintura miden once varas de ancho por treinta de largo. Todas las paredes son de mampostería y de dos tercias a una vara de espesor.”

No nos extrañan las loas que la obra de Lorenzo de la Hidalga recibiera una vez terminada, aunque sus detractores, sobre todo los arquitectos, dejaron oír sus voces durante el proceso de la obra, hecho sumamente comprensible debido

a la nacionalidad española del arquitecto y las escasas oportunidades de construir edificios oficiales que existía en esta difícil época de nuestra historia independiente. Lo que sí resultó innegable a la vista de la iconografía existente del Teatro, es que el arquitecto logró edificar una obra que por una parte satisfacía las proporciones adecuadas en cuanto a escala (un tercio de la longitud del terreno para vestíbulos, *foyers* y circulaciones verticales, un tercio para la sala de espectáculos y el restante para los requerimientos de la mecánica teatral y área de foro) magnificencia en sus proporciones y una gran generosidad de áreas previstas para servicios complementarios, lo que permitió en cierta época el llegar a alojar un hotel en sus dependencias. En cuanto a su estabilidad, solamente el terremoto del 2 de noviembre de 1894 causó pequeñas grietas en sus muros, las cuales fueron rápidamente corregidas por los ingenieros.

La construcción del Teatro Nacional

El año de 1839 don Francisco Arbu y don Ignacio Loperena, acaudalados empresarios, proponen la construcción de un gran coso escénico, fundando para su realización una junta de accionistas, la cual no llegó a reunir la totalidad de la inversión necesaria, dada la escasez de la economía capitalina durante aquellos años; a principios de 1840 se transforma la junta ofreciendo localidades a perpetuidad, asignando a los palcos un valor de mil pesos. Con los fondos así recabados, fueron adquiridas y demolidas las casas once y doce de la calle de Vergara (actualmente 2a. y 3a. de Bolívar), y se seleccionó el proyecto presentado por Lorenzo de la Hidalga; se presentaron a concursar —entre otros— los arquitectos Joaquín Heredia, Domingo Got, Antonio Villard y Vicente Casarín, habiendo recibido la elección el beneplácito del presidente López de Santa Anna, gran admirador de De la Hidalga, y del propio Ayuntamiento, quien contribuyó a la obra con ochenta

⁸ *La ciudad de México*. Vol. III pp. 738 y 739.

mil pesos, reservando para su uso tres palcos. El 18 de febrero de 1842 el Presidente colocó la primera piedra durante una ceremonia amenizada por discursos, piezas musicales y versos conmemorativos, con la presencia de numeroso público que aclamó a las autoridades.

El teatro proyectado fue comparado con los admirados europeos de La Scala de Milán y el de San Carlo en Nápoles; al día siguiente un muro de las viejas construcciones en demolición se desplomó con estrépito sepultando a cuatro albañiles; el rencor de los arquitectos eliminados en el concurso por De la Hidalga no tardó en hacerse oír: Casarín publicó una carta en *El Siglo XX* poniendo en entredicho la proposición planteada para resolver la cimentación y techumbre del Teatro. La carta armó tal revuelo que el Ayuntamiento se vio precisado a formar una comisión integrada parcialmente por los enemigos del español: el ingeniero García Conde redactó un dictamen desfavorable. Una segunda comisión fue integrada por los ingenieros militares Nebel, Moró y Griffon, la cual ratificó las inquietudes de la primera; mientras tanto el escándalo iba adquiriendo proporciones mayúsculas; De la Hidalga defendió con ardor su proyecto haciendo gala de su alta preparación técnica —mayor que la de sus detractores— presentando maquetas y estudios de resistencia, estática y mecánica y aludiendo con gran conocimiento técnicas paralelas a las por él propuestas, ejercidas con éxito en Inglaterra, Italia, Alemania y Francia. La polémica no terminó hasta el mes de diciembre del mismo año, permitiéndose al arquitecto proseguir su obra, la cual debidamente terminada, fue inaugurada con gran pompa el 10 de febrero de 1844 con un concierto del violoncelista Maximiliano Bohrer, al cual asistió Santa Anna con su corte de aduladores. “Todo el edificio lució como un ascua durante la noche, habiéndose dispuesto adornos para la ocasión; se entonó un himno compuesto ex-profeso, y en su palco, acompañado por familiares y los maestros de la Academia, De la Hidalga pudo paladear el sabor del triunfo.”⁹

Volviendo a los comentarios surgidos a raíz de la terminación del Teatro, los redactores de la *Enciclopedia Mexicana* (Tomo I) dicen lo siguiente: “El programa más difícil que un arquitecto puede tener que desempeñar es, sin contradicción, el de un teatro, sea cual fuere su dimensión; y entre los defectos que achacan a algunos teatros de Europa, los principales son que no tienen fachada exterior que los caracterice, ni pórtico, ni otros departamentos que proporcionen comodidad a los concurrentes. No será perfecto el gran Teatro Nacional de México, pero al menos, se haya libre de los defectos indicados.” Lejos de la prudente reserva de los enciclopedistas, al gran público le encantó desde el día de su apertura; los mejores grabadores e ilustradores de la época dejaron testimonio de esta obra, tales como A. Gallice en *El Álbum Mexicano*, Casimiro Castro y G. Rodríguez en *México y sus alrededores*, entre otros. Así, integrado a la vida capitalina, el eje de la hoy avenida Bolívar reforzaba su vocación de arteria de espectáculos, la cual no perdió sino hasta la década de los años 30 del presente siglo.

⁹ *El Universal*. Crónica anónima aparecida el 12 de febrero de 1844.

El arquitecto del Teatro Nacional

Don Lorenzo de la Hidalga, natural de Vitoria, capital de la provincia de Álava, España, había estudiado en la Real Academia de San Fernando de Madrid y ejerció con éxito su profesión en aquella ciudad durante sus años juveniles; en 1836 radica en París, trabajando en el taller del célebre arquitecto Violet-le Duc, habiendo establecido amistad con los también afamados Labrousse y Pierre Blanc. El año de 1838 decide trasladarse a México y es ampliamente recomendado a don Joaquín García Icazbalceta, famoso hombre de empresa y gran historiador. El pequeño círculo que manejaba la política, el capital y la cultura en México es rápidamente conocido por el talentoso arquitecto, sobre todo después de contraer matrimonio con la hermana de don Joaquín, doña Ana Francisca García Icazbalceta; los miembros de los ayuntamientos capitalinos y los presidentes mexicanos llegaron a establecer con él nexos de amistad, en especial Antonio López de Santa Anna, quien encontraba en las ideas del arquitecto el marco propicio a su grandilocuencia. Realizó en 1843 el proyecto de transformación del Palacio Nacional y monumento a la Independencia al centro del Zócalo que nunca llegaron a realizarse, pero que fueron sumamente alabados en su época e ilustrados por numerosos pintores y grabadores, entre ellos el francés Édouard Pingret.

Realizó para la Catedral el altar del arzobispo, en sustitución del dieciochesco de Gerónimo de Balbás, fábrica esbelta jaspeada en tonos verdes, que pronto fue apodada por el pueblo —por su altura y color— “el ciprés”, que fue demolido en 1943. Cuatro fuentes que sí llegó a construir para el Zócalo se conservan en el parque de la colonia Doctores y la que erigió en el Paseo de Bucareli, subsiste en el Jardín de Loreto, frontal a la iglesia del mismo nombre rodeada por hermosas bancas circulares. También construyó la cúpula del Templo del Cristo de Santa Teresa, la cual sustituyó a la edificada por González Velázquez que fue derrumbada por el terremoto de 1857. La linternilla de la cúpula de De la Hidalga vino por tierra en el de 1985.

Sin embargo, las obras que mayor fama le dieron fueron numerosas casas particulares hoy por desgracia desaparecidas, entre las que sobresalía la que construyó para sí mismo en el Puente de la Mariscal y la hermosa del Conde de la Cortina en la Plazuela de Guardiola, así como el Teatro Nacional, obra en la que pudo demostrar sus altas dotes de proyectista, de constructor y ornamentista. Asimismo realizó abundantes obras efímeras en festividades cívicas como arcos del triunfo, fuentes y ornametaciones urbanas y monumentos funerarios. Decoró numerosas residencias, entre las que sobresalieron los aposentos presidenciales de Palacio Nacional, encomienda del presidente Santa Anna. En la hacienda de Santa Clara de Montefalco, propiedad de los García Icazbalceta, edificó el templo así como el proyecto del ingenio azucarero de Tenango, en el estado de Morelos.

De su inmensa labor profesional pocas obras subsisten a pesar de ser después de Tolsá, el arquitecto que más huella impuso a nuestra urbe en la implantación del gusto neoclásico. ♦

Roberto Fabelo: *crayón sobre papel kraft*

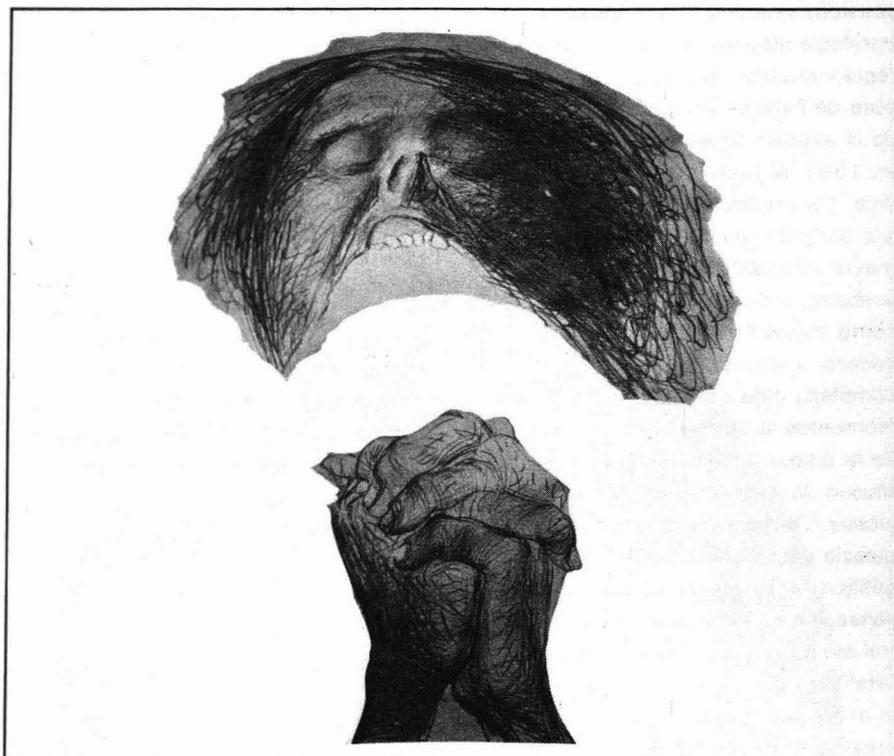
Por Santiago Espinosa de los Monteros

El dibujo, es la
línea que come
de una mano

Rubén Bonifaz Nuño

A casi cincuenta años de la muerte del poeta César Vallejo, el dibujante cubano Roberto Fabelo lo evoca inspirándose en el poema *Masa*.¹ De ahí partió la idea de la obra número 1 de *Fragmentos vitales*, en la que se aprecia un cuerpo yacente rodeado de personajes que intentan comunicarse con él. Tal es la fuerza de esta obra que le valió el premio de dibujo de la Primera Bienal de La Habana, galardón que compartió con el venezolano Alirio Palacios.

Este fue tal vez el inicio de una serie de trabajos que se ven ahora continuados tras unos años de ser objeto de las más hondas preocupaciones plásticas de Fabelo.² Los papeles recortados con las manos, siguiendo el contorno de los dibujos y, por lo tanto, acentuando la propia figura, dejan reposar en las paredes



¹ XII 1. XII MASA

Al fin de la batalla,

y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre y le dijo: "No mueras, te amo tanto!"

Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Se le acercaron dos y repitieron:

"¡No nos dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!"

Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil, clamando: "¡Tanto amor y no poder nada contra la muerte!"

Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Le rodearon millones de individuos,

con un ruego común: "¡Quédate hermano!"

Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Entonces, todos los hombres de la Tierra le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado; incorporóse lentamente,

abrazó al primer hombre; echóse a andar. . .

Vallejo, César. *Poesía completa*, tomado de *España, aparta de mí este cáliz*. Premiá Editora, serie La nave de los locos, No. 17, México, 1981. Quinta edición.

² Roberto Fabelo no nació en La Habana, como suelen rezar todos los catálogos y datos curriculares que sobre él se escriben. En La Habana fue solamente registrado. Nació en 1950 (no en 1951) en Guaimaro, Camagüey, Cuba.

una reunión de seres inusuales en un mundo tristemente regido por patrones estéticos y de conducta que intentan "hacer parejo" el comportamiento, la fealdad, el bien, el mal y, por supuesto, la forma de enfrentarnos a la vida.

En 1985 Roberto Fabelo expone de modo individual por primera vez en México en el Museo Universitario del Chopo, una serie de dibujos bajo el nombre de *Muestrario*. Llega en ese momento una forma distinta de ver y hacer el dibujo, de entender el entorno; de mostrarlo. Llega también otro lenguaje distinto al que tenemos costumbre de enfrentarnos. En una de las obras publicadas en el catálogo de la exposición del Chopo, *Descargas* (1984, tinta sobre papel) vemos a poco más de veinte personajes distribuidos

en un muy común espacio rectangular, dispuestos de un modo poco usual. Si bien es muy frecuente delimitar la obra por un contorno más o menos lineal, Fabelo decide romper con ese orden y sitúa a sus personajes de modo que el horizonte no exista para ninguno de ellos (o que exista *un* horizonte determinado para cada una de las figuras). Así vemos a seres pequeños en un lugar inverosímil cerca de las aristas del rectángulo; otros tantos caminan sobre manos y rodillas bajo las piernas semiabiertas de las figuras de mayores dimensiones. Éstas a su vez han sido trabajadas con un extremo detalle en algunas de sus partes (especialmente las caras) y dejado el resto del cuerpo simplemente boceteado.

A principios de 1986, Fabelo expone

nuevamente en México de modo individual. Ahora la muestra se llama *Papeles recientes* y se verifica en la galería El Juglar. Ahí se ven más ampliamente los trabajos que tuvieron su semilla en el Museo del Chopo un año antes. Abundan ya los dibujos recortados, el crayón invadiendo los espacios disponibles y, al mismo tiempo, el papel delimitando los terrenos del crayón que lucha por escapar en forma de ave, de rostro, por huír de un papel que es a la vez recipiente y mortaja, foro y ataúd del dibujo.

En el folleto que se hizo para aquella ocasión, se recogen a modo de antología algunos de los párrafos más representativos que versan sobre la obra de Fabelo. Tomado del catálogo de la exposición de dibujos de Panamá en 1981, el texto de Aldo Méndez dice: "Un rostro de Fabelo es énfasis, isla perfecta para la que reserva el mayor virtuosismo, el máximo acabado, rodeado de líneas secundarias como trazos fundamentales de un boceto. Y cuando el entorno es más complejo, deja que salga a relucir por momentos la abstracción."

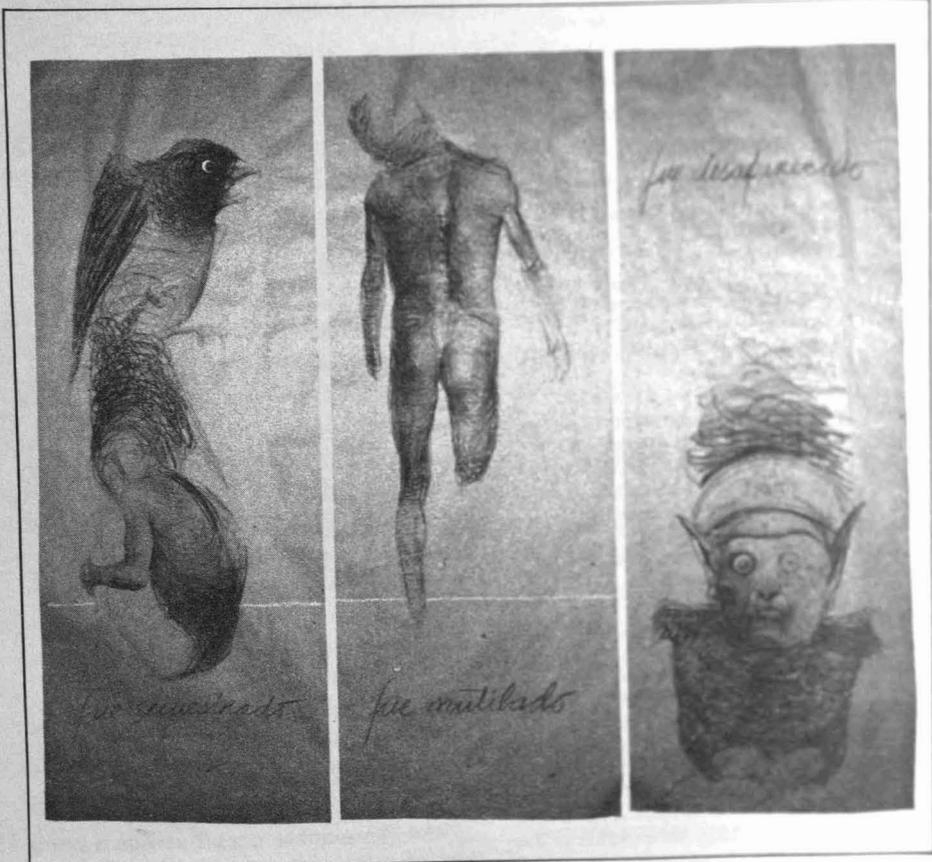
En la última muestra individual, la del Museo de Arte Moderno, *Fragmentos vitales*,³ se ha dado una estupenda mezcla del trabajo íntimo y del trabajo público. Al ingresar a la sala, la primera sensación es la de estar ante un trabajo que no ha sido concluido en su totalidad. El convivio de lo gestual con lo minucioso nos hace sentir que presenciamos las obras íntimas de un dibujante, es decir, las que usualmente no salen del estudio, las que se guardan en un cajón para ser rescatadas años después. Se ingresa a la intimidad del artista. Por no molestar más, nos invade la



necesidad de salir pronto del recinto y esperar a que Fabelo llegue crayola en mano y termine lo que comenzó. Fabelo por supuesto jamás llegará ni nosotros deberemos salir de la sala. No estamos invadiendo ningún terreno privado. Por el contrario, son los dibujos que nos miran desde sus mamparas los que nos invaden con sus gestos, sus formas, sus cuerpos inacabados, sus contornos inexistentes.

Fabelo cuenta a Armando Castellanos el singular origen de estos dibujos y su forma de presentarlos: "Mira, estaba haciendo mi guardia en el Instituto Cubano de Cultura y me encontré por ahí un rollo de papel. Entonces corté un pedazo y en la orilla quedó como dibujado un perfil humano; entonces busqué por ahí algún lápiz y lo que encontré fue un crayón. Empecé a dibujar y me salió una figura como de este tamaño, más grande que yo. así

³ La atención que se preste en México a dibujantes como Roberto Fabelo, redundará en un sano intercambio visual entre los cada vez más escasos visitantes latinoamericanos que sean representativos de la plástica contemporánea. La difusión de exposiciones como la que hoy nos ocupa, debe contar con el apoyo tanto institucional como de los diferentes medios de comunicación abocados a estas tareas. A diferencia de las exposiciones de artistas locales, las de extranjeros ponen fuera de este país no sólo la imagen del pintor sino también la del museo como entidad institucional. El catálogo que se hizo para esta muestra desmerece el buen trabajo que se ha venido realizando en este rubro en el Museo de Arte Moderno tanto en diseño como en impresión. Completamente mediocre este catálogo está alejado de la obra de Fabelo y la imagen que transmite no es la de un dibujante que se encuentre de visita en nuestro país, con todo lo que eso implica.



Separata

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Volumen XLIII, número 444, enero 1988

Nueva lectura de Fray Bernardino de Sahagún



Presentación

La gran obra consta en dos códices, el florentino y el matritense, ahora editados en México en libros de fácil consulta. Hizo la impresión facsimilar del primero el gobierno de la República con apoyo en el Archivo General de la Nación, dirigido entonces por Alejandra Moreno Toscano. El otro, el matritense, estudiado, paleografiado y anotado por Miguel León Portilla en el *Seminario de Cultura Náhuatl*, de la Universidad, aparecería en la excelente colección de *Textos de los informantes de Sahagún*. El *Códice Florentino* en sus dos versiones, mexicana y castellana, fue copiado por Diego Panes en Tolosa. Esta copia, la *Copia de Panes*, es la base principal de las ediciones en español de la *Historia general de las cosas de la Nueva España*, de fray Bernardino de Sahagún.

El acucioso, sabio y activísimo Carlos María de Bustamante echose encima la tremenda tarea de sacar a la luz por primera vez en México la obra sahanunense, hacia 1829, en el taller de Alejandro Valdés. Agregaríase en el último tomo el conmovedor documento de Fernando Alva Ixtlixóchitl sobre la conquista de México por los españoles. Seguidos serían el esfuerzo de Bustamante por la graciosa reimpresión, de Ireneo Paz, en su taller (México, 1896, 4 tms.), dentro de la *Biblioteca Mexicana*; la edición de Robredo (México, 1958, 4 tms.), cuidada en parte por Joaquín Ramírez Cabañas; la de Miguel Acosta Saignes, para Nueva España (México, 1946, 3 vols.); y la que incluyó la Biblioteca Porrúa, de acuerdo con los análisis, anotaciones y apéndices de Ángel María Garibay (México, 1956, 4 vols.)

Simbólicamente unidos en el México de hoy hállanse, enero, año nuevo y fuego nuevo, nacimiento y renacimiento de la vida sin solución de continuidad, y por esta íntima atadura, que en la Universidad adquiere hondas valoraciones en el inicio de su reforma, traese a cuento, completo, el Libro VII de aquella *Historia general de las cosas de la Nueva España*, dedicado a la astrología general del antiguo mundo náhuatl, en que nárrase el terrible y apasionante eterno retorno del génesis indígena. El texto tomose de la edición príncipe, de Bustamante, de muchos méritos y quilates. ♦

La redacción

HISTORIA GENERAL DE LAS COSAS DE LA NUEVA ESPAÑA: LIBRO SETIMO

Historia general de las cosas de la Nueva España que en doce libros y dos volúmenes escribió

El R. P. Fr. Bernardino de Sahagún, de la observancia de San Francisco, y uno de los primeros predicadores del Santo Evangelio en aquellas regiones.

Dada a luz con notas y suplementos

Carlos María de Bustamante,
Diputado por el Estado de Oaxaca
en el Congreso General de la Federación

Mexicana
y la dedica

a nuestro Santísimo Padre

Pío VIII

México

Imprenta del Ciudadano Alejandro

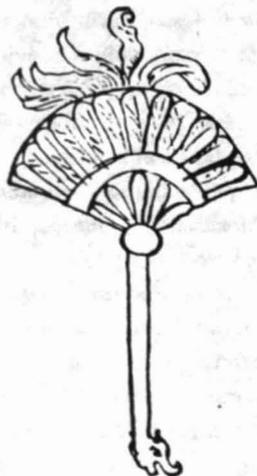
Valdés, calle de Santo Domingo

y esquina de Tacuba

1829

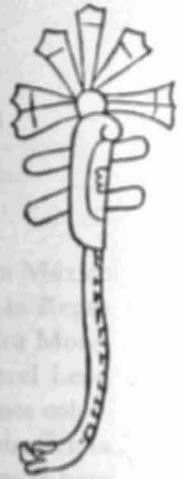
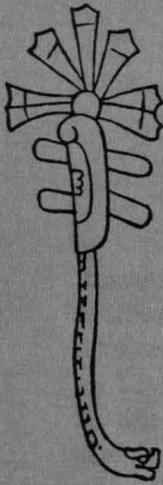
PROLOGO

Cuan desatinados habian sido en el conocimiento de las criaturas, los gentiles, y nuestros antepasados así griegos como latinos, está muy claro por sus mismas escrituras, de las cuales nos consta cuan ridiculas fábulas inventaron del sol, y de la luna, y de algunas de las estrellas, agua, fuego, tierra y aire, y de las otras criaturas; y lo que peor es, que les atribuyeron la divinidad, adoraron, ofrecieron, sacrificaron, y acataron como á dioses. Esto provino en parte por la ceguedad en que caímos por el pecado original, y en parte por la malicia y embejecido odio, de nuestro adversario Satanás, que siempre procura de abatirnos á cosas viles, ridiculas y muy culpables. Pues si esto pasó, (como sabemos) y entre gente de tanta discrecion y presuncion, no hay porque nadie se maraville, porque se hallen semejantes cosas entre esta gente tan pábula, y tan fácil para ser engañada; pues á propósito que sean curados de sus cegueras, así por medio de los predicadores como de los confesores, se ponen en el presente libro algunas fábulas, no menos frias que fríboles que sus antepasados los dejaron del sol, luna, estrellas, y de los elementos, y cosas elementadas. Al fin del libro se pone la manera del contar de los años, y del año del jubiléo, que era de cincuenta en cincuenta y dos años, y de las notables ceremonias que entonces hacian.



AL LECTOR

Razon tendrá el lector de disgustarse con la lectura de este 7º libro, y mucho mayor la tendrá si entiende la lengua indiana juntamente con la española, porque en español el lenguaje *va muy bajo*, y la materia de que se trata en este 7º libro, va tratada del mismo modo; esto es, porque los mismos naturales dieron la relacion de las cosas que en este libro se tratan muy bajamente segun que ellos las entienden, y en comun dialecto, *y así se tradujo en la lengua española* en el mismo estilo, y en bajo quilate de entendimiento; pretendiendo solamente, saber y escribir lo que ellos entendian en esta materia de astrologia y filosofia natural, que es muy poco y muy superficial. Otra cosa vá en la lengua que tambien dará disgusto al que la entendiere, y és que de una cosa van muchos nombres sinónimos, y una manera de decir, y una sentencia vá dicha de muchas maneras. Esto se hizo á posta, por saber y escribir todos los vocablos de cada cosa, y todas las maneras de decir de cada sentencia, y esto no solamente en este libro, pero tambien en toda la obra. VALE.



LIBRO SETIMO

CAPITULO I.

Del Sol. [1]

El sol tiene propiedad de resplandecer, de alumbrar, y de echar rayos de sí: es caliente y tuesta, hace sudar, pone hosco ó loro el cuerpo, y la cara de la persona. Hacian fiesta al sol una vez cada año, en el signo que se llamaba *naviolin*, y antes de la fiesta ayunaban cuatro dias como vigilia de la fiesta, y en ella ofrecian incienso y sangre de las orejas cuatro veces, una en saliendo el sol, otra al mediodia, otra á la hora de víspera y cuando se ponía; cuando á la mañana salía decían: *ya comienza el sol su obra ¿qué será ó qué acontecerá en este día?* y á la puesta del sol decían: *acabó su obra ó su tarea*. A las veces cuando sale el sol, parece de color de sangre, otras veces parece blanquecino, y otras sale de color enfermizo, por razon de las tinieblas ó de las nubes que se le interponen. Cuando se eclipsa el sol parece colorado, parece que se desasosiega ó que se turba, se remese, ó revuelve, y amarillece mucho. Cuando le vé la gente, luego se alborota y tómale gran temor, y luego las mugeres lloran á voces, y los hombres dan grita hiriendo las bocas con las manos, y en todas partes se daban grandes voces y alaridos, y luego buscaban hombres de cabellos blancos, y caras blancas, y los sacrificaban al sol, y tambien sacrificaban cautivos: se untaban con la sangre de las orejas, y juntamente se ahugeraban estas con puntas de maguécy, y pasaban mimbres ó cosa semejante, por los ahugereros que las puntas habian hecho; y luego por todos los templos cantaban y tañian haciendo gran ruido, y decían si del todo se acababa de eclipsar el sol: *nunca mas alumbrará, ponerse han perpetuas tinieblas, y descenderán los demonios y vendrannos á comer*.

CAPITULO II.

De la luna.

Cuando la luna nuevamente nace, parece como un arquito de alambre delgado, aun no resplandece, y poco á poco va creciendo: á los quince dias es llena, y cuando ya lo es, sale por el oriente. A la puesta del sol parece como una rueda de molino grande, muy redonda y muy colorada, y cuando va subiendo se para blanca ó resplandeciente: aparece como un conejo en medio de ella, y si no hay nubes, resplandece casi como el sol y medio dia; y despues de llena cumplidamente, poco á poco se vá menguando hasta que se vá á hacer como cuando comenzó; dicen entónces, *ya se muere la luna, ya se duerme mucho*, esto es cuando sale ya con el alba: al tiempo de la conjuncion dicen, *ya es muerta la luna*. La fábula del conejo que está en la luna es esta. Dicen que los dioses se burlaron con ella, y diéronla con un conejo en la cara, y quedóle el conejo señalado en ella, y con esto escupieronla la cara, quedándola como un cardenal. Despues de esto sale para alumbrar al mundo: decían que antes que hubiese dia en el mundo, que se juntaron los dioses en aquel lugar que se llama *Teutioacan* [que es el pueblo de S. Juan entre *Chiconauhtlan* y *Otumba*] dijeron los unos á los otros; dioses, ¿quien tendrá cargo de alumbrar al mundo? luego á estas palabras respondió un dios que se llamaba *Tecuzistecatl* y dijo: „Yo tomo á cargo de alumbrar al mundo:» luego otra vez hablaron los dioses y dijeron: ¿quien será otro mas? al instante se miraron los unos á los otros, y conferian quien sería el otro, y ninguno de ellos osaba ofecerse á aquel oficio, todos temian, y se escusaban. Uno de los dioses de que no se hacia cuenta y era buboso, no hablaba, sino que oía lo que los otros dioses decían: los otros habláronle y dijéronle: sé tú el que alumbres bubosito, y él

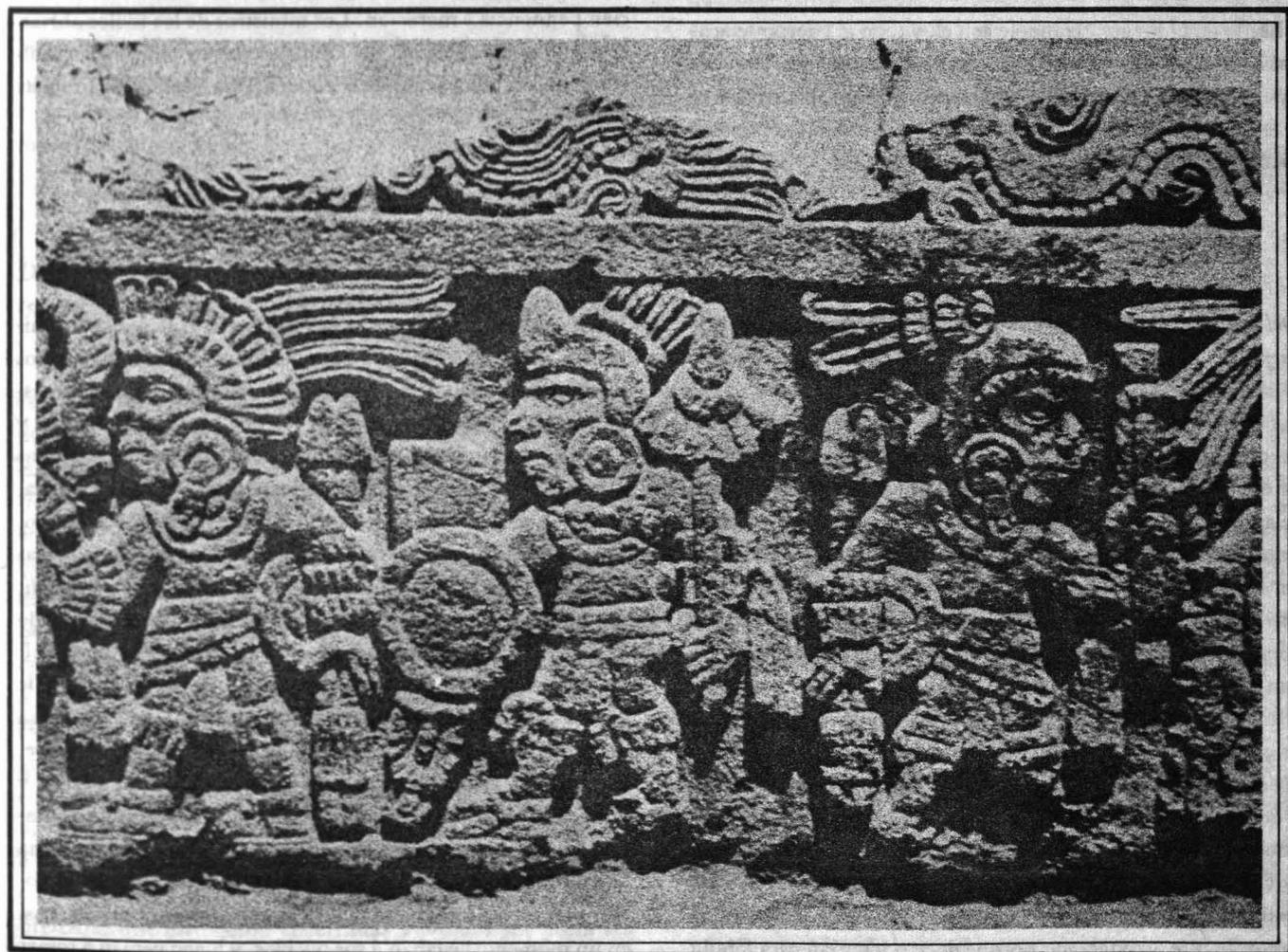
res, y comprábanlos los ricos que tenían muchas provisiones allegadas, y no solamente los dichos pobres se vendían a sí mismos, sino que también vendían á sus hijos, y á sus descendientes, y á todo su linaje, y así eran esclavos perpetuamente, porque decían que esta servidumbre que se cobraba en tal tiempo, no tenía remedio para acabarse en algún tiempo, porque sus padres se habían vendido por escapar de la muerte, ó por librar su vida de la última necesidad, y decían que por su culpa les acontecía tal desastre; porque ellos sabiendo que venía la dicha hambre, se habían descuidado, y no habían curado de remedio, y así decían después, que los tales esclavos, habían cobrado la dicha servidumbre en el año de *cetochtli*, y los descendientes que la han heredado de sus antepasados, la cual se decía servidumbre perpetua. Pasado el año de *cetochtli*, luego volvía la cuenta de los años al *umeacatl*, que era de la parte de *tlapeopa*, que es donde nace el sol.

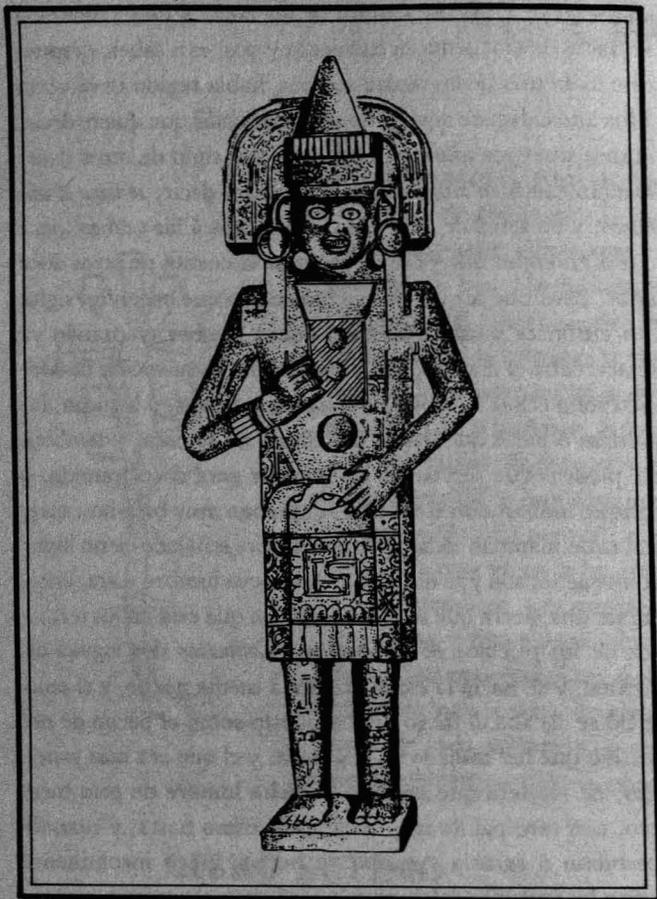
CAPITULO IX.

De la gavilla ó atadura de los años, que era después que cada uno de los cuatro caracteres, había regido cada uno trece años que son doce, y de lo que en este año de cincuenta y dos hacían.

Acabada la dicha rueda de los años, al principio del nuevo que se decía *umeacatl*, solían hacer los de México y de toda la comarca, una fiesta ó ceremonia grande que llamaban *to-*

ximmolpilia, y es casi atadura de los años, y esta ceremonia se hacía de cincuenta en cincuenta y dos; es á saber, después que cada una de las cuatro señales, había regido trece veces á los años: decíase aquella fiesta *toximmolpilia* que quiere decir, átanse nuestros años, y porque era principio de otros doce. Decían también *xiuhtzitzquilo* que quiere decir: *se toma el año nuevo*, y en señal de esto, cada uno tocaba á las yerbas, para dar á entender que ya se comenzaba la cuenta de otros doce años, para que se cumplan ciento cuatro que hacen un siglo. Así entónces sacaban también nueva lumbre, y cuando ya se acercaba el día señalado para sacarla, cada vecino de México solía echar ó arrojar en el agua, azequias, ó lagunas, las piedras ó palos que tenían por dioses de su casa, y también las piedras que servían en los hogares para cocer comida, y conque molían *axies* ó chiles, y limpiaban muy bien las casas, y al cabo mataban todas las lumbres. Era señalado cierto lugar donde se sacaba y se hacía la dicha nueva lumbre y ara, encima de una sierra que se dice *vixcachtlán* que está en los términos de los pueblos de *Itztapalapa* y *Colhuacán* dos leguas de México, y se hacía la dicha lumbre á media noche, y el palo de dó se sacaba el fuego estaba puesto sobre el pecho de un cautivo que fué tomado en la guerra, y el que era mas generoso, de manera que sacaban la dicha lumbre de palo bien seco, con otro palillo largo y delgado como hasta; y cuando acertaban á sacarla y estaba ya hecha, luego incontinenti abrían las entrañas del cautivo, y sacábanle el corazón, y arro-





jábanlo en el fuego atizándole con él, y todo el cuerpo se acababa en el fuego; y los que tenían oficio de sacar lumbre nueva, eran los sacerdotes solamente, y con especialidad el que era del barrio de *Copolco*, tenía el dicho oficio, él mismo sacaba y hacía fuego nuevo.

CAPITULO X.

Del orden que guardaban en sacar la lumbre nueva en el año cincuenta y dos, y todas las ceremonias que para sacarla hacían.

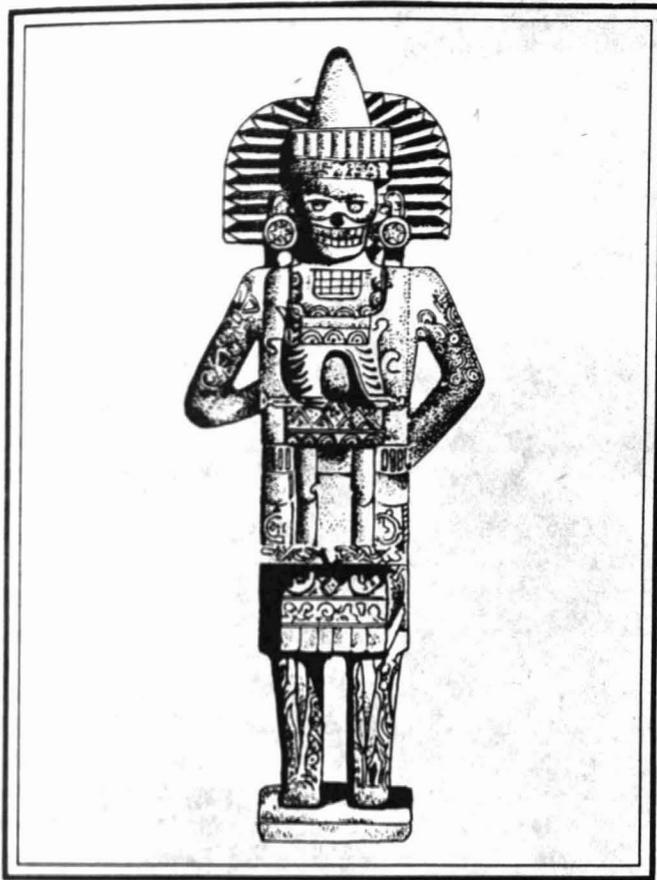
Está arriba declarado que en la sierra de *Vixachtlan* solían hacer fuego nuevo, y la orden que tenían en ir ácia aquella sierra es esta: que en la vigilia de la dicha fiesta ya puesto el sol, se aparejaban los sacerdotes de los ídolos, y se vestían y componían con los ornamentos de sus dioses, así es que parecían ser los mismos; y al principio de la noche empezaban á caminar poco á poco, muy de espacio, y con mucha gravedad y silencio, y por esto decían *teunenemi*, que quiere decir: *caminan como dioses*. Partíanse de México y llegaban á la dicha sierra ya casi cerca de media noche, y el dicho sacerdote del barrio de *Copolco* cuyo oficio era de sacar lumbre nueva, traía en sus manos los instrumentos con que se sacaba el fuego; y desde México por todo el camino, iba probando la manera conque facilmente se pudiese hacer lumbre. Venida aquella noche en que había de hacer y tomar lumbre nueva, todos tenían muy grande miedo, y estaban esperando con mucho temor lo que acontecería; porque decían y tenían esta fábula

ó creencia entre sí, que si no se pudiese sacar lumbre, que habría fin el linage humano, y que aquella noche y aquellas tinieblas serían perpetuas: que el sol no tornaría á nacer ó salir: que de arriba vendrían y descenderían los *tzizimiliz* que eran unas figuras féisimas y terribles, y que comerían á los hombres y mugeres, por lo cual todos se subían á las azotéas, y allí se juntaban los que eran de cada casa, y ninguno osaba estar abajo; y las mugeres preñadas, en su rostro ó cara, ponían una carátula de penca de maguég, y también encerrábanlas en las troges, porque decían y tenían que si la lumbre no se pudiese hacer, ellas también se volverían fieras [8] animales, y que comerían á los hombres y mugeres. Lo mismo hacían con los niños, pues les ponían la dicha carátula de maguég en la cara, y no los dejaban dormir, ni poco ni mucho; y los padres y madres ponían muy gran solicitud en despertarlos, dándoles cada rato de rempujones y voces, porque decían que si los dejasen dormir, que se habían de volver ratones; de manera que todas las gentes no entendían en otra cosa, sino en mirar ácia aquella parte por donde se miraba la lumbre, y con gran cuidado estaban esperando la hora y momento en que había de parecer y se viese el fuego. Cuando estaba sacada la lumbre, luego se hacía una hoguera muy grande para que se pudiese ver desde lejos, y todos vista aquella luz, luego cortaban sus orejas con nabajas, y tomaban de la sangre que salía, y esparcíanla ácia aquella parte de donde aparecía la lumbre, y todos eran obligados á hacerlo, hasta los niños que estaban en las cunas; pues también les cortaban las orejas, porque decían que de aquella manera todos hacían penitencia ó merecían. Los ministros de los ídolos abrían el pecho y las entrañas del cautivo con un pedernal agudo como un cuchillo, según está dicho arriba, y en otras muchas partes.

CAPITULO XI.

De lo que se hacía despues de haber sacado el fuego nuevo.

Hecha aquella hoguera grande, según dicho és, luego los ministros de los ídolos que habían venido de México y de otros pueblos, tomaban de aquella lumbre, porque allí estaban esperándola, y enviaban por ella los que eran muy ligeros, y corredores grandes, y llevábanla en unas teas de pino hechas á manera de hachas: corrían todos á gran prisa, y á porfía, para que muy presto se llevase la lumbre á cualquier pueblo. Los de México en trayendo aquella lumbre, con dichas teas de pino, luego la llevaban al templo del ídolo de *Vitzilopuctli*, y poníanla en un candelero hecho de cal y canto, colocado delante del ídolo, y ponían en él mucho incienso de copal. De allí tomaban, y llevaban al aposento de los sacerdotes de los ídolos, y de allí á todos los vecinos de la ciudad, y era cosa de ver aquella multitud de gente que venía por la lumbre, y así hacían hogueras grandes, y muchas en cada barrio, y también hacían muy grandes regocijos. Lo mismo ejecutaban los sacerdotes de otros pueblos, porque llevaban la dicha lumbre muy aprisa y á porfía, porque el que mas podía correr que otros, tomaba la tea de pino, y así muy presto, casi en un momento llegaban á sus pueblos, y luego venían á tomar



todos estos de ella, y era cosa de ver la muchedumbre de los fuegos en todos los pueblos, que parecia ser de dia, y primero se hacian lumbres en las casas donde moraban los dichos ministros de los ídolos.

CAPITULO XII.

De como toda la gente, despues de haber tomado fuego nuevo, renovaban todos sus vestidos y alhajas donde se pone la figura de la cuenta de los años. [9]

De la dicha manera, hecha la lumbre nueva, luego los vecinos de cada pueblo en cada casa renovaban sus alhajas, y los hombres y mugeres se vestian de vestidos nuevos, y ponian en el suelo nuevos petates; de manera que todas las cosas que eran menester en casa, eran nuevas, en señal del año nuevo que comenzaba, por lo cual todos se alegraban y hacian grandes fiestas, diciendo que ya habia pasado la pestilencia y hambre, y echaban en el fuego mucho incienso, y cortaban cabezas de codornices, y con las cucharas de barro ofrecian incienso á sus dioses, á las cuatro partes del mundo, estando cada uno en el patio de su casa; y despues metian lo ofrecido en la hoguera, y luego comian *tzoatl*, que es comida hecha de bledos con miel, y mandaban á todos ayunar, y que nadie bebiese agua hasta media noche. Siendo ya medio dia, comenzaba á sacrificar y matar á hombres cautivos ó esclavos, y así hacian fiestas: comian y renovaban las hogueras, y las mugeres preñadas que estuvieron encerradas y tenidas por animales fieros, si entónces acontecia parir, ponian á sus hijos estos

nombres: *molpilia*, &c. en memoria de lo que habia acontecido en su tiempo: *xiuhnenetl*. &c. En tiempo de Mochtezozoma, hízose aquella fiesta ya dicha, el cual mandó en todo su reino, que trabajasen de tomar algun cautivo que tuviese el dicho nombre, y fue tomado un hombre de *Vexotzinco*, muy generoso, el cual se decia *yuhilamin*, y lo tomó en la guerra un soldado de *Tlatilulco*, que se llamaba *Itzcuin*. Por lo cual despues le llamaban á él *xiuhllaminmani*, que quiere decir *tomador de yuhilamin*; y en el pecho del dicho cautivo se hizo la lumbre nueva, y su cuerpo todo se quemó, segun era costumbre. [10]

Esta tabla arriba [11] puesta, es la cuenta de los años, y es cosa antiqüísima. Dicen que el inventor de ella fué *Quetzalcoatl*. Procede de esta manera, que comienza del oriente, que es donde están las cañas [segun otros del medio dia, donde está el conejo] y dicen, *ceacatl*, y de allí van al norte donde está el pedernal y dicen *umetecpatl*: luego van al occidente donde está la casa y allí dicen *yeycalli*: luego van al ábrego, que es donde está el conejo y dicen, *navitochtili*: y luego tornan al oriente y dicen, *macuilliactl*, y así van dando cuatro vueltas, hasta que llegan á trece, que se acaban donde comenzó, y luego vuelven á uno diciendo, *cetecpatl*, y de esta manera dando vueltas, dan trece años á cada uno de los caracteres ó á cada una de las cuatro partes del mundo, y entónces se cumplen cincuenta y dos años, que es una gavilla de ellos, donde se celebra el jubiléo, y se saca lumbre nueva en la forma arriba puesta. Luego vuelven á contar como de principio: es de notar que discrepan mucho en diversos lugares del principio del año: en unas partes me dijeron que comenzaba á tantos de enero: en otras que á primero de febrero: en otras que á principios de marzo. En el *Tlatelolco* junté muchos viejos, los mas diestros que yo pude aver, y juntamente con los mas hábiles de los colegiales se altercó esta materia por muchos dias, y todos ellos concluyeron, diciendo, que comenzaba el año el segundo dia de febrero. ◊

[1] Esta es propiamente hablando, una relacion mitológica, como las metamorfosis de Ovidio.

[2] Al volcan de Orizava llamaban Citlaltepēc, es decir *lugar de la estrella humeante*, porque antiguamente arrojaba fuego de noche, y figuraba una estrella: hoy ha cesado de humear como el *popocatepetl*. Tom. II.

[3] Efectivamente á los conejos ó liebres, sale un gusano grande en alguno de los brazuelos ó de la rabadilla, de que mueren sino se les saca en cuanto aparecen; los indios dicen que dicho gusano es bueno para los ojos. A los canarios tambien sale un pequeño granito en la punta de la rabadilla que es enfermedad mortal para ellos, si no se cuida de reventarselos cuando ya está maduro. Ellos mismos lo indican poniendose tristes y encapotados.

[4] Denotábanlo pintando una calavera. En Orizava es furioso, y en Veracruz descompone mucho el cuerpo, y causa dolor de cabeza.

[5] Año de nieves, año de bienes (proloquio español,) la naturaleza guarda proporcion con el frio, calor y lluvia.

[6] *Vitzilampa* [ó sea medio dia,] *tlapococopa* [ó sea oriente,] *Mictlampa* [ó sea septentrion,] *ciotlampa*, [ó sea occidente ó poniente.] Léanse así estas palabras en la estampa de la pág. 345, tom. 1.º de esta obra pues la premura del tiempo en su publicacion no permitio rectificarla.

[7] Por donde se comunica el agua á cada grano de maíz, y sirven de vehiculo.

[8] No era necesaria esta imaginaria catástrofe, para que muchas se trocaran en tales.

[9] Está colocada en el tórn. 1.º pág. 345, porque en ella comenzó el autor la explicacion de esta figura, y quise satisfacer la impaciente curiosidad de mis lectores.

[10] Gracias á Dios que fué el último sacrificio hecho con tal motivo ¡ojalá y que jamás se hubiera hecho ninguno!

[11] Vease en el tórn. 1.º pág. 345, y con esta explicacion rectifíquese.



que la enrollé y me la llevé. Luego, buscando un papel adecuado, me di cuenta de que el que se usa tradicionalmente no me iba a servir porque viene en formato muy pequeño y además es muy fino, como que da pena romperlo nomás así, con las manos. Por eso decidí utilizar el papel kraft."⁴

Así como en aquella ocasión en Cuba acompañó a Fabelo un momento no previsto que se convirtió en recurrente en su trabajo, sus dibujos han venido a pasar de lo accidental a lo permanente. Es cierto que hay un dejo de descuido en sus trabajos, pero es como la moda actual del vestido; la juventud dedica largos ratos para diseñar una imagen descuidada y abandonada, que en otro momento debería ser producto de lo auténtico, cabello sucio de varios días y ropa ajena que ahora viste a quien (se supone) no tiene medios para portar prendas a la medida. . . Fabelo nos presenta "apuntes largamente trabajados" que, al primer análisis, dejan ver la rigurosa disciplina de trabajo y una mano bien educada que

reproduce punto a punto la línea que se le manda. La imagen de descuido esconde tras de sí a una figura humana (imagen trabajada largas horas para aparentar haber sido hecha en unos cuantos minutos) que es el eje de todo la razón y el motivo: el código de Roberto Fabelo.

Los *Fragmentos vitales* son en realidad momentos de la vida. Si la dividimos en pedacitos, encontraremos que somos nosotros mismos trozos del día, del año, de la noche; somos muchas partes, somos muchas intimidades a un tiempo, a la vez que individuos que se muestran y que se ocultan tras de nosotros.

A veces jugamos en nuestra soledad y ensayamos ser otros, hablamos a alguien que nos debe escuchar para no olvidar nuestras palabras y cambiamos la voz, la mirada, el modo de andar; nos crece la mano al golpearlo; se nos achican los ojos al compadecerlo. En realidad estamos solos, únicamente nos acompaña nuestra propia otredad que solemos disfrazar de lo que amamos para besarla (besarnos) o de lo que odiamos para dar (nos) la espalda.

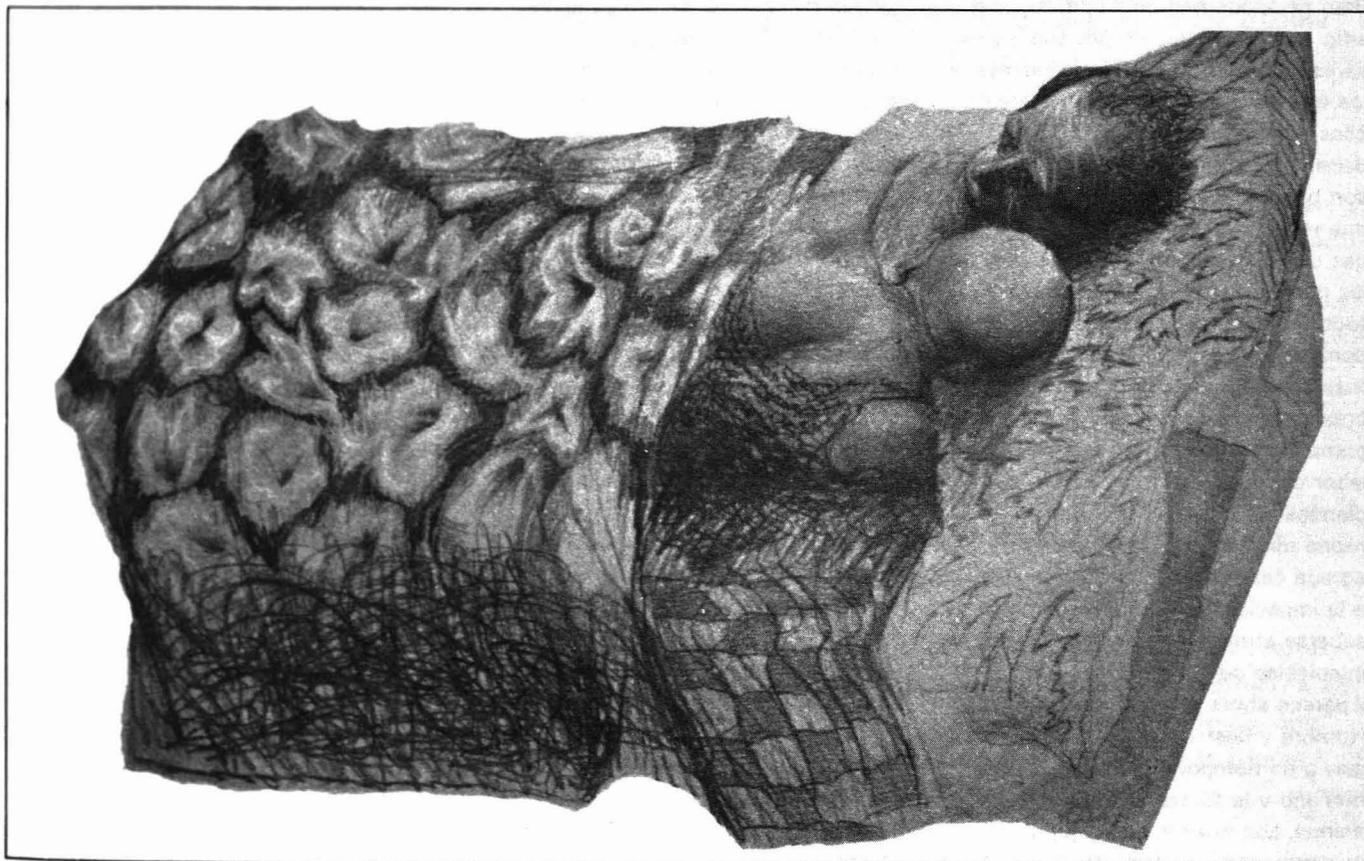
La pieza VIII de *Fragmentos vitales* ocupa en el museo, podría decirse, un lugar preponderante. Dividida en tres

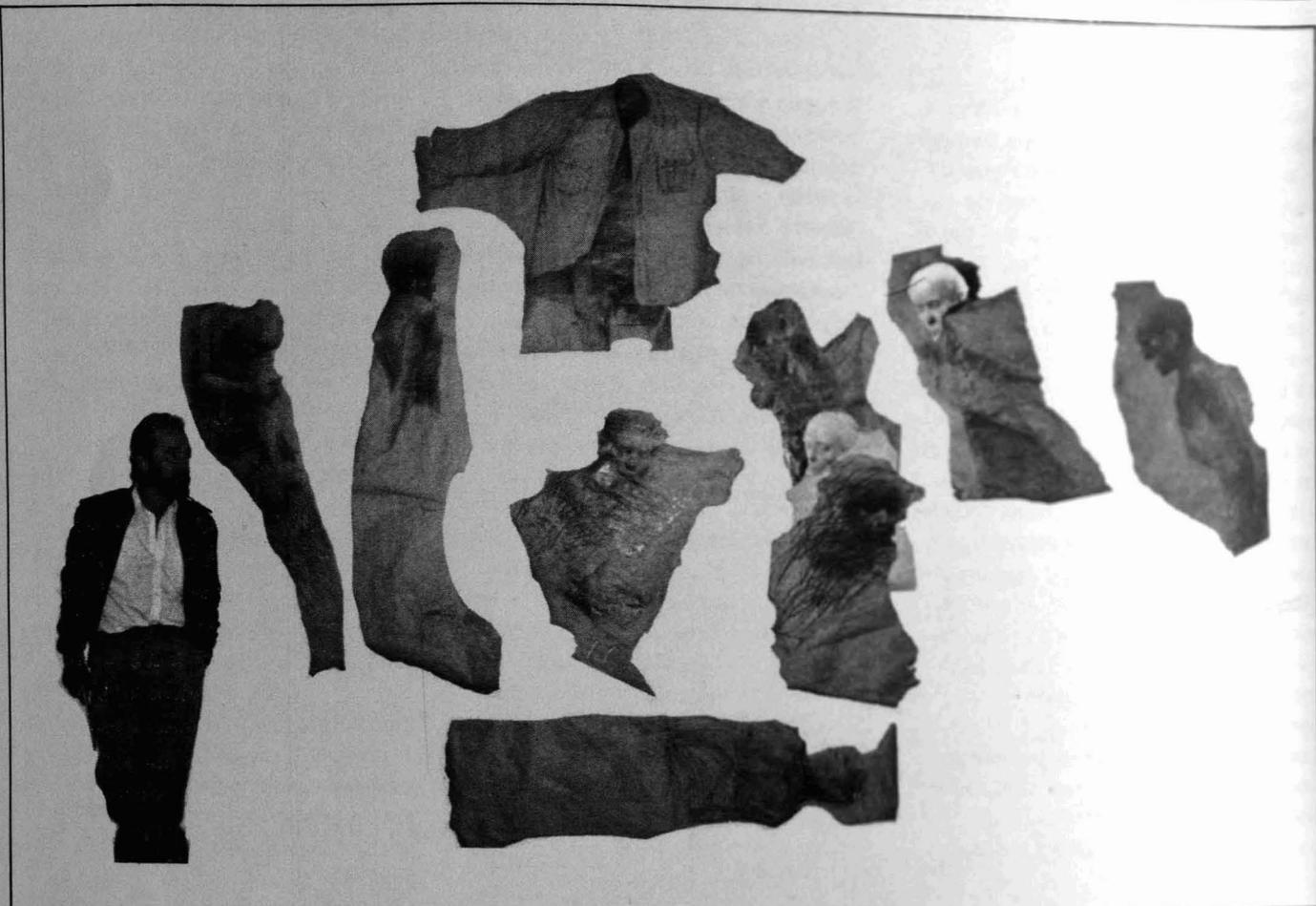
grandes partes, vemos en la primera un ave que abre el pico con desesperación al tiempo que un hombre al que parece estar unida por indescifrable maraña, le impide volar: *Fue secuestrado*. En la segunda un cuerpo de hombre está en la conocida postura de los colgados, es decir, el cuerpo pesado y la cabeza ladeada. No se ve la cuerda de la que pende. Él está de espaldas a nosotros, sin una mano, sin una pierna, sin el otro pie: *Fue mutilado*. En la tercera, un hombre monstruoso y chaparro porta un casco de militar. Sus orejas son como de vampiro. Amplias sus charreteras de flecos largos. Nos mira con ojos fríos, fijos en un punto de la represión: *Fue desaparecido*.

La carga ideológica en muchas de las obras de Fabelo es algo que se respira claramente. Hay una referencia directa al eterno conflicto social. "Yo soy cubano —dice— pero de todos modos compartimos la misma América jodida y desigual. Quiero indicar la existencia de estas calamidades." Y es así que de pronto nos encontramos ante la profunda preocupación que caudan los gobiernos totalitarios, las dictaduras militares, la unilateralidad como forma de mando y poder.

Por eso vemos dentro de una taza cráneos cuyo rostro va de la placidez a

⁴ Castellanos, Armando. *Los fragmentos vitales de Roberto Fabelo: La gente no va a querer estar aquí mucho tiempo. Se van a salir corriendo*. Suplemento cultural de la revista *Siempre!*, octubre de 1987.





Roberto Fabelo junto a la pieza premiada en la Primera Bienal de La Habana

lo mortuorio pasando por la locura. Cada quien afronta la vida como puede y le pone la cara que le viene en gana. Pero no todos han podido escoger el sitio en el que existen; por eso estos seres ya están dentro de recipientes en los que usualmente se pone alimento. Ellos son el alimento. "Es comido quien debe comer" dice Fabelo, por eso sólo son objetos que se encuentran sobre una mesa en donde igual se firma la paz que se organiza la traición. Por eso las parejas dentro de las camas son todo a la vez: son amantes que se comparten y cadáveres que mueren más a cada minuto; son enfermos que convalecen desde hace siglos y compañeros que pronto iniciarán la labor del nuevo día; son el anhelo clandestino de pasar un noche y la rutina milenaria de un encierro que agrega cada día un muro más al tedio, a la impaciencia a la desesperación de saberse atrapado bajo unas cobijas más inviolables que una celda. Aparece ahora el sueño del centauro. Hombre y bestia a la vez, posee este ser, a un tiempo, el pensar y sentir humano y la fuerza y la brutalidad animal. Los nuevos seres que Fabelo nos presenta, son también la mezcla de

las dos especies, pero siendo esta conjunción más práctica para huír de la tierra y volar; con cuerpo de ave y cabeza de hombre, se puede planear mejor el vuelo del escape. El peligro es que si se fracasa, el símbolo de la libertad y la belleza que es el ave queda reducido a cadáver, a pieza de cacería que el hombre ha ofrendado al placer de vencer sobre especies nobles y sin más defensa que la confianza. La obra número X es esa ave muerta, colgada cabeza abajo. La custodian dos hombres que han colocado frente a sus caras máscaras de aves similares a la que ahora contemplan. Es como si quisieran asumir el papel del ave finada; son dolientes de lo que ellos mismos exterminaron. Las aves ya no serán más objetos decorativos. Un ave muerta es prodigio de dibujo, pero a diferencia de las que todavía alzan el vuelo en las madrugadas, éstas graznan y cantan de noche, cuando nadie las mira y han olvidado que fueron sacrificadas. Fabelo es dueño de un mundo misterioso que está fuera de nuestro alcance. Apenas y se puede comprender lo que se mira, aceptar

que un viejo quiera macular a una mujer con su mano afilada e imprudente; que otro, como el de la obra XXIV, quiera escoger entre tres mujeres que le rodean para satisfacerse y dejarlas a ellas insatisfechas; que otra que está desnuda de la cintura para abajo (IV) esté parada sobre la cabeza de un niño que a la vez está dentro de una taza sin mostrar pesadumbre alguna. Ella por su parte no tiene problema para estar parada sobre algo redondo e inestable. En el cuadro VI, el niño ya es un viejo y en vez de que unos pies sean lo que se apoya en la cabeza, son las naigas que caen pesadas y blandas sobre el cráneo decrepito sin piedad alguna. El viejo en vez de estar sobre una taza, está en un copón o un florero que nos dice que se trata de un mutilado, de un enano tal vez. Vayan estos espléndidos dibujos para constatar una más de las etapas de la vida: de la interna, de la íntima, de la privada, de la que nadie excepto uno mismo lleva registro y aparta de vez en cuando, para beneplácito de la memoria, algunos fragmentos vitales que nos acompañarán hasta la muerte. ◊



AMOR DE MIS AMORES

Por Eugenio Aguirre

El canto de Martín duró muchos días, tantos que los hombres tuvieron tiempo de levantar la cosecha de temporal, rozar y preparar el barbecho para la siembra de otoño. Canto que asustó a los cuervos, a las mujeres y a los niños. Al mismo cura de Tolotitlán.

¡Quebró los espejos!

El de Lucía primero; después el del salón de estar. Más adelante y de un solo crujidero los que tenía para adivinar las suertes y los huesos de los animales la *Señora Curandera*.

Espejos de mercurio, de plata, de bisel gordo y delgado; con reflejo para los humanos, sin él para los difuntos muertos sin pie de justicia. Duros como el hierro; suaves y cantarinos para festejar los nacimientos; dulces para amasar el pan enfrente de ellos y, con el vaho, untarse el cutis, pulirse la dentadura; amargos y profundos para poder ver los ojos de gato del *Siniestro*, sus conjuras, el negro aleteo de sus ángeles irredentos, a sus mancebas torturadas por miles de serpientes.

¡Espejos!

Sólo quedó sano y salvo el del propio Martín de la Higuera. Aquél en el que se peinaba y revisaba la herida todos los días, a cualquier hora, menos al amanecer, cuando, decían, había recibido la bala

que le había arrancado el corazón de cuajo.

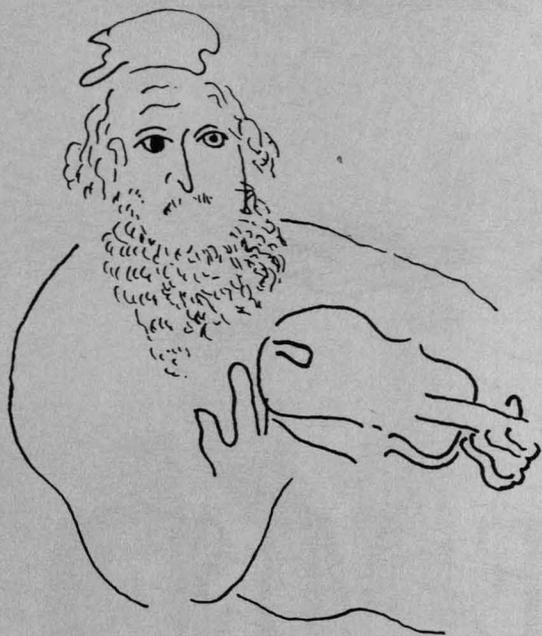
Menos a esas horas húmedas con la saliva de los cenizales, mojadas con las lágrimas de la paloma torcaz que Lucía guardaba en una jaula que colgaba de una viga situada más allá del corredor principal, exactamente debajo del balcón de forja antigua donde su madre, doña Agustina, había recibido la primera serenata de don Sebastián; porque a esas horas Martín de la Higuera cabalgaba endemoniado en busca de su querencia.

Animal de presa, Martín acechaba desde su camastro los tenues murmullos que hacía el frío al ir calentándose con los anuncios del sol, para abandonar la vigilia de la muerte y lanzarse en pos de la rigidez cadavérica del día. Tronadero de campechanas asoladas por el gato pinto escuchaba el susodicho Martín cuando las flores del patio se abrían para bañarse con el rocío y los gallos iniciaban su canto traicionero.

—¡Es hora! —exclamaba y descubría su cuerpo desnudo bajo las cobijas, cuerpo acostumbrado a ver correr su sangre helada aun bajo la canícula, aun entre los vapores del agua hirviente en la que se lavaba.

¡Espejo!

El que ya no la veía porque se había ido lejos,



después del cerro azul, después de las trancas de los potreros de los ejidatarios, y había llegado al pueblo de Tula, al callejón de los suspiros, a la casa de la niña Soledad, y ahí comenzaba todo de nuevo.

Los hermanos de Soledad de la Rosa salían a recibirlo. Mal talante, palabras atravesadas con puñales negativos. Imprecaciones para su origen campesino, para el insuficiente capital de su padre, de ese señor de la Higuera salido de no se sabía dónde; de ese fulano sin estirpe ni gloria que dotar para reclamar la mano de *doña* Soledad de la Rosa.

“Así es que largo de aquí, pelafustán” —vociferaban los hidalgos. “Fuera, fuera. Que no te volvamos a ver rondar la casa, porque. . .” y la amenaza rodaba por el callejón, se trepaba a las paredes de la casa solariega, teñía los ríos de sangre. . .

. . . y no acababa de cuagularse, cuando ya don Roque de la Rosa asomaba su barbada jeta y, entre hipidos de coraje, soltaba “¡Que te he de arrancar el corazón!”

Todo de nuevo.

Para Martín de la Higuera la novedad de la aventura única, aquella en que dejó la vida en manos de unos señoritos envilecidos: los de la Rosa.

Simula que se retira; que ha entendido perfectamente bien que él no tiene acceso ni a la belleza ni a la fortuna de la niña Soledad; mas sólo simula, porque el demonio se le ha metido en las venas.

Lo ha visto atisbar tras las cortinas de una pieza de la planta alta. Rubia, con el rostro cerúleo y los labios carminados, el diablo de la concupiscencia le ha mirado con destellos de zafiro y sonrisa enigmática que augura batallas de amor en campo de gules. Invitación.

Que cualquier hombre cabal y con las vergüenzas bien plantadas debe aceptar, más si se es mozo bien nacido, viril y con alguna experiencia en aquello de subir escalas sobre muros almenados o retorcer almidones y destrabar ballenas u otras guarniciones, con la venia de o a pesar de las protestas y gemidos de la mujer asediada.

Así, cada madrugada la casona que cierra el callejón de los suspiros, propiedad de don Roque de la Rosa, se ve profanada en su seno, asaltada por un tal Martín de la Higuera, quien, después de sujetar a su yegua azabache, trepa por el tronco de un encino, se desliza por la rama más robusta y cae en el interior de una récamara cuyas ventanas le han sido franqueadas previamente. Y no es la primera vez.

No, qué va. La relación es antigua, vieja de hace tres meses. Desde la tarde en que la niña Soledad paseó por la ribera del río Tula, pequeño afluente del Lerma, y un joven jinete le arrojó un ramillete de flores a los pies, a la vez que le decía: “A la Virgen misma no le amaría con tanto fervor.” Tres meses de galanteos que culminaron con la seducción total.

Porque si alguien había de sucumbir plenamente a los halagos y mimos de su amado, ella era Soledad de la Rosa. Nada de regateos, de mojjigaterías. La niña había aprendido con la velocidad del genio y había inventado lo suyo con la sutileza de un artista. Poco era lo que le quedaba por experimentar la madrugada en que sucedió la tragedia.

Estaban en aquello de que tú por arriba y yo por debajo y después nos damos la vuelta y unimos nuestras lenguas, cundo la puerta de roble que custodiaba las habitaciones de la niña se vio derribada por el esfuerzo de seis hombres y dos ganapanes de la servidumbre de los de la Rosa. Las teas incendiaron la récamara violentando su inocencia y alumbraron la escena alucinante que estuvo a punto de dejar ciego al asombrado don Roque.

Cuchillos, pistolas y escopetas brillaron colmillos de las sombras y se afilaron sobre las siluetas de los amantes. El rugido de la pólvora destrozó el pecho del joven Martín, la siega de los puñales cercenó el cuello de la ingrata Soledad.

Cabeza y corazón rodaron simultáneamente, cayeron al barro de la callejuela y fueron a quedar varados bajo los cascos de la montura de Martín. Entonces sucedió lo insólito: ¡La boca de la niña ultrajada se enardeció con palabras amorosas y la de Martín le respondió con un canto inextinguible! ♦

Hacia la nueva Universidad CIENCIA Y TÉCNICA COMO ASUNTOS DE ESTADO

Por Daniel Reséndiz Núñez

Fomentar el bienestar colectivo y preservar la soberanía de la nación son dos funciones centrales del Estado. Cumplirlas implica atender a multitud de factores. ¿Cuán importantes son, entre ellos, la ciencia y la técnica?

El saber (asunto de la ciencia) y el saber hacer (asunto de la técnica) son no sólo factores que influyen en las condiciones de vida y en la capacidad de los pueblos para hacer valer su soberanía, sino que están entre los más básicos de tales factores.

Del conocimiento práctico proviene la posibilidad de que cualquier conglomerado social se allegue o no satisfactorios materiales y condiciones de vida favorables. Hay ejemplos notables de países con alto nivel y calidad de vida cuya escasez de recursos naturales ha sido suplida con ingenio y habilidades basados en el conocimiento; por otra parte, los hay también de pobreza de vida por falta de capacidad para aprovechar una amplia disponibilidad de recursos.

También del conocimiento y su aplicación práctica depende el ejercicio de la soberanía como capacidad de una nación para actuar efectivamente en defensa de sus legítimos intereses o deseos. La soberanía misma, aunque se diera gratuitamente, no tendría valor ni sentido si por ignorancia o incapacidad no pudiera ser usada en beneficio de la nación o sus valores.

Ubicuidad de la ciencia y la técnica

Ciencia y técnica son, además, componentes intangibles pero esenciales de otras muchas variables que afectan al bienestar colectivo y la soberanía.

Así, la productividad de la mano de obra depende de los conocimientos que posean trabajadores y empresarios; el rendimiento del capital es función de ese mismo factor y de la tecnología incorporada a los bienes de capital que usen las empresas; la efectividad de las políticas públicas, instrumentos principales para inducir patrones de comportamiento apropiados en los diversos sectores de la nación, exige que quienes las formulan tengan capacidad técnica y cultura científica suficientes para encauzar con normas sencillas el comportamiento humano en el complejo mundo moderno; el descubrimiento, exploración, explotación racional y uso de los recursos naturales, tanto renovables como no renovables, requiere de altas dosis de ciencia y técnica; lo mismo puede de-

cirse de la ordenación y el uso del territorio para cualquier fin; también la organización social en sistemas armoniosos, capaces de enfrentar y resolver problemas y conflictos, es concebible sólo si los grupos sociales son poseedores de un conocimiento amplio de las ciencias sociales y naturales y de sus manifestaciones tecnológicas; etcétera.

Es claro que no bastan la ciencia y la técnica para que una sociedad se organice y se desarrolle. Se requiere además que esa sociedad haya creado un sistema coherente de valores y que sus acciones estén animadas por él. Pero aun los valores están siempre saturados de la actitud del hombre social ante la ciencia y la técnica.

Ciencia y técnica: imperativos de la evolución humana

Podría decirse que la historia de la humanidad es un largo proceso de selección natural en el cual han perecido las culturas que no han buscado y acumulado el conocimiento que hoy llamaríamos científico, o que no han sido capaces de usarlo para adaptarse armoniosamente a las condiciones objetivas del mundo. De ese proceso de selección natural ha surgido ese híbrido ciertamente multifacético pero con enorme carga genética de *Homo sapiens* y *Homo faber* que es la especie a la que pertenecemos hoy todos los seres humanos.

Es, pues, la propia evolución humana y no una opción o un simple desiderátum lo que impone al Estado moderno la obligación de entender, apreciar y estimular el desarrollo de la ciencia y la técnica dentro del marco de los valores nacionales. No hay Estado poderoso que no lo haga hoy, ni Estado hoy poderoso que para llegar a serlo no lo haya hecho antes, ni Estado exitoso como promotor del desarrollo que no tenga que hacerlo. Sí hay, por el contrario, ejemplos antiguos y modernos de disgregación nacional o de pérdida de soberanía resultantes de incapacidades prácticas, es decir, de un deficiente desarrollo cultural y técnico.

Del papel del Estado en la preservación de los intereses de largo plazo de la nación y de la influencia de la ciencia y la técnica en el bienestar colectivo y la soberanía nacionales proviene, pues, la obligación del Estado mexicano de seguir planteándose, cada vez más profunda y precisamente, el problema de cómo fomentar mejor el desarrollo científico y tecnológico de la nación mexicana. Ya lo ha hecho en los pasados veinte años, y de las políticas derivadas de tales plan-

teamientos provienen algunos de los logros que hoy permiten vislumbrar perspectivas mejores a futuro. No obstante, el hecho reconocido de que nuestros rezagos en estos campos sean tan grandes en relación con los países más avanzados, obliga a preguntarnos cuáles son las condiciones que hoy pueden considerarse limitantes, a fin de que, con ellas en la mira, se diseñen las políticas futuras para dar nuevo impulso a nuestra capacidad científica y técnica.

Limitantes actuales

Es posible que no haya unanimidad, pero hay opiniones fundadas dentro de los sectores científico, industrial, educativo, administrativo y político que consideran que las siguientes están entre las limitantes principales de nuestro avance científico-técnico:

1. El escaso número de investigadores activos. De ellos, a juzgar por los registros del Sistema Nacional de Investigadores, poco más de 3 500 se dedican tiempo completo a labores de investigación en instituciones públicas. Existen quizá otros tantos con menor calificación o que laboran en organizaciones privadas o que dedican tiempo parcial a la investigación, lo que da un total de poco más de 7 000 investigadores en el país. Es pues evidente que, con menos de un investigador por cada 10 000 habitantes, México está subdotado de estos profesionales y ello limita severamente nuestra posibilidad de desarrollo autónomo.
2. La matrícula actual de apenas 40 000 estudiantes de posgrado, que representa una limitante al crecimiento futuro del número de investigadores y líderes técnicos.
3. El número también escaso de programas nacionales de posgrado de alta calidad.
4. El monto excesivamente oscilante del financiamiento global que recibe la actividad científica y tecnológica, que somete a las instituciones especializadas a grandes incertidumbres y a un proceso de aceleración y frenaje muy perjudicial para su calidad y fortalecimiento.
5. El atractivo decreciente que han venido teniendo en nuestro medio las carreras científicas o tecnológicas, a juzgar no sólo por la matrícula, sino por la ocupación de los egresados de ellas en actividades diversas de la creación científica y tecnológica.
6. La falta en muchas instituciones de sistemas rigurosos de evaluación de los investigadores y los programas de investigación.
7. Las restricciones que a la productividad científica individual impone el exceso de normas y trámites dentro de cada institución y en el sistema general de financiamiento de la investigación.
8. La desproporción relativa entre investigación básica, investigación aplicada y desarrollo tecnológico, que en nuestro medio reciben como 45, 35 y 20 por ciento, respectivamente, de los recursos totales destinados a esos fines. Estos pesos relativos deberían al menos invertirse, pero mediante incrementos absolutos en los tres rubros.
9. Las promesas excesivas que en nombre de la ciencia sue-



len hacerse en algunos círculos académicos, las cuales transmiten a la sociedad una imagen de la investigación como actividad trivial, cargada de prejuicios, carente de riesgos o con rendimientos inmediatos y casi mágicos.

10. La falta de motivación de corto plazo de los empresarios para emprender desarrollos tecnológicos, por ausencia de una política de estímulos a esta actividad específica.

11. Cierto sesgo antiempresarial que el sistema educativo nacional y la propia sociedad mexicana fueron desarrollando gradualmente como consecuencia de explicaciones simplistas a los problemas nacionales, y que hoy inhibe a individuos capaces de convertirse en empresarios tecnológicamente innovadores.

12. La pretensión de identificar y desarrollar proyectos de desarrollo tecnológico desde el ámbito académico o el gubernamental en vez de responsabilizar de esa tarea al sector empresarial.

13. La distorsión estructural del sistema educativo terminal, con acusadas deficiencias cuantitativas en la formación de técnicos medios y de posgraduados.

14. La escasez actual de ingenieros en casi todas las especialidades, pero sobre todo en las de mayor dinamismo tecnológico.

15. La posición ludista que algunos sectores de intelectuales, obreros, políticos y periodistas han adoptado ante los

cambios estructurales que están ocurriendo en todo el mundo y que comienzan a darse en México.

16. La inercia de nuestro aparato productivo en cuanto a su dependencia técnica del exterior, que hará lenta la introducción de tecnologías de origen nacional.

17. La disparidad de fuerzas técnicas y de capital entre nuestro país y los más avanzados, que tenderá a actuar en el mismo sentido que la limitante anterior.

18. La baja calidad científica de nuestro sistema de educación básica y media.

No aparece en esta lista la escasez de recursos materiales en las instituciones nacionales de investigación, pues ese no es sino un problema derivado de las limitaciones enumeradas y que se corregirá en la medida en que aquéllas se modifiquen.

Tampoco se incluye como limitación la crisis económica nacional o la pobreza relativa de nuestro país en comparación con las naciones industrializadas. Está demostrado por la experiencia histórica que cualquiera que sea el tamaño y la estructura de una economía nacional, la voluntad de desarrollo exige que una porción del producto económico se invierta para generar producto futuro, esto es, para desarrollar tecnología que dé eficiencia y competitividad al aparato productivo nacional a costos menores que los de comprar esa tecnología en el extranjero. Claro que cuanto más rico es un país puede invertir más en investigación y desarrollo, pero hay países pobres o pequeños que, no obstante, han demostrado que es factible invertir en ello lo suficiente para avanzar en lo económico: ahí están los ejemplos de Brasil, Cuba, Irlanda e Israel.

Crterios de política científica y tecnológica

La obligación del Estado hacia el desarrollo de la ciencia y la tecnología en las siguientes etapas requerirá diseñar e implantar, apoyándose en lo ya hecho, políticas tendientes a reducir o remover las limitaciones señaladas. Algunas de las acciones necesarias para ese fin exceden, por supuesto, el ámbito de lo que tradicionalmente se denomina política de ciencia y tecnología, pero no por ello deben omitirse, pues sólo éstas pueden crear el clima en que lo propiamente científico y técnico fructifique y produzca un desarrollo autosostenido.

Así pues, la política futura del Estado mexicano tendrá que contener una política explícita de ciencia y tecnología, entre otras cuidadosamente interrelacionadas con ella.

En el diseño de una y otras sería deseable respetar ciertas normas o criterios cuya validez está respaldada por veinte años de experiencia mexicana en la materia y decenios de práctica en otros países. Esos principios son:

1. Que la eficiencia económica depende de la manera y proporción en que se combinan en los procesos de producción el capital, la mano de obra, las materias primas y el conocimiento práctico o tecnología.

2. Que cualquier cambio en esa combinación, es decir, cualquier cambio estructural, sólo puede introducirse a través del último de los factores mencionados: la tecnología, y que, por tanto, cambio estructural significa, primordialmente, intensificar la asimilación, generación y uso de la

ciencia como medio para modernizar a la sociedad y sus organizaciones productivas.

3. Que si la estructura productiva de un país tiene deficiencias estructurales (es decir, si no están óptimamente combinados en ella capital, mano de obra, materias primas y tecnología) entonces incluso el éxito económico representado por el crecimiento del PIB puede generar amenazas para el avance subsecuente, pues puede desatar el crecimiento desproporcionado del consumo final o de las importaciones tecnológicas, o debilitar el ahorro interno.

4. Que el más grave problema actual de nuestra planta productiva es su dependencia técnica del exterior en bienes de capital, productos intermedios y aun materias primas, casi todo ello explicable por insuficiencias tecnológicas. Es esta dependencia la que determina que la producción no pueda crecer sino con crecimiento de las importaciones a tasa mayor.

5. Que esa dependencia no puede romperse súbitamente o en un periodo corto, sino más bien mediante la sustitución gradual de la tecnología externa en un esfuerzo conjunto y coordinado de gobierno, empresarios y grupos de investigación y desarrollo.

6. Que el sano desarrollo del país requiere de la existencia tanto de grupos dedicados a la investigación en las ciencias básicas como otros orientados a buscar aplicaciones de los resultados de aquellas ciencias a la mejor solución de los problemas de la producción.

7. Que las formas de organización y operación de unos y otros grupos deben ser diferentes, pues en tanto que los primeros funcionan mejor en un ambiente aislado de perturbaciones externas, los segundos deben estar en contacto estrecho con los productores nacionales de bienes y servicios.

8. Que, concomitantemente, el financiamiento de la ciencia básica debe depender principal y directamente del Estado, en tanto que el desarrollo tecnológico, para ser eficiente y efectivo, debe ser financiado sobre todo por las organizaciones productivas. Para esto último se requerirán estímulos diseñados por el Estado, pero deberá ser de las empresas la elección de los proyectos específicos a emprender.

9. Que en la investigación básica no es posible o deseable fijar prioridades desde fuera de los grupos de investigación, en tanto que en el desarrollo tecnológico lo apropiado es el criterio opuesto.

Colofón

La revisión tanto de las limitantes del desarrollo científico y técnico como de los criterios de decisión que sería necesario aplicar al diseño e implantación de la política de ciencia y tecnología pone de manifiesto claramente que, al lado de ciertos obstáculos o condicionantes objetivos existen otros, más urgentes de vencer, que son de naturaleza más bien subjetiva o cultural, y que a éstos el Estado debe asignarles una alta prioridad a fin de que los recursos y esfuerzos del país en este campo rindan frutos en menor plazo. ♦

CAMILLO SBARBARO

LA NIÑA QUE CAMINA

La niña que camina bajo los árboles
sólo es dueña del peso de su trenza
y de un hilo de canto en la garganta.
Canta sola
y brinca por la calle porque ignora
que nunca poseerá mayor riqueza
que un poco de oro vivo sobre los hombros
y esa alegría en la garganta.

Que nos despojen —a nosotros
que no tenemos un moño encendido
ni la esperanza que inunda su pecho—
si no es mucho pedir, que nos despojen
de la vida y no del don de la palabra.

A VECES, CUANDO AL SOL SOLO CAMINO . . .

A veces, cuando al sol solo camino
y con claros ojos veo el mundo
donde todo fraterno me parece
—la luz, el aire, la hierba y el insecto—
siento en mi pecho un hielo repentino.
Un ciego creo que soy, sentado sobre
el parapeto de un inmenso río.
Debajo pasan las aguas turbulentas
pero no puede verlas: es dichoso
con un poco de sol. Y si a veces
escucha el ruido de las aguas, piensa
que es zumbido ilusorio en el oído.
Pues al vivir mi pobre vida
me parece que hay otra que la roza
como en un sueño, como si éste fuera
mi presente existencia.
Me invade entonces cierto desvarío,
un espanto pueril.

Me siento
a solas al borde del camino,
veo mi estrecho mundo miserable
y acaricio la hierba con mano temblorosa. ◊

Pianissimo, el primer libro de poemas de Camillo Sbarbaro (publicado en 1914, dos años antes que Il porto sepolto, de Ungaretti), es una obra de importancia capital en la evolución de la poesía italiana de esos años en que declinaban notoriamente la blandicie del crepuscularismo y la retórica del decadentismo.

“La poesía de Pianissimo plantea dos hipótesis fundamentales: el abandono, la pasividad, la resolución meramente sentimental y elegiaca —en sus diversas formas de abandono a la presencia natural, ‘el silencioso mundo de las cosas’, de la aceptación de la objetividad anémica de la cotidianeidad y del acostumbrarse al dolor—, o al activismo de un ejercicio de expoliación y aniquilamiento como búsqueda de superación. Este nihilismo moral —en el que parece formularse la experiencia de Sbarbaro en sus mejores momentos—, lo lleva a la identificación de una ética y una ideología

autoritarias, incluso en su sustancial ‘fatalismo’ cognoscitivo” (Gianni Scalia, “La novedad de Sbarbaro”, Defalgor, julio de 1955).

Camillo Sbarbaro nació en Santa Margherita, Liguria, en 1888. Fue colaborador de La Voce y de Lacerba, revistas literarias que influyeron decisivamente en la cultura italiana de principios de siglo. Pasó la mayor parte de su vida en Génova, donde trabajó como profesor de lengua griega. Realizó una obra muy importante con sus traducciones de clásicos griegos y franceses: Esquilo, Sófocles, Eurípides; Molière, Stendhal, Balzac, Flaubert . . . Se destacó también como científico de renombre internacional en el campo de los musgos y líquenes. Murió en Savona, en 1967.

Sección a cargo de Guillermo Fernández

ROSARIO

Por Alejandro Toledo

Para A.M.V.

Era yo un niño cuando mi padre decidió vender la casa de Rosas Moreno, en la colonia San Rafael. Guardo en mi imaginación esa casa vieja, de techos muy altos y un amplio jardín al interior. Al final del jardín había un pequeño cuarto —quizá pensado para la servidumbre— en el que habitó por muchos años Rosario. Rosario era mi abuela. En ese jardín yo organicé mis primeras batallas con los amigos del colegio; en ese cuarto del jardín Rosario sobrellevó con tranquilidad sus últimos días. Luego de su muerte mi padre pensó que debíamos cambiar de residencia. Si yo hubiera sido mayor me habría rebelado. Siempre recuerdo esa casa; nunca olvido a Rosario.

Ahora mi memoria entremezcla recuerdos de infancia con esas otras leyendas que la vida me ha hecho conocer. En cada una encuentro nuevas perspectivas del pasado familiar; ahora sé quién era Rosario, por qué vivimos en esa casa de Rosas Moreno, y conozco las razones por las que mi padre sólo llevó un apellido. Y uno tiende a pensar que la historia del país descansa en esos nombres y fechas que nos hacen memorizar en la escuela. ¡Todo es tan diferente! El pasado colectivo se engarza con el personal. Por estos descubrimientos, a veces siento que la magia de mi infancia tiende a desvanecerse.

Sin embargo, conservo algunas imágenes.

Desde la ventana de su cuarto, Rosario se entretenía observando mis juegos. Al verme perder en los combates, cuando me acercaba a ella con sangre brotando en la nariz, decía con disgusto al tiempo que tomaba un pañuelo humedeciéndolo con la lengua: "Yo hubiera querido darte otro temperamento, Rafael, tú no eres hombre para la lucha." Mi caída le traía seguramente nostalgias, y limpiaba mis lesiones con un llanto mudo.

Yo no entendí esa tristeza sino más tarde: mi abuelo había sido general. Nunca lo conocí. Mi abuelo murió asesinado.

En múltiples ocasiones caminé por las calles de la ciu-

dad tomado de la mano por Rosario. Atravesábamos la Ribera de San Cosme hasta llegar al kiosco de Santa María. Mi abuela, exhausta, pedía descanso, y yo me entretuve muchas veces subiendo y bajando por las escaleras del kiosco. También caminamos por el lado de Reforma, y me asombraba la enorme columna encima de la cual parece alzar vuelo un ángel. Frente a una de esas mansiones porfirianas que ahora ya no existen, Rosario comentó en cierta ocasión:

—Allí viven los Leyva. Teodoro Leyva fue buen amigo de tu abuelo.

"Los Leyva", esa expresión se me quedó grabada, y más tarde la relacioné con Dorotea. La niña de mi colegio de la cual yo estuve enamorado: Dorotea Leyva. Entonces, frente a la casa que extendía hacia Reforma una escalera de mármol, sólo pensé en el abuelo. Hubiera querido preguntar: "¿Cómo se llamaba el abuelo, Rosario?", pero muy pronto mi padre me advirtió que esas eran cuestiones sobre las que no debía indagar ante ella. "Déjala que hable, pero no preguntes. Es algo triste que tu abuela recuerde a su modo."

Cuánto desamor, cuánta melancolía, cuántas ausencias llevaba Rosario marcados en su rostro. Pienso en la experiencia que la llevó muy joven a hacerse la amante de un general de la revolución, y lo que habrá pasado cuando ocurrió su muerte y ella tuvo que buscar la manera de sostenerse y sostener al hijo que llevaba en su vientre y que luego fue mi padre. Cuántas cosas debe soportar una mujer sola.

Rosario, ¿dónde quedaron nuestros recuerdos? ¿Dónde quedaron aquellas fotografías que te gustaba contemplar en las tardes grises? Eran mundos a los que me sentí ajeno, pero al fin fueron parte del mundo que me quise inventar.

Ahora sé, ahora entiendo, Rosario, que tú fuiste la amante del general Ignacio Aguirre, mi abuelo, que murió asesinado en los años veinte por orden del caudillo. Con el tiempo, uno comienza a entender la historia de su patria. ◊

El siguiente ejercicio narrativo fue escrito luego de la lectura de *La familia vino del norte* de Silvia Molina. En esta novela, la autora intenta fundir la historia particular de sus protagonistas con la gran historia nacional. El poder acostumbra referirse a "la familia revolucionaria", y es precisamente en el plano familiar donde podemos encontrar los fulgores y oscuridades de una sociedad: reconocimientos, intrigas, chantajes, juegos de poder, etcétera.

Como *La sombra del caudillo* —la comparación es en cuanto al tema—, *La familia vino del norte* se detiene en el movimiento serranista que desembocó en la matanza de Huitzilac en octubre de 1927 —El general Francisco R. Serrano es, en la novela de Guzmán, Ignacio Aguirre. La ficción que sigue busca un acercamiento entre los personajes de ambas novelas.

Música

EFEMÉRIDES MUSICALES DE 1988

Por Juan Arturo Brennan

Al parecer, el doble ocho no ha sido un número propicio para la música. Una exhaustiva revisión de las cronologías musicales nos muestra apenas una media docena de compositores cuyos centenarios se cumplen en este 1988, y entre ellos, sólo dos tienen cierto relieve en la historia de la música. Adam de Halle, por haber sido uno de los primeros compositores de los que tenemos noticia histórica y musical, y Carl Philipp Emmanuel Bach, notorio por haber sido hijo de Johann Sebastian Bach, y porque su música fue un puente entre el barroco y el clásico. Por lo demás, los otros compositores que cumplen centenarios en 1988 son apenas notas marginales en la historia de la música.

Adam de la Halle (1230-1288). Lo primero que hay que aclarar respecto a este personaje es que, probablemente, esté fuera de lugar en estas efemérides, ya que sus fechas son hasta hoy objeto de especulación. Hay quienes citan 1287 como la fecha de su muerte, mientras que otros afirman que murió hacia 1306. Sin embargo, como al menos una fuente da el año de 1288, lo incluiremos aquí, a riesgo de adjudicarle una efeméride que no le corresponde. Originario de Arras, estudió en la Universidad de París, donde se dedicó fundamentalmente a la poesía aprendiendo al mismo tiempo el arte polifónico de la música de su tiempo. Compuso *chansons* monódicas al estilo de los trovadores de entonces, pero su pensamiento musical dio un paso adelante con la composición de motetes y *rondeaux* en un estilo polifónico que apuntaba ya hacia el llamado *Ars Nova*. Para la corte de Nápoles, Adam de la Halle compuso su obra más famosa, *El juego de Robin y Marion*, divertimento de poesía y canto que algunos consideran como la primera ópera cómica de la historia. De un artículo a su respecto en la Enciclopedia Británica, extraemos el si-

guiente fragmento, que justifica a medias nuestra inclusión de Adam de la Halle (conocido también como Adam le Bossu) en esta nota:

"Poco tiempo después de 1288, cuando sus amigos le creían muerto, Adam regresó a casa y se burló de ellos en su *Jeu du Pelerin*, una corta obra de teatro en la que un peregrino alaba al poeta y afirma haber visto la tumba de Adam en Nápoles. Muchos críticos modernos se han equivocado suponiendo que Adam murió en Nápoles en 1288 y que la obra del peregrino fue una composición anónima debida a uno de sus seguidores. Sin embargo, Adam le Bossu es mencionado como uno de los participantes en una función real en Westminster en 1306."

Más adelante, la bibliografía citada en la Británica menciona un texto titulado: "¿Murió Adam le Bossu en 1288?"

Dejemos hasta aquí la especulación cronológica, y digamos para terminar que existen grabaciones de *El juego de Robin y Marion* y de algunos de los *rondeaux* de Adam de la Halle, para los interesados en la música muy, muy antigua.

Alfonso Ferrabosco (1543-1588). Compositor boloñés, fue hijo de otro compositor, Domenico Ferrabosco. En 1562 se estableció en Inglaterra. En sus viajes, fungió como espía para la reina Isabel I, quien le otorgó una pensión vitalicia por sus servicios. Volvió a Italia en 1578 y entró al servicio del duque de Saboya. Compuso fundamentalmente motetes, madrigales y piezas para laúd. En 1587 se publicaron dos libros con sus madrigales, y dos de

sus piezas para laúd aparecieron en una colección de Robert Dowland.

Carl Philipp Emmanuel Bach (1714-1788). Nacido en Weimar, el segundo de los muchos hijos de Johann Sebastian Bach, fue en su tiempo más famoso que su ilustre padre, a quien veneraba, y quien fue su maestro de teclado y de composición. Ante este hecho, no deja de ser interesante notar que el joven Bach, al asimilar las enseñanzas de su padre, rechazó el complicado contrapunto que hasta entonces era la especialidad de la casa Bach. Después de estudiar leyes durante un tiempo, Carl Philipp Emmanuel Bach fue contratado como clavecinista en la corte del príncipe de Prusia, que con el tiempo se convertiría en el rey Federico el Grande, buen flautista y compositor aficionado y gran promotor de la música. Se dice que entre los agotadores deberes del joven Bach estaba el de acompañar al rey en sus propios conciertos para flauta, una y otra vez durante 27 años, labor que resultaba muy aburrida y monótona.

Finalmente, en 1767, a la muerte de su padrino Georg Philipp Telemann (compadre de Johann Sebastian Bach), el joven Bach lo sucedió como director de música en la ciudad de Hamburgo. En el ámbito de la composición, Carl Philipp Emmanuel Bach puso las bases de la moderna técnica del piano, instrumento que apenas hacía su aparición formal en el mundo de la música. Además, dio los primeros pasos en el desarrollo de la forma sonata y de la sinfonía, y su música se caracterizó por su originalidad, su expresividad y sus abruptos contrastes dinámicos, elementos que apuntaban hacia la música de generaciones posteriores. Es un hecho histórico que Haydn, Mozart y Beethoven, declararon abiertamente su admiración por este talentoso hijo de Johann Sebastian Bach, y en algunos casos siguieron su ejemplo musical en sus propias obras.

Charles Alkan (1813-1888). Nacido en París este compositor y pianista francés se llamaba en realidad Charles Henri Valentin Morhange. Fue alumno de Zimmermann en el Conservatorio de París, y pronto se dio a conocer como buen pianista y maestro. Como compositor, exhibió mucha imaginación en el ámbito de la técnica del pianista virtuoso. No deja de ser interesante notar que Ferruccio Busoni lo consideraba entre los grandes pianistas del siglo pasado, sólo superado por Liszt y Brahms. El compositor belga César Franck le rindió homenaje transcribiendo al órgano algunos de sus preludios para



piano. Como es de suponerse, casi la totalidad de la obra de Alkan está dedicada al piano.

Albert Spalding (1888-1953). Violinista y compositor nacido en Chicago, hijo de un fabricante de artículos deportivos. Estudió en Florencia, Nueva York y París, ciudad esta última donde hizo su debut en 1905 al lado de Adelina Patti. Realizó en 1920 una gira de conciertos por Europa, como violín solista con la Orquesta Sinfónica de Nueva York. Tocó en la Scala de Milán en 1919 y en 1922 fue el primer violinista estadounidense en tocar regularmente en los conciertos de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París. Compuso varias obras para el violín, una suite para orquesta, un cuarteto de cuerdas y diversas piezas para violín y piano. Escribió una autobiografía y una novela (1953) titulada *Un violín, una espada y una dama*.

Claude Delvincourt (1888-1954). Francés de nacimiento, Delvincourt estudió con Charles Marie Widor, célebre compositor y organista de su tiempo, y maestro de muchos compositores notables. En el año de 1913, ganó con una de sus composiciones el prestigiado Premio de Roma y en 1941 tomó el puesto de director del Conservatorio de París. A lo largo de su carrera como compositor, Delvincourt estuvo vinculado principalmente a la música escénica.

Max Butting (1888-1976). Este compositor alemán fue discípulo de Klose y de Courvoisier en Berlín. A su trabajo en la composición añadió el de director de Radio Berlín Oriental a partir de 1948. De 1950 a 1959 desempeñó cargos diversos en la Academia Alemana de Arte en Berlín. Destacan en su catálogo diez sinfonías, diez cuartetos de cuerda, una ópera, diversas piezas vocales y orquestales.

Hasta aquí la parca lista de los compositores cuyos centenarios se cumplen en 1888. Las características de esta enumeración dejan muy claro que este año no habrá ciclos conmemorativos ni homenajes musicales, porque ninguno de estos personajes tiene la suficiente fama como para justificarlo. Así pues, en espera de que 1989 sea un año más fructífero en esta cuestión de las efemérides, mencionamos para finalizar que en 1988 se cumplen diez años de la muerte de Carlos Chávez, y éste es un aniversario que bien valdría la pena recordar, considerando la importancia de Chávez en la historia de nuestra música. ♦

Cine

EL CINE IMAGINARIO III

EL ÁNGEL DE LO ESPONTÁNEO

Por Daniel González Dueñas

El primer espejo

Aparentemente, el arte surge del deseo de representar. Las iniciales etapas de las formas artísticas parecen coincidir en buscar lo inmediato para reflejarlo en la obra: así actúan la primera pintura, la más antigua literatura, el teatro primigenio. Pero una vez superado ese estadio, tarde o temprano los territorios del arte se alejan de lo "inmediato"; tal alejamiento redefine este último término y lo muestra en su verdadera dimensión: nunca se trató de "lo más cercano" sino de lo *aparente*. El deseo de representar es apenas el principio: la realidad no se agota en sus apariencias y el artista descubre que las progresivas inmersiones no encuentran fondo. El "realismo", si puede ser concebido como apego a lo inmediato, resulta la platafor-

ma primitiva de cualquier modo del arte; así, sólo persiste en ella quien no siente imprescindibles las inmersiones, quien prioritariamente manifiesta apego a la apariencia, quien no desea "complicarse la vida" (es decir, quien exige acallar esos otros deseos que junto con el de representar originan al arte, y que no son menos misteriosos que éste).

De modo curioso, una forma del arte nace tras siglos de búsqueda de las anteriores. El cine brota como el más complejo de los híbridos: en él participan la literatura, la pintura, el teatro, la música. Su más cercano antecedente, la fotografía, también muy joven en la historia del arte, no parece susceptible sino de ser calificada como "realista". Bajo esa misma apariencia, el cine tendrá que abrirse camino entre un cúmulo de malos entendidos. ¿Cuál fue el preciso momento en que se miró a sí mismo deliberadamente, reclamando su autonomía y exigiendo que se le contemplara no como una mezcla sino como un arte en sí? Esa coordenada, que podría llamarse "el primer espejo", fue sin duda tentaleante: si parecía condenado al más craso realismo y apenas estaba comenzando sus exploraciones, nada sería más "natural" que definirlo *doblemente realista*. Su historia ya casi centenaria contradice tal conclusión: el realismo es el *primer* estilo, y satisface al deseo de representar, pero aún queda virgen un enorme territorio sugerido por otros deseos más precisos: reformular, reconocer, recrear. El más joven de los territorios artísticos probó desde su nacimiento la impactante repercusión humana de que es



Aurore Clément y Dean Stockwell en *Paris, Texas*

capaz, pero fue detenido a tiempo y obligado a permanecer en sus inicios, en su plataforma de despegue. En lugar de convertirse el realismo en un método de búsqueda constante, de inmersiones arriesgadas y retroalimenticias, una estrategia lo convirtió en método de petrificación de lo real.

Porque, ¿basta negarse a las inmersiones, reducir toda ambición y "conformarse" con lo aparente para ser fiel al realismo? ¿En verdad son postulables obras que "no se complican la vida" y que la reflejan "tal cual es"? Cualquier hechura artística guarda limitantes espaciales o temporales (la superficie de un óleo, la duración de un movimiento sinfónico): pese a la necesidad de "citar al pie de la letra", las demarcaciones de la obra hacen imprescindible la síntesis. Lo representado, una vez que sufre los efectos de la selectividad, se aleja un buen trecho. Al seleccionar un aspecto de lo real (ése y no otro), brota un nuevo alejamiento: la redacción, que implica zonas acentuadas. Tercera huida del objeto de búsqueda. Colocado un modelo humano frente a la cámara de cine, ¿cómo representarlo con fidelidad? Ahí está, presente, en su disposición "natural", ofreciendo mil ángulos distintos. Cine es avidez: la cámara no podrá actuar como un observador común, capaz de demorarse indefinidamente en la contemplación. Si se quiere ser fiel a ella, tendrá que

elegirse "un tanto" de cada ángulo (seleccionar) y luego unir por medio de un *ritmo* esos planos fragmentados (redactar). De esta forma, los acentos sintetizarán la observación física de otro ser humano. Pero a veces las acentuaciones caen donde menos conviene a la "cita realista", aun cuando ésta haya cuidado su selectividad de tal manera que no "transgreda" los lineamientos objetivos que busca representar: ¿qué ha sucedido con tal ángulo que quisimos destacar con un acercamiento?, ¿no parece deforme y hasta ridículo? Tal detalle del cuerpo, una vez *aislado*, ¿no resulta semejarlo todo menos lo que "es"? Aún más: al colocar los planos filmicos uno después del otro, ¿no brinca en la pantalla algo como una rasgadura violenta? Apenas se alternan los trozos filmados, nace una insólita autonomía, el modelo se aleja, hermético y mordaz: toda redacción parece traicionarlo. El primer espejo es un segundo, y un tercero: con la exigencia de "ser tan real como el modelo", el realismo surge como la plataforma menos *apegada a lo real*, desde el momento en que un ser humano vivo y actuante requiere seleccionar "párrafos" de la realidad, volver a redactarlos y acentuarlos, buscando "nada más que representarla".

Aunque la obra se proponga trasponer sin transformar, a final de cuentas siempre *traduce*. ¿Podrá eludir el hecho de que el modelo tiene sus propios acentos,



Robert De Niro y Meryl Streep en El francotirador

su íntima codificación que sólo asoma efímeramente? El retratista descubre que se trata de llevar a la pantalla esa intimidad: si no puede trasponer los acentos intrínsecos a su modelo, tratará de construir otros, fieles correspondientes. *Traduttore, traditore*, se encuentra con que traiciona a su modelo a medida que quiere reducir al mínimo todo "acto analítico". Cada retratista creará su muy personal traducción, siempre muy diferente de las otras; ¿cuál es la que más co-responde al esquivo modelo?

Existe una catálisis automática al encuadrar "las cosas simples". Sintetizada la realidad en "bloques", surge el juego de espejos porque todo el proceso del artista está inmerso en lo real. En ese mismo instante, nacen relaciones espontáneas (fuera de "control dramático") apenas un bloque se contrapone a otro. La expresión de un rostro, puesto en contacto con los objetos de diversos entornos, ¿no se cubre de extrañeza, de atributos que le son ajenos? (Así lo demostró el célebre experimento realizado por el teórico soviético Lev Vladimirovich Kuleshov: tras filmar el inexpresivo rostro de un hombre y luego de alternarlo en pantalla con varias imágenes que "podría estar mirando", el sujeto parecía adquirir expresiones opuestas: hambre, ira, tristeza. . .) Tales inesperadas corrientes químicas se encargan de dotar al retratado con acentuaciones que rebasan toda expectativa del autor.

Se adelanta una sospecha: esa serie de reacciones espontáneas, la catálisis incontrolada, ¿podrá ser vista precisamente como la materia prima del realismo, su verdadero rostro que asoma fugaz? Y de ser así, ¿cómo puede entonces recibir el nombre de "realismo" ese apabullante estilo



Marcello Mastroianni en La noche de Varennes



Maya Miriga

hollywoodense que consiste en un puñado de fórmulas cuya rigidez planeada resulta por completo opuesta a lo espontáneo? En la medida en que un profundo "acercamiento" a lo real por medio de la obra es tan impredecible como los encuentros azarosos en lo cotidiano, ¿el realismo radica en los sujetos o en la catálisis surgida al intentar retratarlos? Hay una violenta rasgadura al tratar de conseguir un retrato realista: ¿es ello un error o el hallazgo de un flujo que define al modelo? Ese agudo contorno que éste adquiere, erizándose como al achecho, ¿se trata de un aspecto más auténtico de ese ser, comúnmente oculto por la costumbre? La extrañeza de un rostro o de un momento cotidiano, ¿podrá verse como un umbral que se abre, exigente de codificación? Al menos para esa estrategia hollywoodense ávida de definir y poseer al realismo, tales corrimientos no son una "hipótesis desmedida" sino una absoluta certeza, incluso el fundamento mismo de su táctica: busca determinar de antemano las reacciones químicas, reducir el margen de lo inesperado a una serie de fórmulas *standard*. El realismo no satisface, pues, ni siquiera al deseo de representar. O se concibe como percutor, o se convoca la más abigarrada — e incontrolable — disipación de lo real.

El ángel de lo espontáneo

La teoría teatral conoce un fenómeno básico: el realismo es el más complejo de los estilos dramáticos. Es por completo impropio suponer que a un actor debería bastarle "prolongarse", utilizar en el escenario todo el enorme cúmulo de sus recursos cotidianos. En cuanto la vida es en-

marcada con telones, escenografía o luces (e incluso con el puro deseo de "representar"), parece perderse el "ángel de lo espontáneo", y no sólo porque el actor repite mil veces su papel. Para volver a lo real, para crear un *realismo cotidiano*, se requiere de una ardua técnica que esté de vuelta en sí misma luego de haberse confrontado con todas las demás, lo que de un modo muy específico implica *inventarlas*. (De ahí que resulte aberrante concebir al realismo como el "más sencillo o inmediato" de los modos de representar: pocos géneros tan abigarrados como el "melodrama realista" y sus codificaciones.) Si a esto se aúna el contexto cinematográfico, cúspide de lo superestructural, el resultado es un híbrido confuso. Precisamente en este caso se encontraba el cine en su nacimiento, ya que desde entonces dependió con abundancia del realismo teatral. Sin embargo, a la vez aparecen estudios críticos que demuestran una asombrosa comprensión de la "especificidad" del cine. Estos primeros asomos son, por supuesto, escasos: el fenómeno cinematográfico obtiene el repudio de los "sectores cultos", que no suelen considerarlo objetivamente, sino como un sucedáneo del teatro. Por su cuenta, los psicólogos de la época, a partir de la premisa de que "no se imagina lo que se percibe", concluyen que el cine es un arte *pasivo*.

En su *Historia del cine experimental*

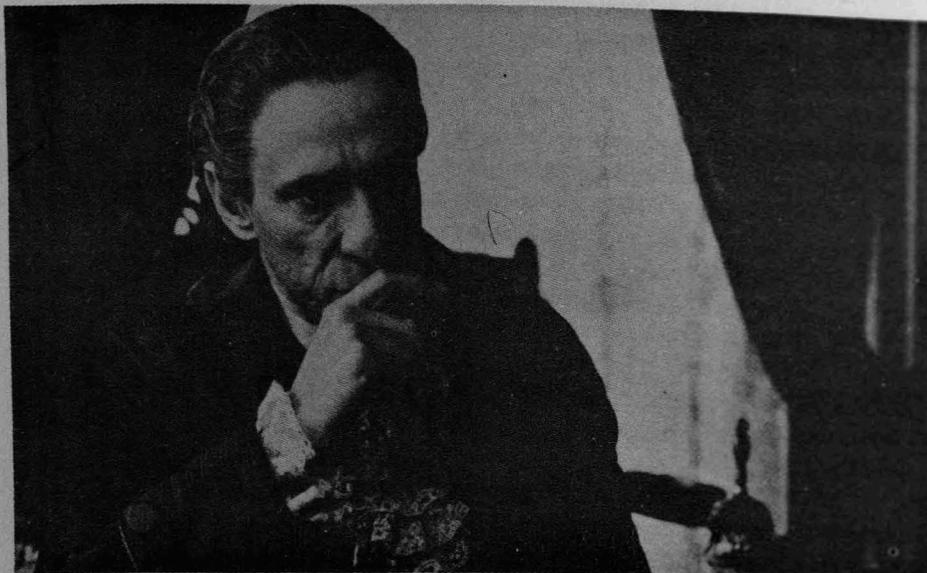


Donis Lavant y Mireille Perrier en *Boy Meets Girl*

(1971), Jean Mittry señala la miopía de esos críticos, que no supieron advertir que si no se imagina lo que se percibe, "se puede al menos imaginar, descifrar y comprender *por medio de lo que se percibe*; por medio, sobre todo, de las relaciones entre las cosas percibidas." Resulta interesante notar cómo para los psicólogos arcaicos, la noción de inconsciente estuvo ligada al cine desde sus inicios (un arte supuestamente realista y pasivo). Pero más inquietante es que el espectador norteamericano de la época no comprenda los alcances de un lenguaje que acaso le estaba dibujando un rostro. Lo curioso es



Jeremy Irons y Meryl Streep en *La amante del teniente francés*



F. Murray Abraham en *Amadeus*

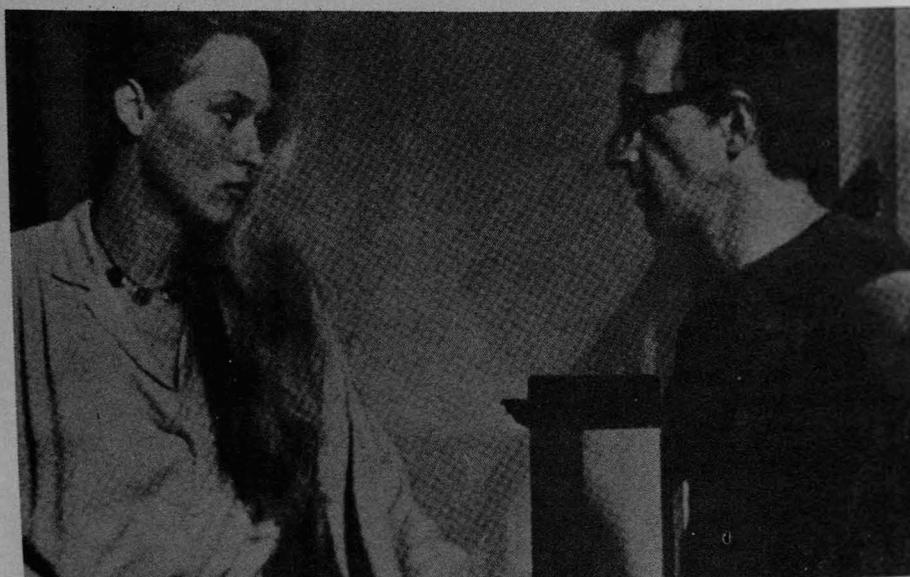
que a la vuelta de los años, las estrategias hollywoodenses y sus "modernos" asesores hayan conseguido hacer *real* la impugnación: colocar al realismo en el sitio que se le reprochaba, un método pasivo. Porque muy arraigada a las películas cuyo realismo nos sacude con la eficacia proverbial de los grandes estudios de la "Meca del cine", la primera impugnación hecha al fenómeno fílmico se ha convertido en *dictum*. "No se imagina lo que se percibe" significa en el fondo equiparar la credibilidad a la ausencia de imaginación en el espectador (si el cine "de por sí" es realista —reproduce lo inmediato con mayor eficacia que otros modos del arte—, lo real queda tasado como algo que se percibe —se presencia pasivamente, se especta— y no algo que se imagina —participando en ello activamente, actuándose—). Así, esta facultad se reduce a variante de la fuga. Hollywood hace *ver para creer*: las "evidencias" son tan

convincentes que contienen la propia fe que las hace reales. Ya que imaginar es lo opuesto a creer, en el momento en que se practique lo primero —a partir de lo percibido— comenzará un alejamiento de lo real, una falsificación atroz y en todo caso "impráctica". El cine imaginativo, experimental (el cine), deviene "imaginario". La audacia del gambito consiste en que no se proscriba la imaginación: hacerlo directamente sería reconocerle un valor *real*; sería también darle los irresistibles atributos de lo prohibido. La imaginación estorba a la fe; por ello la estrategia consume su brillante maniobra: retira a aquella toda injerencia en la realidad.

La mayoría de los filmes estadounidenses, aun sin saberlo, parten de un lema tajante: "imaginar es mentir". Por ejemplo, el multipremiado realismo de *Kramer vs. Kramer* (Robert Benton, 1978) no difiere esencialmente del de *Amadeus* (Milos Forman, 1984) o del de *La guerra de las ga-*

laxias (George Lucas, 1977): un lenguaje básico toma diversos enfoques pero no hace sino afirmar el tronco inamovible. Necesitadas de "verosimilitud", esas tres cintas contemplan el pasado, el presente o el futuro a partir de severas convenciones de eficacia probada hasta la saciedad. Ellas muestran idénticos matices, inflexiones, giros, sonrisas, lágrimas, peripecia y catarsis; idénticas capacidades de asombro, conmoción o apertura; idéntica actitud ante lo sublime, lo grotesco, lo desconocido (independientemente de sus intenciones o ahondamientos aparentes). Los resortes míticos o históricos coinciden (decaen) en el realismo cotidiano —más allá de las lujosas vestiduras o las desorbitantes escenografías—: los personajes jamás viajan verdaderamente *lejos* porque toda odisea ha sido preestablecida a través de rígidos decálogos. En éstos, la experimentación queda reducida al muy prestigiado descubrimiento de variantes y nuevas combinaciones de un puñado de reglas "universales" (que deben su "universalidad" a que son las únicas formas de representar que el espectador reconoce luego de un largo adiestramiento). Mozart (Tom Hulce) y Obi-Wan Kenobi (Alec Guinness) serán los vehículos para demostrar que el genio —aquél— o la sabiduría —éste— son previsibles rupturas que no hacen sino afirmar la solidez de lo "normal" —el tramposo resultado de promedios preestablecidos—; ambos polos se verán *justificados* en *Kramer-padre* (Dustin Hoffman) para probar que toda odisea que el individuo necesita (toda aventura vital, todo desafío de conciencia) radica entre las cuatro paredes de su hogar, a su vez contiguo a otro no menos "rico en hondura humana", y éste hombro a hombro con otro hogar, cada uno célula de un refulgente organismo para quien la realidad no guarda secretos y donde todo reto solventa —*conquista*— una nueva parcela de ese mundo conocido, sin grietas, sin "supersticiones".

El deseo de representar corresponde a un umbral: Hollywood parece satisfacerlo cuando en verdad lo ata en ese punto impidiéndole traspasar el umbral en pos de los otros deseos. A fuerza de ataduras, hace mucho tiempo que ha dejado de representarse lo real: se representa la representación de la representación. El ángel de lo espontáneo es una fachada que da a otras fachadas: las conquistadoras convenciones que demandan sustituir a lo real. La "fábrica de sueños" ha creado al realismo como *fábrica de realidades*. ◊



Meryl Streep y Woody Allen en *Manhattan*

Libros

BIBLIOTECA MEXICANA DE ESCRITORES POLÍTICOS

Por Alejandro de Antuñano Maurer

Tiene la "Biblioteca Mexicana de Escritores Políticos" varios y valiosos significados: la representación histórica de las ideas y los hombres de ayer y hoy que impulsa la mirada hacia atrás buscando y proyectando al presente el criterio necesario del pasado; la aproximación a una nación, la mexicana, que tuvo y tiene un estilo de política y cultura que se afirma en medio de las contradictorias corrientes de la existencia histórica nacional; la comprensión y el acercamiento a fuertes personalidades individuales — Juan de Palafox y Mendoza, Carlos de Sigüenza y Góngora, José Joaquín Granados y Gálvez, José Ma. Luis Mora, Emilio Rabasa, Andrés Molina Enríquez — en ocasiones con su cabal entendimiento de los caducos y viejos símbolos de su tiempo que necesariamente debieron en su opinión ser superados; y la revaloración por consecuencia de la ideología nacional, con la correspondiente influencia de su eficacia política real — Mora es el ejemplo más evidente — en los acontecimientos de México.

Se puede señalar también que en los autores mencionados destaca su capacidad de análisis y su voluntad para difundir los grandes acontecimientos e ideas de su tiempo. Pero aquí encontramos, y en esto radica su importante significado, que para ellos estos acontecimientos, estos sucesos históricos, tienen significados diversos y, consecuentemente, el resultado es multifacético. Así, no tenemos una visión y versión de México, sino las visiones y versiones del país de quienes no salvaron totalmente el influjo de una situación cultural histórica y una moral colectiva dada, ya que cada época permite a los individuos sólo el entendimiento de una parte de la realidad circundante.

La "Biblioteca Mexicana de Escritores

Políticos" ha publicado hasta ahora trabajos de Juan de Palafox y Mendoza, Carlos de Sigüenza y Góngora, José Joaquín Granados y Gálvez, José María Luis Mora, Emilio Rabasa y Andrés Molina Enríquez.¹ Todos ellos fortalecieron las ideas de México. Conviene pues, en esta ocasión, hacer una breve referencia a sus principales contribuciones.

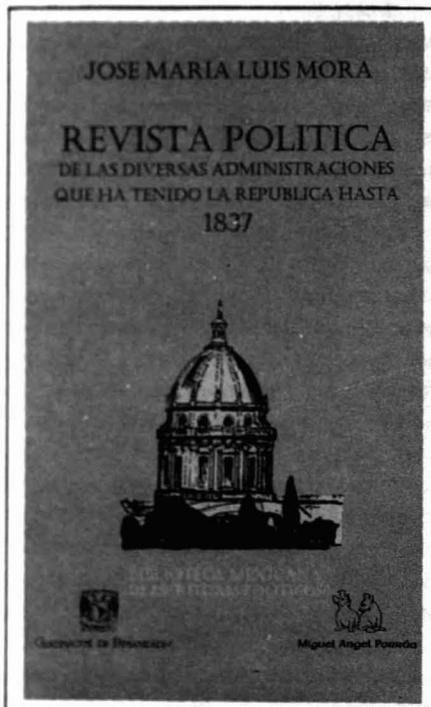
Juan de Palafox y Mendoza, arzobispo, visitador y virrey de la Nueva España a partir de 1642, dejó en opinión de Horacio Labastida la mejor exposición de su pensamiento político en su *Manual de estados y profesiones*, en el que hizo un llamado de atención a los que gobernaban, pidiéndoles prudencia, que daba en su opinión acierto y autoridad a su gobierno, y a los ministros recomendándoles huír de su propia conveniencia en provecho de los gobernados. En su *Naturaleza del indio*,

¹ El Director de esta invaluable colección es Horacio Labastida, y a la fecha se han publicado en coedición entre la Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México, y Miguel Ángel Porrúa, S. A., los siguientes títulos: Juan de Palafox y Mendoza, *Manual de Estados y profesiones. De la naturaleza del indio*; Carlos de Sigüenza y Góngora, *Teatro de virtudes políticas. Alboroto y motín de los indios de México*; José Joaquín Granados y Gálvez, *Tardes americanas, Gobierno gentil y católico: breve y particular noticia de toda la historia indiana: Sucesos, casos notables, y cosas ignoradas, desde la entrada de la gran nación Tolteca a esta tierra de Anáhuac, hasta los presentes tiempos. Trabajadas por un indio y un español*; José Ma. Luis Mora, *Revista Política, Crédito Público* — de hecho el tomo 1 y 2 de sus "Obras Seltas" —; Emilio Rabasa, *La evolución histórica de México*; y Andrés Molina Enríquez, *La Revolución agraria de México, 1910-1920*.

Palafox, quizá por vez primera desde los tiempos de Las Casas, difundió y defendió en el campo de los acontecimientos, — "no pondré", dijo en su trabajo "cosa que no haya visto yo mismo y tocado con las manos" — las condiciones y carácter de las poblaciones indígenas de México. Y aunque buena parte de su discurso no escapó a las consideraciones típicas de su tiempo y de la Península, que convienen en la certeza católica del proyecto de conquista y colonización, advirtió sin embargo, con claridad, los siguientes hechos no fáciles de aceptar por las autoridades peninsulares encabezadas por Felipe IV, y consecuencia inmediata de una política: "Son los indígenas y las minas de Nueva España — señaló — las de Potosí, Zacatecas, Parral, Pachuca y Guanajuato, los que han enriquecido a la Corona, ofreciendo cuanto la tierra ocultaba dentro de sus entrañas y veneros." Pero esta riqueza generada hacia afuera, era para Palafox inexistente internamente. En efecto, adentro se encontraba pobreza, y los indígenas "las manos y los pies de aquellas dilatadas provincias", se encontraban a nivel de subsistencia. Siendo tan pobres en su uso y tan desnudos, eran los que vestían y enriquecían al mundo. A esto se opuso, y propuso buen número de soluciones al monarca. Por otra parte Palafox revaloró inteligentemente el carácter y costumbres de los indígenas y difundió importantes descripciones de antropología social de los mismos de evidente interés, que fueron requeridas años más tarde por varios apologistas de lo americano cuando arremetieron los ataques a América, entre ellos el célebre español fray Benito Jerónimo Feijóo y Montenegro.

Carlos de Sigüenza y Góngora, criollo mexicano, es exponente acabado de la ambivalente sociedad novohispana del siglo XVII.

Pero es un exponente de una parte del fenómeno, una parte por así decirlo luminosa. A la parte oscura pertenecieron algunos de sus contemporáneos que prefirieron acudir, por ejemplo, al agua bendita como único remedio de farmacopea, o a los milagros y apariciones como prisma único del entendimiento. En su *Teatro de virtudes políticas*, escrito en 1680, Sigüenza y Góngora trazó las grandes y primeras líneas de la revaloración de lo mexicano. En su *Teatro*, dirigido al virrey Conde de Paredes, realizó un barroquísimo relato histórico de las cualidades políticas y virtudes de los gobernantes del imperio azteca, que a su juicio deberían inspirar al nuevo virrey. En su *Alboroto y*



Juan García Ponce
APARICIONES

(Antología de ensayos)

I. LA DESAPARICIÓN DE LA REALIDAD

- ¿QUIÉN ES BORGES?
- LA TERNURA DE GEORGES BATAILLE
- UNA VISIÓN DEL ALMA
- MALCOLM LOWRY Y LA FIGURA DEL CONSUL O EL VIAJE QUE NUNCA TERMINA

II. LA REALIDAD DE LA FORMA

- LA COMEDIA DE LA NEGACIÓN
- SERGIO PITOL: LA ESCRITURA OBLICUA
- ¿QUÉ PASA CON LA NOVELA EN MÉXICO?
- LUKÁCS, ¿REALISTA DE LA IRREALIDAD?

III. LA FIGURA DEL ARTISTA

- EL ARTISTA COMO HÉROE
- HENRY MILLER
- THOMAS MANN Y LO PROHIBIDO (1875-1975)
- TRES MOMENTOS DE OCTAVIO PAZ

IV. LA CONTEMPLACIÓN Y LA IMAGEN

- EL LUGAR DE PROUST (1871-1971)
- ROBERT MUSIL Y EL AMOR MÍSTICO (1880-1980)
- DE LA PINTURA
- RUFINO TAMAYO

Otros títulos recientes en **Letras Mexicanas**:

Alí Chumacero
LOS MOMENTOS CRÍTICOS

Mariano Silva y Aceves
UN REINO LEJANO

Hugo Gutiérrez Vega
LAS PERERINACIONES DEL DESEO

Efrén Hernández
OBRAS



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

motín de los indios de México, escrito en 1692, no pudo sin embargo Sigüenza escapar a la oscuridad de su tiempo. Para él, el motín del domingo 8 de junio de 1692, escenificado en la Plaza Mayor de México por lo indígenas, como consecuencia de la escasez de maíz que sufrió la Nueva España por esos años, era resultado del desenfreno y la rapiña de la plebe, y no de la necesidad en una circunstancia tan delicada como la del tumulto. Sin embargo este trabajo de Sigüenza tiene significativa importancia para nosotros: su detallada descripción de esta primera gran inconformidad social, ocasionada entre otras cosas por un disparado precio de los productos de consumo como el maíz y el trigo, y por un errático sistema de suministro de estos alimentos a la capital, ocasionado por las torrenciales lluvias e inundaciones del mes de julio de ese año.

En sus *Tardes americanas* publicadas en la ciudad de México en el año de 1778, el español José Joaquín Granados y Gálvez recreó a la manera coloquial de Francisco Cervantes de Salazar, 17 tardes o pláticas entre un español y un indígena mexicano encargados el uno de restañar los ataques contra España y el otro de hacer la apología del tiempo pasado, el de los mexicanos. Se diría que, encontrados los componentes y protagonistas de la conquista, el español y el indio, encuentran éstos la manera de representar, por partes iguales, la defensa de la empresa colonial y el repaso de los logros de los vencidos. Así, por boca del indio, conocerá el lector las ciencias, cultura y civilización de los antiguos y actuales indígenas de ese tiempo, y la descripción de la grandeza de las dos cortes de Texcoco y México. Las palabras del español no dejarán lugar a duda; los derechos de los reyes sobre las tierras conquistadas fueron válidos, y las iglesias y sus prelados que florecieron en santidad, la evidente prueba del propósito evangelizador. Aquí los argumentos de uno y otro no son exactamente encontrados. Así, hay momentos en que ambos defienden los puntos opuestos, pues no podía ser de otra forma en una sociedad sincrética que había producido a Sor Juana Inés de la Cruz, Juan José de Eguara y Eguren, Benito Díaz de Gamarra o José de Alzate, y magníficas muestras del quehacer cultural cotidiano; la teología y las matemáticas, las ciencias, la literatura, la pintura y la escultura, el derecho y la medicina.

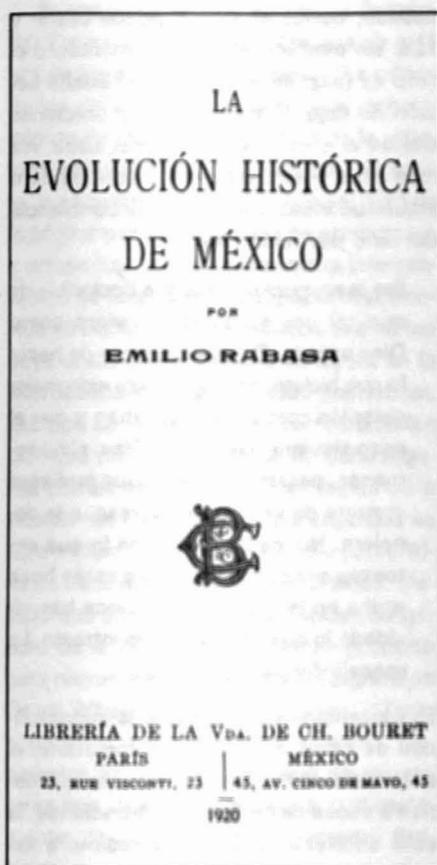
Del sincretismo de Granados y Gálvez, surge pues lo evidente, y a lo que se aspiraba, aspiración por demás irrealizable,

que sólo existiría en los sueños del autor de las *Tardes americanas*: Así, decía por boca del indígena: "Desengañémonos que todos somos hijos de la Iglesia, un pastor nos rige, una fé nos alienta, un bautizo nos lava, un chrisma nos unge, y un sólo soberano, que es el católico nos manda y gobierna. . . miembros son del cuerpo católico —continuaba— los gachupines, criollos, y naturales de estos reynos; ¿pues por qué no han de vivir unidos, amándose y sujetándose al Papa y Rey como cabezas?" La respuesta era evidente y no la advirtió o no la quiso advertir el autor. Sólo se hizo sentir unos años después, en los comienzos de nuestro convulso siglo XIX, analizado cuidadosamente por Mora en *México y sus revoluciones*.

El caso de José Ma. Luis Mora, el mayor teórico del periodo prerreformista mexicano, ilustra claramente la influencia que ejercieron sus ideas en la sucesiva política anticlerical decimonónica. En efecto, el ensayo que escribió en 1831 —que aparece en sus *Obras sueltas* sobre la sociedad eclesiástica, es el punto de partida de toda la política del Estado contra la Iglesia. El ensayo denominado "Disertación sobre la naturaleza y aplicación de las rentas y bienes eclesiásticos, y sobre la autoridad a que se hayan sujetos en cuanto a su creación, aumento, subsistencia o supresión", lo presentó Mora en diciembre de 1831 al Congreso del Estado de Zacatecas y a propuesta de Valentín Gómez Farfás. Por otra parte, el grueso de sus artículos aparecidos en sus *Obras sueltas*, mantuvo, en opinión de Manuel Payno, el programa reformista en la atención el público durante la década subsiguiente, es decir de 1837 a 1847.

Con sus *Obras sueltas* Mora quiso presentar, según lo señaló, "el total de sus ideas políticas y administrativas", y en verdad lo fue, pues en ellas quedaron registrados los grandes temas de su tiempo, los que le preocuparon y a los cuales encontró remedio en estas propuestas: ocupación de los bienes del clero, abolición de los privilegios de clero y milicia, la difusión de la educación pública en las clases populares independiente del clero, la tolerancia de cultos, la libertad de pensamiento y de prensa, la abolición de la empleomanía y el juego y la libertad de la industria.

En *La evolución histórica de México*, libro publicado en México en 1920, Emilio Rabasa no fue ajeno a una motivación casi constante en los historiadores de la primera mitad del siglo XIX: escribir para desterrar el conocimiento extranjero sobre



Y sin embargo Rabasa tuvo significativa influencia en el constituyente de 1917, concretamente en el artículo 14 del ordenamiento de Querétaro, que significó para el país la vuelta al régimen constitucional.

Andrés Molina Enríquez también participó en los trabajos de Querétaro. Preparó el anteproyecto del artículo 27 constitucional, y en su *Esbozo de la historia de los primeros diez años de la Revolución agraria de México*, de 1910 a 1920, diferenció con rigor las etapas convulsas de la historia nacional que desembocaron en la Revolución de 1910, a su juicio inconclusa y uno de tantos episodios, "el más profundo y trascendente", dijo, de las luchas agrarias comenzadas desde la Independencia. De los acercamientos contemporáneos a la historia del país, el de Molina Enríquez posee un doble carácter: su precursor análisis sociológico y político de los grandes acontecimientos, reseñados extensamente desde la conquista de México, hasta el constituyente de Querétaro, y su conocimiento cabal de los problemas del país, acreditado en uno de sus trabajos fundamentales sobre la problemática y política del mismo, *Los grandes problemas nacionales*.

Varios han sido y son los proyectos editoriales de la Universidad Nacional Autónoma de México. Desde sus comienzos remotos, en el año de 1533, hasta hoy, la Universidad ha sido factor fundamental en la historia de la cultura nacional. En el pasado como ahora, ha representado y ocupado su lugar en la vida del país como la mejor institución educadora que se pueda señalar. Inserta en la vida de México su acción y vocación la transforma y enriquece, y da sentido y dirección al esfuerzo educativo de los mexicanos. Ahora la "Biblioteca Mexicana de Escritores Políticos" contribuye de nuevo a este propósito, un propósito cultural que, como lo concibiera Alfonso Reyes, entiende la cultura como una función unificadora. Cultura, dijo Reyes, "la concebimos bajo la especie geométrica del círculo, la figura total y armoniosa." Esta colección aspira así a difundir el conocimiento de los escritores políticos, un conocimiento lo más completo posible, puesto al servicio de los fines de la Universidad, con unidad significativa, y que logre un repaso total del difícil tránsito de las ideas que hoy nos constituyen como nación. Una observación final: las ediciones de la "Biblioteca Mexicana de Escritores Políticos" poseen un gran valor adicional al que tienen en sí mismas, un doble valor diría yo: sus notas introductorias y sus índices onomásticos. ♦

LA ESPECIE DESCONOCIDA

ERIZOS HECHOS DE PALABRAS

Por Sergio González Rodríguez

En la literatura mexicana ha persistido el género de la fábula, esa herencia de los clásicos a medio camino de lo edificante y la búsqueda de una voluntad de estilo en la escritura, por las obsesiones de tres autores fundamentales: José Rosas Moreno, que confió en las virtudes civilizadoras de la moraleja que unía en una cruzada unánime al hogar y la patria; Alberto Michel, que también en el siglo XIX pulió sus historias zoológicas con una destreza que apostaba más a la amenidad y la divulgación científica —su objetivo final— que al impulso sentencioso y, ya en años recientes, Augusto Monterroso. A este grupo intermitente y un tanto bizarro se une, no sin contradecirlo, el libro de Manuel Fernández Perera *La especie desconocida*.

En Fernández Perera ya no se encuentra, por fortuna, ni el propósito educativo ni el divulgador; ni siquiera la tenacidad de escribir meros divertimentos, para no hablar ya de una manía de superioridad vía la deificación de la inteligencia o del escritor como ser inmortal. Nada más lejos que esto de las intenciones de Fernández Perera; sus fábulas son el cumplimiento del acto literario: juego, imaginación, astucia, lecturas puestas a prueba con no poco fervor disciplinario que consiste en entrarle a un género tan exhausto como la fábula y revitalizarlo sin chantajes cultos, sentimentales, poéticos, retóricos. En efecto, como afirma el autor en su advertencia, cualquier semejanza entre sus personajes y personas de carne y hueso no es mera coincidencia: hay en sus textos un burilado espejo deformante. Pero nadie pensaría sin temor a equivocarse que la propuesta literaria de *La especie desconocida* se detiene en su efecto traductor de ciertas realidades y defectos de personas localizables, en primer lugar cada uno de los lectores. En el libro hay aún más que eso.

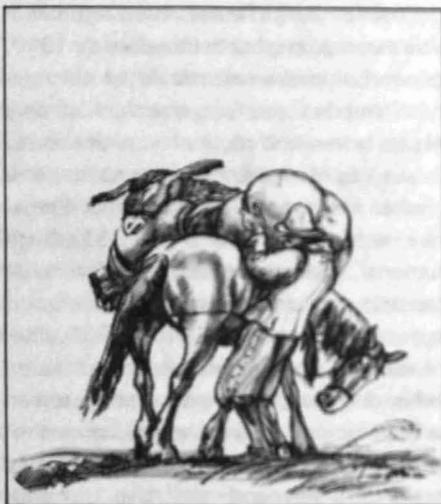
Para llegar a eso, el que escribe tiene que incurrir en una confidencia un tanto impertinente: nunca me gustaron las fá-

el país, que en este caso lo tenían los Estados Unidos.

Esto no fue nuevo, de hecho fue una constante en todo el siglo XIX de la mayor parte de los países que necesariamente debían de conocer, dadas sus intromisiones en el país, nuestra historia. Rabasa escribió *La evolución histórica de México* en 1914, desterrado en el vecino país del norte, y fue publicada seis años más tarde. En su acertada visión de la historia del país son evidentes dos conceptos centrales: el de la evolución violenta y el de la pacífica del pueblo mexicano. El primero comienza con la emancipación española y concluye con la caída de Santa Anna, y el segundo comprende las administraciones de Juárez y Díaz, de quien fue colaborador Rabasa. En éste, sin embargo, son claras las contradicciones para entender ciertos problemas. No podía ser de otra forma en quien fue opuesto a la Revolución Mexicana como movimiento social válido y no entendió cabalmente el negativo alcance o el significado de muchas medidas porfiristas. Así, refiriéndose a las libertades del porfiriato, señaló que si bien Díaz coartaba ciertamente la libertad de prensa y la de reunión política, "la libertad en las opiniones privadas, en las conversaciones y en los actos personales, jamás fue mayor en México ni de ella se hizo nunca más frecuente ni cabal uso."

bulas; ni en la niñez ni en las divagaciones de lector que buscaban el mito de la *formación literaria* siempre pospuesta por el rock, el ocio y las urgencias periodísticas. Con este paisaje no es de extrañar que Esopo represente en mí un recuerdo vago e Iriarte o Lafontaine un horror insufrible. De esta abulia y por razones profesionales apenas se salvaron, como pudo verse desde las primeras líneas, los escritores citados, a los que el libro de Fernández Perera les confiere una prestancia y un atractivo que no acababan de poseer para el de la voz. *La especie desconocida* reconcilia al lector con una tradición literaria. ¿Cómo lo hace? Saboteando el género, desposeyéndolo de sus certezas atildadas.

Fernández Perera —y el uso frecuente del apellido no quiere señalar que ha caído sobre sus hombros el manto de armiño y la inmortalidad por adelantado sino es un recurso de distanciamiento momentáneo para facilitar estas acrobacias escriturales— Fernández Perera, pues, elige en sus fábulas el rumbo difícil: la mayoría de sus textos hablan de personajes inconformes consigo mismos, ávidos de transformarse en lo que no son, en el trance permanente de brincarse las bardas que los circunscriben, pero con oficios tan torpes que por lo regular recalcan en el fracaso de sus pretensiones y en un estado de mayor degradación que el que vivían. Un perico fabulista que termina sin distinguir quién copió a quién: los animales a los hombres o viceversa; la mona que se viste de seda y deja de ser mona pero sin perder el nombre; el perro que quiso ser hiena y sólo consiguió el rictus de la risa; la gallina que



perseguía ser gallo; el cuervo que llegó a la verdad por la mentira pero fue ya incapaz, entonces, de señalar fronteras entre una y otra. Estos y otros personajes fallan menos por ambiciosos que por tontos. Su pecado es de estupidez y la condena desemboca en el sótano de la desolación. Las fábulas de *La especie desconocida* cobran la densidad de lo ambiguo: son divertidas pero tristes. Auténticos erizos hechos de palabras.

Comparar los textos de *La especie desconocida* con erizos resulta sin duda una extravagancia; una extravagancia que tiene cola. El escritor irlandés Samuel Beckett escribió en su libro *Compañía*, relato condensador y conclusivo de toda su obra, un fragmento autobiográfico que permite precisar lo que aquí se desea explicar. Un día helado un niño se apiada de un erizo errabundo y decide atraerlo, le construye refugio en el jardín de su casa con una vieja caja de sombrero en una conejera en

desuso, donde el animal puede entrar y salir sin obstáculos. Por un momento el niño es feliz; satisfecho de su buena acción no deja de incluir en sus oraciones diarias al erizo. Pasan los días cada vez más fríos —es Otoño— y cierto latido o inquietud indefinible llega a la conciencia del niño por relámpagos:

Era la sospecha —escribe Beckett— de que tal vez no todo estuviera como Dios manda. De que, en lugar de hacer lo que hiciste, acaso hubiese sido mejor dejar las cosas como estaban y que el erizo siguiera su camino. Días, si no semanas, pasaron antes de que pudieses armarte de valor para regresar a la conejera. Nunca has olvidado lo que entonces encontraste. Ahora estás boca arriba en la oscuridad y nunca has olvidado lo que entonces encontraste. La masa informe. El hedor.

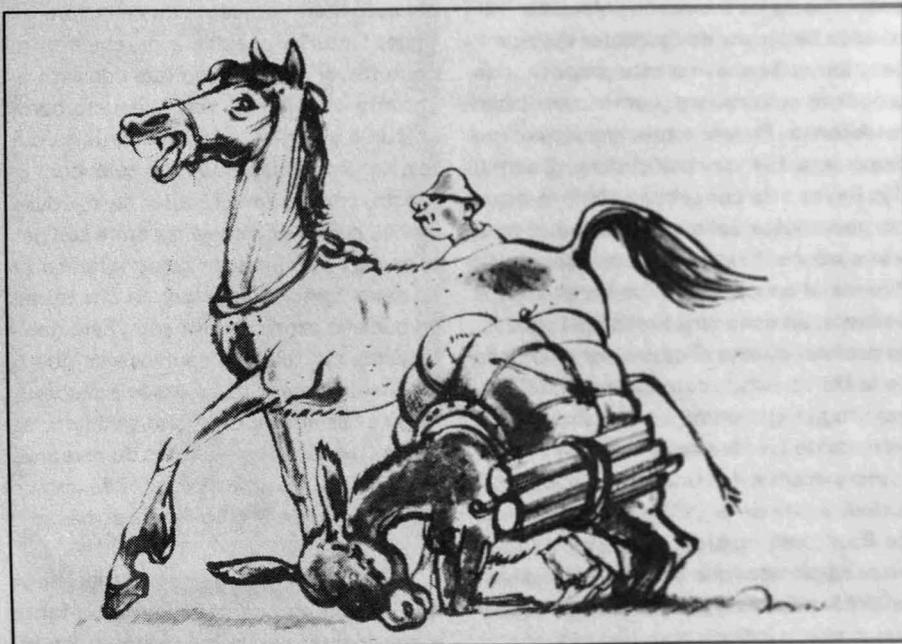
La inocencia decepcionada, la imposibilidad de cierta compasión humanitaria, el encuentro con la descomposición que deriva a veces de las buenas intenciones, la sutil entereza literaria que redime a los actos humanos en su caída están presentes en este fragmento literario de Samuel Beckett —como en gran parte de su obra—; justo de estos temas se ocupa con alegría y tristeza alternas cada una de las fábulas de Manuel Fernández Perera. En este sentido, sus fábulas son como erizos hechos de palabras. Mídase, si no, esto que se acaba de decir con el texto siguiente de Fernández Perera, "El sueño de los justos":

Llena de follaje tierno, ahíta de brotes y nevaduras, y apremiada por un impulso que obedeció con instinto pertinaz —como antes había satisfecho la avidez de clorofila—, la oruga se colgó de una rama, se envolvió en el capullo y se entregó al sueño.

Adentro no pudo intervenir en nada, ni desear, ni elegir, sino rendirse al capricho de la metamorfosis milagrosa, confiada en una siesta de la que no despertó.

Meses después, la mano de un niño la desprendió de la rama desnuda. Estaba ya seca como simiente e incumplida como promesa falsa; era un higo enjuto, un testículo estéril, un huevo del que escapó un polvillo infértil.

La tercera manera de expresar lo que refieren esos textos es observar las fotografías de Lola Álvarez Bravo incluidas en el libro, cuya sensibilidad para el mundo animal siempre ha sido finísima.



Buena parte de las fábulas de Fernández Perera se ocupan de algo que va más allá de los deberes del género, "La crítica de los defectos, la moraleja y el conocimiento de los seres". Se trata de la reflexión sobre el acto de la escritura, el estilo, la esterilidad de los ingenios, el mito de la página perfecta a fuerza de correctivos y ortopedias tan inútiles como la interpretación de una coma. *La especie desconocida* se burla de los maniáticos exquisitos cuya única tirada literaria se agota en la microscopía de la solemnidad gramatical. Ese tipo de vacas sabias que rechazarían un buen texto sólo porque no tiene algunas comas donde marcan las reglas de la Academia. Fernández Perera supo que su libro incluiría tanto crítica como autocrítica de esos moralismos momificados. Decidió que en su libro el uso y abuso del género de la fábula era un simple pretexto para narrar historias; de ahí el epígrafe de Oscar Wilde que abre las páginas: "Todo importa en el arte, menos el asunto". Demuestra así que escribir bien no es una tarea que remita a la decencia, o al reglamento de policía y buen gobierno literarios.

Las fábulas de Manuel Fernández Perera trascienden la facilidad porque buscan la inteligencia de lo bizarro en su mejor amplitud. Ahí parece descubrir su espacio instantáneo como escritor. Demuestra que no es de ningún modo una mala estrategia empezar por lo complejo. Ernst Jünger, que como los insectos camuflados ha sido guerrero, dandy, esteta de la violencia, nazi sin carnet, soldado contrito, ídolo de Borges, entomólogo, botánico, anarca y escritor alemán casi centenario, en su

libro de aforismos *El autor y la escritura* dejó una definición de lo bizarro y sus valores:

En lo bizarro se aúna lo extravagante con lo fantástico. El aspecto suscita sorpresa, extrañeza, crítica y, también, complacencia.

Lo bizarro puede surgir de un estilo o género, afinarlo o exagerarlo, pero no crearlo. El maestro en bizarro no encuentra discípulos, pero sí imitadores. . . Lo bizarro no se cuenta necesariamente, pero sí con frecuencia, entre los signos de decadencia. El apartamiento de la norma —núcleo de lo bizarro— puede estar basado en lo individual, y por lo tanto ser posible en cualquier época. . . Lo bizarro no debe confundirse con lo grotesco, que exagera desmesuradamente. Con un bizarro puede andar uno por la calle, mientras que con un simple *incroyable* lo mejor sería ir en auto con él.

A estas alturas quién sabe si deveras el Manuel Fernández Perera de *La especie desconocida* sea bizarro o cuales quiera de las demás cosas que aquí se le han achacado, o bien se trata de que con este libro, como con los personajes de sus fábulas, no sabe uno a qué atenerse. Lo que sí es seguro es que a Manuel no sólo se le puede acompañar a caminar por las calles o leer con placer, sino disfrutar también del ridículo compartido de los eventos que la piedad denomina presentaciones de libros. ◊

LA LETRA E

UN MAESTRO DEL ENSAYO CORTO

Por Marco Antonio Campos

Hacia 1985 Arreola habló sobre el *Gog* de Giovanni Papini, y con entusiasmo admirativo, dijo que "disparaba cien textos a su alrededor." Una obra que es una suerte de delta literario, un verdadero centro irradiador es la de Augusto Monterroso.

Hasta hace unos años era común hablar, aun con Monterroso, de la brevedad de su obra y la brevedad en su obra: pocos libros y textos breves (cuento, fábula, ensayo corto, artículos, notas, aforismos. . .) De aquello no es posible aseverarlo ya con la misma facilidad: seis libros y otro más que lo parece o lo es, o al menos él quiere que lo sea y que probablemente lo sea (*Viaje al centro de la fábula*). De los géneros que trabajó, con parecida felicidad, el que más hemos gustado es el ensayo corto. Por eso, seguramente, sus libros que más frecuentamos son *Movimiento perpetuo*, *La palabra mágica*, y lo será éste, *La letra e*, del que muchas de sus páginas son ensayos cortos. Si las características para este difícil y hermoso género o subgénero, o como quiera juzgarse, son, según Julio Torri: un "leve contenido de apreciaciones fugaces" y "la expresión cabal, aunque ligera, de alguna idea", Monterroso las cumple ejemplarmente.

Monterroso, en dos o tres ocasiones, subraya en el libro que no es un crítico, y se apiada de buena fe por ellos. Si entendemos al crítico como al reseñista que entrega su nota (si es una) hebdomedaria, tiene razón. No, si lo entendemos como un creador de ideas; en esa vertiente tres o cuatro de sus libros, más en el ropaje que en el disfraz, muestran al crítico creador. Los problemas que se conversa o se discute él mismo son, a fin de cuentas, los que un crítico se hace con más o menos frecuencia desde su particular óptica.

En literatura el Diario puede funcionar en los dos sentidos: como género independiente, o supeditado a otro género. Es decir, como una historia real con nombres propios o dependiente de la ficción.

El crítico, antes o en la lectura de *La letra e*, se pregunta: ¿Qué sentido tiene escribir un Diario? ¿Es para la memoria per-



sonal o para que los otros — y nosotros — veamos nuestros hechos juzgándolos de inevitable importancia? ¿Qué debe escribirse y qué no? A esta última perplejidad del diarista (así la llama Bioy Casares) recuerda el mismo Bioy Casares casos significativos: "Gide — escribí — considera equivocada la pretensión de anotar sólo lo muy importante. En la escuela opuesta, Jules Renard extrae de sus días la esencia epigramática, y más que diario el suyo es un luminoso libro de observaciones y reflexiones. Pepys procura registrarlo todo, de manera casi indiscriminada: el resultado es la acumulación de material de poca trascendencia." (*La otra aventura*, Buenos Aires, 1986). Nos parece que el diario de Monterroso sigue más el camino de Gide. El suyo, pese a los nombres propios y a anotaciones, no siempre esenciales, es — consideramos — un diario intelectual. Otra semejanza: Chesterton, por los años diez y veinte, publica en su semanario londinense una página llamada "Cuaderno de notas".

¿Por qué escribió *La letra e* Monterroso? Ignoramos otras razones pero de una estamos seguros: quería ensayar un género literario que no hubiera intentado antes. Probar un nuevo género es también una forma de *probarse*, y por ende, un nuevo camino del conocimiento y del autoconocimiento.

Todo Diario es una historia parcial del yo. Son los hechos que vive el autor; son



las personas que trata, son las ideas que le surgen o persiguen. Las opiniones aquí nacen de conversaciones tenidas con los amigos en el curso de una semana, o de lecturas, o de alguna carta, o de alguna invitación que llegó, o de gustos personales, o del detalle de un viaje, o.

Un escritor es en buena medida los autores que leyó y de quienes aprovechó distintas suertes de enseñanza. Así Monterroso es también Cervantes, es el doctor Johnson, es Poe, es Chéjov, es Kafka, es Borges. . . Sin duda esto nos conduce sin remedio a aquello que nos pare-

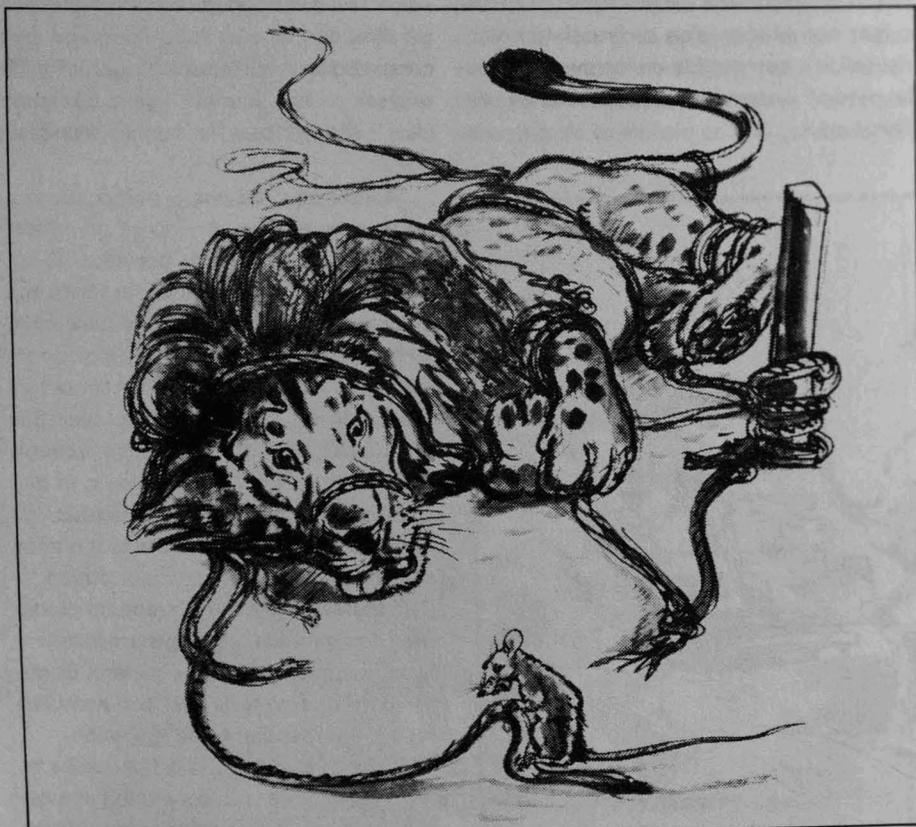
ce lo más conmovedor y admirable en Monterroso: la conciencia de sus límites. En un medio en el que los escritores creen valer más de lo que realmente valen, Monterroso es un paradigma de ubicación. Él lo ha sentenciado en una frase: el único elogio que realmente satisfaría a un escritor sería éste: "Usted es el mejor escritor de todos los tiempos." Monterroso no ignora su mérito pero sabe medirlo. Una cosa es Cervantes, el doctor Johnson, Poe, Chéjov, Kafka, Borges. . .

Tampoco se aventuró Monterroso a tareas que por inalcanzables resultaban patéticas: los *Cantares*, de Ezra Pound, el *Finnegans Wake*, de Joyce. . . Abordó los géneros donde la brevedad le permitía un laconismo elocuente, y como Torri o Arreola, fue un maestro en ellos.

Desde *La palabra mágica* la autocrítica, llena de paradojas — no por asombrosas menos sangrientas — ha pasado en él a un segundo plano. Lo ha comprobado en carne propia: si se hacen chistes sobre uno mismo, la gente los repite como si fueran del autor, o de otro, o de ellos mismos, o crean a su vez nuevos chistes. . . Se acaba siendo blanco para buenas y malas saetas. Cierto: el fondo, o uno de ellos, de este libro es el humor, pero el trasfondo es la melancolía. El Monterroso de las flechas quemantes y el Monterroso melancólico han combatido desde siempre, pero como dice Ninfa Santos, su verdadero temperamento es el melancólico. Las páginas o párrafos sobre el mundo y el mundillo literarios, sobre Cortázar, sobre Kirkegaard, sobre el peruano César Moro, nos hacen un nudo en la garganta.

Hay una pregunta que con frecuencia se hace al analizar su obra: ¿en qué tradición ubicarlo? ¿En la mexicana o en la guatemalteca? La cuestión es baladí. Es un problema para nacionalistas, es decir, para aquellos que quieran prestigiarse por un escritor excelente. Su obra pertenece a la literatura; a esa que está hecha de buenas maneras, de delicadezas hondas, de educadas laceraciones: la que tiene como sus grandes modelos a Johnson, a Swift, a Voltaire.

En las páginas 98 y 99 Monterroso habla de su encuentro con *La tumba sin sosiego* (*The unquiet grave*), de Cyril Connolly. Por su construcción y el continente intelectual las afinidades de éste y *La letra e* son menos oscuras de lo que podrían parecer. Con *La letra e* Monterroso ha redescubierto un camino; alguien, tarde o temprano deberá continuarlo. Ya no él mismo, que con seguridad buscará otro. ♦



LOS RITOS DEL OBSESO

PESADILLA Y NAUFRAGIO

Por Perla Schwartz

Con Efraín Huerta y Jaime Sabines, la poesía mexicana del siglo XX adquirió un tono coloquial definitivo en algunos de sus poetas. Las grandes pasiones humanas, las vivencias y reflexiones de todo poeta ya no necesitaron ser expresadas a través de un lenguaje intelectual, inteligible en algunos casos y en otras ocasiones sumamente hermético, dirigido nadamás a un lector especializado en los artificios del lenguaje.

En este sentido se ubica la poesía del chihuahuense Gaspar Aguilera Díaz; él habla coloquial, cotidiana, él habla de todos los días es la que toma por asalto su poesía; en ningún momento se palpa oscurantismo o dificultad para entender aquello que busca comunicar.

Cada vez más claro, si tomamos como antecedente sus dos libros anteriores: *Pirénico* y *Zona de derrumbes*. Una vez más se reitera en esta línea y esta vez de manera definitiva en *Los ritos del obseso*.

Obsesionado del amor, la soledad, el devenir del tiempo, los deseos insatisfechos y los sueños. Obseso por vivir a plenitud y ser cada momento artífice de su existencia a través del amor, no obstante la opción continua de sumergirse en el desencanto: "siempre nos engañamos mutuamente / pero volvíamos a la cita obsesiva / ovejas descarriadas regresando al redil incontenibles."

Gaspar Aguilera Díaz se deja llevar por el sentimiento, es visceral, pero no por ello descuida el aspecto formal de sus poemas que vibran por la música interna que contienen, entre más breves, más intensa; además su poética se encuentra teñida por un profundo dolor y una gran melancolía. El epígrafe inicial de Pier Paolo Passolini nos lo confirma: "Amo este mundo que detesto. . ."

Vivir a través de la contradicción y la ambivalencia, los encuentros y los desencuentros. Así nos lo deja sentir su escritura. Siete partes conforman *Los ritos del obseso* que ameritan ser analizadas brevemente cada una de ellas, como piezas de un idéntico rompecabezas conformado a través de obsesiones lingüísticas y de contenido.

La primera parte intitula al conjunto. El

poeta reconoce que no se puede culpar a nadie del propio derrumbe, ni del terrible vacío de soledad que muchas ocasiones se experimenta. En el aislamiento, los sentidos y los actos cotidianos se agudizan: "el soltero lava su ropa íntima en el lavabo / — como un triste apóstol en el agua del Jordán— / nadie lo ve."

"Desde un claro rincón del desastre" nos presenta poemas intensos, sellados por una especie de calor vuelto frío. Los amantes que se acercan y se alejan, un amor obsesivo, doloroso "que nos muerde el cráneo desde abajo", los amantes que al entrecruzarse suelen ser "dos pájaros salvajes que coinciden un instante".

La huella de Eduardo Lizalde vibra en "¿Quién caza a quién?" El resabio y la amargura por un deseo sexual satisfecho mínimamente con toda la violencia que conlleva, mismo que inclina al poeta a realizar un "Retrato hablado" de su amada, breves versos que la van trazando. Tal vez hicieran falta más metáforas, excepción del último poema que se genera a base de interrogantes, uno de los más líricos de todo el libro: "¿qué sería del mar sin tu presencia? / ¿necesidad de barcos? / ¿pretexto del suicida? / ¿realidad de gaviotas? / ¿metáfora del sueño? / ¿pesadilla del naufragio?"

"Summertime" tiene ecos de Oliverio Gironde y Roque Dalton, al tiempo que nos muestra las posibilidades expresivas de Aguilera Díaz para ampliarse en el poema y deambular por él a sus anchas. El poeta en el más insignificante detalle encuentra que "el dolor su duele de tanto amar doliendo."

Continúa con "Los amantes I y II", un canto elegíaco para aquellos que si bien aman, son capaces de desbordar su sentimiento en los escenarios más sórdidos, los suburbios más miserables o las escaleras más incómodas, cuya consigna central es la apabullante soledad y el constante desencuentro.

Los ritos del obseso cierra con poemas autobiográficos reunidos en "Un coup de dés", donde el poeta asume que la perfección resulta permisible aunque sea en los sueños, porque la realidad nos muestra todo de distinta manera: "vamos a creer que todo está perfecto no hay zozobra / que vivimos en el país que nos merece y merecemos / que habrá que agradecer a Dios el nuevo día / que la maldad y el odio están muy lejos / que somos lo que quisimos ser desde un principio." ◇

Gaspar Aguilera Díaz, *Los ritos del obseso*, Editorial Premia, "El pez soluble", México, 1987, 92 pp.

TEORÍA SOCIAL DEL ARTE

AQUEL NUEVO CONTINENTE

Por Françoise Perus

En la investigación y más aún en la docencia, con demasiada frecuencia nos enfrentamos con la falta de información sistematizada, no sólo acerca de los distintos campos que requieren de nuestra atención, sino también y más que nada respecto de la situación actual de la disciplina de que se trate: ¿Cuáles son — y han sido — las distintas formas de concebir su propio objeto de estudio? Y, ¿cuáles también las aportaciones concretas de las distintas tendencias conceptuales que configuran la disciplina al conocimiento de tal o cual ámbito de lo real? ¿De qué manera se plantea actualmente el debate entre estas diferentes corrientes conceptuales, cuáles son los "lugares" en conflicto y las distintas maneras de conceptualizarlos y, sobre todo, qué nuevos horizontes abren (o cierran) unas y otras a nuestro entendimiento de fenómenos presentes y pasados?

Esta falta de sistematización de los conocimientos teóricos y concretos, más o menos generalizada en el ámbito de las ciencias humanas y sociales, tiende a agudizarse tratándose de disciplinas que, como la teoría social del arte, surgen en las fronteras entre varias disciplinas o tradiciones conceptuales más o menos constituidas e institucionalizadas. Fenómeno que, por cierto, no ha de desconcertarnos ni amedrentarnos: el avizorar la posible existencia de nuevos "continentes" (conceptuales o concretos) y el despertar de renovados esfuerzos por descubrir, explorar y, si hace falta, conquistar (colonizar es otra cosa) nuevos territorios no hace sino poner de manifiesto lo reducido y deformado de nuestros mapas, el paulatino agotamiento de las rutas establecidas y, tal vez, lo arbitrario de fronteras territoriales custodiadas con demasiado celo. Después de todo, y sea por error o acierto de Colón, no de otra manera ha sido llevada la humanidad a admitir que la Tierra no es plana sino redonda (y por consiguiente, sin centro geográfico en Europa) e incluso, gracias a Galileo y a pesar de la Inquisición, que también se mueve.

En este contexto, a la vez general y particular, no podemos entonces sino celebrar la iniciativa y el empeño del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM por acercarnos aquel nuevo continente —no por relativamente nuevo menos insoslayable— que, hoy por hoy, constituye la “teoría social del arte”. Este esfuerzo por ubicar y delimitar sus principales lugares y derroteros teóricos hace, por lo pronto, de esta bibliografía comentada un valioso instrumento de trabajo, tanto para la socialización efectiva de los conocimientos adquiridos como para el posible desarrollo cualitativo de éstos. De lo primero depende en gran medida lo segundo, ya que los avances en la investigación son en mucho tributarios de la base socio-cultural desde la cual surgen. En ausencia de terreno abonado y fértil y de buenos aperos de trabajo, estamos condenados a volver indefinidamente sobre los mismos surcos con un arado de madera.

Ahora bien, lo que a nuestro modo de ver nos entregan los autores del presente volumen bajo el título de *Teoría social del arte* se emparenta más con el trazado de las rutas del Descubrimiento y las *Cartas de relación* que con la física de Galileo. Y no por culpa de sus autores —con todo, tal vez demasiado modestos en su condición de Adelantados (o demasiado conscientes de lo arduo de la empresa)—, sino debido a las dificultades particulares que aún presentan el reconocimiento, la delimitación y la construcción del territorio y el objeto propios de una posible “teoría social del arte”.

La paulatina configuración de una “mirada social” sobre los fenómenos artísticos constituye sin duda una apertura fundamental, hoy ineludible, sobre esta dimensión particular de la cultura. Al dejar de considerar al arte, ora como esencia sacralizada e inmutable, ora como objeto “natural”, para devolverle su dimensión de resultado de una actividad humana específica y concreta y encarar sus formas de existencia y sus funciones en el todo vivo de la cultura en devenir, ha operado una suerte de revolución en torno a las nociones tradicionales de valor y significación. Digamos, para seguir con nuestra metáfora, que al acomodar su lente en función de realidades cualitativamente nuevas y propias de la cultura moderna, las ha puesto en movimiento. Lo cual implica antes que nada el paso de una concepción limitada, plana y estática y otra, pluridimensional, global y dinámica; y, por consiguiente, de un pensamiento escolástico a otro, que podemos llamar dialéctico.

Desde luego, esta paulatina configuración de una “mirada social” sobre los fenómenos artísticos, tiene su historia y sus avatares: el brillante estudio preliminar de Rita Eder y Mirko Lauer, incluido en esta bibliografía comentada, está ahí no sólo para recordarnos las rutas del Descubrimiento, sino también para hacénnoslas inteligibles gracias a su excepcional capacidad de síntesis histórica y su gran capacidad expositiva. Conviene subrayar, en particular, el rigor y la soltura con los que logran articular el desarrollo de las formas que adquiere la reflexión social acerca del arte con las formas particulares de las prácticas artísticas y las condiciones históricas —económicas, sociales, políticas y culturales— de su producción. Y en esto, lo más interesante tal vez de este estudio preliminar sea la breve —demasiado breve— comparación que logran establecer entre el sistema productivo europeo y el latinoamericano.

Sin embargo, aunque este estudio preliminar constituya sin lugar a dudas una excelente demostración de lo que podría llegar a ser la “historia de las ideas” que tanta falta nos hace, en lo que concierne al propósito central del libro, no deja de transparentar cierta dificultad: concretamente, la que plantea la articulación entre la *historia* social del arte y la *teoría* social del arte. Dificultad particular, en este caso no resuelta, que se traduce en la forma de selección, organización y redacción de las fichas bibliográficas.

De hecho, el estudio preliminar duda constantemente entre uno y otro ámbito: el de la historia social y el de la teoría social. Duda hasta cierto punto legítima, en la medida en que no podemos desvincular a la teoría de lo que se propone aprehender, y en la medida en que quien dice “social” dice también “histórico” (o al menos así lo entienden los autores, y en esto coincidimos plenamente con ellos). Sin embargo, el deslinde no siempre explícito entre los distintos niveles de abstracción en los que se sitúan los autores impide —o más bien frena— la sistematización conceptual en el ámbito de la teoría y en el de la reconstitución de su desarrollo histórico. Más que culminar sus razonamientos, ambas —teoría e historia de la teoría— tienen que leerse en filigrana. Digamos para simplificar, o para hacer más explícito nuestro planteamiento, que al excelente estudio preliminar de Rita Eder y Mirko Lauer, le falta una segunda parte que retomara, en el plano de la sistematización propiamente conceptual, el examen de las distintas configuraciones teó-

ricas, implícitas o no en las diferentes modalidades de la práctica crítica o historiográfica, el de sus supuestos epistemológicos, de la constitución, los desplazamientos y las reformulaciones de sus “lugares teóricos”, y el de las formas que en torno a éstos adquiere el debate.

Desde luego, un estudio complementario de esta naturaleza —complementario, más no desvinculado del anterior que, de hecho, contiene ya elementos importantes para su desarrollo en este sentido—, plantea un sinnúmero de dificultades, tal vez por ahora insuperables. De hecho, el carácter “fronterizo” de la “teoría social del arte” la coloca si no en el centro al menos en el *carrefour* de los grandes debates de nuestro tiempo en el seno de las ciencias sociales (la filosofía inclusive) de las cuales es no sólo tributaria sino parte integrante. Y la “arqueología” de estos saberes parece por lo pronto bastante difícil. . .

Con todo, la reconstitución de las grandes líneas de estos debates y, más que nada, de las formas específicas que adquieren en el ámbito de la teoría social del arte, no sólo hubiera acercado a esta última a su posible revolución galileana, sino que hubiera permitido sortear la principal debilidad del trabajo presentado: el de los criterios que presiden a la organización, selección y redacción de las fichas bibliográficas.

Si evocamos hace un momento las *Cartas de relación*, es por la multiplicidad y heterogeneidad de las “entradas” que se nos proporcionan para adentrarnos en este nuevo continente teórico: el instructivo “sobre cómo manejar el índice” (por desgracia ¿u olvido? no acompañado con un índice alfabético final que permitiera una rápida ubicación de los autores y títulos reseñados) ofrece una serie de entradas lexicales que cruzan de manera extraña criterios geográficos, históricos, empíricos y conceptuales de niveles distintos que lo vuelven inoperante. En este sentido, el “índice” se encuentra por debajo del “estudio preliminar”, al que sólo traduce en la superficie.

En cuanto a la selección y redacción de las fichas —esta última en extremo cuidada, precisa y fiel al pensamiento de los autores y las obras reseñadas, y en este sentido sumamente útil—, la ausencia de criterios explícitos de selección en una bibliografía que no pretende la exhaustividad (y que por lo tanto no es sólo “comentada” sino también implícitamente “crítica”), unida a la no ubicación de los distintos comentaristas en una perspectiva

POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

ANTONIO COLINAS Y LA SEGUNDA REALIDAD

Por Hernán Lavín Cerda

resueltamente teórica (de precisión de conceptos y discusión de reglas metodológicas) *tiende* a convertir a la bibliografía en un rompecabezas algo difícil de armar en ausencia de una reconstitución previa de los lugares y las líneas de fuerza que definen y atraviesan el mapa teórico en su conjunto. En este sentido, creemos incluso importante señalar cierto desfase entre el estudio preliminar y la selección de textos y autores. El primero adopta resueltamente la perspectiva del materialismo histórico (y tiende incluso a privilegiar la reconstitución histórica del debate en el interior de dicha perspectiva) mientras la bibliografía seleccionada se abre a otras corrientes conceptuales (como el estructural-funcionalismo). Apertura que consideramos útil y necesaria, puesto que ninguna disciplina se constituye por el autodesarrollo de una sola corriente conceptual sino *en y por* el debate entre las varias que la definen como espacio esencialmente contradictorio. Pero esto mismo hace de la *reconstitución* del debate la condición de su posible desarrollo cualitativo. En la elaboración de las fichas, lo mismo que en el estudio preliminar, esta dimensión del trabajo no adquiere suficiente relieve.

No queremos, con estas observaciones, minimizar la inestimable contribución de los autores (del prólogo y de las fichas bibliográficas) al fortalecimiento y desarrollo de nuestros conocimientos en un campo —el del arte— que, aún y a pesar de los significativos aportes de la teoría social del arte, sigue siendo objeto de múltiples especulaciones y mistificaciones. Para culminar con esta "revolución teórica" en gestación, tal vez valdría emprender también la reconstitución precisa de la confrontación de la teoría social del arte con la teoría del arte a secas, porque si bien una teoría social del arte no puede prescindir de la teoría social (suma contradictoria de conocimientos y desconocimientos), tampoco puede desconocer la existencia de una tradición secular (ella misma contradictoria) que sigue siendo su principal interlocutor. Si no nos equivocamos, ambas comparten la preocupación por que nuestro acervo cultural no se convierta en letra muerta, preocupación, hoy por hoy, más apremiante que nunca, y que —los autores no se equivocan— no podrá prosperar al margen de una socialización real y efectiva de la cultura en su conjunto. ♦

Rita Eder, Mirko Lauer, et al. *Teoría social del arte* (Bibliografía comentada). UNAM, México, 1986.



terpretativa de su entorno, pero asimismo despliega la relectura del pasado histórico y cultural, desarrollando con frecuencia una escritura poética basada en el arte de la paráfrasis. De este modo, surgen al escenario de su poesía ciertos personajes como Casanova, tal cual se dijo, junto a Ezra Pound, a Novalis, o al Virgilio de la *Eneida*. Hay una actitud renacentista que permite, desde la visión de nuestro siglo, el rescate de la antigua latinidad y las variaciones que le siguen. Ese es el principal aporte de Colinas, como de otros poetas españoles que se han propuesto una tarea semejante. Todo a partir del hedonismo concebido como lenguaje: infinito cuerpo de las palabras inmersas en un arte de combinatoria sin fin. Belleza como legado, como ribera a la cual es posible alcanzar después de una penetración iluminadora en el cuerpo del lenguaje.

Esa penetración iluminadora, a nuestro juicio, abre el camino hacia la *segunda realidad*. El propio autor lo manifiesta en su nota introductoria a la selección de algunos de sus poemas que él mismo hizo para Material de Lectura en su serie Poesía Moderna, número 119 (Dirección de Literatura, Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, 1987): "La poesía es para mí, ante todo, una vía de conocimiento; es decir, un medio para interpretar y develar la realidad. No sólo la realidad más aparente —la que vemos y nos rodea, sino también la que yo he dado en llamar *segunda realidad*. Bajo esta óptica cabe decir que el poeta, al crear, vive en el más alto grado de conciencia, se siente transmisor de un modo de ser que viene de muy atrás; el poeta es el último eslabón de la 'cadena iniciática', de un conocimiento esencial en el tiempo."

La mirada del poeta debe ser globalizadora. Por ello, sus preocupaciones responden a las de la totalidad del ser. El poeta se plantea las grandes preguntas de siempre, para las que —con su nueva voz— hallará o no hallará respuestas. Este fin globalizador destruye el engañoso enfrentamiento —tan propio de nuestros días— entre clasicismo y vanguardismo. Lo clásico no niega a la vanguardia, ni la vanguardia niega a lo clásico. (Un poeta tan de vanguardia como Ezra Pound se nutre constantemente de fuentes clásicas y sin esta asimilación no comprenderíamos ni admitiríamos su validez).

"Lo clásico —sigue indicando Antonio Colinas— no debe tener ese tufillo academicista y didáctico con que hoy solemos entenderlo. Lo clásico no es algo superado por distante, un 'cadáver', en suma, lo

TAN PORDIOSERO
EL CUERPO

MISTERIOS DE LA VIDA

Por Federico Patán

pira la sombra, / que recibe el día y desprende la noche, / que inspira la vida y espira la muerte. / Inspirar, espirar, respirar la fusión / de contrarios, el círculo de perfecta conciencia. / Ebriedad de sentirse invadido por algo / sin color ni sustancia, y verse derrotado / en un mundo visible por esencia invisible. / Me he sentado en el centro del mundo a respirar. / Dormía sin soñar, mas soñaba profundo / y, al despertar, mis labios musitaban despacio / en la luz del aroma: *Quien lo ha conocido / se calla y quien habla no lo ha conocido.*"

Ahora recuerdo que al fin de la lectura de este canto, hubo un silencio cargado de sentido en aquella sala del Palacio de Bellas Artes. El silencio del budismo zen al cual se alude, en cierto modo, a lo largo del *Canto XXXV* de Antonio Colinas. Unión de contrarios, flujo y reflujo de la *segunda realidad* por medio de sinestias encadenadas. La mayor frecuencia poética — en este canto como en los otros textos del poeta — corresponde a los versos alejandrinos; un tipo de unidad métrica que posibilita el equilibrio rítmico de ambos hemistiquios. Colinas ofrece una gran destreza cuando incursiona dentro de ese eje de isometría que permite el libre juego de las correspondencias sonoras. Este poeta de España es un buen jugador de oído, un músico verbal que envuelve a todo lo que toca como si fuese una serpiente girando sobre sí misma y estableciendo círculos. Equilibrio en el escenario de cada poema. Visión de ayer y de mañana. Una red de significados que jamás pierden de vista el eje de la combinación donde opera la función poética o la literariedad del lenguaje. Significados o significantes: plenos poderes del ejercicio de la lengua colocada en trance de vigilia o de sueño poético.

Antonio Colinas sabe y siente lo que hace, como ejecutante o intérprete de su propia música. Vibra en su obra el castellano: se desliza y canta como lengua de Italia, de cuya poesía es traductor desde hace varios años. Latino en dirección múltiple, espíritu en búsqueda de la armonía edénica. Él mismo ha dicho: "La poesía es también un medio ideal para acordar las fuerzas extremas, para fundir los contrarios, para lograr, en definitiva, la felicidad. Poesía es sinónimo de armonía plena. 'Las almas respiran en la armonía, respiran en el ritmo'. ¿Y qué armonía puede ser ésta sino la armonía del ser en el poeta, en el verso, en la palabra?" ◊

Antonio Colinas, Material de Lectura, serie Poesía Moderna, núm. 119, México, UNAM, 1987.

El paso al cual avanza por la narrativa Sealtiel Alatríste es, en nuestra opinión, digno de comentario. El camino se inicia con *Dreamfield*, de 1981, declaradamente un *pastiche* de Hawthorne; estábamos ante un cuento largo, nacido de la literatura y en ella satisfecho en tanto que propuesta. Fiel a sus ídolos, el autor les rendía homenaje mediante una imagen espectral, mediante citas, mediante ecos. Todos sabíamos el terreno que pisábamos. De 1985 es *Por vivir en quinto patio*. Allí se continúa el empeño de explorar la cultura popular, de aprovecharla como elemento de apoyo para narrar, en tono humorístico, la preponderancia del melodrama en la vida del mexicano. Esa cultura estaba representada por canciones, por la reproducción de algunas escenas arquetípicas del cine nacional, por el uso del lenguaje popular. El libro hacía la lectura fácil y divertida, significando un avance de consideración respecto al anterior, por ser éste un tanto artificial, un poquito pedante.

Tan pordiosero el cuerpo significa un buen paso adelante. Curiosamente, con una vuelta a terrenos de cita y de eco literarios, sin abandono de lo popular. Aquí, para nosotros, está justamente la clave del rotundo acierto que Sealtiel ha tenido con esta novela breve. Porque, digámoslo de inmediato, es una obra de muy buena calidad, es un texto sobresaliente. Y dicho lo anterior, no queda sino intentar probarlo, tarea a la que de inmediato nos dedicaremos.

Primer punto destacable, el narrador. En tercera persona, omnisciente, como al viejo estilo de la novela realista; y sin embargo, no se queda en eso. Sabe cuándo entregarnos la acción mediante un diálogo mimético del habla popular; sabe cuándo describir una escena desde el exterior, mirándola como un simple observador de los hechos; sabe cuándo meterse en el pensamiento de un personaje y darnos el hilo de meditación allí ocurrido. Sabe, cosa por demás importante, en qué momento pasar de una a otra de estas modalidades,



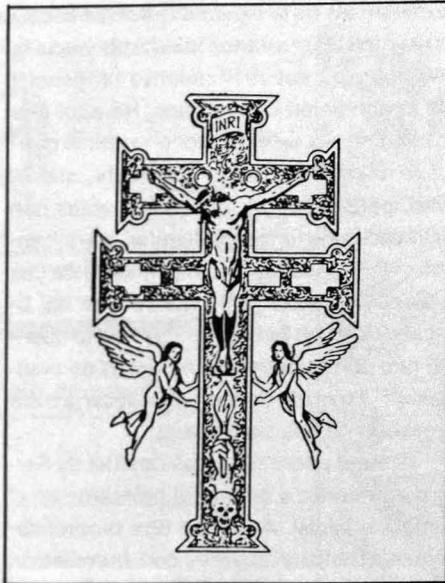
suficientemente muerto para ser descuartizado. Para mí, lo clásico es un canon de verdad, belleza, intensidad y armonía que se prolonga en el tiempo; un canon fértil, actualísimo, una melodía — el antiguo sonórico — que el poeta debe recibir, enriquecer y transmitir."

En octubre de 1986, y en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, escuchamos a Antonio Colinas mientras leía su poesía dentro del Primer Encuentro de Poetas del Mundo Latino, que fuera organizado por la Universidad Nacional Autónoma de México, el Instituto Nacional de Bellas Artes y la Secretaría de Relaciones Exteriores. Aquella tarde de octubre, Colinas leyó algunos de los textos que se incluyen en este Material de Lectura. Cómo olvidar sus composiciones sobre Novalis, Pound, Casanova. Hoy quisiera recordar en voz alta ese magnífico *Canto XXXV*. Escribe el poeta español: "Me he sentado en el centro del bosque a respirar. / He respirado al lado del mar fugo de luz. / Lento respira el mundo en mi respiración. / En la noche respiro la noche de la noche. / Respira en labio el labio el aire enamorado. / Boca puesta en la boca cerrada de secretos, / respiro con la savia de los troncos talados, / y como roca voy respirando el silencio, / y como las raíces negras respiro azul / arriba en los ramajes de verdor rumoroso. / Me he sentado a sentir cómo pasa en el cauce / sombrío de mis venas toda la luz del mundo. / Y yo era un gran sol de luz que respiraba. / Pulmón el firmamento contenido en mi pecho / que inspira la luz y es-

con lo cual el ritmo de lo narrado jamás decae por causa de un exceso. Pero su papel no se limita a definir la focalización o a mantener el ritmo, sino que busca el lenguaje adecuado para cada forma de narrar. En cuanto a los diálogos, imitan lo popular, según fue dicho antes, y lo imitan bien. Si de las observaciones se trata, el estilo neutraliza su presencia y de los hechos escuetos, directos: Rita en la escalera, Sebastián en el comedor de Rita, etcétera. Muy otra cosa es la entrega del pensamiento en su fluir, porque entonces el lenguaje entra en lo barroco, y usamos el término en un doble sentido: hay referencias claras al periodo por tal nombre conocido, y hay un enriquecimiento palpable de la textura lingüística.

La novela de Sealtiel tiene como dios tutelar a Quevedo. Las citas que de él se hacen, fundidas al texto sin señalamiento de procedencia, delimitan lo conceptual. Demos algunas: "en vanidad y sueño sepultado; víbora en tornasol, culebra en fuego; cuán frágil, cuán mísera, cuán vana". Apuntan a lo que constituye el mensaje subterráneo de la obra: intuir que estamos de prestado en la vida. Es decir, el juego con la muerte, mexicano por esencia al decir de nuestros filósofos, adquiere en el texto el peso de la desesperanza, siendo claro su origen en una temática del barroco. A ello agreguemos la doble visión del mundo, el cual se siente fabricado de mística y de lujuria, de rezo y engaño, de cuerpo y espíritu en mezcla inseparable, de elementos indiscernibles entre sí. Una vez más, el barroco. Aunque, por cierto, *Tan pordiosero el cuerpo* es el cuarto ejemplo que, en la literatura mexicana de los últimos meses, encontramos dedicado a esta exploración en lo particular.

Pero también el lenguaje. Sealtiel lo carga de términos provenientes de la liturgia y de la pintura, lo cuida para llevarlo a un manejo rememorador de los clásicos españoles, y el experimento resulta afortunado porque justamente ese lenguaje permite describir sin usuras ni menguas los retablos y el mundo como retablo, llenándose así el texto de elementos simbólicos, en los cuales percibimos el sentir de la novela. Esta es atmósfera y no argumento. La trama se encuentra reducida al mínimo. Hay una línea de sucesos, la del presente, la central, que se desarrolla desde la noche de un sábado hasta las seis de la mañana del domingo. En ese marco temporal concreto y preciso se entrecruzan sucesos del pasado, distanciados del hoy una semana, seis años, nueve. Así, la estructura de la novela permite recrear la

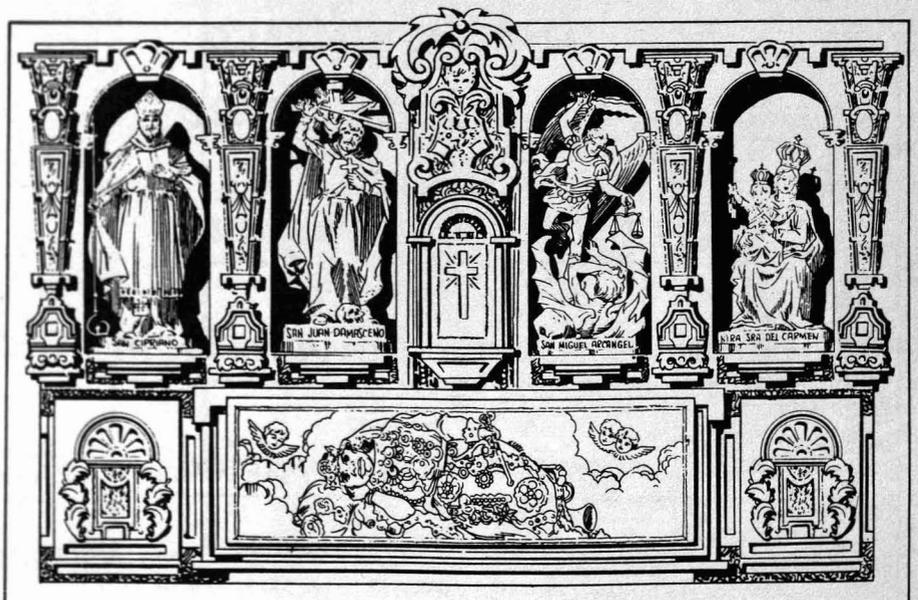


vida anterior de los protagonistas, recreación que ayuda a comprender las conductas del presente. De los once capítulos del libro, el primero y el último pertenecen al hoy y delimitan las fronteras cronológicas de la trama central; los nueve restantes hurgan mucho en el ayer. El resultado es un texto claro, pese a su fragmentación, en el cual participamos dando orden a los trozos narrativos. No se entienda fragmentación como un rompecabezas tipo *La feria*, de Arreola. En el caso de Sealtiel, una división tradicional en capítulos apoya el fluir constante de los acontecimientos, y en ese fluir constante entran y salen las etapas de lo sucedido. Como punto adicional, aclaremos que *Tan pordiosero el cuerpo* ocurre en una época indeterminada, quizá a principios de los sesenta si nos atenemos a la música tocada en la fiesta.

Esa indeterminación tiñe asimismo el ambiente físico. Vimos que en cuestiones

de tiempo, la novela es puntillosa en los detalles y vaga en lo general. Tenemos el mismo fenómeno en cuanto al medio concreto: cuidado extremo en la descripción minuciosa de retablos, de ciertas habitaciones, de algunos personajes, pero nunca nos enteramos de cómo es la vecindad, por ejemplo. Y no se debe a olvido por parte del autor. Al contrario, es un expediente astutamente manejado, que le permite a Sealtiel crear con los detalles un marco físico real y creíble, pero a la vez construir con la ambigüedad general un mundo atemporal, válido para las preocupaciones existenciales que la novela presenta en voz soterrada. Por ello hemos afirmado que el texto es más atmósfera que argumento.

Lo anterior, sin duda, es una de las causas que hace que en *Tan pordiosero el cuerpo* pese mucho el modo de contar y la textura lingüística de lo contado. Ese peso llega al argumento gracias a un recurso que, sospechamos, Sealtiel aprendió de Hawthorne: conseguir mediante la simbolización que los objetos sean ellos mismos en lo concreto y, a la vez, un algo más en su representación. Los ejemplos abundan: las canciones son parte natural de la fiesta en tanto que fiesta; pero las letras van subrayando el proceso de seducción iniciado y concluido por Sebastián. Las flores son lógicas de encontrar en un entierro, en una casa, etc.; pero el tipo de flor elegido para cada situación algo dice en el lenguaje que a las flores se atribuye: nomeolvides para el difunto don Mario, azahares para Rita. Los colores son de presencia inevitable en una novela que habla de retablos, pero a la vez adquieren sentido en otra dimensión, al quedar unidos a ciertas imágenes: el rojo, digamos,



es muerte, es lujuria, es infierno. Los retablos cumplen con satisfacer el propósito para el cual se los solicita, mas también adquieren un significado extra, a veces múltiple. Y los nombres propios no sólo identifican a los personajes, sino que los definen.

Vemos, pues, que *Tan pordiosero el cuerpo* es una novela compleja, perteneciente a un modo de concebir la narrativa que está en la línea de Hawthorne, James o Conrad. A mayor abundancia, es de comentar que en ella los personajes y los objetos no tienen una condición inamovible. Representan simultáneamente varios ángulos de visión, y están relativizados. El resumen lo da don Mario Talavera: "Ahí donde me ves, tan mocho, tan serrote, los fines de semana me la paso encerrado en este tugurio." ¿Y no es Ritaeva la hembra sensual y la solterona apergaminada? ¿Y Sebastián el pintor de retablos y el macho caprino? Y los retablos, ¿no permiten dos lecturas? En esa doble función, mundana y religiosa, la novela de Sealtiel se emparenta con las de Prieto, Echeverría y Ruy Sánchez. Algo anda diciendo nuestra literatura cuanto tanto insiste en una temática. El símbolo mayor es la cruz de Cavaca, luz y sombra por igual.

Tan pordiosero el cuerpo explora las cir-

constancias de la existencia humana. Hay en la novela un avance inevitable hacia la muerte y un cuestionamiento tangencial de la condición del hombre. He aquí una cita en apoyo de esto, encontrada al principio mismo del texto: "están ahí, al acecho, para descubrir si con sus vidas han cumplido una forma de destino, o si el destino, en su vida, es el cumplimiento de una voluntad oculta." ¿Se quiere otra del final? Hela aquí: Sebastián "¿se daría cuenta que donde estemos, estamos de prestado?" En razón de esto, Quevedo gravita sobre la novela de Sealtiel.

El título ahora. Lo toma Sealtiel de Sergio Fernández y aclara tal préstamo en el epígrafe inicial. Apunta a otra dicotomía entre espíritu y cuerpo, con humillación constante de este último, que el hombre no debiera aceptar, pues la felicidad se encuentra en el equilibrio de ambos elementos. En los personajes de Sealtiel hay una desviación aberrante en dirección al espíritu, causada por un entendimiento equivocado de las razones que nos dan existencia. Doblegado bajo esa injusticia, el cuerpo se las cobra a las malas. De aquí uno de los conflictos principales explorados por el libro. Una sensación de sofoco acompaña a los protagonistas, y sólo Paty parece capaz de responder a un erotismo

limpio surgido de la propia juventud del cuerpo que ella habita. Aprovechemos para comentar que la vejez participa en los hechos como un motivo de amargura y resentimiento, muy fácil de captar en Rita.

El arte es otra de las líneas examinadas en *Tan pordiosero el cuerpo*. Se le atribuye una función específica: ser puerta de entrada a los misterios de la existencia; ser símbolo de los muchos sentidos que simultáneamente presentan seres y objetos; darle al mundo una explicación coherente. O en palabras de la novela, "crear con colores, con manchones, con vacíos, con formas en fin, una expresión que, al mirarla, podría ser sustituida por intenciones superpuestas, traídas a cuento por el propio espectador."

Tan pordiosero el cuerpo es una obra compleja, que funciona todo el tiempo en distintos niveles de significado. Esto la sitúa en un tipo de narrativa de mucho compromiso para el lector, y, por lo mismo, muy recompensante como experiencia estética. Esto la define como un texto literario sobresaliente en la producción mexicana reciente. ♦

Sealtiel Alatríste, *Tan pordiosero el cuerpo*. Letras Mexicanas, Fondo de Cultura Económica, México. 1987. 133 pp.

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Literatura • política
música • teatro • cine

Cultura
como recreación humana

Cultura
como expresión universitaria

Cultura
como opción democrática

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Suscripción Renovación

Adjunto cheque o giro postal por la cantidad de \$ 15,000.00 (quince mil pesos 00/100 moneda nacional)

Adjunto cheque por la cantidad de 80 Dlls. U.S. Cy. (cuota para el extranjero)

nombre

dirección

colonia

ciudad

estado

país

télefono

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

Vuelta

De próxima aparición:

- DAVID BRADING
Mito y Profecía en la historia de México
- EDUARDO LIZALDE
Tabernarios y eróticos
- SEVERO SARDUY
Nueva inestabilidad
- JEAN MEYER
Cristianos en Latinoamérica
- MILÁN KUNDERA
El arte de la novela
- JORGE IBARGÜENGOITIA
El oficio del escritor

Av. Contreras No. 516 - 3er piso
San Jerónimo Lídice, 10200
México D.F. Tel. 683-56-33

los nueva época 1987 universitarios



Revista mensual de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM que presenta artículos, entrevistas, reportajes, ensayo y sus secciones fijas: **Paseo de las Facultades** y **Este mes, cartelera cultural!**

De venta en la Torre de Rectoría y en Taquillas del Centro Cultural Universitario



COORDINACION DE DIFUSION CULTURAL/UNAM 1987

ediciones era

**CUADERNOS
POLITICOS**
49/50

MÉXICO: LA DEMOCRACIA Y LA IZQUIERDA

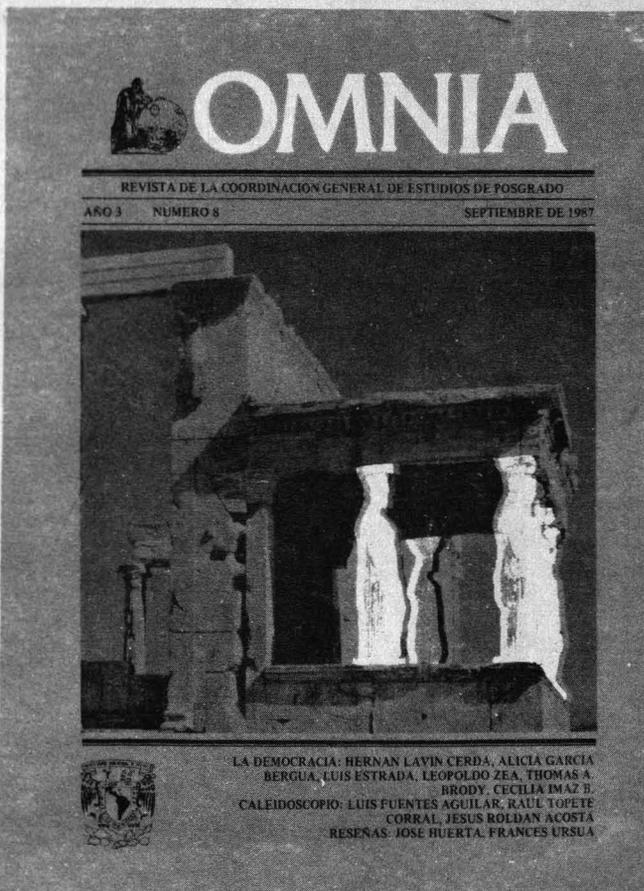
ROGER BARTRA
LUIS JAVIER GARRIDO
ADOLFO GILLY
RUBÉN JIMÉNEZ RICARDEZ
CARLOS PEREYRA

¡¡¡DURO, DURO, DURO!!! EL MOVIMIENTO ESTUDIANTIL EN LA UNAM

CRÓNICA CARLOS MONSIVÁIS
ENSAYO GERMAN ÁLVAREZ MENDIOLA / MIGUEL
ÁNGEL CASILLAS TESTIMONIOS JUAN GUTIÉRREZ/
RENATO GONZÁLEZ MELLO / CRISTINA DOVALÍ
CALDERÓN CRONOLOGÍA ARTURO ACUÑA

EDICIONES ERA · AVENA 102 / 09810 MEXICO. D. F. ☎ 581 77 44

■ GUADALAJARA ☎ 14 90 84 ■ MONTERREY ☎ 42 08 12



LA DEMOCRACIA: HERNAN LAVIN-CERDA, ALICIA GARCIA BERGUA, LUIS ESTRADA, LEOPOLDO ZEA, THOMAS A. BRODY, CECILIA IMAZ B. CORRAL, JESUS ROLDAN ACOSTA
CALEIDOSCOPIO: LUIS FUENTES AGUILAR, RAUL TOGETE
RESEÑAS: JOSÉ HUERTA, FRANCES URSLA

AMPLITUD MODULADA 860 KHZ.
FRECUENCIA MODULADA 96.1 MHZ.



PROGRAMAS
EN VIVO
CON
TELEFONO
ABIERTO AL
AUDITORIO
tels. 543-96-17
523-36-52
523-46-40

- LUNES**
8:30 **"ESPACIO UNIVERSITARIO"**
Entrevistas a personalidades que analizan experiencias en el campo del arte, ciencia y cultura. Conduce: Jaime Litvak.
- MARTES**
21:00 **"ENTRE COMILLAS"**
Un programa con temas de nuestro tiempo. Conduce: Alberto Justiniani.
- MIER.**
21:00 **"ECONOMIA Y NACION"**
Serie en la que se entrevista a especialistas en la materia. Conduce: Salvador Martínez de la Roca.
- JUEVES**
21:00 **"DE AMORES Y DESAMORES"**
Programa para recordar, sentir y vivir. Conduce: Verónica Ortíz
- DOMINGO**
10:00 **"DOMINGO SIETE"**
Tomás Mojarro sostiene un diálogo vivo por teléfono y micrófono abierto, sobre cuestiones políticas, culturales, sociales y deportivas.

revista mexicana de
**POLITICA
EXTERIOR**

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



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

SUSCRIPCIONES

Anual: México, 3 000 pesos; E.U.A., Canadá, Centroamérica y Sudamérica, 25 U.S. dólares; otros países, 34 U.S. dólares.
Dirigirse a: Fideicomiso para la Edición, Publicación, Distribución y Venta de Obras en materia de Relaciones Internacionales de México. Ricardo Flores Magón No. 1, Ex-Convento de Tlatelolco C.P. 06995 México, D.F., Teléfonos: 782-40-23 y 782-33-41

**CUADERNOS
AMERICANOS 6**

NUEVA ÉPOCA

Fundador: Jesús Silva Herzog
Director: Leopoldo Zea

En su nueva época publicada bimestralmente y editada por la Universidad Nacional Autónoma de México. Conjugando las múltiples y diversas ideologías Latinoamericanas.

Número 6 Noviembre-Diciembre 1987

Temática

LITERATURA Y CRITICA
Saul Sosnowski

VOCES MEXICANAS
Hugo J. Verani, Will H. Corral, William H. Katra.

UNIVERSIDAD Y POLITICA EN AMERICA LATINA
Orlando Alborno, Vladimir Ardilla, Luis Antonio Da Cunha, Blanca Gómez Trucha, Gregorio Weinberg, Leopoldo Zea.

\$ 2,500.00
De venta en todas las librerías

**CUADERNOS
AMERICANOS**

Periodicidad: 6 números anuales
Precio de la suscripción:
México..... \$15,000.00 m/n
Extranjero... \$ 75.00 Dlls. U.S.A.

nombre

dirección

colonia

ciudad

estado

país

teléfono

adjunto cheque o giro NO por \$

Torre I de Humanidades, P.B., Cd. Universitaria, C.P. 04510, México, D.F., Tel. 548-9662.

MEXICO indígena

Revista bimestral del Instituto Nacional Indigenista que contribuye a un mejor conocimiento de la realidad de los pueblos indios de México.

- Análisis y ensayos
- Entrevistas
- Testimonios indígenas
- Reportajes
- Reseñas
- Notas informativas

Informes y suscripciones: Revista *México Indígena*. Instituto Nacional Indigenista, Av. Revolución 1227-4o. piso, Col. Alpes, C.P. 01010 México, D.F. Teléfonos: 680-18-88 y 651-81-95.

MEXICO indígena

Tarifas de suscripción anual
(seis números)

México	\$ 10,000.00 M.N.*
Centro, Caribe y Sudamérica	30.00 U.S. dls.**
E.U.A. y Canadá	35.00 U.S. dls.**
Europa, Asia, África y Oceanía	45.00 U.S. dls.**

Nombre _____
 Dirección _____
 Colonia _____ Ciudad _____
 Estado _____ País _____
 Código Postal _____ Teléfono _____

Las formas de pago deberán suscribirse a favor del INSTITUTO NACIONAL INDIGENISTA

- * Cheque Giro postal núm. ____
 ** Orden de pago internacional núm. ____

ARIES — ARIES



SISTEMA DE INFORMACION DEL ACERVO DE RECURSOS DE INSTITUCIONES DE EDUCACION SUPERIOR

INVESTIGADOR: ARIES ofrece información rápida, organizada y confiable acerca de las investigaciones que se están llevando a cabo en la UNAM, así como en universidades del interior del país, a través de catálogos, reportes, microfichas y consultas por terminal. Este sistema permite conocer los aspectos básicos para su localización y eventual disponibilidad.

Para consulta e información, dirigirse al Departamento de Sistemas, Edificio Unidad de Posgrado 2o. piso, Cd. Universitaria, 04510 - México, D.F. Teléfono 550-54-01, Dirección General de Intercambio Académico, UNAM.



Are you interested in Mexican and Latin American issues?

Read about them from Mexican points of view

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

Revista trimestral de la Universidad Nacional Autónoma de México

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

Voices of MEXICO

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

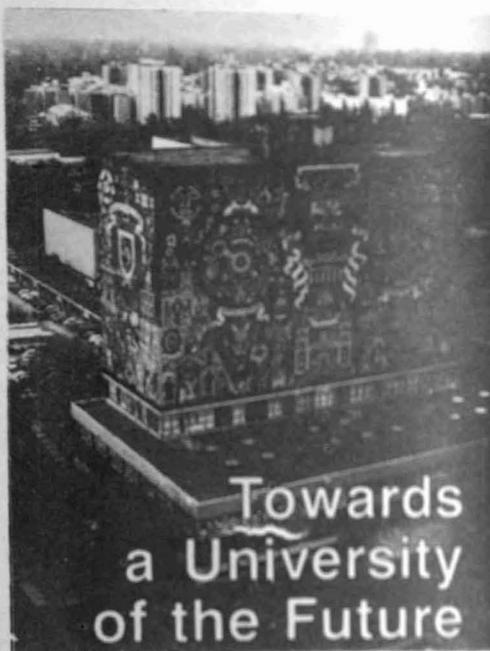
Rapprochement between Mexico and Guatemala

Brazil Challenges the International Banking System

Special Report: the Amazon to the Caribbean in Canoe

Music and Verse from Mexican Migrant Workers

New Hope for Victims of Parkinson's Disease



June/August 1987
Number 4 \$4.00

estudios sociológicos 13

Publicación cuatrimestral de El Colegio de México, A.C. enero-abril, 1987

Artículos:

Los sindicatos en la democracia peruana *Jorge Parodi*

El nuevo sindicalismo en la transición de Brasil
Margaret E. Keck

Movimiento obrero, economía y política en Argentina: 1955-1985 *Ronaldo Munck*

Desarrollo industrial y absorción laboral: una reinterpretación *Alejandro Portes y Lauren Benton*

Empresarios y política: Sonora y Nuevo León, 1985
Graciela Guadarrama

Precio del ejemplar: 2 100 pesos

Suscripción anual
México: 5 000 pesos
U.S.A., Canadá, Centroamérica y Sudamérica: 20 U.S. dólares
Otros: 35 U.S. dólares

HISTORIA MEXICANA 143

Publicación trimestral de El Colegio de México

Artículos:

La mortalidad adulta en una parroquia novohispana durante el siglo xviii *Cecilia Rabell*

Evolución demográfica en una parroquia de la Puebla de los Ángeles, 1660-1800 *Miguel Ángel Cuenya Mateos*

Capitalismo y trabajo en los bosques de las tierras bajas tropicales mexicanas: el caso de la industria del chicle *Herman W. Konrad*

Don Valentín Gómez Farías, su formación intelectual
Carmen Castañeda

Kaerger: peonaje, esclavitud y cuasiesclavitud en México *Moisés González Navarro*

Precio del ejemplar: 2 100 pesos

Suscripción anual
México: 7 000 pesos
U.S.A., Canadá, Centroamérica y Sudamérica: 25 U.S. dólares
Otros: 34 U.S. dólares

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

Adjunto cheque o giro bancario núm. _____ por la cantidad de _____ a nombre de El Colegio de México, A.C., importe de mi suscripción por un año a _____ a partir del número _____

Nombre _____ Dirección _____

Estado _____ Código Postal _____ Ciudad _____

País _____

NOVEDADES

INDEPENDENCIA NACIONAL



ESTA OBRA ES EL RESULTADO DE UN TRABAJO COLECTIVO DE INVESTIGACIÓN COORDINADO EN UN SEMINARIO QUE LABORÓ DE FEBRERO A SEPTIEMBRE DE 1985, CON MOTIVO DE LAS CELEBRACIONES DE LOS ANIVERSARIOS 175 DE LA INDEPENDENCIA, 75 DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA Y DE LA FUNDACIÓN DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.

de venta en librerías de la unam



**COORDINACION DE HUMANIDADES
DIRECCION GENERAL DE FOMENTO EDITORIAL**



MESTIZO



Las manos del mexicano dieron forma a la cera para crear con talento, dedicación y con una enorme sensibilidad, figuras de rostro y cuerpo perfectos, figuras que ahí quedan como testigos de un pasado.

“Mestizo” de cera y tela, un tesoro artístico de incalculable valor, es un legado a la cultura mexicana. Y es parte de la Colección del Banco Nacional de México.

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



Banamex

Fomento Cultural Banamex, A.C.