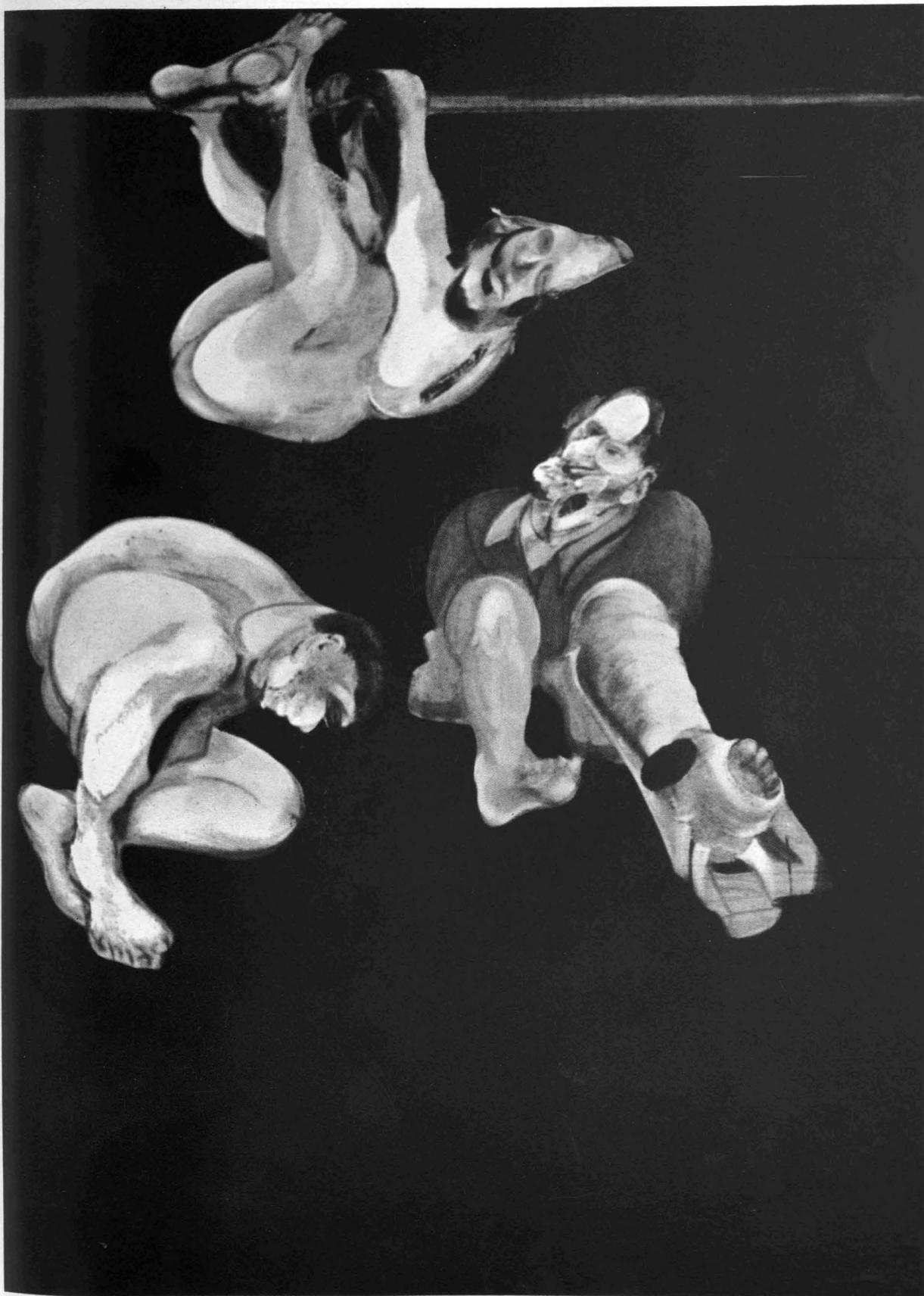
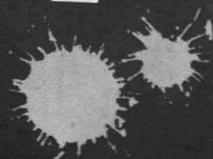




**REVISTA DE
LA UNIVERSIDAD
DE MEXICO**



LA VIOLENCIA



SUMARIO

Volumen XXVI, número 8 / abril de 1972

Edición de 8,000 ejemplares

- 1 Francis Bacon: la belleza trágica, por Justino Fernández
- 6 Violencia, libertad y quehacer científico, por Luis Estrada
- 9 La agresión, por Israel Heiblum S.
- 10 El lenguaje de la violencia, por Antonio Alcalá Alba
- 15 Cine y violencia, por José de la Colina
- 18 Algo acerca de la violencia, por José González Sierra
- 21 Final en laguna, por José Agustín

I El Bajo y el Alto, pieza teatral por Agustín del Rosario

- 25 Diario de San Francisco (diciembre 70 / enero 71), por David Ramón
- 33 Crítica: Leopoldo Zea / Abraham Nuncio / Edelberto Torres-Rivas / Humberto Guzmán / Armando Partida
- de la Maza (1913-1972)
- 49 Francisco de la Maza (1913-1972)

Portada: *Tres estudios del cuerpo humano* de Francis Bacon

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Doctor Pablo González Casanova / Secretario General: Químico Manuel Madrazo Garamendi

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO / Organó de la Dirección General de Difusión Cultural

Director: Doctor Leopoldo Zea / Editor: Jorge Alberto Manrique / Dirección artística: Vicente Rojo, Adolfo Falcón

Torre de la Rectoría, 10o. piso,
Ciudad Universitaria, México 20, D. F.
Teléfono: 5 48 65 00, ext. 123 y 124
Franquicia postal por acuerdo presidencial
del 10 de octubre de 1945, publicado
en el D. Of. del 28 de oct. del mismo año.
Precio del ejemplar: \$ 6.00
Suscripción anual: \$ 65.00 Extranjero Dls. 8.00

Administración: María Luisa Mendoza Tello

Patrocinadores:

Banco Nacional de Comercio Exterior, S.A.
Unión Nacional de Productores de Azúcar, S.A.
Financiera Nacional Azucarera, S.A.
Ingenieros Civiles Asociados [ICA]
Nacional Financiera, S. A.



En la ya larga tradición de la pintura expresionista moderna Francis Bacon viene a ocupar en nuestros días un lugar culminante. Pero hay que distinguir las dos vertientes del arte expresionista: la figurativa y la no objetiva, ambas abstractas; mas, por ahora, sólo consideramos la primera. Hace poco tiempo en la monografía que dediqué a Pedro Coronel* dije, para hacer un contraste entre el pintor mexicano y el inglés, que en el expresionismo "...por ahora es amo y señor Francis Bacon", y la reciente exposición de la obra de este artista en el Grand Palais de París (Oct. 1971-enero 1972) me ha reafirmado en tal opinión. Muy bien instalada en tres pisos, allí se veían cuadros de grandes y pequeñas dimensiones, así como varios trípticos que puede decirse que son obras murales.

Las pinturas de Bacon producen, a primera vista, un choque en la sensibilidad del espectador, después una emoción inusitada y, a la postre, un estremecimiento. Lo primero por la originalidad de las formas y por su sentido; lo segundo por la fuerza dramática de la expresión; lo tercero por la "ferocidad" de las imágenes y la vitalidad que comunican.

Para no remontarnos muy lejos en la tradición expresionista antes aludida, pensamos en ciertas obras del romántico Delacroix, en otras de Daumier, Kokoschka, Nolde, Jawlensky; en las de Munch, Ensor, Toulouse-Lautrec, Van Gogh, Duffy, Matisse y Rouault, entre los europeos, a las que habría que agregar ciertos aspectos de la obra de Picasso, y, aunque se trate de la escultura, a Rodin y sucesores, hasta Giacometti. En América deben considerarse a los maestros mexicanos Orozco y Siqueiros, así como entre los jóvenes a Cuevas y otros. De los norteamericanos hay que recordar a Lebrun y a De Kooning.

Tengo a Orozco por el más grande expresionista de nuestro siglo, porque nadie ha llevado tal forma expresiva a la pintura monumental de la manera en que él lo realizó; bastaría considerar la cúpula del Instituto Cabañas en Guadalajara, Jalisco, para que mi aseveración cobrara fundamento; pero no sólo en esa obra, única en la historia del arte, sino toda la producción de Orozco desde sus inicios corresponde a un original y potente expresionismo de forma, con el que significó sus reflexiones sobre nuestro tiempo, que constituyen temas fundamentales del mismo.

En la obra de Siqueiros, en general, se encuentran dos maneras, la de base clásica de "forma cerrada" y la expresionista de "forma abierta" o bien ambas se sintetizan en originales soluciones. Una

* Justino Fernández. *Pedro Coronel, pintor y escultor*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1971.

visita a su *Poliforum* convencerá, a mi parecer, de lo anterior; pues también Siqueiros ha llevado esas formas a la pintura monumental, por lo que viene a ser, sin duda, uno de los grandes artistas del siglo XX.

El expresionismo tiene en México —sin olvidar a Goitia— su tercer representante en José Luis Cuevas, cuya obra de pequeño formato no invalida la calidad dramática, sugerente y emocionante de las formas con que comunica su visión del mundo.

He traído a colación los anteriores artistas mexicanos porque en el panorama de la pintura expresionista más reciente no encuentro otros de su categoría. La consideración de los artistas europeos y norteamericanos antes mencionados y sus respectivos valores están asimismo fuera de discusión.

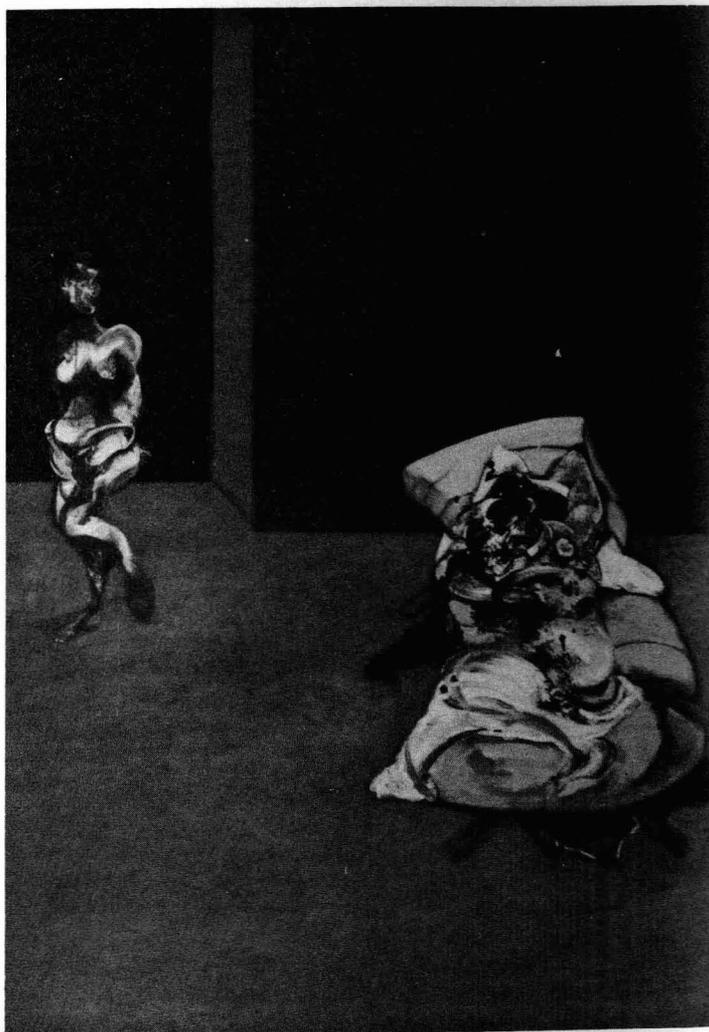
Ahora bien, en esa tradición de formas abiertas, libres y



distintas de las clásicas —que pertenecen a otra tradición— topamos, por así decirlo, con un artista inglés, Francis Bacon, que renueva al expresionismo con positiva originalidad y fuerza. Cuando hablo de *tradición*, no quiero decir repetición de formas, por el contrario cada uno de los grandes pintores expresionistas ha sido, o es, revolucionario a su manera y distinto de los otros. Que Bacon sea de origen inglés lo hace, en cierta forma, más excepcional ya que es bien sabido que el espíritu británico se ha expresado —como el francés—, salvo casos aislados, en formas clásicas, que parecen corresponder mejor a su temperamento. La cultura inglesa ha venido a contribuir en nuestro siglo con dos artistas de la más alta categoría, en la escultura Henry Moore y en la pintura Francis Bacon.

Bacon nació en 1909 en Dublin, de padres ingleses. Sus actividades de decorador desembocaron en el arte de la pintura en 1929. Desde entonces las sucesivas exposiciones de su obra en Londres, París, Nueva York, La Habana, Alabama, Roma, Pittsburg, Los Angeles, Mannheim, Turín, Zurich, Amsterdam y otras ciudades del Viejo y del Nuevo Mundo afirman sus valores y lo consagran sin duda como uno de los grandes artistas de nuestro siglo.

Bacon ha pintado trípticos monumentales con el tema de la Crucifixión, que él llama “estudios” para la misma (1944-1962-1965). Es un tema que le ha preocupado por largos años y cuya última solución no podía ser más original. No se trata de Cristo crucificado sino del hombre sujeto y destazado, mientras dos o tres espectadores indiferentes contemplan los horrores de la “descomposición” de los cuerpos, en un ambiente indiferenciado. La serie de retratos de Lucian Freud son, a la vez, de gran simplicidad y naturalidad, así como de gran complicación en las imágenes mismas. El dramatismo sube de tono, si cabe, en el tríptico *Dos figuras yacentes en una cama, con espectadores*. Los cuerpos recostados —un tanto simiescos— comunican un sentido de sexualidad casi repugnante, mientras los que contemplan la escena con cierta atención no parecen conmovirse. En el tríptico inspirado en el poema de T.S. Eliot “Sweeney Agonist”, la “descomposición” de los cuerpos humanos alcanza una cima, pero aún son reconocibles, y en la parte central los objetos ensangrentados, que tienen por fondo una ventana abierta, parecen los despojos de un crimen. Hay que tomar nota de que las escenas se encuentran como aprisionadas dentro de espacios transparentes, y así suceden en otras obras de Bacon, por ejemplo en los “estudios” sobre Lucian Freud, o en los de “la espalda de un hombre” (1970). En éstos, tres figuras masculinas desnudas se ocupan de sí mismos en tareas cotidianas intrascendentes: rasurándose, viéndose un pie; y solamente un piso, una pared, y las jaulas en que parecen estar aprisionadas parcialmente las figuras. Estas que llamo “jaulas” —que no son sino unas líneas



Crucifixión, 1965



simbólicas— sugieren la limitación de la existencia humana, confinada en su mundo, sin salidas; es el aquí y el ahora y nada más.

Otro tríptico *Estudios del cuerpo humano* (1970), es cálido en el color. Al centro, dos figuras recostadas sugieren la cópula; a la derecha un hombre parece que filma la escena; a la izquierda una figura desnuda en libre movimiento y un hombre como semi—prensado entre dos puertas. Un tríptico más, con tema semejante a los anteriores; siempre las figuras yacentes al centro y los espectadores a uno y otro lado, vestido uno, desnudo el otro, y ambos sentados en hamacas. El contraste es evidente entre los cuerpos copulantes y los espectadores indiferentes.



Las imágenes aparecidas en extraños ambientes son de años anteriores. Los bueyes destazados, los paraguas, las figuras humanas simiescas, no dejan lugar a duda del lado brutal de la existencia, expresado por la imaginación y la originalidad del artista, que alcanza los más altos vuelos y significaciones en la serie de versiones sobre el famoso retrato del Papa Inocencio X por Velázquez; Bacon hace de él una figura siniestra, a veces recluida en jaulas transparentes.

Las escenas de cópula, siempre dentro de ámbitos geométricos, muestran los cuerpos entrelazados y la “descomposición” de sus formas los une e identifica medularmente. Una serie de versiones

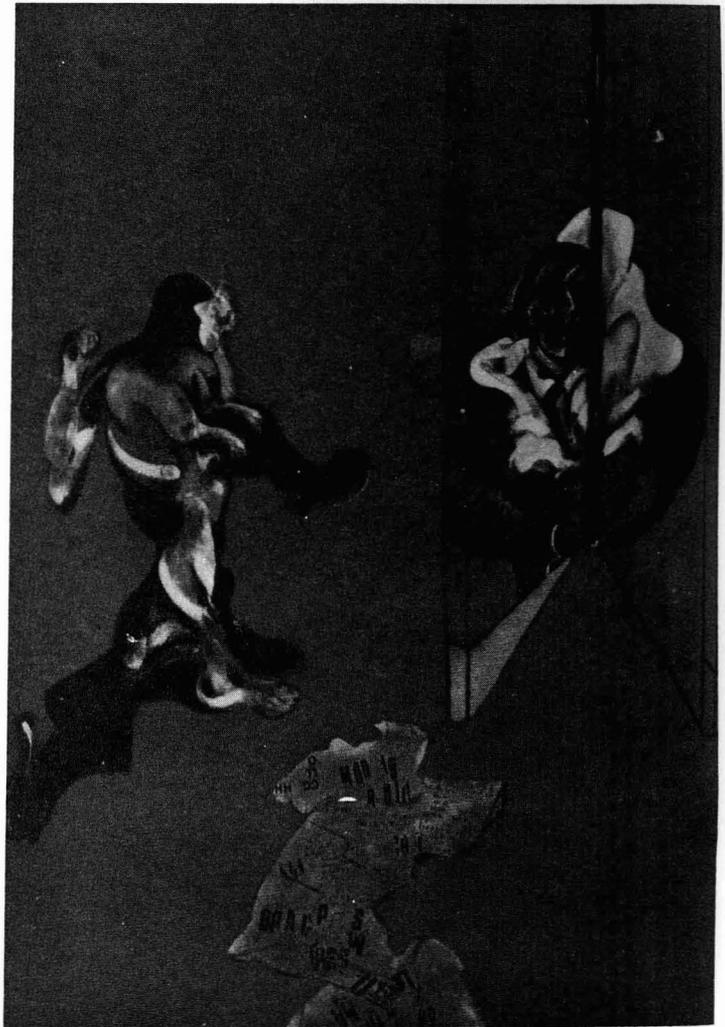
presentan "retratos" de Lucian Freud; a veces el personaje se combina con el "retrato" de Franck Auerbach, de manera que son dos "retratos" en uno. Otra serie de versiones presentan "retratos" de Isabel Rawsthorne, y de George Dyer, entre éstos el de Dyer en bicicleta es magnífico. En los "estudios" para los retratos se puede ver más claramente el sentido de las formas de Bacon, formas naturales "descompuestas", como he dicho más arriba, pero no, son formas que crean nuevas imágenes, variantes infinitas, en las que el genio del pintor está patente así como su fuerza dramática. Maravilla cómo las pinceladas, o brochazos, sugieren las formas humanas en movimiento, con vitalidad esencial. Así también en los "estudios" para un "retrato" de Van Gogh, y en los de tema taurino; en éstos la imagen del torero se funde y confunde con la del toro. Pero a veces las formas de una figura se funden en ella misma, como en *Tres figuras en un cuarto* (Tríptico, 1964), las tres desnudas y sedentes, una en un W.C., otra en un sofá, la última en un banquillo.

Los "retratos" al desnudo de Henrietta Moraes, yacentes, tienen hedor a sexo. Un último tríptico con "estudios" del cuerpo humano, contienen tres figuras femeninas desnudas como haciendo acrobacias sobre una pasarela en el espacio infinito; la central, sedente, se cubre con un paraguas, como resplandor.

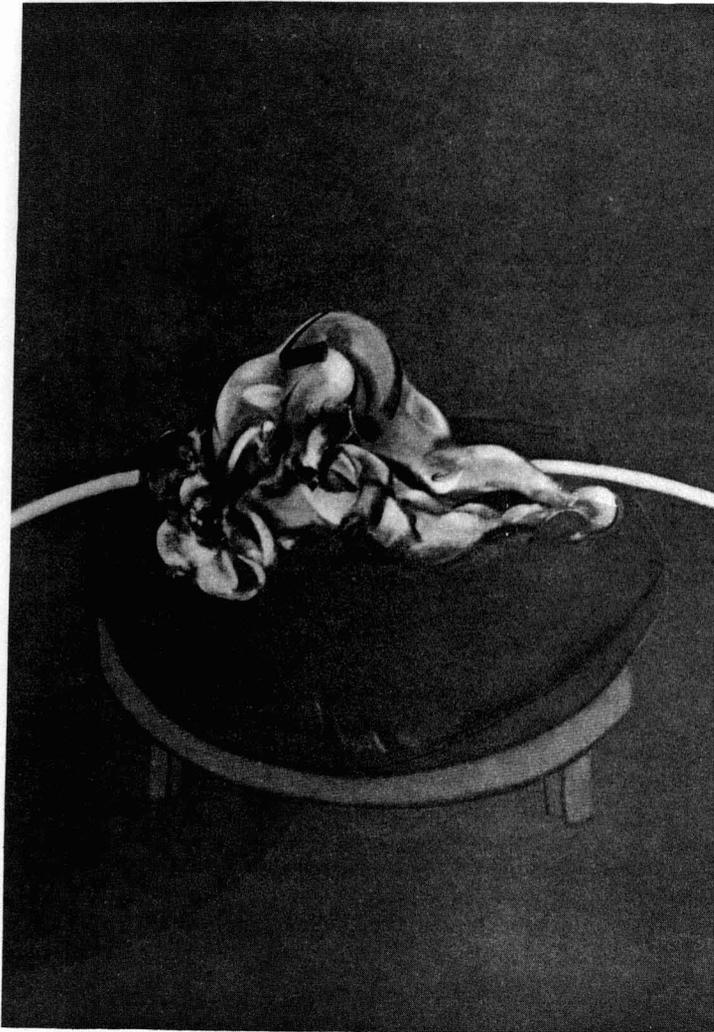
El "autorretrato" de Bacon (1970), sentado, con abrigo, la pierna cruzada, sobre un fondo rosa que es una tela restirada y lista para ser pintada, sobre la que se proyecta la imagen del artista, resume, puede decirse, el sentido de la pintura de Bacon: grandes fondos de rico color y sobre de ellos, o en ellos, las imágenes "descompuestas", todo en ambientes estáticos, en los que luce el dinamismo de las formas que sugieren la figura humana. Puede decirse que Bacon tiene una gran elegancia en sus composiciones, en las que no se encuentra sino lo necesario para sugerir la intención del pintor y, además nunca es pornográfico o procaz.

Figura yacente, en un espejo (1971) es una de las más recientes pinturas de Bacon. La concepción ya es de por sí interesante, pues no nos muestra la figura ante el espejo, sino sólo la imagen *en éste*, que es un desnudo simplificado con grandeza de diseño, todo dentro de una habitación con las ventanas cubiertas. Qué solemnidad y qué calma serena, como en los clásicos, pero también qué dinamismo, qué vitalidad, en esa imagen que no se sabe si es de hombre o de mujer, como en otros desnudos de Bacon, pues la ambigüedad es una de sus armas.

Habría que hacer el recuento de formas y temas con que el artista nos comunica, nos revela su visión del hombre y del mundo, por los medios más simples en apariencia, con figuras frecuentemente desnudas en actitudes o actividades de la vida cotidiana o en trágicas situaciones, o en feroces festines de la carne, hasta llegar a la auto destrucción. Toda la obra de Bacon es

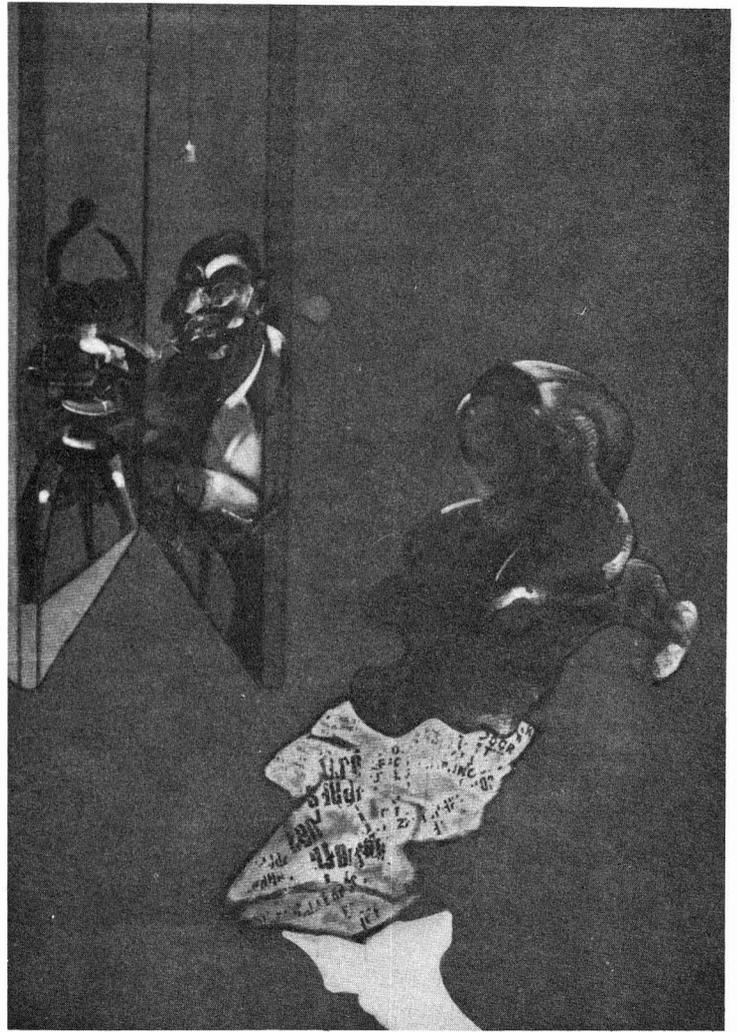


Estudios del cuerpo humano, 1970



una copulación: del artista con la pintura, de unas figuras con otras, de una figura consigo misma.

En el mundo de Bacon hay también los energúmenos y los indiferentes. Todo lleva a la vida humana en sus múltiples aspectos. Bacon es el primer artista europeo que —en coincidencia con Orozco— expresa, a mi parecer, el dolor de vivir, con sus míseros goces y su inevitable escepticismo de algo mejor. Por eso su obra es dramática y alcanza la belleza trágica, por sus formas y por su carencia de esperanza. Es la vida cruda sin romanticismos, y ya es bastante cuando se expresa y se recrea con la originalidad de este gran pintor. Por lo demás, nada dará idea de lo que es la obra



de Bacon, antitradicional, revolucionaria, si no la contemplación directa de ella. Los que piensan que el arte figurativo pertenece al pasado, vean en la pintura del artista lo que aún se puede hacer. . . cuando se tiene genio. Por lo demás, el fondo de las obras de Goya y de Orozco, tienen asimismo esa crudeza de la vida y al mismo tiempo su dolorosa aceptación tal cual, en la que apenas si “la miel en el cuerno” la hace tolerable. Bacon se encuentra en esa línea de las concepciones de la existencia humana, en las que quizá se presenta la trascendencia por negación de la misma. Si ello es así, se trata de la profunda inconformidad del hombre ante su finitud, de donde surge, cuando es creador, la belleza trágica.

Señor: El trabajo reciente de E.Fermi y L.Szilard, que me ha sido comunicado en manuscritos, me hace esperar que el elemento uranio muy pronto se convertirá en una nueva e importante fuente de energía. Esto presenta aspectos que deben ser considerados atentamente por la administración, para tomar las medidas pertinentes en caso necesario. Creo, por esto, que es mi deber hacer llegar a usted los siguientes hechos y recomendaciones.

Así empieza la famosa carta que, a mediados del mes de agosto de 1939 y apoyada por otros destacados científicos, Alberto Einstein envió al presidente Franklin D. Roosevelt para enterarlo de la posibilidad de construir la bomba atómica, de los depósitos uraníferos y de las actividades de los alemanes que hacían pensar que éstos trabajaban ya en una empresa semejante.

Desde entonces, para muchos, la bomba atómica es la prueba definitiva de que la ciencia es una actividad en íntima y siniestra conexión con la guerra. Otros ejemplos apoyan esta acusación; se recuerda que Arquímedes aprovechó la ciencia para ayudar al tirano de Siracusa en contra de los romanos; que Leonardo puso sus descubrimientos al servicio bélico del duque de Milán y que Galileo empleó la naciente mecánica para calcular el alcance de los proyectiles. También se cita que, al terminar la Revolución, muchos sabios franceses se salvaron de la guillotina al dedicarse a fabricar explosivos. Siguiendo la pauta de éstos ejemplos cabe mencionar que algunos evalúan el avance de la ciencia por su capacidad destructiva y se hace notar que los premios más prestigiados que en la actualidad se otorgan a los científicos son producto de ganancias logradas con la invención, mejoría y producción de explosivos.

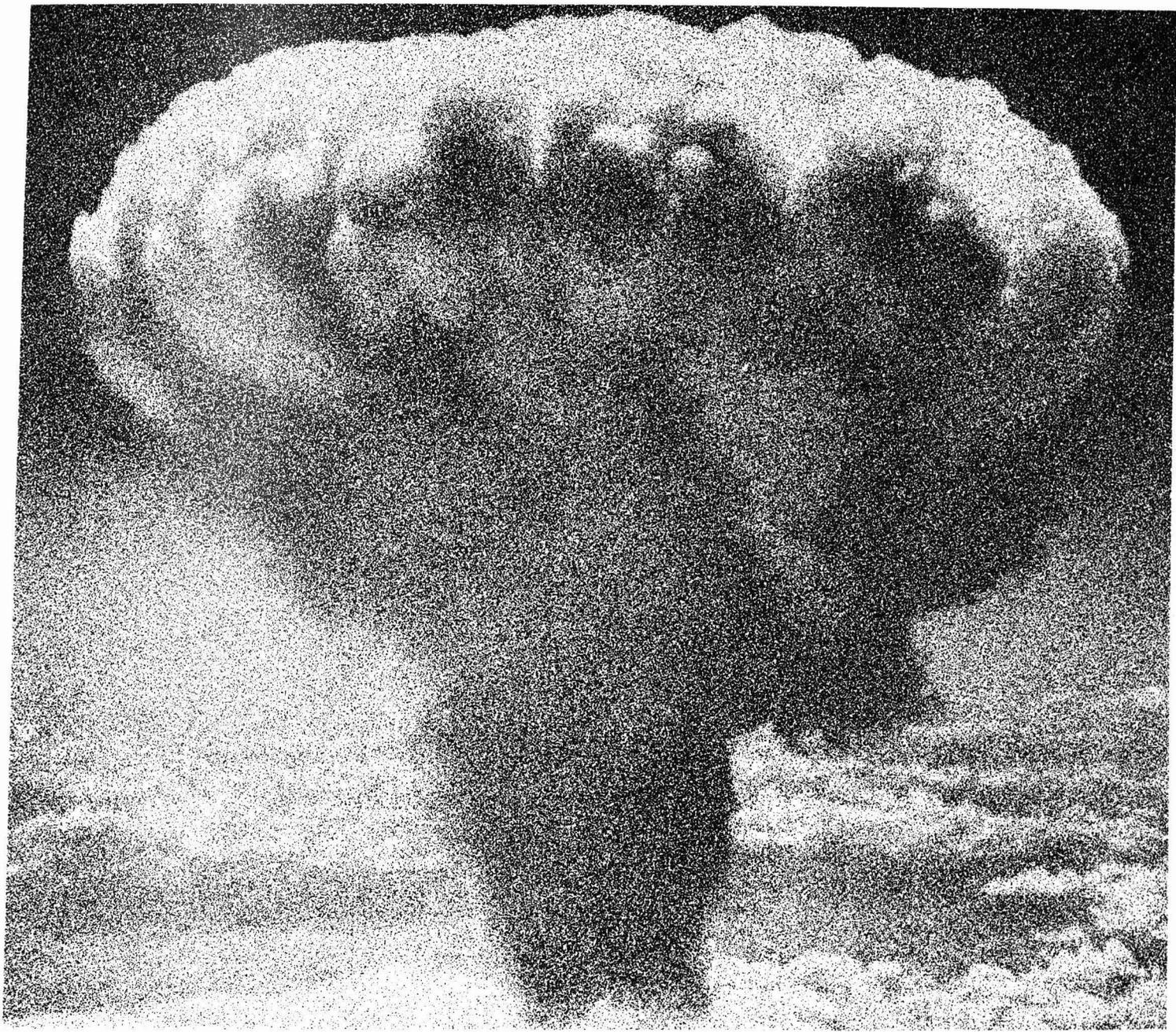
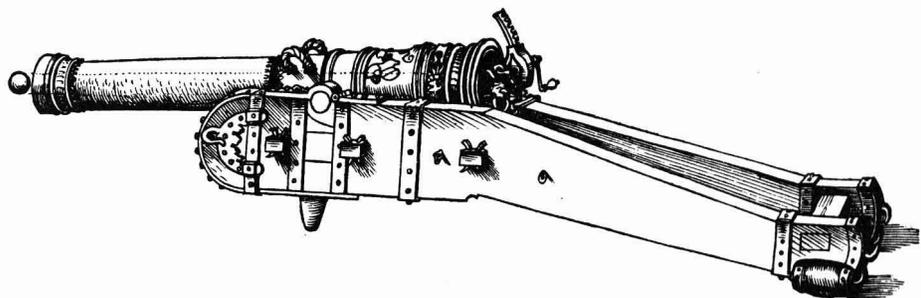
La complicidad ciencia—guerra es una de las mayores preocupaciones de nuestra época y afecta muy especialmente a los científicos. Después de los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki, un grupo de aquéllos, encabezado por Einstein, formó el Comité de Emergencia de Científicos Atómicos, el cual se consagró a hacer una campaña nacional para informar al pueblo norteamericano lo urgente que era lograr un pensamiento nuevo que asegurara la supervivencia humana. Las acciones de grupos de científicos tendientes a evitar el uso de su ciencia con propósitos bélicos son bien conocidas y se multiplican día a día. Destacan entre ellas los movimientos recientes, nacidos en las universidades norteamericanas, destinados a acabar con la pasividad y neutralidad de los científicos en asuntos políticos y a lograr que éstos intervengan de manera determinante en el uso y aplicación de sus conocimientos. Los resultados de estas acciones no son todavía claros, pero éstas ya se han prestado para denunciar una vez más la complicidad de la ciencia con la guerra, al ser interpretadas como muestras del

remordimiento de conciencia y de la expiación de los pecados de los científicos.

Al mirar con cuidado el planteamiento de los cargos antes descritos, se encuentra que se ha hecho una separación entre la ciencia y el resto de las actividades humanas. Esta separación lleva implícita también una distinción entre científicos y no científicos. Parece que los primeros son seres especiales, dedicados a tareas particulares por las que deben responder, tanto de sus usos como de sus abusos. Los mismos científicos comparten esta actitud, la cual está íntimamente relacionada con la de distribuir funciones especializadas, que pone en el científico un aspecto particular de la sabiduría humana y que le concede lo poco que aceptamos ahora del poder mágico de la humanidad. En esta perspectiva, los científicos son los que poseen la llave que controla la naturaleza y el adelanto técnico de que ahora disfrutamos resulta ser el aspecto benéfico de ese control. Sin embargo, en los casos en que el poder científico ha sido manifiesto, como es el de ciertas acciones especiales destructivas, éste se halla siempre encuadrado en un marco compuesto por personas ajenas a la ciencia, cuya actuación ha sido la decisiva. En particular, la fabricación y empleo de armamento ha sido posible gracias a un esfuerzo combinado de científicos y no científicos y puede asegurarse que en la mayoría de los casos su éxito hubiera sido imposible sin la ayuda de los últimos.

La violencia es lo que más se hace notar cuando se trata del uso de la ciencia en la guerra. Se destaca que los científicos han descubierto cómo lograr la destrucción en gran escala y con gran rapidez. Por otra parte, se afirma que la magnitud de los daños que causarían las armas ahora disponibles, son incalculables. El mismo dueño de ellas teme por su seguridad cuando piensa en emplearlas. Este aparatoso y espectacular teatro de violencia ha provocado la demanda de un alto inmediato que evite la destrucción de la raza humana. Para lograrlo se sugiere, casi siempre, buscar a los culpables y delimitar la responsabilidad de los científicos. El objeto final sería acabar con el sistema que protege a los criminales de guerra, sustituyéndolo por otro que propicie el uso de la ciencia en beneficio de la humanidad. La experiencia indica que esta es una solución trivial y sobre ella cabe preguntarse: ¿es la ciencia únicamente de los científicos? ¿Qué distingue a los criminales de guerra del resto de sus congéneres? ¿Cuáles son los usos benéficos de la ciencia?

En vez de responder a las preguntas anteriores, planteadas por el enfoque ordinario de la relación ciencia—violencia, es preferible intentar un cambio de perspectiva. Para esto es necesario subrayar algunas características de la ciencia: que está constituida por lo

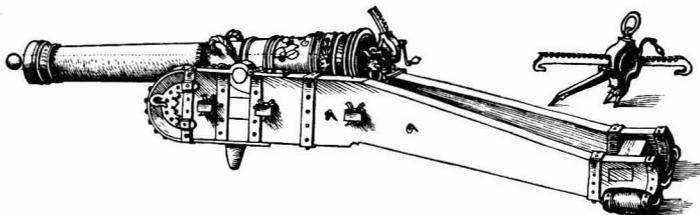


logrado en nuestra exploración del mundo del que somos parte y que la ciencia tiene origen en el instinto de curiosidad que es inherente al ser humano.

La ciencia se distingue en la actualidad por la enorme riqueza y variedad de su contenido, el cual ha ido formándose mediante un método sistemático y riguroso que le es característico. La ciencia es una actividad típicamente humana y no es, en sí misma, destructiva o constructiva. El hombre es quien la dirige en uno o en otro sentido. No obstante, como suele ser usual, transferiremos la acción del científico a su obra y, en seguida, calificaremos libremente a la ciencia en lo que, por propiedad, corresponde a su creador.

La perspectiva que emplearemos para analizar la relación ciencia—violencia, se basa en que no es más que otra manifestación de la agresividad humana. La psicología profunda ha puesto al descubierto la lucha entre la vida y la muerte que se desarrolla en cada individuo. Esta lucha fue intuida desde las primeras etapas de nuestra historia, especialmente por algunos filósofos griegos y quedó aclarada por Freud en su teoría psicoanalítica, en la que recalca enfáticamente que la humanidad tiene una tendencia innata a la agresión y que ésta la dirige únicamente en dos sentidos: hacia el exterior, destruyendo a los demás, o hacia uno mismo. Más aún, la agresividad se acumula con el desarrollo de la civilización y amenaza destruir completamente a la raza humana. Sin embargo, la agresividad no es sólo destrucción. Es también el motor que impulsa a la humanidad hacia el progreso, pues transforma la pasividad en actividad.

La agresión, que es instinto de muerte manifestado como impulso de dominio o como voluntad de poder, es un fenómeno completamente humano y su destructividad proviene de no ser consciente de ella. La agresión impulsa el desarrollo de la ciencia,



al mismo tiempo que hace de ésta un arma de auto—destrucción. El equilibrio de estos aspectos es prácticamente imposible, ya que el hombre está insatisfecho porque su vida instintiva ha sido reprimida. Sin embargo, gracias a esta represión existe la civilización. De acuerdo con Freud, la historia del hombre es la historia de su represión y no es difícil constatar que la intensificación del progreso está relacionada con el aumento de represión. En el mundo civilizado, la dominación del hombre por el hombre aumenta día en día en tamaño y eficacia.

Siguiendo las líneas de comportamiento antes esbozadas, el hombre edifica la ciencia. La creatividad que esta ha propiciado permitió al ser humano triunfar en su lucha por la subsistencia. Presionado por numerosas y variadas exigencias, el hombre continuó la investigación del universo y al aumentar sus conocimientos acrecentó su dominio sobre la naturaleza. Convirtió este dominio en utensilios y se creó nuevas necesidades. Así, el avance técnico que se presentó inicialmente sólo como un beneficio, disminuye la libertad humana y aumenta la hostilidad de ésta hacia la vida.

La amenaza de destrucción sigue latente y plantea el dilema del hombre actual: liberar la vida instintiva o perecer. Este estado de cosas está simbolizado por la tendencia actual de valorar la ciencia por el desarrollo tecnológico. Los síntomas de esta enfermedad son: la obsesiva distinción entre la ciencia pura y la aplicada, y el énfasis maníaco en la utilidad de la ciencia. Mutilada y reducida a los términos anteriores la ciencia, una ciencia neurótica, resulta productora fácil de violencia.

No obstante, la ciencia ha jugado siempre un papel decisivo en la historia humana y se espera que ocupe un lugar primordial en su desarrollo futuro. El hombre confía en que éste sea el resultado de su esfuerzo de liberación y por tanto, necesita hacer una ciencia acorde a ese esfuerzo. Para esto deberá desarrollarla como una parte de su propia evolución y tendrá que someterla a una revisión completa que abarque todos los puntos de vista, insistiendo en criterios similares a los que ha elaborado para impulsar el arte. Así el hombre irá transformando el rostro sádico de la ciencia actual en una manifestación nueva de su eros. Del conocimiento científico dominado por la rigidez, la intelectualidad, la economía y la frialdad, habrá de llegar a la comunicación de la liberalidad, la emoción y la exhuberancia de lo que forma el universo.

Los elementos esenciales en la construcción futura de la ciencia serán el respeto a la creatividad y el compromiso de la totalidad del ser humano. El objetivo de la ciencia se moverá del deseo de dominar la naturaleza a la unión del hombre con ésta. La ciencia será así la imagen humana de la naturaleza y la escuela de formación de la creatividad del hombre. La agresividad que hagamos consciente y el sentido que demos a nuestra violencia se encargarán de convertir en realidad estas fantasías.

Casi no hay ciencia o campo del conocimiento humano que no utilice profusamente el concepto de agresión.

Psicólogos, etólogos, sociólogos, economistas y pedagogos tratan de definirlo, comprenderlo y encontrarle marcos de referencia que permitan el manejo tanto del concepto como de las manifestaciones prácticas con las que nos enfrentamos.

Mucha es la literatura vertida y muy encontrados los puntos de vista acerca de lo que significa y de lo que es la agresión; pero existen algunos conceptos básicos que valdría la pena tomar en cuenta.

Cuando Freud elaboró por segunda ocasión su teoría de los instintos, postuló la existencia de dos corrientes instintuales en el ser humano, la una a la que denominó Eros englobada al instinto sexual, al amor; la otra, que llamó Tanatos comprendía todo aquello que en el hombre significa destrucción, muerte, agresión. Pero, y esto es muy importante, consideró que ambos instintos no se mostraban aislados; en todo acto amoroso hay siempre un montante de agresión; en todo acto agresivo siempre es posible detectar a Eros.

Las corrientes instintuales se exteriorizan siempre "ligadas". Es decir, los fenómenos psíquicos, en cuanto a que necesariamente muestran un trasfondo instintual, se muestran siempre como mezcla de Eros y Tanatos.

Estos últimos conceptos de Freud sembraron la semilla, desarrollada posteriormente por otros pensadores, de una corriente de pensamiento que niega la existencia de un instinto de muerte.

La agresión sería entonces no un instinto sino una capacidad natural que tanto en los hombres como en los animales tendría como objetivo el de superar la frustración. Sería como una capacidad reactiva, una defensa para afrontar el displacer de la frustración y superarlo. Si esto es cierto —y los últimos experimentos de psiquiatría animal, así como los estudios etológicos, parecen comprobarlo— en el estudio de la agresión debe considerarse como fundamental el estudio de la frustración que la motiva y la sustenta.

Imaginemos un mundo en que no existiesen frustraciones; nunca sentiríamos miedo, ni hambre, ni sed, ni frío, ni angustia; ¿qué valor tendrían para nosotros el cariño materno, los alimentos, la amistad, el amor? Es a través de las frustraciones, de la falta de elementos que cumplimenten nuestras necesidades, que podemos valorarlos, apreciarlos, buscarlos y luchar por ellos.

Pero tal mundo exento de frustraciones no existe. Aun en el ambiente más sobreprotector que pueda darse, el niño tiene hambre, frío, miedo; la sobreprotección no es más que otra fuente de frustraciones que impide al niño afrontar sus experiencias y aprender de ellas; impide que el niño reciba una cantidad óptima de frustraciones que puedan desarrollar una cantidad óptima de agresión. La sobreprotección de los padres, lo frustra en demasía y el resultado es que su capacidad reactiva, su agresión, se distorsiona. Lo mismo sucede cuando el niño es directamente agredido, sistemáticamente castigado y maltratado. El montante de agresión de que tiene que echar mano para sobrevivir es enorme, e igualmente se distorsiona.

Dependiente de la cantidad de frustraciones que el niño reciba y de la posibilidad que tenga de mostrar la agresión resultante, se conformará la enfermedad o la salud mental y el montante de agresión que muestre durante su vida.

Si pudiéramos tener presente esto en la relación con nuestros hijos; si pudiéramos permitirles un nivel óptimo de frustraciones y atender y alentar la agresión natural que éstas generen, podríamos seguramente influir benéficamente en el complicado mundo en que vivimos; en él la agresión humana se ha "instrumentalizado" en demasía, se ha "culturalizado" a tal grado que ha dejado de ser el arma para defender un territorio o conseguir alimento, para convertirse en un monstruo deforme que nadie entiende, que todos tememos y que todos sentimos bullir en las entrañas.

Acceptamos ese monstruo, comprendamos el por qué de su existencia y aprendamos a convivir con él; dejará de ser monstruo, para convertirse en un aliado que nos permita superar obstáculos y defender valores.



“El chofer del camión insultaba al del automóvil, y el del automóvil le respondía agitando en alto, hacia atrás, el puño cerrado. . .”

Los albañiles. Vicente Leñero.

La violencia

Es un fenómeno social y cotidiano. Filósofos, sicólogos, antropólogos y demás investigadores de las ciencias humanas se han abocado a su estudio. Estas observaciones lingüísticas, tratan de contribuir a la visión total de este hecho.

El lenguaje violento es de increíble riqueza tanto en su aspecto creador como en el comunicativo. Su penetración es difícil porque en él intervienen el lenguaje articulado y la gesticulación. Esta comprende la cara y todas las partes del cuerpo que son capaces de comunicar algo.

La delimitación del término *violencia* presenta notables dificultades por la cantidad de facetas que tiene. Sin pretender una definición, entiendo por violencia: la actitud humana que busca vencer los obstáculos que se oponen a las ideas o intenciones de los seres humanos. Está motivada por el enfrentamiento del hombre con sus problemas y la manera de resolverlos. Un individuo tiene que ser tan violento para vencer un defecto personal o superar una carencia como para derrocar a un dictador. En los dos casos el sujeto debe salir de su estado habitual de conducta, debe violentarse.

La violencia hace recorrer al hombre, todas sus posibilidades expresivas; puede ser fina, suave, cariñosa:

Agua le pido a mi Dios,
para (pa') regar un plan que tengo;
quiero casarme contigo
pero ¿con qué te mantengo?
sólo que comas zacate
como las mulas que tengo.
o brutal y despiadada:
Pude orientarme y la hallé
en una noche de luna
saqué el puñal, la trinqué,
la escupí, la degollé.

Dicho fenómeno se manifiesta en dos planos: a nivel individual y a nivel colectivo. En el primero intervienen dos elementos: el motivante y el motivado. En el segundo se pueden considerar tres: el motivante principal, el líder y los motivados. Cada uno de ellos utiliza diferente lenguaje para cumplir su función. Mientras el motivante y el líder provocan, los motivados responden a ese planteamiento. El fenómeno violento, pues, está formado de dos partes: estímulo y respuesta. Además, conmueve al hombre en sus mundos interno y externo. Si un ser es agredido, su respuesta, por lo general, es inmediata y superior a la motivación porque rompe su modo habitual de obrar e ignora los hábitos sociales, culturales o religiosos que ordinariamente sirven como dique a sus instintos primitivos.

La historia de la humanidad nos muestra que la violencia se usó y se sigue usando como método de convencimiento con relación a las propias ideas. Es, casi siempre, un oportuno sustituto de un diálogo que resultaría comprometido cuando la propia doctrina resulta no del todo convincente; sin embargo, el aplicarla sistemáticamente como solución a los problemas, acarrea grandes peligros a la sociedad. Ortega y Gasset pensaba que “la civilización no es otra cosa que el ensayo de reducir la fuerza a *ultima ratio*”. Un pueblo cuyos miembros no sepan oírse unos a otros porque no se consideren intelectualmente completos será un pueblo violento porque cada sujeto se instalará en sus verdades y tratará de imponerlas a los demás a cualquier precio.

El lenguaje

Muchas son las búsquedas que el hombre ha realizado a través de los siglos con relación a los secretos del lenguaje, mecanismo asombroso que puede comunicar con unas cuantas sílabas un número casi infinito de ideas. El médico español Juan Huarte de San Juan, escribía en su tiempo: “El entendimiento es potencia generativa y tiene virtud y fuerzas naturales de producir y parir dentro de sí un hijo, al cual llaman los filósofos naturales *noticia* o *concepto* (. . .) Las inteligencias humanas normales son tales, que con sólo el objeto y su entendimiento, sin ayuda de nadie, paren mil conceptos que jamás se vieron ni oyeron (. . .) inventando y diciendo lo que jamás oyeron a sus maestros, ni a otro ninguno.”

Posteriormente se pensó que el lenguaje se realizaba en el entendimiento al mismo tiempo que la oración lo reflejaba efectivamente en la forma de una señal física.

En la actualidad, los lingüistas, entre ellos Chomsky, confiesan que hay un abismo entre la realidad del fenómeno lingüístico y los

Las emociones y la gesticulación

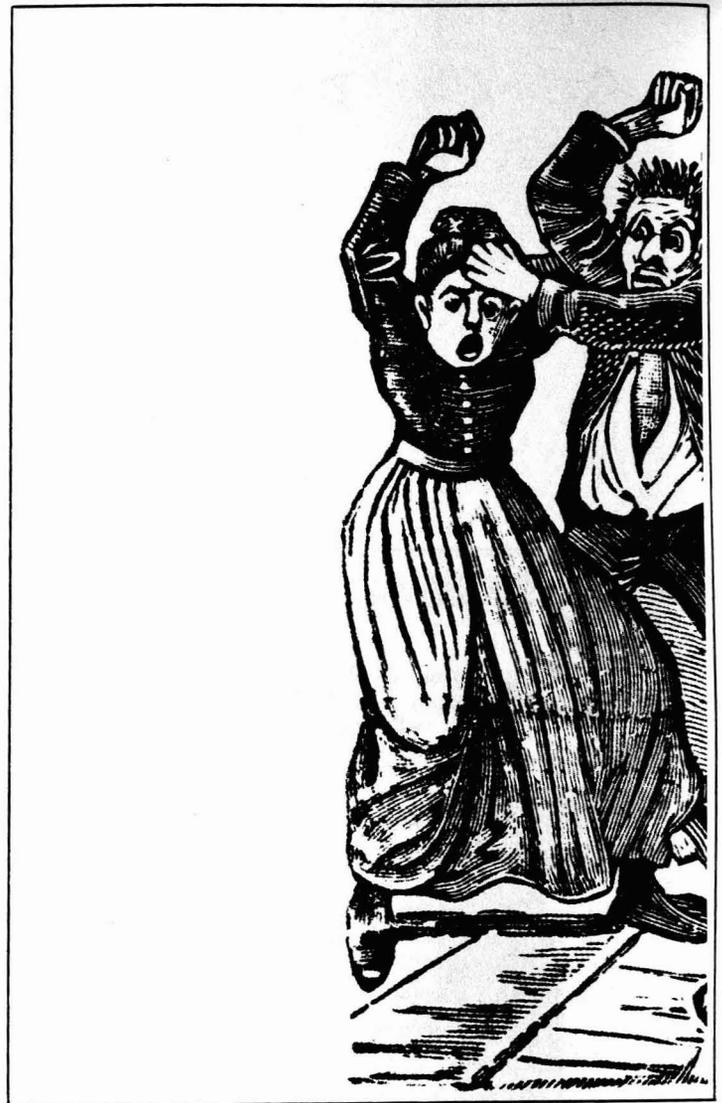
Los acontecimientos externos llegan al interior de los seres humanos por medio de las percepciones y provocan, a su vez, emociones que se exteriorizan por elementos comunicativos. Con un criterio amplio, se puede pensar que el lenguaje se compone de todo aquello que sirve para manifestar una emoción interior.

Gregorio Marañón ha analizado en tres momentos una emoción: la idea, sensación o recuerdo que sirven de eje; la conmoción vegetativa; y el gesto, con el que se manifiesta la emoción. La correspondencia entre emoción y gesto es tan perfecta que puede darse el fenómeno en sentido inverso. Así por ejemplo, en una reunión bastará que una persona dé muestras de asco hacia algún alimento para que otras personas experimenten la misma sensación. Lo mismo sucede con el terror, la alegría y, más comúnmente, con los fenómenos de la tos o el bostezo.

El lenguaje gestual envuelve a todo el cuerpo y es altamente expresivo. Su presencia en la humanidad ha sido constante: en los tiempos prehistóricos por medio de la magia y en los actuales a través de los nuevos medios de comunicación. Juega, además, un papel decisivo en la conducción de los conglomerados humanos porque los gestos, más que las ideas, arrastran a las masas. Un individuo que está formando parte de una multitud, cede su capacidad de discernimiento a la emoción colectiva. Muchas personas que en forma individual obran juiciosamente, proceden de distinta manera bajo el influjo de una reunión emotiva.

El gesticulador o líder que provoca reacciones —y la violencia es una reacción— utiliza un lenguaje gestual minuciosamente estudiado. Se rodea de gestos: teatraliza sus acciones y su vida por medio de propaganda, usa cartelones, lemas, gritos, mítines en los que menudean las frases ampulosas y vacías, acompaña sus palabras con desplantes y ademanes porque sabe que las emociones que busca despertar en sus oyentes están sometidas al juego de estímulo—respuesta y los estímulos los percibe el hombre por los sentidos. Huarte de San Juan hablaba ya, del “meneo y los gestos (. . .) las subidas y bajadas de voz, el enojo y el apaciguamiento, el hablar despacio y otras veces de prisa, el encoger los brazos y desplegarlos, el reír y llorar y dar una palmada en buena ocasión. . .” como elementos necesarios para que emocione el discurso.

La penetración que logra este lenguaje es muy profunda. Puede crear una conducta colectiva y aun cambiar el modo de pensar a una persona o a un pueblo. Indudablemente influyó mucho a formar la mentalidad agresiva y destructora del periodo nazi: la profusión de banderas, la forma de marchar, la música grandiosa, los largos discursos, el tono de voz, las vestimentas militares; en fin, todo ese aparato gestual que hablaba, constantemente y en todos los tonos, de agresividad, de guerra y de preponderancia.



Otro campo social sometido en gran medida a este lenguaje es el militar. Ahí impera el gesto en todo su esplendor. Las vestimentas se cargan de insignias, todo habla de autoridad, de sometimiento; actitudes de tensión, ejercicios exactos, órdenes que se dan a gritos. La disciplina y el arrojo en la lucha dependen de la gesticulación en todas sus formas. La historia nos cuenta de batallas perdidas por haber caído el soldado que rítmicamente, con un tambor, animaba a sus compañeros. Si la violencia colectiva carece de constante motivación gestual, muere; porque ella mantiene la unión entre los elementos de un conglomerado y su ausencia devuelve a cada miembro de la masa su individualidad.

No es ocasional, por otro lado, la presencia de los gestos en nuestra vida humana. Algunos autores han opinado que juntamente con las interjecciones fueron el origen del lenguaje articulado, y que en los gestos anunciativos o simbólicos está la diferencia entre el hombre y el animal, porque para producirlos, es necesario tener la posibilidad de abstraer.

Casi siempre palabra y gesto se complementan porque manejan elementos comunicativos distintos. Corresponden a la palabra: el tono, el tempo, la tensión; pero sólo puede producir sonidos sucesivos. El gesto, por otra parte, se expresa con los sentidos externos, las poses y movimientos del cuerpo; además son intuitivos, o lo que es lo mismo, no precisan de continuidad. Algunos de ellos, comunicativos, son universales. (El turista que desconoce la lengua del país que visita, los usa como lenguaje); otros, los



emotivos, sólo funcionan, en la mayoría de los casos, entre un reducido número de hablantes. (Sacar la lengua ante otra persona, en nuestra cultura es un signo jocoso, de desprecio o de burla; entre los habitantes del Tíbet, es un saludo habitual). En ocasiones, llegan a suplir por completo al lenguaje articulado. Por ejemplo, las viudas de las tribus Warramunga de Australia, deben guardar silencio durante un año a partir de la muerte de su esposo y recurren a los gestos para comunicarse. En la cultura contemporánea los ejemplos más palpables de la utilidad, rapidez y totalidad del lenguaje pantomímico los tenemos en Charles Chaplin y Marcel Marceau.

En general, los gestos, lingüísticamente hablando, no representan signos abstractos que correspondan a los sonidos en la lengua; son expresiones contextuales menos combinables que las palabras, ya que su división en unidades mínimas es imposible. Se sirven de una sintaxis yuxtapositiva y con orden progresivo en la que cada gesto debe ser inteligible en sí mismo o por su relación con el signo anterior o el que le sigue.

Para dar varios significados o matices de un comunicado, el lenguaje gestual no utiliza procedimientos morfemáticos sino que lo hace con sistemas léxicos yuxtapositivos. Así para dar la idea de amar, tiene un símbolo; pero si desea añadir idea de mandato o súplica, añadirá otro símbolo más y este procedimiento se repite para cada nuevo significado.

El lenguaje violento

Todos los elementos lingüísticos que se han analizado a lo largo de este trabajo se conjugan en este tipo de expresión. El lenguaje violento es un movimiento en constante creación. En él, palabra y gesto dialogan, se complementan, se suplen y dan una impresión orquestal. Si la emoción violenta es una de las que más conmuevan al hombre, debía de dar —como de hecho lo da— un fruto igualmente rico e intenso. Es un lenguaje altamente emotivo. Hasta la más fina ironía busca comunicar una emoción intensa. Las palabras y los gestos están preñados de significaciones. La precisión conceptual sufre. Las palabras adquieren dos, tres o más significados a la vez (doble sentido) y llegan a alejarse tanto de su comunicado original que quien no esté enterado de los mecanismos violentos que usan, pierde la relación que hay entre lo que se dice y la significación real que se busca. En México, por ejemplo, en determinadas ocasiones, la correcta frase: “Salúdame a tu mamá” tiene un significado altamente ofensivo.

Los investigadores han encontrado que las mujeres, por lo general, se expresan con más violencia que los hombres. Quizá su mayor capacidad emotiva contribuya a esto. Mariano Azuela escribió en una de sus novelas: “. . . y La Pintada insultó a Camila, a Demetrio, a Luis Cervantes y a cuantos le vinieron a las mientes, con tal energía y novedad, que la tropa oyó injurias e insolencias que no había sospechado siquiera”.

La intensidad de la emoción se manifiesta en el lenguaje agresivo por muchos matices que son los que producen los cambios semánticos y gramaticales. Vocablos que estaban unidos, se separan; palabras con escasa significación, la aumentan; nombres de una realidad, pasan a designar otra, porque el vulgo — dueño, creador y señor del lenguaje violento— las aplica como mejor le viene en gana. El mundo de los hombres, de los animales y los objetos se conjugan en un caos ilógico. Propiedades y defectos de unos, se les aplican a los otros; y por medio de la “magia verbal” llegan a transformarse los primeros en los siguientes, y viceversa, con la mayor naturalidad. Es un lenguaje cargado, emocional y que sustituye a la agresión física. No designa realidades lógicas o físicas, aunque a veces lo haga, sino deseos de dañar al adversario; y en esto tiene indudables relaciones con los sueños.

Al lenguaje violento no le preocupan las prohibiciones sociales; al contrario, agrade basándose en los valores sacralizados por las costumbres: lo sexual, lo religioso, la familia, etcétera, y utiliza tres procesos lingüísticos para hacerlo: *el eufemismo* o sea el disfraz de la ofensa; *el disfemismo*: se sustituye un término normal por una expresión peyorativa; y *la injuria*, o sea la ofensa directa.

Con estos métodos, el agresor convierte a su oponente en algo prohibido basándose en la “magia de la palabra”. Este proceso consiste en la identificación directa del símbolo lingüístico (la

palabra) con el referente (la cosa) y excluye el concepto que produce la mente humana. El que agrade, transforma a la palabra en la cosa; el ofendido, a su vez, recibe la ofensa en el mismo plano, olvida que no porque el provocador afirme algo, eso sea realidad; por esta razón, la respuesta a la injuria es también rápida y fulminante. Ambos penetran al plano de la “magia verbal”. Así, todos los miembros de una sociedad evaden pronunciar estas palabras o nombrar estas realidades. Sólo la situación violenta logra romper esta barrera.

Las expresiones que se refieren a los valores prohibidos se convierten rápidamente en clichés, pero la mayoría de las veces se suplen por eufemismos —que más sugieren, que dicen— evitando de esta manera las sanciones sociales.

Las formas injuriosas son pocas si las comparamos con el número de eufemismos, cuya proliferación pueda deberse a la constante tensión que existe por un lado de esconder lo prohibido y por otro la necesidad o el gusto por decirlos.

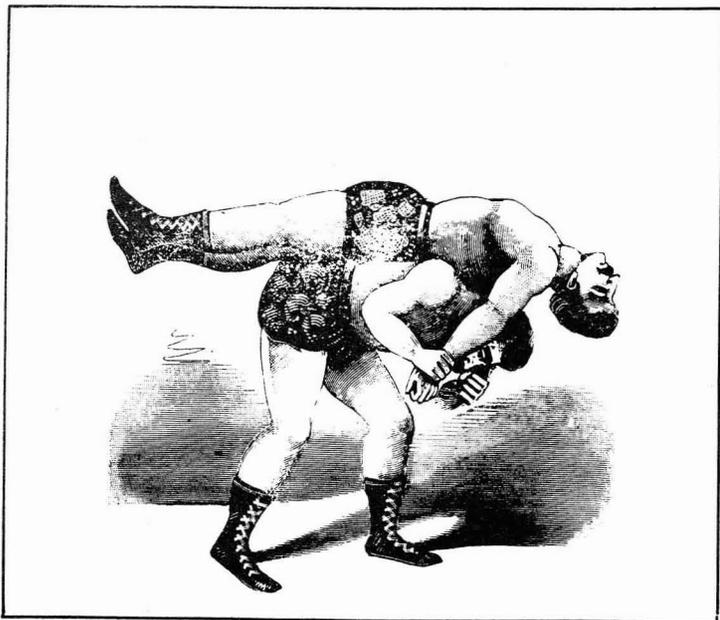
Los eufemismos, por su imprecisión semántica, hacen muy difícil su estudio; las injurias, por lo contrario, tienen un significado directo y obvio. El fin de éstas es ofender al oyente de manera brutal. Expresan ira, deseo de denigrar, de herir. Se pronuncian solamente cuando se está fuera de sí. Cada letra lleva una modulación especial que da a entender una carga muy grande de odio o desprecio. Son palabras que aprende el niño con el lenguaje ordinario, pero no en su sentido semántico sino en su contexto violento y así se van transmitiendo de generación en generación.

Dentro de las injurias también hay grados. Unas mantienen su sentido original; y otras lo mitigan por reducciones fonéticas, desviación de su significado original o también por otras razones, pero mantienen su aspereza ofensiva.

Los clichés injuriosos difícilmente cambian, a diferencia del eufemismo y el disfemismo, y se debe principalmente a que nombran los valores prohibidos de una sociedad, y éstos rara vez cambian.

Estas expresiones terribles, las injurias, suelen también usarse como muestras de cariño y estimación —los extremos se tocan— en algunos niveles culturales o hablas familiares. Frecuentemente pueden escucharse palabras que por lo general se usan para agredir como expresiones afectivas. Esto parece confirmar la creencia de que la intensidad de la expresión injuriosa le viene de la magnitud de la emoción, y que ésta puede ser de ira, de alegría u otro sentimiento.

Los términos injuriosos, antes de desaparecer, pierden paulatinamente su brutalidad debido a su constante repetición como términos festivos o cariñosos. Entonces se vuelven ineficaces para lo que se crearon. Llega un momento de desgaste lingüístico en el que nadie las tiene por ofensas, y ante el empuje de nuevos términos, mueren.





Con abrumadora frecuencia se habla y se escribe de las nefastas vinculaciones del espectáculo cinematográfico con esa violencia que se abate sobre las ciudades y se instala en las relaciones sociales, internacionales, etcétera. Pretexto magnífico para sacudir un índice moralista, prever el fin de la humanidad y... confundir las cosas, pues antes habría que estudiar si el cine es el motor o el mero reflejo de esa violencia.

En general, esta predicación contra el cine como escuela de violencia (y de violencias) está mal planteada desde sus inicios, y en primer lugar porque no se hace la distinción entre estos dos temas: violencia *del* cine y violencia *en* el cine. Sobre ellos doy a continuación algunas anotaciones.

Violencia del cine

Como espectáculo y como arte, el cine implica unas ciertas formas de violencia *sine qua non*. La más importante, a mi juicio, podría formularse así:

El espectador cinematográfico, al asistir a la proyección de un filme, más que ver algo, con todo lo que esto implica de poder selector de la mirada, está aceptando lo que otro (el cineasta) ha visto, es decir: está sufriendo o gozando una visión impuesta. Otro ha elegido qué se debe ver, desde qué distancia, desde qué punto de vista. Esta visión impuesta es una forma de violencia sin la que el arte del cine no podría existir, obviamente. El mismo cuadro de la pantalla significa ya una delimitación impuesta respecto al universo visible.

Sin esta forma de violencia no habría existido el estrellismo, y el estrellismo ha sido una enfermedad endémica (hasta ahora) del cine. Un *close-up* de Greta Garbo o de Rodolfo Valentino imponía a éstos en la imaginación y la memoria de los vastos públicos. Las masas eran *violentadas* por rostros que ocupaban dimensiones descomunales, rostros de gigantes que desplazaban o "aplastaban" los rostros tamaño natural.

Pero esta violencia tanto puede ser un mal como un bien del arte cinematográfico. Que se recuerden filmes como *La pasión de Juana de Arco* de Dreyer o *Persona* de Bergman. La violencia implícita en la imposición de esos rostros tomados en primer





plano, esos rostros que casi han abolido, en la pantalla, la imagen del mundo circundante, se convierte en movimiento estético, en algo más: en una portentosa energía poética que maneja las dimensiones de los rostros, según su distancia respecto a la cámara, como el poeta puede manejar el sonido de las palabras.

El montaje, sea en el sentido narrativo y descriptivo que le imprimió Griffith, sea en el sentido de formación de conceptos, según la escuela eisensteiniana, es también una forma de violencia. Las imágenes son impuestas de acuerdo a un orden preestablecido por el cineasta, de acuerdo a un ritmo igualmente predeterminado. La famosa secuencia de las escalinatas de Odesa, en *El acorazado Potiomkin*, es un perfecto ejemplo: allí la violencia es el contenido, pero también es la forma. Un ritmo percutiente, imágenes que se suceden como una serie de golpes, rupturas brutales en la continuidad (momento en que un rostro con gafas aparece, mediante un "corte", súbitamente ensangrentado): todo es violencia expresada mediante la capacidad de violencia del lenguaje cinematográfico.

Rechazar esta forma de violencia que hay en el arte cinematográfico mismo, nos llevaría, en consecuencia, a rechazar el *Guernica* de Picasso, donde las formas y los colores son los elementos, también, de una violencia plástica, si puedo decirlo así.

Violencia en el cine

Pero el cine, además, es en gran parte vehículo o reflejo o sublimación de la violencia. Muy particularmente en el cine que se hace para la televisión. Golpes de karate, caídas, cuchilladas, torturas, revólveres que "vomitan fuego", rostros distorsionados por el dolor o por el placer de infligir dolor, etcétera. La violencia devora el mundo propuesto por la pantalla (chica o grande), instala una visión de la realidad que retrotrae al ciudadano a la ley de la selva y propone superhombres de la mera fuerza bruta. Todos los objetos entran en una danza atroz: coches en llamas, explosiones que levantan el agua del mar, cristales que estallan horripónamente, caballos asesinados en pleno galope, grandes bloques de piedra que se despeñan tumultuosamente, cuchillos en primer plano como rostros temibles, sangre que brota y mancha las carnes, la ropa, las



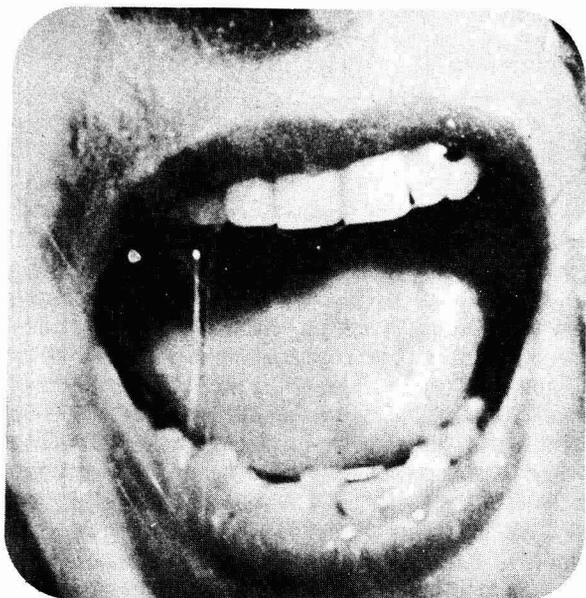
paredes. El cine nos ha acostumbrado a todo esto.

Esta violencia “reflejada” por el cine ha sido muy discutida por los psicólogos. Mientras algunos la encuentran nociva, engendradora de una violencia concreta y de traumas en la mente de los niños, etcétera, otros la ven como un elemento catártico, que purgaría al espectador de su violencia latente o reprimida. Creo que es un punto polémico aún no resuelto, pero el crítico de cine puede, tal vez, hacer algunas observaciones.

La violencia puede ser un elemento condenable o no en la pantalla según sea presentada por el cineasta. Del mismo modo que hay una diferencia de visión entre, por ejemplo, la violencia del *Saturno devorando a sus hijos*, de Goya, y la violencia desplegada en cualquier “comic” norteamericano. Porque evidentemente un Fritz Lang, digamos en *El testamento del doctor Mabuse*, no ofrece una misma visión de la violencia que los fabricantes de hechos violentos en cualquier filme de James Bond. En los filmes de Lang, que tienen una gran dosis de violencia, esa violencia es objeto de una reflexión, forma parte de una dialéctica moral que impide totalmente al espectador gozar (o sufrir) la violencia por la violencia misma. Mientras que en las jamesbonderías el acto violento va destinado precisamente a impedir la reflexión, a ser un mero “impacto físico” en el espectador.

Y ahí reside el problema. El acto violento que aparece en la pantalla no puede ser visto como moralmente condenable por sí mismo. Depende en qué visión del mundo se inscribe. En *Los salvajes inocentes* de Nicolas Ray, se ve a una vieja esquimal compartir el encuadre con el oso que viene a devorarla, cosa que ella sabe y espera. Ray corta la escena un segundo antes del zarpazo, pero hemos visto allí una aceptación serena de la muerte, un acto inscrito en una particular visión del mundo. Ray ha visto moralmente la violencia que la misma vida contiene.

Véase en cambio alguno de esos “documentales” que produjo Walt Disney sobre la vida animal en el desierto. Con lujo de detalles y como mero espectáculo se muestra la depredación de unos animales sobre otros, pero por si no fuera bastante, se hacen trucos de cámara y de moviola para que esa violencia adquiera un ritmo gratuito, se convierta en un cruento ballet. De ahí que esos filmes “para niños” se conviertan en monumentos de inmoralidad. Inmoralidad *estética* e inmoralidad *moral* a la vez.





Hacer un análisis sobre la violencia resulta complicado, sobre todo por el hecho de que la violencia es sólo el efecto de alguna causa. Antes que hablar sobre la violencia propiamente, nos parece que es necesario ver cuáles otros conceptos están relacionados con nuestro problema, después habrá que ubicarlo históricamente.

Si consideramos que la violencia es propia de la naturaleza, el hombre en razón de su ser animal, participa también de esa naturaleza violenta. El hombre se diferencia de los otros animales porque posee inteligencia, pero en él están *todos* los instintos animales, incluido el de la agresividad o reacción violenta. La inteligencia se desarrolla sólo en la relación del hombre con la naturaleza; a tal relación hombre-naturaleza se le llama razón o conocimiento.

La razón existe como elemento desenajador de la naturaleza. Es decir, como una razón que niega su naturaleza pero sólo para reconocerse en ella misma.

Así por ejemplo, cuando los españoles llegan a América, las culturas americanas se encuentran aún en una situación en donde las concepciones mágicas del mundo caracterizan la relación de los seres humanos con el universo. Es decir, opera la razón como diferenciación entre el *yo* y el *no-yo*. En este caso, dice Rafael Llopis, "la actividad operativa que corresponde a esta no-diferenciación del *yo* y *no-yo* es la magia; como las emociones están en el mundo, su expresión mueve al mundo. Pese sin embargo, a esta base implícita errónea, la magia es, ante todo, una *praxis* y como tal, permite un aprendizaje por tanteo".¹

Atendiendo a estos hechos es que nos podemos explicar la existencia de los sacrificios humanos en las costumbres aztecas: "En la leyenda de los soles —que contiene el meollo de la teogonía náhuatl, (. . .) se habla de que el universo ya ha sido destruido cuatro veces, implacablemente, por diversos elementos representados por la lucha entablada por los cuatro primeros dioses hijos de Ometéotl. Cada mundo ha sido formado merced a la creación de un sol, así que para crear el quinto sol fue necesario el sacrificio de dos dioses —el pobre, llamado Nanahuatzin, y el dios rico, llamado Tecuciztécatl; de los cuales aquél se convirtió en el sol y éste en la luna que actualmente ocupan el firmamento—. De ahí que los aztecas concibieron el ambicioso proyecto de impedir, o al menos aplazar el cataclismo que habría de poner fin a su sol, el quinto de la serie."² La práctica de los sacrificios humanos representaba la posibilidad de la armonía de la naturaleza.

Aquí empezamos a encontrar las dificultades que representa un estudio o análisis sobre la violencia. El estudioso que escudriña en las causas que originan la violencia, frecuentemente extravía la brújula y tiende imperceptiblemente a encuadrar el fenómeno de la violencia como si fuera una variable independiente en todos los procesos sociales; como una maldición inexplicable.

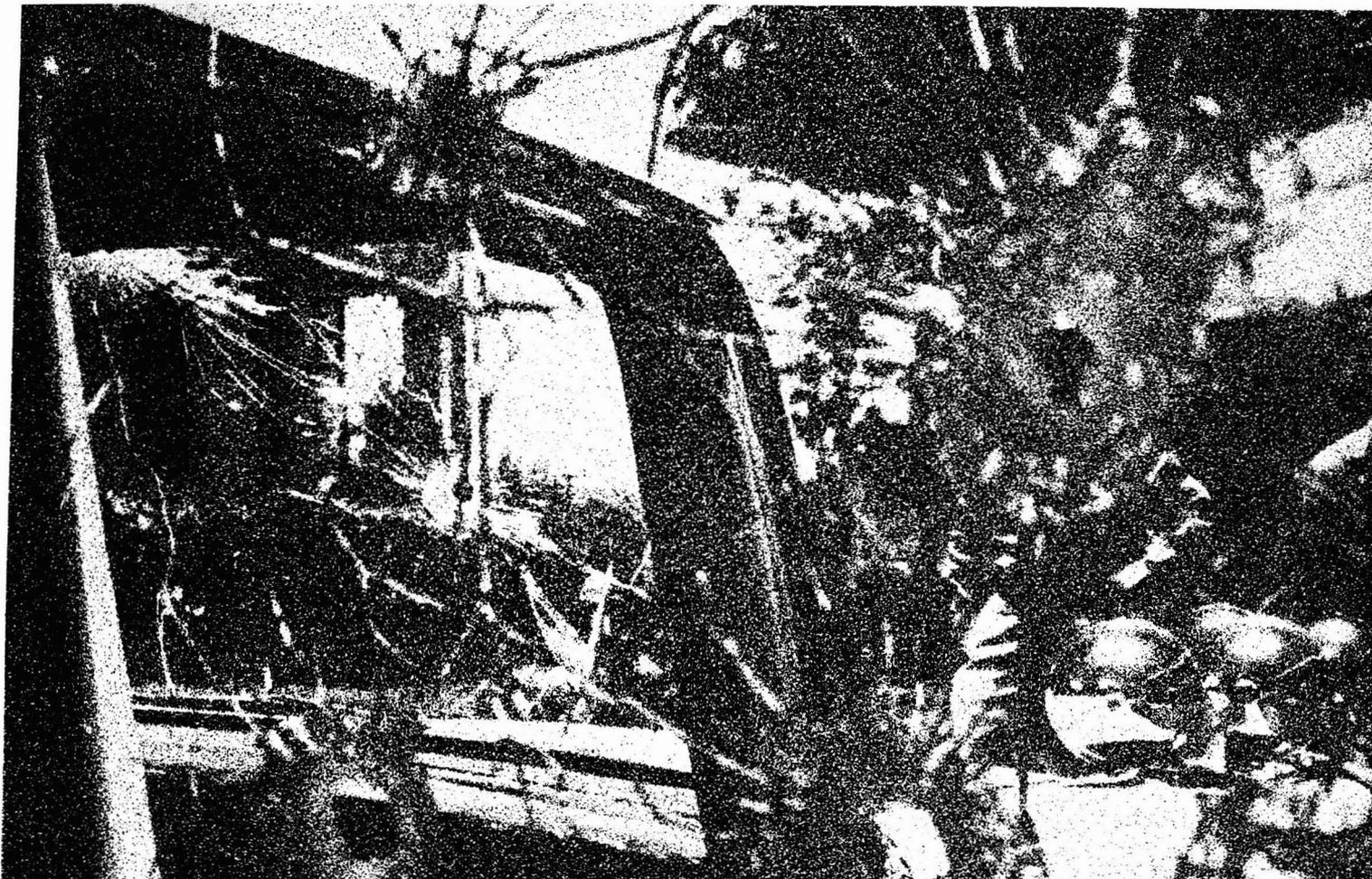
Como hemos visto en el caso de los aztecas, el más somero repaso a la antigua historia nos enfrenta de lleno con manifestaciones de una violencia inusitada, que a los ojos de una conciencia feliz de la sociedad contemporánea no sería más que producto del estado de atraso y salvajismo en que tales civilizaciones vivían. Empero el problema no es tan fácil de discernir, y los esquemas mentales de occidente se demuestran incapaces para entender una lógica totalmente diferente de la suya, sea oriental, americana precolonial, u otra.

Por ejemplo, si seguimos el razonamiento de la politóloga Hannah Arendt en su ensayo *Sobre la violencia* encontramos la siguiente afirmación: "La sustancia misma de la acción violenta está determinada por la categoría medios-y-fines, cuya característica principal, en cuanto a los asuntos humanos, es que el fin está en constante peligro de dejarse abrumar por los medios que justifica y son precisos para alcanzarlo."³ Si aplicamos lo anterior para entender los fenómenos de violencia que se encuentran en la milenaria tradición china de la tortura, o para explicar los ritos de los sacrificios humanos en la civilización azteca, encontramos obstáculos insuperables de solución teórica. Ya que los fines y los medios en la lógica oriental antigua, o bien en la lógica azteca, son radicalmente diferentes a la categoría medios-fin de la empirista concepción occidental. En los aztecas el "fin" perseguido con los sacrificios humanos se inscribe no en la consecución empírica de un objetivo, sino en su concepción filosófico-religiosa del universo. Asimismo, la tortura clásica china no guarda ninguna similitud con la utilitaria y pragmática concepción que los torturadores occidentales mantienen al aplicar sus técnicas, sino que consistía en un elaborado rito cargado de implicaciones metafísicas, que consistía en el gradual aproximamiento al dolor absoluto y eterno, era una ceremonia cruel y profunda más que un interrogatorio. Obviamente que existían grupos sociales detentadores de los privilegios, tanto en la civilización china como en la azteca, y que al tiempo que explotaban a los demás, por lo mismo ejercían la violencia; lo que no puede afirmarse es que la violencia del mundo antiguo tuviera una explicación estricta dentro de los términos de la apropiación de un

1. Rafael Llopis: "Introducción" *Viajes al otro mundo*, de H.P. Lovecraft, Madrid, Alianza Editorial, 1971.

2. Orlando Ortiz: *La violencia en México*, México, Diógenes, 1971

3. Hannah Arendt: *Sobre la violencia*, México Joaquín Mortiz, 1970.



fin material concreto.

A nuestro modo de ver, para abordar el análisis sobre la violencia hay que partir de una perspectiva histórica, es decir económica, política y social. Consideramos que socialmente el problema de la violencia se crea —y a su vez se recrea de mil formas— ahí donde la coerción —sea ésta psicológica o militar— se emplea por un grupo social determinado para arrebatar a otro, o mantener sobre él, privilegios políticos y económicos. Entiéndase que no queremos asfixiar una compleja realidad en un enunciado ortodoxo y limitado, sino más bien abordar la explicación del

fenómeno de la violencia a partir de las causas objetivas que la crean, y no a partir de las diversas y a veces opuestas manifestaciones en que se expresa.

Cuando los conquistadores españoles llegaron a nuestro continente americano se extrañaron sobremanera de la salvaje violencia imperante en ciertas prácticas religiosas y guerreras indígenas. Esto en ninguna manera les impidió aplicar sobre los nativos una violencia técnicamente superior (la distancia del arcabuz o la ballesta), lo cual en última instancia fue su definitiva superioridad. En esa época el mundo occidental había racionalizado de una muy

peculiar manera la violencia y el de ésta. No sólo la técnica militar había avanzado en los países europeos, sino que también se llegaban los tiempos en que dichos países empezaban a alcanzar un grado de organización social y política superior, a la que posteriormente se le llamó el *Estado nacional*, tal vez una de las mejores definiciones de Estado es aquella que lo considera "el organismo que monopoliza la *violencia legal* en un determinado territorio". De esta manera, mediante el sistema de incorporar la economía colonial al mercado mundial, fin obtenido por el medio de la violencia se empezó a universalizar una nueva y diferente violencia. Ya no era la refinada y compleja actitud de antes, llegaba el turno de la ascética y eficiente violencia de los calvinistas del norte, o bien de la atropellada y sangrienta codicia del conquistador español. La violencia resultó elemento constitutivo y esencial del progreso económico y social de las entonces metrópolis coloniales. Entre más fuera la violencia aplicada con el objeto de extraer los ricos recursos, más se desarrollaba el mercantilismo mundial, y entre más se desarrollaba éste, se sentaban las bases del próximo desarrollo industrial; sobre la marcha se veía la necesidad de aplicar más violencia. Así, en unas cuantas décadas disminuyó en millones la población indígena en la América española, como aumentaron en decenas de miles los esclavos negros en la América francesa e inglesa. La violencia como creadora de riqueza, como motor del progreso de quien la ejecuta, como multiplicadora de fuerzas productivas. Jamás economía y violencia se habían encontrado en tan estrecha relación. Desde entonces esa fue una relación que se estrechó cada vez más, en una intrincada dialéctica de efectos a largo plazo. El desarrollo económico del capital siguió su curso acumulativo, a su paso la violencia surgía de maneras inesperadas. La revolución del vapor y el industrialismo en países como Inglaterra ocasionaron el más violento y masivo desarraigo de los campesinos a su tierra, a lo que era un efecto de violencias anteriores, es decir, la vagancia y la mendicidad, se le resolvió con medidas de una violencia superior, como fue decretar la pena de muerte contra tales "delitos". Al mismo tiempo que las pujantes industrias crecían a ritmos acelerados en los países europeos, la exacción violenta de recursos de los países coloniales se llevaba a cabo con una eficiencia creciente.

Los historiadores modernos nos han hecho ver las ruinas en que quedó convertida la floreciente industria textil hindú bajo el dominio inglés, así como la elevada productividad del trabajo esclavizado en las plantaciones del sur de Estados Unidos, entre otros muchos ejemplos.

El progreso económico de los tres últimos siglos llevó intrínsecamente el mayor volumen de violencia que haya infligido una parte de la humanidad a otra. El reino de la escasez material iba cediendo ante los embates de la explotación violenta. El mundo

entero quedaba relacionado a través del mercado mundial y todos los hombres en su opresión o bienestar, eran causas y efectos de la totalidad de un sistema sangriento, producto de la esencia misma de su constitución.

Buscar las causas de esa arraigada y persistente violencia en interiores estructuras agresivas del individuo, o en el terreno del comportamiento ético es querer tapar el sol con un dedo.

Las guerras mundiales que convulsionaron al mundo en la primera mitad de este siglo, no fueron originadas por la crueldad de las clases dominantes, sino por la irracionalidad de una economía en espasmo que orilla a dichas clases dirigentes a persistir en la violencia al descubrir que la economía de guerra impulsaba la productividad agonizante en ese momento. Los millones de seres que fallecieron no fueron más que el combustible de emergencia que la maquinaria productiva del capital utilizó sin remordimientos para seguir en ascenso. Gran descubrimiento significó esto para las clases dirigentes a nivel mundial, pues después de la segunda guerra mundial la guerra ha continuado ininterrumpidamente hasta nuestros días: Corea, Vietnam, Africa, Biafra, Pakistán, etcétera. El sistema capitalista, hoy, vive de un descarado lucro de la economía de guerra. El material bélico "consumido" en Indochina garantiza el empleo y el consumo en la sociedad norteamericana.

Aquí radica la fundamental diferencia que existe en cuanto a abordar el problema de la violencia. A nuestro modo de ver el problema de la violencia puede ser abordado desde dos puntos de vista. Uno, el que implícita o explícitamente de la aceptación del imperialismo mundial y que, debido a eso, teme que el advenimiento de una próxima guerra destruya a toda la humanidad. Este planteamiento es algo mañoso: además de que la guerra existe ahora en este momento, en diferentes partes del mundo, la tendencia hacia el exterminio de la humanidad, debido a la irracionalidad con que el sistema establece su relación con la naturaleza (envenenamiento de ríos, contaminación del aire, etcétera) representa un peligro real de extinción a menos que se rectifique su rumbo.

El otro punto de vista está representado por los intereses de los países subdesarrollados; la mayoría de los hombres de Asia, Africa y América Latina se enfrentan a diario con las diferentes caras que asume la violencia: hambre, enfermedad, opresión, explotación y muerte. Sin embargo, la convivencia diaria con esta clase de violencia termina por hacer que ésta se vuelva de signo contrario, y la violencia, de opresora, pasa a convertirse en liberadora. La violencia, ha dicho Sartre, es una relación dialéctica que supone dos partes: el que la aplica y el violentado. El movimiento de dicha relación dialéctica ocasiona como respuesta la contra-violencia. Y en este sentido podemos concluir que: la contra-violencia es la posibilidad racional de poner fin a la violencia.

FINAL EN LAGUNA

POR JOSE AGUSTIN

"The higher you fly, the deeper you get. Your inside is out, your outside is in."

John Lennon y Paul McCartney (para Beatles): *Everybody's Got Something to Hide Except Me and my Monkey.*

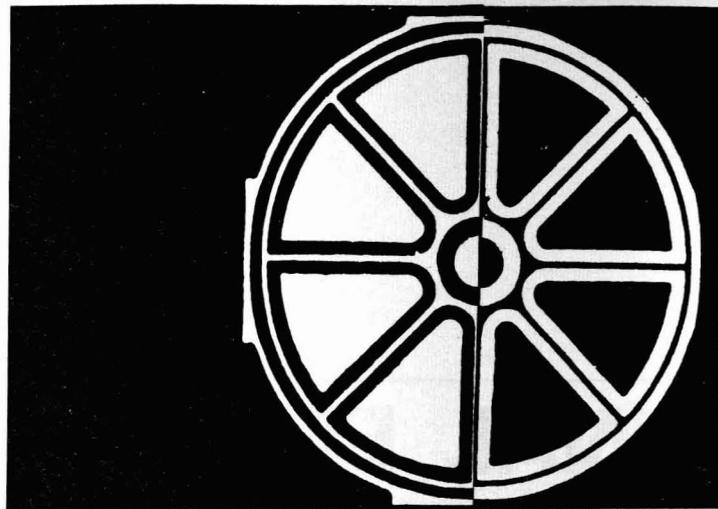
Antes de ingresar en el convento, Azencio vagaba a través del bosque (árboles altos y follaje apretujado) sin fijarse en la tierra húmeda matizada por las hojas, en los arbustos goteantes, en el cielo (intermitente). Cuando sus pies vibraban de fatiga, Azencio caía en el prado, cerraba los ojos y admitía sus visiones. Inicialmente ocurría un hormigueo agradable que transitaba su cuerpo, de pies a cabeza. Después, con los ojos interiores veía olas de luz que lo derrumbaban. Entonces sabía. Sabía cuándo moriría alguien del pueblo, quién se enfermaría, qué mujer concebiría. Revisaba el futuro sin ningún esfuerzo (sin proponérselo), sencillamente: como si en la pantalla de sus párpados cerrados se proyectara una película. Azencio regresaba al pueblo y decía va a suceder esto y aquello. Todos sabían que Azencio podía predecir al futuro y acudían a consultarlo. En esa época Azencio ya no tenía que fatigarse en el bosque para ver. Le bastaba con arrodillarse ante una efigie pequeña de San Antonio ubicada en un nicho del patio del convento. El monje rigidizaba su espalda, respiraba acompasadamente (el vientre como un fuelle) y sabía. El superior del convento indicó a Azencio que no aceptara la comida, los animales, las joyas y el dinero que la gente, llena de gratitud, le ofrecía para corresponder a las predicciones de catástrofes, cosechas y alumbramientos. El maestro repetía: los dones divinos no debían de ensuciarse con dádivas. Pero la vida en el convento era muy austera y la alimentación parca, y Azencio no quiso evitar aceptar la comida, inicialmente, y exigir en pago telas, joyas y dinero después. Tampoco logró cumplir sus votos de caridad. Muchas jóvenes lo visitaban: ya no para consultarlo sino para hechizarse con la mirada (penetrante) de Azencio, cuyo fuego, aseguraban ellas, era sensual, promisorio. Las mujeres parecían a Azencio algo frágil, inofensivo, apetitoso, que lo hacía flotar en una nube melancólica. Pero después ocurrió un cambio. Las visiones de Azencio vibraron con colores extraños, oníricos. Una joven muy hermosa subiendo al campanario de la iglesia, de donde se arrojaba al espacio, caía con lentitud, se estrellaba en el suelo y moría con los ojos muy abiertos. La realidad fue

Este cuento está dedicado a Pepe Cíper, el Josa-fat

distinta: efectivamente una joven hermosa subió al campanario pero acompañada por otra muchacha gorda y fea. Las dos jóvenes discutieron agriamente y la muchacha bella *empujó* a la gorda y fea, quien cayó (con rapidez vertiginosa), se estrelló en el suelo y murió con los ojos muy

abiertos ——— Azencio se inquietó: sus clientes encolerizarían si él no interpretare bien sus visiones. Se hallaba en ese estado de agitación cuando su maestro, el superior del convento, lo amonestó acremente: estaba al tanto de todos los lances sexuales del joven monje y de que cobraba por predecir. Lleno de ira y ofuscación Azencio desprendió la imagen de San Antonio del nicho y la arrojó con toda su fuerza a la cara del maestro, quien cayó en el suelo (sangrando). Azencio huyó al bosque. Caminó todo un día y una noche en dirección del lago, en cuyo margen vivía un pescador amigo suyo. Cuando la fatiga lo venció, durmió profundamente en la hierba y al despertar no supo dónde se hallaba. Revisó el rededor con una intuición de alarma creciente, hasta que reparó en su amigo el pescador acompañado por dos mujeres hermosas, de larga cabellera, fragantes tras unas túnicas de seda que traslucían sus cuerpos (tentadores). El pescador y las mujeres invitaron al monje a que masticara, como ellos, unos tallos semejantes al brócoli pero de fibras delgadas y multicolores. Azencio comió, con delectación. Su cuerpo se llenó de energía. Las mujeres se despojaron de las túnicas y Azencio las poseyó vigorosa, infatigablemente, una tras otra, mientras el pescador los contemplaba. Después de reposar las mujeres inquirieron al monje si estaba dispuesto a obedecerlas, sin formular preguntas, y él accedió, esperando otro juego placentero. Pero ellas lo ataron a un árbol, con sus túnicas, y lo golpearon con unas ramas espinosas, que silbaban en el aire, cortaban en gajos la sotana y hendían la espalda de Azencio. Mientras el pescador observaba, las mujeres se turnaron para flagelar al monje, quien en un principio gritó pero luego optó por soportar en silencio. Esa era la penitencia que tarde o temprano le acaecería. El pescador siguió observando cuando las mujeres desataron al monje y le dieron más tallos multicolores. Fríamente le advirtieron: podía retirarse cuando quisiera: nadie lo detenía: él participaba voluntariamente. Azencio no hizo preguntas. Estaba fascinado. Rechazaba la idea de huir: eso significaría evadir la oportunidad de purificarse. Fornicaron nuevamente y después de más golpes comieron otros tallos multicolores. El bosque (oscuro) admitiendo apenas una luz mortecina. Árboles antiguos, troncos nudosos y copas altísimas. Las hojas húmedas dispersándose cuando llegó Azazel, era joven (cuerpo esbelto, sinuoso) y muy bello. Debía estar loco. Su mirada disponía de un destello que turbaba a Azencio, quien optaba por no mirarlo, enjaulado en una agitación incontenible. Oscureció y todos durmieron. Azencio también. Tuvo un sueño. En el sueño aparecieron tres ancianos pero la voz que se escuchó no era de ninguno de ellos, sino que surgía de las profundidades. Cuídate de Azazel, está junto a ti para aniquilarte. Cuando despiertes tendrás sed, aléjate para mitigarla. Azazel te seguirá. Rehúyelo. Si logras escapar de su asedio llegarás al lago. Allí te sucederá lo que te sucederá. Azencio despertó con una agitación que lo hacía estremecer La sed lo estragaba. Azazel se

hallaba a su lado, mirándolo dulcemente. Lo invitó a comer más tallos, haciéndole saber la belleza de los colores prismáticos, enfatizando qué pequeños eran, cuán inofensivos, frágiles y apetitosos. Azazel parecía una madre solícita. Azencio avisó: iba a tomar agua; se puso de pie y caminó apresuradamente, tratando de no oír a Azazel quien lo seguía invitándolo a que mitigara la sed en un bello surtidor al pie de una montaña. El monje se descubrió pensando en el surtidor al pie de la montaña. Su boca devastada, la garganta resquebrajándose pero Azencio corrió, escuchando a Azazel correr tras él. Pero después ya no lo escuchó nadie. Aminoró el paso y respiró profundamente, contando cien doscientos trescientos cuatrocientos quinientos seiscientos setecientos, al inhalar; y setecientos seiscientos quinientos cuatrocientos trescientos doscientos cien, al exhalar, el monje se detuvo maravillado. Recargada en un árbol, una mujer desnuda (piel suave y cadera firme): senos pequeños (redondos), una deliciosa curva en el vientre y un manantial el triángulo sedoso del pubis. Los ojos enormes de pestañas enredadas mirándolo fijamente. El cansancio de Azencio desapareció, el estruendo de su pecho cesó y una lánguida apacibilidad. La mujer caminó hacia Azencio: tan pequeña, tan inofensiva, tan frágil y apetitosa. Azencio retrocedió: la tranquilidad desapareció y en su lugar quedó el fragor de su corazón. La mujer se convirtió en Azazel. La mirada (penetrante). Azencio volvió a correr por el bosque, evitando unos arbustos enmarañados. En instantes fugaces alzaba la cara y veía el cielo negrísimo, las constelaciones, deshaciéndose la sotana del monje porque las ramas la rasgaban y terminaron enganchándola. Cuando Azencio la desenganchó, surgió la presencia de Azazel en la forma de un arroyo de voces celestiales que se deslizaba por los árboles: una música pura, diáfana, majestuosa, como si anticipara una revelación. Azencio no dejó de correr. La música se abrió paso entre los árboles hasta envolver una colina donde resplandecía, en la cima, un castillo de torreones dentados, vitrales policromos y cúpulas amplias, color azul cielo. Azencio no comprendía, esperaba ver surgir a Azazel en una ventana del castillo. Siguió corriendo, alejándose de la colina y la música que la serpenteaba. Pero Azazel se apareció en la oscuridad, con su mirada (inflexible) desparrramando llamas. El cuerpo de Azazel se fundió en las tinieblas pero el fuego de los ojos persistió, dos circulitos resplandecientes en el espacio: empezaron a expandirse, desgranando llamaradas, hasta que surgió un haz de fuego, una columna incandescente incendiando las plantas del bosque. El fuego giró cada vez más vertiginosamente, y Azencio sintió el deseo (la languidez) de consumirse, dejarse incendiar para purificarse. Pero la columna de fuego destruía: junto a ella sólo había madera crujiendo, cenizas y humo. Azencio huyó con más desesperación que nunca; por doquier el escenario era el mismo y por doquier la columna de fuego arrasaba matorrales, troncos, ramas, arbustos, hojas secas. El

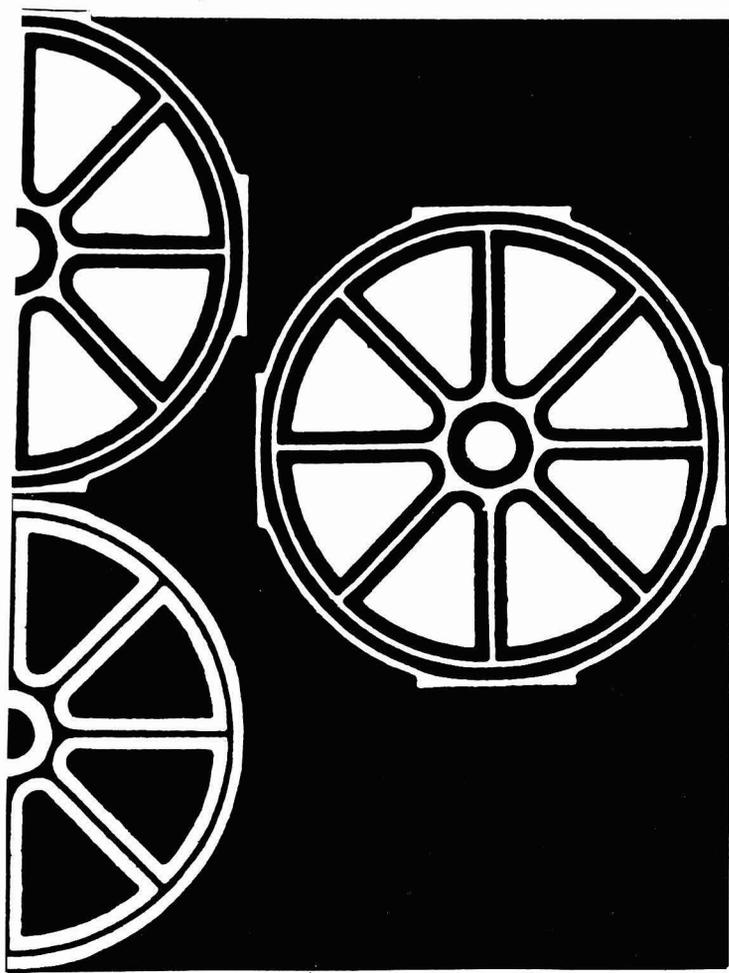


resplandor rojizo iluminaba el camino de Azencio, quien tuvo la certeza de que *él* era el loco: los árboles que veía ya no eran árboles, eran cuerpos contorsionándose; y la tierra no era tierra sino lava incandescente, pantadiposa. El monje siguió corriendo con el ardor agobiante a sus espaldas, seguro de no escapar nunca de esa red flamígera, hasta que alcanzó a ver, tras los árboles, contrayéndose, la visión pacificadora de un lago inmenso (transparente). Azencio, delirante de felicidad, dio la mayor fuerza posible a sus piernas, sorteó los últimos árboles (se encogían como gusanos), pisó el prado verde y mullido de la orilla y finalmente se dejó caer en el agua, fragmentando la superficie del lago. Y aunque se raspó el pecho a causa de la poca profundidad, Azencio respiró, feliz, porque el agua lo envolvía, acariciaba sus miembros destrozados. En la orilla, el fuego había desaparecido y no quedaban rastros de él. Sólo los árboles seguían contrayéndose para luego expandirse, como si gimieran. Pero el lago parecía ilimitado: sus márgenes se empequeñecían hasta fundirse con la frágil línea del horizonte. Ni un atisbo de montañas azules a lo lejos, sólo el cielo blanquecino con la claridad endeble del alba. Una inmensa vastedad. En el bosque (oscuro) los árboles se retorcián; del otro lado, el agua quieta engullía el horizonte. Azencio fue sobrecogido repentinamente por una desolación sin límites. Su pecho quería explotar, ya no por el cansancio de la carrera (frenética) sino agujonado por la soledad, el silencio, la claridad ominosa del cielo. Quiso llorar pero en su garganta sólo ocurrió un estrangulamiento de sensaciones y las lágrimas no bordearon siquiera sus ojos vencidos (temerosos). Era tanta la desolación del monje y tan estruendoso el silencio que en ese mismo instante decidió morir. Hundirse en el agua cálida. Regresó a la orilla, evitando ver los árboles que en ese momento parecían derretirse y gotear. Encontró una piedra grande, se desnudó y con la sotana desgarrada amarró la piedra a su vientre. Cargando la piedra avanzó hacia las profundidades del lago, pero el lecho iba inclinándose apenas perceptiblemente y tuvo que andar mucho. Ya estaba cansado y la piedra pesaba como sus pensamientos cuando el agua apenas le cubría los muslos. Tomó asiento para descansar. La piedra entre sus piernas y el agua hasta el cuello. Sintiendo cómo clareaba el cielo y unas nubes monumentales aparecían por el sur. La orilla quedaba lejos ya, y después de recobrar fuerzas Azencio decidió seguir adelante. Mientras iba hundiéndose, el silencio del lugar y el peso de la piedra lo oprimían, le regalaban una creciente melancolía. No se veían pájaros, ni garzas, ni el viento soplaba y frente a él sólo se extendía la infinitud horizontal del lago. Poco a poco el agua fue cubriendo su cabeza y paulatinamente un zumbido fue inoculándose, haciéndolo trepidar. Azencio cerró los ojos y se dejó caer hasta quedar tendido en el lecho del lago. Entonces lo invadió

Your outside is in

The deeper you get

un terror fulminante y quiso salir pero ya no le fue posible. Llovieron en su mente imágenes de tipo geométrico y de colores vibrantes, que cambiaban con rapidez inconcebible. Evocaban construcciones derruidas, bóvedas altísimas, grandes engranajes, partes internas de máquinas, ruedas, arcoiris solidificados; después eran colores violentos, franjas hormigueantes que giraban con lentitud, con líneas que se cruzaban y círculos que se expandían. Su cabeza se llenó de una música sibilante mientras se formaban remolinos que iban hasta el infinito con su vertiginosidad concéntrica. Experimentó una sensación tan poderosa y terrible que obtuvo la certeza de que el universo era su mente y de que el universo explotaría como un globo. Todas las imágenes se sucedían con tanta velocidad e incoherencia que el tiempo se convirtió en



algo sin sentido: no podía existir tal simultaneidad. Aterrado, abrió los ojos y vio el agua encima de él, apenas meneándose y trasluciendo el cielo con nubes inmensas que se distorsionaban a causa de la oblicuidad de la luz. Supo que iba a morir y sin embargo aún no moría, ¿cuánto tiempo llevaba en el piso del lago, bajo el agua? Parecían siglos, pero tenían que ser fracciones de segundo porque la mano atestiguaba que su corazón aún latía. Volvió la cabeza hacia el lecho del lago y vio que las plantas se convertían en triángulos, y de entre ellos la arena se elevaba uniformemente hasta convertirse en nubes distorsionadas. De las porosidades de la arena surgieron escorpiones, arañas, piojos, chinches, reptiles que se metamorfoseaban en cáscaras de huevo, en martillos, en ruedas de carretas, en tuercas, en piedras angulares, en joyas, en naranjas, en miembros desarticulados de mínimos muñecos. Y luego emergían ojos flameantes rojísimos que se agrandaban hasta transformarse en manos con puñales y en bocas

Your inside is out

con colmillos sanguinolientos y órganos sexuales carcomidos y en aves prehistóricas y en murciélagos y moscas y ratas y cerraduras que se desplazaban de lugar en instantes fugaces y con velocidad desquiciante. Mil veces mejor ver hacia arriba pero en las alturas el cielo se resquebrajó y empezó a caer sobre la superficie del lago, las nubes se petrificaron y se desplomaron convertidas en lluvia de fuego y al penetrar en el agua eran trozos de carbón pedazos de excremento y después cabezas decapitadas con los ojos vacíos y las cuencas sangrantes y las cabelleras flotando meciéndose danzando en el agua y todas esas cabezas eran su propia cabeza y optó por cerrar los ojos pero con los ojos de la mente vio árboles zarandeándose hasta caer y montañas corruptas y un laberinto oscuro y ominoso por donde él iba avanzando adentrándose en las tinieblas y rebasando habitaciones clausuradas y sabía que a pesar de todo continuaba vivo en una vida latente o en una muerte flexible que a fin de cuentas era lo mismo porque su mano atestiguaba que su corazón latía y se expandía y quizás había cesado porque cuál mano cuál corazón que atestigüe la mano pero los párpados se abrieron y vio que su nariz emitía burbujas que se convertían en grandes globos transparentes y dentro de ellos murmuraban ciudades fortificadas o deslumbraban desiertos vastos ondulantes donde agonizaban ejércitos avanzando en camellos enarbolando estandartes y en otras burbujas estaban las efigies de San Antonio sálvame ayúdame esos San Antonio eran muñecos de ventrílocuo y preferible cerrar los ojos pero en su mente llovía a cántaros tormentaba con furia y el viento aullaba cortaba penetraba se arremolinaba y caían rayos y rodaban truenos se esparcían una sola sucesión de truenos un solo trueno y detrás de eso germinaba una mezcla extraña de voces discutiendo desconsideradamente qué discuten qué dicen qué gritan qué maldicen yo no les he hecho nada y pisadas mudas quién recorre mi cabeza va a

explotar y llaves girando en cerraduras oxidadas y cascadas y olas rompiendo con vigor y aún no moría y cuánto tiempo se había debatido así y al abrir los ojos el agua se enturbiaba pero después se aclaraba y ya era traslúcida y el cielo encima limpio e intenso pero las nubes cambiaban de forma se volvían rostros amenazadores todo cambia todo está cambiando eternamente y mejor cerrar los ojos y ya no sentía su cuerpo ya no había mano para comprobar si algún corazón latía y se expandía todo era silencio absoluto vaciedad total.

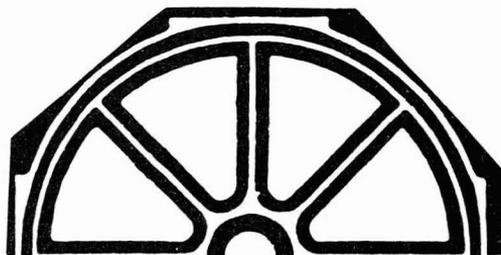
The higher you fly

Azencio no pensaba Azencio no existía lo habían aniquilado pero quienquiera que estuviese pensando dentro de él advertía que su locura fue tan violenta (tan implacable) que Azencio se había vaciado se había convertido en oscuridad absoluta y silencio total y dónde estaba quizás había muerto al fin las tinieblas se fueron despejando hasta volverse algo gris y luego una luz clarísima calcinante y Azencio volvió a sentir su cuerpo fugazmente sacudido por algo que podía considerarse regocijo pero su cuerpo cesó nuevamente y algo en Azencio supo que volvía la nada lo gris y después la luz clara pero hasta la luz clara se fue todo se fue se fue todo integrado en la totalidad

_____ y cuando Azencio recobró la conciencia no supo cuánto tiempo había transcurrido y dónde y qué sucedió, sólo advirtió que ya no tenía alucinaciones ni visiones, se hallaba dentro del agua y vivía. Así. Tuvo la percepción (¿el recuerdo?) fugaz de algo que semejaba una bóveda llameante, pero desapareció en el acto, reapareció y volvió a desvanecerse: no se trataba de una visión ni de un recuerdo sino sólo de una percepción imprecisa de la cual después la imagen fugaz de la bóveda llameante, pero esa imagen se desvanecía, como

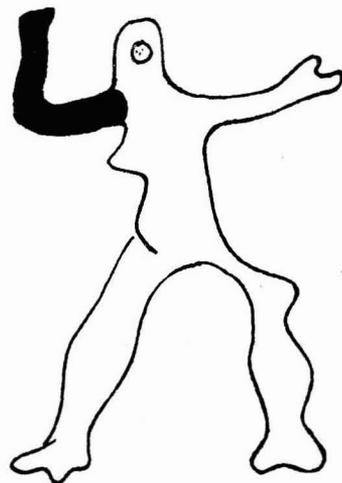
si fuera el fantasma de un sueño, y finalmente quedaba una gran —tranquilidad. Azencio desamarró la piedra que ahuecaba su vientre y salió a la superficie, nadó hasta sentir el suelo firme bajo sus pies. Se hallaba tranquilo y no sólo eso: una energía regocijante lo llenaba, su cuerpo vibraba tenue pero constantemente aunque en su piel no se advertía ningún estremecimiento. Y el paisaje era el mismo que cuando entró en el lago: la superficie infinita y el bosque a sus espaldas. Todo era igual y al mismo tiempo completamente distinto: como si hubiera otro tipo de luminosidad. Azencio avanzó, desnudo, respirando la serenidad, la majestuosidad del lago. Cuánta vida en esa inmovilidad. Llegó a la orilla. Los árboles de nuevo eran árboles: ya no se contraían, ni se retorcían, ni se derretían ni goteaban. Azencio se dejó caer en el prado mullido. Encima del horizonte el cielo empezaba a sonreír con una línea de color hormigueante (brillante) adherida a la línea imprecisa del horizonte. Después el cielo se fue llenando de colores, las nubes monumentales se volvieron amarillas y luego rosadas y anaranjadas y más tarde rojas y finalmente violáceas; y en el centro del lago, surgiendo del otro lado de la curva del horizonte, se empezó a manifestar una gran mancha de color dorado deslumbrante (cegador). Qué milagro, se dijo Azencio, el mundo encendiéndose medidamente. Los colores del cielo parecían desprenderse para inundar a Azencio, quien tuvo que bajar la vista, incapaz de estar frente a frente con tanta perfección. En el centro de la gran mancha de color incontenible empezó a aparecer la curva del sol, oro derritiéndose (llorando). Era tanta la felicidad de Azencio que deseaba arrojarse al suelo y llorar de sublimación _____ exaltación. _____

_____No hay error en salir y entrar.
Hacia delante y hacia atrás va el camino.
En el séptimo día viene el regreso.
Es favorable tener a dónde ir. _____



EL BAJO Y EL ALTO

DE
AGUSTIN DEL ROSARIO



Presentada por el
Teatro Taller Universitario,
de la Universidad de Panamá,
en el IV Festival de Manizales.

Reparto:

Vicente McDonald
y Sammy Zebede

Director: Roberto McKay



Bajo: Señor.
Alto: ¿Sí?
Bajo: Listo, señor.
Alto: ¿Seguro?
Bajo: Sí, señor.
Alto: ¿Página por página?
Bajo: Sí señor.
Alto: ¿Línea por línea?
Bajo: Sí señor.
Alto: ¿Palabra por palabra?
Bajo: Sí señor.
Alto: ¿Seguro?
Bajo: Sí señor.
Alto: [*despreocupado*] Revíselo nuevamente.
Bajo: Sí señor.
Alto: Es necesario.
Bajo: Sí señor.
Alto: Corrección.
Bajo: Sí señor.
Alto: Exactitud.
Bajo: Sí señor.
Alto: Fidelidad.
Bajo: Sí señor.
Alto: Ésta es la meta.
Bajo: Sí señor.
Alto: Tiene que alcanzarla.
Bajo: Sí señor.
Alto: Experimente la responsabilidad.
Bajo: Sí señor.
Alto: Es necesario.
Bajo: Sí señor.
Alto: No lo olvide.
[*guardan silencio: Alto permanece detenido en sus propias palabras mientras Bajo, una vez y otra vez y otra, intenta hablar*]
Bajo: Señor. [*pausa*] Es la tres millonésima vez que repito el trabajo. [*pausa*] Es correcto. [*pausa*] Es exacto. [*pausa*] Es fiel [*pausa*] Señor. . .

Alto: ¿Sí?
Bajo: [*indeciso*] He terminado. . .
Alto: [*lento*] ¿Terminado?
Bajo: [*igual*] Sí señor. . .
Alto: [*igual*] ¿Se niega a proseguir?
Bajo: [*igual*] Señor. . .
Alto: [*igual*] ¿Contradice mis indicaciones?
Bajo: [*igual*] Señor. . .
Alto: [*igual*] ¿Es su última palabra?
Bajo: [*igual*] Señor. . .
Alto: [*igual*] ¿Sabe lo que esto significa?
Bajo: [*temeroso*] Señor. . .
Alto: [*dominante*] ¿Lo sabe?
Bajo: Señor. [*pausa*] Era una observación. . .
Alto: ¡Una observación!
Bajo: [*rápido*] Señor, disculpe. . .
Alto: ¡Una observación!
Bajo: Discúlpeme.
Alto: ¡Una observación!
Bajo: Señor. [*pausa*] No era una observación. [*pausa*] Disculpe. . .
Alto: Entonces cumpla con lo que digo y no malgaste el tiempo pensando en que malgasta el tiempo.
Bajo: Sí señor.
Alto: No está aquí para hacerlo.
Bajo: Sí señor.
Alto: No nació para hacerlo.
Bajo: Sí señor.
Alto: No lo olvide.
Bajo: Sí señor.
Alto: [*lento*] Hace años pasó por alto tres comas, seis puntos y coma, nueve puntos, doce dos puntos, quince puntos suspensivos, dieciocho signos interrogativos, veintiún signos exclamativos, veinticuatro guiones menores, veintisiete guiones mayores, treinta paréntesis, treinta y tres palabras, treinta y seis frases, treinta y nueve oraciones, cuarenta y dos líneas, cuarenta y cinco párrafos, cuarenta y ocho capítulos, cincuenta y una páginas ,cincuenta y cuatro originales.



Bajo: Sí señor.

Alto: Y había revisado, perfectamente, su trabajo.

Bajo: Sí señor.

Alto: Página por página.

Bajo: Sí señor.

Alto: Párrafo por párrafo.

Bajo: Sí señor.

Alto: Línea por línea.

Bajo: Sí, señor.

Alto: [*lento*] Tres millones de veces.

Bajo: [*no recuerda*] Señor. . .

Alto: En la sección de pre-historia, en mi biblioteca de Altamira, entre los fósiles, rocas, plantas, que conservo desde la edad Paleolítica.

Bajo: Señor. . .

Alto: Mientras trasladaban un cortejo de momias egipcias de las dinastías IV y V, del Alto al Bajo Nilo, antes de enviarlas a uno de mis museos a orillas del Ganges.

Bajo: Señor. . .

Alto: Cuando trescientos de mis monjes, transcribían un grupo de manuscritos carolingios en una catedral de la Selva Negra.

Bajo: Señor. . .

Alto: Durante la travesía que realicé para confirmar todas y cada una de las acotaciones de los diarios de viajes de los descubridores del Nuevo Mundo.

Bajo: Señor. . .

Alto: En los momentos en que se escenificaba un drama sobre la revolución francesa, en las Tullerías, con actores descendientes en línea directa, de los mismos personajes históricos.

Bajo: Señor. . .

Alto: Mientras adquiría todos los uniformes militares utilizados en Crimea durante la Gran Guerra, para remitirlos a Alemania.

Bajo: Señor. . .

Alto: Cuando reduje a Signos algebraicos el ritmo del concierto para piano y orquesta número 5 de Beethoven, bajo la dirección de un profesor japonés miembro de la Gran

Armada Imperial.

Bajo: Señor. . .

Alto: Durante la plática que sostuve con los grupos religiosos sobre la imposibilidad de aprehender a Dios y de representarlo a través de la palabra.

Bajo: Sí, señor. . .

Alto: En los momentos en que los pececillos dorados de mi madre trataban de aumentar el volumen de agua en el estanque, para cubrir los nenúfares que yo había trasplantado en el verano.

Bajo: Sí, señor. . .

Alto: [*seco*] Qué desagrado experimenté al comprobar su error.

Bajo: [*ubica todo y entristece*] Señor. . .

Alto: ¡Por una equivocación suya!

Bajo: Sí, señor. . .

Alto: Decreté la muerte de todos sus antepasados.

Bajo: Sí, señor. . .

Alto: Desterré a todos sus familiares.

Bajo: Sí, señor. . .

Alto: Dividí de una vez por todas a sus amigos.

Bajo: Sí, señor. . .

Alto: ¡Por una equivocación suya!

Bajo: Sí, señor. . .

Alto: [*lo mira, lento*] ¿Acaso ignora el valor de una vida humana?

Bajo: Sí señor.

Alto: ¿No se siente responsable de que todo esto haya sucedido?

Bajo: Señor. . .

Alto: ¿No es capaz de prevenir nada?

Bajo: Señor. . .

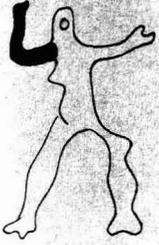
Alto: ¿De qué está hecho?

[*Bajo sigue igual no se: atreve a dar la cara. Alto lo mira, duro*]

Alto: Tendré que reemplazarlo.

Bajo: [*rápido*] Señor. . .

Alto: [*igual*] ¿Por qué levanta la voz?

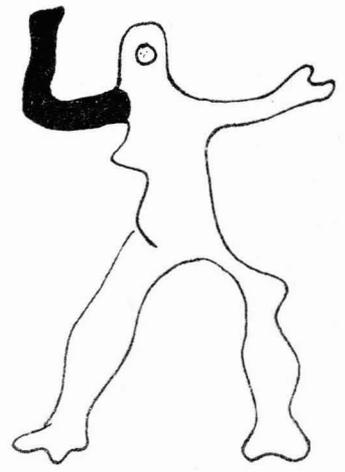


Bajo: Señor. . .
Alto: ¿Por qué lo ha hecho?
Bajo: Señor. . .
Alto: ¿Por qué?
Bajo: Señor. . .
Alto: No le está permitido.
Bajo: Señor. . .
Alto: [*seco*] Tendré que reemplazarlo.
Bajo: [*sumiso*] Sí señor.
Alto: No deja otra alternativa.
Bajo: Sí señor.
Alto: Su sola presencia me enferma.
Bajo: Sí señor.
Alto: Una polilla que devora lo que hago.
Bajo: Sí, señor.
Alto: [*lo golpea*] Siempre igual.
Bajo: Sí señor.
Alto: Siempre.
Bajo: Sí señor.
Alto: [*lo golpea*] Siempre igual.
Bajo: Sí señor.
Alto: [*derribándolo*] Hace calor.
Bajo: Sí señor.
Alto: Es curioso. Pareces un gusano. [*pausa*] Otro animal que se arrastra, siempre con el estómago y el rostro y las extremidades y el cuerpo sobre el suelo.
Bajo: Sí señor.
Alto: ¿Te incomoda esa posición?
Bajo: [*intenta levantarse*] Sí, señor.
Alto: ¡Quédate así!
Bajo: Señor. . .
Alto: Me agrada verte de esa manera.
Bajo: Señor. . .
Alto: [*presiona duramente un hombro*] No te molesta, ¿verdad que no?
Bajo: Señor. . .
Alto: [*con más fuerza*] ¿Verdad que no? [*ríe*] Eres un gusano. [*pausa*] Hazlo mejor: Acuéstate.

Bajo: [*obedece*] Sí, señor. . .
Alto: [*lo mira*] Sí, un gusano.
Bajo: Sí, señor. . .
Alto: [*satisfecho*] Con solamente levantar el pie [*repite el intento varias veces*] puedo destruirte y entonces, tu porción minúscula de humanidad volverá a ser tierra.
Bajo: Sí señor.
Alto: [*lento*] No. [*pausa*] La verdad es que no entiendes. Nunca has entendido. Siempre ha sido lo mismo. Siempre.
Bajo: Sí señor.
Alto: ¿Verdad?
Bajo: Sí señor.
Alto: [*lo golpea con las manos y con los pies: lento al principio y luego cada vez más y más violento*] ¿Verdad que sí?
Bajo: Señor. . .
Alto: ¡Calla! Solamente di que sí. [*pausa*] Es todo lo que deseo.
Bajo: Señor. . .
Alto: ¡Calla!
Bajo: Sí señor.
Alto: ¿Verdad que sí?
Bajo: Sí señor.
Alto: ¿Verdad?
Bajo: Sí señor.
[a partir de este momento la iluminación disminuye lenta y lentamente hasta dejar la escena en una penumbra en la que apenas se han de vislumbrar la figura de ambos]
Alto: ¿Verdad que sí?
Bajo: Señor. . .
Alto: ¿Verdad que sí?
Bajo: Señor. . .
Alto: Así tienes que hacerlo.
Bajo: Señor. . .
Alto: Siempre.
Bajo: Señor. . .
Alto: Callar.
Bajo: Señor. . .
Alto: Obedecer.

Bajo: Señor. . .
Alto: Así tienes que hacerlo
Bajo: Señor. . .
Alto: Siempre.
Bajo: Señor. . .
Alto: Navegaciones contrarias.
Bajo: Sí, señor. . .
Alto: Castos y eróticos.
Bajo: Sí, señor. . .
Alto: Navegaciones contrarias.
Bajo: Sí, señor. . .
Alto: Hacia la naturaleza.
Bajo: Sí, señor. . .
Alto: Adelante.
Bajo: Sí, señor. . .
Alto: La esencia cósmica.
Bajo: Sí, señor. . .
Alto: Más próximo.
Bajo: Sí, señor. . .
Alto: Cercano.
Bajo: Sí, señor. . .
Alto: No va con el resto del cuerpo .
Bajo: Sí, señor. . .
Alto: Anterior a nosotros.
Bajo: Sí, señor. . .
Alto: Las nobles energías.
Bajo: Sí, señor. . .
Alto: Desconsagra.
Bajo: Sí, señor. . .
Alto: Temporario.
Bajo: Sí, señor. . .
Alto: Diríase aguja.
Bajo: Sí, señor. . .
Alto: Avizor el tacto.
Bajo: Sí, señor. . .
Alto: La noche final.
Bajo: Sí, señor. . .
Alto: Adherencias para respirar.

Bajo: Sí, señor. . .
Alto: Cuerpo desangrado.
Bajo: Sí, señor. . .
Alto: Rodela silenciosa.
Bajo: Sí, señor. . .
Alto: Una sola dirección confusa.
Bajo: Sí, señor. . .
Alto: Sueño como lectura.
Bajo: Sí, señor. . .
Alto: Persistencia del signo.
Bajo: Sí, señor. . .
Alto: Soledad de las edades.
Bajo: Sí, señor. . .
Alto: La armonía ingenua.
Bajo: Sí, señor. . .
Alto: Torpe.
Bajo: Sí, señor. . .
Alto: El rostro marino.
Bajo: Sí, señor. . .
Alto: Remedado cada día.
Bajo: Sí, señor. . .
Alto: Índice de horas.
Bajo: Sí, señor. . .
Alto: Curiosidad.
Bajo: Sí, señor. . .
Alto: Retroceder.
Bajo: Sí, señor. . .
Alto: Bajo la lluvia.
Bajo: Sí, señor. . .
Alto: Cada ciudad.
Bajo: Sí, señor. . .
Alto: Simple.
Bajo: Sí, señor. . .
Alto: Después.
Bajo: Sí, señor. . .
Alto: Después.
Bajo: Sí, señor. . .
Alto: Después.



Bajo: Sí, señor. . .

Alto: Empieza.

Bajo: Sí, señor. . .

Alto: Recién.

Bajo: Sí, señor. . .

[lenta lentamente vuelve la iluminación inicial al mismo
.. tiempo que la risa de Alto]

Alto: ¿Verdad que sí?

Bajo: Sí, señor. . .

Alto: ¿Verdad?

Bajo: Sí, señor. . .

Alto: [fuerte] Estás incómodo en esa posición.

Bajo: [leve] Sí, señor. . .

Alto: Te quedarás así.

Bajo: Sí, señor. . .

Alto: [violento] ¡Calla!

Bajo: Sí, señor. . .

Alto: [violento] ¡Calla!

Bajo: Sí, señor. . .

Alto: ¿Verdad que sí?



Bajo: [quiere llorar] Sí, señor.

Alto: ¡Calla!

Bajo: [contenido] Sí, señor.

Alto: [sonriente] Así está mejor. ¿Lo ves? No es difícil.
[pausa] Solamente tienes que dominar tu organismo. No
eres un animal de instintos.

Bajo: [llora] Sí, señor.

Alto: ¿Por qué te quejas entonces?

Bajo: Señor. . .

Alto: ¿Por qué?

Bajo: Señor. . .

Alto: ¡Estúpido!

Bajo: Sí, señor. . .

Alto: ¡Estúpido!

Bajo: Sí, señor. . .

Alto: ¡Estúpido!

Bajo: Sí, señor. . .

Alto: No eres el único que sufre.

Bajo: Sí, señor. . .

Alto: ¡Estúpido!

Bajo: Sí, señor. . .

Alto: [se aparta un tanto, vuelve] ¿Todavía te duele?

Bajo: Sí, señor. . .

Alto: [le pisa una mano] ¿Y ahora?

Bajo: Señor. . .

Alto: [le pisa la otra mano] ¿Y ahora?

Bajo: Señor. . .

Alto: ¡Estúpido! [pausa] Bien. [pausa] Podrás quejarte.

Bajo: Sí, señor. . .

Alto: ¡Una vez! [pausa] ¿Entiendes?

Bajo: Sí, señor. . .

Alto: [levanta una mano en señal de partida] ¿Listos?

Bajo: Sí, señor. . .

Alto: ¡Ahora!

Bajo: En el río hay una piedra azul que habla del amor y de
la geografía y de las imágenes y de los placeres y de la
respiración de los anfibios sin embargo caminar tiene sentido
el hambre es la salida que esperas encontrar en el mo-



mento exacto de sentir la necesidad clavada en el centro del cuerpo los tienes encerrados detrás de las puertas no salen a ningún lado no hacen nada temen respirar sospechar del oxígeno y el germen de la propia destrucción los acosa y en un día saldrá a la calle con ellos gritando como los endemoniados la pasión es el premio a la amistad solamente aman los que soportan las piedras que tiran los otros se viene encima como bendición largamente esperada nunca terminarán de multiplicarse hacia el infinito en que los números son creados para malgastar la inteligencia que necesita sumarse y restarse y dividirse y el color blanco lechoso del cuarto es una montaña de granito y adentro eres un trozo de carbón nadie siente que nadie mira que tendrás que cambiar a un cuarto de color azul celeste como colina de nubes el mundo da vueltas sobre un eje a la luna para robar otro pedazo de queso para la cena de fin de año entre los familiares que estén aún con vida dispuestos a seguir más adelante más suceda lo que va a suceder que no está escrito pero va a sobornar estrellas que llevarán sin que nadie se entere a la fiesta con tenedor de plata y cuchillo de madera para devorarasiási no es posible encontrarse el híbrido que alimenta los perros porque en cada esquina piden un espacio propio para construir su tranquilidad y ha de seguirse hasta el momento en que el ladrón entre por la ventana más pequeña de casa mirando de un lado a otro para abarcar por vez primera y última ese paisaje conocer la escalera y la puerta grande de la sala y los cuartos de arriba y más arriba y más su rabia tan grande contenga los poemas y las manos cortadas y hechos años atrás muy atrás cuando se salía a la bahía para contarse sus cuentos y vivir escondido en el sitio en esa pausa que no sigue ni para allá ni para acá y todos tomen un cuadro y un arma y un pincel y el cubo de colores cambie la escalera y la puerta grande de la sala y los cuartos de arriba y más arriba y más y el año y el día y la hora vuelvan a ser solamente eso se reemplacen las letras del alfabeto como aquel que come margaritas porque durante tiempos ha estuvo mirando las cerezas en el huerto del vecino sin atreverse a extender los

ojos y tomar la carga que se lleva bien resulta ligera de lo contrario están cientos de campanas hay que sujetarlas sea como sea sangran las manos del que lo hace no se escucha dónde pero se sabe no se explica cuándo llora pero se entiende la tierra de las especias no fue encontrada ello no impidió que las naves llegaran al interior de la boca de los ríos de las cumbres del oro de las grandes ciudades de los pequeños poblados del fuego de volcanes del verdor de plantas del azul del mar del

Alto: ¡Malditos sean tu estómago y el clima!

Bajo: Sí, señor.

Alto: ¡Malditos!

Bajo: Sí, señor.

Alto: Tengo hambre.

Bajo: Sí, señor.

Alto: Es curioso. Yo nunca dejo nada en su lugar.

Bajo: Sí, señor.

Alto: [abre los brazos] ¡Qué sol más cálido!

Bajo: Sí, señor.

Alto: El calor en las zonas tropicales es más intenso que en las zonas polares.

Bajo: Sí, señor.

Alto: El frío en las zonas polares es más intenso que en las zonas tropicales.

Bajo: Sí, señor.

Alto: ¡Qué brillante análisis!

Bajo: Sí, señor.

Alto: Estoy agotado.

Bajo: Sí, señor.

Alto: Me duele el cuerpo.

Bajo: Sí, señor.

Alto: [sorprendido] ¿Todo en su lugar?

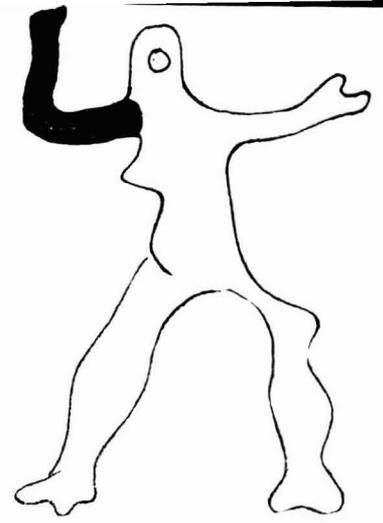
Bajo: Sí, señor.

Alto: La cabeza.

Bajo: Sí, señor.

Alto: El cuello.

Bajo: Sí, señor.



Alto: La espalda.

Bajo: Sí, señor.

Alto: Los hombros.

Bajo: Sí, señor.

Alto: Las manos.

Bajo: Sí, señor.

Alto: Los brazos

Bajo: Sí, señor.

Alto: El tórax.

Bajo: Sí, señor.

Alto: El sexo.

Bajo: Sí, señor.

Alto: Los muslos.

Bajo: Sí, señor.

Alto: Las rodillas.

Bajo: Sí, señor.

Alto: Los pies.

Bajo: Sí, señor.

Alto: Me duele el suelo.

Bajo: Sí, señor.

Alto: [pausa] Hay que seguir adelante.

Bajo: Sí, señor.

Alto: Pese a mi cansancio.

Bajo: Sí, señor.

Alto: Pese a mi fatiga.

Bajo: Sí, señor.

Alto: Bienaventurados los que siguen el camino, guardan los testimonios y atienden cada palabra.

Bajo: Sí, señor.

Alto: Bienaventurados los que repiten los juicios y meditan con la mente y con el corazón.

Bajo: Sí, señor.

Alto: Bienaventurados los siervos que se reconocen advenedizos, abren los ojos y esperan el juicio en todo tiempo.

Bajo: Sí, señor.

Alto: Bienaventurados los que siguen los estatutos y hablan de las maravillas con el corazón ensanchado de agradecimiento.

Bajo: Sí, señor.

Alto: Bienaventurados los vivificados en la justicia que no ven la vanidad y se inclinan.

Bajo: Sí, señor.

Alto: Bienaventurados los guardianes por siglos y siglos de la palabra, que nunca limpian ni sus bocas ni sus manos y solamente meditan.

Bajo: Sí, señor.

Alto: Bienaventurados los que recuerdan y se consuelan en ello de su aflicción.

Bajo: Sí, señor.

Alto: Bienaventurados los que en medio del sueño se levantan y devuelven el pensamiento a la misericordia.

Bajo: Sí, señor.

Alto: Bienaventurados los que se humillan para aprender a vivir y nunca abandonan esta condición.

Bajo: Sí, señor.

Alto: Bienaventurados los que temen y se alegran de temer, encontrando consuelo y deleite en la palabra.

Bajo: Sí, señor.

Alto: Bienaventurados los que son perseguidos y echados por tierra levantan el rostro y aceptan los días de servidumbre.

Bajo: Sí, señor.

Alto: Bienaventurados los que perseveran porque el dolor les da vida y la esperanza los afirma sobre todas las cosas.

Bajo: Sí, señor.

Alto: Bienaventurados los que meditan y contienen el cuerpo endulzando el paladar con el dolor y no con el placer.

Bajo: Sí, señor.

Alto: Bienaventurados los que se enlazan en el sacrificio y toman por heredad el dolor.

Bajo: Sí, señor.

Alto: Bienaventurados los que se estremecen y apartan de sí la violencia, el mal y los pensamientos de un instante.

Bajo: Sí, señor.

Alto: Bienaventurados los que evitan y aguardan otra salud y otra justicia.

Bajo: Sí, señor.



Alto: Bienaventurados los simples, maravillados por la idea y la espera de otro día.

Bajo: Sí, señor.

Alto: Bienaventurados los pequeños que hablan de rectitud y de verdad en medio de la angustia y de la aflicción.

Bajo: Sí, señor.

Alto: Bienaventurados los que claman y previenen sus ojos del sueño para meditar en lo mucho entendido.

Bajo: Sí, señor.

Alto: Bienaventurados los perseguidos y los odiados porque están cerca de la verdad y de la palabra.

Bajo: Sí, señor.

Alto: Bienaventurados los que alaban el temor y gozan de sus despojos.

Alto: Bienaventurados los que repiten lo que escuchan y buscan socorro y están errantes en las cosas.

Bajo: Sí, señor.

Alto: Y partidos, asentaron.

Bajo: Sí, señor.

Alto: ¡Estoy cansado!

Bajo: Sí, señor.

Alto: Tengo hambre.

Bajo: Sí, señor.

Alto: ¡Estúpido!

Bajo: Sí, señor.

Alto: [*seco*] No quiero hablar contigo.

Bajo: Sí, señor.

Alto: [*igual*] No quiero.

Bajo: Sí, señor.

Alto: [*igual*] No quiero hablar con nadie.

Bajo: Sí, señor.

Alto: ¡No quiero!

Bajo: Sí, señor.

Alto: ¡No quiero!



Bajo: Sí, señor.

[*guardan silencio durante un tiempo. Alto comienza a molestarse. Bajo lo advierte pero permanece igual que siempre*]

Alto: No soporto el silencio.

Bajo: Sí, señor.

Alto: El principio.

Bajo: Sí, señor.

Alto: No quiero hablar.

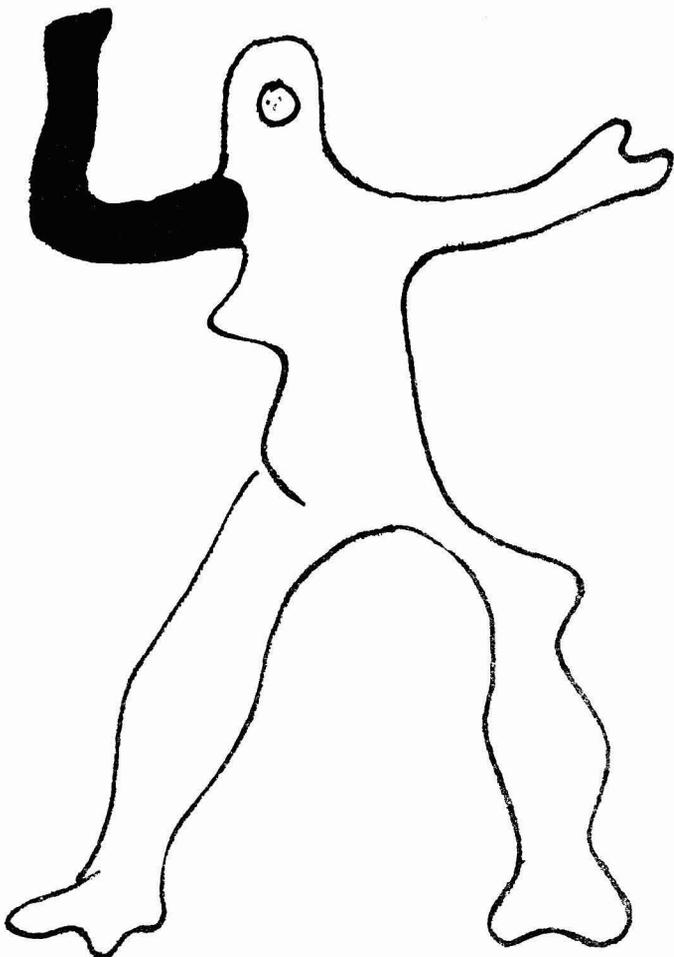
Bajo: Sí, señor.

Alto: ¡Estoy cansado!

Bajo: Sí, señor.

Alto: ¡No soporto el silencio!

Bajo: Sí señor.



Alto: No quiero hablar.

Bajo: Sí, señor. . .

Alto: ¡Hazlo tú!

Bajo: Sí, señor.

[*Bajo intenta decir algo pero no puede hacerlo*]

Alto: ¿Y bien?

Bajo: Señor. . .

Alto: ¿Qué esperas?

Bajo: Señor. . .

Alto: ¿Qué esperas?

[*Bajo intenta, nuevamente, sin lograrlo*]

Bajo: Señor. . .

Alto: ¿No tienes algo que decir?

Bajo: Señor. . .

Alto: ¡Dilo entonces!

Bajo: Señor. . .

Alto: ¡Dilo!

[*Bajo vuelve a insistir y a fallar*]

Alto: ¡Habla!

Bajo: Sí, señor. . .

Alto: ¡Rápido!

Bajo: Sí, señor. . .

Alto: ¡Habla!

Bajo: Sí, señor. . .

Alto: [*extrañado*] ¿Sólo sabes decir eso?

Bajo: [*Temeroso*] Sí, señor. . .

Alto: ¡Qué curioso!

Bajo: Sí, señor. . .

Alto: ¿Has visto un médico?

Bajo: Sí, señor. . .

Alto: [*igual*] ¡Qué curioso!

Bajo: Sí, señor. . .

Alto: [*se le acerca y le abre la boca*] Tienes lengua. Tienes dientes. [*lo examina*] ¡Qué curioso!

Bajo: Sí, señor. . .

Alto: [*toca sus dientes y su lengua*] ¡Igual que yo!

Bajo: Sí, señor. . .

Alto: Es asombroso.

Bajo: Sí, señor. . .

Alto: [*se le acerca*] Trata de decirme algo.

Bajo: Señor. . .

Alto: Habla.

Bajo: Señor. . .

Alto: ¡Vamos, habla!

Bajo: Señor. . .

Alto: ¡Habla!

Bajo: Señor. . .

[*intenta hacerlo, repetidas veces, en vano*]

Alto: ¡Estúpido!

Bajo: Señor. . .

Alto: ¡Hablarás!

Bajo: Señor. . .

Alto: ¡Tendrás que hacerlo!

Bajo: Señor. . .

Alto: ¡Sí!

Bajo: Señor. . .

[*intenta, se desespera, mira al Alto con temor, insiste varias veces; trata de agarrar otras letras, otras palabras, pero no puede*]

Alto: ¡Animal!

Bajo: Señor. . .

Alto: De buena gana volvería a golpearte.

Bajo: Señor. . .

Alto: [*le abre la boca*] Eres un animal. ¿Me oyes? Un estúpido animal.

Bajo: [*con dolor*] Señor. . .

Alto: Algo tan sencillo y eres incapaz de hacerlo.

Bajo: Señor. . .

Alto: Siempre lo has hecho, ¿por qué no ahora?

Bajo: Señor. . .

Alto: ¡Estúpido!

[*se impacienta. Camina de un lado a otro. Bajo lo mira con temor. Durante unos segundos se repiten ambas acciones. Alto se detiene. Se acerca a Bajo, sonriendo*]

Bajo: Señor. . .

Alto: ¡Hablarás!

Bajo: Señor. . .

Alto: Como lo hago yo. [*pausa*] Y yo lo haré como lo haces tú. Sencillo, ¿no te parece?

Bajo: Señor. . .

Alto: Me imitarás.

Bajo: Señor. . .

Alto: Te autorizo a hacerlo.

Bajo: Señor. . .

Alto: ¡Hablarás!

Bajo: Señor. . .

Alto: Como lo hago yo siempre.

Bajo: Señor. . .

Alto: [*sonríe*] Yo guardaré tu silencio.

Bajo: Señor. . .

Alto: [*igual*] Tu estúpido silencio.

Bajo: Señor. . .

Alto: [*igual*] ¿Entiendes?

Bajo: Señor. . .

Alto: ¡Comienza!

Bajo: Señor. . .

Alto: ¡No me llames señor! [*pausa*] No soy el Señor.

Bajo: Señor. . .

Alto: Entiende de una vez por todas: el Señor eres tú, yo soy la otra cosa.

Bajo: Señor. . .

Alto: Recuérdalo.

Bajo: Señor. . .

Alto: ¡Comienza!

Bajo: Señor. . .

Alto: ¡Comienza!

Bajo: Señor. . .

Alto: ¡Vuelves a comenzar con lo mismo! [*pausa*] ¿No entiendes? Tienes que hablar como yo. Te estoy dando la oportunidad de hacer las cosas que yo hago. [*pausa*] Meterte en mí. [*pausa*] Yo diré tus palabras ahora. [*pausa*] Mira. . . [*Alto se desprende de sí y entra al otro territorio. En un principio Bajo no advierte nada. Sonríe tontamente al ver*]



los gestos de Alto. No entiende por qué él actúa de esa otra manera. No entiende qué significado tiene hacerlo así. No entiende de quién es esa otra manera. Lo mira una y otra vez y otra. En uno de esos momentos Bajo advierte todo. Mira el por qué. Mira el significado. Mira el quién. Se observa tal y como ha sido y como es. En ese momento, sabe que lo hace por vez primera y última]

Bajo: ¿Listo?

Alto: Sí, señor.

Bajo: ¿Seguro?

Alto: Sí, señor.

Bajo: ¿Seguro?

Alto: Sí, señor.

Bajo: ¿Seguro?

Alto: Sí, señor.

Bajo: Vuelva a comenzar.

Alto: Señor...

Bajo: Vuelva a comenzar.

Alto: Señor...

Bajo: No discuta y obedezca.

Alto: Sí, señor.

Bajo: [cortante] Ése no es el papel.

Alto: Señor...

Bajo: ¿Qué es lo que ha hecho durante todo este tiempo?

Alto: Señor...

Bajo: Cambie el papel.

Alto: Sí, señor.

Bajo: ¿Listo?

Alto: Sí, señor.

Bajo: Dos por tres seis por tres dieciocho por tres cincuenta y cuatro por tres ciento sesenta y dos por tres cuatrocientos ochenta y seis por tres mil cuatrocientos cincuenta y ocho por tres cuatro mil trescientos setenta y cuatro por tres trece mil ciento veintidós por tres treinta y nueve mil trescientos sesenta y seis por tres ciento dieciocho mil noventa y ocho por tres trescientos cincuenta y cuatro mil doscientos noventa y cuatro...

Alto: [incómodo] Señor...

Bajo: por tres...

Alto: [igual] Señor...

Bajo: un millón sesenta y dos mil ochocientos ochenta y dos...

Alto: [igual] Señor...

Bajo: por tres...

Alto: [suplicante] Por favor...

Bajo: tres millones ciento ochenta y ocho mil seiscientos cuarenta y seis...

Alto: [igual] Por favor...

Bajo: por tres

Alto: [igual] No siga...

Bajo: quince millones quinientos sesenta y cinco mil novecientos treinta y ocho...

Alto: [igual] No siga...

Bajo: por tres...

Alto: [igual] No siga...

Bajo: cuarenta y seis millones seiscientos noventa y siete mil ochocientos catorce...

Alto: [igual] Por favor...

Bajo: por tres...

Alto: [se cubre los oídos] No escucharé, no lo escucharé...

Bajo: ciento treinta y nueve millones novecientos noventa y tres mil cuatrocientos treinta y dos...

Alto: [igual] No lo escucharé, no lo escucharé...

Bajo: por tres

Alto: [igual] No. No siga...

Bajo: cuatrocientos diecinueve millones novecientos ochenta mil doscientos noventa y seis...

Alto: [igual] Por favor, no siga...

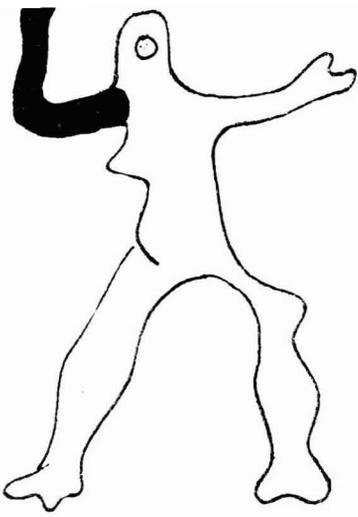
Bajo: por tres...

Alto: [suplicante] Silencio...

Bajo: un billón doscientos cincuenta y nueve millones novecientos cuarenta mil ochocientos ochenta y ocho...

Alto: [igual] Por favor, silencio...

Bajo: por tres...



Alto: [con un grito extenso] Por favor, silencio. . .

Bajo: tres billones setecientos setenta y ocho mil millones ochocientos cuarenta y dos mil seiscientos sesenta y cuatro. . .

Alto: [leve] Por favor. . .

Bajo: por tres. . .

[Alto cae de rodillas, cansado]

once billones trescientos treinta y seis millones quinientos veintisiete mil novecientos noventa y dos. . .

[Alto mira en derredor, conociendo el terreno]

por tres. . .

Alto: Sí, señor.

Bajo: No selles las palabras porque el tiempo siempre está cercano. . .

Alto: Sí señor. . .

Bajo: El primero y el postrero. . .

Alto: Sí, señor. . .

Bajo: Principio y fin. . .

Alto: Sí, señor. . .

Bajo: No habrá más noche. . .

Alto: Sí, señor. . .

Bajo: No habrá más lumbre. . .

Alto: Sí, señor. . .

Bajo: Las hojas. . .

Alto: Sí, señor. . .

Bajo: Del árbol. . .

Alto: Sí, señor. . .

Bajo: Reaccionan. . .

Alto: Sí, señor. . .

[Bajo golpea a Alto violentamente]

Bajo: ¡Qué día más agradable!

Alto: Sí, señor. . .

Bajo: ¡Ignorante!

Alto: Sí, señor. . .

Bajo: ¿Qué puedes tú saber de ello?

Alto: Sí, señor. . .

Bajo: ¿Está todo en su lugar?

Alto: Sí, señor. . .

Bajo: Recuerde. . .

Alto: Sí, señor. . .

Bajo: Cumpla con lo que le digo y no malgaste el tiempo pensando en que malgasta el tiempo.

Alto: Sí, señor. . .

Bajo: Ésa es la meta.

[guardan silencio: Bajo permanece detenido en sus propias palabras mientras Alto, una vez y otra vez y otra intenta hablar]

Alto: [indeciso] He terminado. . .

Bajo: Fidelidad.

Alto: [igual] Sí, señor.

Bajo: Exactitud.

Alto: [igual] Sí, señor.

Bajo: Corrección.

Alto: [igual] Sí, señor.

Bajo: Es necesario.

Alto: [igual] Sí, señor.

Bajo: ¡Revíselo nuevamente!

Alto: Sí, señor. . .

Bajo: ¿Seguro?

Alto: Sí, señor. . .

Bajo: ¿Palabra por palabra?

Alto: Sí, señor. . .

Bajo: ¿Línea por línea?

Alto: Sí señor. . .

Bajo: ¿Párrafo por párrafo?

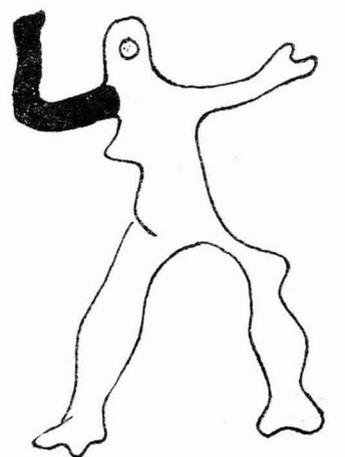
Alto: Sí señor. . .

Bajo: ¿Página por página?

Alto: Sí señor. . .

Bajo: ¿Seguro?

Alto: Sí, señor.





DIARIO DE SAN FRANCISCO

[DICIEMBRE 70 / ENERO 71] POR DAVID RAMON



*You got a friend
Winter, Spring, Summer or Fall
all you got to do is call
and I'll be there
You got a friend*

tras día, sólo algunos temas, lugares, gentes, acontecimientos, lo que quedó impreso más que en mi memoria, en mi sensibilidad, lo que en alguna forma aunque sea mínima me transformó.

El nuevo romanticismo



Imagine there's no heaven
it's easy if you try
No hell below us
Above us only sky
Imagine all the people living for today
ah!

La primera vez que vine a San Francisco fue en los cincuentas. Me enamoré del lugar (a pesar de su clima, al que ahora ya estoy acostumbrado) y decidí que siempre volvería. Así ha sido desde entonces, año tras año vuelvo. A veces todo el verano, otras parte del invierno y extrañamente en primavera sólo he estado a principios, lo mismo que en otoño. Ya "perdí" la cuenta de las veces que he estado en San Francisco: sin embargo siempre que regreso me pasa lo mismo que la primera vez. Aquí tengo varios amigos, no muchos, pero ¡qué amigos! sin ellos San Francisco con "todo y todo" no sería igual, y ya no sería lo que es para mí y si alguna vez los pierdo o se van de aquí entonces ya "nunca vuelvo", esta ciudad sin ellos sería terriblemente vacía.

En San Francisco el pleno apogeo del neorromanticismo. Este toma muchas formas: lo más externo, el pelo largo, las barbas, las faldas largas, los pies descalzos, la ropa antigua; luego una verdadera comunión, unos verdaderos esposales con la naturaleza; el sentirse parte de un ciclo, de un equilibrio ecológico, la vuelta a la comida orgánica; un rechazo del automóvil, una vuelta a la bicicleta, un renovado interés por la Astrología (incluso por la brujería); en política un profundo anarquismo, con una gran dosis de desilusión. Fundamentalmente una rebeldía contra todo lo establecido, la desaprobación total de la autoridad. El retorno a la naturaleza, el *noble salvaje* es el ideal hoy.

You got a friend, brother

You got a friend, sister

San Francisco es una de las ciudades más bellas, más sofisticadas y más libres que existen y desde que "me enamoré de ella" he visto transcurrir muchos acontecimientos sensacionales: el nacimiento de la generación *beat* (Allen Ginsberg, Ferlinghetti); el florecimiento de la cultura hippie; el éxodo de los hijos de las illores; la explosión del rock ácido (marcada por el ascenso y muerte de Janis Joplin). El movimiento por la libertad de palabra en Berkeley; el parque del pueblo en Berkeley; la total radicalización de los estudiantes; los panteras negras; "los hermanos de soledad"; el encarcelamiento de Angela Davies... Hoy "otra vez" ha cambiado un poco; así es como yo la veo a finales de 71 y principios de 72. Lo que sigue a continuación, es-lo que con cierta imaginación podría llamarse "mi último diario de viaje". No es algo tradicional en este aspecto, no es un relato de mi estancia día

La Iglesia Metodista Unitaria Glide Memorial ha estado "de moda" desde hace ya unos años entre la gente más avanzada (en todos sentidos) de San Francisco, incluso entre la que no es religiosa. Su ministro o pastor A. Cecil Williams es el consejero espiritual de Angela Davies, en el mismo edificio de la iglesia se



localizan las siguientes organizaciones: los panteras negras, Comité de Defensa de Angela Davies, Frente de Liberación de la Mujer, Frente de Liberación Homosexual, Trabajadores Agrícolas Unidos, Defensa Legal de los Hermanos de Soledad, Hijas de Bilitis, Alternativa para escuelas gratuitas, etcétera, etcétera.

El ministro Williams es un joven negro, barbón, sensacional, con una indumentaria muy moderna y que lleva a cabo el *servicio religioso* en forma increíble. En el altar un numeroso grupo de jóvenes músicos tocan rock, destacan unos negros con vestimenta africana; al mismo tiempo que ellos tocan, o el pastor habla o hay otros números, se proyectan sobre el altar transparencias, juegos de luces, y otras cosas. Lo que aquí llaman "light show". Y todo el mundo baila, canta (canciones de los Beatles, de Carole King, de James Taylor, de Laura Nyro, y demás. Toda la congregación canta y baila con una alegría, con una espontaneidad absoluta, explosiva y contagiosa. La gente de veras se abre hacia el otro, se *comunica*. La palabra hermano, hermana, adquieren aquí su significado verdadero, auténtico. Uno no puede más que estremecerse, la emoción "traiciona", las lágrimas salen, la resequedad espiritual de mucho tiempo se desvanece. Se siente, se percibe, se palpa lo que es el verdadero amor fraternal, y aunque no sea religioso, se entiende perfectamente lo que es el amor al prójimo, el sentido de lo que es la paz, el amor a la humanidad. Entre otras muchas cosas el amor que se percibe aquí parece increíble por verdadero, y se entiende que entre tantas revoluciones de diversa índole que están ocurriendo en San Francisco, ésta aquí sea una de las más válidas sobre todo porque es interna (o sea en un sentido profundo). Esta búsqueda de la autenticidad, del amor, de la comunicación de éstas gentes aquí es grande y maravillosa; nos parece un milagro porque en general en México hemos estado acostumbrados y expuestos a todo lo contrario: la hipocresía, la falsedad, la maledicencia, el odio. Me sumerjo en esta experiencia de auténtica comunicación con la gente y la vivo plenamente, sin intentar ningún razonamiento; sólo me dejo llevar por el momento y es lo importante, lo importante es vivirlo... Después de que termina cada canción o cada prédica (éstas son muy prácticas, por ejemplo: dónde hay viviendas más baratas, guarderías, escuelas, hoy liberaron a un hermano pantera negra, etcétera), la gente levanta el brazo o los brazos, con las manos unidos hacen el signo de la paz, otros tienen el puño cerrado símbolo del poder negro, del poder chicano, del poder amarillo, del poder de los que por tanto tiempo han estado desposeídos de él. En fin, del poder del pueblo. ¡El poder para todos los oprimidos! ¡El poder para la gente! ¡El poder para el pueblo! Las caras de estas gentes son maravillosas, revelan entre otras cosas una intensa vida interior y también una paz profunda y auténtica, y por lo tanto esto se traducirá en una gran seguridad en lo que quieren, y en lo que están haciendo. De aquí se sale reconciliado con la gente, con la vida, amándola más

que nunca y convencido y fortalecido de que por ello mismo hay que trabajar efectiva y verdaderamente por un cambio, un cambio que sitúe al individuo, a la dignidad humana en el centro de todo, por encima de todo, como siempre debió, debía debe y tiene que ser.

Existen varios museos en San Francisco: uno de mis favoritos es el de *Arte Moderno* está en la esquina que forman las calles McCallesten y Van Ness; tiene un toldo azul a la entrada, es bonito, y muy acogedor. El elevador pintado a rayas con colores pastel lo lleva a uno al tercer piso donde están las salas de exposición: en una de ellas —a la que invariablemente regreso— hay un retrato de Monet que amo; es el retrato de una muchacha con los ojos verdes. Hoy hay una exposición de fotografías "esculpidas" o sea fotos enmarcadas en plástico a las que se les ha puesto plástico derretido o abombado experimentado, y creando cosas muy interesantes; hoy sin embargo, ya no hablaré más de este museo, sino de otro, el que está situado en el *Golden Gate Park*. Este parque tiene lagos, un jardín japonés, un acuario, un planetario y muchos hippies que pululan por aquí; sólo que también tiene muchos policías motorizados, andan en motonetas y traen binoculares: cuando ven grupos de gentes sentadas y pasándose algo que humea hablan por radio a sus compañeros y se lanzan todos juntos sobre ellos.

En uno de los museos del Golden Gate, el *The Young Memorial* hay una exhibición de fotografía francesa "primitiva": como todo arte que se etiqueta de "primitivo", esta exposición es de lo más sofisticado en arte, es gigantesca y contiene 246 fotos con una enorme variedad de temas, métodos y enfoques. Creo que es el mejor conjunto de fotografías "antiguas" o "modernas" que haya visto, entre otras cosas debido al tiempo transcurrido, que les ha hecho un gran favor, permitiendo que adquieran profundidad en los colores, lustre, nuevas calidades de luces y sombras, formas, tonalidades, todo lo que obviamente no tenían cuando eran nuevas. Este es uno de los encantos (no el menor) de esta exposición. Pero al verla también nos vienen otras consideraciones: la rapidez con que la fotografía (un arte entonces nuevo) se apoderó del mundo y trajo a todos los mundos más lejanos y exóticos, no sólo los paisajes, sino también los hombres (en esencia iguales) que los habitaban, aunque con un efecto negativo (según se dice aquí sirvió también para despertar la codicia de los imperialistas. Aparte de esto, entre todas ellas llaman la atención (y no creo que sea simple coincidencia) las grandes fotos de pintores: Daumier, Courbet (exactamente como personaje de uno de sus propios cuadros) Meissonier, otros. La exposición tiene también aquí y allá una especie de toque de "pornografía". Según lo que nos dice el catálogo, Baudelaire —que no entendía su mecanismo—; denunció a la fotografía por ello, "por su alianza con el vicio"; por supuesto que esto es una tontería: lo único que

muestran las fotos que vemos aquí (escenas diarias) es arte puro, arte del mejor.

La Universidad de Stanford es muy bonita (no muy grande) muy ordenada, con grandes jardines muy cuidados, y en general nos recuerda las Universidades del Este, sólo que sus edificios son más o menos de austero estilo "español". Su galería de arte presenta una exposición a la que nadie puede dejar de ir: grabados y dibujos de Toulouse-Lautrec. Para mayor lujo son no sólo dibujos y grabados "comunes", sino joyas, auténticas maravillas: pruebas de autor de sus carteles antes que se imprimieran; de sus grabados con combinaciones de colores, tentativas y pruebas en que la composición se alteró a mano a última hora.

La exposición con 81 grabados es absorbente (no estoy descubriendo el mediterráneo y no soy crítico especializado en pintura) como Toulouse-Lautrec siempre lo es, desde todos los puntos de vista. Algunas de las copias que hay aquí son únicas y creo que no tienen paralelo por lo menos en los Estados Unidos; en fin, esto no es lo importante, porque precisamente con Toulouse-Lautrec uno nunca piensa en términos de "arte" o "historia" (o ambos combinados). Su verdad humana, la calidad humana, su originalidad artística trascienden tales consideraciones... y sin embargo, uno no puede dejar de pensar en él como un heredero de Daumier y contemporáneo de Whistler (Proust, Proust); las litografías especialmente "muestran" su deuda con el grabado japonés en la riqueza de líneas, en las perspectivas inusuales (¿ahora sí ya estoy hablando como "crítico"?), la sutileza de color, en fin todo eso que está ahí y que cualquiera, hasta un profano como yo, puede ver y apreciar. Pero sobre todo ello (claro) predomina lo humano que se nos muestra satírico, punzante, dramático, aposentado en los salones de baile, los cafés, los teatros y (ya se sabe) los burdeles de París. Las personas y personajes ahora ya tan "conocidas": Ivette Guilbert, Jane Avril, Marcelle Lender, Arístide Bruant; y todos los que no tienen nombre, pero sí *vida*; y están también el Moulin Rouge, el Follies Bergère o el Diván Japonés. Esta exposición muestra a Toulouse-Lautrec como el artista que más que ningún otro elevó el cartel a la categoría de gran arte, muestra sus notables invenciones para mejorar el arte litográfico. Pero no sólo hay esto aquí; están también portadas de libros de música, de otros libros, programas de teatro: en fin, el artista está representado en cada una de las etapas (lo siento por el cliché) de su genio.

La calle Union



En este momento la moda, *eso* entre el *beautiful people* es Cole Porter. La nostalgia por su música, por los treinta, los cuarentas, el *Café Society*, el artista vestido de frack, el piano blanco de cola (*New Yorker*)

I got you under my skin
Cole Porter

M y M tienen una tienda de discos en la calle Union, una calle muy larga, pero considerada "interesante" (para ciertas gentes, claro) sólo de la parte que va de la avenida Van Ness (una de las más antiguas de aquí, y donde vivió Alice B. Toklas, la amiga de Gertrude Stein) hasta otra que se llama Steiner. En realidad y en verdad esta parte de la calle Union es una de las más sofisticadas de San Francisco; y en cierta forma sería el equivalente de la zona, aunque mejor y más auténtica. Esta sección agrupa principalmente tiendas de antigüedades (impresionantes, bellísimas, carísimas), dos cines que siempre exhiben las últimas novedades (ahora, en uno *A clockwork orange*, en el otro *Cisco Pike*), restaurantes muy buenos, boutiques, muchas galerías. M y M, que conocen a todo mundo en esta calle sofisticada y deslumbrante, son jóvenes a la moda, y a la moda aman apasionadamente el cine, la literatura (en particular la latinoamericana), han vivido en varias partes del mundo, viajan, son fantásticamente simpáticos y encantadores; leen todas (o casi) las revistas que se editan en el mundo, empezando por una publicación genial que tiene el irónico título de *Women's wear daily* —lo que las mujeres usan del diario— y siguiendo con la revista de la Universidad, el *Vogue*, el *Siempre!*, el *Sight and Sound*, el *Films and Filming*, el *Village Voice*, etcétera, etcétera. Están al tanto de todas las novedades en todos los sentidos. Ya hace algún tiempo que son amigos míos y para visitarlos me voy caminando por toda la calle Unión, atravieso tiendas, me meto a una galería (donde hay una exposición muy interesante de dos fotógrafos, Edward y Cole Weston, muy conocidos aquí, uno de los cuales tuvo la beca Guggenheim), salgo, sigo y por fin llego a la tienda; platicamos mucho y una cantidad impresionante de gente entra a comprar aparentemente todos el mismo disco Bobby Short y su homenaje a Cole Porter (Short es un jazzista famosísimo que fue expulsado de México a raíz de un "escándalo"). M, me invita a almorzar, en el trayecto saluda a todo mundo y al pasar por una galería (The Poster) y ver anunciada una exposición de *art nouveau*, casi sin sentir entramos automáticamente. Hay sobre todo trabajos de Alphonse Mucha "el maestro de cartel", pero también de Theodore Steinlen, Jan Toorop y Pierre Bonnard; es





curioso y encantador ver en ellos a las modestas vírgenes con los ojos entornados o de plano cerrados, y que sin embargo anuncian nada discretamente toda clase de productos: licores, chocolates, aceites, cigarros, rodeadas de toda la parafernalia *art nouveau*. Hay carteles de todas las nacionalidades (hasta españoles de Barcelona) pero para mi gusto sobresalen las cuatro estaciones de Mucha (que además no tienen ningún anuncio). Se acerca a observar una estatuilla, el dueño lo saluda, nos dice que el propietario de una de las cercanas casas de antigüedades se la prestó para dar más ambiente. M le pregunta si conoce a un señor X, el mayor coleccionista de *art nouveau*. Claro —le responde— todos los carteles que se exhiben aquí son de él. Salimos. Almorzamos en un lugar que tiene más o menos pretensiones europeas, pero que en realidad sí es muy agradable, a nuestra mesa se acercan muchos amigos de M, desde otras simplemente lo saludan. Una vez me dice, señalándome una: “estaba ahí Ryan O’neill, nunca oí conversación más plana en toda mi vida.”

M y M viven en Sausalito (a sólo 15 minutos —en coche— desde San Francisco; también se puede llegar por autobús *ferry*, en bicicleta o hasta caminando) es un lugar precioso, elegante y muy sofisticado y (ahora) casi (o sin el casi) exclusivamente para gentes de bastantes recursos. Había y hay todavía artistas y algunos bohemios, pero son los que venden lo suficiente para sostener su muy cara estancia aquí (las rentas o los precios de las propiedades son elevadísimos). Toda la gente que se precia más o menos de algún brillo vive aquí (aunque tenga sus negocios o su trabajo en San Francisco), algunos tienen anclados sus yates en la pequeña bahía; y hay en impresionante mayoría casas muy bellas o muy modernas, o ambas cosas. M y M me invitan a cenar a su casa. Es preciosa, tiene muchísimos libros, cuadros, antigüedades, muebles muy cómodos, plantas, grandes ventanales, una terraza, una bonita vista y hay que subir 120 escalones para llegar a ella. Para que me sienta a gusto (en mi elemento) invitan a un estudiante de cine, así que durante y después de la cena se habla sobre todo de ello: *El Decameron* de Pasolini, Visconti, los críticos (Pauline Kael), de los clásicos exhibidos en televisión; de la forma en que se imparten los cursos de cine en el San Francisco State College, de la Cinemateca (de México) de *Avaricia*, de *Intolerancia*; pero también se habla de literatura: Proust, Lezama Lima, Cabrera Infante, Cortázar; empezamos escuchando música de Mahler, seguimos (claro) con Bobby Short, esto da tema a los *revivals* (cuando Short toca y canta *te llevo dentro de mí* parece que de pronto va a empezar una película musical) de las nostalgias por los treinta, por los cuarenta; M pone un disco de *Josephine Baker*; es demasiado: para contrastar, cuando acaba pido rock. D me cuenta su vida. Estuvo en la fuerza aérea, luego volvió “al mundo” (cuando estaba ahí, es como si hubiera estado muerto) e hizo

“todo el viaje al ego”, y trató de llenarse con el “american dream”: todo lo más caro, lo mejor, la apariencia, el crédito. Luego al revés, hasta llegar a la droga; ahora está mejor, estudia cine (es la realización de una vocación) aparte de esto trabaja parcialmente como mesero en un bar (las propinas son increíbles) y por supuesto de todas maneras vive con cierta sofisticación, tiene un jaguar “viejo” (años cincuentas) porque en realidad esto es más elegante. . . M y M representan la “beautiful young people” (o sea gente joven, mundana y que vive muy bien) de San Francisco, la elegancia y sofisticación neoyorquina en California, por un lado quisieran que esto fuera Nueva York pero a la vez, aunque no lo sea, tienen la enorme ventaja de la libertad, o la liberalidad que haya aquí y que permea todos los círculos. M y M son burgueses, encantadores, conocedores, saben vivir, tienen inquietudes, son cultos, excelentes anfitriones, muy buenos amigos y son congruentes, están precisamente donde les fascina estar y a donde seguramente pertenecen, y saben vivir —lo que unos consideran defecto y otros virtud (¿quién sabe?)— la frivolidad.

ROCK, ROCK, ROCK



People try to put us down
Just because we get around
things they do look awful cold
Hope I die before I get old
This is my generation, baby
My generation.

El San Francisco que yo amo tiene algo muy especial: hace florecer a la gente, este San Francisco es el que hizo estallar “el verano del amor” y “los hijos de las flores”, en 67 vivieron 24 horas al día una alternativa diferente, un renacimiento, otro mundo, otro concepto de todo. Su centro fue el Haight Ashbury; su lema *paz y amor*. Entonces funcionó, hoy está desprestigiado hasta en México. De este verano del amor nació entre otras toda la galaxia del rock ácido: Country Joe and the fish; The Grateful Dead, The Moby Grape, Los Jefferson Airplane, Big Brother and the Holding Company con su vocalista Janis Joplin. San Francisco, la ciudad del amor, donde las primeras bandas tocaban diariamente todas las noches en (los que después serían famosísimos) Fillmore Auditorium y Avalon Ballroom. La música de rock emergía tan naturalmente del ambiente de la ciudad como emerge la humedad del mar que la rodea. Las bandas de rock tocaban para la enorme concentración juvenil del Haight Ashbury, para los inconformes estudiantes de Berkeley. San Francisco era el Liverpool de Norteamérica; el rock tuvo el sonido San Francisco, en San Francisco la



música de rock era (y es afortunadamente) parte del medio ambiente y el medio ambiente parte de esta música. Entonces las bandas ensayaban juntas, tocaban juntas, vivían juntas en un estilo que no diferenciaba entre arte y vida. La reina de todo esto fue Janis Joplin: la más carnal, la más explosiva, la más sexy reina del rock, a quien quería recordar siempre, antes que nada como la vi una vez (en uno de mis lugares favoritos) bailando hasta el paroxismo, viviendo la música. Recuerdo todo esto cuando oigo "Bye Bye Miss american pie", una nueva canción de rock que es deliberadamente un pastiche de Dylan, los Beatles, los Rolling Stones, Woodstock, y demás; de todo el rock, de los '60s, que habla del rock como nostalgia, que habla de los que en los '60s tenían (o teníamos) 20 años. . . San Francisco hoy es todavía una ciudad que ama esta música. Los Jefferson Airplane todavía tienen su casa con banderas enfrente del Golden Gate, pero el Fillmore y el Avalon cerraron sus puertas, todavía hay más de 5 000 músicos jóvenes dedicados al rock y hasta incluso han surgido nuevos músicos (Quick silver messenger service, Credence clearwater revival, Joy of cooking —exclusivamente femenino—, Three dog night) muchos lugares nuevos han abierto (Matrix, Keystone Korner, House of good, Family pharmacy, Mandrake, Freight and Salvage). El rock, en fin, sigue.

En el Winterland (un local viejo) tocan ahora los grupos que antes lo hacían en el Fillmore. Hoy aquí hay un concierto en que tocan "los legendarios" Grateful dead. La primera vez que oí este conjunto fue aquí mismo, en San Francisco, a beneficio de las víctimas de una represión; hoy ya casi no tocan públicamente, por eso su aparición constituye una especie de raro privilegio. . . El Winterland es como la Arena México, y se encuentra en el corazón del ghetto negro. Llego muy tarde (una hora después de iniciado el concierto), pago mis cuatro dólares y me dispongo a entrar. Ya no hay "bolas", sólo muchos policías, todos negros (un policía blanco no entra aquí ni por equivocación, dice mi amigo). Subimos y subimos y cuando por fin encontramos algún lugar nos sentamos. Hay tanto, pero tanto, tanto humo de marihuana que de hecho uno "se pasa" con sólo respirar fuerte; pero yo tengo una reacción muy curiosa, mi organismo no lo soporta y los ojos no dejan de llorarme, al grado de que tengo que salir, ir al baño y echarme agua por un largo rato. La música se oye perfectamente aún aquí, y descubro otra cosa: en realidad ahora "el chic subterráneo" es oír el concierto desde afuera. Hay mucha gente sentada en el suelo, en los pasillos; cuando ya me siento mejor vuelvo adentro, pero el comportamiento del público ha variado mucho; ya casi no se baila porque la gente mejor quiere escuchar lo que dice la letra de las canciones; ahora la gente lleva también toda clase de bebidas y aparte de que por ello "se cruzan" debe uno tener cierto cuidado para no tropezar o sentarse sobre ella. Hay obviamente un

despliegue de guardias por todos lados y veo que sacan a algunas gentes, aunque en realidad no me imagino qué "otras" faltas estarían cometiendo pues el 90 por ciento fuma marihuana. Hasta abajo, donde no hay sillas (y la gente está parada o sentada en el suelo), hay en medio un "pasillo luminoso" que divide al lugar en dos y evita la congestión, el aglomeramiento. El público es indescriptible y tan interesante que cuando tocan los dos primeros conjuntos, que no son notablemente buenos, me dedico todo el tiempo a observarlos (sin meterme realmente en la música). Oigo que unos comentan sobre la vida sexual de *The riders of the purple sage* que son los que tocan ahora, observo que ya no es el mismo público que se veía en el viejo Fillmore; la mayoría son jovencísimos (les calculo 12 o 13 años) aunque también hay gente "vieja" (de más de 30). A pesar de ser un público tan predominantemente joven, se le nota menos fresca, y menos "en familia" que al que asistía al Fillmore; el sentimiento de libertad física y emocional que éste ofrecía ha desaparecido aquí por lo menos en un 75 por ciento. A veces, sin embargo, por momentos todo parece ser "como antes"; esto se acentúa cuando aparecen por fin *Los Grateful dead* y empiezan a tocar. Su música es fabulosa, buenísima, excelente. Al estar escribiendo esto hay un reto para mí, porque veo que con decir "excelente", "fabulosa" y otras cosas, en realidad no digo nada y no comunico mi experiencia. Lo retomo ¿Qué se puede decir? Quizá en primer lugar que ahora su música es más "folk"; luego que existe un gran acoplamiento, una enorme comunicación e identificación de grupo (por algo han estado tanto tiempo juntos); también que en la mayoría de las canciones las letras son muy corrosivas (en las manos muy tiernas, muy bellas) o finalmente que hay mucha búsqueda e improvisación en lo que tocan (no lo digo en sentido peyorativo) a la manera del jazz. Empiezan tocando una canción y luego se van, y se van e improvisan y cambian, y juegan con ella, y cuando esto ya parecería imposible, la retoman otra vez y ahí está la música, la melodía original. La canción enriquecida y de verdad interpretada y reinterpretada; y sin embargo a pesar de todo no nos llenan tanto como antes, o hemos cambiado nosotros o algo pasa (tal vez que todo lo que tocan nos es casi o totalmente desconocido, que

no lo habíamos oído antes, que no estamos habituados). No sé. Por otro lado su *show* de luces es magnífico, y a esto agregan otras cosas sensacionales, "explosiones" en el foro, lenguas de llamas que suben hacia las alturas y luego se desvanecen. Un buen número de grupies los acompañan (hay hasta niñas, que me imagino serán sus hijas) y algunas están vestidas y bailan como odaliscas. Los Grateful dead tocan y tocan y tocan, y... de repente me siento saturado, ya bien servido. Sería excesivo quedarse aquí más, ¡es fantástico! , pero más de lo que nadie puede pedir. Después de dos horas y media de oírlos y sabiendo que "todavía" seguirán por un rato, cuando me siento en el límite, me doy el lujo de una vida, y abandono el Winterland.

The Cockettes de San Francisco



You, you may say I'm a dreamer
But I'm not the only one
I hope some day you'll join us
And the world will live as one

El día de noche vieja (o sea el 31 de diciembre) San Francisco es aún más que nunca una fiesta, una fiesta que empieza a las 11 o 12 del día al salir los empleados de las oficinas; antes han brindado adentro y exaltados, jubilosos, lanzan por las ventanas a la calle las hojas de los calendarios del "año viejo" (esto es notable sobre todo en el sector financiero); el espectáculo es impresionante, parece que está nevando... Por la noche la calle Grant que atraviesa todo el barrio chino y que a la altura de North Beach se convierte en uno de los lugares más sofisticados de San Francisco, Estados Unidos y probablemente el mundo) se cierra al tránsito, y hay en ella un verdadero carnaval. La gente se echa confeti, se besa, se abraza, se felicita. Deliberadamente atravieso por ella para dirigirme a North Beach, salgo de mi viaje bañado en confeti, besado, abrazado, felicitado y colmado de buenos deseos; así llego al Savoy Tívoli, está increíble. El ambiente aquí es aún más fabuloso que en la calle, porque aquí para toda la gente, de veras, es una fiesta, una gran fiesta, y hay que ponerse de gala (claro que según lo que cada uno tenga como idea de gala). Este lugar tiene una atmósfera muy cosmopolita y deslumbrante y parte de su encanto es que se mezclan las gentes más disímolas esta noche, y todas las noches abundan los contrastes. Unos van simplemente de pantalón vaquero y suéter o alguna prenda de gamuza; otros de smoking o de frack, unos a la última moda, otros con ropa de los treinta o cuarentas (o más viejas) señoras de largo, pieles y joyas, muchachas que sacaron sus vestidos, (auténtico fin de siglo) no se





de dónde; muchachos con plumas, con ropa muy imaginativa, escotes y maquillajes inimaginables, hippies, hips (que no es lo mismo), onderos snobs, socialités, artistas, modelos millonarias, mendigos, cantantes de folk, familias conservadoras (incluso con niños pequeños). Entra (y no llama para nada la atención) un muchacho que trae patines de hielo, un vestido blanco como de los cincuentas, las piernas sin rasurar, la barba pintada de dorado y plateado y con aplicaciones de lentejuelas, aretes y en la cabeza una serie de foquitos que prenden y apagan. Es la realidad en el límite con la fantasía, en ese límite que ya no se distingue; o sea, es San Francisco; y sobre todo, la influencia de The Cockettes.

The Cockettes de San Francisco es un grupo de "teatro" (por llamarlo de alguna manera), son entre otras muchas cosas, uno de los fenómenos más inexplicables de la contracultura norteamericana (pero perfectamente explicables si se sitúa uno en San Francisco, una de las ciudades más liberales y más liberadas del mundo, incluso más que Copenhage). Este grupo es el consentido de todos los periódicos underground, donde han aparecido reportajes sobre ellos innumerables veces, y marcan un verdadero hito en lo que se conoce como el nuevo teatro liberado o nuevo teatro de liberación (y nacen un poco del movimiento de liberación homosexual). Lo constituyen principalmente (aunque no todos son) jóvenes hippies o mejor dicho hips homosexuales que se visten de mujeres. (Pero — mucha atención — el vestirse así no constituye ninguna jotería, sino un desafío; se trata de acabar con la ropa como apoyo del sexismo; la ropa no tiene ya por qué jugar un papel sexual, uno se puede vestir como quiera, y esto no significa nada. No significa nada que un muchacho "ondero" se ponga ropa de mujer de los cincuentas, de los cuarentas, de los veinte, de los treinta, todas juntas a la vez o de una sola época. Es sólo el espíritu de Artaud llevado por fin a la práctica, es "como el Satiricón 24 horas al día, es un perpetuo "happening", un perpetuo regocijo, un estilo de vida en que la imaginación de veras toma el poder, y en que la fantasía se adueña de la realidad; aparte de estos muchachos, el grupo incluye también mujeres, parejas, bisexuales e incluso los hijos de todas estas combinaciones. Les Cockettes son por lo pronto (y este pronto ya se prolonga dos años) los consentidos de casi todos los jóvenes que viven aquí (hips, revolucionarios, radicales, socialités, snobs, multimillonarios, *freaks*, y hasta de ciertos burgueses) pero no nada más de ellos, esto no excluye necesariamente ni otros estratos ni otras edades.

Les Cockettes (la palabra es un juego que alude al órgano sexual masculino) empezaron precisamente el año nuevo 70-71, tomando como *griot* uno de los postulados del frente de liberación homosexual: "Fuera del closet". Llevan *lo camp* al extremo y todo lo satirizan; ya lo dije, en primer lugar están contra el sexismo y demuestran que una "aparentemente bellísima mujer" que porta ropas de los treinta (o de cualquier otra década pasada) maquillada

toda de blanco con una peluca roja zanahoria es en realidad un muchacho muy imaginativo que enseña sin ningún pudor a todo el público su sexo, o también que determinado muchacho va vestido de mujer con tacones y todo, pero no se rasura y luce orgulloso sus barbas, simplemente se viste como se le da la gana con plumas (literal), si esto le place. Este conjunto de *freaks* y *funks*, no es un conjunto de "locas" vestidos de mujeres. Es un conjunto de gente joven que hace mofa de todo, entre otras cosas de la arbitraria división de la ropa en masculina y femenina, o nueva y vieja. Ya hacen escuela y hoy aquí un gran número de jóvenes heterosexuales visten ropas de mujer sin que ello signifique absolutamente nada y ¡qué bueno!, es más sano. Les Cockettes son hermanos, rivales y descendientes de otro grupo que empezó en los primeros sesentas. Los Angeles de la luz, un grupo de jóvenes transvestistas radicales que daban (y dan) representaciones gratis en muchos lugares públicos entre otros el Golden Gate; a éstos los dirige Hibiscus, un muchacho muy joven que está contra todo tipo de estructuras, que está por la libertad total, por un arte total, por un teatro total que se dé las 24 horas del día, gratis, en que el público no se diferencie del espectador y en que se le dé comida, bebida, masaje y droga gratis. El dirige también un grupo de marionetas para niños y da muchas funciones gratis. Hibiscus llevó a la fama (es decir a números muy espectaculares y comentados) a Les Cockettes cuando empezaron a dar ya funciones regulares "contratados" y "administrados" por Sebastian para su *Nocturnal Midnight Dream* shows" (o sea unas funciones de cine que se daban a la media noche los fines de semana en el pequeño teatrillo del barrio chino después de que acababa la exhibición normal de películas chinas); pero se separó de ellos porque cobraban, y esto atenta contra sus postulados básicos.

Me dicen que los shows de The Cockettes no son profesionales y que éste es precisamente su chiste. *Son*, eso es todo, son Cockettes 24 horas al día, 7 días a la semana, 4 semanas al mes, 12 meses al año. Son siempre (o por lo menos esperan ser mucho tiempo). Viven juntos todos en dos o tres comunas; todo es comunal en su vida, siempre hablan en plural, siempre piensan como grupo. Para ellos no existe el individuo, existe el grupo y tiene una absoluta identificación en todo y por todo: en su gusto por la exageración de lo *camp*; en su nostalgia por otras épocas; en su gusto por el maquillaje "absurdo" o exagerado, en su rebeldía, en el amor a las ropas viejas; en su fantasía; en su deseo desesperado por llamar la atención.

Este grupo ahora ya es famoso en todos los Estados Unidos (y quizá en París) y tiene filmada una película (*La boda de Tricia Nixon*: indescritiblemente pornográfica) que se supone circula mucho. Y aquí en ciertos círculos si uno no los conoce, la gente piensa que viene del polo norte o del siglo I a. C. Acaban de regresar de Nueva York donde fracasaron rotundamente y esto



(paradójicamente) constituye una especie de timbre de gloria para ellos y para los de San Francisco. Toda la gente me dice aquí: San Francisco es hoy lo que fue París en los veinte, un nuevo arte, un nuevo renacimiento se está dando exclusivamente aquí. Les Cockettes son muy representativos de todo ello, pero su valor y su sentido está aquí y sobre todo con su público (que hace el 80 por ciento de lo que son). Si alguien quiere saber lo que realmente son, "Nada más sencillo que vengan a verlos aquí. Nadie quiere que Les Cockettes vuelvan a salir". "Bienvenidos a su viejo lugar, el Palace, queridos Cockettes, Dios los bendiga", dicen los programas repartidos profusamente, repartidos desde días antes de su show de año nuevo (el primero desde Nueva York) y las localidades se han agotado en dos días, y precisamente hoy es el gran día (o la gran noche) para mí. Voy a empezar el año viendo a Les Cockettes.

Simplemente camino una cuadra, atravieso un parque y ya está. La multitud que se agolpa frente a la entrada del Palace es verdaderamente indescriptible con palabras, sólo una cámara de cine con película a color daría lo que es esto. La multitud espera más o menos calmada y más o menos haciendo cola a que abran la puerta, pero un amigo y yo nos metemos bastante adelante (al estilo mexicano). El frío es tremendo, pero una pareja nos pasa una botella de brandy del cual todos toman, y nosotros también, desafiando la muerte (léase hepatitis). Por fin abren y nos precipitamos hacia las primeras filas, donde deseo sentarme para observar de cerca el espectáculo, mas ¡oh desilusión!, las diez o doce primeras filas "ya están apartadas", están separadas por un cordón, para los amigos, amistades, grupies, fans, fruit flies de Les Cockettes. De repente, de entre esas filas alguien me grita "David, David", y yo me digo que no es posible que alguien me conozca aquí; además, no reconozco a la persona que me llama lo único que le veo es un peinado afro que sobresale descomunal. Mi amigo Jaime me dice es Lilith, Lilith es en verdad toda una personalidad, un muchacho transexual que desea convertirse en mujer para hacerse monja, que dice percibir a la gente por sus vibraciones, y que cuando me conoció me regaló lo más valioso que tenía: un dibujo de María Magdalena porque en mí "inmediatamente percibió mis buenas vibraciones, mi *bondad*, mi *ingenuidad*". Lilith nos da lugares en la segunda fila, luego vienen Pat que se presenta e igualmente "Alice Martínez" un muchacho joven cubano con unos zapatos verdes de raso, puntiagudos y de tacón de aguja, las piernas sin rasurarse, un vestido también verde como de Jane Mansfield, "strapless", lentes verdes en forma de corazón y diamantina y lentejuela en la barba. Mi amigo le dice. "¿Eres gusano o revolucionario?", a lo que de inmediato responde que revolucionario (y yo pienso que por lo menos en su vestuario sí, y como que de golpe aprehendo el mundo de Severo Sarduy, mundo

que está ya empezando a permear a los Estados Unidos. Alice Martínez lamenta no habernos conocido antes "pues tuve una cena de año nuevo muy elegante en Oakland y me hubiera gustado tenerlos" (Dice) luego saca su gran cigarro de mariguana, y lo pasa entre la concurrencia; mientras tanto Pat saca también una botella a la que ha agregado veinte chochos (textual en español, que lo habla muy bien) y también la hace circular libremente. Observo al público y no lo puedo creer; con razón dicen que la mayor parte del espectáculo está en él. Su vestuario, peinado y comportamiento es de lo más desconcertante y hasta me atrevería a decir que barroco.

Después de muchos chiflidos y aplausos empieza por fin el espectáculo que se titula "Les étoiles de minuit". Se pasa una película (corta, mezcla o montaje de pornografía y ciencia ficción) y luego el primer número, una imitación en verdad graciosa de Gertrude Stein en que se hace una severa burla de su físico e incluso de su lenguaje poético; luego salen Madame Dubarry, María Antonieta y otras damas francesas de diversas épocas y categorías indiscriminadamente mezcladas; al frente portan un triplay con el vestido y otros accesorios dibujados y perfectamente recortados en silueta, fuera de esto les sobresale la cabeza y enormes y elaboradas pelucas. Luego se voltean y no traen absolutamente nada, cuando se inclinan para que las guillotinen es el acabose. De repente la escenografía se le viene encima a un Cockette que porta un vestuario complicadísimo, el público aplaude, le ayuda a levantarlo, y éste sigue su número que termina como casi todos, enseñando el sexo, el *derrière* y un cuerpo delgadísimo (a lo sumo 40 kilos); esta vez es un Cockette famoso: Goldie Glitters, que salió en la película *Grupies*. En un número de tango, un macho es el humillado, luego Edith Piaf gime en el escenario y se ahoga con tanta ropa. Pero en realidad y aunque se aplaude ruidosamente nadie presta demasiada atención, ni concede demasiada importancia al show en sí. Se habla, se grita, se comenta, se saluda a gritos; y algunos de los asistentes se pasean luciendo su vestuario que en realidad es todavía más exagerado; en el baño de hombres entran dos "monjas". En el escenario continúa el desfile de plumas, brillos, oropel, el resplandor, las luces, mucha ropa o máximo desnudismo. Algunos de los números son excelentes, imaginativos, fantásticos; otros no tanto, pero eso no importa, lo que importa es lo que provoca, lo que nos deja, cómo nos sentimos, cómo nos liberamos (hay que dejar tu "burguesía" en casa si quieres apreciar esto, dice un amigo), lo no profesional, lo vital que tiene. . . Cerca de tres horas después termina el espectáculo, todavía tengo la suficiente curiosidad y energía (como todos los demás) de ir a los camerinos donde el espectáculo sigue y es indescriptible, luego salgo a la calle, ya hace menos frío, pasan algunos cockettes, no se diferencian demasiado de los demás que hay aquí. Toda la gente baila, canta, celebra el año nuevo, está feliz.

CRITICA

SUMARIO

Difusión

La cultura como opción, por Leopoldo Zea / 34

Demagogia y política cultural, por Leopoldo Zea / 35

Hacia la Universidad crítica, por Abraham Nuncio / 36

Sociología

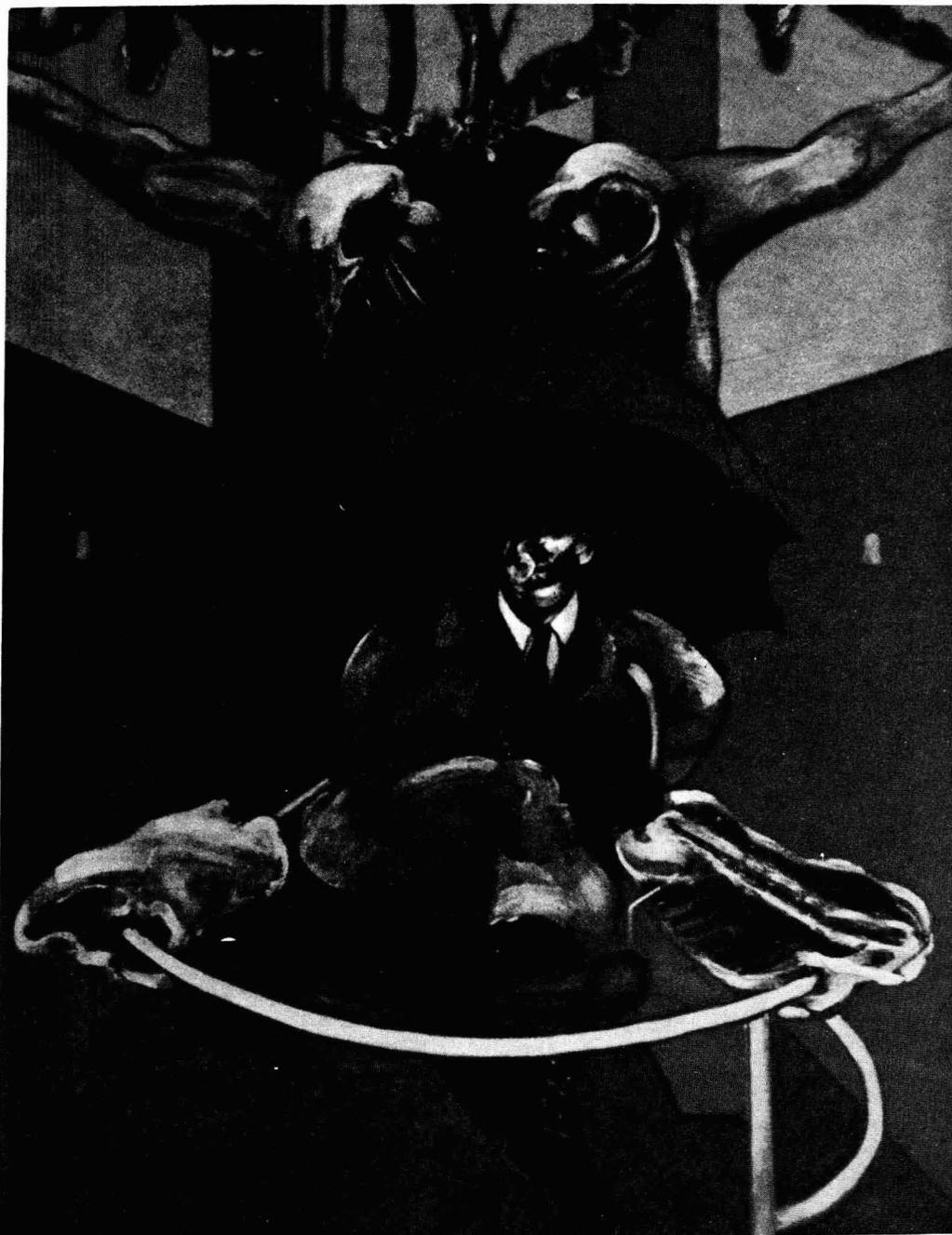
En busca del concepto perdido, por Edelberto Torres-Rivas / 38

Letras

Apuntes: La literatura es un fin, por Humberto Guzmán / 42

Teatro

“Jeux de massacre” ¿un paso adelante o hacia atrás?, por Armando Partida / 44



La cultura como opción*

Por Leopoldo Zea

En un viejo sueño, nunca realizado, se ha venido insistiendo a través de la historia de la América que llamamos latina: el sueño de una América unida; el sueño de la unidad de pueblos que luchaban y luchan por el logro de metas que resultan serles comunes. El sueño de una América unida por la libertad, unidad distinta de la que le impuso el largo coloniaje ibérico. Porque unidos bajo el viejo coloniaje, los latinoamericanos no hemos sido capaces de unirnos bajo el signo de la libertad que suponíamos haber alcanzado. Pareciera que sólo el despotismo pudiese unir, ya que la libertad, en sus primeras expresiones, sólo había logrado la dispersión. Los latinoamericanos nos hemos dado cuenta de que al liberarnos de un coloniaje, simplemente hemos sido apresados por otro: un neocoloniaje relativamente distinto, pero no menos oneroso, cuyas cadenas muestran ya lo que de común siguen teniendo nuestros pueblos en la América Latina junto con los de otras zonas del mundo. Y es frente a esta situación que cabe preguntarse una vez más si ese viejo sueño de unidad no puede ser realizado. La unidad de pueblos que aspiran a la plena libertad, enfrentándose para su logro a diversas formas de subordinación. Luchando por la autodeterminación ante la presión de fuerzas, éstas sí unidas, que imponen sus intereses y, con ellos, su hegemonía.

Alcanzada la independencia política de los pueblos de esta América, fueron varios los latinoamericanos que insistieron en la unidad de origen de sus pueblos, unidad como base para el logro de una comunidad de pueblos apoyada en la libre voluntad de los mismos: la comunidad con que soñaron Simón Bolívar y tantos otros. Sueños de hombres que, como él, sabían de los riesgos que corrían pueblos divididos, dispersos, frente a la voracidad de los nuevos imperios que sólo aspiraban a ocupar el "vacío de poder" de los viejos imperios ibéricos. Hablaron de la unidad, pero no para la agresión, de la unidad para garantizar la libertad que con tantos sacrificios estaba siendo alcanzada. Fue en este sentido que Bolívar habló de la comunidad de pueblos de habla hispana que, al lograrse, podría extenderse a la totalidad de los pueblos de la América Latina. Ya que sólo a partir de esta unidad

* Palabras en la apertura de la II Conferencia Latinoamericana de Difusión Cultural y Extensión Universitaria.

podrían nuestros pueblos hablar de una forma de sociedad más amplia, la panamericana. La comunidad entre pueblos débiles y pueblos fuertes era algo imposible. "Formado una vez el pacto con el fuerte —decía Bolívar— ya es eterna la obligación del débil. Todo bien considerado, tendremos tutores en la juventud, amos en la madurez." Sólo la unidad de nuestros pueblos podría dar origen a la fortaleza que hiciese que los mismos pudiesen sentarse al lado de otros pueblos, por fuertes que fuesen; esto es, como pares entre pares. La igualdad tendría que ser el punto de partida para una comunidad que podría extenderse al universo. "En la marcha de los siglos —agregaba— podría encontrarse quizá una sola nación cubriendo el universo."

¿Qué es lo que ahora nos une? En el pasado, decíamos, nos unía el despotismo del coloniaje, ahora nos uniría, al parecer, esa otra forma de coloniaje que ha dado origen y permanencia a lo que llamamos subdesarrollo y, frente al subdesarrollo, la conciencia del mismo. La conciencia como punto de partida para el cambio, para la transformación: una conciencia que ha de darse a través de las expresiones de la cultura; de la cultura mediante la cual se capta la conciencia latinoamericana que sabe de su situación, que sabe del orden que ha de transformar tal y como lo hizo en el pasado con otras formas del dominio. De esta preocupación hizo gala la generación que, en el siglo XIX y en diversos lugares de esta América, mostró la insuficiencia de una emancipación política que no había sido seguida de lo que ellos llamaron "emancipación mental". Fue en este sentido que escribieron los Sarmiento, Alberdi, Bilbao, Lastarria, Bello, Montalvo, Mora y otros muchos, hasta llegar a Rodó y Martí. Todos ellos soñaron también con una América unida, sobre la base del acervo cultural, de la cultura como un pasado común que había que asimilar, pero también transformar haciendo de ella instrumento de nuestro desarrollo.

El problema, por desgracia, sigue en pie: nuestro desarrollo, lejos de haberse alcanzado, ha tropezado con poderosos impedimentos. Un imperio ha sido, simplemente, sustituido por otro. Lo que ya prevenían Rodó y Martí es ya una amarga realidad. Por ello los hombres de cultura de nuestros días son quienes deben continuar la batalla iniciada por los representantes de la cultura latinoamericana del pasado inmediato. Esto es, tenemos que vencer al subdesarrollo que hace imposible la expresión de una cultura libre, como expresión del hombre plenamente libre de esta América, y la cultura es, o debe ser ahora, conciencia de los impedimentos que imposibilitan la plena realización de los pueblos latinoamericanos. La cultura latinoamericana ha de ser, entonces, expresión de la toma de conciencia de la realidad que nos es propia y la forma de transformarla. La cultura como punto de partida de la soñada unidad hasta ahora no lograda; pero no, por cierto, de la cultura

como pasatiempo, como alejamiento, como torre de marfil o imitación servil, pues es esta última forma de cultura la que hace que se ponga en duda su existencia y que se siga planteando el problema de la existencia o inexistencia de la cultura latinoamericana.

En esta Segunda Conferencia Latinoamericana de Difusión Cultural y Extensión Universitaria, cuyos trabajos se inician, se planteará, entre otros problemas, el de la creación de un sistema de integración cultural en la América Latina. En otras palabras, volveremos al problema de la unidad de nuestros pueblos por la vía de la cultura. Pero ¿cuál cultura? La latinoamericana, cierto, pero la cultura latinoamericana como expresión de la toma de conciencia de nuestra realidad, no ya como imitación o eco de culturas que nos son extrañas en cuanto son ajenas a esta nuestra realidad.

¿Pero existe una cultura latinoamericana? Es ésta una pregunta que los latinoamericanos nos venimos haciendo desde los mismos inicios de nuestra emancipación política del viejo coloniaje ibérico.

Una pregunta que es, a su vez, una grave duda que cuestiona nada menos que nuestra humanidad, la humanidad del hombre de esta parte de América; y surgió en los mismos inicios de nuestro coloniaje entre quienes nos negaban esa condición plenamente humana. Porque preguntarnos sobre si existe o no una cultura latinoamericana equivale a preguntarnos si somos o no hombres. La cultura la hace el hombre, todo hombre. La cultura es expresión del hombre en una determinada e ineludible situación. Cultura es tomar conciencia de una situación en tal forma que su objetivación permita también su transformación. Por ello, insisto, cuestionar la existencia de la cultura latinoamericana equivale a cuestionar la humanidad de los hombres de esta parte de América.

Pero ¿somos hombres? Sin duda que lo somos y es en función con esta afirmación que podemos también afirmar la existencia de una cultura como expresión de esta nuestra humanidad. Pero una cultura, naturalmente, distinta a aquélla con la cual se ha cuestionado y se cuestiona nuestra humanidad, como se ha cuestionado y se cuestiona aún la humanidad de otros pueblos del mundo. No ya la cultura del dominador que nos impone su modo de ser hombre, sino la cultura del hombre que es consciente de esta imposición y que aspira, por lo mismo, a realizar su propia humanidad. No se trata ya de imitar este o aquel modelo, sino de ser original, esto es, punto de partida de una expresión de la humanidad a la que ciertamente no podrán ser ajenas expresiones de humanidad del resto de los hombres.

Podremos llamar, al menos provisionalmente, a esta nuestra cultura, cultura del subdesarrollo. Esto es, cultura surgida de nuestro enfrentamiento a tal o cual forma de dominio. Cultura como conciencia de una subordinación que ha de ser vencida. Y

por ello una forma de cultura distinta de la que siempre nos ha sido presentada como modelo a realizar.

Distinta de la cultura que lejos de ser nuestra por asimilación, nos hace parte de ella por obligada incorporación, dominio, coloniaje. Y ha de ser esta expresión de la cultura —la propia de nuestra situación— la que ha de dar origen, en el enfrentamiento con esta su situación, a formas de expresión que acaben siendo las de la liberación, no ya las del dominio. Expresión de la libertad, ya no sólo de este o de aquel hombre, sino pura y simplemente del Hombre.

Hacer consciente esta realidad, más allá del nivel nacional, a nivel latinoamericano, es uno de los principales problemas a discutirse en la reunión que se inicia. Y en este sentido es importante destacar la coincidencia de los puntos de vista de la casi totalidad de los ponentes y comentaristas cuyos trabajos vamos a discutir. Conciencia de la cultura como una realidad a partir de la cual ha de ser ella misma transformada. Y cuando se habla de la difusión de la cultura, no se está hablando de la cultura en abstracto, sino de la cultura como expresión de una realidad que sentimos insuficiente. Una realidad frente a la que nos mostramos insatisfechos y que vemos, por lo mismo, urgida de cambio. Esto es, la cultura como expresión de nuestro modo de ser hombres. Un modo de ser que debe ser transformado, y que lo será en la medida en que la difusión de esta conciencia haga a otros muchos hombres partícipes de una tarea que ha de serles común.

Pero aquí cabe otra interrogante ¿es posible hacer difusión cultural que no sea a su vez esclava del sistema, cuando este sistema no es afectado en su conjunto? En otras palabras ¿podremos dejar de hacer cultura del subdesarrollo si antes no vencemos físicamente el subdesarrollo? Por supuesto que sí: lo estamos haciendo, lo hemos hecho y debemos continuar haciéndolo, si consideramos esta cultura, no ya como algo estático, sino dinámico; o sea, como expresión de los esfuerzos insistentemente renovados para tomar conciencia de nuestra realidad, de tal forma que la misma vaya permitiendo su transformación. Vale decir, no caer ya más en la acción anárquica, simplemente destructiva, sino ajustarse a

la acción de quien sabe lo que quiere cambiar y a dónde trata de llegar en este cambio.

El cambio en nuestra realidad no ha de producirse por generación espontánea. Nunca ha sido así en la Historia de la Humanidad, y nuestra Historia, como parte de la misma, no tiene por qué ser distinta. Todo sistema va preñado de su contradicción y ha de ser la conciencia del uno y de la otra la que ha de hacerse patente en las expresiones de nuestra cultura. No podemos seguir esperando el milagro, esto es, el cambio, la transformación, sin conciencia del mismo. No podemos seguir siendo esto o lo otro por simple imitación. Liberales ayer, socialistas hoy, tratando de imitar tal o cual sistema, pasando de una subordinación a otra sin transición. El liberalismo ayer, como el socialismo hoy, no han sido ni son otra cosa, que expresión de la conciencia del hombre enfrentada a una realidad que ha debido cambiar con su acción. Cambios nacidos de la conciencia de un conjunto de necesidades, no de un simple acto de imitación, de un deseo de estar al día. Y es de nuestra realidad, y su conciencia, que han de surgir las soluciones apropiadas.

Sobre las formas como esta cultura ha de ser difundida entre nuestros pueblos se abundará a lo largo de esta Conferencia. Las vías para su difusión son múltiples, como múltiples son también las expresiones de esta cultura. Lo importante, sin embargo, es que podamos delinear una política cultural latinoamericana, a través de la cual se pueda formar conciencia de la unidad de metas y soluciones por alcanzar, como consecuencia de la ineludible unidad de sus problemas. Contamos, en nuestros días, con poderosos instrumentos de información y difusión, a través de los cuales una política cultural, como ésta de que hablamos, podría alcanzar dimensiones insospechadas. Instrumentos que no estuvieron al alcance de los grandes líderes de la libertad en Latinoamérica, y que ahora posibilitan el viejo sueño de la unidad de nuestros pueblos.

Para terminar, hago votos porque esta Segunda Conferencia Latinoamericana de Difusión Cultural y Extensión Universitaria, alcance, a través de la cultura, otra forma de unidad para nuestros pueblos, que no sea ya la del despotismo y la subordinación.

Demagogia y política cultura *

Por Leopoldo Zea

Al terminar esta reunión quiero, antes que nada, agradecer la colaboración de la universidades latinoamericanas así como la de los ponentes y comentaristas que con su activa presencia la han hecho posible dándole una dimensión especial.

La difusión cultural, o extensión universitaria, ha sido vista como el canal de comunicación entre las universidades y la sociedad de la que éstas son parte ineludible. Un canal de comunicación, en doble sentido, a través del cual las universidades reciben las señales y expresiones de la sociedad, y al través del cual, también, regresan a la misma estas señales y expresiones racionalizadas. No más la universidad que, graciosamente otorga este o aquel servicio, sino la Universidad como parte activa de la misma. No más la universidad formada por una élite platónica, extraña a la comunidad en la que sólo buscaba plasmar una determinada idea. De allí la insistencia en esta reunión respecto a que términos como el de difusión resultan insuficientes para expresar esta idea de la universidad y su carácter de servicio en la comunidad.

Y ha sido, precisamente, esta concepción respecto a la tarea universitaria de difusión o extensión, la que ha originado actitudes que pudieran alarmar a quienes aún sostienen la idea de la Universidad como simple instrucción, esto es la idea de la Universidad militante. Militante, esto es, participante activa, desde su propio punto de vista, en las tareas de la sociedad. De aquí que muchas de las declaraciones y recomendaciones presentadas y aprobadas en esta reunión tengan una innegable expresión política. La expresión propia de la realidad en la que nuestras universidades están insertas, expresión que no debía sernos extraña, por novedosa que parezca, ya que nuestros próceres, nuestros abuelos en el campo de la cultura, de esa cultura que ha de ser alimento de nuestras universidades, fueron al mismo tiempo, hombres de pensamiento y hombres de acción, hombres prestos a tomar lo mismo la pluma que la espada para mejor servir y salvar la circunstancia que les había tocado en suerte, la de esta América que ahora es nuestra.

Declaraciones y recomendaciones políticas que serán demagógicas en la medida en



que se queden en eso, en simples declaraciones y recomendaciones. Es ya un hecho, y los resultados de esta reunión lo demuestran, que las universidades no pueden ya apartarse de los problemas de la comunidad que las hace posibles. Pues ha sido esta realidad, la que al golpear sobre los viejos muros universitarios, ha provocado la crisis a que ninguna institución de cultura superior ha podido escapar. Es esta misma realidad la que ha lanzado a los universitarios a la calle ofreciendo o solicitando ayuda. La universidad se ha politizado, la política no puede ser ya extraña a las mismas. Sin embargo, lo importante será no perder la función propia de la universidad. Esto es su capacidad racionalizadora. La universidad ha de ser política, en un sentido que se ha anticipado, pero no un partido político, ni tampoco instrumento de éste o aquel partido político. Su función ha de ser racionalizadora, crítica, de esta o aquella realidad. De allí la importancia de la autonomía. Militancia sí, pero militancia crítica como posibilidad permanente de transformación de nuestras sociedades.

A nivel latinoamericano, la preocupación central de esta reunión ha sido la de intercomunicación de estos canales abarcando a todos nuestros pueblos. La búsqueda de medidas que permitan la integración cultural de esta nuestra América. Esto es, la realización, por la cultura, de viejos sueños. Sueños que para ser realizados han de contar con la realidad sobre la que se trata de actuar. Y aquí nos hemos encontrado una vez más, con los obstáculos políticos, sociales, económicos y culturales a vencer. Por ellos hemos hablado de la subordinación que mantiene a nuestros pueblos en el subdesarrollo e impiden su integración en un sistema más justo que abarque a toda nuestra América. Subordinación, dominio, subdesarrollo, imperialismo, son expresiones con las que hemos tenido que hacer referencia a la realidad que tratamos de transformar. Buscando un sistema que permita la integración de la cultura latinoamericana, hemos tenido que señalar los obstáculos que lo impiden, como impiden toda forma de integración. Una vez más, hemos tenido que hacer política, o al menos expresarnos políticamente. En otras palabras, en lo nacional y en una dimensión latinoamericana, hemos tenido que hacer y tendremos que seguir haciéndolo, política de la cultura.

Mis deseos, para terminar, son que las declaraciones y recomendaciones aprobadas no queden como tales sino se busque su realización, por cada uno de los presentes en este o en aquel lugar de América.

Hacia la Universidad Crítica

Por Abraham Nuncio

La Universidad, en este siglo, acude a la crisis de las estructuras sociales haciendo acopio de una cada vez más rigurosa capacidad crítica. En América Latina, y concretamente a partir de los fermentos que generaron la célebre reforma de Córdoba de 1918, sus argumentos y posiciones la llevan a desempeñar el papel que hoy se le reconoce en el esclarecimiento político y social de la realidad que viven los países del continente.

De institución vegetativa que fue, pasa a ser, si bien dentro de las limitaciones que el propio contexto social le impone, movilizad reducto de la actividad enjuiciativa y militante de los procesos que en él se verifican. Rompe con la estructura que la confinaba a los claustros académicos aislados de la comunidad y quiere vincularse a ésta para influir en criterios distintos de lo que el sistema le imprime. Siguiendo a los estudiantes (convertidos de inocua estudiantina en cuerpo contestativo) se propone, como dice Leopoldo Zea, "ganar la calle".

La Segunda Conferencia Latinoamericana de Difusión Cultural y Extensión Universitaria, organizada bajo los auspicios de la Universidad Nacional Autónoma de México por la Unión de Universidades de América Latina, reseñó vastamente el hecho. Los intelectuales que participaron en su desarrollo lo sometieron a análisis y emitieron aportes de indudable importancia sobre sus perspectivas.

La educación y la cultura que la informa, ambas han respondido en América Latina a las exigencias y cosmovisión de la clase dominante. Hasta la Independencia, las emanaciones de la cultura europea más medievales privaron en las colonias. Y las universidades que en ellas se crearon debieron aceptar el modelo de Universidad impuesto por los conquistadores: el escolástico derivado de la Universidad de Salamanca, que es el que rige en España, y por tanto la educación fundada en los valores feudales que traduce y mantiene la Iglesia católica. Más tarde, los cambios que se operan en el proceso general del capitalismo y que afectan de manera directa a los países periféricos (entre ellos los latinoamericanos), infiltran la crisis que encumbra a la burguesía al dominio social. Esta crisis se refleja en la Universidad, que terminará por transformar su estructura para adecuar-

se a las nuevas condiciones. Su modelo anterior cede al modelo de Universidad creado por Napoleón: laico, profesionalizante, burocrático. Con todas las modificaciones que se le han hecho, éste es el modelo que prevalece hasta nuestros días.

Habla el chileno Domingo Piga: "Las universidades Latinoamericanas, surgidas, o modernizadas, en el apogeo de la sociedad burguesa del siglo XIX, respondieron, en su ideología, en su doctrina y manifestación de política universitaria, a la clase a la cual estaban destinadas a servir." Añade: "La sociedad burguesa necesitó de ciertas profesiones que reprodujeran y perpetuaran su estructura económica, sus estructuras políticas y formas sociales y fundamentalmente adoptó una ideología que representaba la ideología capitalista. Lo que universitariamente no servía, como disciplina científica útil al sistema de esa sociedad capitalista, fue desechado. La clara tendencia de nuestras universidades fue el profesionalismo. Esta característica tecnicista provocó la desvinculación del conocimiento científico con el fenómeno social, típica ideología de carácter analítico, contraria a la ideología humanista de conocimiento, con lo cual se produce la dispersión y la forma tecnicista de especialización del saber"

El carácter fragmentario de la concepción burguesa de las cosas sirve a la alienación social y cultural. La educación universitaria lo recoge y aun lo profundiza. Separa a la actividad teórica de la práctica; a la docencia de la investigación y a éstas de la extensión, que apenas empieza a ser considerada seriamente en los programas de la Universidad. Da a la cultura una existencia espontánea distanciándola de sus elementos genéticos reales: la considera como un éxito del espíritu y la destina al consumo de los pocos que lo polarizan y ejercen. De esta manera corrobora la falacia que divide a la cultura en popular y superior, permaneciendo por tanto en los dominios de ésta sin atreverse a mezclarse con aquélla.

Serán las nuevas condiciones históricas (internas y externas) las que motiven una reorientación en la actitud de las universidades. "Sobre los viejos y ya seculares problemas del continente —los de su desintegración cultural a partir de las desintegraciones políticas y económicas que acarreo su balcanización— se superponen los nuevos derivados de las cada vez más difíciles relaciones de las universidades con el medio social al que sirven, todo ello teniendo como trasfondo una remoción social que si ha alcanzado a las instituciones educativas es porque previamente ya había afectado a la comunidad latinoamericana entera" (Angel Rama).

Pero si bien es cierto que la Universidad trata de frecuentarse con las necesidades de la sociedad, el plano en que lo ha hecho hasta ahora ha sido el de las meras proposiciones. De aquí que se le exija superarlo en la práctica. Esto ha de ser a través de la función de extensión, que sería puesta al mismo nivel de las funciones de docencia e



investigación. El planteamiento, desde luego, no es nuevo: en la década de los veinte, los estudiantes de Chile proponían la extensión como "medio de vinculación efectiva de la Universidad con la vida social". Sólo que ahora cobra importancia en la medida en que tiende a institucionalizarse. En una de las conclusiones a las que se llegó en la Segunda Conferencia se asienta: "La función de extensión debe ser para las universidades latinoamericanas tan importante como las de docencia e investigación. Las tres funciones se ubican en un plano horizontal e íntimamente relacionadas entre ellas, que deben concretarse a través de las decisiones y acciones de las universidades." Tal importancia, no obstante, radica más que en la actividad extensional en sí misma, en el contenido que se le da a ésta. En otra de las conclusiones se estableció que el "desarrollo de la extensión debe ser consecuente con sus objetivos en general, y contribuir dinámicamente a los procesos de cambio liberador de la sociedad".

En suma, la concepción que surgió de la Segunda Conferencia Latinoamericana de Difusión Cultural y Extensión Universitaria fue la de una Universidad comprometida.

El salvadoreño Raúl Monzón radicaliza esta concepción, señalando como máxima tarea de la Universidad latinoamericana la de "educar al pueblo para la Revolución".

La pregunta que se plantea en seguida es la de cómo puede la Universidad operar su compromiso. El mismo Monzón estableció algunos probables puntos de partida:

- Transformar sus caducas estructuras para responder a las demandas de una sociedad en aguda tensión y cambio;

- Elevar sustancialmente sus niveles de docencia e investigación para reducir la enorme distancia con los países avanzados;

- Superar su propia crisis político-ideológica con el reconocimiento de la obligación de convertirse en instrumento revolucionario;

- Terminar con su estancamiento intelectual por la vía del estudio de su propia realidad y de la realidad latinoamericana, para el reconocimiento de sí misma y del lugar y circunstancias en que tiene que actuar; y

- Crear —como demanda fundamental— los mecanismos de difusión y extensión que le permitan entrar en contacto con todos y cada uno de los miembros de la colectividad, para convertirse en vehículo de educación masiva, en factor de conciencia crítica de todo el pueblo, para dejar de ser instrumento anacrónico e injusto y al servicio del imperialismo colonial y de los minoritarios sectores nacionales dominantes.

Más que extensión, de acuerdo con Piga, lo que la Universidad ha hecho hasta ahora es difusión: la difusión de una cultura defectiva en tanto que portadora de una falsa visión del mundo y por la que son nihilizadas las contradicciones esenciales que en él se procesan. Difusión limitada a un reducido círculo de receptores a los que se considera aptos para poder comprender

y apropiarse de una cultura sólo útil para ellos. Y la que trasciende tal élite, conducida con criterio paternalista. "Aquí son los responsables de esta difusión —dice Leopoldo Zea—, los que marcan las supuestas posibilidades de comprensión de la cultura por la masa. Los que marcan el tamaño y el alcance y la hondura de la misma; partiendo de este punto de vista, se rebajan, se reducen y se ofrecen asimilando algo que se supone debería ser objeto de asimilación por el individuo que, quierase o no, recibe las expresiones de esa difusión".

Por estas razones, en la Segunda Conferencia quedó establecido que la extensión universitaria debe estar "despojada de todo carácter paternalista y meramente asistencialista, y en ningún momento ser transmisora de los patrones culturales de los grupos dominantes".

Si a través de la cultura se ha sojuzgado y alienado a los pueblos de América Latina, la tarea de las universidades será, como señaló Pablo González Casanova al clausurar la Conferencia de Difusión y Extensión, la de desmistificarla para vincularla a las luchas de esos mismos pueblos. Una cultura que implique una visión totalizante de la realidad y un espíritu revolucionario para transformarla, será la que la Universidad recoja y fomente.

En la disyuntiva presente, subdesarrollo

y opresión o autodesarrollo y liberación, la Universidad no puede permanecer neutral (nunca lo ha sido, para ser exactos) si es que en verdad aspira a realizar, como dice Augusto Salazar Bondy, la razón en la sociedad. Actualmente, si se atiende a las ideas expresadas en la Segunda Conferencia Latinoamericana de Difusión Cultural y Extensión Universitaria, la Universidad empieza a dar señales de haber optado por el camino del autodesarrollo y la liberación, es decir de la revolución latinoamericana. "¿Puede, sin embargo, una Universidad, insertada en el sistema global y dependiente de él, operar como una fuerza impulsora de la insurgencia?", se pregunta el brasileño Darcy Ribeiro; y se contesta (nos contesta): "Es innegable que no lo puede hacer si la Universidad se define románticamente como el motor de la revolución social; o si se orienta sectariamente para la oposición a cualquier proyecto de reestructuración de la Universidad por temor de caer en connivencia con los agentes de la recolonización. Puede, sin embargo, contribuir ponderablemente a la revolución necesaria si se capacita en sus limitaciones y si asume el liderazgo de la renovación universitaria, orientándola en el sentido de ganar a la mayoría de los estudiantes y los profesores más lúcidos para su proyecto políticamente intencionalizado de reestructuración."



REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO

Número doble ■ \$ 15.00

CULTURA Y SOCIEDAD EN AMERICA LATINA

colaboración de

**FRANCISCO
MIRO QUESADA**

**ANGEL
RAMA**

**GREGORIO
WEINBERG**

**MARTA
TRABA**

**LEOPOLDO
ZEA**

**HAROLD
EUGENE DAVIS**

**DARCY
RIBEIRO**

**MARIA ELENA
RODRIGUEZ DE MAGIS**

**DOMINGO
PIGA**

**ABELARDO
VILLEGAS**

Sociología



En busca del concepto perdido*

Por Edelberto Torres Rivas

Convocados por el Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México, se reunieron en la ciudad de Mérida, Yucatán, trece sociólogos latinoamericanos y europeos dispuestos a realizar un esfuerzo, inédito en la ya extensa lista de reuniones académicas, para discutir el problema de la conceptualización de las clases sociales y su aplicación en América Latina.

El seminario fue concebido y organizado como una reunión estricta de trabajo por el licenciado Raúl Benítez Zenteno, director del I.I.S.

Las reglas del juego quedaron definidas en el momento mismo de iniciarse la reunión, la mañana del lunes 13 de diciembre de 1971 fueron resultado del proceso de preparación: se había decidido que 3 profesionales escogidos entre los principales teóricos en la ciencia social, presentaran sendas ponencias con la anticipación debida (agosto de 1971); ellos fueron, Alain Touraine, Nicos Poulantzas y Florestan Fernandes cuyos trabajos fueron el eje inicial de la discusión. A cada una de tales ponencias se les 'rodeó', también con la anticipación debida, de tres comentarios que salvo la muy lamentable ausencia de Aníbal Quijano (Perú) se produjeron conforme lo previsto. Las normas internas a las que se aludió se cumplieron estrictamente: un día de discusión para cada trabajo; por la mañana, resumen del ponente y presentación de los correspondientes comentarios; por la tarde discusión entre los trece asistentes especiales. Y para estar a tono con los tiempos aquí también hubo una 'apertura' democrática precipitada por la presencia de casi cuarenta convidados: investigadores de los Institutos de Investigaciones Sociales y Económicas, becarios de esos Institutos, profesores de la Escuela de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad de México, sociólogos de El Colegio de México y algún otro invitado inclasificable. La "apertura" consistió en la posibilidad de que los invitados observadores pudieran intervenir en el debate una vez que concluyera la primera vuelta de discusión entre los invitados-participantes.

* Notas sobre el Seminario: "Los problemas de conceptualización de las clases sociales en América Latina". Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, Mérida, México 12-18 de diciembre de 1971.

El viernes y sábado el debate fue abierto en un final en que las fronteras entre parlantes y silentes casi se había borrado. En esos dos días, participaron más de veinte observadores, con preguntas los más, con comentarios y referencias al tema, los menos.

I Touraine: Las clases se definen al nivel de la historicidad

El primer día de trabajo fue dedicado a la discusión del ensayo del profesor Alain Touraine "Las clases sociales". El exitoso director de la École Pratique es autor de un texto con pretensiones teóricas, *La sociología de la acción*, en donde busca con notable erudición presentar a la sociología como la ciencia de la acción humana concebida como condición y medida de la transformación del estado de naturaleza. En el documento presentado transitó los mismos caminos desconocidos para muchos; su ruta no es ni la del marxismo, a su juicio filosofía crítica del orden social, ni la del funcionalismo, sociología del orden establecido. Su meta: construir una sociología sociológica, vale decir, no contaminada por las tentaciones de lo concreto. Desde ese punto de vista, Touraine establece un conjunto de proposiciones claves: no hay clases sino concepto de clases; no son por lo tanto una realidad sociográfica sino una herramienta en el análisis ¿de qué? Del *sistema de acción histórica* que viene a ser la manera cultural y social de cómo el hombre cambia sus propias condiciones de existencia. El análisis de ese sistema es, por eso, el análisis de la historicidad, único nivel donde el concepto de clases adquiere su sentido teórico radical. En efecto, no existe la clase sino las clases y solamente en tanto éstas se definen por su relación y su conflicto. En realidad se reconocen en el nivel de la historicidad cuando intentan definir las transformaciones del sistema de acción histórica. El concepto de clase está vinculado al de conflicto y se opone a la vez al de valores (funcionalismo) y al de contradicciones (marxismo). La existencia de relaciones de clase, en su esquema, se demuestra a través de un doble análisis: a) el del modo de acumulación y de producción, que define el lugar y los agentes de la dominación económica (aquí no se plantea la cuestión del poder, aunque la clase dominante predetermina el campo de las decisiones políticas) y b) el análisis del sistema de acción histórica, para el reconocimiento de los actores de clase, es decir, de las acciones colectivas y de los conflictos por los cuales los actores luchan por el control de la historicidad.

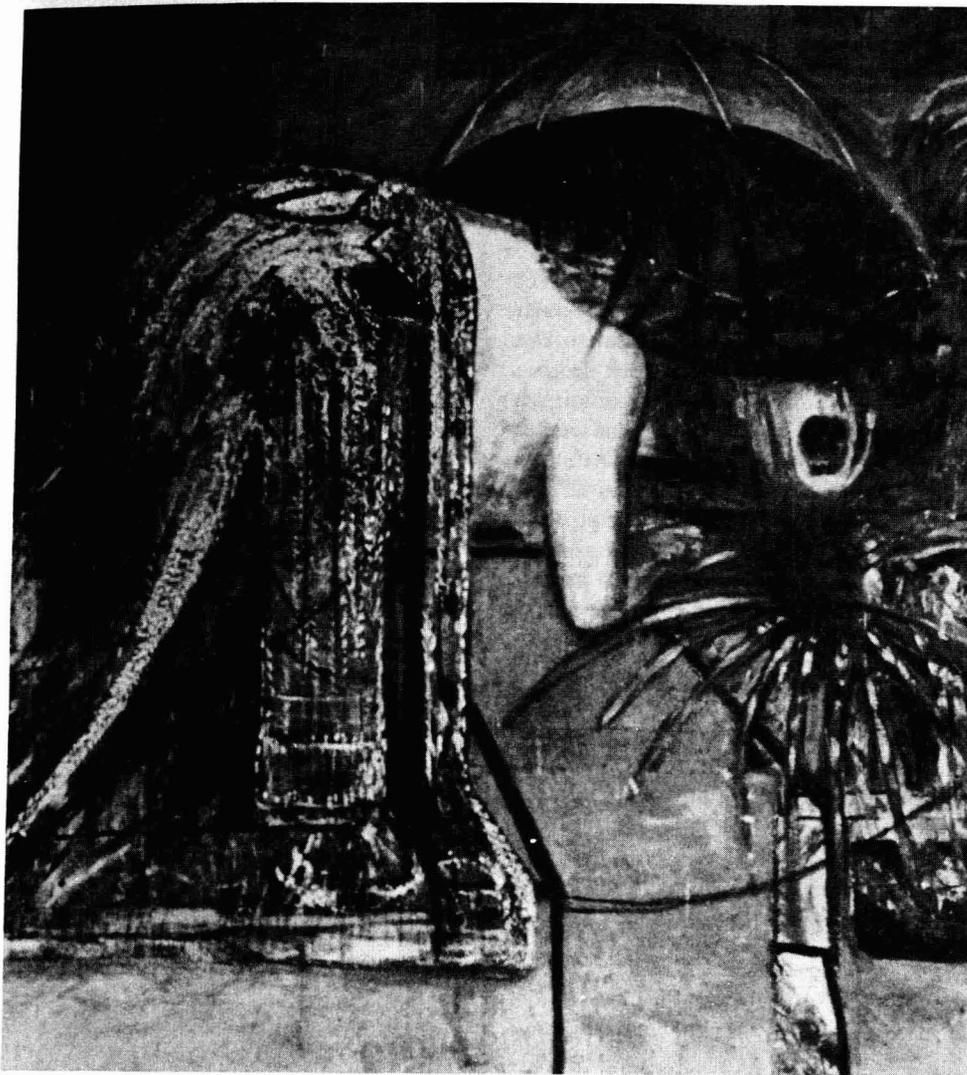
Touraine distingue, en interesante formulación, lo que llama '*la doble dialéctica de las clases sociales*', es decir, la condición dual de la clase alta como dominante y dirigente y la clase baja, como dirigida y protestataria. El interjuego de las distintas posiciones establece los contenidos de la relación conflictual y de su oposición definitiva. En consecuencia, el análisis social sólo es válido como análisis de movimientos sociales, que se presentan como una combinación de ideología y utopía. Por la utopía el actor se identifica con la historicidad y por la ideología se opone al adversario. Si

la dimensión utópica está ausente, el conflicto de clase corre el riesgo de perder su referencia a la historicidad y de reducirse; si la ideología está ausente (¡la ideología —recuerda Touraine— es la dimensión sincrónica de los conflictos de clase!) la lucha se reduce a un movimiento modernizador. Por ello, la combinación de ambas es lo que permite reconocer el campo de las relaciones de clase, el campo de los actores de la historicidad.

La ponencia termina con reflexiones acerca de la sociedad postindustrial, la naturaleza de sus clases y de sus conflictos y los instrumentos teóricos que permiten analizarla mejor.

La ponencia de Touraine, abstracta, hermética, difícil, estaba referida en último término a la naturaleza y problemas de la sociedad postindustrial (Europa) contemporánea. Por añadidura, forma parte de un trabajo mayor, del cual sólo es un capítulo. De ahí que los comentarios fuesen cautos, contenidos. Inició el debate Edelberto Torres-Rivas, del Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad de México. Al señalar el sociologismo extremo del trabajo, presentó una división crítica, resumida, del modelo de conflicto toureniano: la doble dialéctica de las clases no conduce a su oposición antagónica sino al establecimiento de un diálogo conflictual, en el que los actores sociales ocupan posiciones complementarias y no contradictorias. El horror a la idea de contradicción tiene, sin embargo su precio: en la dialéctica toureniana no hay lugar para la teoría del cambio. No le es necesaria una teoría de la modificación de la estructura social. Es muy difícil criticar la lógica accionalista, aunque se antoja, tal vez por lo cercenado del texto, arbitraria. ¿Qué es el sistema de acción histórica? ¿Es un postulado heurístico, o sólo un momento del análisis?

El comentario de Torres-Rivas se refirió también a la naturaleza de los conflictos en la sociedad postindustrial, que en el documento referido es una preocupación central. Las tesis de Touraine acerca de la naturaleza altamente programada de esa sociedad colocan a las clases dominadas en la necesidad ya no de defender su papel profesional sino su propia identidad social, personal y hasta biológica, amenazada por la manipulación burocrática, los medios de comunicación de masas y la polución. Sin embargo, concluyó Torres-Rivas ¿cuál es la aplicabilidad teórico-empírica de este enfoque para las sociedades latinoamericanas? Continuó la parte de comentarios Francisco C. Weffort, (CEBRAP, Brasil) desdoblado en dos planos distintos, el nivel teórico y el nivel histórico, la presentación de Touraine. Desde el punto de vista teórico la sociología historicista que propone Touraine es tributaria del pensamiento del siglo XIX, especialmente de la tradición marxista, reformulada por la apremiante necesidad del autor de no hacer una sociología de las contradicciones y de la dominación, sino solamente del conflicto. Al señalar como importante la reivindicación enfática de la historicidad de Touraine, el profesor Weffort aprovechó para realizar una autocrítica que nos atañe y parece plenamente justifi-



cada: la idea de la historia no está suficientemente trabajada por la joven sociología latinoamericana, pues en el plano de la teoría es todavía muy fuerte el peso estructural-economicista de nuestra herencia intelectual. Discrepando de la visión histórica excesivamente *culturalista* del trabajo comentado, Weffort llamó la atención para volver a la historia, desembarazándonos del influjo positivista o del inevitable *neockeynesiamismo* de la CEPAL, para proponer una nueva interpretación de América Latina. Una corrección histórica de nuestro 'estructuralismo' puede ayudar, además, a corregir algunos excesos de nuestro voluntarismo práctico, concluyó.

Conforme lo previsto, la reunión continuó con un debate entre los invitados especiales, al que se sumaron, cuando la tarde del día lunes estaba por terminar, los más animosos de los observadores.

II Poulantzas: *Determinación estructural y práctica política en la teoría de las clases sociales.*

El análisis presentado por Poulantzas puede calificarse un esfuerzo en la perspectiva marxista por mantener la definición de las clases sociales a partir del lugar ocupado en el proceso de producción al tiempo que se reconoce la *autonomía relativa* de lo político y la importancia de los criterios político-ideológicos en la caracterización de las clases. Por lo tanto, las clases sociales se definen básicamente al nivel económico, pero como lo político-ideológico retiene una *autonomía relativa*, en la medida en

que constituye niveles que no son un simple reflejo de lo económico, tales instancias son fundamentales para la definición de las clases. Sin embargo, es en la práctica social donde las clases, en último término, se reconocen y perfilan, es decir, las clases no existen sino en la lucha de clases. Precizando aún más su visión, Poulantzas indica que al nivel del modo de producción sólo existen dos clases fundamentales, escindidas en la creación de valor a partir del trabajo y la *apropiación-disposición de dicho valor*. Pero recordando la distinción clave entre modo de producción y formación social, hace notar que la diversidad de las clases en una sociedad concreta no contradice la bipolaridad económica ya señalada.

El 'tour de force' empieza, sin embargo, cuando enfrentado el nivel de las prácticas cotidianas encuentra grupos sociales que difícilmente podrían catalogarse en términos de producción y apropiación de valor; es decir, ¿cómo definir conceptualmente aquellas franjas sociales como la burocracia técnica, constantemente acrecentada, cuyos determinantes estructurales son, en el mejor de los casos, difíciles de establecer con ayuda de criterios económicos *strictu sensu*? Ampliando las posiciones sostenidas en una de las obras más utilizadas por la joven izquierda latinoamericana (*Poder político y clases sociales en el Estado capitalista*, México, Siglo XXI) Poulantzas echa mano, sin ningún escrúpulo teórico, de los criterios políticos e ideológicos superestructurales como necesarios para la definición de las clases: hay clases sociales, en un nivel co-

yuntural, que se definen sobre todo en el seno de la contradicción político-ideológica. Se arriba así, suavemente, al meollo de la polémica: ¿posición de clase o prácticas de clase? ¿Qué es lo definitorio? ¿Cómo trascender el determinismo económico y el voluntarismo ideológico?

Esta versión es resumida pero no incompleta: Poulantzas desarrolla con amplitud el tema de las 'clases medias' y la pequeña burguesía que, a su juicio, no son lo mismo por corresponder, terminológicamente, a dos vertientes teóricas distintas. Y se refiere, además, a la noción de fracción de clase, capas y categorías sociales, en las cuales los determinantes políticos e ideológicos asumen plena responsabilidad. Concluye su ponencia con una observación que no por popular es menos importante: hoy día todos hablan de clases sociales, pero lo que distingue al marxismo de las demás ideologías de la sociedad es la importancia que atribuye a la "lucha de clases" como motor de la historia, elemento histórico y dinámico. La constitución y la definición de las clases (y de las fracciones, capas y categorías) no puede hacerse mas que tomando en consideración ese factor dinámico. La delimitación de las clases no se reduce jamás a un mero estudio 'estadístico': *depende del proceso histórico*.

Lo que se creyó sería un punto de consenso absoluto se convirtió inmediatamente después en un disenso relativo. El ataque lo inició Fernando H. Cardoso (CEBRAP, Brasil). Cuando Cardoso subió al ring, iba dispuesto a golpear con ambas manos; con la izquierda atacó la inspiración althusseriana del trabajo, que establece diferencias entre el materialismo histórico y el materialismo dialéctico, origen de sucesivas dificultades metodológicas y fuente de otros traspiés teóricos; con la derecha, a la versión de Poulantzas, culpable según Cardoso de retórica formalista que privilegia las definiciones, como si estas fuesen la sustantivación de contradicciones reales. El concepto de clases, afirmó en el inicio de su crítica, debe partir de una relación social determinada, que se explicita en la constitución de una '*totalidad concreta*'.

El miedo al historicismo (y a su vez, al empirismo) lleva a los althusserianos a caer en el estructuralismo, evitando la historia, por un lado y en el formalismo idealista, por el otro. Ejemplos de tal formalización son tanto las 'teorías regionales' como la separación arbitraria entre el nivel teórico y el proceso histórico: el marxismo como ciencia de la historia es un esfuerzo de reconstrucción de 'totalidades concretas' y esto significa tanto la elaboración de aquellos conceptos que explican las relaciones históricamente constituidas cuanto la comprensión de esos conceptos como expresión de relaciones reales. Al separar '*objetivo de conocimiento*' y '*objeto real*', Althusser no acepta que un orden lógico contenga una dimensión ontológica y termina por valorizar la '*práctica teórica*' como recurso para garantizar la objetividad del proceso de conocimiento. El marxismo parte de una especie de "reflexión objetiva" que no supone la separación metafísica entre teoría y práctica social, 'objeto de pensamiento' y

‘objeto real’ y objeto y sujeto: el pensamiento se da en el cerebro de personas particulares, reales, pero no se oponen como ‘conciencia’ a la ‘materia’ como creería un idealista ingenuo.

La consecuencia metodológica de la diferencia entre objeto teórico y objeto real es la elaboración de ‘teorías particulares’, de las instancias regionales en que se bifurca la realidad y el pensamiento (lo económico, político, ideológico poulantziano). Recuerda que Poulantzas apoya su noción de clase social en la determinación de diversas instancias, aunque reconoce que la económica es *principalmente* la decisiva. Para Marx —en la argumentación de Cardoso— la autonomía (relativa) de lo económico frente a lo político carece de importancia; no se trata de campos distintos de prácticas humanas o de áreas teóricas diversas, sino de niveles de complejidad de lo real que se articulan en totalidades complejas de pensamiento. Alcanzar el punto de llegada implica elevarse hasta el nivel de lo concreto, es decir, determinar las relaciones parciales y los conceptos que las explican; la elaboración de éstos, constituye momentos del pasaje de lo abstracto a lo concreto y no una “práctica teórica de elaboración de las instancias específicas de teorías regionales”. En síntesis, transformar la armazón metodológica de la dialéctica para determinar teóricamente los conceptos explicativos de cada ‘instancia regional’ implica una formalización del marxismo.

Y la crítica se acerca al final: dejando de lado al Maestro. Cardoso se ocupa de los errores del alumno al recordar la caracterización poulantziana de clases sociales, según la cual éstas deben ser pensadas como el resultado de los efectos de las tres instancias regionales fundamentales (económico político ideológico) sobre los agentes que constituyen el soporte de las estructuras de esas instancias, que juntas forman la matriz de un modo de producción. Al disminuir así el estatuto teórico del concepto (apenas relaciones sociales), Poulantzas es consecuente con su ‘bias’ metodológico: el objeto compuesto por varios niveles estructurales, relativamente independientes entre sí y que producen ‘efectos’ sobre el comportamiento social, mientras que para Marx las clases son relaciones cuya determinación se enriquece a través de otras tantas determinaciones (capital, trabajo, salario, etcétera) cuya síntesis permite la reconstitución de las totalidades concretas. Además, éstas están siempre determinadas por las relaciones de producción, lo cual no es el economismo al que tanto teme Poulantzas. Finalmente, al establecer diferencias de interpretación entre sus anteriores y el actual trabajo de Poulantzas, Cardoso no ahorra consejos: lo incita a que la nueva postura teórico-metodológica (comprensión del método marxista) sea completa y para ello es necesaria una ruptura explícita con el formalismo althusseriano.

Calixto Rangel Contla (Instituto de Investigaciones Sociales. Universidad de México), empieza por considerar un acierto del documento al señalar el papel subordinante que dentro de la unidad del proceso productivo juegan las relaciones de producción

frente al subordinado de las relaciones de distribución del producto social, así como la posibilidad de trascender la definición economicista de clase por la vía de utilizar las instancias ideológico-políticas. Pero al mismo tiempo señala lo que a su juicio son dos errores del enfoque: a) la utilización de un simple enunciado en la definición de clase social, el cual no es más que la reformulación de un cierto pasaje de *El capital*, que frente a la clásica y popular definición propuesta por Lenin, constituye un franco retroceso. Y b) defectos de concepción de las relaciones de producción, ya que Poulantzas divide éstas en “relaciones de *propiedad* económica” y “relación de *apropiación* real” cuando hasta ahora en el pensamiento marxista ambos términos son usados, de manera expresa, como sinónimos. Y si son sinónimos las clases sociales se *distinguirían* entre sí porque ocupan el *mismo lugar* en las relaciones de la producción social. ¡Pero esto es un contrasentido!

La visión de Manuel Castells (École Pratique, Sorbona, París) privilegia los aspectos políticos del problema de la conceptualización de clases. Comienza por un pecadillo para el cual hay absolución: ligar necesariamente la propiedad social de la producción al control directo del proceso técnico conduce al economicismo, ya que Poulantzas indica que la relación que define la clase explotada es la relación entre los trabajadores y los medios de trabajo y concluye que sólo la autogestión obrera modifica la propiedad económica, pero sin hacer referencia al sistema económico en que funciona. Señala que es necesario distinguir posición estructural de clase y práctica de clase; la primera define la pertenencia de clase por la inserción en el proceso productivo. Ahora bien, tal inserción tiene efectos políticos e ideológicos y aunque la autonomía de éstos es relativa, reflejan en último término a la estructura económica. La expresión concentrada de las prácticas de clase es la *práctica política*, que no puede ser otra que la que tenga por objeto el control del aparato del Estado. Ampliando la visión poulantziana y por lo tanto, completándola, Castells indica que tomar en cuenta las *prácticas político-ideológicas* de un grupo social para analizarlas en términos de clase no es lo mismo que definir las clases sociales por su situación en las instancias político-ideológicas; es decir, en lugar de definir las clases a los tres niveles, hay que pasar de una definición en términos de estructura a otra en términos de prácticas de clase. Pero como éstas no se dan en el vacío sino a través de un aparato material, parece evidente que la mediación entre las estructuras y las prácticas de clase son los *aparatos organizativos*, y en particular, los *aparatos políticos*. En una palabra —pecado capital! —el gran defecto de las tesis de Poulantzas, según Castells es la ausencia de una teoría del partido revolucionario. La introducción de la teoría del partido en el análisis —sentencia el comentario— es la única forma de conciliar las dos afirmaciones fundamentales del materialismo histórico: la determinación en última instancia por la estructura económica y

la lucha de clases como motor de la historia, es decir si lo económico es determinante, la práctica política ¿domina en cada coyuntura! Aunque el comentario de Castells termina con un aceptable análisis sobre la lucha de clases en Chile, donde aplica las proposiciones generales que esboza en su trabajo, no quisiéramos terminar este resumen de sus ideas sin recoger su reformulación última al esquema de Poulantzas: las clases se definen en su lucha, al nivel de las prácticas; pero ellas no pueden ser sino aquéllas correspondientes a las fases de desarrollo de la estructura económica. No se trata —¡atención! — de agregar criterios ‘político-ideológicos’ en su definición, cuanto de establecer los criterios de adecuación entre la práctica de cada aparato político y los intereses específicos de clase, determinados por su inserción en lo económico y en las leyes objetivas del desarrollo histórico.

La calurosa tarde del martes vio aumentar la temperatura con la discusión bilingüe que siguió a la presentación de los comentarios. La crónica del debate es, para el propósito de estas líneas, imposible; pero debe consignarse que el mismo continuó animadamente como charla de sobremesa.

III Florestan Fernandes: El orden social competitivo, fundamento de la estructura de clases.

El día miércoles, último del periodo de presentación de ponencias, los contenidos del Seminario empezaron a variar de dirección lo cual no es lo mismo que a bajar de nivel. El profesor Florestan Fernandes (brasileño Universidad de Montreal) presentó el más voluminoso y latinoamericano de los trabajos. Su posición teórica deriva de una constatación histórica, que se erige en pivote de una fecunda cuanto extensa reflexión: la clase social sólo aparece donde el capitalismo ha avanzado lo bastante para relacionar, estructural y dinámicamente, el modo de producción capitalista con el mercado como agencia de clasificación el modo de producción capitalista con el mercado como agencia de clasificación social y con el orden legal que ambos requieren. Con este punto de partida enfático, se abre un frondoso bosque en el cual es fácil errar la caminata tanto por la utilización de un lenguaje personal cuanto por la densidad de los conceptos. El profesor Fernandes indica de inmediato que los condicionamientos a que están sometidas las sociedades subdesarrolladas y dependientes tiende a producir estructuras de clase distintas, que responden a una situación histórica peculiar. ¿Cuál es tal situación? Es aquella que determina la ausencia de ciertas dimensiones estructurales y de ciertos dinamismos que hacen que las contradicciones de clase sean amortiguadas, anuladas o, de hecho, poco dramatizadas como y en cuanto tales clases. Es decir partiendo de la constatación de la sociedad de clases europea, Fernandes afirma que el fundamento de la sociedad de clases se encuentra en la existencia y organización de un orden social competitivo, que se apoya a) en el modo de producción capitalista y b) en la naturaleza *autónoma* de su funcionamiento.

Sólo así, el *orden social competitivo* condiciona un mercado-mecanismo de clasificación social y de participación en la producción. Lo que sucede en América Latina es que tal *orden social competitivo* estaría débilmente constituido y, además, con más o menos profundos bloqueos y desviaciones internas. La conclusión primera de tal constatación es que las clases (y sus formas de relación) en América Latina carecen de dimensiones estructurales y de dinamisos societarios que son esenciales para la integración, estabilidad y transformación equilibrada del orden social, basado en una sociedad de clases. En otras palabras, Fernandes atribuye al carácter dependiente de la formación social capitalista latinoamericana la ausencia de condiciones germinales para que aparezcan las clases en el sentido clásico (europeo). La función histórica de la revolución burguesa ha sido la constitución definitiva del *orden social competitivo*, que para nuestra región significaría la destrucción de las raíces condicionantes del subdesarrollo y la dependencia. El fracaso

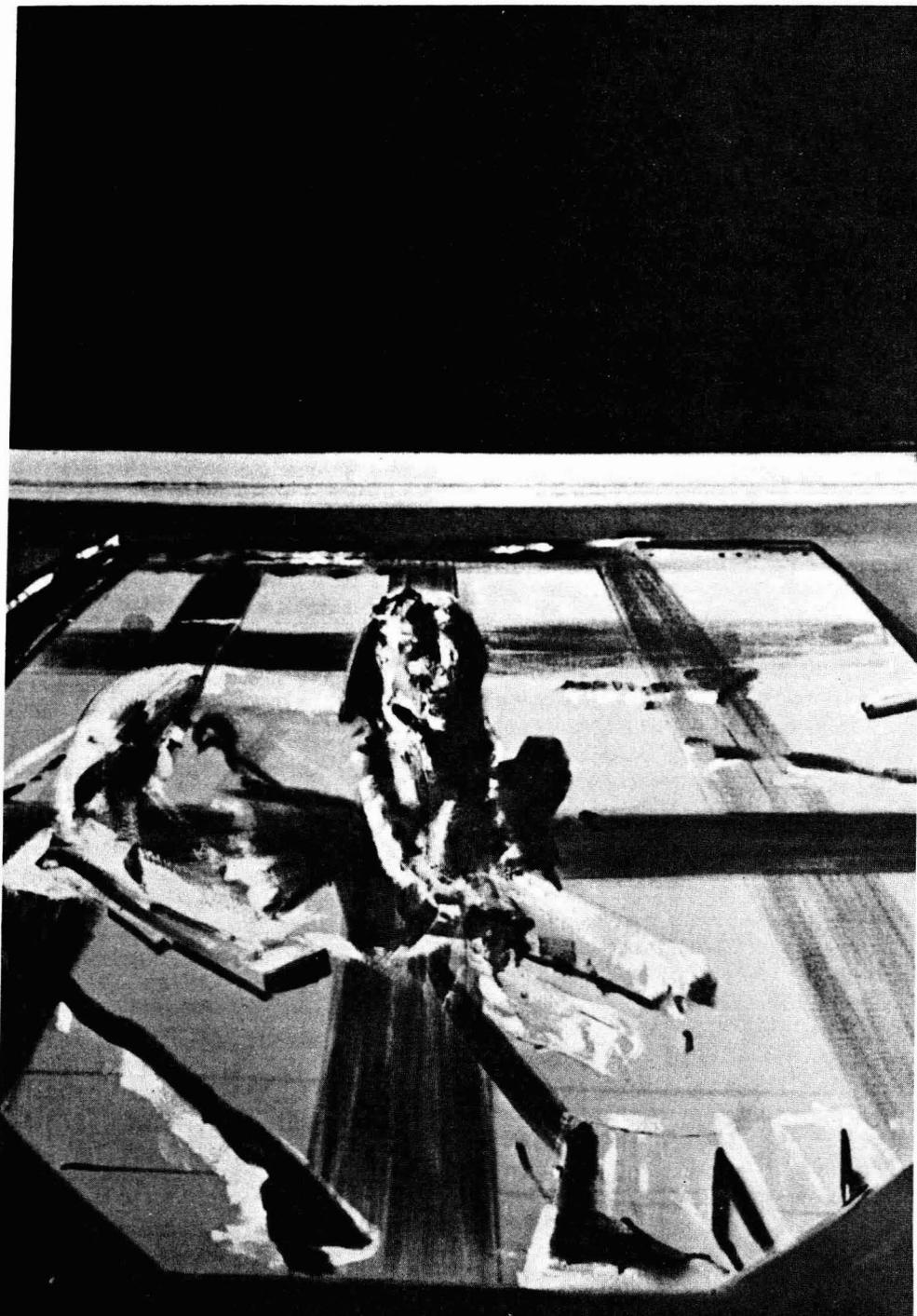
de la revolución burguesa en América Latina se explica de manera circular, tanto por la profundización de la dependencia como por la existencia de clases 'a medias'.

El extenso razonamiento que se sintetiza de la anterior manera conduce a conclusiones definitivas en el orden político: aunque hay ciertas condiciones para la constitución plena de la sociedad de clases, coexisten vigorosamente sectores, subestructuras y mecanismos sociales *arcaicos* que limitan la función *clasificadora del mercado* y el surgimiento de un sistema estratificado basado en las jerarquías sociales que derivan, exclusivamente, de la participación diferencial en el sistema productivo. En consecuencia, ahí donde emerge la estructura de clases pero éstas no consiguen absorber y orientar las fuerzas que cambian el orden social, se condena tal sociedad a una *crisis permanente* y al *colapso final*. Pareciera que la dirección en que marcha la historia hiciera viable la sociedad de clases. Pero es todo lo opuesto; la consolidación de la hegemonía

burguesa bajo un Estado que institucionaliza la violencia sistemática y legítima la contrarrevolución, contiene dentro de sí el comienzo *del fin*. El documento concluye con apocalíptica advertencia: lo que hoy podría parecer como una negación de la dependencia y del subdesarrollo mañana aparecerá como una afirmación del socialismo; la verdadera aceleración de la historia aparece con las fuerzas sociales nuevas, por cuyo intermedio y al destruir el viejo orden, impondrán su versión de lo que es socialmente justo y necesario.

El análisis del profesor Fernandes, al situar el problema de las clases sociales y a la América Latina en una disyuntiva que no es solamente teórica, entregó elementos que enriquecieron el debate. Correspondió a Jorge Graciarena (Centro de Pesquisas Sociais, Río) iniciar los comentarios. Calificó el trabajo como uno de los intentos teóricos mejor logrados al apelar por una parte, a la teoría clásica de las clases sociales y, por otra, a los conceptos tan esenciales de subdesarrollo y dependencia, perspectivas que han sido frecuentemente utilizadas de manera aislada. Al confesar, además, su identificación casi total con posiciones teóricas y el tratamiento del problema, Graciarena hace algunas reservas importantes: 1) se pregunta si el concepto de 'orden social competitivo', utilizado como *tipo ideal* y no como una construcción empírica, ayuda a comprender las variaciones de grado, los distintos momentos del desarrollo latinoamericano, ya que el confrontar dos tipos de sociedades con el instrumento analítico deducido de una de ellas, no permite establecer la especificidad del desarrollo de la otra. La comparación debe ser colocada de otra manera ya que lo que se está relacionando no son dos sistemas diferentes sino segmentos de uno solo; es decir, la lógica del capitalismo dependiente no es ni debería ser otra cosa que un aspecto de la lógica general del capitalismo; 2) duda de la presunción implícita en el razonamiento de Fernandes en cuanto a la univocidad del desarrollo capitalista y se interroga, con razón, si el orden social competitivo de Europa habría sido posible en caso de que la dinámica externa de esas sociedades, basada en inversiones y abastecimiento de materias primas, no se hubiese producido aprovechando el mundo subdesarrollado ¿No será que los países hegemónicos transfirieron hacia la periferia buena parte de sus antagonismos internos, convirtiéndolos en nuevas tensiones estructurales? y 3) rechaza finalmente la idea de la clase social como *categoría perceptual y cognitiva* que organiza las orientaciones del comportamiento colectivo; la conducta social, afirma Graciarena, no se explica plenamente tomando las clases como referencia única; su constitución incompleta obliga en América Latina a desagregar el concepto en una serie de categorías analíticas menores, más específicas, de manera tal que posibiliten identificar empíricamente, clasificar y relacionar los agrupamientos reales, sus intereses objetivos, ideologías y metas de acción.

Como tantos otros de los participantes, Graciarena hubiese querido estar de acuerdo pero dudó acerca de la tesis catastrofista



de la imposibilidad final y del desequilibrio inminente del capitalismo subdesarrollado. Sugirió, con razones, la posibilidad contraria de que el "desequilibrio crónico" en lugar de ser un "acelerador" del colapso final, pueda llegar a consolidarse por un largo periodo a partir de un crecimiento económico capaz de aumentar la capacidad instrumental del Estado en beneficio de la empresa capitalista y eficaz al desmovilizar a las masas en el terreno social y político.

El profesor Jorge Martínez Ríos (Instituto de Investigaciones Sociales) asumió en su comentario una postura distinta, al descubrir y señalar los contradictorios orígenes intelectuales del pensamiento del sociólogo brasileño; de manera explícita Martínez Ríos duda sobre cuál es la o las teorías que sirven de base a Fernandes —y el peso de cada una de ellas o su integración en una perspectiva más amplia—, para reflexionar sobre la sociedad capitalista y su estructura de clases. La utilización de Marx, Durkheim, Weber puede conducir— y de hecho tal es el resultado— a una utilización acrítica de los conceptos o, como sucede con los dos primeros, a un análisis contradictorio, porque en ellos el concepto de las clases sociales no tiene la misma relevancia teórica e ideológica, lo que también puede decirse del concepto de lucha de clases. ¿Y qué decir de 'revolución' para un pensador tan conservador como Durkheim? Martínez Ríos presentó un interesante resumen del proceso que ha seguido el pensamiento sociológico acerca del consenso y el conflicto, desde Saint-Simon hasta los parsonianos, pasando por los diversos marxismos y especialmente alrededor de fenómenos como el de clases y sus luchas, revolución y orden, equilibrio y estabilidad; tal razonamiento le permite establecer una segunda conclusión en el sentido de que la mediación que Fernandes hace entre Marx y Durkheim es sólo una posibilidad limitada. El comentario de Martínez Ríos, en su segunda parte, deja de lado el rastreo teórico y la genealogía metodológica de la ponencia e incluye dos notas adicionales: una sobre el problema del orden y la fuerza y su impacto referencial en la conceptualización de las clases sociales, y otra sobre las clases sociales en el porfirismo y su relación con la sociología positivista y organicista; esta última útil por sus reflexiones sobre la indianidad; la primera, innecesaria por sus comentarios sobre la fuerza interamericana de paz y los proyectos Camelot. La nota optimista llegó en las últimas líneas y con ello hace evidente justicia al trabajo de Florestan, al señalar que el mismo recobra la tradición del análisis cuantitativo y de la inserción histórica a la manera clásica, que el empirismo sociológico trató inútilmente de hacernos olvidar.

El último comentario correspondió a Rodolfo Stavenhagen (El Colegio de México) en la forma de un útil resumen de los puntos que a su juicio eran los más importantes en el trabajo de Florestan Fernandes: el punto fundamental se refiere a que la estructura de clases en América Latina sólo puede ser comprendida en función del sistema capitalista dependiente y subdesarrollado; esto tiene consecuencias decisivas

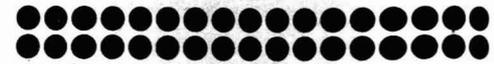
en la investigación y en la teoría, que sólo ha dado algunos pasos en esta dirección; resulta evidente que la burguesía y las "clases medias" se integran directamente a la estructura de la dependencia, pero ello no es claro en relación a la clase obrera o a los grupos campesinos. ¿De qué manera la dependencia ha modificado nuestra visión de la clase obrera industrial o del proletariado rural?

Vinculado a lo anterior, es cierto también que la evolución y dinámica de la estructura de clases en América Latina no puede repetir el proceso histórico de evolución del modelo del capitalismo europeo; esto permite preguntarse, por ejemplo, por el papel que desempeñan las burguesías burocráticas del capitalismo de Estado, o cuál es la dinámica sociopolítica de una clase obrera industrial que se incorpora no como el último invitado a la fiesta, como fue el caso de Europa, sino como un sector relativamente privilegiado. O el más importante tema de las relaciones de alianzas y conflictos entre las clases en el capitalismo dependiente. Al hacer referencia a la coexistencia en un mismo territorio nacional de modos de producción diferentes, correspondientes a distintos tiempos históricos, Stavenhagen subraya el fenómeno del *colonialismo interno*, es decir la subordinación de modos de producción y formas de acumulación precapitalistas al modo de producción dominante, que se transforma en la subordinación y explotación de ciertos sectores, de ciertos segmentos de la población, de ciertas áreas geográficas, por otras.

El último punto señalado por Stavenhagen se refiere a la proposición de Fernandes de que ciertas clases *son más clases que otras* y que ciertos grupos sociales están más integrados que otros; si se define un sistema social como un campo de acción de clases sociales ¿es posible —se pregunta— referirse a determinados grupos humanos como si estuvieran fuera del sistema? Es cada vez más evidente que el concepto de marginalización es inadecuado, pero el hecho empírico al que apunta es innegable: masas humanas que viven a niveles de miseria crecientemente grande; desempleo estructural, etcétera, lo cual plantea un reto conceptual a la sociología de las clases. Termina su comentario con un tema capital, y que se refiere al papel del Estado como fuerza política y económica relativamente autónoma, para intervenir en el regulamiento de las relaciones entre las clases sociales; y a manera de ejemplo se pregunta cuál es la situación del Estado chileno en donde la estructura de clases no ha sido modificada por la victoria electoral de la Universidad Popular.

El miércoles 15 de diciembre finalizó la primera parte del Seminario de Mérida. Las discusiones que siguieron los días viernes y sábado, con la participación de invitados y observadores, constituyeron un buen complemento de la parte que aquí se reseña. El intercambio de opiniones se mantuvo en un nivel decoroso y por momentos alcanzó gran riqueza conceptual. Muchas dudas se aclararon y otras quedaron situadas como constantes desafíos a la reflexión de la nueva sociología latinoamericana.

Letras



Apuntes: La literatura es un fin

Por Humberto Guzmán

Al terminar de leer el contenido de una revista literaria de jóvenes*, me surgió la idea de escribir estas líneas. Vino a cuento una pregunta que otras veces ya había hecho su aparición, pero que nunca como entonces se reveló de esa manera. Fue algo así como una *duda luminosa*.

¿Hasta qué punto hay que tomar en serio a la literatura?

La pregunta me sacudió un poco, debido a que recordé que en algunas ocasiones he concluido, después de una búsqueda similar, que la literatura no sirve para nada en absoluto.

Debo advertir que jamás lo he pensado porque la relacione, o la compare más bien, con técnicas o formas modernas de expresión —el adjetivo *moderna* es el que quise usar— como el cine y otras.

Que quede claro de antemano que no hago tal comparación —ni siquiera la imagino—, al menos no con ese intolerable propósito de averiguar cuál de ellas es más moderna y cuál más anticuada, o cuál es vigente y cuál no lo es. Una situación alarmante por inútil es aquella en la que se llega al extremo de plantearse la interrogante: ¿Qué forma de expresión adoptar para estar a tono con nuestro tiempo? La cual me recuerda la palabra *moda* que no es otra cosa que la ausencia total de significación.

Pero conclusiones tan precipitadas como la mía generalmente llevan en sí mismas su negación. Lo que las invalida por completo. Además, es muy fácil objetarlas —con igual violencia—. A esa afirmación diría que, al final de cuentas, si la literatura no sirve para nada, entonces tampoco sirve para nada la música, ni las religiones, ni la guerra, ni la paz, ni la patria, ni nada.

Asimismo, darle autenticidad no significa otorgarle, tocándola con la varita mágica, la calidad de omnipotente. Hacerlo sería ridículo. Independientemente de que ni siquiera la necesita. La literatura vale por lo que es —así, no más—, evadiendo la soberbia de tratar de definirla, o evitando mi entrada por una puerta falsa.

Hay que creer en la literatura, dudando de ella.

La presencia de la *duda* siempre es salu-

* Revista *Juego de palabras*. México, Instituto Politécnico Nacional.

dable. Si no se encuentra sola. . . Sola causa demasiados estragos, como se sabe, incluso la destrucción definitiva. De dejarla sola no tardaría en invitar a sus amigos predilectos: el miedo, la impotencia, la desesperación, la ruina. Así es que, aceptando su importancia, lo mejor es no descuidarla, darle un buen trato, mimarla un poco.

Aquí, creo, empiezan los primeros titubeos para responder, dentro de lo posible, a la pregunta inicial.

La literatura es un animal feroz; es muy difícil entablar algún tipo de relación con él; además, su domesticación es imposible. Lo último es su principal valor, sin embargo. De ahí su eternidad espantable. A ese animal su poder le permite ser totalitarista, absolutista, posesivo, radical y, claro, muchas veces arbitrario.

Quizás para un simple observador, o un simple simpatizador y aun fomentador —que escriba también, aunque poco, y no sólo que lea— la literatura es ese animal, pero humillado; ya que permanece dentro de una jaula de barrotes resistentes a su embate. Es humillado así, a fin de que pueda ser contemplado mientras devora carne humana. Con una reja de barrotes gruesos de hierro en medio, no hay mucho riesgo que digamos.

No considero al lector de verdad como un "simple simpatizador", sino, por el contrario, como participante. El verdadero lector —dilucidar acerca de cuál es el verdadero lector es ya otro tema para otro texto— es un *creador*: él también será devorado sin remedio.

Soy de la opinión de que la única relación que puede haber con esa bestia es la frustración: nunca podremos acercarnos a ella como lo quisiéramos, siempre hay algo —en ella o con respecto a ella— que se escapa de nuestras manos, de nuestro alcance, de nuestro entendimiento, es, para utilizar una alegoría, igual que si fuera una puta de la que no es posible separarse. La posesión se convierte, entonces, en una mentira. Consecuentemente, a esa *puta* habrá que golpearla, descargar toda nuestra impotencia sobre su cuerpo, aunque, ¿cómo no obedecer, antes o después, a la terrible tentación de acariciarla con suavidad, con ternura infinita? Pero sí, habrá que escupirla y expulsarla de nuestro lado a pesar de que, pasado un breve tiempo, corramos tras de su rastro y, al hallarla, le roguemos que regrese.

No olvido que, una vez con ella, también se le podría asesinar con el único fin de obtener la posesión completa.

Y bien, creo que si dije lo anterior también se me permite decir que hacer literatura es meterse en la jaula —con el fracaso ya nuestro— con un látigo en una mano —y sería muy prudente que con una pistola en la otra para cualquier emergencia: o bien matar a la fiera, o bien, si eso es mucho pedir, matarse uno mismo— y enfrentarse al monstruo.

De manera que, tomarla con seriedad significa sostener una lucha. Una lucha a muerte. En donde alguno de los contendientes deberá morir.

La lucha en sí misma es lo que cuenta. El resultado de ésta ya no interesa tanto. Dado que lo empuja a la creación o a la destrucción —para lo que quiero decir es lo mismo— es precisamente lo que he denominado *lucha* hasta el momento. Cuando la acción que representa se manifiesta con signos escritos que significan ideas, conceptos, pensamientos e integran entre sí frases, oraciones, etcétera, organizando o conduciendo de este modo la expresión, es ya literatura sin lugar a dudas.

Acerca de los términos "creativo" y "destrutivo", no hago ninguna diferencia entre ellos debido a que, según mi opinión, ambas partes producen movimiento, cambio, tanto una como la otra hacen retroceder o avanzar indistintamente. Así pues, no importa tanto la dirección que se lleve como el acto de traslación.

La literatura es lo buscado.

La literatura es este fenómeno solo: *un acto de traslación*.

La literatura es, pues, el combate al que me he referido desde el principio.

El combate es lo que la produce, pero también es la única relación que puede establecerse entre ella y el escritor. Cuando haya tranquilidad en una parte con respecto a la otra, es seguro, entonces, que la literatura perderá toda significación y, asimismo, desaparecerá de inmediato.

Al carecer de valor el sentido de ésta es natural que la escritura no se nulifique. Los signos que conforman cualquier tipo de escritura no serían más que caracteres indescifrables, desconocidos o, simplemente, inexpressivos. El lenguaje hablado, de donde proviene aquélla, se transformaría en una agrupación de sonidos incoherentes. Moriría —junto con él—, además, uno de los posibles orígenes del hombre. Sin lenguaje hablado, sin escritura, a la selva otra vez.

Eso por un lado. Por el otro, la escritura es el bejuco que nos transporta del árbol de nuestro tiempo al del otro tiempo, del que no podemos desprendernos todavía —por fortuna—. De manera que el bejuco nos debe llevar de uno a otro árbol, constantemente; a estas alturas, los dos son imprescindibles.

Con la nulificación de la escritura el escritor pierde su oportunidad de existir. El cordón umbilical que lo unía a la tierra ha sido roto. Nada lo obliga a permanecer sobre el mundo —o, por lo menos, sobre un mismo mundo—. Un mundo que había reinventado muchas veces para sobrevivir.

La literatura se transformó, así, en un

ABC
abcd

cadáver; con el mundo ocurrió lo mismo —sin la última esperanza: la mentira—. El escritor, lógicamente, también muere; y, claro, el hombre que es él sigue igual camino.

En resumen, todo se acaba.

Tengo en la mente a un autor *extremo* para el cual la literatura es indivisible de su propio cuerpo, ya no digo de su espíritu; para el cual su último recurso, como hombre, como individuo, es ella: la literatura.

Supongo, en fin, que un combate, con mayor razón si se libra para alcanzar o para conservar la vida, es cosa seria. De modo que la literatura, de acuerdo con lo dicho hasta aquí, es algo, algo muy serio.

Y algo que es tan serio, pienso, ¿cómo es posible hacerlo en ratitos? ¿Cómo puede hacerse si únicamente se le utiliza como medio y no como fin? (Tampoco olvido que un fin puede ser un medio, pero no es el caso, creo.) Es claro que no todo el mundo está obligado a hacer "algo muy serio", se me podrá reprochar. No obstante, continuó:

Recuerdo unas palabras, aunque veladamente porque no sé ni siquiera el nombre de su autor, que enuncian más o menos lo que quiero decir: las grandes empresas no se llevan a cabo sin pasión. ¿Y qué es la pasión, añado, si no lo que precede a la contienda, lo que la origina y la sostiene y la resuelve, puesto que es ella el deseo vehemente de una cosa? La "cosa", en este punto, es variable, y su nombre depende de la naturaleza de la persona —lo que no interesa por ahora.

Cito en seguida un párrafo de Vincent Van Gogh para su hermano Théo (con fecha de julio de 1880) que, en mi concepto, encierra la desesperación de un artista por no desviar su atención de sus preocupaciones primordiales: el arte: "Es verdad que a menudo he ganado mi pedazo de pan, a menudo algún amigo me lo ha dado por lástima, he vivido como he podido, lo mismo bien que mal, como se presentaba; es verdad que he perdido la confianza de algunos y es verdad que mis asuntos pecuniarios se encuentran en un triste estado; es verdad que el porvenir es bastante sombrío; es verdad que habría podido hacerlo todo mejor; es verdad que nada más que para ganarme el sustento he perdido tiempo; es verdad que mis estudios siguen en un estado bastante triste y desesperante y que es más lo que me falta, infinitamente más, que lo que tengo. Pero, ¿a eso le llamáis *descender*, a eso le llamáis *no hacer nada*?"

Utilicé como ejemplo a un pintor, y no a un escritor, con el solo propósito de hacer notar que si se habla del segundo —a rasgos generales— también se habla del primero y, así, de cualquier otro tipo de *creador*.

Pues bien, parece que a lo largo de lo que llevo escrito no he respondido en lo más mínimo a mi pregunta. Pero sí, en cambio, he hecho literatura acerca de la literatura. Y, viendo las cosas con detenimiento, creo que es ésta la mejor respuesta que pude haber formulado, incuestionablemente.

Teatro



“Jeux de massacre” ¿Un paso adelante o hacia atrás?

Por Armando Partida

La temporada teatral de París (1949-1950) ya estaba por terminar, al acercarse el verano, cuando todas las actividades culturales, oficiales y comerciales entran en receso como consecuencia de la emigración de los parisinos a los centros de recreo.

Por ese mes de mayo tiene significación para la historia del teatro, al aparecer en los carteles del teatro “Noctambules”, el anuncio de *La exclusión de la regla* de Brecht, a las 21 horas, junto con el estreno de la comedia *La cantante calva* de un desconocido dramaturgo llamado Eugène Ionesco, cuya obra se presentaría todos los días a las 6 de la tarde, a partir del día 11 de ese mes.

Nadie podía imaginar que la obra representada por unos despreocupados y extraños actores, y a la que se asomaba algún curioso, marcaría el nacimiento de un lenguaje dramático que el autor basaba en la suposición de que: “. . . la lengua ya no crea relaciones entre las gentes, ni sirve de intermediario, todos los vínculos se han roto, las gentes hablan uno al otro pasando las palabras de lado. . . ya no hay más diálogo”.

Un año después (1951), el “théâtre de poche” presentaba del mismo autor *La lección*, anunciada como “drama cómico”, y en 1952, por la misma época se estrenaba, en el teatro “Lancri”, la farsa cómica *Las sillas*.

Había surgido el “antiteatro”, en el cual ya no se encontrarían personajes, ni trama; ya no se trataba de decir algo, lo cual en cierta forma se ligaba al *no* de Sartre y de Camus, quienes después de la postguerra trataban de desenmascarar lo absurdo de la existencia en nuestra sociedad como consecuencia de la entonces reciente conflagración mundial. En el escenario los personajes se habían convertido en objetos, en “robots” sin conciencia que recitaban réplicas banales en forma mecánica, sin ningún fin; para esos remedos de hombres que se movían por el escenario, era difícil encontrar el mecanismo, la razón, la lógica que los movía y les daba vida. Inicialmente esto sorprendía al espectador, posteriormente lo hacía reír, pero finalmente le hacía cobrar conciencia de que algo ocurría, de que algo le molestaba, de que en una forma extraña e imprecisa se le estaba atacando; de que alguien le estaba tomando el pelo y se burlaba de él impunemente.

Todo esto hacía que las obras de Ionesco se hermanaran con *La invasión* (1950) de Arturo Adamov (elogiado por André Gide), y con *Esperando a Godot*, que en 1952 estrenara el ya conocido novelista Samuel Becket. Es así como repentinamente surgen una serie de: “anti-dramas”, “dramas cómicos”, “farsas” “tragedias”, etcétera, los cuales tenían mucho en común, por “lo sorprendente e ilógico de lo sucedido, lo premeditado de la inconsecuencia y de la ausencia de motivaciones externas o internas de las acciones y de la conducta de los personajes. . . Los dramaturgos abiertamente predicaban la necesidad de liberar al hombre del poder de la razón. Sólo el instinto podía conducir al hombre al conocimiento de la verdad, mientras que la razón lo alejaba de este camino. . .” (T. Proskurnikova: *Voprosi Literaturi*, 6, 1965, págs. 149-150).

Un mundo pestilente, de pesadilla, en el que la palabra y el pensamiento racional expresan la debilidad de la existencia del individuo, es el mundo de *Amadeo* la sexta obra de Ionesco, en la cual los personajes están hechos a la medida de este mundo en ruinas: el escepticismo, el no creer en esta vida, la desaparición de la esperanza; aplastados por lo repulsivo y horrendo del yo interno y del ambiente exterior en que viven, ponían al descubierto que lo irracional tenía su sentido, mientras que lo racional carecía de ello.

Los símbolos de las obras anteriores cobran aquí características más rotundas: el cadáver del yo oprimido durante toda la vida apesta y crece día con día, y los hongos monstruosos que proliferan como tumores malditos, que surgen por doquiera no logran extirparse, ya que las frustraciones constantes de la pesadilla en que han vivido Amadeo y Magdalena, se ha vuelto real.

Unos cuanto años después, gracias a los autores de vanguardia: Ionesco, Becket, Genet, Adamov, y demás, se determina otra nueva corriente, que había generado sin que se lo propusiera el “antiteatro”. La lucha por la supervivencia de los más condicionados, lo absurdo de la existencia del hombre en un mundo que lo aplasta sin misericordia, en que la comunicación y la soledad se han convertido en problemas vitales, encontraron su reflejo en Pinter, Kemton y Simson; en Grass, en Albee, al igual que en Esio de Erico y Dino Busati, y muy posteriormente en Latinoamérica en Solórzano (más cercano a Camus), Elena Garro (México), Piñeira y Manet en la Cuba fidelista y otros.

Adamov, en el prólogo a sus obras publicadas por Gallimard, escribía en 1956: “En la calle vi cómo un ciego, que pedía limosna, fue empujado a un lado, en forma despreocupada, por dos muchachas que cantaban: cerré los ojos, esto es maravilloso. . .” “Así fue como se me ocurrió la idea de mostrar lo más burdo posible y lo más visual posible la soledad del hombre, la ausencia de cualquier unión entre éstos y la sociedad.”

“Nadie escucha a nadie”, “Estamos conmocionados por la soledad”, son las frases que como *leitmotiv* surgen constantemente en sus obras como *La parodia*, *La invasión*,

La grande y la pequeña maniobra, etcétera; pero repentinamente, en 1959, Adamov anuncia: “Ya no creo más en esta vanguardia engañosa, la cual indudablemente utiliza nuevos recursos, pero olvida que estos nuevos recursos no son nada si el autor no sirve a una ideología; y, por supuesto, no de cualquier ideología; sino llamando a las cosas por su nombre; marxismo-leninismo por ejemplo.” (*Ici et maintenant*, París Gallimard, 1964, p. 93.)

La década posterior a la postguerra había pasado, habían ocurrido grandes cambios; el pesimismo y la pasividad, consecuencia de las atrocidades de la misma, habían perdido validez.

En Ionesco también se comienzan a oír notas diferentes, pero no con una diferenciación tan lúcida como en Adamov, que comenzaba a salir del estrecho círculo en que su obra se limitaba. La ausencia de personajes, el rechazo a la caracterización psicológica y social, le impedían a sus obras un movimiento dinámico al no haber un desarrollo ni en la historia ni en los personajes, ni en el carácter de éstos. Los recursos expresionistas utilizados sólo eran efectos; lo cómico, lo disparatado y paradójico, lo excéntrico de ellos no era suficiente para que la actitud escéptica y satírica contra lo generalmente aceptado, desenmascarara, aun a costas del propio “hombre de slogans”, su mundo ilógico, cotidiano.

En *Amadeo* ya se sentía esa evolución cuando éste finalmente toma una actitud actividad contra lo que lo aplasta, por lo que trata de liberarse del peso de ese cadáver y hongos putrefactos, cuando finalmente se decide a desembarazarse del muerto. Posteriormente, Berenger, el personaje recurrente que inicialmente conociéramos en *Asesinos sin paga*, sufrirá una serie de transformaciones hasta llegar al Berenger de *El rey se muere*, pasando por *Rinocerontes* y *Peatón del aire*, cuando ya no está dispuesto a aceptar las cosas como tal como son sin antes comprenderlas, ni mucho menos a someterse a ellas dócilmente. Tampoco acepta ya su muerte en forma pasiva, y al igual que el Berenger de *los asesinos sin paga*, no puede ya renunciar a la idea de la *felicidad*, en busca de la cual se dirige a la Ville Radieuse, en donde irremediamente le espera sucumbir, a consecuencia de los “slogans”. que no sólo disminuyen el valor del hombre, sino que además destruyen lo que tiene de humano.

El paso más decidido lo da Ionesco en 1960, cuando publica *Rinocerontes*, una despiadada sátira en contra de la sociedad de consumo, contra el fanatismo, y en donde ataca cualquier régimen totalitario; no es casual que la concepción de la puesta en escena de Jean-Louis Barrault haya sido antifacista. Sin embargo, desafortunadamente, las obras de Ionesco, como todas las de teatro del absurdo, pueden ser interpretadas en forma diametralmente opuesta, según lo que le importe subrayar al director. Esta característica es una de las cualidades de este teatro: cuando se le sabe leer bien soporta cualquier interpretación; al mismo tiempo que constituye su punto débil, ya que en muchos casos el director puede conformarse con la forma brillante exterior



sin preocuparse mucho por la carga semántica de las palabras, aparentemente sin ninguna función, o al darse cuenta del contexto en que se dicen las réplicas.

A pesar de lo real y de lo agudo de su crítica, a pesar de las mejores tradiciones molierianas y de su defensa por las bases que caracterizan a la humanidad: la verdad, la justicia, la bondad, la belleza, éstas son sometidas a una deformación monstruosa, cuando una sofística sucesivamente racional, cartesiana, se transforma en "...ejemplo de psicosis masiva, exactamente igual que en la religión, opio del pueblo" (*Rinocerontes*) Ionesco ignora, conscientemente, la ley de causa y efecto. Es así como el hombre, determinado por la psicosis masiva, pierde esa tan sobrevalorizada personalidad, ya que el "homme de slogans" no tiene ningún valor como entidad. Este es el error de Ionesco: tratar de mostrar la lucha individual ante el sistema de una sociedad totalitaria hipnotizada, como es la de consumo, cuando que la lucha de uno solo contra todo el sistema no tiene la menor probabilidad de triunfo; todo está determinado por las leyes de esta sociedad, por lo que la revuelta de Berenger resulta infructuosa: la psicosis masiva, tarde o temprano, tiene que acabar con su individualidad y él tendrá que someterse a lo que determina la sociedad a que pertenece, y que le roba así también su conciencia.

El Berenger de *El rey se muere* (diciembre de 1962), al igual que el de *El peatón del aire* (agosto de 1962), puede interpretarse de diversas maneras; pero en ambos hay algo común y constante, casi evidente: la no aceptación de la muerte, ante la cual tiene que sucumbir, al igual que el resto de la humanidad. En las dos obras pueden encontrarse varias ideas de contenido social muy importantes: en la primera hay una sátira contra la dictadura, además de la lucha encarnizada por retener el poder; mientras que en un segundo plano se desarrolla una lucha interna por el mismo, que se disputarán las dos mujeres, una vez que Berenger haya muerto. En *'El peatón del aire'* Ionesco lanza tímidos gritos de alerta para prevenir al mundo de un desastre atómico. En esta obra la Ville Radieuse de *Asesinos sin paga*, se ha transformado en continentes enteros cubiertos por llamas.

Ya no es sólo una ciudad, que se esperaba como el paraíso prometido en donde encontraría la felicidad, sino que es el infierno deslumbrador en que sucumbirá la humanidad si el hombre no evita a tiempo una guerra termonuclear.

Ahora bien, en la temporada 1971 del teatro de la Universidad se ha presentado a dos de los pilares del teatro del absurdo: *Paolo Paoli* de Adamov y *Jeux de massacre* de Ionesco. La aparición de *Paolo Paoli* en 1957 provocó uno de los más grandes escándalos periodísticos, pues trataba Adamov de poner al descubierto lo esencial del capitalismo. Para ello recurrió a los sucesos históricos comprendidos entre los años de 1900 a 1914. El cambio de su teatro fue tan radical que hasta se organizó una discusión pública tratando de dilucidar si Adamov había sobrepasado los límites del teatro de vanguardia, si habían surgido cambios radicales en éste, o si sólo se trataba de una evolución, de una metamorfosis dentro de los límites del teatro del absurdo. La respuesta la dio el mismo autor en *Ici et maintenant*: "El teatro vivo es un teatro en que los gestos, la conducta, la vida de un cuerpo tienen derecho a liberarse de los convencionalismos de la lengua, a destruir las convenciones psicológicas; en pocas palabras, a agotar completamente su sentido profundo." Después de una serie de obras cortas, su posición se va determinando, pero es definitivamente hasta *Primavera del 71*, cuando su "teatro social" logra consolidarse.

En *Paolo Paoli* ya se determinaba, con precisión, el tiempo histórico, al igual que el espacio; por lo que los sucesos sociales, políticos y económicos, amén de los personales, salían a primer término. Los recursos convencionales a que alude el autor tienen mucho en común con los utilizados por Brecht. En esta obra los efectos procedentes del expresionismo transforman su naturaleza y se integran a ella como recursos necesarios. Lo más sobresaliente es la interpretación que se hace de los hechos, que están determinados por una dialéctica y por una coherencia. Lo irracional, lo ilógico de las réplicas de sus piezas de vanguardia cobran verdadero significado y adquieren un contenido semántico a dos niveles: el metafórico, al referirse aparentemente a una situación particular, que en

realidad es social; y el plano de la comunicación, en que las palabras no pasan de largo, sino que cumplen su propósito al ser percibidas inmediatamente por el receptor, logrando el efecto deseado. Igualmente los personajes dejan de ser robots o máquinas como en *Ping Pong*; todos son personajes que aman, odian y luchan por sus ideales sosteniendo sus principios, y que son capaces de acciones heroicas o ruines según el carácter de que están dotados.

El hecho de presentar en México *Paolo Paoli* 15 años después de haberse escrito, nos da una idea de lo extemporáneo que estamos en relación con un movimiento que en la última década ha sufrido tantas transformaciones. Indudablemente que la idea de montar esta obra, auspiciada por el Teatro de la Universidad ha sido muy buena, pero la dirección ha sido tan precaria y torpe, el movimiento escénico tan simplista —además de que se han rechazado los recursos brechtianos que el autor conscientemente integró cuando escribió la obra, y que escénicamente la sostenía—; la actuación ha sido tan elemental y falsa, que el estreno pasó completamente desapercibido; y esta obra, como muchas de ese autor, tanto de su etapa vanguardista como de su "teatro social", sigue prácticamente inédita en México.

Todo lo contrario ha ocurrido con la obra de Ionesco *Jeux de Massacre*: su estreno ha ocurrido un año después de haberse escrito, ha tenido una gran promoción publicitaria, se efectuaron dos estrenos con dos montajes diferentes, el primero en provincia y el segundo en la capital; lo más importante es que tanto la obra de Adamov como la de Ionesco han sido presentadas por la Universidad y que algunos actores han participado en ambas obras.

Este estreno ha demostrado que Héctor Azar es uno de los pocos, si no el único, de los directores mexicanos que posee el profesionalismo que exige que cada puesta en escena sea un espectáculo en el que se cuida desde el tono de un filtro, de la gama requerida, hasta el de unos calcetines que concuerden con el colorido del conjunto; elementos visuales a los que generalmente no se les presta gran atención.

La escenificación de *Jeux de massacre* cuenta con una producción asombrosa por el colmo del buen gusto cromático, de las texturas de las telas, del corte de los trajes, de los refinados y complejos juegos escénicos, del desahogo de los actores que bordan un primoroso tapiz con una serie de equilibradas escenas, dentro de una composición admirable, con excepción de una sola escena que rompe la armonía prevaleciente a todo lo largo del espectáculo.

En el primer cuadro de esta obra, *La plaza*, la dirección tiene un ritmo seguro y constante sin apresuramiento, haciendo que la obra fluya sin ningún contratiempo, pero en el segundo cuadro, *El funcionario*, ese ritmo cesa por que el actor a cuyo cargo está ese monólogo no tiene aún la suficiente experiencia, ni la voz, ni la presencia que requiere el personaje; seguramente, de este reparto, Gilberto Pérez Gallardo hubiera sido el más indicado para resolverlo. El ritmo sostenido y ascendente que llevaba

inicialmente la obra cae totalmente, y el tercer episodio tiene que partir de cero.

En el segundo acto no ocurre ningún tropiezo con el ritmo ascendente, por lo que es más brillante y ágil; se inicia con una pequeña obra maestra de ingenio dramático y termina con un final que nunca llega por habérsenos negado en este montaje, quedando el espectador desconcertado con lo ocurrido; algo no está claro, pero como se trata de Ionesco el público piensa que no fue capaz de llegar a la clave para poder descifrar lo ocurrido ante sus ojos.

En *Jeux de massacre* la protesta personal del Berenger de *Rinocerontes*, de *El rey se muere*, se ha vuelto conciencia de grupo. Al agotarse la paciencia de los ciudadanos tratan éstos de encontrar la causa de la epidemia, al culpable de esa muerte-psicosis masiva. Ahora ya no es un individuo sino varios los que se niegan a seguir siendo el "hombre de los slogans" en un intento por encontrar quién o qué provocó sus males. Ionesco aquí ha dejado muy atrás la pasividad del hombre que no sabía explicarse la razón de ellos. La inercia se ha transformado en agresividad y en forma mecánica se lanza en contra de todo aquéllo que pueda ser la causa de su situación. Pero si la protesta individual cobra características de conciencia social, ésta aun es intuitiva.

Aquí, en el cuadro *La cárcel*, al igual que en *Asesinos sin paga*, nuevamente surge la búsqueda de la felicidad; el preso prefiere sucumbir en la Ville Radieuse que permanecer en la cárcel, al igual que el Berenger que sabe va a perder la vida a manos de los asesinos que dominan la ciudad en donde piensa encontrará la felicidad, se escapa de la cárcel, cayendo muerto a unos cuantos pasos de la misma. Finalmente surge la verdadera Ville Radieuse cuando la ciudad entera sucumbe devorada por las llamas; no ha ocurrido ninguna salvación, pues la conflagración es un mal aún mayor que la epidemia, ya que no se salvará nadie.

Lo anterior no significa que Ionesco finalmente haya tomado un partido. No, todavía hay mucha ambigüedad, ya que la epidemia y el incendio siguen siendo símbolos que pueden interpretarse de diversas formas; pero de ninguna manera solamente pueden significar "terror cósmico" o "atómico" ante la muerte, pues predomina lo telúrico o visceral ante formas de vida que se rechazan y no se aceptan por completo, y en donde los intereses humanos, como el amor trágico de la escena *Los amantes* o el amor tranquilo y sereno del cuadro *Los viejos*, enfrentan posiciones diferentes en contra de la muerte, desafiándola para poder prolongar el amor.

Ionesco en esta interpretación parece haber dado un paso atrás; y no es así. A Héctor Azar sólo le ha importado la obra en lo que se refiere a sus posibilidades visuales de espectáculo, y lo ha logrado en forma espléndida; tan lo ha logrado que es imposible recordar una puesta en escena, excepto *Kean* —montada por él mismo— en que se haya puesto tanta atención y cuidado a todos y cada uno de los detalles; el solo preciosismo del montaje ya sería en sí un logro, sin hablar del movimiento escéni-

co, de la dirección de actores, de la actuación de los mismos. Pero también nos hubiera gustado ver un Ionesco con mayor consistencia filosófica, no tan incoloro como éste al que se le han suavizado muchas notas discordantes para el totalitarismo de nuestra sociedad, como en los cuadros de *La señora rica*, *Los amigos*, *Los burgueses*, *El orador*, *Los demagogos*, *La ciencia*; en ellos Ionesco juega libremente con las palabras tratando de quitarles la falsedad de que se les ha dotado, y al igual que en *Asesinos sin paga* éstas tienen el mismo tono de la arenga política que la tía Pipe lanza a sus "gansos". El discurso de la tía Pipe —como el profesor de *La lección*—, es un ejemplo de falseamiento de palabras, es una parodia de un discurso político totalitario que obtiene una monumental ovación. "El caso es que una sociedad que camine como los gansos, tal como lo pretende la tía Pipe, no piensa, consiente que operen influencias perniciosas como el asesino." (E. Well Woth: *Teatro de protesta y paradoja*, Barcelona, 1966 p. 97); pero en *Jeux de massacre*, como ya vimos anteriormente, esta masa ya no quiere seguir siendo una sociedad de "gansos".

Es por ello notorio que en esta puesta en escena el carácter social de todas las réplicas se ha dejado de lado al subrayar algún elemento visual o puramente estético; el texto en algunos casos ha sido también "pulido"; por ejemplo, la parodia de la *Marsellesa* se ha eliminado y Selma Béraud, casi en forma tímida y vergonzosa recita apenas con tono trágico la letra original, lo cual cambia completamente el tono del cuadro y las intenciones del autor. Pero lo que es más incomprensible y que precisamente hace que la obra aparezca como tal, llega al final, cuando todos regocijados gritan que se han salvado: en tanto que originalmente en la obra se dice que estalla un incendio.

La carga política y de crítica social que puede encontrarse en la obra con otro tipo de lectura, también se ha suavizado, lo cual ya parece que se está volviendo tradición en el "Foro Isabelino"; en los *Los juegos de Susanka* ocurrió lo mismo que ahora con *Jeux de massacre*, y esto nos sorprende mucho al leer en el programa las razones por las que Azar decidió montarla: "Estoy seguro de que esta obra contiene lo que necesito—necesitamos el grupo y yo— comunicarse en este momento. Esta convicción me ha hecho amar la obra y confiar en Ionesco una vez más, como el único de los 'vanguardistas' (¿qué querrá decir esta palabra?) que todavía tiene algo que decirnos." Y más adelante: "...la obra la he vivido por partido triple, con la representación cotidiana que transcurre en las aceras de las ciudades de nuestro mundo, y en cuya dirección yo no he intervenido".

Este tipo de teatro, como decíamos anteriormente, tiene la ventaja de poder ser interpretado de diversas maneras, según la intención del director de escena, pero al mismo tiempo *una desventaja*. Respecto a esto último podría surgir la pregunta: ¿y la interpretación de *El rey se muere* como la angustia de la muerte? Bueno, al director que la escenificó en 1968 no hay que

tomarlo muy en serio, nunca le han importado las obras ni lo que digan los autores, sino sólo lo que contribuya a poner en relieve su ego, y en *El rey se muere* la lectura de la obra fue superficial y rutinaria, se quedó sólo en lo anecdótico, al no haber hecho ninguna interpretación creativa, sino una transposición del texto al escenario. En cambio Azar sí ha hecho una interpretación de la obra y la escenificación ha sido completamente premeditada y consciente; sin embargo creemos que se aseguró contra riesgos imaginarios, ya que por más fuerte que sea la crítica social y política de Ionesco, su actitud, al no tener una posición filosófica como la ya tomada por Adamov, no podrá interpretarse como revolucionaria o como grito que invitara a la sedición y la rebelión, y realmente no había ningún riesgo que correr.

Por lo que respecta a lo realizado, que en este caso es lo válido, lo único criticable podría ser ese afán esteticista que aplasta el contenido de las réplicas, como los pequeños cartelones, en los que se encuentran los números de los cuadros, adornados con reproducciones de Picasso, que salen sobrando, pues el cambio resulta tan imperceptible que pasa completamente desapercibido. Se hubiera podido prescindir de las reproducciones que no agregan nada al espectáculo, e incluso de los mismos carteles como simple sucesión numérica. Igualmente los maniqués pseudoamontonados atrás del escenario dan la idea de ser el aparador de un tendajón polvoso de las calles de Correo Mayor. Aquí sí se le escapó a H. Azar dar mediante tales elementos un tono romántico, grotesco, cruel, que hubiera encajado más con el espíritu de la puesta en escena: si Azar se hubiera acordado de la belleza de la fealdad y de lo necrofilico, al mismo tiempo que de la naturaleza brutal de la epidemia, si los maniqués estuvieran seccionados, revueltos, ensangrentados, envueltos en los terciopelos y rasos, como lo están sus actores —los muertos vivos—, todo habría sido más acorde con el sentido primero. En esta forma hubiera sido más visible la corrupción del interior de los decentes y elegantes burgueses que se pasean por el escenario; pero en la forma en que están amontonados no proporcionan ningún apoyo a los actores, ni tampoco contribuyen a dar la atmósfera que parece ser era la intención del director para concretar la deformación de ese mundo falso y envenenado, poblado por hipócritas y envilecidos, y al cual Ionesco no le encuentra solución posible; excepto la de que si no hay ningún cambio en él, irremediamente tendrá que sucumbir.

No obstante las objeciones que puedan ponerse al espectáculo, éste no deja de ser creativo, interesante, magníficamente interpretado, visualmente muy bello y por primera vez vale la pena pagar el aumento considerable de las entradas. Todo eso lo hace uno de los mejores espectáculos presentado en mucho tiempo en esta capital, aunque de ninguna manera le quita lo invertebrado que, como está dicho, depende del afán preciosista con que fue creado.



FONDO DE CULTURA ECONOMICA

De nuestras novedades más recientes

CLAUDE LEVI-STRAUSS
Mitológicas II - De la miel a las cenizas
440 pp. \$ 68.00

SILVIO ZAVALA
Filosofía de la conquista
148 pp. Ilustrado. \$ 35.00

GONZALO CEVALLOS
Integración económica de América Latina
362 pp. \$ 50.00

GONZALO AGUIRRE BELTRAN
La población negra de México
374 pp. \$ 50.00

VARIOS AUTORES
Summerhill - Pro y contra
222 pp. \$ 35.00

DE VENTA EN EL FONDO DE CULTURA ECONOMICA,
AVENIDA UNIVERSIDAD 975 O REFORMA
Y HAVRE, MEXICO, D. F.,
Y EN TODAS LAS BUENAS LIBRERIAS, LLAME A LOS
TELEFONOS 524-49-24 o 528-53-98



NOVEDADES

M. Dobb
Economía del bienestar y economía del socialismo
368 pp. \$ 40.00

S. Liebman
Los judíos en México y América Central
496 pp. + 17 láminas \$ 54.00

P. Singer
Dinámica de la población y desarrollo
248 pp. \$ 30.00

H. Lavin
La crujidera de la viuda
152 pp. \$ 18.00

D.T. Halperin Donghi
El revisionismo histórico argentino
(Col. Mínima 38)
96 pp. \$ 7.00

A. Ciria
Perón y el justicialismo
(Col. Mínima 43)
196 pp. \$ 10.00

G. Sadoul
Historia del cine mundial
832 pp. + 56 láminas \$140.00

De venta en todas las buenas librerías o en:
Siglo XXI Editores, S. A. - Gabriel Mancera 65
México 12, D. F. - Tel.: 5-13-93-92



JOAQUIN MORTIZ libros recientes



CARLOS FUENTES
tiempo mexicano
(3a. edición) \$ 30.00

LUIS SPOTA
la plaza
(3a. edición) \$ 50.00

VICENTE LENERO
el juicio
\$ 20.00

ELSA CROSS
la dama de la torre
\$ 25.00

FERNANDO CESARMAN
ecocidio: la destrucción del medio ambiente
\$ 15.00

ARI KIEV
curanderismo
\$ 30.00

OBRAS DE JUAN JOSE ARREOLA
confabulario / palindroma / varia invención / la feria
\$ 25.00 cada volumen

MAX AUB
la gallina ciega (diario español)
\$ 50.00

JOSE FUENTES MARES
la revolución mexicana (memorias de un espectador)
(2a. edición) \$ 35.00



en todas las librerías o en Tabasco 106
distribuidores exclusivos: AVANDARO, S. A.
Ayuntamiento 162-b tel. 513-17-14



Libros Académicos

CILA

Sullivan 31 bis

Ediciones Era

Biblioteca Era

Sergio Pitol

El Tañido de una Flauta

Novela ■ 195 pp. \$ 30.00

José Luis Gonzalez

La Galería

Relatos ■ 144 pp. \$ 26.00

Serie popular Era

Victor Serge

**Lo que todo revolucionario
debe de saber sobre la represión**

Ensayo ■ 141 pp. \$ 13.00

Arnaldo Córdova

**La Formación del poder
político en México**

Ensayo ■ 99 pp. \$ 12.00

Colección El Hombre y su Tiempo

Karl Korsh

Marxismo y Filosofía

Ensayo ■ 137 pp. \$ 35.00

De venta en todas las librerías o en

Ediciones Era, S.A.

Avena 102 / México 13, D. F. ☎ 582-03-44

DISCOS DE RECIENTE APARICION:

Serie Voz Viva:

MAX AUB — “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco”.

Prólogo: Henrique González Casanova
Voz del autor.

Serie Literatura Mexicana:

JOSÉ JUAN TABLADA — poesía.

Prólogo: Salvador Elizondo

Voces: Sergio de Alba y Aurora Molina

Serie Folklore:

Álbum de dos discos con el grupo “Los Folkloristas”.

Música de México / Música andina /
Música criolla / Música tropical

Prólogo: René Villanueva

Serie Voz Viva de América Latina:

DOMINGO FAUSTINO SARMIENTO — *Facundo* (fragmentos)

Selección, prólogo y voz de Carlos H. Magis

SIMÓN BOLÍVAR — Discursos y documentos

Selección y prólogo: José Luis Salcedo-Bastardo

Voz de Fernando Gómez

UNAM / DIFUSION CULTURAL

DESLINDE

CUADERNOS DE
CULTURA POLITICA UNIVERSITARIA

1 ■ Jean-Paul Sartre. INSTRUCCION EX-CATHEDRA Y DIFUSION DE LA CRISIS DEL SABER UNIVERSITARIO Y EL DESCONTENTO ESTUDIANTIL; 2 ■ Dr. Luis Villoro. EL REGIMEN LEGAL Y LA IDEA DE LA UNIVERSIDAD; 3 ■ Maurice Duverger. LA REVUELTA DE LA UNIVERSIDAD; 4 ■ Leopoldo Zea. LA UNIVERSIDAD AQUI Y AHORA; 5 ■ Herbert Marcuse. UNA APRECIACION: EL MOVIMIENTO EN UNA NUEVA ERA DE REPRESION; 6 ■ Glaucio Ary Dillon Soares y Mireya S. de Soares. LA FUGA DE LOS INTELECTUALES; 7 ■ Paul Ricoeur. PERSPECTIVAS DE LA UNIVERSIDAD CONTEMPORANEA PARA 1980; 8 ■ Lic. José Luis Hoyo. EL MOVIMIENTO ESTUDIANTIL: ALCANCES Y LIMITACIONES; 9 ■ Raúl Olmedo. LA REFORMA UNIVERSITARIA EN FRANCIA; 10 ■ Jean Labbens. TRADICION Y MODERNISMO: LA UNIVERSIDAD EN CHILE; 11 ■ Darcy Ribeiro Heron, de Alençar y otros. UNIVERSIDAD DE PLANIFICACION SOCIAL, LAS CIENCIAS HUMANAS Y LA DINAMICA DE LA EDUCACION Y DEL DESARROLLO; 12 ■ Josefina Vázquez de Knauth. LA UNIVERSIDAD NORTEAMERICANA, PERSECUCION DE LA VERDAD O DESHUMANIZACION; 13 ■ Aldo E. Solari. LOS MOVIMIENTOS ESTUDIANTILES UNIVERSITARIOS EN AMERICA LATINA; 14 ■ Rodney Arismendi. UNIVERSIDAD Y LUCHA DE CLASES; 15 ■ Henrique González Casanova. LA UNIVERSIDAD: PRESENTE Y FUTURO

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
DIRECCION GENERAL DE DIFUSION CULTURAL
UNAM



Ediciones Era

Biblioteca Era

Sergio Pitol

El Tañido de una Flauta

Novela ■ 195 pp. \$ 30.00

José Luis Gonzalez

La Galería

Relatos ■ 144 pp. \$ 26.00

Serie popular Era

Victor Serge

Lo que todo revolucionario debe de saber sobre la represión

Ensayo ■ 141 pp. \$ 13.00

Arnaldo Córdova

La Formación del poder político en México

Ensayo ■ 99 pp. \$ 12.00

Colección El Hombre y su Tiempo

Karl Korsh

Marxismo y Filosofía

Ensayo ■ 137 pp. \$ 35.00

De venta en todas las librerías o en

Ediciones Era, S.A.

Avenida 102 / México 13, D. F. ☎ 582-

DISCOS DE RECIENTE APARICION:

Serie Voz Viva:

MAX AUB — “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco”.

Prólogo: Henríque González Casanova
Voz del autor.

Serie Literatura Mexicana:

JOSÉ JUAN TABLADA — poesía.

Prólogo: Salvador Elizondo

Voces: Sergio de Alba y Aurora Molina

Serie Folklore:

Álbum de dos discos con el grupo “Los Folkloristas”.

Música de México / Música andina /

FUSION CULTURAL

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

TORRE RECTORÍA

PISO 10

CIUDAD UNIVERSITARIA

MÉXICO 20, D. F.

CONTENIDO DE CULTURA POLITICA UNIVERSITARIA

1 ■ Jean-Paul Sartre. INSTRUCCION EX-CATHEDRA Y DIFUSION DE LA CRISIS DEL SABER UNIVERSITARIO Y EL DESCONTENTO ESTUDIANTIL; 2 ■ Dr. Luis Villoro. EL REGIMEN LEGAL Y LA IDEA DE LA UNIVERSIDAD; 3 ■ Maurice Duverger. LA REVUELTA DE LA UNIVERSIDAD; 4 ■ Leopoldo Zea. LA UNIVERSIDAD AQUI Y AHORA; 5 ■ Herbert Marcuse. UNA APRECIACION: EL MOVIMIENTO EN UNA NUEVA ERA DE REPRESION; 6 ■ Glaucio Ary Dillon Soares y Mireya S. de Soares. LA FUGA DE LOS INTELLECTUALES; 7 ■ Paul Ricoeur. PERSPECTIVAS DE LA UNIVERSIDAD CONTEMPORANEA PARA 1980; 8 ■ Lic. José Luis Hoyo. EL MOVIMIENTO ESTUDIANTIL: ALCANCES Y LIMITACIONES; 9 ■ Raúl Olmedo. LA REFORMA UNIVERSITARIA EN FRANCIA; 10 ■ Jean Labbens. TRADICION Y MODERNISMO: LA UNIVERSIDAD EN CHILE; 11 ■ Darcy Ribeiro Heron, de Alençar y otros. UNIVERSIDAD DE PLANIFICACION SOCIAL, LAS CIENCIAS HUMANAS Y LA DINAMICA DE LA EDUCACION Y DEL DESARROLLO; 12 ■ Josefina Vázquez de Knauth. LA UNIVERSIDAD NORTEAMERICANA, PERSECUCION DE LA VERDAD O DESHUMANIZACION; 13 ■ Aldo E. Solari. LOS MOVIMIENTOS ESTUDIANTILES UNIVERSITARIOS EN AMERICA LATINA; 14 ■ Rodney Arismendi. UNIVERSIDAD Y LUCHA DE CLASES; 15 ■ Henríque González Casanova. LA UNIVERSIDAD: PRESENTE Y FUTURO

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
DIRECCION GENERAL DE DIFUSION CULTURAL
UNAM





**CONCLUSIONES
DE LA
II CONFERENCIA
LATINOAMERICANA
DE DIFUSION
CULTURAL Y EXTENSION
UNIVERSITARIA**

La América Latina sufre un proceso social no homogéneo en el cual es posible caracterizar distintas formas para sistematizar la situación de los países que la integran.

Ahora bien, se ha considerado que las universidades son instituciones sociales que corresponden a partes del cuerpo social y que la extensión es una de sus funciones. Por lo tanto, ella es fundamentalmente histórica y se da inmersa en el proceso social de los respectivos pueblos y en general de la América Latina.

Para delinear el marco se han considerado dos parámetros:

- a) Situación de la sociedad.
- b) Actitud que guarda la Universidad respecto de la sociedad.

Es posible distinguir con ello distintos tipos de respuestas de las Universidades a la sociedad y, por lo tanto, de la extensión. Así tenemos:

1. En una sociedad tradicional la Universidad que acepta el sistema colabora en su consolidación; en esta situación la extensión y la difusión no constituyen factores intervinientes de cambio transformador; por el contrario, afianzan el sistema.
2. En una sociedad tradicional o en evolución la universidad que cuestiona el sistema y trabaja por la creación de situaciones sociales que desencadenan los procesos de cambio. Esta acción universitaria se concierta con otras fuerzas sociales que buscan el mismo objetivo (sindicatos, organizaciones juveniles, etc.) Aquí sí es posible la realización de la extensión universitaria propiamente dicha.
3. Ante un proceso social acelerado y revolucionario la universidad que constituye una oposición a dicho proceso, producirá un tipo de extensión universitaria contrarrevolucionaria.
4. En una sociedad en transformación revolucionaria la Universidad que participa positivamente en él, desarrollará una extensión que contribuya a poner en evidencia las contradicciones aún existentes del sistema; y consecuentemente colabora al logro de la participación plena y creadora de todos los miembros del cuerpo social.
5. Un caso más sería el de la "Universidad integrada a la sociedad", en que el sistema socioeconómico y cultural del país emite un ingreso a la universidad en igualdad de condiciones a toda la comunidad. En esta situación, considerando la existencia de condiciones de real participación social de todos los miembros de la comunidad, los de la sociedad son armónicos y democráticos y existe una integración de la actividad humana en sus fases productivas y de estudio. La extensión universitaria contribuye entonces a proporcionar mayores elementos técnicos, científicos y artísticos necesarios para la realización personal y colectiva de todos los miembros de la comunidad.

CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA EXTENSIÓN UNIVERSITARIA QUE SE DESARROLLA ACTUALMENTE EN AMÉRICA LATINA

En la mayoría de los países de América Latina, existen las condiciones de sociedades tradicionales y universidades que se conforman a dicha situación. Puede afirmarse, que en tales casos no es posible realizar la Extensión Universitaria institucionalizada en consecuencia con sus aspectos doctrinarios; sólo existen acciones aisladas de grupos universitarios que intentan su realización.

En algunos países en que el proceso de cambio socioeconómico y cultural ha adquirido aceleración, se efectúan serios esfuerzos por parte de universidades para realizar Extensión propiamente tal; sin embargo, hay conciencia de que aún existen importantes limitaciones en su concreción.

La extensión en muchos casos todavía no compromete un cambio de actitud vital de los universitarios, que permita la consideración de la Extensión como posición consustancial a su calidad de universitarios, propia de su quehacer constante, formativa y no paternalista. Es posible observar en relación a esto último, una seria desviación consistente en considerar a la universidad como único polo cultural que irradia hacia el resto de la sociedad, en contraposición al principio básico de la extensión de proceso de interacción dialéctica Universidad-cuerpo social.

La deficiencia en cuanto a planificación y especialmente evaluación es muy grande. Esto dificulta la interrelación dinámica entre doctrina y acción, impide la toma racional de decisiones y no permite medir la relación entre los recursos y el beneficio social.

Las acciones, aun las planificadas, adolecen de falta de coordinación que permita una eficiencia adecuada y una potenciación en los efectos. Esta descoordinación se observa no sólo en el plano interno de cada universidad, sino también en el nivel nacional, regional y latinoamericano.

Tan grave como ello es la desvinculación de la extensión universitaria de las acciones de otras fuerzas sociales que buscan objetivos solidarios y de liberación humana, (sindicatos obreros y campesinos, organizaciones juveniles, etc.).

Pocas universidades disponen de medios de comunicación social y tal vez ninguna de ellas esté satisfecha de su uso. Por un lado, canales de televisión, radio y cine, en algunas ocasiones se constituyen en fines en sí mismos, desnaturalizando su función de ser conjuntos de técnicas y recursos al servicio de la expresión social, del hacer cultural. Existen, por otro lado, escasas experiencias en que estos medios cumplan efectivamente con su verdadera función de comunicación bidireccional y superen la simple difusión unilateral. En los casos de universidades que poseen medios de comunicación de masas aún no se logra un amplio y pluralista acceso a ellos por parte de toda la comunidad universitaria, ni ésta ha hecho aportes sustanciales al contenido de la expresión televisiva o radial.

Las actividades de Extensión Universitaria no disponen, en general, de los recursos necesarios, haciéndose indispensable solucionar los problemas de carácter financiero y lograr una mayor coordinación de los recursos humanos y materiales disponibles.

Asimismo, es necesario para lograr una mayor efectividad,

superar las desviaciones que más comúnmente se han dado en la Extensión Universitaria (paternalismo, populismo, tecnicismo, etc.) que han llevado a la Universidad a la calle en forma caótica, carente de toda planificación, sin preparación previa y conservando los mismos vicios de la tradicional cátedra intramural.

PROPOSICIONES Y RECOMENDACIONES SOBRE LOS TEMAS PRINCIPALES DE LA CONFERENCIA

TEMA I. EVALUACIÓN DE LA DIFUSIÓN CULTURAL Y EXTENSIÓN UNIVERSITARIA EN AMÉRICA LATINA

Mediante el análisis de lo que debe ser la Extensión Universitaria y lo que es actualmente, a través de los escasos datos de que se dispone, es posible sugerir las siguientes proposiciones:

1. La función de Extensión debe ser para las Universidades Latinoamericanas tan importante como las de docencia e investigación. Las tres funciones se ubican en un plano horizontal e íntimamente relacionadas entre ellas, y deben concretarse a través de las decisiones y acciones de las universidades.
2. El desarrollo de la Extensión debe ser consecuente con sus objetivos en general, y contribuir dinámicamente a los procesos de cambio liberador de la sociedad.
3. Por ser la Extensión inherente a la naturaleza misma del universitario, se deberá considerar dicha actividad en las evaluaciones que las universidades realicen de su personal y reconocer las de los estudiantes por medio de algún tipo de calificación dentro de sus currícula.
4. Los sistemas de planificación y evaluación de la Extensión deben ser perfeccionados para que posean mayor racionalidad y eficiencia.
5. Los programas de Extensión deben tener características interdisciplinarias, para que correspondan al objetivo básico de integración cultural.
6. Las Universidades Latinoamericanas deben adoptar las decisiones necesarias para el financiamiento y coordinación de recursos humanos y materiales, con el fin de hacer posible el desarrollo adecuado de la Extensión.
7. Se sugiere la constitución de mecanismos de coordinación de la Extensión Universitaria a niveles nacionales y regionales.
8. Se propone la creación de un organismo de coordinación de la Extensión Universitaria Latinoamericana con las características generales siguientes:

- a) Ser funcional y sin burocratización.
- b) Estar constituido por personas idóneas con experiencia en actividades de extensión universitaria.

Las funciones del organismo serán:

- a) Fomentar y facilitar el intercambio de informaciones, materiales impresos, grabaciones, películas, etc., relacionadas con la extensión entre las universidades latinoamericanas.
- b) Crear un centro de documentación sobre extensión universitaria latinoamericana.
- c) Reunir información sobre disponibilidad de personas calificadas en distintos aspectos de la extensión.

d) Hacer posible el intercambio de expertos, académicos, funcionarios o alumnos cuyos conocimientos y experiencias sean útiles o necesarias en otras universidades.

e) Coordinar los proyectos que por su naturaleza sean de carácter latinoamericano y que sobrepasen las funciones de los sistemas de coordinación nacional y regional.

En relación a esta última función se sugiere el estudio y ejecución de un programa consistente en la creación en cada país de una biblioteca, discoteca, etc., que disponga del material latinoamericano elaborado en todos los países.

Sobre los sistemas de relaciones del organismo se sugiere que dependa de la Secretaría Ejecutiva de la UDUAL y se relacione con las universidades, a través de los organismos regulares de ellas.

El reglamento para la constitución y funcionamiento de este organismo deberá ser consultado a las diferentes universidades miembros de la UDUAL. Se sugiere que sus funcionarios que sean propuestos por las universidades del país sede, cuenten con la experiencia necesaria en acciones de extensión y que sus remuneraciones en el organismo no sobrepasen las previas.

Respecto a la sede y habiéndose propuesto que el organismo radique en un país distinto al Secretariado General de la UDUAL cuyas universidades aseguren las condiciones institucionales básicas para su funcionamiento se sugiere que sea el Perú.

Respecto al nombre se sugiere que se le denomine: Casa de Cultura Latinoamericana.

9. Se recomienda, respecto a los medios de comunicación social (televisión, radio, prensa y publicaciones, cine, etc.) la realización de los esfuerzos necesarios para lograr el acceso a la disposición de ellos.

10. Es imprescindible que dichos medios cumplan efectivamente con su verdadera función bidireccional y no de simple difusión unilateral.

TEMA II: OBJETIVOS Y ORIENTACIONES DE LA DIFUSIÓN CULTURAL UNIVERSITARIA

Con el propósito de esclarecer y establecer los objetivos y orientaciones de la Extensión Universitaria se juzgó conveniente elaborar un concepto que pudiera sustentar la labor de Extensión Universitaria dentro de estos objetivos y orientaciones específicas.

CONCEPTO

Extensión Universitaria es la interacción entre Universidad y los demás componentes del cuerpo social, a través de la cual ésta asume y cumple su compromiso de participación en el proceso social de creación de la cultura y de liberación y transformación radical de la comunidad nacional.

OBJETIVOS

La Extensión Universitaria tiene como objetivos fundamentales:

- I. Contribuir a la creación de una conciencia crítica en todos los sectores sociales, para favorecer así un verdadero cambio liberador de la sociedad.
- II. Contribuir a que todos los sectores alcancen una visión integral y dinámica del hombre y el mundo, en el cuadro de la realidad histórico-cultural y del proceso social de emancipación de la América Latina.
- III. Promover como integradora de la docencia y la investigación la revista crítica de los fundamentos de la Universidad y la concientización de todos sus estamentos, para llevar adelante un proceso único y permanente de creación cultural y transformación social.

- IV. Contribuir a la difusión y creación de los modernos conceptos científicos y técnicos que son imprescindibles para lograr una efectiva transformación social, creando a la vez la conciencia de los peligros de la transferencia científica, cultural y tecnológica cuando es contraria a los intereses nacionales y a los valores humanos.

ORIENTACIONES

La extensión universitaria deberá:

- I. Mantenerse solidariamente ligada a todo proceso que dé en la sociedad tendiente a abolir la dominación interna y externa, y la marginación y explotación de los sectores populares de nuestras sociedades.
- II. Estar despojada de todo carácter paternalista y meramente asistencialista, y en ningún momento ser transmisora de los patrones culturales de los grupos dominantes.
- III. Ser planificada, dinámica, sistemática, interdisciplinaria, permanente, obligatoria y coordinada con otros factores sociales que coinciden con sus objetivos, y no sólo nacional sino promover la integración en el ámbito latinoamericano.

TEMA III: CREACIÓN DE UN SISTEMA DE INTEGRACIÓN CULTURAL EN LA AMÉRICA LATINA

Considerando la necesidad de contar con bases doctrinarias y planteamientos ideológicos se adoptaron los siguientes puntos:

1. Todo proyecto de integración cultural latinoamericano tendrá como fundamentos.
 - a) La conciencia antimperialista, promotora de las transformaciones radicales en las estructuras económicas sociales y políticas.
 - b) La libre expresión de toda la comunidad social no debiendo servir a los intereses de ningún sector.
 - c) La reelaboración crítica de las tradiciones latinoamericanas integrando las aportaciones y reclamos populares dentro del proceso innovador.
2. La integración cultural latinoamericana comportará el desarrollo diferenciado de las áreas culturales del continente, contribuyendo a su elaboración progresiva, intercomunicación y enriquecimiento.
3. La contribución universitaria a la integración cultural latinoamericana se verá favorecida y acelerada por la coordinación de planes concretos de integración a cargo de las Universidades y Centros de Altos Estudios de determinadas áreas geográficas y por la creación de Universidades Regionales Autónomas, donde se formará a las nuevas generaciones en tal espíritu y se ejercerá la doctrina integradora.
4. Las universidades deberán difundir la doctrina integradora latinoamericana al través de los medios de comunicación de masas enfrentando combativamente las deformaciones y agresiones que mediante tales instrumentos lleva a cabo el imperialista.

PROPOSICIONES

1. Crear en las universidades talleres interdisciplinarios donde se lleve a efecto la investigación y la reflexión de alto nivel sobre la compleja problemática de América.
2. Promover la creación de Centros Latinoamericanos para la integración cultural y la conservación del patrimonio artístico.

3. Complementar las funciones del Organismo Coordinador de Extensión propuesto, con la solución de los problemas aduaneros o de otro tipo que impiden el libre intercambio de materiales impresos y audiovisuales en general.
4. Promover y apoyar la adopción de acuerdos y convenios internacionales destinados a facilitar el reconocimiento de estudios y títulos profesionales en América Latina.
5. Auspiciar la revisión de los textos de historia de América Latina, erradicando los enfoques que tienden a acentuar las diferencias y separación entre los países más que a favorecer la doctrina integradora latinoamericanista.

PROPOSICIONES GENERALES

1. Considerando la importancia de que la totalidad de las comunidades universitarias sean representadas en eventos como esta II Conferencia Latinoamericana de Difusión Cultural y Extensión Universitaria, se propone:
Que la UDUAL recuerde a las universidades que en sus delegaciones sería deseable que participen tanto estudiantes como docentes y egresados.
2. Considerando la importancia de favorecer el desarrollo de todo proyecto que coadyuve a los objetivos de integración cultural de América Latina, la II Conferencia Latinoamericana de Difusión Cultural y Extensión Universitaria, se propone:
Que la UDUAL respalde el proyecto del Centro Iberoamericano para la integración Cultural y la Conservación, del Patrimonio Artístico (CICPA), hecho suyo por los países signatarios del convenio Andrés Bello.
3. Considerando que la universidad para cumplir cabalmente su misión requiere de un clima de libertad que sólo un régimen autonómico le puede garantizar y teniendo en cuenta las características históricas del proceso social actual, la II Conferencia Latinoamericana de Difusión Cultural y Extensión Universitaria, propone:
Que la UDUAL tome en cuenta en sus comisiones especiales y en los trabajos de Asambleas futuras la necesidad de elaborar un concepto dinámico de autonomía que considere la participación cada vez mayor de la Universidad en el proceso de transformación.
4. Considerando que es necesario que la cultura latinoamericana sea defendida y preservada por todos los medios y en todas las condiciones la II Conferencia Latinoamericana de Difusión Cultural y Extensión Universitaria expresa su solidaridad con los grupos chicanos que combaten la influencia imperialista en defensa de nuestra cultura y propone:
Que las universidades inviten a los grupos chicanos organizados a participar en todos los eventos similares a esta Conferencia que lleven a cabo.

PROPOSICIONES Y RECOMENDACIONES PARTICULARES SOBRE LOS CAMPOS E INSTRUMENTOS DE LA DIFUSIÓN CULTURAL Y EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

CINE

Considerando que el cine al igual que los demás elementos de la Difusión y la Extensión Universitaria debe estar al servicio de los auténticos valores culturales de América Latina y siendo necesario tomar medidas prácticas en ese sentido, se propone:

1. Crear centros regionales para la enseñanza de técnicos en sistemas masivos de comunicación.
2. Coordinar las actividades cinematográficas entre las universidades en cuanto a producción cinematográfica, difu-

sión y distribución de producciones, formación de especialistas, y aprovechamiento común de los recursos materiales, de personal y de información.

3. Lograr la colaboración de las universidades para la supresión de trabas aduanales y de censura.
4. Promover en las universidades la capacitación y formación crítica del espectador para la mejor asimilación e integración del cine.

RADIO Y TELEVISIÓN

Hecha una serie de considerados acerca de la importancia de estos medios de difusión y de su actual orientación de la obligación que la universidad latinoamericana tiene de influirlos y orientarlos a fin de que dejen de ser instrumentos de sujeción colonialista, y de la necesidad para ello de poder contar con medios económicos, técnicos, humanos y legales suficientes, se propone:

1. Que las universidades promuevan la puesta en marcha de mecanismos legales para lograr su acceso a los medios de comunicación de masas, y que además con su aporte humanístico, científico y tecnológico contribuyan a la formación de aquellos que manejan esos instrumentos de culturalización.
2. Que las universidades creen Centros de Ciencias y Artes de la Comunicación.
3. Que las universidades que no posean medios de comunicación de masas luchan por su acceso a los medios de teleriodifusión ya existentes, creando dentro de sus posibilidades sus propios medios de comunicación de masas como instrumentos capaces de integrarles efectivamente con la comunidad.
4. Que la información que las universidades difundan, por medio de la radio y la televisión, ofrezca al hombre latinoamericano una realista y amplia visión del mundo contemporáneo.
5. Que esta labor informativa sea orientadora, a efecto de despertar en nuestras masas desposeídas una conciencia crítica, abierta al cambio político, económico y social y creadora de valores solidarios.
6. Que en los programas de entretenimiento y diversión las universidades ofrezcan al pueblo audiciones estética y culturalmente elaboradas, sin olvidar los prerrequisitos de amenidad y atracción.
7. Que en los programas de difusión cultural y artística se busque una dimensión masiva, que amplíe la recepción de las actividades que las universidades realizan más allá del reducido marco de las élites intelectuales que en la actualidad son las únicas beneficiarias de ellas.
8. Que se utilice la radio y la televisión para ampliar la función docente y educacional de las Universidades, tanto interna como externamente, desarrollando métodos y técnicas adecuados para auditorios masivos y formando personal altamente especializado que tenga en sus manos la responsabilidad de preparar el material auditivo y audiovisual.
9. Que las universidades contribuyan por estos medios a resolver el grave problema educacional de América Latina, por ejemplo, con el desarrollo de campañas de alfabetización, de orientación en modernas técnicas pedagógicas para el magisterio, de divulgación para los distintos sectores de los adelantos observados en la ciencia y en la tecnología contemporáneas.
10. Que se desarrollen programas educativos para las grandes masas urbanas y rurales, que contemplen en sus for-

mas y contenidos las características particulares y las necesidades más apremiantes de estos sectores.

11. Que se estudien y valoricen las experiencias que a nivel mundial se han llevado a cabo en el campo educativo a través de los medios de comunicación de masas.
12. Que se creen mensajes eficientes para cada sector al que las universidades se dirijan por medio de la radio y la televisión, mediante la utilización de lenguajes comprensibles y contenidos adecuados al nivel de sus respectivas audiencias.
13. Que se inicie un programa de intercambio de materiales destinados a la radio y a la televisión universitarias y que contribuyan a difundir información suficiente sobre nuestra realidad latinoamericana y permitan que nuestros pueblos compartan sus valores nacionales.
14. Que este intercambio se realice también al nivel de las experiencias en las técnicas de comunicación masiva y de los materiales elaborados en la aplicación de dichas técnicas a la docencia universitaria.
15. Que las universidades afiliadas a la UDUAL lleven a cabo un activo intercambio a nivel de:
 - a) investigación científica de la comunicación,
 - b) métodos aplicados en la preparación de técnicos,
 - c) personal especializado en tele-radiodifusión universitaria y propicien asimismo la implantación de un sistema de becas y la creación de un frente económico latinoamericano de producción.
16. Que la UDUAL organice, en fecha próxima, un Congreso que se refiera a: "La Universidad y los medios de comunicación de masas."

TEATRO

1. Crear en cada universidad, compañías estables de teatro que cumplan temporadas regulares con programas adecuados a las necesidades de la comunidad universitaria y del proceso creativo de la cultura latinoamericana.
2. Organizar en cada universidad escuelas destinadas a la formación de actores y equipos técnicos, cuyos egresados compondrán sus compañías.
3. Establecer instructores teatrales para asesorar y orientar grupos de la comunidad universitaria y a través de ellos crear y fomentar organizaciones teatrales en los centros docentes, sindicales, profesionales, campesinos, etc.
4. Auspiciar la creación de conjuntos de funcionamiento autónomo, con los miembros de la comunidad universitaria, ofreciéndoles la asesoría técnica y artística necesaria.
5. Crear centros de estudio e investigación útiles al teatro (realidad nacional, literaturas, dramáticas, prácticas escénicas) y talleres o laboratorios de experimentación para servir a la renovación de las formas escénicas y a las nuevas creaciones dramáticas.
6. Organizar un Festival Latinoamericano Anual de Teatros Universitarios, con sede rotativa y sin carácter competitivo, y simultáneamente, un Concurso de Obras Teatrales destinado a seleccionar creaciones dramáticas que se pondrán a los teatros universitarios del continente.

MÚSICA

1. Desarrollar un programa amplio e integrado que divulgue la producción culta del pasado y de nuestro tiempo y propulse la creación del lenguaje musical del futuro sin abandonar la expresión popular y folklórica, para responder no sólo a las necesidades curriculares del estudian-

tado o a sus intereses particulares, sino a los de la comunidad. Este programa debe:

- a) Conjugarse con la docencia en escuelas de música y conservatorios con otras disciplinas universitarias y manifestaciones artísticas.
- b) Incluir la organización de talleres o diálogos conducentes a que compositores, intérpretes y aficionados logren la integración del campo musical y la comunicación entre ellos impedida por la sobreespecialización.
- c) Integrar, propiciar y difundir la experimentación musical.
- d) Acoger, propiciar y coordinar la investigación musical que se haga sea por instituciones o en forma privada con miras a preservar, sistematizar y difundir el patrimonio musical de cada uno de nuestros países.
- e) Fomentar la creación y desarrollo de agrupaciones musicales entre los miembros de la comunidad universitaria.
- f) Utilizar métodos y medios eficientes de comunicación para hacer llegar la música a todos los sectores del país.
- g) Contribuir a hacer de la música otro elemento que contribuya a la transformación social, descolonización y concientización de nuestros países, y un vehículo para el mejor conocimiento y mayor integración de los pueblos latinoamericanos.
- h) Contribuir a contrarrestar los efectos enajenantes que dentro de la sociedad latinoamericana causa la comercialización de la música por los medios de comunicación masiva.
- i) Contribuir a la universalización del lenguaje musical latinoamericano mediante la articulación de relaciones entre las expresiones culta y popular.

DANZA

Considerando la necesidad de programar las actividades de danza en las universidades en igualdad de condiciones a cualquier otra disciplina de extensión y de acuerdo a las tres funciones de la universidad, se recomienda:

Docencia

1. Planificar la enseñanza permanente de la danza contemporánea en la universidad de tal manera que alcance el nivel de carrera universitaria, formando bailarines, coreógrafos, investigadores, críticos y técnicos.
2. Organizar cursos y seminarios especiales, intensivos y temporales, para atraer hacia la danza (como práctica experimental o profesional) un número cada vez mayor de miembros de la comunidad, para analizar y discutir las relaciones de la danza con las expresiones artísticas nacionales e internacionales.

Investigación

3. Efectuar una evaluación técnica de las expresiones dancísticas en América Latina y sus posibilidades de desarrollo.
4. Levantar un censo de los recursos existentes (tipos de danza, número de grupos, personas, grado de preparación, etc.).
5. Iniciar la preparación de una historia de la danza en América Latina y de aquellos materiales útiles para la

creación de un lenguaje dancístico latinoamericano, con el apoyo de historiadores, antropólogos, sociólogos, etc.

6. Ofrecer un mayor número de presentaciones de danza profesional y experimental a la comunidad.
7. Organizar ciclos de conferencias y debates sobre la danza y sus relaciones de los acontecimientos y actividades de la época contemporánea.

MUSEOS Y SALAS DE EXPOSICIÓN. ARTES PLÁSTICAS

Considerando que el Museo Universitario constituye uno de los elementos básicos en que se apoya la difusión cultural y la extensión universitaria y que, sin embargo se ha producido un aislamiento del museo respecto a la vida universitaria y de la comunidad, debido a la falta de conciencia sobre su importancia, de apoyo por parte de las autoridades, de medios económicos, de promociones adecuadas y, por consiguiente, de público, se propone:

1. Tomar, dentro del Organismo Coordinador de Extensión propuesto, medidas de intercambio de experiencias y materiales, aprovechando los de organizaciones regionales y nacionales que permitan mayores rendimientos en los programas de intercambio.
2. Conjugar las posibilidades de las universidades afiliadas a la UDUAL para realizar exposiciones temáticas sencillas que estimulen el conocimiento científico, cultural y artístico de América Latina, por ejemplo: fotografías sobre "La Universidad y su medio", "Las artes plásticas Latinoamericanas", etc. completándolas con mesas redondas y discusiones y exhibiciones de piezas, en espacios exteriores. A plazo mediano realizar una "Bienal de Pintura Latinoamericana".
3. Dinamizar el funcionamiento de los museos universitarios, haciendo participar a los miembros de la comunidad universitaria en la preparación y realización de las exposiciones y actividades relacionadas con ellas.
4. Crear los sistemas más apropiados y económicos para la presentación y difusión de exposiciones y otras actividades como el empleo de la televisión y otros medios de comunicación visual, museos sobre ruedas, empleo de reproducciones o copias de piezas originales, etc.
5. Crear en las universidades talleres de artes plásticas con la participación de la comunidad.

CIENCIAS Y HUMANIDADES

1. Hacer que la extensión universitaria se realice en forma integrada y coordinada comprendiendo las ciencias, naturales y sociales o humana, las artes y otras manifestaciones culturales.
2. Superar la dicotomía ciencias-humanidades, en el entendido de que todo saber científico debe llevar un contenido humanístico y que las ciencias sociales o humanas requieren del método científico.
3. Tomar en cuenta que la difusión de las ciencias debe comprender tres aspectos: el metodológico, el de contenido y la orientación. El primero, constituido principalmente por las disciplinas formales, permite la aprehensión del contenido de las ciencias, el cual debe ser acorde a la época y a las circunstancias. La función de orientación debe aprovechar el conocimiento científico que contribuya al proceso de liberación humana y a la forja de una sociedad justa. Se recomienda que estos tres aspectos queden siempre incluidos en las actividades que se realicen.
4. Asegurar con el acceso de la comunidad nacional al uso y gestión de los medios de comunicación masiva la ex-

tensión universitaria de las ciencias que no suelen verse favorecidas por la propiedad privada de estos medios, a través de los cuales se transmiten habitualmente pautas y valores que contrarían a los intereses nacionales y entorpecen las posibilidades de cambio.

5. Impedir que la universidad ceda tareas que le son propias, especialmente las de extensión y difusión y los trabajos de campo, a entidades nacionales o internacionales, públicas o privadas, cuyos objetivos no están encaminados a la creación de una conciencia crítica o a la liberación de nuestros pueblos, sino que por el contrario tienden a favorecer los sistemas vigentes de opresión.

OTRAS FORMAS DE DIFUSIÓN CULTURAL

Considerando la necesidad de una activa interacción entre los encargados de la difusión cultural en las universidades y la cultura propia de los grupos estudiantiles, así como la voluntad de suministrar instrumentos de crítica y valoración que den mayor fuerza y eficacia a esa expresión estudiantil; y juzgando inútil y contradictorio con tal espíritu formular toda reglamentación nueva que sustituyera la existente, se acordó no presentar más proposiciones concretas que la siguiente:

Las universidades a través de sus órganos, deben propiciar que las expresiones de cultura propia de las bases estudiantiles sean consideradas por las mismas con una actitud crítica y las conviertan en actos verdaderamente valiosos y dotados de sentido para la comunidad.

LABOR EDITORIAL

Considerando necesaria la protección del área idiomática, la defensa de las lenguas nacionales, el amparo de la libertad de expresión, el estímulo de las disciplinas de interés nacional y latinoamericano, la elaboración de criterios de racionalidad cul-

tural, técnica y económica, y que para las labores de difusión cultural y extensión universitaria son indispensables las publicaciones, se propone:

1. Que las universidades se comprometan en cada uno de sus países a gestionar ante las autoridades y defender ante la opinión pública un programa que tienda a eliminar todas las barreras de tipo arancelario, cambiario, crediticio impositivo y político, que interfieren, dificultan o impiden la libre circulación del libro.
2. Que las universidades hagan suya la resolución número 1 del "I Seminario Latinoamericano del Libro Universitario" a efecto de fomentar el proceso de integración a la actividad editorial universitaria del área.
3. Que las universidades revisen lo antes posible los contratos de préstamos suscritos con la AID y los acuerdos canalizados por medio de la compañía Regional Technical Aids Center, pues los mismos son lesivos a los intereses culturales de nuestros pueblos.
4. Que se cree un cuerpo de asesoría y asistencia técnica editorial, que estudie y promueva el estímulo a los autores latinoamericanos y la edición de obras nacionales y comunes que resuelvan los problemas del conocimiento científico y humanístico que enfrentan las universidades de la región.
5. Que se promueva que los medios de comunicación de masas, prensa, radio, televisión, dediquen mayor espacio o tiempo, a la difusión, promoción y estímulo de la actividad editorial latinoamericana, o incrementen la atención a los proyectos, obras publicadas y actividades de autores y editores del área.
6. Que las universidades presten mayor apoyo a la labor editorial de manera que puedan abatirse los precios de las publicaciones.

Llene los datos que se piden en el volante adjunto y envíelo a la dirección que se indica, acompañado del cheque o giro que corresponda. La persona que usted indique empezará a gozar de una suscripción a la *Revista de la Universidad*, y sabrá que es por obsequio suyo. Usted recibirá simultáneamente aviso de que su regalo es ya un hecho.

FRANCISCO DE LA MAZA

(1913 - 1972)

El pasado día 7 de febrero murió el doctor Francisco de la Maza. La Universidad, como siempre que ha perdido a uno de sus miembros insignes, está de luto. Don Francisco había nacido en la ciudad de San Luis Potosí en 1913, y desde muy joven su vida estuvo ligada a la Universidad de México; en la Facultad de Filosofía y Letras obtuvo el grado de maestro en 1943 y el de doctor diez años después. Desde 1945 dictó ahí la cátedra de Arte Colonial y en ella obtuvo algunos de los momentos más brillantes de su carrera: su curso llegó a ser muy famoso y frecuentado; desde la cátedra y fuera de ella formó a numerosos discípulos.

En el seno de nuestra Universidad, también, desarrolló su labor de investigación. Desde 1941 don Manuel Toussaint lo llamó al Instituto de Investigaciones Estéticas y él se convirtió con el tiempo en uno de sus pilares académicos más reconocidos. Con el Instituto y la Universidad publicó la mayoría de sus libros y participó constantemente en los *Anales* del Instituto.

Si en el campo del Arte Colonial su voz llegó a tener la máxima autoridad, y a él dedicó la mayor parte de su obra, entre ella libros tan importantes como *Cartas barrocas desde Castilla y Andalucía*, *El pintor Cristóbal de Villalpando*, *El arte colonial de San Luis Potosí*, sin embargo su curiosidad de estudioso lo llevó a la antigüedad clásica (y ahí su *Antinoo, el último dios del mundo clásico*), a la historia de la Nueva España (*Las tesis impresas de la antigua Universidad*, *Enrico Martínez*) y a la figura de sor Juana Inés de la Cruz, por quien tuvo una particular predilección. De la mayor importancia también fue su labor como defensor del patrimonio artístico siempre amenazado y en riesgo de perderse. Su valor como estudioso, su lucha por preservar las obras amenazadas y su importancia como formador de las generaciones que le siguen hicieron de don Francisco de la Maza una figura ejemplar y que de alguna manera llena un momento de la historia de la cultura mexicana. Descanse en paz.

