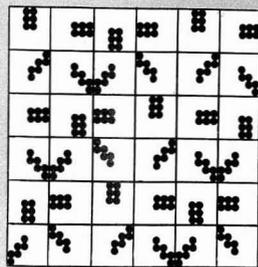


revista de la

universidad de méxico

octubre-noviembre de 1978

40.00 pesos



la crítica de la cultura en méxico

paz, benítez,
h. gonzález casanova,
lizalde, batis, glantz,
j. l. gonzález, leñero,
garcía ruiz, xirau,
garcía riera, gabriel figueroa,
paul leduc, nancy cárdenas,
diez canedo, hinojosa,
de luna, vargas,
gustavo garcía, curiel,
sánchez cámara,
álvarez bravo, j. cortés
y julio estrada



crítica
de cine, música,
artes plásticas,
multimedia,
y notas de libros
sobre: rossi,
deniz, vera,
carvajal, mejía
y markoviç

Eduardo Lizalde

La crítica, 1

**La gran obra llegará...
o no llegará nunca**

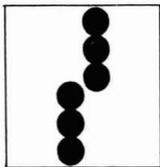
(entrevista con Huberto Batis), 2

Margo Glantz

Tratando con estatuas, 8

José Luis González

Sobre el "extraño" considerado como crítico, 10



No a los párrafos que enjuician libros

(entrevista con Vicente Leñero), 12

Alfonso García Ruiz

Sobre la crítica histórica, 16

Ramón Xirau

Iberia Iberoamérica: ¿ausencia de crítica?, 18

Juan Garzón Bates

En torno a la crítica filosófica en México, 21

Florencio Sánchez Cámara

Hacia la antropología hermenéutica (pensamiento y acción en diez años), 24

Jaime Erasto Cortés

La crítica del cuento mexicano contemporáneo, 28

El ejercicio de lo diverso

(entrevista con Manuel Álvarez Bravo), 31

La crítica la han hecho los pintores

(entrevista con José Luis Cuevas), 34

La crítica como goce

(entrevista a Juan José Gurrola), 38

Palos de ciego y juicios

(entrevista con Gabriel Figueroa), 43

Octavio Paz:

¿Es moderna nuestra literatura?

Promover, alterar, descubrir

Fernando Benítez y Henrique González

Casanova

Hablan de los suplementos culturales

Andrés de Luna y Gustavo García

La crítica de cine en México, 45

Paul Leduc

El crítico ideal imposible en la sociedad actual, 49

Fernando Curiel

¿Ves? La innombrada e impune cultura de masas, 54

Emilio García Riera

La crítica de cine en pos de coherencia, 56

Crear una memoria

(Nancy Cárdenas habla de la crítica teatral), 59



Joaquín Díez Canedo

La labor editorial, 60

Francisco Hinojosa

Las editoriales marginales en México, 62

Rafael Vargas

Entre el despiste, la luz y la prebenda (las nuevas revistas literarias), 65

Julio Estrada

El crítico como artista, 70

Cine

Lejos de crímenes, remordimientos y espantos, 81

Música

Beethoven: el 151 aniversario, 82

Artes Plásticas

El curso vivo de arte, 84



Multimedia

El Payo, ¡un hombre contra el mundo! 85

Libros

Pensar distrae, 86 / Gatuperio: El caos en espera de un nuevo mundo, 88 / La piedra en el pozo, 89 / Raquetas, escarabajos y chimeneas, 90 / El Marx contemporáneo de Markoviç, 92

Glenn Gallardo

Existe alguna forma (3a. de fotos)

Universidad Nacional Autónoma de México

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

Revista de la Universidad de México

Órgano de la Dirección General de Difusión Cultural / Director General: Hugo Gutiérrez Vega

Director: Arturo Azuela

Jefe de redacción: Guillermo Sheridan / Asistente: Rafael Vargas

Editores: Armida de la Vara y Joana Gutiérrez

Dirección artística: Vicente Rojo, Bernardo Recamier

Torre de la Rectoría, 10o. piso

Ciudad Universitaria, México 20, D. F.

Teléfono: 5 48 65 00, ext. 123 y 124

Franquicia postal por acuerdo presidencial

del 10 de octubre de 1945, publicado

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

Precio del ejemplar: \$ 20.00

Suscripción anual: \$ 200.00 Extranjero Dls. 12.00

Administración: Pedro Parra Reynoso

Patrocinadores:

Banco Nacional de Comercio Exterior, S. A.

Unión Nacional de Productores de Azúcar, S. A.

Ingenieros Civiles Asociados [ICA]

Nacional Financiera, S. A.

Instituto Mexicano del Seguro Social

INFONAVIT



Eduardo Lizalde

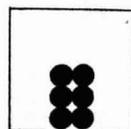
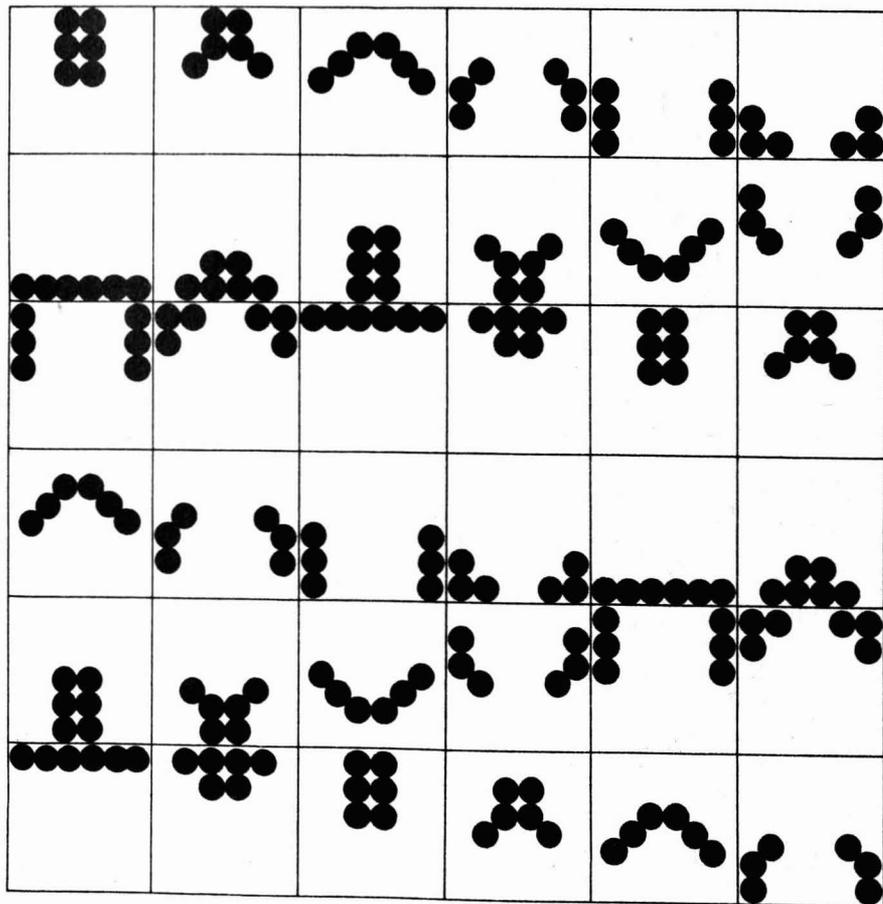
Decir que el crítico quiere entenderlo todo y que el poeta y el creador artístico quieren hacerlo todo, son cosas que no pasan de ser sino confortables simplificaciones. La del poeta, como la del crítico son actividades insertas dentro de una trayectoria de intereses cambiantes. La tarea poética, la creativa, son condición de la tarea crítica (aplastante y monumental perogrullada: no hay modo de hacer la crítica de la arquitectura moderna si ésta no se ha dado), pero son también necesariamente colindantes y ninguna de las dos se sustenta en bases teóricas incommovibles. Aterra percibir en alguno de nuestros autosuficientes críticos jóvenes la convicción de que sabe lo que está realmente ocurriendo en la poesía mexicana, por ejemplo. Hay quien afirma que tal o cual poeta de las últimas dos décadas es el mejor (con fundamento en qué), y hasta se permite hacer constar que tal autor tiene en su haber *treinta y un* poemas magistrales (treinta y uno, exactamente, nada de números redondos).

Con el mismo dogmático y emocionante, arrobado e irresponsable fervor juvenil (o senil), suele decirse que tal novelista y tal poeta son aristocráticos, señoritiles, cultistas, metafísicos y otras majaderías, a falta de algo verdaderamente sólido que decir y explicar sobre las obras de esos autores insustituibles. La incapacidad crítica es gemela de la

incapacidad creativa, y el crítico verdaderamente dotado descubre y articula, ilumina y comparte el trabajo creativo. Lo mismo Matthew Arnold, que Benjamin, que Dilthey, que Menéndez y Pelayo, que Pound, que Juan Pérez, sólo aciertan como críticos al margen de lo que intentan apoyar en convicciones morales, filosóficas o estéticas de índole generacional o personal. El crítico aspira a predecir, no sólo a entender; en eso reside su más angustiosa limitación; aspira a revelar valores que otros no han sabido percibir en las obras a la vista, y en eso reside el mayor riesgo de su actividad entera. Para predecir y revelar se requiere condición atlética y buen ojo teórico, que no abundan entre nosotros. Los propios escritores tienen que construir, de todos modos, su estética al mismo tiempo que su obra, dada la carencia de un diálogo estimulante y permanente que pueden establecer cuando existe una crítica activa y profesional. Hecha la excepción de los trabajos críticos que los propios escritores consuman, la actividad literaria del país, limitada y todo, escasa y todo, parece más firme, desde hace un siglo, que la actividad que podríamos llamar crítica. Tenemos muchos cronistas y detractores, y muchos entusiastas moralistas, pero muy pocos críticos.

Cultivar la profecía del pasado implica un arduo trabajo de biblioteca, meritorio y necesario. Pero no se puede hacer la crítica de la literatura contemporánea sólo con esas armas. Todo trabajo literario de alguna importancia comprende —esto es viejo—, un basamento estético que el autor expresa en su obra. Y toda estética, toda obra, están por naturaleza expuestas a su parcial caducidad (de Homero a Joyce), a su permanente retraducción y recuperación. El poeta no sabe, generalmente, con plena seguridad, cuáles son los alcances o los valores de sus libros, y menos puede acertar siempre que opina acerca de lo que son los libros de sus contemporáneos. La literatura, el arte, se mueven actualmente con velocidad, y en terrenos de composición compleja y movediza. Decía Worringer que reprochar a nuestro tiempo (que ya no es nuestro) el pecado de no producir estilos duraderos, sino algo parecido a las “modas”, equivale a hacerle el reproche de que ya no produzca mamuts.

En las presentes condiciones, como en muchas otras, sobran los críticos que detienen principios y suponen la existencia de seguros y probados sistemas de ética y de estética, aplicados con herramientas que las buenas cocineras solían llamar “molde milagro” y que Platón llamaba ideas. La literatura puede sobrevivir mucho tiempo sin críticos, y pese a las funciones de los creyentes y los jueces, pero marcharía y sobreviviría en forma más saludable si hubiera críticos.



La gran obra llegará... o no llegará nunca

Entrevista con Huberto Batis

—¿Desde cuándo empezaste a hacer crítica?

—Desde estudiante, en la Facultad y en El Colegio de México, en trabajos escolares y reseñas. En 1960 Carlos Valdés y yo editamos una revista, *Cuadernos del Viento*, que vivió seis años; en ella sacábamos una sección que se llama "Palos de Ciego", en la que les tirábamos a quienes parecían merecerlos, de cualquier grupo, de derecha o de izquierda, jóvenes o consagrados. El ciego no sabe a quién le da el palo, lo cual quería decir que nos proclamábamos descarada y humildemente irresponsables.

—¿Qué resultados obtuvieron con su sección?

—Ganamos muchos lectores. A los intelectuales, como a toda la gente, les encanta ver cómo le sueñan al vecino; también nos ganamos, por supuesto, resentimientos y hasta enemistades que 20 años después perduran. Tanto fue así que Carlos Valdés muy pronto me pidió que quitara su nombre del directorio de la revista, pues empezó a sentir alguna represión. Alguien le dijo que estábamos emulando a *Metáfora*, una revista anterior, en la que Jesús Arellano había hecho burla desde Alfonso Reyes para abajo. Luego vinieron presiones y malas caras. No era para tanto.

—¿Quieres decir que entonces era igual que ahora?

—En aquel tiempo se usaba en las letras un lenguaje muy respetuoso de las jerarquías (me refiero a los años 50). En la *Revista Mexicana de Literatura*, Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo se lanzaron fuerte a desublimar y ridiculizar el lenguaje de los mandarines. En el suplemento de *Novedades*, *México en la Cultura*, Fernando Benítez

¿Y nuestra crítica literaria? Ah, ¿pero es que existe en México una crítica literaria? Sí, existe; por lo menos de hecho. Lo cual no impide que no sirva para nada. Cuando no el resentimiento, o el deseo de hacer favores a los amigos (dos extremos que se tocan), la inspira la impreparación. Un crítico literario no se improvisa. La crítica es una disciplina que requiere disposiciones naturales, claridad de visión, ecuanimidad; conocimientos amplios y profundos, y no sólo de una literatura sino de varias; un pensamiento congruente, cultura general, sistema, comprensión plena.

¿Qué encontramos en cambio, a grandes rasgos? Demagogia, gratuidad, incongruencia, incompreensión, temor de expresar la verdadera opinión, ausencia de fundamento, arbitrariedad, confusión, ignorancia. Un panorama contradictorio. Y estéril.

Jaime García Terrés

"El ambiente literario de México", 1959

bombardeaba a los santones con cabezas llenas de ingenio y de mofa. Ustedes no tienen idea de lo bien que nos sentimos cuando aquel lenguaje liberador rompió con una especie de helada costra dizque aristocrática, más que nada burocrática. En las pláticas de café la virulencia era una fiesta; recuerdo particularmente uno en la calle de Orizaba, a la vuelta de El Colegio de México, en donde los antiguos despellejadores de las librerías, de que nos hablaban los viejos maestros, eran emulados por Ali Chumacero, Emmanuel Carballo, Manuel Calvillo, Juan José Arreola, Ernesto Mejía Sánchez, Antonio Alatorre, entonces muy serio, no venía con nosotros pero en las sesiones de los filólogos era temible. En El Colegio tuvimos maestros de ironía sobrados como don Alfonso y Daniel Cosío Villegas, éste venenoso, a veces viperino. En la Facultad la escuela de crítica estaba en el café; ahí conocí a Jorge Ibarguengoitia, a Salvador Elizondo, a Luisa Josefina Hernández. A Juan García Ponce lo vi por primera vez en el Centro Mexicano de Escritores, y luego estuvimos muchos años cerca en la *Revista de la Universidad*.

—¿Cuál es el fin de la crítica literaria?

—Dar cuenta de lo que la literatura comunica, cómo lo comunica y de sus valores, tanto intelectuales como emocionales. Su objeto es ayudar al progreso de la comunicación fina, precisa, discriminativa, sensible. El crítico es un lector, un buen lector, con cuya lectura puedes comparar la tuya.

—¿Por qué te interesó a ti la crítica literaria?

—No hacía precisamente crítica literaria: externaba opiniones, decía las cosas que se me ocurrían sobre libros, escritores, editoriales, revistas. Recuerdo que el estilo de Agustín Yáñez, nuestro maestro de Teoría literaria, nos parecía muy ampuloso; en un palo de ciego escribí, no recuerdo con respecto a qué, "todo lo que dice Agustín Yáñez está muy bien, quitando lo de la leche y lo de la luz", porque para todo sacaba a relucir la Vía Láctea. A los escritores de entonces no les interesaba como ahora lo *expresivo* sino lo *brillante*, ¿me entiendes? Así como era adorable la sencillez de Julio Torri, nos parecían insoportables las solemnidades del *Dómine* González Montesinos. Bromeábamos sobre el atildamiento, la pulcritud, el medio tono crepuscular, la cortesía mexicana encarnada en José Luis Martínez, mi profesor de crítica y de interés por lo mexicano. Si tú lees nuestras notas de juventud encontrarás sobre todo irreverencias con los monstruos sagrados. Creo que eso fue sano. Me falta recordar la escuela de Salvador Novo, a quien leíamos en el periodismo con fruición, y luego las lecturas de los Contemporáneos, sobre todo de Villaurrutia y del gran descubrimiento de nuestra generación: Jorge Cuesta, quien puede decirse nos enseñó a pensar sin miedo a la locura. A Octavio Paz lo vimos en Poesía en Voz Alta; alguna noche, después de las funciones



de teatro, pude conocerlo y oírlo, junto con Juan Soriano, Tomás Segovia, Inés Arredondo, Juan García Ponce... Me deslumbró la velocidad de su mente, como me había ocurrido en Filosofía y Letras con José Gaos, con Edmundo O'Gorman. Una cena entre algunos de aquellos escritores equivalía a un curso, a innumerables lecturas. Te lo daban todo digerido, aprovechable. A mi maestro Sergio Fernández debo parecidas gratitudes y admiraciones; en sus reventones aprendías de pintura, de cine, de teatro... Recuerdo una tarde de domingo en que me invitó a una reunión en la que se comía prójimo a lo caníbal; ese día recibí una lección de crítica de otro de mis maestros a quienes tuve oportunidad de conocer fuera de las aulas: Luis Cernuda, quien no dijo una palabra en cinco horas....

—Además de Cuadernos del Viento en qué otra revista escribiste?

—En la *Revista de la Universidad*. Ahí, Jaime García Terrés hizo algo que muy pocos han repetido; repartió los trabajos entre sus colaboradores, todos muy jóvenes, y nos dejó la responsabilidad de experimentar; a mí me tocó algo realmente humilde, corregir las pruebas de imprenta, lo que me obligó a leer la *Revista* dos o tres veces cada número durante más de diez años. Frecuentemente recomiendo a mis alumnos que se pongan a leer esa época de la *Revista de la Universidad*, en la que se nos abrió el mundo. Ahí nos fuimos formando, fogueando. Puedes leer en sus páginas notas de todos nosotros. Allí se pueden encontrar opiniones de

Juan García Ponce sobre artes plásticas, de Jorge Ibargüengoitia sobre teatro, de Juan Vicente Melo sobre música, de José de la Colina y Emilio García Riera sobre cine; José Emilio Pacheco hacía una sección de examen de la cultura mundial; de libros escribíamos todos.

—¿Cómo eran esas notas?

—Descriptivas, las llamábamos “fenomenológicas”. Se trataba de transmitir más bien el qué que el cómo del libro. García Terrés intentó que la revista ejerciera una de las funciones más riesgosas de la crítica, la comparativa, la judicial; nos exigió que pusiéramos calificaciones. Bueno, malo, regular, excelente, recomendable o algo así; vaya al teatro tal, no vaya a ver esta película. Los críticos muy pocas veces se meten a jueces o a dar recomendaciones.

—¿Y deben serlo?

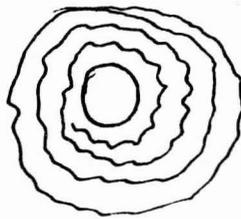
—Claro, lo son en todos los casos, pero el juicio contundente, abierto, se dejó tradicionalmente a la historia, al tiempo; el juicio final pertenece al consenso, a la voluntad general. Las obras van ocupando su lugar en las tablas de valores, siempre fluctuantes, con ajustes y equívocos continuos, como sucede en la pintura, en la música, en el cine, en todas las artes. Hay ajustes del gusto a muy largo alcance, a veces hasta de siglos. Te sabes de memoria cómo la crítica de Alfonso Reyes recuperó a Góngora, cómo la de Amado Alonso nos abrió a Neruda, Paz a Pessoa y a tantos. Yo creo que la función principal de la crítica, quizá influido por mis años de maestro y de crítico de *petit comité*, es la exégesis, que ayuda a leer. Todos mis años de estudios literarios, históricos, gramaticales, lingüísticos, de idiomas, teóricos, etc., lo único que creo que han hecho conmigo es convertirme en un lector menos inhábil de lo que era cuando llegué de Guadalajara. La gente te pregunta qué leer, lo que debía aprender es cómo leer.

—¿Cómo se critica?

—Calificando, creo yo, cuantificando y valorando. Mira, el juicio interjetivo, directo, que suele hacer la gente, toda respuesta es ya crítica. Mientras más enterada, más acertada será en su calificación. Todo se reduce a exclamar “qué espléndido relato, qué espléndidos poemas”, adjetivo de moda en nuestros días entre los críticos. Si lees *Vuelta*, *Siempre!*. (*La Cultura en México*), *Proceso*, *Sábado*, verás cómo se abusa del “espléndido”. La adjetivación es pirotécnica más que crítica, pero todo sistema de valoración se explicita a base de adjetivos cada vez más atinados.

—¿Qué les dices a tus alumnos para que se atrevan a opinar?

—Que digan lo que se les ocurra que merece lo que comentan. Algunos sólo atinan a expresar sus “Uff”, sus “¡padrísimo!”, sus “grueso”. Les pido que busquen algo más particular, menos coloquial, más descriptivo, y en la medida en que van encontrando más adjetivos se van acercando al único





preciso, el realmente objetivo, que es el tautológico. Cuando Heidegger dice "el agua es aguada" o cuando José Gorostiza exclama "¡qué agua tan agua!" definen tautológicamente, y consiguen la única calificación posible: la del espejo. Decir algo de una novela, de un poema, es acercarse lo más posible a la tautología del reconocimiento, del reflejo de la emoción, de la vivencia (para usar una palabra que se usó mucho y que hoy está desprestigiada).

—Entonces el crítico es un recreador...

—Sí, por supuesto. Nada más que esa crítica está reservada a los creadores, que suelen ser los poetas, los grandes escritores; los que pueden escribir otro poema para celebrar el que acaban de leer, o los que lo pueden continuar variándolo, profanándolo o mejorándolo; los que pueden escribir otro libro, si es necesario, sobre el que opinan. La mejor de las críticas posibles es el espejo, el reflejo, el eco. Roland Barthes habla de un texto crítico que se hace "flotar" sobre el texto que se comenta, una especie de paráfrasis genial, una repetición. Imagínate lo que se necesita para decirte a Rilke en Rilke: el crítico tiene que ser otro artista. Es muy conocida aquella lección que Eliot dio a los norteamericanos que lo invitaron a explicar su *Waste Land*: leyó el largo poema una y otra vez hasta que lo creyó suficientemente comprendido. Yo creo que la lectura de una gran obra es infinita, una especie de *work in progress* perenne..., igual que le parecía a Valéry inacabable la escritura.

—¿Quiénes, para ti, han logrado eso?

—Los grandes, por ejemplo Baudelaire, uno de los grandes críticos recreadores. El podía "flotar" sobre un texto anterior, sobre un cuadro e incluso podía traducir lo pictórico a lo literario con otra obra maestra.

—¿Qué promueve el crítico?

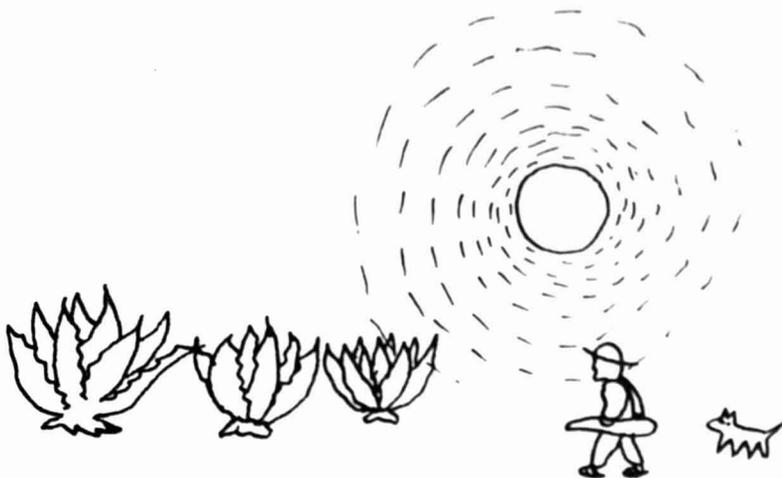
—El crítico aspira a captar la entelequia del texto, su regla interna de crecimiento, su modelo ideal de perfección, y debe promover la comprensión y el goce de la literatura, que son lo mismo; también debe, si se atreve, a estar vigilante para condenar lo inferior y denunciar lo fraudulento (lo hace heroicamente Monsiváis en "¡Por mi madre, bohemios!").

—¿Cómo ves tú la crítica en México?

—No la veo, porque no hay aquí crítica. Es algo que se repite una y otra vez. Octavio Paz nos lo reprocha; él es uno de los grandes poetas y a la vez uno de los grandes críticos porque ha dedicado muchísimo a esa labor para la que ha tenido que plantear sus bases teóricas en textos fundamentales desde *El arco y la lira* hasta *Vuelta*; Paz es crítico de pintura, de literatura, de política, de historia..., de todo nos ha dado su visión. Cuando dice que echa de menos la crítica en México, se refiere a una crítica militante, práctica, diaria, numerosa. Ojalá llegue el día en que se pueda leer en nuestro país opinión, opinión en voz alta, de los intelectuales mexicanos, y no tengas que andar cazándola en chismes, en el secreto, en el discreto....

—¿A qué se debe eso?

—A que en este país la gente no se atreve a opinar públicamente de nada aunque en privado opine hasta de lo que no. Supongo que desde la infancia lo aprendemos, dada la educación familiar y escolar represivas. Se dice que la Universidad debe ante todo formar mentes críticas, pero en la misma Universidad resulta arriesgado, molesto, a veces suicida opinar sobre maestros, planes de estudio, autoridades. Las reformas nunca se dan desde abajo, siempre vienen de lo alto. Para mí que los planes de estudios y de difusión o investigación debían estar en revisión continua puesto que se trata de un trabajo conjunto de maestros y de alumnos; la Universidad en pleno debía estar revisando su actualización y atingencia en cuanto a los fines que se supone debe obtener. La "educación superior" está formando cada vez más técnicos y cada vez menos intelectuales; te ofrece ingenieros, médicos especializados, pero los críticos, los intelectuales se tienen que formar un tanto al margen de la universidad, sobre todo en las humanidades, en la literatura, en sociología, en política. Yo creo que los intelectuales de la literatura de este país siempre se han hecho a sí mismos, fuera de la Universidad. De mi generación te puedo decir que casi todos: Segovia, Pacheco, Monsiváis, Elizondo, Melo, García Ponce, Colina. Preferían viajar a otros países, sumergirse en las bibliotecas, trabajar en las editoriales, vagar por Chapultepec. En sus objetivos oficiales, la Fa-



cultad te dice que tiene como fin primordial la formación de profesores de literatura, para la preparatoria si bien te va; aunque se agrega el consuelo de que a lo mejor los estudiantes serán capaces de llegar a escribir o de trabajar en los medios de difusión, la eterna panacea. Miles y miles, en cantidades aterradoras, han pasado desde la Escuela de Altos Estudios por Filosofía y Letras, y no se ha notado. Somos un país de profesores, de maestros. Más les valía a los estudiantes meterse a la Biblioteca Nacional, si tuviera los libros necesarios, si quieren entrar en la Literatura y no quedarse sólo de gramáticos, ortógrafos, etimólogos, correctores de estilo, o los llamados lingüistas.

—¿Los estudiantes de la Facultad leen?

—No hay dinero para comprar libros: cada día son más caros, ni hay bibliotecas (en la Facultad no estaba *Muerte sin fin* de Gorostiza, el máximo poeta mexicano, ni siquiera en la edición de la UNAM, que como sabes todo lo que imprime lo embodega; Manuel de Ezcurdia, el director de nuestra Biblioteca, me tuvo que prestar una edición suya y yo traer las mías un día que quisimos hacer una exposición bibliográfica); las editoriales hacen tirajes ridículos, de dos mil ejemplares, de mil, de quinientos. Una muchacha escribió cómo había gozado con *El gansito patinador* un día que, deseoso de deprimirme, les pedí a los alumnos que contaran su ingreso en la literatura.

—¿Los de tu generación habían leído?

—Por supuesto que no (hablo de mis condiscípulos, los que obtuvieron títulos y se perdieron en el

anonimato) y seguramente nunca leyeron nada. Actualmente se necesita reservar unos dos mil pesos mensuales para comprar libros y estar medianamente enterado y al día. ¿Quién los tiene? Los estudiantes más pobres gastan en transportes, humaredas y tentempiés unos 20 pesos diarios; no gastan su equivalente en libros. Los que leían eran los que ahora viven en la literatura: Melo, Colina, Arredondo, García Ponce, Elizondo, Pacheco, Sáinz... Habíamos leído toda la vida, era de lo único de lo que hablábamos, de libros, de bibliotecas, de librerías. Cuando llegábamos a casas unos de otros era a husmear, a saquear, a pedirlos prestados o a robar los libros. Ayer me dijo García Ponce que ya me puede devolver *Los sonámbulos* de Broch, que me había regalado pero que me había pedido para no sé quién. Nuestros libros siguen circulando todavía.

—¿Y tenían opinión crítica?

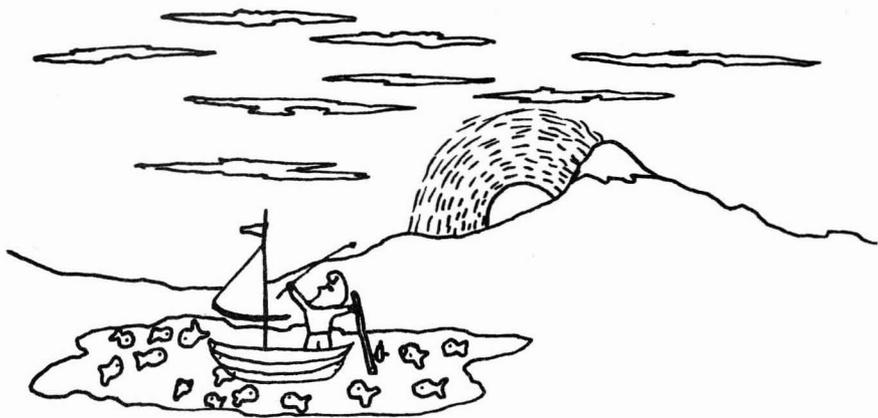
—En la conversación se iba formando el criterio, confrontando el propio juicio con el de los demás, discutiendo, peleando. No podías formarte, por ejemplo, un criterio sobre la literatura mexicana en manuales o en periódicos, donde lo único que existía era el juicio perfumado, correcto, académico, muy cuidadoso de no molestar u ofender nunca a nadie, una especie de loa, celebración o festejo de las genialidades nacionales.

—Pero esto se sigue haciendo ¿no es verdad?

—Sí, en el submundo de la "literatura de sociales", en cocteles y chupes de editoriales y librerías cuando "lanzan" los nuevos títulos y autores.

—Pero, háblame de tu experiencia cuando estudiante.

—De alguna manera en las revistas literarias empiezan a aparecer los connatos de un pensamiento crítico más serio, en los ensayos que hacíamos. Imaginate a muchachos de veinte años hablando de la obra de Thomas Mann, de Pavesse, de Joyce, de Valéry, de Faulkner; hacíamos, más o menos, ese tipo de desfachateces que hacen hoy los Vallarino, que se despachan vida y obra de Díaz Mirón en unas cuartillas, o toda la generación de Contemporáneos. Eso es lo importante, la personal respuesta, decir lo que los libros te dicen a ti como lector vital. Después vendrán los libros, los grandes estudios. Recuerdo un mediodía que acompañé a Alfonso Reyes a tomar un taxi desde El Colegio de México; le hablé de mis dudas, de mis temores de incapacidad... Me dijo que me pusiera a leer y leer, que escribiera lo que me diera la gana, que la gran obra habría de llegar algún día. Se subió al auto y al despedirse me dijo, mirándome profundamente, "o no llegará nunca... y qué". En el suplemento de *Siempre!*, *La Cultura en México*, a donde fuimos a dar cuando echaron honrosamente a Benítez de Novedades, empecé a opinar, junto con Federico Alvarez, en la sección Los Libros al Día. Antes de nosotros habían estado Enrique González Casanova, José Luis Martínez, Alí Chumacero, Carba-





llo, y nos pasaron la estafeta. Estábamos aterrados; llegábamos con las notas y las veían en la redacción Fernando, García Cantú, García Terrés, luego el implacable Pacheco, y las pasaban, a veces afinadas, a Vicente Rojo para que las formara, o nos las regresaban. Era una especie de examen continuo. Una vez encarrilados, nos soltaron.

—¿Qué clase de crítica te interesaba más?

—Los ensayos largos; recuerdo haber hecho con dedicación uno sobre Xavier Villaurrutia, por el que todavía respondo, en la *Revista Mexicana de Literatura*. Eso era mejor que escribir por encargo, cada semana, sobre los libros que iban apareciendo. La tarea del reseñista es cruel, te lleva mucho tiempo y no es muy estimada; por eso casi nadie la quiere tomar en las revistas, prescindiendo de la paga, verdaderamente ridícula, de sub-empleado.

—¿Cuánto tiempo estuviste en el suplemento de Benítez?

—Varios años, unos cinco o seis. Me fui ganando un público, y me empezaron a llamar de aquí y de allá. Con Pepe de la Colina fui a fundar en *El Heraldo* un suplemento que dirigía Luis Spota; estuve un año, hasta que por fortuna me corrieron, según me dijo Spota, por que a Echeverría, entonces ministro de Gobernación, no le gustó no se qué que yo dije sobre los premios nacionales de ese año, que ganó Torres Bodet, o porque publiqué mi renuncia a la dirección de la Imprenta Universitaria, en solidaridad con Juan Vicente Melo, que fue inicuamente echado de la dirección de la Casa del Lago por Gastón García Cantú; renunciarnos con él varios, entre ellos García Ponce, De la Colina, Gurrola, en medio de un clamor de protesta (ahora parece que Gastón ha empezado a reconocer que fue, por lo menos "injusto" con Melo).

—¿Qué respuesta obtenías con tu crítica?

—La que recibes cuando das tu opinión sin tapujos, casi siempre una respuesta emotiva. Me han hasta pegado: invitado a cenar, besado (las escritoras *of course*), me han mandado aguacates, corbatas, pomos dizque en agradecimiento... Pero los escritores nunca quedan satisfechos de lo que dices de sus obras, aunque te digan que inmerecidamente te has ocupado de ellos. Miden las líneas ágata que les dedicas, sopesan los elogios, los comparan con los dedicados a otros... En fin....

—Se dice que a los escritores no les interesa la crítica, ¿qué piensas?

—Lo único que hacen es estar pendientes de lo que se dice de ellos en los periódicos y en los corrillos o en los teléfonos. El narcisismo les hace buscar el espejo de que te hablaba, el del reflejo de la crítica. Hay un hecho muy claro: un escritor lleva su manuscrito a un editor, éste tarda en publicarlo meses o años; el escritor está como paralizado, no puede seguir escribiendo, necesita esperar y ver la respuesta en el público, en la crítica. Por supuesto

que hay escritores muy maduros que no padecen esta esterilidad transitoria y escriben como si nada, incluso varios libros a la vez, mientras sale el que está en prensa. Pero recuerda que el libro sólo se cumple cuando encuentra su lector. El escritor tiene que saber si lo están entendiendo, si está llegando y a quiénes. Imagínate a un escritor joven al que un crítico le dice que su libro ha resultado aburrido, tedioso; por supuesto depende de quién le diga esto, Un Alatorre, un Terrés, un Paz... Cómo no los va a aburrir a ellos, si están dedicados a grandes cosas; pero si aburrió a un lector cercano a él en edad y conocimiento, la cosa es gravísima, puede entrar en una crisis muy seria. Imagínate que Pacheco hubiera aburrido a Monsiváis, por ejemplo.

—Siempre los jóvenes aprendemos de los escritores maduros...

—Acabo de leer un texto de Guadalupe Dueñas en el que recuerda a un Alfonso Reyes gruñón, quejándose de que algunos "totonacas" lo abrumaban exigiéndole que leyera sus textos para animarlos, para decirles por dónde sí y por dónde no. Esos "totonacas" eran seguramente los jóvenes de entonces, Martínez, Chumacero, González Durán, Fuentes, Pita Amor, Arreola, etc.

—¿Tiene el crítico influencia en que se dé a conocer un escritor?

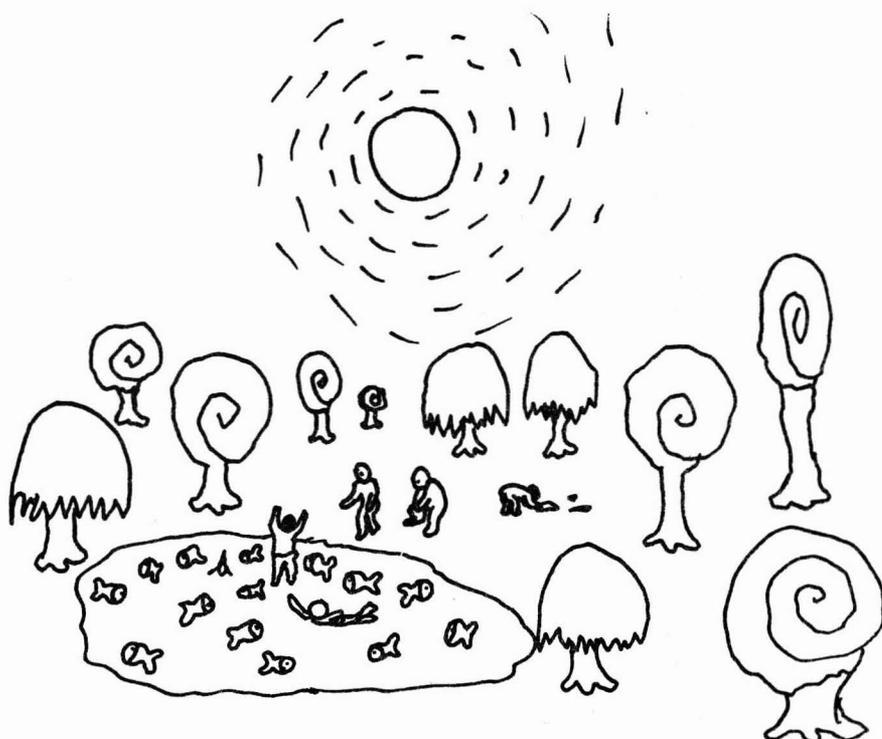
—El reconocimiento de un escritor depende mucho de los criterios de valor de una época; es claro que el crítico hace una función informativa, de guía. Hoy, en el mundo del consumo, el crítico es más que nada un propagandista. Las vedettes literarias han demostrado que el escándalo es muy importante: la indumentaria, las fotos en los periódicos, incluso el *sex appeal*. Yo (que escribo crítica en revistas y periódicos, buscando en la difusión consuelo a la terrible frustración que es la tarea docente que ha acabado con más de alguno, o con el corto alcance de las investigaciones académicas, la soledad del cubículo y el aislamiento del mundo) yo no me hago ilusiones ni pienso que por los grandes tirajes de la prensa voy a influir en cientos de miles; la gente no lee, muy pocos siguen la crítica. Además, es tan poco lo que logramos quienes estamos dedicados a la información bibliográfica...

—¿Pasa esto en México nada más?

—Si tú compras un periódico extranjero verás que la sección de reseñas es inmensa, nutrida; hay suplementos bibliográficos especializados en donde tienes de dónde escoger. Aquí estamos a años luz de una situación parecida. El suplemento de *Siempre* de Benítez fue lo que más se acercó a un buen momento de crítica en México, en los sesentas. Hoy casi todos los críticos de entonces son funcionarios... mudos por tanto. Ahí se difundió el pensamiento sobre cine, teatro, artes plásticas, sociología, política, literatura... que todavía nos ilumina.

—¿Qué tipo de crítica haces ahora?

—No estoy haciendo precisamente crítica profesional; estoy, por ejemplo en mi columna de *Sábado* (*UnomásUno*), intentando un estilo de información, de divulgación que gane el mayor número de lectores para este tipo de asuntos bibliográficos. Promuevo los libros, animo a los editores a hacer ediciones bellas, bien cuidadas, bien traducidas, numerosas; los conmino a pagar bien traductores y regalías. Estoy tratando de encontrar un tono que me permita hacer en el periódico una crítica desenfadada y divertida para que la lean, chismosa, agresiva y un poquito terrorista por lo mismo. Hablo tanto de tipografía, de encuadernación, como de la distribución y el mercado del libro. Toda mi vida me he dedicado a estas cosas, a editar libros y revistas, a cuidar, diseñar y hasta vender. Con Sergio Galindo, Alí Chumacero, Gustavo Sainz, logramos crear con María del Carmen Millán esa colección SEP-Setentas que se vendió y difundió mucho. Logramos sacar un libro cada semana, en grandes tirajes para como se hacen aquí, y hasta alguno que otro título importante (como se hizo una colección obligatoriamente "mexicana" en los temas, y como influyeron mucho autoridades que eran del rumbo de la historia y la antropología, la colección se hizo muy escolar y muy parcialmente histórica y antropológica). Con Porfirio Muñoz Ledo por poco se repite lo de Vasconcelos: editar en grandísimos tirajes a los clásicos antiguos y modernos. La SEP actual ha abandonado por desgracia la difusión editorial, que es la única que queda, que permanece.



7

—¿Qué influyó para que volvieras a la crítica en los periódicos?

—Te he hablado de la soledad del investigador y del profesor, que ve parar sus esfuerzos en reproducir malthusianamente su especie, así como ve reembodegados sus libros y revistas; el convencimiento de que sólo la difusión masiva puede hacer algo para cambiar al país; el deseo de estar en la literatura de acción y no en el gabinete académico solamente. Arturo Azuela me puso en contacto con *UnomásUno*, en donde la actitud de Manuel Becerra Acosta y de Carlos Payán te permite respirar y ensayar con libertad (de ahí que muchos profesores universitarios los hayan secundado), y luego Benítez y De la Colina, viejos amigos míos, me invitaron a *Sábado*.

—Si te hubieran ofrecido espacio en otra publicación ¿lo habrías tomado?

—Seguramente, dependiendo de en qué periódico. Una columna semanal es terrible, hay que dedicarle mucho esfuerzo, sacrificar mucho del tiempo propio y de la familia. Creo que los críticos deberían tener un sueldo que les permitiera sólo leer, a tiempo completo, como la famosa beca que Monsiváis pedía para poder leer *Terra Nostra* de Carlos Fuentes. Se necesita además una publicación de información bibliográfica seria....

—¿Quién podría patrocinar aquí ese tipo de publicación?

—Las editoriales mismas mediante el pago de publicidad. Pero aquí las editoriales gastan o invierten muy poco en anunciarse. Por eso creo que ese papel corresponde a las instituciones. Los periódicos, en sus suplementos y en sus secciones culturales lo han estado haciendo pero no profesionalmente.

—¿Cuánto se paga por una reseña en los periódicos?

—Recuerdo pagos de 50 pesos, luego de 300. Los artículos editoriales los pagan a 500 actualmente. *Vuelta* y otras revistas pagan 100 pesos por cuartilla. A los traductores les pagan en las mejores editoriales 50 pesos página. Es ridículo ¿no?

—Ese podría ser uno de los motivos de la falta de críticos... Ahora ¿qué pasa con la crítica "seria"?

—La crítica académica, "científica" quieren llamarla, se queda en las revistas y anuarios especializados que leen los colegas del crítico. Naturalmente este trabajo es todavía más ingrato y menos abundante. Muchos estudios podrían ser mayormente difundidos. La *Revista de la Universidad*, *Texto Crítico*, *Vuelta*, *Nexos*... están incluyendo cada vez más crítica. Pero de la Crítica con mayúscula habría que hablar largo y tendido. En la Facultad de Filosofía hay cursos monográficos y seminarios de poética que empiezan a ocuparse; también en El Colegio, incluso en provincia: Xalapa, Puebla, Monterrey....

Margo Glantz

Trata(n)do con estatuas

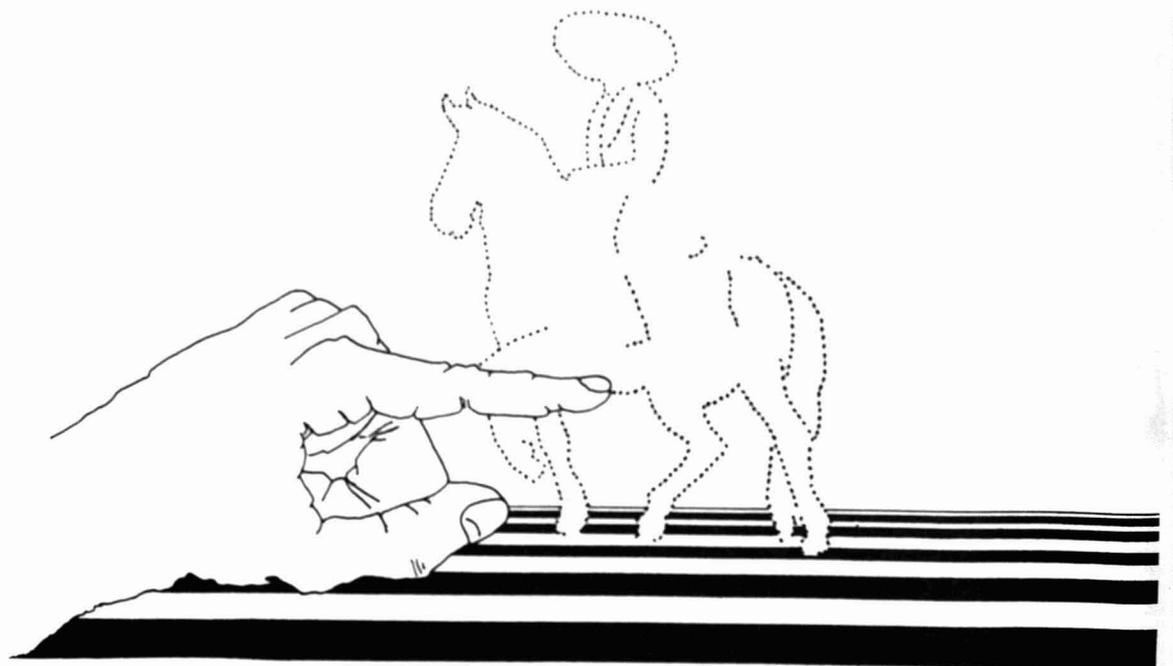
Si se buscan ejemplos de constancia histórica, pocos inventos del hombre sobrepasan a las estatuas. Los museos se han encargado de erigirles nuevos pedestales para encaramarlas, alineadas, en las salas sabiamente dispuestas que visitarán con obligatoriedad los extranjeros o los niños de escuela, guiados por edecanes suavemente eruditos o por maestros untuosamente didácticos.

El sitio que les corresponde en la historia se altera a pesar de la dura materia con que han sido construidas y se duplica por la persistencia reverente que los aloja en edificios construidos o adaptados para archivar las glorias del pasado y permitir que pesen sobre ellas, además del polvo de los años, las miradas atónitas o zafias de los párvulos o de los viajeros. Las estatuas se colocaban antes en los templos y coronaban los altos frontispicios helénicos con su cuerpo de dioses o saludaban, desde el promontorio alado de Samotracia, al navegante perdido.

La costumbre de erigir estatuas a los dioses se prolonga en la costumbre de erigir estatuas a los santos, igualmente pétreos, pero menos delicados por usar poco del mármol, mirando impávidos el horizonte desde los nichos de las catedrales góticas (donde alternan con los monstruos de las torres) o desde los tímpanos hieráticos de las iglesias románicas. Los emperadores romanos, los faraones egipcios, los sátrapas orientales gustaron de ver su efigie representada en los maravillosos palacios o

en las avenidas de esfinges que coronaron su magnificencia, reacios a cambiarla por la de las galerías que almacenaron las estatuas, como esas cariátides arrancadas y trasladadas por Lord Elgin en su afán imperial de coronar a la pérfida Albión con todos los atributos del pasado.

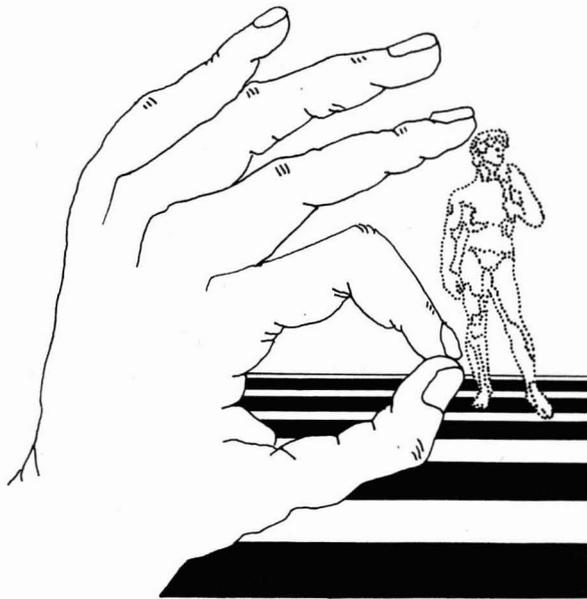
En América las estatuas cumplen también su cometido y las revoluciones de independencia permitieron la consagración de monumentos que coronaron, como los distintos himnos nacionales, la efigie de la Patria. Pero esa efigie se postula a la imagen y semejanza de otras efigies, generalmente napoleónicas, y la gran silueta de la Plaza Vendôme con sus trajanas glorias y su solitario héroe (ya desterrado en Santa Elena) contemplando pensativo el lejano horizonte patrio, reproduce las pompas imperiales y así tenemos a Nelson o a su enemigo, Napoleón, situados en la altura, inmóviles, circunavegando el cielo. Esos hombres de piedra, de hierro o de bronce, los describe el democrático Melville como vigías entre los que destaca Washington "muy elevado sobre el mástil que domina Baltimore: su columna como uno de los pilares de Hércules, marca un punto de grandeza en la historia de la humanidad que muy pocos lograron sobrepasar". Ese punto de grandeza, situado entre las nubes, sobre un enorme mástil decorado con relieves (del cual es ejemplo grandilocuente el de nuestro Ángel (a) de la Independencia), cuyos próceres esperan el momento de



8

Dibujos de Germán Montalvo

Margo Glantz (México, 1930) es autora de varias antologías y ensayos. Acaba de salir su libro *Las mil y una calorías*.



iniciar la danza (¿del volador?), se repiten en la historia decimonónica y es singular aquella anécdota que, referida por Luis Cardoza y Aragón, explica las vicisitudes de un presidente salvadoreño deseoso de conmemorar al héroe nacional Morazán, conformándose con una estatua prêt a porter, directamente enviada desde Francia, colocada en una plaza cualquiera del país centroamericano, olvidando su procedencia: ser el retrato perfecto de un lugarteniente del desterrado en Elba: el Mariscal Ney, ahora en los trópicos.

Como un ejemplo del recurso del método de colocar estatuas en las ciudades construidas para recordar los capitalios democráticos y federales está la *República* del último Tirano descrito por Carpentier: "Encerrada ya entre las paredes de un palacio demasiado angosto —pese a su monumentalidad— para servirle de morada, la Gigante, la Titana, la Inmensa Mujer —a la vez Juno, Pomona, Minerva y República— se había puesto a crecer, de día en día, dentro del ceñimiento progresivo de su ámbito... Como oprimida, comprimida, por la piedra circundante, lucía dos veces más espesa, más corpulenta y más alta— siempre más alta que cuando hubiese sido erigida, trozo a trozo, en espacio destechado...."

Hay estatuas que miran a los ríos y estatuas que les dan la espalda, olvidando el pasado, o hay estatuas que decoran las avenidas centrales recordando en sus leyendas la historia de la independencia o de las intervenciones extranjeras. Pero las estatuas más importantes son las que cabalgan en un caballo como la de Carlos III, conocida por rebajar su dignidad, con el melodioso nombre del Caballito, o la de Pancho Villa, o la de Zapata que, como Atila, nunca se bajaron del caballo.

Si descontamos la estatua de Obregón que es un

mausoleo a un brazo, semejante en su paralelismo histórico al entierro solemne de la pierna de Santa Anna, preciso es que nos quedemos con las estatuas egregias en las que un caudillo no se detiene en el aire sino en el galope.

Las estatuas siguen a la ciudad, la condecoran, la glorifican, aunque la ciudad las minimice! El caballito se desplaza y las litografías lo muestran instalado en las remodelaciones constantes que inmortalizan a la administración en turno cuando destruye lo que el ministro anterior ha construido con arrojo y desperdicio. Así las estatuas ecuestres contradicen la inmovilidad de la piedra o del bronce patinado para recorrer las transformaciones que modernizan nuestra mexicanidad: Pancho Villa abandona, montado, su catastrófico mirador para permitir que un paso a desnivel corone las hazañas de sus dorados e irse con su gloria a otra parte donde el metro no lo mueva.

Esta mentalidad de estatua desplazada que se queda en su pedestal (no en balde nuestra Plaza Mayor se convirtió en símbolo de estatua gigantesca que nunca se llegó a erigir, persistiendo en la historia como Zócalo) determina nuestra crítica que se modela sobre la de los mausoleos tipo la Rotonda de los hombres Ilustres o el Hemiciclo a Juárez (sin capucha sinarquista) o la de las efigies de caudillos elevados al mástil mayor como vigías de la patria o descendidos sobre el lomo de un caballo que levanta la pata delantera. La crítica se detiene en la mirada de Medusa de la posteridad y se queda, perogrullada, en la inmóvil reiteración de ciertas admiraciones o en la vana negación de las desconocidas glorias, haciendo de los posibles talentos una congelada réplica de una posteridad historizada.

El cuento, el poema, la novela, han convertido en lenguaje *la experiencia del autor*; la crítica de ese cuento, de ese poema, de esa novela convierte en lenguaje *la experiencia dejada por su lectura*. La crítica es la formulación de *la experiencia del lector*. Pone en palabras lo que se ha experimentado con la lectura. ¿Así de simple? Sí, sólo que esa simplicidad puede ser dificultosísima. Como la experiencia de la lectura es a veces sumamente complicada, hecha de elementos sumamente variados o complejos, ese poner en palabras se puede complicar hasta llegar a ser algo tan técnico o tan exigente como una filosofía o un sistema científico. Y, de hecho, los grandes críticos literarios son tan raros como los grandes creadores literarios.

Antonio Alatorre
"¿Qué es la crítica literaria?", 1973

Sobre el "extraño" considerado como crítico



José Luis González

La idea no es nueva; la expresó por vez primera, si la memoria o la ignorancia no me engaña, el cubano José Martí a fines del siglo pasado: "México es la segunda patria de todos los hispanoamericanos." Martí, desde luego, escribió esas palabras movido por la gratitud (México supo darle, a él como a tantos otros hijos de nuestra América, mucho de lo que su primera patria aherrojada le negaba); pero no bastaría el noble sentimiento para explicar cabalmente afirmación tan comprometida y comprometedor. En otra página memorable (¿cuál de Martí no lo es?), al postular la prioridad que debían acordar los americanos a su propio patrimonio cultural, antepuso el gran antillano el conocimiento de la civilización de los mayas al de la sabiduría remota de "los arcontes de Grecia". Nunca fue "europeista" Martí en el sentido despectivo que en su tiempo y aun después se le dio al término, pero lejos anduvo siempre del "americanismo" superficial y fácil que tanto ha servido para posponer autocriticas cada vez más necesarias. El mexicanismo de Martí fue parte de un americanismo de buena ley, afirmador de valores y señalador de deficiencias, vale decir exaltador y crítico a un tiempo.

Lo que en México descubrió el lúcido cubano, entendiendo desde luego que era descubrimiento magno no sólo para él sino para todo un Continente, fue lo que a partir de entonces se ha reconocido como verdad digna de reiteración constante: en México tiene nuestra América el espejo más fiel de su originalidad mestiza, el ejemplo más vale-

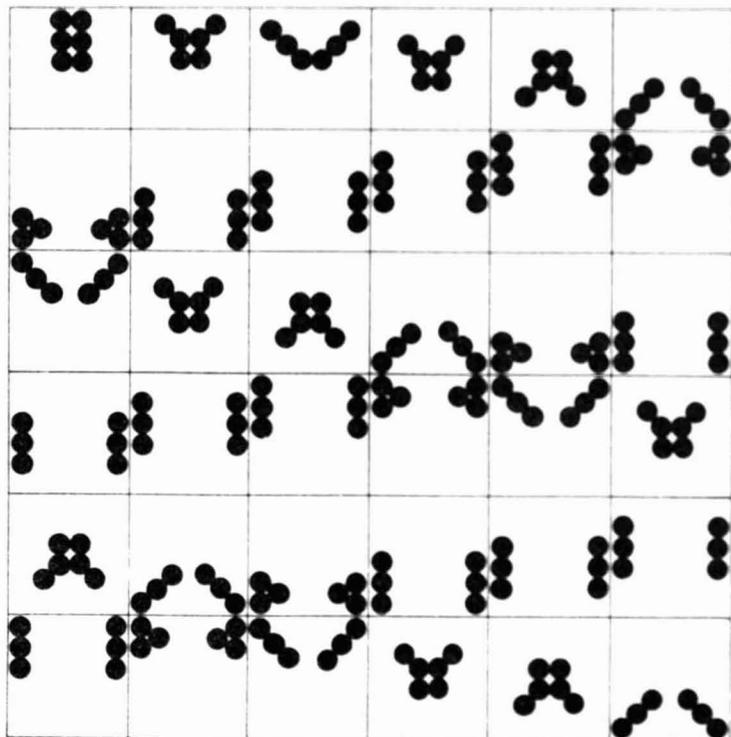
La crítica es siempre una forma de autocritica

Xavier Villaurrutia
"Textos y pretextos", 1940

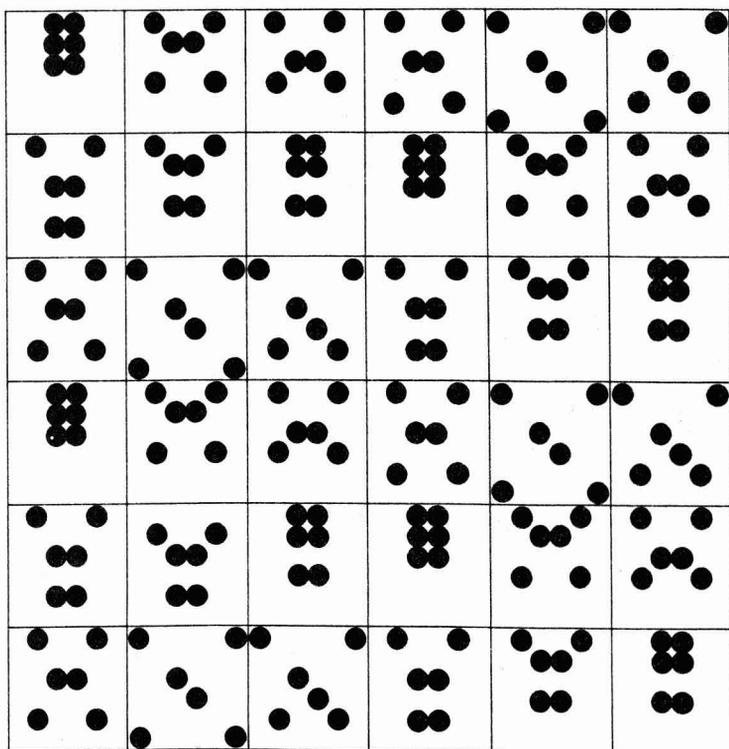
dero de búsqueda y afirmación de una identidad fundada en el reconocimiento de sus múltiples y conflictivas raíces históricas. Poco o ningún sentido tendría insistir, a estas alturas, en la explicación de realidad tan generalmente conocida y aceptada. Más interesante y sobre todo más provechoso resultaría, en cambio, empezar a examinar la historia, nada sencilla por cierto, de esa relación de atracción/rechazo que suele darse entre México y los muchos latinoamericanos que aquí han vivido el tiempo suficiente para no poder eludir, sin lastimar su buena conciencia, uno u otro tipo de compromiso con la realidad del país.

El tema general a que está dedicado el presente número de esta revista —la crítica de la cultura en México— se presta como pocos al intento de explorar, aunque sea tentativamente, las complejidades de un fenómeno que por su naturaleza misma induce paradójicamente a las simplificaciones propias de toda visión maniquea. Ciertamente en esta trampa han caído, con mucho mayor frecuencia que los latinoamericanos, los extranjeros formados en otras tradiciones culturales. Basta recordar al respecto las visiones generalmente unilaterales de tantos escritores foráneos que han literaturizado la "realidad" mexicana con mayor o menor talento artístico, desde Lawrence, Greene y Lowry hasta Artaud, Maiakovski y Breton, pasando por innumerables norteamericanos. (De todos ellos, valórese como se valore su concepción del arte literario, el que menos concesiones hizo a una visión subjetiva y fantasiosa del país fue, me parece, ese personaje todavía misterioso que firmó sus libros con el seudónimo de B. Traven. A ello tal vez contribuyeron dos razones principales: Traven no fue un visitante ni un viajero, sino que en México vivió la mayor parte de su vida; y lo que siempre atrajo su atención de escritor, en virtud probablemente de su formación ideológica en el movimiento socialista europeo y norteamericano, fue el aspecto de la vida nacional que menos se aviene a las lucubraciones desatadas de la imaginación exotista: las duras condiciones de existencia de los mexicanos pobres, los campesinos sometidos a la explotación de un régimen semifeudal y los obreros victimados por un capitalismo primitivo y voraz.)

El latinoamericano que llega a México proviene necesariamente de sociedades que comparten con la mexicana los mismos o muy parecidos rasgos de la dependencia y el subdesarrollo que a todos nos



agobian y a algunos nos soliviantan. Pero el trasfondo de una experiencia histórica común no determina una reacción unánime frente a la viduidura de un país mitificado desde dentro y desde fuera hasta el exceso, pero, mitificación aparte, complejo y contradictorio por razones que sólo se le revelan a una decidida voluntad de comprensión y análisis. De cualquier país puede decirse que vivir en él no es lo mismo que vivirlo, pero la afirmación adquiere, en el caso de México, un sentido especialmente agónico derivado del hecho de que en este país *no es posible* vivir sin vivirlo. Desde hace mucho estoy convencido de que precisamente en ese hecho reside, por incongruente que ello pueda parecer, la única explicación verdadera del famoso "hermetismo" mexicano. Trato de explicarme: si la historia de México, desgarrada desde sus orígenes mismos entre la frustración impuesta y el logro nunca fácil y en más de una ocasión precario, ha obligado a los mexicanos a vivir su propia realidad como un reto permanente, negándose las treguas y las complacencias que han hecho posible el ingrediente de despreocupación amable que dulcifica el carácter de otras naciones, ¿cómo y por qué esperar que el mexicano conceda al extraño la cómoda relación con su país que él mismo no se permite? (Todo puede decirse de distintas maneras. Carlos Fuentes, en su novela más reciente, habla de "un país fascinado por su ombligo, quizás porque su nombre mismo significa ombligo de la luna". Cada escritor, por supuesto, tiene derecho a su propia retórica.)



¡La crítica, esta aguafiestas, recibida siempre, como el cobrador de alquileres, recelosamente y con las puertas a medio abrir! La pobre musa, cuando tropieza con esta hermana bastarda, tuerce los dedos, toca madera, corre en cuanto puede a desinfectarse. ¿De dónde salió esta criatura paradójica, a contrape-lo en el ingenuo deleite de la vida? ¿este impuesto usurario que las artes pagan por el capital que disfrutan?

Alfonso Reyes
"Aristarco o la anatomía de la crítica" 1941

Es evidente, o debería serlo, que en un país así no hay ni tiempo para aburrirse ni ocasión para desinteresarse. El "extraño", en realidad, viene a ser tal sólo para el mexicano que, por ser parte principalísima de la fascinación que México ejerce en quienes no han nacido en él, no siempre es capaz de medirla exactamente; y confunde muchas veces el interés crítico del "extraño" con el entrometimiento intolerable. Las consecuencias de la confusión llegan a ser tan lamentables en algunos casos, que con el tiempo se opta por tender sobre ellas el velo de un vergonzante olvido: ¿quién desea recordar hoy las circunstancias en que se vio obligado a abandonar el país un maestro de mexicanidad como Pedro Henríquez Ureña? En otras ocasiones, lo que pudo haber sido injusticia imperdonable no pasó de pintoresca extravagancia cuya evocación sólo puede mover al humorismo indulgente: así, la exigencia de Diego Rivera de que se le aplicara el Artículo 33 constitucional a un Luis Cardoza y Aragón que con justa y precursora razón no aceptaba una "ruta única" en la pintura mexicana.

El "extraño" convertido en hermano desde el momento en que comprendió que el irresistible *pathos* mexicano lo ganó para siempre, no deja sin embargo de verse asediado a cada paso por la tentación inhibitoria de su ejercicio crítico. La corte-sía, entonces, suele tornarse cómplice de la deserción moral: "No hay que criticar para no ofender." Mala manera es esa, por deformada y deformante, de entender la crítica a una realidad que se ha asumido como propia.

Y mala manera, sobre todo, de servirle a un país con cuyo destino se ha contraído un compromiso irrevocable. La "segunda patria" de Martí era segunda en el orden del conocimiento, no de la responsabilidad. Es lo que debe entender, para salvar su propia integridad y la validez de su obra, el latinoamericano cuyas raíces han llegado a afincarse y crecer en el suelo de este México "florido y espinado" del que ya ni siquiera la muerte, inseparable aquí de la vida, logrará arrancarlo.

No, a los párrafos que enjuician libros

Entrevista con Vicente Leñero



Vicente Leñero

—¿Cuál es la función de la crítica?

—Hay dos funciones que son muy importantes y que se engloban generalmente en una sola. Lo que llamamos nosotros crítica, referido a literario, es el análisis de las obras y, al final de cuentas, un movimiento literario de una corriente literaria o de un momento en la literatura; es el análisis, el explicar qué son las obras en su sentido más profundo. Y otro, el posterior, el inmediato, el que de momento surge como más importante, que es informar de las obras. Nosotros en México estamos acostumbrados a confundir reseña con crítica. Para mí son dos géneros muy diferentes: no porque sean dos patrones ya preconcebidos como géneros, sino porque tienen dos funciones muy diferentes: el de la reseña, que es el que generalmente se cultiva en México, que está orientado o debería estar orientado a poner los libros delante del lector, aproximárselos, que sepa de qué tratan, hacérselos antojadizos, dar la noticia del libro, señalar sus principales características y, normalmente, eso se dice en poco espacio; el otro, dedicado ya al análisis más profundo, más intenso, más crítico de las obras literarias. En México creo que se confunden mucho estos términos y por eso se puede hacer un juicio muy crítico de la crítica. La reseña, sin el aparato analítico suficiente, sin la calma que necesita un estudioso de la literatura adopta las características de juicio. ¡De pronto, en dos párrafos se enjuician libros! Creo que ahí es donde se pervierte mucho la función, y ahí es donde se cae dentro de los vicios de la política cultural existente.

—¿Es entonces la crítica literaria en México una crítica improvisada?

—Sí, justamente porque se hace crítica en las reseñas. Yo creo que para fundamentar una crítica se necesitan una serie de razonamientos que difícilmente se pueden desarrollar en el breve espacio que está destinado a las reseñas bibliográficas. La mayoría de los reseñistas o de los críticos para mí adolecen de varios defectos: uno es su punto de

partida de no considerar los puntos de vista, las premisas de las que parte el escritor. Yo creo que son muy discutibles siempre, muy polémicos los puntos de vista de los que parte un escritor en comparación con otro. Entonces, cuando el crítico ha concentrado sus premisas literarias sin fundamento y las contrapone con las que establece un escritor, se está hablando un lenguaje cruzado y así se hacen juicios muy superficiales, muy de escuela primaria. Parecería que los reseñistas o los críticos tienen la preocupación de calificar las obras y además parten del principio de que el lector no tiene juicio propio, que no tiene sus propios principios o su propia estructura literaria: sus propias apetencias o desapetencias literarias y se le previene con juicios anticipados.

—¿Ud. piensa que el crítico literario influye en el lector?

—Sí, yo creo que influye negativamente. Cuando el crítico literario, cuando el analista literario tiene tiempo para explicar sus motivos y sus puntos de vista subjetivos, contrapuestos a los puntos de vista subjetivos del escritor, el lector tiene el aire suficiente para darse cuenta y para formarse una opinión más personal; pero cuando eso se hace apuradamente, o en muy poco espacio, sin fundamentar (el espacio no es lo importante sino la fundamentación), entonces el lector se queda ante la opinión tajante de rechazo o aceptación del reseñista.

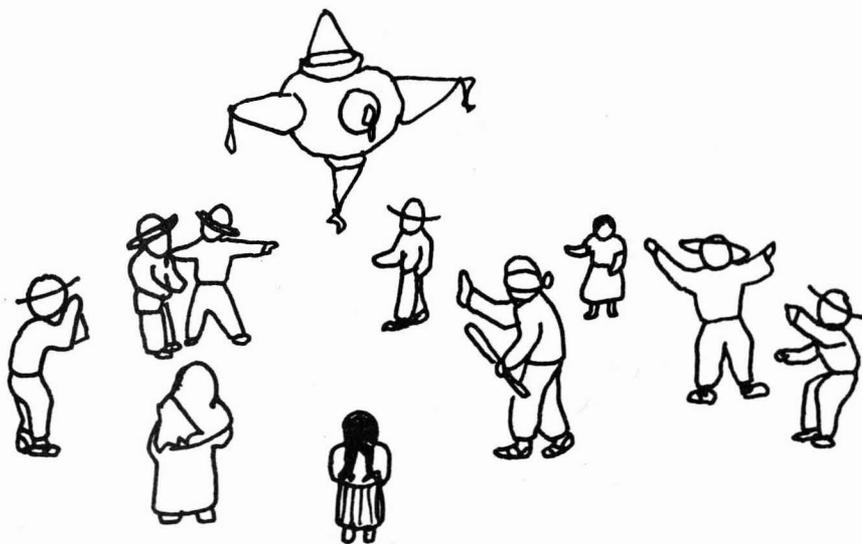
—¿Para hacer una crítica literaria bien fundamentada sería necesario saber historia de la literatura?

—Creo que por lo menos si conocer algo de historia de la literatura, no estrictamente por la historia en sí, sino porque la literatura es tan cambiante, tan compleja, parte de tantos principios, hay tantas formas de entenderla históricamente... Por decir algo muy esquemático: si el crítico le da mucha importancia al argumento y el escritor le da mucha importancia a la forma no se van a entender jamás. Pero si el crítico conoce algo de historia de la literatura tiene una visión mucho más general de las diferentes posiciones que se pueden adoptar dentro de la literatura. Yo creo que en la literatura mexicana los escritores son tan disímbolos, tan variables, tan diferentes. Parece ser que los críticos no lo toman en cuenta y entonces parten de sus propios principios y no de los principios del escritor; no conocen mucho de la literatura mexicana y sobre todo no conocen o no parece que conozcan lo que es el fenómeno de escribir... A mí me duele mucho... De pronto leo algunas reseñas y me dan una pena espantosa. Recuerdo una en relación con un libro de Pedro Orgambide que apareció hace poco, donde en dos párrafos lo hacían pedazos, porque el crítico que la hizo, que es un hombre muy comprometido con los problemas sociales, partía de lo que a él le preocupaba; lo estaba juzgando a la luz de sus principios, estaba desubi-

La crítica no es necesariamente censura en el sentido ordinario. La crítica también encomia y aplaude. Más aún, explica el encomio y enriquece el disfrute. Desentendámonos, pues, de la controversia entre lo que hay de menos y lo que hay de más en la crítica. La esencia de los entes se revela en su función constructora. Admitamos provisionalmente que, cuando la crítica niega, es porque la creación no se sostiene, es porque la creación no existe. De lo contrario no estaríamos ante la crítica, sino ante la falsa crítica.

Alfonso Reyes
"Aristarco o la anatomía de la crítica", 1941





cando al escritor y por lo tanto estaba juzgando muy mal. No hay un conocimiento de lo que es hacer literatura, de lo que es el fenómeno de escribir. A mí me da la impresión que a los críticos literarios no les gusta la literatura... Hay una especie de desamor que en realidad es falta de preparación en gente que puede ser muy erudita, muy conocedora, pero falta de preparación del fondo de lo que es el libro. Me refiero a la creación, a lo que el escritor está buscando al escribir el libro. No profundizan hacia esos niveles. Dicen que muchas veces las mejores críticas las hacen los escritores... Claro, los críticos se sienten obligados a hablar de todo lo que se publica; el escritor lo hace de los libros que le interesan.

—¿Esto está relacionado con una política de venta?

—Y con una política cultural también. Yo creo que de algún modo padecemos una política cultural que normalmente se hace en torno a las instituciones o en torno a las publicaciones, y los que trabajan en esas publicaciones sirven un poco a los intereses expresos o implícitos de esos grupos. Durante mucho tiempo lo vivimos en México, cuando Fernando Benítez controlaba, por así decirlo, a un sector muy amplio de los escritores, los mejores escritores que había entonces en México por los años sesentas; pero creo que se cometieron injusticias terribles en ese tiempo con los que no participaban de esa política cultural. Yo señalo dos injusticias que a mí me parecieron garrafales y que luego el tiempo ha hecho más notorias, a Jaime Sa-

bines en poesía (¡Jaime Sabines no existía en la poesía mexicana!), y a José Revueltas que se le “ninguneaba” en una forma espantosa. Entonces no es que esa política cultural haya estado equivocada en sus valores más fundamentales, pero sí cometió muchas injusticias, no por razones literarias, sino por razones de política cultural. Esto sucede porque no se pertenece al grupo, o no se está dentro de su círculo, de su ámbito, de su medio, o incluso no ya por estas razones que podrían parecer mezquinas, sino por razones de intereses.

—¿Y esto sucede todavía?

—Yo creo que sí sucede. Claro, al romperse un poco los grupos monolíticos y al diversificarse más, creo que se amplía mucho el campo de acción. A mí me parece que en una comunidad cultural como la nuestra las diferentes opiniones son muy saludables, siempre y cuando no sean dogmáticas. Los escritores o los intelectuales en México somos muy dogmáticos. Al manifestar diferentes corrientes, diferentes actitudes, creo que se enriquece mucho la vida cultural de un país; algo de eso está sucediendo en México y aunque se formen, por llamarlo de algún modo, mafias, al surgir más grupos que no tengan las mismas opiniones, la vida cultural se diversifica, se enriquece; se crea una vida cultural más plural, más polémica.

—¿Usted ha tenido alguna influencia positiva de la crítica?

—Yo tengo personalmente una experiencia muy dolorosa de la crítica. Recuerdo que cuando empecé a publicar, el padre de la crítica en México era Emmanuel Carballo, muy inteligente, muy capaz, al que después conocí personalmente. Yo venía de un medio muy alejado al medio cultural; había estudiado ingeniería y siento que me costó mucho trabajo. Cuando escribí *Los albañiles*, a través de Ramón Xirau que era muy amigo mío, la llevé al Fondo de Cultura Económica. En aquel entonces publicar en Letras Mexicanas era lo máximo a lo que podía aspirar un escritor. Xirau me recomendó con Alí Chumacero; a él le interesaban mis cosas y entonces pensé que no tendría problema. Iba a ser mi gran lanzamiento personal; yo estaba jubiloso, feliz. Pasó un año sin que me contestaran. Al año me devolvieron el libro diciéndome que había muchos libros por publicar (los pretextos que siempre pone una editorial; algunos debe poner para no deprimirlo a uno mucho). A mí me costó mucho trabajo entender eso; me daba cuenta de que me estaban retrasando el libro; yo pensaba que no era tan malo; sobre todo tenía opiniones de algunas personas como Xirau. Después, con el tiempo me enteré, él mismo lo confesó públicamente, que el lector del libro había sido Carballo, y que lo había rechazado por malo. Pero no sólo eso; lo mandé a España y me dieron el premio Biblioteca Breve. ¡Caray!, Carballo publicó una crítica que a mí me dolió muchísimo y que me hizo entender mucho del fenómeno cultural en México.



Dijo que con el premio que me habían dado en España, este premio antes tan prestigiado había perdido todo su valor. Después conocí a Carballo y le dije que yo estaba de acuerdo en que no le gustara el libro, en que le pareciera malo pero que no podía llegar a afirmaciones tan determinantes, tan tajantes como esas. Yo pienso que tal como se hace la crítica en México no le sirve al escritor porque no le da argumento, no le da una visión más amplia y normalmente, así como las buenas críticas están muy adjetivadas, muy llenas de elogios, las malas críticas están llenas de adjetivos hirientes, son muy peyorativas. No le sirven ni al escritor ni al lector.

—¿Cuáles son los distintos canales de la crítica literaria en México? ¿Revistas especializadas, periódicos...?

—Serían todos los medios de comunicación, los periódicos, las revistas especializadas. Yo les tengo un gran cariño a estas revistas; son el medio natural de la crítica. La gente que se interesa por los libros va hacia ellas, siempre y cuando no estén muy cerradas al público. Los diarios o los noticieros de radio o de televisión lo que hacen es dar noticia de los libros, hacerles publicidad; no atienden mucho el renglón cultural. Creo que de los libros que se publican en México tenemos noticias, tal vez, de la tercera parte. Eso entraría dentro de las funciones que deben cumplir los diarios, dar la noticia de la publicación del libro, hacer lo que se llama una reseña. Pero eso no sucede, uno lo busca en las revistas especializadas, que a final de cuentas son para

la minoría; los tirajes son muy bajos y los lectores son los mismos para todas ellas. Los suplementos culturales supondrían la posibilidad de abrirse más, pero normalmente no son lo que deberían ser; no están lo suficientemente atendidos. Pienso que hay un cierto descuido en ellos para llegar a un público mayor. Ahora incluso hay algunas estaciones de radio, Radio Educación, Radio Universidad, que atienden mucho más que antes ese renglón.

—¿Estos problemas son exclusivos de México?

—Pues la verdad no sabría...

—¿Específicamente en América Latina, cómo se plantea este problema?

—Yo creo que esto se amplió mucho con el llamado "boom" de la literatura latinoamericana, donde se vio cómo, de pronto, un sector de escritores, de primera línea indudablemente todos ellos, sobresalía muy por encima de los demás. Yo a veces me admiro. ¡Lo que vende la publicidad! Vi una vez en un Aurrerá un montón de libros de *La cándida Eréndira...* de García Márquez... Hicieron cien mil ejemplares, ¡un tiraje de cien mil ejemplares! Es un tipo al que admiro muchísimo como escritor; yo a veces me pregunto si ese éxito está en relación con la calidad. Hay una gran diferencia entre lo que ha vendido *Cien años de Soledad* y lo que ha vendido una novela como *El obscuro pájaro de la noche* de José Donoso, por mencionar a un escritor de primera. Creo que es de 400 a 1 y la calidad no está en esa misma proporción. Creo que con el "boom" esto se dio mucho. Cuando se habla de la literatura hispanoamericana, sorprende oír hablar nada más de unos cuantos escritores, de esos que tuvieron mucha publicidad, cuyos libros fueron conocidos en muchos otros idiomas, y se deja de lado, se ignora, porque no se conoce, a escritores muy considerables. Creo que esto ocurre así, a nivel latinoamericano; hay muchos escritores que merecían tener una difusión tan grande como aquella. Esto, a final de cuentas, a lo que daña es al movimiento literario pues empiezan a salir los epígonos, los que quieren escribir

Es precisa la insurgencia moral contra la atmósfera estática que nos envuelve, la promoción de una crítica y de una autocrítica elementales. Y no porque vivamos en el más vil de los mundos, sino porque revela una indecorosa apatía no aspirar a uno menos malo; y porque, en definitiva, la causa que está en juego es nuestra causa, y en nuestra participación en ella va comprometida una común dignidad de hombres y de ciudadanos.

Jaime García Terrés
"La sociedad y sus críticos", 1958

como García Márquez o como esos modelos que parecen alcanzar no sólo la venta y no sólo la fama y el éxito sino la realización literaria. Al mismo tiempo se pueden observar muchos fenómenos reactivos que hacen que la gente piense que García Márquez no es tan bueno como dicen. ¡No es cierto!, es buenísimo, muy valioso, muy importante, muy interesante; pero de pronto, porque tiene fama, se le trata de increpar o de señalar defectos y de clasificarlo sólo como un fenómeno de publicidad ya alejado del valor literario. Yo veo ahora cómo entre los jóvenes escritores que están en los talleres literarios, hay reacciones muy en contra de García Márquez o contra escritores como Cortázar.

—¿La función de la crítica podría ser sobre todo necesaria en estos escritores que empiezan?

—Sí. A los escritores que empiezan uno los ve tan maltratados. Todos tienen que remar contra la marea. Es muy difícil.

—¿Cómo es la relación del crítico con el creador? ¿Conflictiva?

—Conflictiva, sí. Entonces, ¿qué pasa con un muchacho que se inicia como escritor? Pues que empieza a tener que hacerse amigos entre los grupos, hacerse amigo de los críticos, conocerlos, acercarse a preguntarles su opinión y entonces es cuando el crítico lo empieza a aceptar, lo empieza a valorar; no digo nada más que por que se hace amigo de él, sino porque empieza a conocer sus puntos de vista y lo valora mejor; entonces el muchacho ya se coloca dentro de la política cultural.

Ya podemos definir la crítica. La crítica es este enfrentarse o confrontarse, este pedirse cuentas, este conversar con el otro, con el que va conmigo.

Alfonso Reyes
"Aristarco o la anatomía de la crítica" 1941

—¿La crítica entonces lo que hace es marcar pautas?

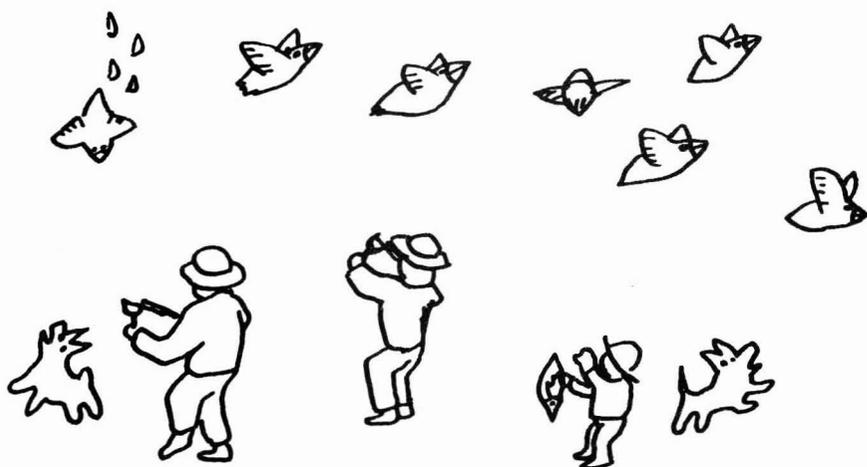
—Sí, pautas a seguir y eso es terrible porque se empobrece mucho la literatura. Los experimentos formales no tienen ningún valor y no tienen ninguna importancia. Entonces el que tiene habilidad o el que podría descubrir nuevos caminos se aparta de ellos por alinearse un poco a lo que va siendo mejor valorado.

—¿Qué relación hay entre los premios y la crítica en México?

—Los premios son importantes sobre todo para los que empiezan. Dar premios a los consagrados no tiene sentido (con sus excepciones, claro, como el Premio Nacional de Letras, porque es el reconocimiento a una labor). Los que funcionan son los premios que se otorgan a los que empiezan, que les sirve de estímulo y para darse a conocer, ese trabajo tan pesado del escritor de darse a conocer, de conseguir que se publique un libro suyo. En algún tiempo he leído novelas para Diez-Canedo, para la Editorial Joaquín Mortiz. Es impresionante la cantidad de libros que le llegan; de ellos, digamos, aunque fuera el 20% son libros publicables, libros interesantes, libros valiosos que rebasan las posibilidades de edición que tiene la editorial. Yo creo que mientras el escritor no publica no puede avanzar. Si se supone que nada más se publican los estupendos, eso no favorece el desarrollo de los libros, que son todavía titubeantes, pero que merecen ser publicados. Los premios podrían ayudar en este problema, aunque sucede algo similar; de doscientos libros que acuden a un concurso sólo sale premiado uno. Es muy difícil.

—¿Y usted que tiene experiencia de la crítica tanto novelística como dramática, hay diferencia o es prácticamente lo mismo?

—Sí, sí la hay. Entran muchas consideraciones. La crítica de teatro, normalmente, cuando se hace, no se hace por gente interesada en el fenómeno del teatro; es gente que no conoce de teatro. Está un poco en función del espectáculo nada más. No conoce cuál es la relación del dramaturgo con el director y con los actores. Es una crítica mucho más pobre. Claro, el teatro tiene la ventaja de que es un acontecimiento que le llega al público de inmediato; y aunque sea poco el público que vaya, siempre será mucho más que el que acude a un libro.



Alfonso García Ruiz
**Sobre la crítica
 histórica**

Lo primero que debe plantearse respecto del estado actual de la *crítica historiográfica* —que esencialmente afecta a la *crítica histórica*, puesto que en ambas se involucran y comprometen tanto el conocimiento, convalidable o convalidado, de naturaleza histórica como sus efectos en la conciencia humana viva —o muerta— individual o colectiva— es la cuestión de si dicha crítica existe o está todavía por constituirse.

Aun cuando resulte sorprendente, considero que la respuesta a esta cuestión —en nombre de la propia crítica que jamás, en mi opinión, debe convertirse en hipercrítica, en crítica solamente destructiva sin finalidades constructivas— es, a su vez, que la crítica historiográfica no solamente existe, aquí y ahora, sino que, por así decir, siempre ha existido, pues, como en el caso de la literatura y de las ciencias naturales y exactas, al menos particularmente, si no es que en el de todo saber y toda cultura— la crítica de sí misma y/o de sí mismo, la autocrítica y la crítica de sus conexiones con otros conocimientos, es básica y fundamentalmente. Además, quizás deba admitirse que la historia es la ciencia totalizadora por antonomasia, la que arrastra consigo de hecho y de derecho todos los

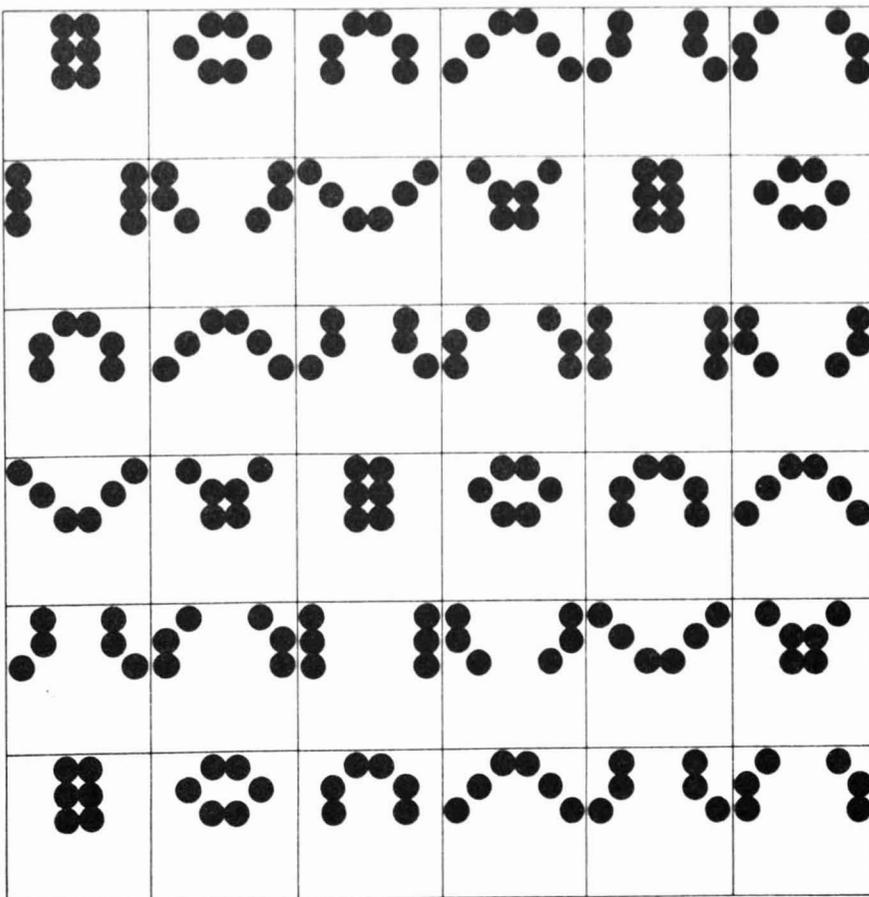
Para ejercer la crítica no bastan los dones nativos, por más altos que sean; hace falta también la cultura. El trato frecuente con las obras artísticas y literarias no sólo nos puede sino que nos cambia al grado de que llegamos a adquirir una segunda naturaleza. Hay un instinto crítico, quiero decir, un instinto que no es natural pero que llega a fundirse con nuestros sentidos y se vuelve natural. Ese instinto se llama gusto y es, a un tiempo, el fundamento y el límite de la crítica. El fundamento porque sin el gusto, sin la relación afectiva con la obra, no es posible que se realice la experiencia estética; el límite porque todas las obras de arte que cuentan trascienden siempre el gusto de la época. Así, el gusto nos revela las obras y nos las oculta.

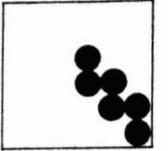
Octavio Paz
Xavier Villaurrutia en persona y en obra, 1978

demás conocimientos, y que, por ello mismo, debe ser la más crítica, la más lógica, la más ponderada y cuidadosa, la más razonante de todas, sin por eso desechar, empero, y por su misma vocación de universalidad, la dosis de emotividad, individualismo, voluntariedad e irracionalismo —acríticos— que el propio hombre manifiesta en su realidad, pasada o actual.

La crítica historiográfica se encuentra hoy, por y para sí misma en crisis —una crisis que, a mi parecer, significa mucho respecto de su futuro y, por ende, respecto de su pasado—. Aun cuando en otros países esta crisis tiene ya más tiempo de haberse comenzado a manifestar, en el nuestro apenas ahora parece haberse iniciado. En breves notas, adelante me atrevo a plantear los que, en mi opinión, son los rasgos característicos de dicha crisis.

La *crítica historiográfica tradicional* se ha peculiarizado por su cerrado *tecnicismo*, por su profesionalismo a ultranza, lo cual la ha mantenido como *crítica esotérica*, como un arte o magia solamente de iniciados, en la que nada tiene que ver la crítica que pudiera emanar de la “conciencia natural” del hombre. El hecho de pretender sujetarla a un cartabón “científico-técnico” de validez permanente y universal —aun cuando para esto se recurra a préstamos “filosóficos” tan acrílicos como la analítica más o menos intrascendente y sin complementos, ni menos superaciones dialécticas— revela y aun concentra el propio defecto tecnicista. Por ejemplo, en un reciente coloquio universitario acerca, precisamente, de temas y perspectivas de la historiografía mexicana, se redescubrió el modelo de investigación historiográfica formulado, hace ya muchos años, por el fi-





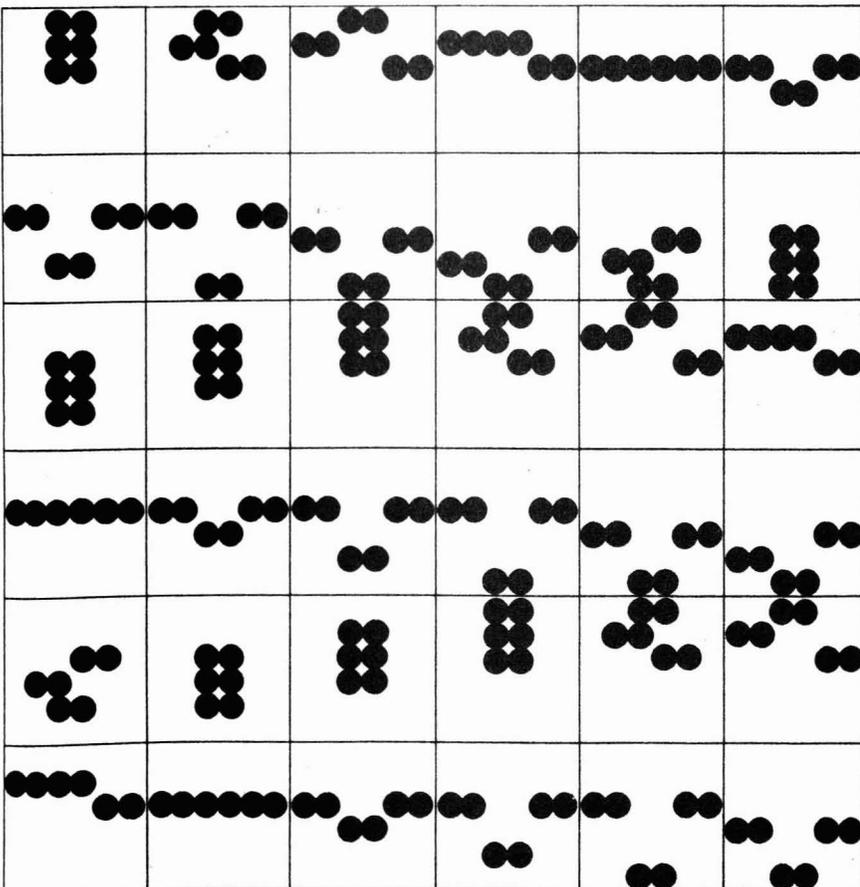
lósofo español inmigrado José Gaos. Como se recordará, consideraba éste como temas centrales de la historiografía —o crítica historiográfica—: la heurística, la hermenéutica, la arquitectónica, la etiología y el estilo. La obra y las operaciones ordenadoras y conceptuales creadoras del historiador deben ser sometidas a un análisis descriptivo y crítico de acuerdo con los diferentes apartados del método propuesto.

Sin duda que para una alta consideración técnica, el modelo sugerido no sólo es conveniente y útil como plan y programa analíticos, sino que también, en cierto modo, es necesario, indispensable. Pero se observará que —quizás por su origen probablemente kantiano y no moderno, muy cerca del neopositivismo frecuentemente aplicado— es, en cambio, mudo acerca de, por lo menos, dos grandes y graves problemas del mismo campo por resolver: 1) la obra histórica y su autor, en la fase genética, como proceso y actividad creadores, son una y la misma cosa viva, y los instrumentos —vgr. los contenidos documentales sujetos a selección e interpretación heurística— y las “sustancias” que maneja y en las que asimismo participa —vgr. las ideas ambientes sobre la sociedad, el hombre y la

propia historia— lo mismo. Después de “analizar” la obra y vida personal y social del historiador, hay pues que rehacer la imagen de su actividad creadora como un todo vivo, dialéctico, en el que más bien se trasfunden, que no necesariamente quedan apartadas, múltiples nociones, emociones, actitudes y conceptos; el método analítico ya no funciona, hay que substituirlo con un método de relaciones y correlaciones dinámicas y, en última instancia, de estructuras y fuerzas de carácter personal y social en movimiento esta sería la *crítica historiográfica dialéctica*, todavía en mucho por desarrollarse particularmente en nuestro medio nacional. Y 2) el efecto ulterior de la obra histórica publicada en el medio histórico concreto —estructura social, política, económica y cultural diversificada, coyuntura, tiempo durable, etc. Para valorar la obra histórica en forma consecuente con su intención y resultados de elaboración primigenios, y en tanto prueba definitiva de su verdad objetiva y no meramente autocontemplativa, su estudio o al menos observación complementaria, deben reintegrarse al torrente vital que transcurre entre los otros, los historiadores y críticos de la historia, ciertamente, pero también el hombre común cuya conciencia está asimismo proyectándose en el mundo histórico y quien, tanto gnoseológica como prácticamente, en parte superará la entrega y en parte la asimilará precisamente como elemento de esa superación. El mundo histórico total, al que el historiador debe su función, está compuesto de ambas dimensiones. El que éste voluntariamente se restrinja a sus parcelas técnicas o al cultivo “idealista” de grandes y solemnes abstracciones —que en última instancia nacen también en aquél— no cancela la realidad y vigencia del primero y sí, en cambio, puede obstaculizar el gran deseo humano de colocar su conciencia —sobre todo en su forma de conocimiento y crítica— en medio de las fuerzas ciegas —a veces de reciente aparición— que todavía lo dominan.

La historiografía y la crítica historiográfica modernas, actuales, y la propia creación histórica, ya no pueden continuar atendiéndose únicamente a las ideas y modelos heredados de las viejas escuelas de origen primordialmente académico. Deben asumir la crisis que hoy las afecta, discutir en campo abierto sus presupuestos, resolver sus identidades, sus limitaciones y sus contradicciones con respecto a las nuevas condiciones que las determinan y aplicar crítica y autocriticamente las conclusiones que les advengan. Sólo así salvarán las responsabilidades teórico-prácticas de su futuro.

El tiempo y el espacio amablemente concedidos me obligan a concluir por ahora estas reflexiones, las cuales, si aprovechan la oportunidad y hospitalidad brindadas, no son por ello propiamente oportunistas sino, en todo caso, fruto individual y por lo tanto limitado, de los años vividos.



Iberia Iberoamérica

¿ausencia de crítica?¹

La historia es la paradójica ciencia de lo que ya no es. Lo cual no deja de hacernos sentir recelo y aun cierta congoja (¿totalmente pasado el pasado?). Existe, con todo, un leve consuelo: la historia es, en efecto, lo que en un *ahora* estable y pasajero (nuestro *estar* en el mundo) es memoria de la especie. De la misma manera que un hombre sería "mente instantánea" si careciera de memoria —mente instantánea, es decir, y con Leibniz, materia—, los pueblos carecerían de vida si no tuvieran memoria histórica.

Mi tema es la crítica, quisiera ver el sentido de la crítica y sobre todo averiguar —¡nuevamente!— si tenemos o no espíritu crítico en México, en Argentina, en España, en Portugal —Iberia e Iberoamérica por lo demás no confundibles. ¿En qué sentido me refiero aquí a la crítica? No en el de dos famosos versos de Boileau:

Guárdate, te dirán, de espíritu de crítica;
frecuente es no saber la mosca que le pica.

No; no soy criticón ni quiero critiquizar.

A los versos satíricos de Boileau —proviene de la sátira IX— opondría, con alguna solemnidad esta frase de Jean Lacroix: "Criticar no significa nada que no sea examen y libertad."

Paso así a mi tema: ¿es cierto que carecemos de crítica? Muchos lo hemos pensado y muchos lo hemos escrito: no tenemos crítica. ¿Es esto del todo cierto? No del todo. Así, lo que aquí escribo está dicho a "contrapelo" de lo que otros y yo mismo hemos pensado. Me gusta re-pensar lo pensado. Para hacerlo, es necesario recordar algo de historia y recuperar algo de nuestra memoria. No trataré, como Menéndez Pelayo, de demostrar la importancia de la "ciencia española", porque con su libro, el gran crítico que fue y sigue siendo, lo que casi logró demostrar es que no hay una ciencia española. ¿Podría haberla? ¿No es la ciencia, por así decirlo, a-pátrida? Hubiera sido mejor que Menéndez Pelayo hubiera escrito acerca de la ciencia en España aunque, de seguir su método, hubiera demostrado la escasez de tal ciencia.

Paso a la historia, y no me limito a la ciencia.

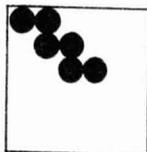
Todos podemos *recordar* algunas manifestaciones críticas a fines de la Edad Media y durante el Renacimiento: me refiero a tres: la "democracia" de los burgos; la presencia de una respetable sociedad industrial; el desarrollo de las ciencias humanas y naturales.

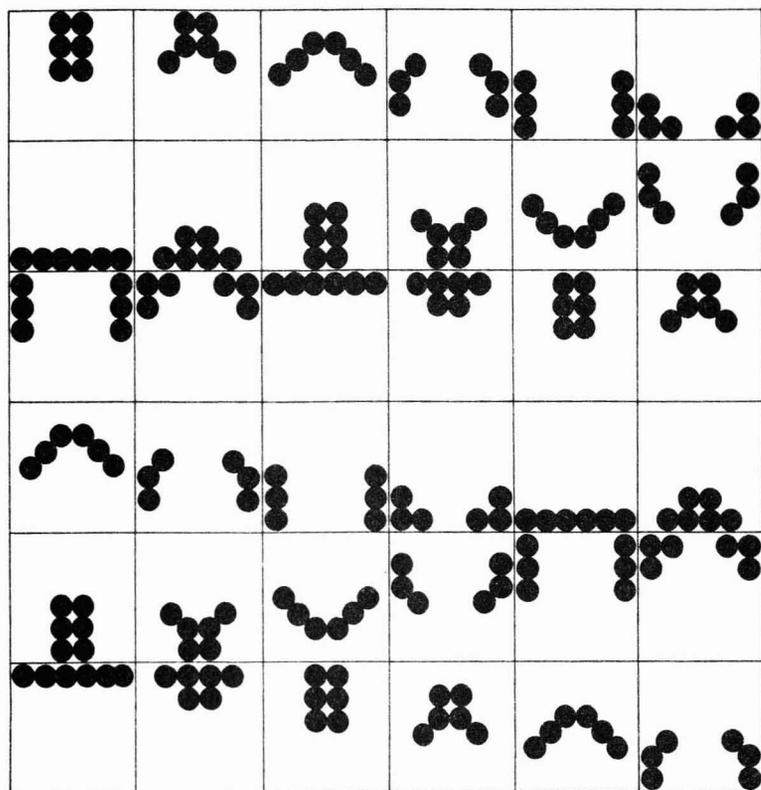
En lo político lo que fue después España puso de

manifiesto, aun en la época de Fernando e Isabel, la presencia de fuertes núcleos políticos en comunidades y municipios. Iberia —incluyo aquí a Portugal— no llegó a pasar por el capitalismo. Pero es necesario recordar que la industria del tejido y de la lana fue especialmente importante en Castilla y llegó a ser famosa —por el camino de Portugal— en buena parte de Europa: Segovia, Toledo, fueron centros comerciales aunque no llegaron a desarrollar la noción de capital. Barcelona, más directamente en competencia con Génova y Venecia, desarrolló un incipiente sistema bancario y el primer libro de derecho marítimo en la historia; el *Llibre del consolat de mar*. Cataluña miraba hacia el Mediterráneo: tal fue su inclinación, tal fue, acaso, su error. ¿Error? No en estos tiempos bancarios y marítimos anteriores al descubrimiento, o la "invención" como dice O'Gorman, de América. Por lo demás, en Castilla, en Navarra, en las tierras vascas se desarrollaba, desde la Edad Media, un sistema social en el cual los burgos tenían no sólo un verdadero poder económico sino un claro sentido de autonomía local. ¿No había en esta sociedad plural la semilla de un tipo muy especial de "democracia"? Es bien sabido que esta democracia tuvo que sucumbir ante el esfuerzo progresivamente centralista de los reyes católicos, de Carlos I y de Felipe II. Pero no hay que cerrar los ojos: los deseos de autonomía que se presentan hoy en España y que vienen presentándose desde la caída del Imperio algo tienen que ver con esta antigua democracia en ciernes. En América el Imperio no permitió, es cierto, el desarrollo de la industria; por lo que toca a los ayuntamientos hay que recordar que lo primero que hicieron los conquistadores fue establecer, en cada comunidad, un ayuntamiento —fundamento legal— y una iglesia —fundamento religioso y a veces político—. ² Con todo, las comunidades americanas no tuvieron ya el vigor de las peninsulares acaso por un hecho muy sencillo: España se había vuelto centralista y, en algunos aspectos, las regiones y municipalidades españolas sufrieron de una fuerte desvigorización después de la revolución de los comuneros castellanos (y, se habla menos de ellos: valencianos). La historia no admite regresos —por más que los mitos y algunas filosofías se enamoren del tiempo circular. Lo cual no significa que no debamos reforzar la autosuficiencia por lo menos parcial de comunidades y regiones (el sentido regional es tan fuerte en Juchitán como en Galicia aunque la historia de ambos pueblos sea distinta). ¿Por qué no lo hacemos? Por un temor —a veces fundado "en principio"— de que los países se disgreguen. Creo que otorgar autonomías y fortalecer pueblos no

¹ Este título es infrecuente y puede parecer pedante. Tiene la intención de ver como unidad flexible y variable, el mundo ibérico (Castilla, Cataluña, Portugal y demás naciones de la península) y el mundo iberoamericano. Sé muy bien las diferencias que existen entre naciones y pueblos de esta Iberia. Algunos rasgos, a veces cruciales, son comunes. Por lo demás, mis ejemplos remitirán, principalmente, a México y a España.

² Había en México, naturalmente, la institución del "calpulli": existe la del ejido. ¿No hay por ahí una buena vía de lo que he llamado unidad flexible o, si se quiere, de pluralismo dentro de la unidad?





disgregaría sino que nos uniría a todos con mayor entusiasmo. ¿Utopía? Es posible; no es, en absoluto, seguro.

Pero, ¿qué ha sucedido con la crítica? Algo muy sencillo. Los municipios fuertes eran capaces de fuertes críticas: criticaron a los reyes, nunca disolvieron naciones. De haberse prolongado la autonomía de los burgos y la industria y banca de fines de la Edad Media, otra habría sido la historia de España. ¿Malos y buenos? No es el caso. De lo que se trata es de decir que el centralismo suprimió este tipo de espíritu crítico —el de las comunidades— y esta industria. ¿Lo suprimió? Las varias revueltas en pleno imperio —algunas en América—, la política autonomista de Aranda y de Carlos III, las cortes de Cádiz, las dos repúblicas españolas y, en conjunto, la independencia de los países americanos —debida a otros motivos pero a veces cercana al deseo autonomista de los pueblos españoles— son muestras de que el espíritu de libertad, sin el cual no hay crítica, no había sido totalmente suprimida ni reprimido.

Pero dejemos a historiadores y sociólogos lo que a ellos pertenece. Paso a mi segundo punto: el que remite al desarrollo de lo que hoy llamamos “ciencias humanas” y ciencias naturales. También aquí se muestra la presencia de un espíritu crítico que dura hasta la primera parte del siglo XVI y que revive en el siglo XVIII —Feijóo, Clavigero, Alegre— este extraordinario pensador político que olvidamos con frecuencia —Cavo, Guevara y Berrio-

zabal—. ³ Pero empecemos, muy brevemente, por la ciencia; volveremos después a las ciencias sociales (o humanas o, germánicamente, del espíritu...).

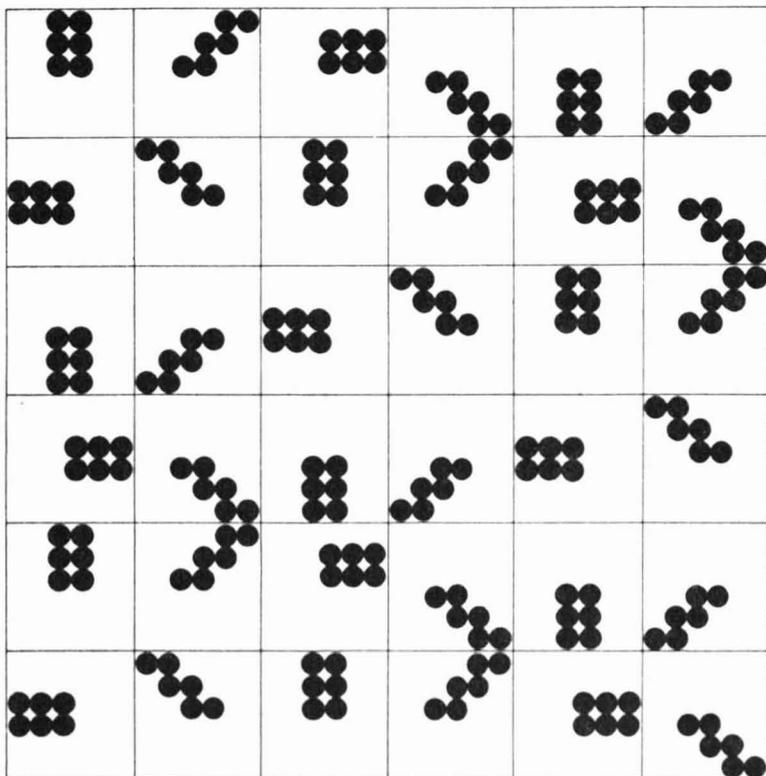
En España y en América se desarrollaron principalmente dos tipos de ciencia: social y natural. La segunda, por ser de menor cuantía, no es del todo “menor”: recordemos a grandes médicos: Francisco Sánchez, el filósofo experimental (y escéptico) de *Que nada se sabe* (ciertamente, enseñó en Francia), el pensamiento psicológico de Vives —volveremos a él al hablar de las ciencias humanas— quien en su *Tratado del alma* precisa, por primera vez en la historia —lo saben todos los psiquiatras— que las enfermedades mentales son naturales y curables. Discípulos de Vives fundaron en Valencia la primera casa de salud mental en el mundo. Otros discípulos, más o menos cercanos —Huarte de San Juan, Miguel Sabuco— empezaron a desarrollar una ciencia moderna. Huarte sobre todo, quien en *Examen de ingenios* escribe el primer tratado de psicología vocacional. ¿Memoria? Somos desmemoriados. Tuvo que crear Chomsky la gramática generativa para que volviéramos a darnos cuenta de la importancia actual del *Examen*. En efecto, en *Cartesian Linguistics* Noam Chomsky muestra el valor psicológico —y lingüístico— de los descubrimientos de Huarte de San Juan.

¿Qué tiene que ver todo esto con la crítica? Algo muy sencillo: existió en España una escuela de psicólogos capaces de llevar a cabo una verdadera ciencia, es decir, una verdadera crítica de los hechos y una transformación en las interpretaciones psicológicas. Para hacerlo se necesita espíritu crítico. Lo mismo sucedió en este continente; ¿no desarrolló Sahagún una suerte de antropología *avant la lettre*?; ¿no estuvieron por tierras de México Hernández y, en México, médicos como Hinostrosa, que trajeron el saber de su tiempo?

¿No es cierto también que esta tradición crítica —crítica que parte de los hechos— prosiguió, por ejemplo, con Feijóo, por ejemplo con Sigüenza y Góngora? Es cierto que hay que llegar al siglo XX para que la ciencia “ibérica”, “iberoamericana” se ponga al corriente. No dejaba de tener, con todo, sus propios antecedentes.

Ciencia social: ambas palabras son modernas y demasiado vagas. Quiero referirme con ellas al nacimiento de un derecho de gentes que, como es bien sabido, el descubrimiento de América hace posible. Se trata de situar —por parte de Vives, Las Casas, Vasco de Quiroga, Francisco de Vitoria, el derecho de gentes: lo cual significa —desmiéntanlo o no los hechos: 1— igualdad de todos los hombres por derecho natural; 2— intento —caso

³ No olvidemos el “separatismo” de los jesuitas en Misiones; no olvidemos el posible separatismo milenarista —solamente sospecha sin prueba en este caso— de algunos franciscanos de México.



de Vives en *Concordia y discordia*— por crear una utopía cristiana que, siguiendo más a Moro que a Vives se volverá *topía* en el pensamiento y la obra de Quiroga; 3. fundación del *derecho internacional*, mucho antes de que lo hiciera Grocio, parcialmente Vives, radicalmente en Vitoria y aun el *De legibus*, del mayor filósofo español de la era clásica: Francisco Suárez. Este pensamiento político social que acaso tenga sus orígenes en las “leyes no escritas” de que hablaba Hesíodo en los *Trabajos y los días*, es, sin embargo, moderno y tiene consecuencias muy claras en el pensamiento de América y de España; en América un Bolívar habrá de apoyarse en Las Casas; lo mismo hará —con conocimientos de Pufendorf y otros autores modernos— Xavier Alegre y lo mismo también, dentro de su positivismo, Barreda (cito solamente algunos nombres cruciales). Además, esta tradición idealista-utópica, buena lección para nuestro mundo se prolongará en La Institución Libre de Enseñanza —Francisco Giner de los Ríos, Manuel B. Cossío—, en la generación del 98, en los positivistas de México —a veces más humanistas que exactamente positivistas—: Barreda y Justo Sierra principalmente.

Ciertamente, es muy probable que el deseo de modernizar nuestro mundo en España o en México (o en los ideales de Martí) no siempre memoria de la tradición humanista del siglo XVI (de hecho parecen haberlo recordado más Barreda y Bolívar que sus contemporáneos españoles). Para

todos ellos —y con sobrada razón— había que mirar hacia Europa y hacia la ciencia europea y norteamericana. Había que colocarse a la altura de los tiempos. La tradición científica y humanista se había resquebrajado y las ciencias —especialmente la física y la matemática— andaban en pañales. Era necesario imitar a los países que hoy se llaman desarrollados. Sin embargo, supieranlo o no, cierta tradición crítica, en la ciencia y sobre todo en el derecho y las ideas sociales, existía en nuestras culturas.

¿Existía una tradición crítica en el mundo ibérico en lo que toca al humanismo, al derecho y a la ciencia del hombre? Sin duda: no solamente los comuneros y las comunas se resisten —a veces por razones prácticas— a la centralización sino que Luis Vives advierte —como lo hará Las Casas— que la guerra de conquista es injusta y que de hecho es injusta cualquier guerra. No será muy distinta la actitud de Vitoria en *De Indis*.

¿Tenemos una tradición crítica? Sí y no. Hay que contestar afirmativamente cuando vemos la presencia —a veces más dominante en España que en América; a veces más clara en América que en España— de la tradición de los “fueros” y comunidades, de una ciencia incipiente —pero sólida— en las ciencias naturales y en el derecho.

Por otra parte: la falta de una sociedad si no industrial por lo menos capitalista, el encierro de España dentro de sus propias tradiciones, el extremo centralismo español, el alejamiento de nuestro mundo en relación a otros países de Europa —al poder, el Imperio o, en sentido científico—, la preferencia de dogmas reactivos o “reaccionarios” —otra palabra moderna— impidieron durante más de un siglo (¿de la segunda parte del siglo XVI hasta el siglo XVIII?) que se desarrollara una verdadera *actitud crítica*.

Mucho se ha dicho —hemos dicho— que nos faltó un siglo XVIII; tal vez sería más exacto decir que nos faltaron parte del siglo XVI y todo el siglo XVII, épocas en las cuales se desarrolla no sólo la ciencia europea sino el tipo de pensamiento que habrá de culminar en la Ilustración y en el “criticismo” (sea Kant aquí el símbolo).

Tenemos capacidades críticas (tanto si crítica significa enjuiciamiento de nuestros gobiernos como si significa crítica científica); impiden su desarrollo de centralismos, los dogmatismos y las tendencias dictatoriales cualquiera que sea su orientación política. Por que la crítica entraña *objetividad* y entraña libertad. Por esto voy de acuerdo con Jean Lacroix cuando escribe: “Criticar no significa nada que no sea examen y libertad”.

Nota: Este texto no pretende ser original. Debe tanto a tantos autores que es preferible no citarlos —para quien los conozca resultará obvia la deuda. Por otra parte, se trata más de un esquema que de un desarrollo— que el espacio, naturalmente, no permite.

En torno a la crítica filosófica en México

La *Revista de la Universidad* me ha honrado al solicitar mi colaboración, en su número especial dedicado a la *crítica*, con un ensayo o artículo aplicado a exponer la idea que pueda de ésta tenerse en filosofía y su práctica en nuestro medio. Debo, en primer lugar, confesar que, de algún modo, esta tarea me abruma, por las razones que, espero, logre hacer sentir en estos párrafos. La tarea es abrumadora porque, así me lo parece, después de la gran polémica de los maestros Antonio Caso y Vicente Lombardo Toledano, han sido poquísimos casos aislados los que han alcanzado el nivel crítico que sería deseable para el momento actual; por otra parte, ninguna obra crítica surgida después en nuestro medio, ha logrado conmover, no digamos ya el ámbito nacional, sino al menos el estrecho de las Facultades de Filosofía y Letras.

Esta situación obedece a muchas causas, tanto internas al desarrollo de la filosofía en México, como al desarrollo del país y a su repercusión —muchas veces inconsciente— en los profesionales de la filosofía. Estas resultan más definitivamente perceptibles en los últimos años, porque las situaciones que las generan se han agudizado; en modo alguno por cuestiones subjetivas atribuibles a los filósofos mexicanos.

Lo cierto es que resulta muy difícil desarrollar una crítica filosófica, mientras el desarrollo social no lo permite; pero también es cierto —y hay

ejemplos que lo confirman— que la filosofía muchas veces, alcanza sus mayores alturas justamente a contrapelo de los desarrollos sociales; sobre todo, la filosofía como *crítica*. Baste citar el caso de Alemania, y sus grandes filósofos como Kant, Hegel, Marx o Heidegger, quienes lograron excelencias en momentos de escaso desarrollo social.

No quisiera dejar la impresión, al dar como ejemplo de crítica filosófica la polémica Caso-Lombardo, de que concibo como idénticos los términos crítica y polémica, pero me parece evidente que toda crítica, en la medida de su profundidad, genera la polémica y la contra-crítica. Esta condición suya, es posiblemente uno de los obstáculos para que hoy, en México, tenga un desarrollo pleno. La crítica genera polémica y aísla; hierde, provoca que se hiera y es ella misma herida en lo propio y en lo ajeno. Y todavía no somos capaces de aceptar este destino; estamos más hechos a la conciliación, a la inhibición de lo propio, para conservar la tranquilidad.

Voy a referirme con toda intención a las palabras que Hugo Margáin Charles dijo al respecto en un programa de televisión y que reprodujo la revista *Proceso*. Y me quiero referir a ellas por dos razones: la primera, que me parecen justas y correctas en la apreciación de la polémica y, la segunda, que no puedo, en estos momentos, dejar de rendirle un homenaje. En 1977, en un programa transmitido por el canal 11, Margáin Charles expresó:

“Uno de los rasgos de nuestra vida social y política es la incapacidad para discutir abierta y públicamente nuestros problemas, como si el prestigio de nuestros funcionarios no pudiera tener otro fundamento que la infalibilidad. Nuestra comunidad intelectual (tampoco) ha logrado liberarse de esta actitud, y toda crítica se interpreta como un ataque personal.”

Estas palabras plantean, en gran medida, los obstáculos más importantes que encuentra la crítica filosófica para desarrollarse en México. Posiblemente, la última frase sea la menos relevante en un sentido profundo pero, ciertamente, muy reveladora de nuestro ambiente. Es significativo que, en lo que va de la presente década, las polémicas entre filósofos hayan sido sumamente escasas; una de ellas, de las más sonadas, fue la protagonizada por el mismo Hugo Margáin y Luis Villoro.

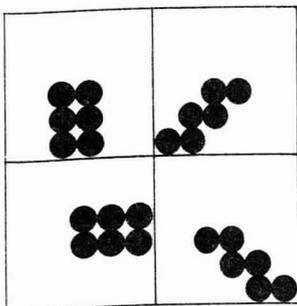
A propósito de esta polémica, es pertinente señalar cómo, en el fondo, el temor a entablar la discusión franca es bastante irracional pues, cuando ésta se logra, las consecuencias nunca resultan graves en lo personal y, en ocasiones, llegan a desembocar en un fortalecimiento de las relaciones entre quienes intervinieron en ellas.

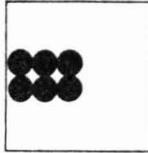
A este respecto puedo señalar una discusión, en la que afortunadamente me fue posible participar, desarrollada en varias revistas culturales —sobre todo *La Cultura en México* y la *Revista de la*

Hay muy pocos críticos. Se dedican a ver lo que a mí no me interesa: los defectos. Hacen crítica apasionada, por deturpar. Esta deficiencia se debe, simplemente, a que somos mexicanos. Aún no acabamos de desterrar de nuestro espíritu la animosidad. Existen demasiadas envidias. Los críticos —muchos de ellos— llevan a su oficio sus rencillas o sus simpatías personales. El crítico —y sigo la idea de Croce— es el individuo que reproduce dentro de sí la expresión bella y, después, la recrea —la comunica— en forma lógica.

A mí me interesa, como crítico, el alma del hombre que crea la obra de arte. Sin conocerla no se aprecia del todo la obra. Dos son mis propósitos: primero entender, segundo realzar las bellezas que contenga lo que me propongo enjuiciar. Los defectos, ya lo dije, no me interesan: hasta el sol tiene manchas. Sólo critico lo que me conmueve, lo que me llama la atención: lo que es alto y noble.

Genaro Fernández Mac Gregor
19 protagonistas de la literatura
mexicana, 1959

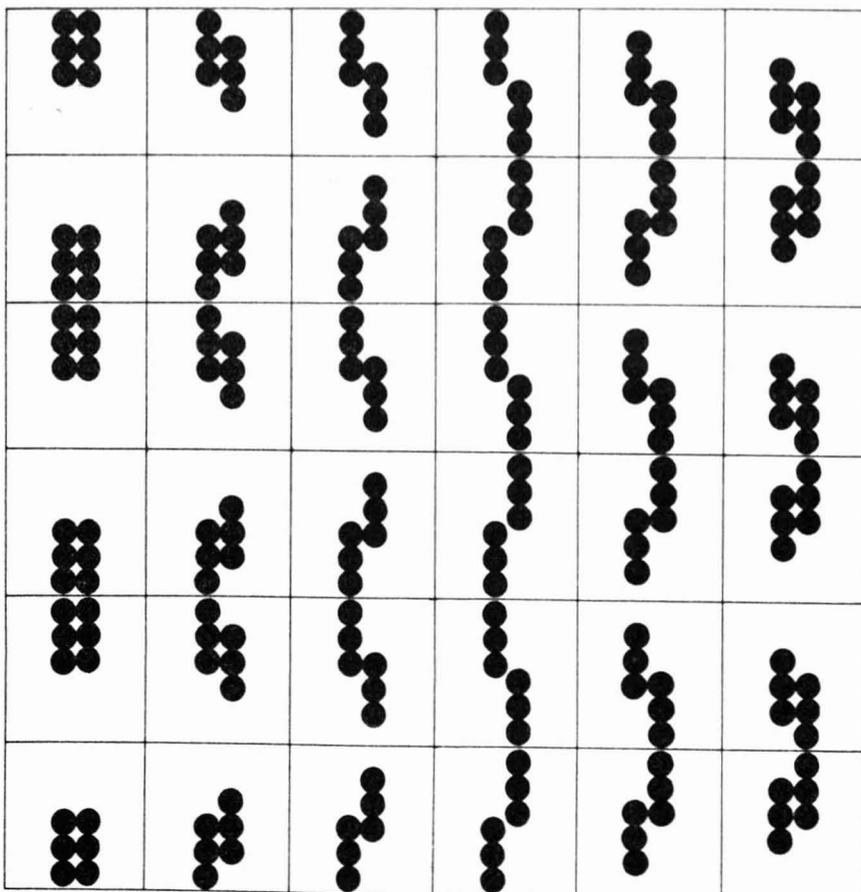




Universidad— durante los años 1972 y 1974. Esta giró en torno, primero, a la filosofía neopositivista y su relación con la política, después la filosofía analítica en esta misma relación y, finalmente, concluyó analizando, en general, las conexiones entre filosofía, la política y la sociedad. El motivo circunstancial de aquellos artículos polémicos, fue la aparición del libro *La filosofía y las actitudes morales* de Fernando Salmerón y nunca he sabido que, a raíz de la discusión, alguien haya sufrido algún daño personal.

Pero es importante señalar que los temores y prevenciones que limitan la crítica filosófica provienen, como la señaló Margáin Charles, de un ambiente muy generalizado en México, provocado por nuestra particular relación con el poder y por los modos que éste tiene de funcionar. Una vaga ideología, mucho más dura de penetrar y más difícil de comprender que una ideología claramente impuesta, ha venido generando comportamientos dobles, duplicados y doblegados, en los que nos hemos hecho un ovillo indescifrable para nosotros mismos.

La comprensión inmediata, antes que la teórica,



de las profundas implicaciones en que el filósofo se encuentra con su sociedad, y la manera especial de darse éstas en México, así como nuestras urgencias políticas, han hecho derivar a la mayoría de nuestros pensadores hacia la participación política activa. Esta condición la señaló muy claramente José Gaos, a propósito del grupo *Hyperión*, del que formaron parte la mayoría de los maestros de mi generación.

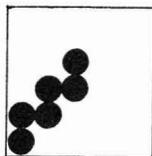
Para mis compañeros de estudio y para mí, la exigencia social que nos parecía evidente e impostergable era la crítica de la sociedad, como condición para una posible actividad filosófica. Los acontecimientos de 1968, con toda su gran cauda de secuelas sociales, precipitó decisiones. Algunos de nuestros maestros, en diferentes gradaciones, participaban y nos llamaban a participar: Villoro, Molina Flores, de Gortari y José Revueltas quien, aunque formalmente no era profesor, ejercía una amplia influencia.

Luis Villoro derivó, en el ensayo crítico, de los temas filosóficos a los análisis políticos; con él Carlos Pereyra, Roberto Escudero y otros que escapan a mi recuerdo, tomaron un creciente interés por estas cuestiones. Sin juzgar lo que, en última instancia, es decisión personal, para el desarrollo de la filosofía, esta condición trajo como consecuencia que, la demora y lenta maduración propias de ella, no encuentren el tiempo para desarrollarse. Lo que, en última instancia, limita muchísimo el desarrollo de una verdadera crítica política; porque ésta, si quiere llevarse a fondo, tendrá que ser filosófica.

En los años posteriores a 1968, un fenómeno peculiar complicó la situación. De buenas a primeras, el término "crítica" se convirtió en una palabra *pase-par-tout*; todo el mundo consideró indispensable *ser crítico* y hacer la crítica de todo. Como típico fenómeno de nuestro ambiente político, el efecto de este desencadenamiento de la "crítica", fue el de aumentar la confusión y debilitar la crítica profunda.

En el ámbito filosófico, todas las diversas corrientes se afirmaban como las "verdaderamente" críticas y las poseedoras de la verdad. En la polémica que sostuvimos algunos profesores de la Facultad de Filosofía y Letras y de la que hablé antes, ninguno de los participantes —y no me excluyo— pudo escapar a este límite. Dicho esto con total independencia de la posterior evolución de cada uno.

La situación actual de la crítica filosófica habría que buscarla en las revistas especializadas. Pero éstas tienen actualmente un carácter cerrado que, evidentemente, ni fomenta la polémica ni favorece la crítica. Esto se debe a las condiciones de que ya hemos hablado: el temor a perder prestigio público en un enfrentamiento, la posibilidad de perder en éstos algunas amistades, etc. Razones, en realidad fútiles, que lamentablemente nos detienen.



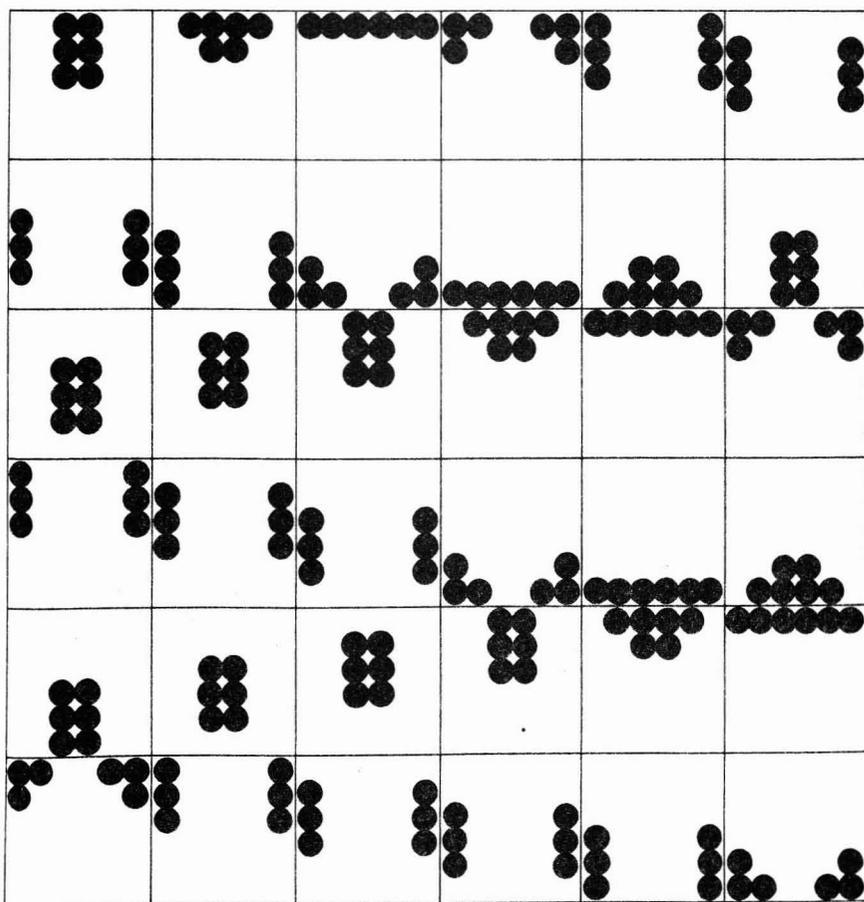
A pesar de ello, cada grupo por su lado y sin confrontarse como sería necesario, han surgido revistas que, por la calidad de los materiales que publican, desarrollan aspectos que, a mediano o largo plazo, darán sus frutos. No quisiera omitir alguna de estas publicaciones; sin embargo, tampoco quiero hacer una lista exhaustiva de ellas. Mencionaré, pues, las que me parecen más relevantes en su labor: la revista *Crítica* debida al trabajo de los investigadores del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM; *Dialéctica* de la Escuela de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Puebla, y *Lecturas Filosóficas* de la Escuela de Filosofía de la Universidad michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Una revista, ya desaparecida, no puede dejar de ser mencionada. Surgida de los jóvenes, de los estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, la revista *Teoría* vivió algún tiempo, propiciando la crítica y la polémica, para morir después de algún tiempo.

Esta labor, aunque apartada de la confrontación y, por lo tanto, preservada de las crisis vivificantes, cumple de todos modos, a largo plazo, una etapa que puede ser necesaria: fortalecer internamente a los pensadores, aunque sólo sea en su propia ideología.

Desde muy temprano la crítica ejerció en mí una atracción profunda. Confieso que apuraba los libros de crítica con la avidez que otros espíritus no menos tiernos apuran novelas y libros de aventuras. ¡Nadie pasa impunemente bajo las palmeras de la crítica! Mi castigo, castigo delicioso, no se hizo esperar. El tierno lector de obras de crítica convirtiose bien pronto, a su vez, en crítico.

Más tarde he descubierto que pretender poner en claro los puntos secretos de un texto, intentar destacar las líneas de un movimiento literario y encontrar relaciones y correspondencias en el espacio y en el tiempo entre las obras y los hombres son también pretextos para iluminar, destacar, relacionar, poner a prueba las dimensiones, las cualidades o la falta de cualidades propias (...) La crítica, me parece razonable pensar, es siempre una forma de autocritica.

Xavier Villaurrutia
"Textos y pretextos", 1940



En esta dirección del desarrollo autónomo, sin embargo, resulta más positiva y saludable la tarea de los solitarios. Solitarios, en el fondo, aunque eventualmente reúnan en su derredor discípulos de alguna constancia. Aquellos que siguen las líneas de su pensamiento, intransigentes, sin buscar el aplauso y la corte de seguidores.

Ellos llevan a cabo la tarea que podríamos llamar *paradigmática*; la entrega a la filosofía que siempre, si auténtica, es crítica. Independientemente de los contenidos que expongan, en sus textos o en sus cátedras, presentan un ejemplo a imitar que puede ahondar en algunos que, después, salgan solos a desarrollar la crítica filosófica, sentida cada día más como una urgencia. ¿Cómo no pensar en Eduardo Nicol, quien tesoneramente enseña y escribe desde hace tanto tiempo; en Ramón Xirau, en Alejandro Rossi?

Por fuera de los profesionales de la filosofía, ha habido más polémica y crítica que, de algún modo, colinda con los filósofos. La de mayor repercusión, la que parecía sostendrían Octavio Paz y Carlos Monsiváis. Lamentablemente nuestros vicios se impusieron.

Pienso que, actualmente, la situación de la crítica filosófica en México es de esperanza. Pero ésta tiene como obstáculo, que no hay quien nos enseñe a desdoblarnos y desdoblearnos. De todos modos, tendremos que aprender la franqueza y la nobleza que la tarea requiere. Sobre todo, aceptar que en la crítica el dolor es criterio de verdad.

Hacia la antropología hermenéutica

Pensamiento y acción en diez años

La antropología es ese estudio comparativo del hombre que demuestra la interdependencia entre todas las sociedades. Hoy día advertimos que con cada adelanto tecnológico esa interdependencia aumenta. Un país cuyos habitantes ignoren a sus connacionales y lo que ocurre en otros pueblos del mundo, tendrá impedimentos en conseguir sus propias metas. La antropología intenta hablarnos de la gente de todas partes —de su vida diaria y de sus más altos logros. Pretende darnos un espectro del tiempo, el lugar y la circunstancia y sus proyecciones. Nos coloca en el punto focal, en el sitio hermenéutico de las posibilidades humanas. Se adentra en el futuro del hombre, igual que en su pasado. Y en países como el nuestro trata de salvar las tremendas desigualdades y amortiguar el impacto brutal de los privilegios.

Aunque el hombre es una especie biológicamente única y de funcionamiento uniforme en apariencia, su gama de características físicas y de comportamiento es dramática por su diversidad. El hombre es un animal amigo de la paradoja y comprenderlo exige un conjunto de ciencias omnicomprensivas. Ante estas ideas parece que el ciclo de la antropología mexicana tiende a cerrar el círculo como la serpiente que se muerde la cola pero dejando un vacío en el hemisferio. Por esta razón, para recoger en la red la revisión de lo acontecido en los últimos diez años debemos y podemos ir ligeramente hacia atrás, en lo posible, *ad fontes*.

Estamos en 1966; un grupo de jóvenes científicos sociales inicia la fase integradora del Proyecto Cholula con gran entusiasmo; lo dirigen: Miguel Messmacher, Florencio Sánchez Cámara, Ricardo Ferré, Eduardo Matos y Margarita Nolasco, entre otros.

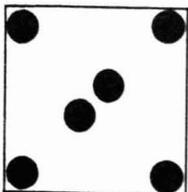
Se intenta, por primera vez en la historia de la disciplina, ejecutar un proyecto integrador que contemple, no sólo el remozamiento de los monumentos de una esplendorosa civilización artístico-religiosa, sino la devolución vital de sus valores al momento que vive México. Un planteamiento ambivalente con una sola óptica: la reivindicación de una ciudad antigua y la rehabilitación social de sus pobladores contemporáneos.

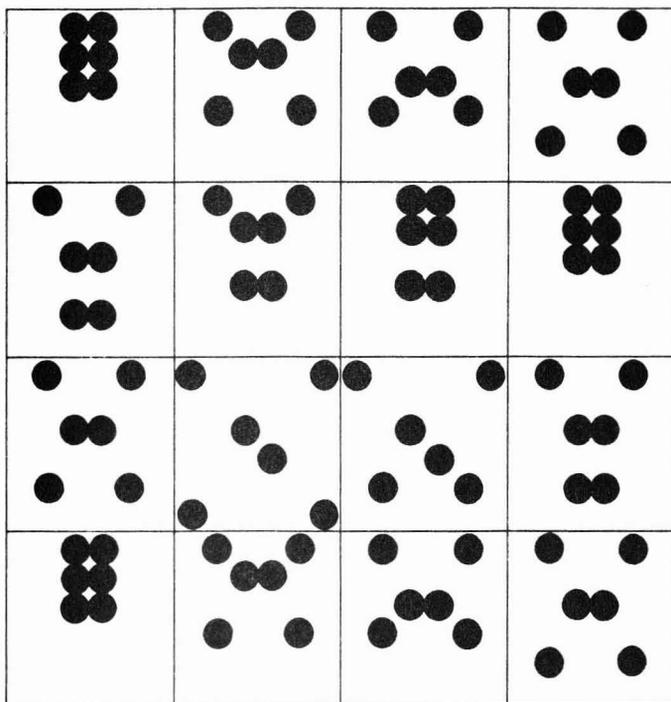
Cholula es considerada por los integrantes de esta fase del proyecto (habría dos fases, en la segunda desaparecería el espíritu científico) como entidad orgánica viva con proyecciones al futuro y no sólo como asiento de culturas pretéritas o como sitio de recreo para turistas. El proyecto se proponía estudiar en torno a un eje categorial (continuidad, discontinuidad; sincronía, diacronía; espacio, tiempo) los elementos comunes en la diversidad de datos científicos y preservar los objetos y materiales prehistóricos e históricos que aparecieran en el área misma como aparato probatorio y acervo estético; realizar estudios arquitectónicos, sociales y culturales, tomando la re-

gión de Cholula como marco espacial y captar, al mismo tiempo, la dimensión arqueológica. Pretendía, también, por qué no, promover la afluencia turística, pero comprender con igual rango las relaciones interétnicas, la persistencia (continuidad) y funcionamiento de instituciones supuestamente indígenas, las características urbanas, los problemas demográficos, económicos, ecológicos, lingüísticos, de nutrición, y demás. En otras palabras, el Proyecto Cholula se constituía como el primer esfuerzo científico integrador de la disciplina antropológica en la práctica y la teoría, y así lo reconocieron las diversas misiones culturales extranjeras que lo visitaron.

Los integrantes del Proyecto Cholula se ven obligados a renunciar y lo hacen masivamente —trescientos trabajadores y científicos— por los motivos que destacan en su libro *Cholula, reporte preliminar* (1967). Dicen: “El Proyecto Cholula reanuda la actitud científica dentro de la investigación antropológica que en 1917 iniciara Don Manuel Gamio. Dos concepciones diferentes e irreconciliables de la antropología presentan una aguda disyuntiva en principio.” Los autores del informe creen en integrar al hombre con sus circunstancias; contribuir al progreso del país integrando su pasado en nuestra estructura actual... proyectar y planear el desarrollo futuro del área y la región afectada económicamente en torno al hombre (ideas actuales para las regiones petroleras próximas). “Quienes se oponen —con la conspiración del silencio— oponen a estas ideas escaparates turísticos. En contra de este proyecto se han confabulado los sectores retrógrados del INAH, que pretenden conservar sus privilegios, obstaculizando el paso sistemáticamente a los nuevos investigadores...” Mientras Bernal y Marquina, mencionados públicamente por los miembros del Proyecto como responsables, se encerraron como los demás miembros del INAH —dirigido por Dávalos Hurtado— en su Insula Barataria y se rehusaron una y otra vez al diálogo, el extraordinario diseño multidisciplinario de Cholula periclitaba en el cielo de la antropología, pero al hundirse produjo una ancha y saludable crisis sacudiendo los falsos laureles de Teotihuacan. Por lo demás, el Proyecto Cholula no dejó de prefigurar algunas vertientes del año siguiente, el 68.

La segunda sacudida sísmica de la década, aunque no lo fuera orgánicamente, la produjeron los integrantes de la autodicha generación del 68. Bonfil, Warman, Nolasco, Olivera y otros construyen una formidable diatriba contra el anquilosamiento de la antropología mexicana y destacan los aspectos sociales de la disciplina. *De eso que llaman antropología* no es una simple reflexión de la disciplina sobre sí misma, sino un *yo acuso* ante la inutilidad de su práctica en todos los órdenes. Los análisis de la realidad —sobre todo a nivel campesino— y del inmovilismo institucional





frente a los problemas dan precisiones que acusan tanto los ecos de Cholula cuanto la conciencia del movimiento que conmovería toda la estructura nacional: el 68.

El movimiento mismo abrió la grieta obligada en la conciencia social en los científicos que exploran la disciplina del hombre, y la búsqueda de Bonfil, Mercedes Olivera, Margarita Nolasco puede resumirse en las palabras que Arturo Warman dijo en reciente entrevista al recibir el Premio Nacional de la Ciencia. Warman dijo: "La antropología que me tocó estudiar a mí era una disciplina formalista con muy poca preocupación por los problemas sociales." Y en otra parte, al preguntarle por sus maestros más importantes, cita a los propios colegas de su generación. Es decir, que la generación de los "críticos" no se considera con antecedentes y concibe su esfuerzo como dirigido a "entender la situación en términos de lo que preocupa al campesino más que en términos de lo que preocupa a la sociedad no campesina". Sin embargo, para esta corriente no hay vías concretas para superar la disyuntiva entre la sociedad nacional y los grupos campesinos.

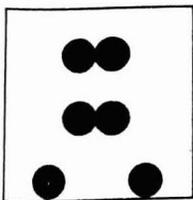
A partir *De eso que llaman antropología* la disciplina parece tomar dos caminos: el que busca la explicación a través de conceptos tales como sociedades precapitalistas o formaciones sociales para acceder al desarrollo del capitalismo en México y su peculiaridades marginales que viene a concluir en el modoproduccionismo de Bartra y De la Peña y que, sin embargo, al decir de Ricardo Ferré: la antropología crítica no dejó nada que permitiera justificar la explotación de más de

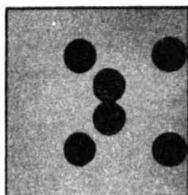
20 millones de compatriotas que generan más de 100,000 millones de pesos derivados del concepto de intercambio desigual de sus productos, que son los siguientes: cacao, tabaco, pesca, café y demás. Empero no deja de anotarse en su haber el someter con dureza a una crítica, más o menos rigurosa, al aparato oficial de la antropología.

El otro camino insertaría al interior del INI una corriente de formación más pragmática que sometería a cuestionamiento y prueba con trabajo de campo las dos hipótesis fundamentales de Aguirre Beltrán, a saber: La región de refugio y el proceso de aculturación. Las conclusiones del grupo huasteco (Ferré, Sanchez Cámara, Ríos) pueden resumirse en este sentido así:

- 1) Cualquier espacio económico consiste en una red de relaciones regionales (mínimamente).
- 2) Cualquier región implica sistema de relaciones: la importancia de los diversos pueblos es un resultado de la organización espacial de las ocupaciones primaria, secundaria y terciaria.
- 3) El concepto de "centro rector" no explica la red de relaciones sistémica de una región.
- 4) Los centros coordinadores indigenistas solamente han servido como mecanismos de control político, porque no han definido su operatividad y sus programas en términos cuantitativos con respecto a sus áreas.
- 5) La ineficacia o la eficacia (según se mire) tiene resultados etnocidas, puesto que después de más de veinticinco años, la falta total de eficiencia económica de los programas flotados por los centros coordinadores es clara.

Esta corriente de formación más pragmática se originó en el trato diario de regiones bicultural-bilingües y hace su primeras caracterizaciones con un criterio multidisciplinario, partiendo, sobre todo, del grupo llamado de la Huasteca, que se había formado en el Proyecto Cholula y que, por tanto, buscaba integrar a la población misma en sus trabajos y abolir la careta de la observación imparcial de los fenómenos sociales. Sabiendo que el país se halla en una situación de capitalismo dependiente y de las asimetrías sociales que se dan en el proceso sistémico, establecen una base teórico-práctica para la investigación operacional: "Estamos persuadidos —dicen Ferré, Sánchez Cámara, Ríos— de que el método científico es el desarrollo mismo de la investigación y que su génesis se encuentra en el circuito mismo: práctica-teoría-práctica, es decir, que el fenómeno reflexión-acción es un proceso dialéctico en donde el investigador es un todo orgánico (o colectivo) presente en cada una de las etapas." Así, las estimaciones generales son el resultado mismo de los modelos operacionales en marcha (1974). En la zona Mazahua, Marta Fernández también lleva este esquema en el área médica y, a través de la educación y el contacto con las parteras empíricas, establece una relación coyuntural entre la medicina





tradicional y la formal, considerando a ambos sistemas de curación tan válidos como cualquier sistema médico. Eduardo Matos en Tula y Peaje 74 aplica metodología similar a la arqueología.

Producto del impulso que este grupo de antropólogos inicia en el grupo de profesores bilingües estacionados en la Huasteca, es la formación posterior de la Asociación Nacional de Profesionales Indígenas Bilingües en noviembre de 1974, que agrupa 12,500 miembros distribuidos en todo el país, y cuya primera preocupación sería configurar una ideología avanzada del indígena para lograr una participación activa del mismo en todo proceso de cambio socioeconómico aplicado a su grupo, respetando su personalidad y su cultura. También Natalio Hernández y su grupo nahua destacan: 1) Pugnar porque la concepción etnocentrista de los indigenistas y antropólogos que estudian al indio considerándolo como objeto de curiosidad turística y carga social por su marginalidad, cambie por una concepción más acorde con su naturaleza socioeconómica y cultural. 2) Propugnar por la formación de cuadros técnico-científicos con profesionistas indígenas, para que colaboren en la investigación, estudio y planeación de las acciones dirigidas al medio indígena. Es decir, la autoafirmación de los indígenas está en camino. Desde entonces han celebrado dos reuniones nacionales, la última en junio del año pasado.

La Universidad de Nuevo León forma por aquellos días su Departamento de Antropología bajo la conducción de Mario Ríos Reyes (antropólogo de esta corriente) e invita a varios especialistas a sustentar un ciclo de conferencias sobre la metodología adecuada para constituir un departamento antropológico; aquí más que en otras partes se acentúa el rigor de los planteamientos hermenéuticos (holísticos). Se establece con precisión la necesidad de ampliar ecosistemas y dotar a los planteamientos de características bio-socio-culturales. Se destaca la unidad del hombre mismo y su ambiente (incluyendo las determinaciones culturales como prioritarias) y se parte desde lo fisiográfico hasta la dimensión más compleja de lo bicultural-bilingüe.

ASPECTOS INTERNACIONALES

Poco después, durante la Reunión Internacional de Comunicación Musical en el simposio "La música como factor de comunicación en la antropología", se resuelve:

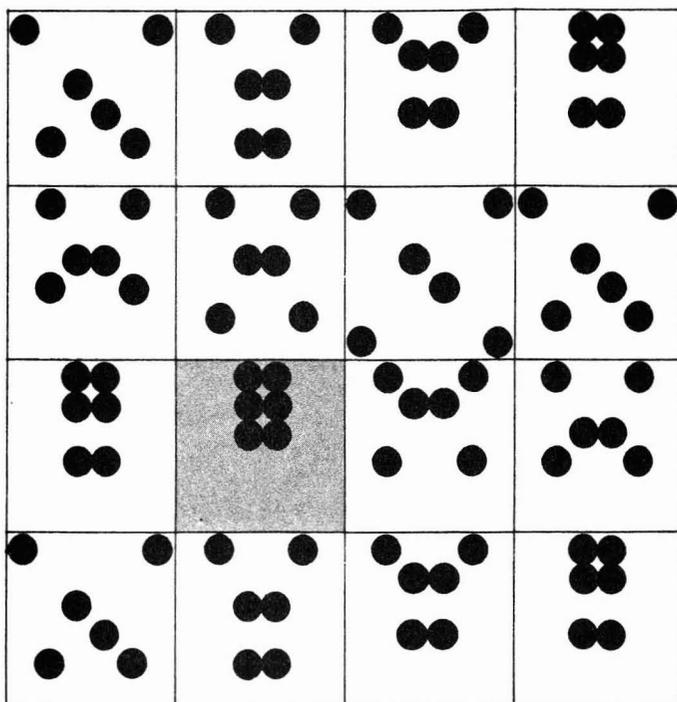
1) La cultura en el tercer mundo es el resultado del proceso histórico que en las regiones periféricas es asimétrico con relación a las metrópolis imperiales y de tal manera enmascara la dependencia colonial y neocolonial.

2) La lengua-cultura y la música son elementos sistémicos irreductibles, que deben salvaguardarse

en beneficio de la realidad concreta de la lengua-música, para no deteriorar el universo cultural de las etnias. La proposición es elevada a petición ante la UNESCO por la Asamblea.

Como resultado de estas experiencias y trabajos de campo en la Huasteca, la región Mazahua, Chiapas, el Valle de Solís, Quintana Roo, etcétera, un grupo de antropólogos mexicanos conjuntamente con varios científicos latinoamericanos concurren a la reunión de AAA (American Anthropological Association) en Toronto, Canadá (1973). Asisten, entre otros, Gonzalo Rubio Orbe (entonces Presidente del Instituto Interamericano), Ricardo Ferré, Marta Fernández, Demetrio Sodi. En dicha reunión Florencio Sánchez Cámara fue invitado por Sol Tax a integrar un simposio sobre problemas étnicos y lingüísticos en el próximo Congreso Internacional de Antropología, Etnología y Ciencias Sociales (ICAES) que se celebraría (1974) en la ciudad de Chicago. En esa reunión se estableció un valioso intercambio de ideas y posibilidades de instrumentación conjunta del simposio con los representantes indígenas del Canadá y se hicieron los primeros contactos con grupos chicanos. De este fecundo intercambio nació la idea concreta de realizar el simposio denominado *United Concepts in Communication, Field Work and Bilingual-Bicultural Techniques to Induce Change*. Con el título se deseaban expresar diversas urgencias antropológicas: 1) En primer término, establecer la unidad conceptual y terminológica para que los especialistas pudiesen manejar los problemas étnico lingüísticos con primacía de la lengua madre. Después de un variado panorama de conceptos se acordó denominarlos bicultural-bilingües por considerar que el ámbito de la cultura y la lengua son intercompentados y para destacar los valores de la cultura sobre los meramente crematísticos. 2) Se decidió hacer hincapié en el trabajo de campo sobre las meras concepciones teóricas, pues al darle primacía a este aspecto práctico se colocaba el problema *ad fontes*. La decisión de discutir las técnicas concretas de comunicación bicultural-bilingüe para inducir el cambio, resultaba, a más de las consideraciones anteriores, de una obvia necesidad si se toma en cuenta que las perspectivas de aquel Congreso fueron en este sentido premonitorias de la preocupación principal del Congreso Mundial que se verificará el próximo diciembre en la India, cuyo interés declarado será enfrentar el reto del cambio para el desarrollo. En este sentido la antropología hermenéutica (Holística) de enfoque global se fue precisando de manera sucesiva en otras actuaciones internacionales al atacar en su raíz los problemas sociales de nuestro tiempo en toda su complejidad.

Ya en Chicago (1974) se logró una composición aún más heterogénea de la esperada porque, a más de las participaciones previstas en Canadá y las la-



tinoamericanas, se sumó a este esfuerzo conjunto un total de veinte participantes directores de programas chicanos, acordándose compartir la dirección entre Florencio Sánchez Cámara y Phil Ayala (este último, mexicano-norteamericano). El esfuerzo conjunto dio como resultado que el pleno del Congreso aprobara la Declaración de Chicago, que inaugura una política bicultural-bilingüe a nivel mundial.

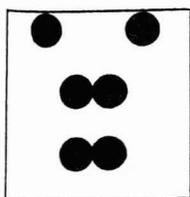
Con los principios sustentados se decidió asistir al XLI Congreso Internacional de Americanistas ampliando el número de participantes y avanzando hacia una antropología de la realidad concreta y el compromiso comunitario con las posiciones ya ganadas en cuanto a unificación hermenéutica en esta tarea. Se decidió que, dada la primacía de los acontecimientos genocidas en el Cono Sur, se pidiera a la Asamblea la aprobación de la llamada Declaración de Chapultepec, que fue aprobada a petición de este simposio por la Asamblea de manera aplastante. La Declaración de Chapultepec, encabezada por Berta Zapata, Raúl Pessah y Michiko Tanaka y glosada por Raúl Vásquez, condena a los regímenes dictatoriales que hacen imposible el trabajo de los científicos sociales y establece el compromiso del antropólogo con el hombre concreto y no con las entelequias oficiales. Para entonces resulta cada vez más obvia la oposición sistémica de la antropología hermenéutica (holística) a cualquier práctica etnocéntrica y se acentúa también la primacía del trabajo de campo sobre el trabajo de gabinete, al que no le resta valor sino prioridad, y se le da a la búsqueda de soluciones a corto palzo a los gravísi-

mos problemas sociales de nuestros países.

Pero lo que implicó un cambio fundamental en la óptica del Congreso de Americanistas, a pesar de la oposición que suscitó y suscita por ser la institución colegiada con mayor antigüedad y continuidad en el estudio de la problemática y las culturas del continente americano y puesto que su labor transcurre dentro de la más austera tradición académica (emerge en Nancy, Francia, 1875), es la Declaración de París (1975) que fue comentada por el Presidente del Congreso, Claude Levy-Strauss, como un viraje histórico digno de su centenario, y que constituye además el reconocimiento a nivel mundial de la ciencia comprometida con la causa de los pueblos desfavorecidos, la vigencia del carácter polémico y crítico de la propia ciencia actual (ya postulado desde Chicago) y una nueva instancia ante las Naciones Unidas sobre la lucha actual de los derechos del hombre, los económicos de los Estados y los derechos de los pueblos. En esta delegación figuraron entre otros muchos: Rodolfo Puiggrós, Marcelo Quiroga, Raúl Pessah, Berta Zapata y cincuenta participantes más.

Por último y a invitación de Sol Tax (ex Presidente de ICAES) se promovió la formación del simposio aceptado por Vidyarti, Presidente actual de ICAES, de la corriente de Antropología Hermenéutica (Holística) bajo el rubro de "*Economía campesina y comunicación rural*," que busca elucidar los problemas en esta ecuación, recoger las experiencias anteriores, aumentar la participación y responder al desideratum principal del Congreso: el reto del cambio para el desarrollo. Este simposio busca, sobre todo, ampliar el ámbito de nuestras soluciones frente a las proposiciones de los países industriales y mostrarles que nuestras vías alternativas merecen la consideración científica del más alto nivel, como la merecieron en Chicago, es decir, la atención de los cuatro o cinco mil científicos sociales reunidos en la India.

La antropología se propone el estudio de toda la especie humana desde su principio, a través de todas sus variaciones históricas, rumbo al futuro incierto. Empero, como la mayoría de las ciencias contemporáneas, es un producto del colonialismo. En nuestros días requiere, cada vez más, la aportación de científicos de todas las culturas. La antropología se encuentra en un punto decisivo, en su última vuelta de tuerca, y académicos de todos los países así lo piensan y no es poco indicativo que el próximo Congreso Mundial sea en la India; este paso es el símbolo de que nuestros países están dispuestos a encarar el reto del cambio y el desarrollo. ¿Qué cambios sobrevendrán? Por lo menos debemos estar decididos a la descolonización de la ciencia, construir la verdadera antropología hermenéutica (Holística), cuyo único punto focal es el Hombre y lograr que la serpiente vuelta sobre sí misma, se muerda la cola.



Jaime Erasto Cortés

La crítica del cuento mexicano contemporáneo

En el siglo XIX, el cuento mexicano buscaba su definición: unas veces recuerdo, otras veces impresión, o, al decir de Rafael Delgado, "cuentos, sucesos, notas o bocetos o como te plazca llamarlos...".

En el siglo XX, con la Revolución, el cuento adquiere rango de novela, pues la unidad temática, el héroe épico popular presente en todo hecho, el tiempo determinado por el acontecer histórico, hacen que las narraciones de Rafael F. Muñoz y Gregorio López y Fuentes, por ejemplo, sean consideradas en su conjunto como novelas. No en balde, *Los de abajo*, de Mariano Azuela, destaca precisamente por su caracterología novelística exhaustivamente comentada, y así, la crítica respeta y avala el título de Novela de la Revolución, si bien dicho título enmarca cuadros costumbristas, apuntes biográficos y remembranzas personales. Es decir, la herencia literaria del siglo XIX se pone de manifiesto y la libertad clasificadora y genérica del término "narrativa" vence cualquier obstáculo o problema. Empero, el problema persiste y de manera inversa se manifiesta a menudo: un escritor por ser novelista y por tanto de "categoría superior", es analizado como cuentista a la luz de sus calidades primeras. En consecuencia, la crítica del cuento es, en muchas ocasiones, producto de un proceso derivativo, que implícita o explícitamente toma como punto de referencia el trabajo novelístico de un autor, o establece los principios metodológicos críticos con base a una teoría de la novela. Quizás ello se deba a lo que Julio Cortázar señala en su famoso ensayo:

... y llega el día en que el (cuentista) puede hacer un balance, intentar una aproximación valorativa a ese género de tan difícil definición, tan huidizo en sus múltiples y antagónicos aspectos, y en última instancia tan secreto y replegado en sí mismo, caracol del lenguaje, hermano misterioso de la poesía en otra dimensión del tiempo literario.¹

A continuación, Cortázar hace una pertinente aclaración:

...los teóricos y los críticos no tienen por qué ser los cuentistas mismos, y es natural que aquéllos sólo entren en escena cuando exista ya



Crítico es aquel que no sólo es capaz de ver mejor, más claro y más hondo que los otros, sino que tiene el don de preveer. La crítica es visión y adivinación.

Octavio Paz
Xavier Villaurrutia en persona y en obra,
1978

un acervo, un acopio de literatura que permita indagar y esclarecer su desarrollo y sus cualidades.²

Al aparecer Revueltas, Rulfo, Arreola y Fuentes, el cuento mexicano no busca ya su definición en la misma dimensión en que lo pretendía el del siglo XIX. Cumple ya con el requisito establecido por Cortázar y que aparece en la segunda cita, puesto que junto con el cuento del siglo XIX constituye el acervo requerido y "permite indagar y esclarecer su desarrollo y sus cualidades".

Por ende, el cuento mexicano del siglo veinte, a partir de la década de los cuarenta, inicio de la modernidad narrativa, se da como un objeto literario que como tal puede y debe responder a un análisis crítico propio. Si el cuento del siglo XIX estaba en busca de su naturaleza, el cuento del siglo XX propugna por encontrar su crítica.

Esta crítica se da en gran medida a través de antologías que localmente satisfacen el deseo de Cortázar en relación con el cuento hispanoamericano: "Alguna vez se harán las antologías definitivas —como las hacen los países anglosajones, por ejemplo— y se sabrá hasta dónde hemos sido capaces de llegar."³

El cuento como el poema y el ensayo, pieza breve y completa, es materia idónea para una antología, la que con afanes de divulgación, de crítica o de compilación, expone criterios selectivos, establece líneas temáticas, delinea aspectos formales, ejemplifica corrientes o escuelas, determina rasgos biográficos de los autores, señala fuentes de consulta, coadyuva a la historia literaria, analiza, valora, otorga reconocimiento excluyendo o incluyendo, marca perspectivas, ratifica o rectifica lo expresado críticamente. Lo anterior no define propiamente una antología sino la labor de conjunto de los antologistas, quienes optan por los caminos que les resulten más pertinentes.

En 1946, José Mancisidor publica su antología titulada *Cuentos mexicanos de autores contemporáneos*⁴ que complementa la visión globalizadora que se inicia con su otra antología, *Cuentos mexicanos del siglo XIX*.⁵

Emmanuel Carballo, en este terreno, y a partir de 1956 con *Cuentistas mexicanos modernos*,⁶ ha desarrollado un trabajo consistente, sistemático y profesional en torno a la producción cuentística del siglo XX. El interés de Carballo no se dirige únicamente hacia el cuento sino a la prosa narrativa toda, y dentro de esta amplia consideración crítica, el cuento ocupa un papel preponderante que se comprueba por el dilatado espectro que cubren sus trabajos subsecuentes: *El cuento mexicano del siglo XX*⁷ y *Narrativa mexicana de hoy*.⁸ Desde el Ateneo de la Juventud hasta los llamados "jóvenes escritores" (José Agustín et al.) estas antologías ponen de manifiesto el desarrollo del



cuento mexicano del siglo XX. Carballo no sólo se acerca al texto sino también al autor a través de iluminadoras entrevistas. En *Narrativa mexicana de hoy* apunta:

A estos jóvenes (escritores) les preocupa, asimismo, el presente y el futuro inmediato del país en que habitan (y los demás países), para el que sueñan una vida profundamente distinta en todos los órdenes. Y mientras tanto eso sucede, entre todos construyen una gigantesca torre de Babel. Es tal la confusión (por otra parte comprensible), que es difícil entender lo que están haciendo. Estoy seguro, sin embargo, que de este caos surgirá una nueva prosa narrativa que entierre para siempre la frase que pesa como lápida sobre las letras mexicanas: "ya veréis a lo que sabe pasar de promesa y parar en fracaso definitivo".⁹

La duda, la interrogante y paradójicamente la certeza de Carballo tienen respuesta y satisfacción en *Narrativa joven de México*¹⁰ y *Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33*¹¹. Las dos obras dan testimonio de la naciente cuentística; y Margo Glantz, en el estudio preliminar de la segunda, establece sus elementos caracterizadores: el imperalismo del yo, la mitología de la belleza y la inferioridad, el lenguaje, los viajes, la escritura. Las dos obras, también, según lo expresa Margo Glantz, no son antologías sino compilaciones porque "realizar una antología de autores que inician apenas su obra sería prematuro y contraproducente".¹² Las dos obras no sólo presentan cuentos sino prosas poéticas y fragmentos de novela.

Aunque María del Carmen Millán en la presentación de su *Antología de cuentos mexicanos* apunta un objetivo no exclusivamente crítico:

Se pretende con esta selección estimular el interés del público no especializado por nuestros escritores para encontrar con ellos, no únicamente el testimonio de la problemática de su país y de su tiempo, sino la sensibilidad del hombre moderno que participa de las inquietudes universales y las expresa con la originalidad de un artista que puede manifestarse al través de variados recursos técnicos.¹³

las notas que preceden a cada escritor analizan su obra y los ejemplos incluidos en la antología.

Los trabajos de Mancisidor, Carballo, Glantz y Millán muestran una actividad crítica que ha venido practicándose a lo largo de los años y que marca una particular aproximación al cuento. Otra es la historia literaria (en el caso del cuento mexicano sólo se tiene la de Luis Leal); en la introducción a su obra hace el siguiente comentario:

por la importancia del cuento mexicano, esperaríamos que los críticos de la literatura se hubieran dedicado a estudiarlo, como lo han hecho con la novela. Mas no es éste el caso; no existe que nosotros sepamos un estudio comprensivo sobre la materia.¹⁴

Comentario que resulta justo. El cuento no ha sido estudiado en la misma medida que la poesía o la novela. Ni a la luz de una época, ni de una es-



cuela, ni de una corriente se ha examinado el cuento; ni antes ni ahora (con excepción de Leal). Para el pasado es inexplicable, ya que época, escuela y corriente son lugares comunes y principios críticos válidos. Para el presente, estos parámetros no serían totalmente útiles ni objetivamente aplicables; sin embargo, otros criterios podrían ser establecidos en favor de una perspectiva diacrónica.

La historia literaria no es el único ni el más legítimo medio de acercamiento crítico, pero sí una manera necesaria y complementaria. Necesaria en tanto que ubica al género en el paso del tiempo y en su contexto social y cultural; complementaria porque junto con la antología, el artículo, la reseña, ayuda al logro de una visión global e integral.

Las revistas han albergado siempre artículos de carácter crítico sobre el cuento mexicano contemporáneo. El acervo hemerográfico existente es una rica fuente a menudo inexplorada. El artículo o el ensayo son las formas comunes en que se depositan el análisis, el comentario, la interpretación, la exégesis y el juicio valorativo acerca de la literatura más próxima en tiempo. Poema, novela, obra de teatro, cuento, reciben atención crítica en las revistas, precisamente en donde el lector, inmediata y accesiblemente, recibe una gama de consideraciones críticas. La reseña cumple también con estas características. Es producto de una actividad constante y generalizada.

Una pregunta asalta en relación con el tema que aquí es tratado: ¿Existe una crítica especializada? Podría responderse que en el caso de los antologistas mencionados, es evidente que su interés se centra en la prosa narrativa, pero no preferente-

mente en el cuento. Novela y cuento se alimentan mutuamente y los críticos, a su vez, se alimentan de estos dos géneros para su labor. Los autores de artículos deambulan entre la novela y el cuento; los reseñistas indiscriminadamente comentan cualquier texto.

La antología, la historia literaria, el artículo, la reseña, son las formas que adopta la crítica del cuento. Cada una satisface un objetivo diferente, pero todas configuran un esquema crítico complejo.

Frente a estas formas directas y objetivas hay otras que indirectamente se constituyen como actividades de índole crítica. Así, los concursos literarios no sólo promueven y alientan la producción cuentística sino también, al emitir los fallos, manifiestan expresa o tácitamente un juicio valorativo que trasciende y que influye.

Pero es la literatura misma la que influye críticamente en los creadores. Las obras de Revueltas, Rulfo, Arreola, Fuentes activan el autoanálisis en otros escritores. Prueba de ello son las respuestas que los narradores dan en el cuestionario que les fue aplicado y que aparece en *Narrativa joven de México*. A Revueltas, Rulfo, Arreola y Fuentes se les considera como influencias sin demarcar los límites de su influjo, por lo que éste actúa en toda su capacidad: hace despertar a la crítica y aviva el espíritu creador.

Referencias bibliográficas.

1. Julio Cortázar. "Algunos aspectos del cuento". En *Literatura y arte nuevo en Cuba*. Barcelona, Estela, 1971. p. 263.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*, p. 263-264.
4. José Mancisidor. *Cuentos mexicanos de autores contemporáneos*. Selección, prólogo y notas bibliográficas de... México, Editorial Nueva España (1946). 760 p. (Colección Atenea, 20).
5. --- *Cuentos mexicanos del siglo XIX*. Selección y prólogo de... México, Editorial Nueva España, (1946). 749 p. (Colección Atenea, 19).
6. Emmanuel Carballo. *Cuentistas mexicanos modernos*. Prólogo y selección de... México, Libro-Méx, 1956. 2 v. (Biblioteca Mínima Mexicana, 26 y 27).
7. --- *El cuento mexicano del siglo XX*. Prólogo, cronología, selección y bibliografía de... México, Empresas Editoriales, 1964. 892 p.
8. --- *Narrativa mexicana de hoy*. Prólogo, selección y notas de... Madrid, Alianza Editorial, 1969. 268 p. (El libro de bolsillo, 221).
9. --- Prólogo a *Narrativa mexicana...* p. 23.
10. Margo Glantz. (Prólogo) y Jorge del Campo (Selección). *Narrativa joven de México*. México, Siglo XXI, 1969. 252 p.
11. Margo Glantz. *Onda y escritura en México*. Estudio preliminar, compilación y notas de... México, Siglo XXI, 1971. 473 p.
12. --- Estudio preliminar a *Onda y escritura...* p. 3.
13. Ma. del Carmen Millán. Presentación de *Antología de cuentos mexicanos*, v.I. México, SEP, 1976. p. 10 (SEPSETENTAS, 292).
14. Luis Leal. Introducción a *Breve historia del cuento mexicano*. México, De Andrea, 1956. p. 6 (Manuales Studium, 2).

El ejercicio de lo diverso

Entrevista con Manuel Alvarez Bravo



Manuel Alvarez Bravo

—Sabemos que Ud. es un autodidacta de la fotografía y que la practica desde 1923. ¿Cuáles fueron sus fuentes de información y sus relaciones con los fotógrafos de la época en México?

—Un autodidacta, sería mucho decir; lo que sucede es que no tuve estudios de ningún tipo. Empecé a hacer fotografía probablemente desde 1922, pero los primeros años fueron casi de afición porque yo trabajaba en el gobierno y salí de ahí hasta 1929 o 30.

En México, en esa época, los conocimientos técnicos eran muy vagos y primitivos. Mis fuentes de información fueron las revistas, recibía una publicación llamada *Amateur Photographer and Photography*, y otras americanas como *American Photography*, *Camera* y *Camera Craft*. Yo no sabía inglés pero el ansia de aprender a hacer las cosas me hacía recurrir al diccionario y a algún amigo que medio sabía el idioma. También había una revista española que se llamaba *El progreso fotográfico*, no tan desarrollada como las otras; era en su mayoría una traducción de una revista italiana que dirigía uno de los teóricos y de los técnicos más grandes de la época.

Sin embargo, las primeras amistades que tuve fueron con pintores. El movimiento muralista era muy fuerte en aquellos años y estuve ligado a los pintores, no como un amigo sino como un colaborador de ellos; no obstante fueron mis principales maestros.

Considero que cuando se hace fotografía, sobre todo, de la pintura mural, en donde generalmente

se busca el detalle, se aprende muchísimo porque se debe hacer una recomposición de lo seleccionado y se encuentra uno con que hay diferencias muy grandes en la composición de cada uno de ellos. Además el hecho de haber trabajado con los pintores decidió en alguna medida que me uniera temáticamente al movimiento muralista, puesto que yo salía al mundo del pensamiento y del arte y, siendo ellos mis maestros, tenía que derivar de ellos mis actitudes estéticas.

De los fotógrafos, a la primera que conocí cuando regresé de Oaxaca en 1927, después de haber pasado dos años ahí, fue a Tina Modotti, con quien tuve una gran amistad. Ella fue la que me presentó a Diego Rivera. Cuando la visitaba, que no era muy seguido, porque yo era burócrata y tenía poco tiempo disponible, me enseñaba sus fotos y las de Edward Weston, a quien no conocí personalmente. Tina era una magnífica persona y muy cariñosa; tenía un mueble negro con líneas doradas en donde guardaba una fotografía mía muy chiquita, y cada vez que lo abría y yo veía mi foto me daba un gusto enorme. Es indudable que yo tuve influencia de ellos.

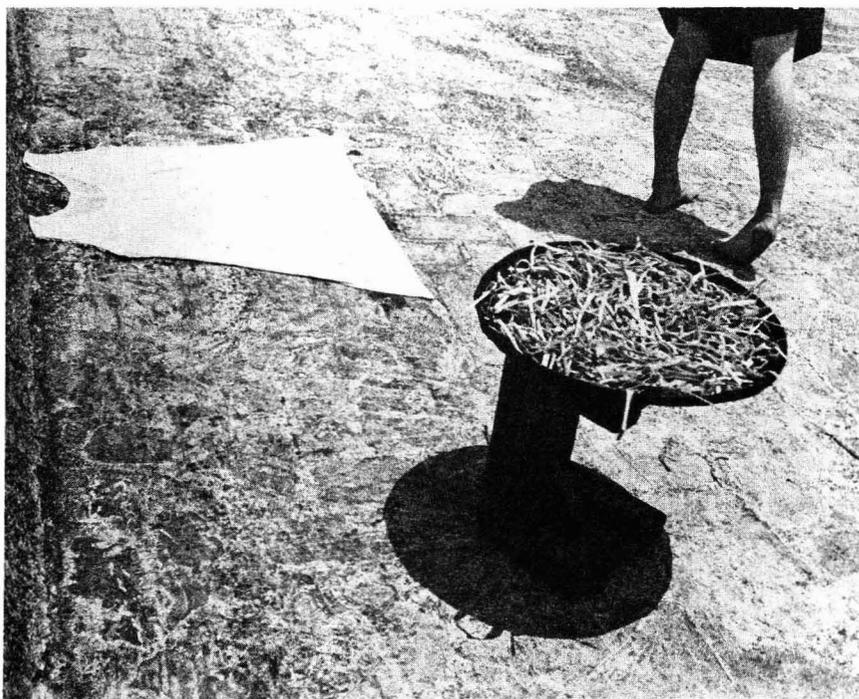
Después, conocí a Paul Strand y a Cartier-Bresson. Al primero debió haber sido en el 34, cuando Carlos Chávez lo trajo a México para que le ayudara a filmar la película *Redes*. Hice un largo viaje con él, su esposa y otras personas; cuando Strand venía a México siempre me visitaba.

Más tarde conocí a Eisenstein, al historiador del arte Elie Faure y a André Breton por medio de Diego. Con Eisenstein sucedió una cosa un poco fuerte: un día quiso hacer un paseo por la Merced y lo acompañamos Alexandrov, el pintor Francisco Miguel, que sabía francés y la hacía de intérprete, y yo; de repente la policía nos detuvo y nos llevó a la comisaría porque en aquella época estaba prohibido tomar escenas del ejército o algo por el estilo, y Eisenstein había tomado en la Villa de Guadalupe a unos soldados. Yo acababa de recibir una carta de Tina Modotti, que por cierto ya no estaba en México; cuando el inspector de la policía me registró, se dio cuenta de que traía la carta y un lápiz bicolor, esas casualidades que pasan; el funcionario lo tomó del lado rojo y escribió "archivo bolchevique" sobre la carta de Tina, la cual probablemente esté todavía en ese lugar. A Eisenstein lo trataron con más consideración y se lo llevaron custodiado al Hotel Regis, en donde se hospedaba. Después soltaron a los demás, pero a mí me dejaron hasta el final, porque yo era un burócrata y no tenía referencias. Salí ya de noche, pero finalmente salí.

—¿Su participación en la corriente nacionalista fue debida a una posición crítica en términos filosóficos, o bien por una necesidad práctica de combatir los esquemas que provenían del exterior?

—En realidad fue parte por instinto y desarrollo, y parte por influencia de los pintores. Empecé a

Un poco alegre y Graciosa





trabajar desde los trece años de edad y siempre estuve muy interesado en la lectura, para suplir todo aquello que no podía aprender. A los quince años di con los escritores rusos, y esas inquietudes me comenzaron a formar y a interesar por los problemas sociales. Después surgió el movimiento muralista y todo se fue redondeando a través de las influencias. No creo que haya una invención total de un individuo, porque todo individuo es producto de influencias y la personalidad es el conjunto, "bien dirigido", de esa diversidad.

—¿El conocimiento de André Breton y del surrealismo originó en su obra alguna consecuencia desde el punto de vista estético formal?

—Creo que sí. Siempre me ha interesado la pintura y probablemente las influencias más importantes en mi obra son pictóricas. Yo francamente huía un poco de las influencias de la fotografía porque eran peligrosas. Pero antes de conocer personalmente a Breton sabía de los movimientos franceses, también a través de algunas revistas de arte que recibía.

—Se ha vuelto una anécdota lo que sucedió cuando hice la fotografía de la mujer acostada y vendada, para la portada del catálogo de la exposición surrealista en la galería de Inés Amor. La voy a relatar porque fue una cosa realmente curiosa, algo automático y espontáneo. Yo daba clases de fotografía en la Academia de San Carlos, pues así yo aprendía, y un día de pago estaba formado en la fila para cobrar, cuando me llamó por teléfono André Breton para preguntarme si quería hacer la fotografía para el catálogo de la exposición. Acepté y le pedí a una modelo que a veces posaba en mi clase, y que también se disponía a cobrar, que subiera a la azotea para tomarle unas fotos. El velador de la Academia también estaba en la fila, le encargué que me trajera unos abrojos, y le pedí prestada la manta que usaba en las noches. Después, le ha-

blé por teléfono a Pancho Marín —el escultor pariente de Diego Rivera—, que era médico de la marina, y le dije que viniera a vendar a la modelo. Se asustó un poco porque no sabía de qué se trataba y llegó rapidísimo con las vendas. Tomé las fotografías que originalmente eran tres para cada lado del catálogo, pero en aquel entonces había ciertas dificultades para el desnudo, alguien no aceptó la idea y dejaron una sola.

—¿Cree Ud. que la fotografía sea una forma de arte más democrática?

—La fotografía misma es una forma de expresión democrática. La pintura siempre fue algo de mayor inspiración, en cierta forma aristocrática e intelectual. Cuando viene la fotografía, los fotógrafos ponen sus cámaras en las ventanas, las sacan a la calle para retratar a las gentes y a los barrios. Siempre va teniendo esa evolución democrática. La industria pone ese instrumento en manos de todo el mundo, pero no por democratizar, no por una bondad social, sino por ganar dinero.

—¿Cómo surgió la idea de hacer la exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en la que Ud. participó junto con Paul Strand, August Sander y Walker Evans en 1956? ¿Influyó esto en la difusión de su obra en México?

—Anteriormente se había hecho en ese museo una exposición que se llamó *20 siglos de arte mexicano*, en la que Miguel Covarrubias incluyó algunas fotografías mías, además de otras dos de mi colección antigua. Supongo que fue así como me conocieron los organizadores,* quienes por otra parte veían en el trabajo de los cuatro cierta conexión en la manera de ver y tratar los problemas humanos. Sin embargo, no creo que esa exposición haya influido en el conocimiento de mi obra,

* En 1931 el Museo de Arte Moderno de Nueva York adquirió fotografías suyas.

pues eso no fue una cosa repentina, sino un proceso de evolución paulatina de la fotografía. Evidentemente las exhibiciones van sirviendo para que la fotografía se conozca y para estimular adeptos.

—¿De qué se compone la colección antigua que Ud. donó al Museo de Arte Moderno de México?

—Una cosa muy valiosa es la cámara firmada por Daguerre y con ello el sello del constructor, se sabe que existen solamente tres, de las cuales una está aquí y las otras dos en Estados Unidos. La colección está formada por fotografías muy interesantes, tarjetas de visita, ambrotipos, daguerrotipos, un álbum de tipos mexicanos y otro de Cruces y Campa. Estos últimos y la cámara me fueron regalados por la familia del Sr. Ferrari, un fotógrafo y coleccionista.

—Tradicionalmente nuestro país ha ejercido una atracción muy grande para los fotógrafos extranje-

ros. ¿Considera Ud. que esto ha influido en la imagen que se tiene de México en el extranjero?

—En gran parte sí. Sobre todo lo de Weston y Strand, aunque hubo otros fotógrafos poco conocidos aquí como Anton Bruel, que hicieron álbumes sobre México; inclusive, algunos anteriores a William Kahlo. Lo que sucede es que la tradición fotográfica en México empieza con el muralismo, no hubo influencia de Kahlo ni de Rodolfo Mantel, tal vez sólo una poca de Brehem. Y, además, con un mínimo de carácter nacional ya que todos ellos eran extranjeros.

—¿Qué opina Ud. sobre la crítica fotográfica en México?

—Pienso que una crítica profunda en materia de fotografía nunca se ha hecho en México. Se han hecho presentaciones y divulgaciones, pero no una crítica seria. En Europa y Estados Unidos, donde la actividad fotográfica es muy intensa, la crítica especializada está muy desarrollada y existe una gran tradición.

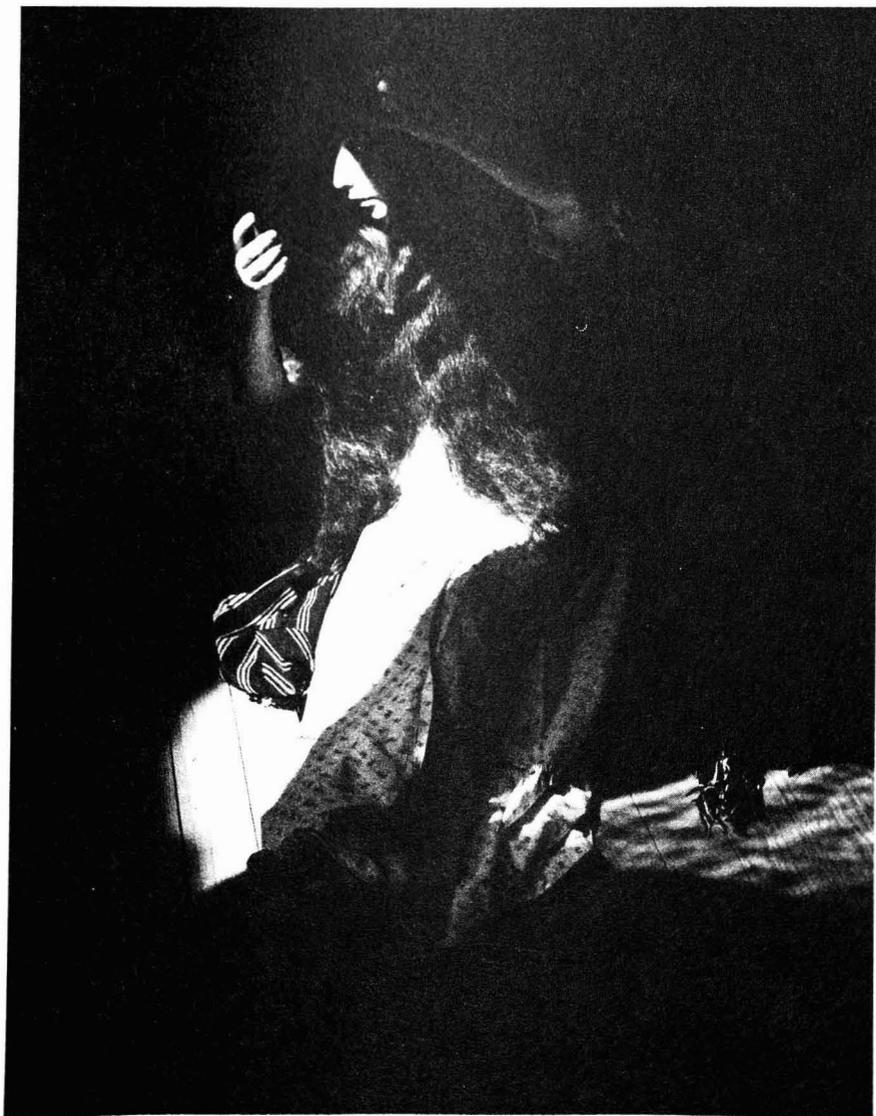
—Aquí lo mejor, en ese sentido, lo hicieron los muralistas. Diego y Siqueiros escribieron artículos muy buenos; Rivera sobre la obra de Weston, la de Tina y la mía; Siqueiros sobre la de Strand, y por cierto que de él recibí una crítica negativa, pero muy buena. También Villaurrutia escribió sobre mi trabajo. Pero generalmente en aquella época la crítica era muy contradictoria. Creo que en lo que respecta a la fotografía, es un poco más difícil, en cuanto a que la obra de un fotógrafo, más que la de un pintor, es una obra total. Es decir, que todo lo que ha hecho se va mezclando, puesto que puede reimprimir imágenes que hizo al principio, de manera que produce una totalidad que es la obra como unidad. A un fotógrafo se le debe estimar en conjunto, y no por una exposición a menos que esté representado en su trayectoria. A veces ni siquiera las retrospectivas dan una idea total de la obra de un fotógrafo.

Se debe también pensar en la relatividad de la expresión en la fotografía. Una imagen sola está sujeta a la interpretación y puede utilizarse de una u otra forma. Quizá sea una ventaja, pero al mismo tiempo es un peligro; porque la llamada comunicación es muy relativa y se presta a la manipulación. Otro aspecto, en el que hay que pensar muy a fondo, es lo que en la época del muralismo se llamaba *contenido* y ahora se llama *compromiso*.

—¿Cuál es su opinión sobre la situación actual de la fotografía en México?

—Está atravesando el momento más peligroso, porque ha habido una corriente de oficialización —por así decirlo—, no solamente de la fotografía sino del arte en general, y los responsables de esta situación carecen de una visión verdadera de los problemas del arte actual. Creo que la posición de un fotógrafo joven debiera estar un poco alejada de la política, construir su obra intensamente y lo mejor posible, con la mayor calidad técnica, puesto que ésta es también muy importante.

Retrato de lo eterno



La crítica la han hecho los pintores

Una entrevista con José Luis Cuevas



José Luis Cuevas

—¿Qué piensas de la crítica, la consideras necesaria?

—En México, creo que la crítica la han ejercido más bien los pintores. Hemos sido nosotros los encargados de llegar al público y de explicar la obra que se realiza aquí; ésta es una vieja costumbre que viene de los muralistas. Así, por ejemplo, los artistas europeos siempre han tenido una crítica muy inteligente; los cubistas tuvieron como vocero de su movimiento a Apollinaire y en todas las diversas épocas del arte europeo siempre ha habido un poeta o un crítico que se ha encargado de descifrar la obra de los pintores. En México, en cambio, vemos que nos han faltado críticos verdaderamente penetrantes, verdaderamente inteligentes que puedan explicar la pintura de este país. Los ensayistas que se ocupan de las artes plásticas, en general, lo han hecho llevados por prejuicios que impone la amistad. No se puede decir que haya existido una crítica verdaderamente crítica; todo se ha quedado en el comentario más o menos superficial, en la crónica; la crítica que se ejerce en los periódicos, por su apresuramiento, por la exigencia del periodismo que pide al cronista entregar el comentario con cierta rapidez, impide hacer algo verdaderamente a fondo.

—Entonces ¿qué juicio calificado recibe el artista?

—Puede decirse que el diálogo que se establece en

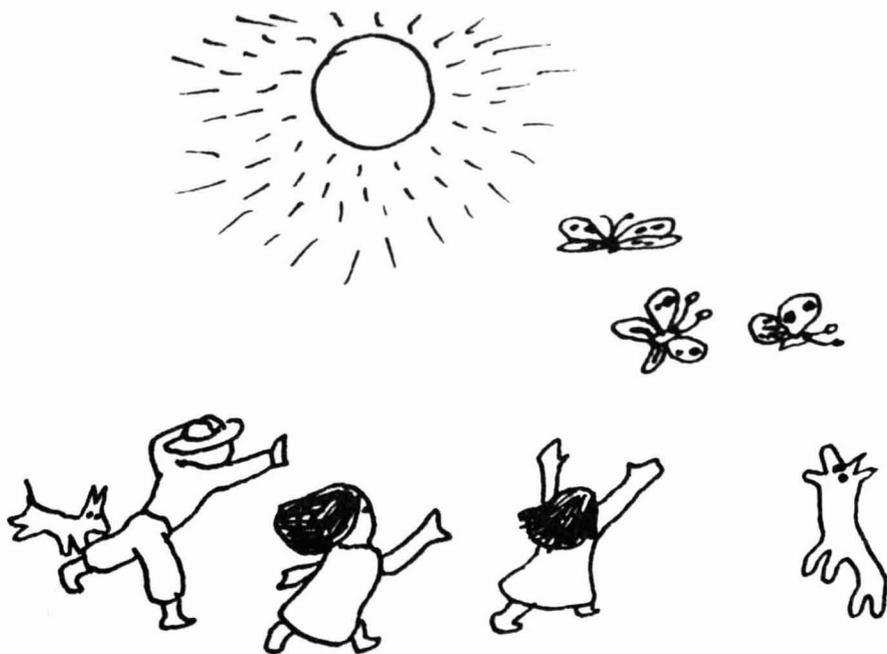
México entre crítico y artista es un diálogo absolutamente privado. El artista está pendiente de lo que el crítico diga, lo lee con cuidado y después lo conserva en sus libros de recortes, pero de ninguna manera esta voz crítica llega al gran público, los comentarios publicados en los periódicos sobre las exposiciones no son leídos por el público. Nunca, en mi larga carrera de artista y de artista publicitado, he oído alguna vez comentarios de las gentes sobre los críticos, sobre lo que los críticos mexicanos han escrito sobre mí; sin embargo la gente sí me comenta sobre lo que he dicho en relación a mi obra y lo que yo he dicho sobre la obra de otros pintores. En cambio sí veo una gran repercusión cuando yo he sido comentado por críticos de otros países. Una línea en *Le Monde*, sé que son leídas y que su contenido es definitivamente importante no únicamente para mí como artista, sino también para los lectores de *Le Monde*. Lo mismo te podría decir de la crítica que se ejerce en los periódicos de Estados Unidos o en las revistas especializadas de arte. Esta sí es una crítica útil para el artista por lo que tiene de orientadora y útil también para el público ya que cree en esos críticos y le sirve definitivamente de orientación.

—¿Qué orientación consideras aconsejable para el artista?

—No creo que el ideal para un artista sea verse comentado muchísimo. La obra de un artista no puede definitivamente ser comentada con auténtica profundidad por 30, por 50, por 100 críticos. Generalmente los artistas nos preocupamos por ampliar nuestra bibliografía con nuevos nombres de críticos. Entre más gente escribe sobre uno, uno supone que el éxito es definitivamente mayor. Sin embargo, de cien críticos que se ocupen de nuestro trabajo solamente dos o solamente uno, quizás, realmente penetre en este misterio que es la obra de cada artista. El crítico no puede de ninguna manera estar penetrando en estos misterios, no puede estar penetrando en el misterio de todos los artistas por el sólo hecho de que presenten sus obras en las exposiciones o en las galerías o en los museos. Lo ideal es tener un crítico de cabecera, un crítico que lo siga a uno a través de toda la vida, a través de toda la aventura plástica.

—¿No sería más un ensayista que un crítico?

—Claro, cuando yo requiero de algún texto especial, de un texto extenso, recorro siempre a las mismas personas. Casi siempre pido estos textos a dos gentes que conocen mi obra en sus diferentes etapas, que la conocen desde hace muchos años, como es el caso de José Gómez Sicre, que es uno de los críticos más penetrantes que hay en América Latina, y Marta Traba, argentina; ambos puede decirse que son mis críticos de cabecera, son los que han sabido analizar mi trabajo y que lo han observado desde sus inicios, conocen mis obras más antiguas y conocen mis obras más recientes. Soy reiterativo en lo que se refiere a los críticos, recorro



siempre a los mismos y en esa forma creo que no únicamente salgo yo beneficiado en lo que se refiere a orientación que recibo de gente que me conoce profundamente, sino también salen beneficiadas aquellas personas que están interesadas en tener una información sobre mi trabajo. Yo creo que hay una gran diferencia entre el que reseña una exposición por cumplir con un periódico y lo que es una persona que se acerca a la obra.

— *Muchos críticos se han referido a ti y por otro lado muchos escritores han escrito sobre ti, ¿qué diferencia hay entre el escritor que hace ensayos críticos y el crítico simplemente, qué valor le das a uno y a otro?*

— Bueno, definitivamente al contestar tu primera pregunta me refería más bien al crítico de oficio, al encargado de reseñar las exposiciones; existe desde luego el que se expresa a través de otro medio pero también es un creador y que se interesa vivamente por la pintura. Los poetas generalmente son gentes muy próximas a los pintores, ambos, pintor y poeta, manejan imágenes definitivamente, unos lo hacen con pinceles, o con lápices o con lo que sea y el poeta lo hace con la palabra. Entonces ese tipo de aproximaciones me resulta de un enorme interés; así, efectivamente, hay comentarios interesantes sobre mi obra, porque son el resultado de una identifi-

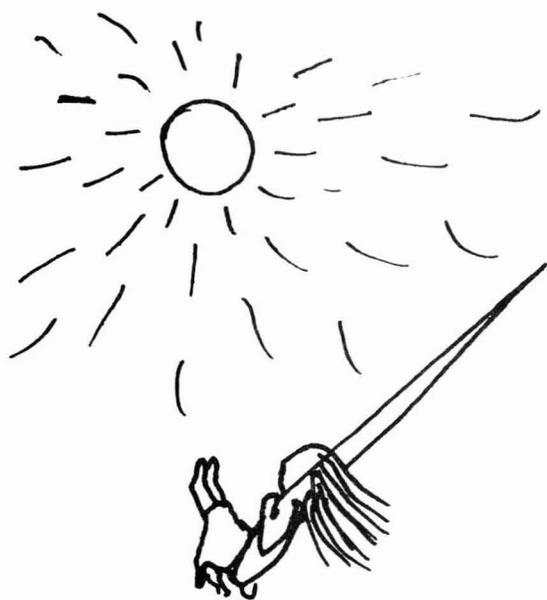
Nunca he sabido lo que es la crítica de pintura porque no sé bien qué es la pintura. Por eso he usado en mi último libro editado por ERA varios epígrafes. El primero es el más sincero de todos y dice: "Aborrezco de los críticos de arte", Otro es de Braque, que escribió muy bien sobre pintura y es un gran pintor; es un aforismo: "En arte la única cosa que vale es aquella que no puede explicarse". Un tercer aforismo que recuerdo es de Valéry, quien se pregunta imaginando una cosa imposible: "¿Cómo hablar de pintura?" y el cuarto es otro epígrafe mío que dice: "La crítica de arte es la Venus de Milo llevando en los brazos la cabeza de La Victoria de Samotracia".

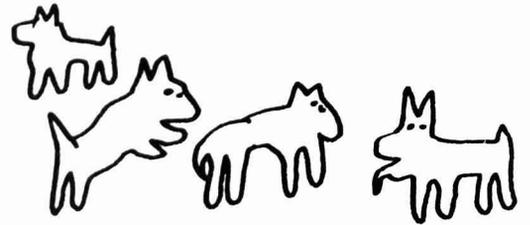
Luis Cardoza y Aragón
"Entrevista con LC y A", *Sábado*, No. 6, 1977

cación y son aquellos que han surgido de los poetas. Me refiero sobre todo a Octavio Paz que ha escrito sobre mi obra un texto muy bello hace algunos días o un poema que escribió hace unos pocos años sobre mí; es el caso de Cardoza y Aragón que también se ha ocupado de mi trabajo. Entonces estas son las aproximaciones definitivamente inteligentes, las aproximaciones que se llevan por medio de la sensibilidad, entre sensibilidades afines. En algún momento dado el poeta se siente afin con la obra de algún artista y lo expresa; en este caso lo más bello definitivamente viene a ser un poema. Entonces entre las cosas más bellas que se hayan podido escribir sobre mí, han sido las realizadas por los poetas, no únicamente Octavio Paz y Cardoza y Aragón, sino José Emilio Pacheco, Homero Aridjis o el argentino Rafael Squirrolo, Roberto Sanesi, italiano, que también ha escrito poemas sobre mi trabajo y que ahora está haciendo un libro que se va a publicar en Italia. Estas son las aproximaciones definitivamente importantes.

— *Donde se nutren recíprocamente ¿no?*

— Esto es, aquí podríamos hablar más claramente de encuentros a veces accidentados porque toda la aventura creativa está llena de accidentes, pero eso es lo que la hace verdaderamente estimulante, la hace verdaderamente interesante. Por otro lado, así como en algunos momentos uno se apoya en la literatura, sobre todo en mi caso (soy un artista definitivamente literario) es muy estimulante saber que un artista en un momento dado se apoya en la obra plástica de uno para crear otra obra de arte, que es el poema. Ahora, la crítica de arte en algún momento es obra de arte que entra en el campo del ensayo; la crítica en sí, la que ejercen los críticos de





arte, no es. Lo que pasa es que a veces el crítico de arte es un pensador, es un filósofo y los pensamientos filosóficos surgen de la contemplación de una obra pictórica; eso no quiere decir forzosamente que esa idea filosófica esté contenida en la obra de arte sino que el crítico filósofo la ha creído encontrar; entonces aquí ya también se opera otra cosa interesante: la obra de arte también ha generado una idea de tipo filosófico que no estaba en el artista. Es como las múltiples interpretaciones que se pueden hacer de cada película de Luis Buñuel; eso no quiere decir que él haya pensado en lo que después sus críticos filósofos están diciendo sobre sus películas. Lo mismo pasa con nosotros los pintores.

—Ahora, ¿qué es lo verdadero? ¿la idea que el pintor tenía antes de realizar una obra o la idea que el crítico-filósofo encuentra al contemplar esa obra?

—Yo creo que ambas son absolutamente válidas. El artista mismo, muchas veces, elabora una explicación sobre su obra pero después que la obra fue hecha; es ahí que está actuando hasta cierto punto también como el crítico-filósofo, lo está elaborando a partir de su obra, pero la obra surgió antes. Entonces el problema de la creación sigue siendo definitivamente un misterio; hay un texto mío que se llama "La Creación" precisamente, que está en el li-

bro *Cuevario* en el que hablo de ese misterio extraño de cómo uno a veces no pinta lo que quiere pintar y la explicación que uno da a la obra posteriormente no estaba de ninguna manera antes de que la obra fuera realizada.

—¿Es el crítico el idóneo para cumplir con la función educadora, formativa de un público que es neófito?

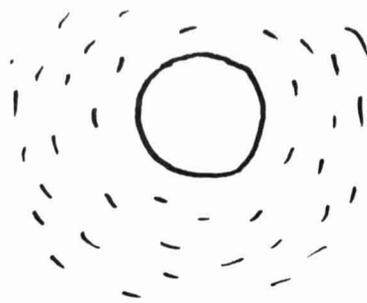
—Yo creo que el gran problema crítico de la crítica que se ejerce en los suplementos culturales o en diarismo en México, es que oscila entre la injuria o el elogio exagerado. El primero es el resultado de la antipatía que el artista despierta y el segundo de los nexos amistosos que se puedan tener; en ambos casos ya se puede decir que es una crítica comprometida, hay compromisos de odio o compromisos de afecto, pero nunca está el crítico frente a la obra de arte para comentarla de una forma absolutamente objetiva. Conozco por ejemplo el caso de un crítico que llegó a México desde el sur y como tiene amplios conocimientos y es un hombre de sensibilidad, se dio cuenta de que el ambiente artístico de México no era muy abundante en talentos, sin embargo la vida lo llevó a quedarse en este país y de ahí empezaron a surgir los compromisos; sintiéndose extranjero y existiendo en México una especie de terrorismo cultural hacia los extranjeros, pues no se les permite que expresen con libertad sus opiniones sobre los artistas nacionales, se dedicó entonces a hacer elogios desmesurados sobre todos aquellos pintores que comentaba. Aquí es el resultado del terror, el terror de atacar la obra de algún mexicano y recibir represalias. Es un caso lamentable porque como te digo se trata de un hombre sumamente inteligente y que conoce mucho su oficio de crítico, pero las circunstancias lo obligan a ser un crítico concesivo.

—Entonces ¿cómo llega el público a conocer una obra?

—Bueno, por otra parte te decía yo que, en lo que se refiere a la comunicación, a facilitar la comunicación entre el público y la obra de arte, existen las polémicas, las discusiones en torno a la pintura, que es una cosa que yo en lo personal he tratado siempre de provocar.

—Por otro lado ¿tu crees que los críticos cometen muchas injusticias?

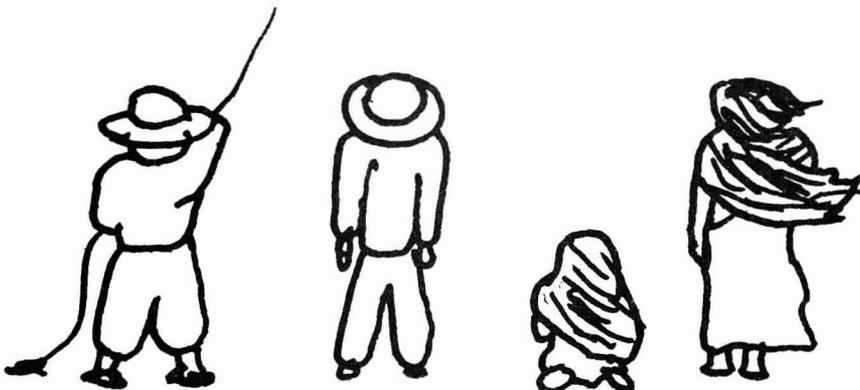
—Precisamente hablaba yo de esto el otro día platicando con nuestra amiga Marisa Magallón en la Universidad, en los momentos en que preparábamos la grabación de un disco para "Voz Viva"; ella me hablaba de las dificultades que se habían encontrado para que los músicos dieran opiniones sobre Carlos Chávez que recientemente ha fallecido. El en la música, como yo en la pintura, sufrió también el encono, la envidia de sus colegas y de los críticos y es indudable que Carlos Chávez es el más grande músico que México ha producido en los últimos años. Esta opinión no es únicamente mía, la comparte el más brillante músico que hay en



nuestro país, Eduardo Mata, y precisamente hace unas semanas comentábamos lo mismo con el compositor cubano Julián Orbón en Nueva York. Orbón, amigo personal de Chávez, de Mata, de Villalobos y de otras grandes figuras de la música, me habló de él con profunda admiración mientras escuchábamos fragmentos de sus obras más importantes. Fue una experiencia verdaderamente extraordinaria para mí, pues en esta época Chávez aún estaba viviendo sus últimos días y yo preguntaba cómo era posible que este músico excepcional todavía no fuera reconocido en México. Todos estos recuerdos los tenía cuando asistí a su entierro y, aunque no llegué a conocerlo personalmente, el único pintor presente fui yo.

—¿Has hecho algún trabajo sobre él?

—Como cosa puramente anecdótica, en esos días, precisamente cuando ocurrió su deceso, tenía yo que verlo para hacerle un retrato que me había comisionado Bellas Artes, Juan José Bremer, a fin de ilustrar los folletos para el homenaje que se le preparaba. Pero debo decirte que aún muerto, los músicos lo están envidiando porque se le va a hacer este homenaje y están mostrándose renuentes para dar opiniones a favor del más grande músico que ha tenido México y uno de los más grandes músicos de Latinoamérica.



Así como la creación artística es un movimiento o un gusto individualísimo (valga la expresión) del espíritu, la crítica lo es general, continua, persistente en la medida en que es un proceso mediante el cual esos valores que son producto de la individualidad extrema se inscriben lentamente dentro del acervo característico de una sociedad y de una época y en que componen la fisonomía intelectual de una comunidad.

Salvador Elizondo
"La crítica y las revistas", 1973

Es bueno mencionar también este hecho como parte de la mezquindad nacional, hay que señalar los defectos de los mexicanos para decir que se van corrigiendo de alguna forma.

—¿Qué nos puedes decir sobre el arte como objeto de consumo?

—Bueno, en realidad en los últimos años el arte se ha convertido en eso, si consideramos que a principios de este siglo se podían encontrar cuadros del Greco extraordinariamente baratos; incluso era posible, todavía hace veinte años, encontrar cuadros de Gutiérrez Solana en Madrid a precios irrisorios. El crítico de arte, mi buen amigo José Gómez Sicre, compró en España hace unos veinticinco años, un fragmento de un cuadro de Zurbarán; se puede decir que es un hombre pobre y sin embargo pudo adquirirlo, se lo vendieron a un precio bajo. En los últimos años la obra de arte se ha ido convirtiendo en un objeto de precio elevadísimo que sólo puede ser adquirido por los supermillonarios y parece que nada detiene esta alza de precios.

—¿Quiénes promueven este comercio, en primer término?

—Las grandes galerías europeas o las de Nueva York operan como oficinas de bienes raíces en las que se aconseja en qué tierras es necesario invertir, qué es lo que hay que invertir; las galerías así actúan, aconsejan, "hay que comprar tal artista porque ese artista va a subir". Hay una serie de juegos sumamente interesantes en los que intervienen las grandes galerías de subastas, las grandes galerías que venden cuadros etc. y también son cómplices de todo este mercado los museos. Podemos ver los museos de Nueva York y me refiero en primerísimo lugar al museo de Arte Moderno de Nueva York, no han sido más que defensores de los intereses económicos de las galerías comerciales; observamos cómo defienden más que nada en el mercado internacional la obra de los artistas norteamericanos, en este momento la más cara.

—¿Cómo se cotizan comparativamente los pintores norteamericanos con los demás?

—Cuando en México se habla de lo caro que cuesta un artista como Rufino Tamayo, se está ha-

blando de obras muy importantes de él que en las subastas alcanzan precios de 30,000 dólares, pero no es nada eso comparado al precio de cualquier obra de Jasper Johns o de Rauschenberg, un cuadro de estos artistas que apenas se están aproximando a los 50 años de edad, se vende entre 100,000 y 200,000 dólares. Este es el precio también de un cuadro de De Kooning una de las figuras importantes del expresionismo abstracto norteamericano y uno de los pocos sobrevivientes. Entonces comparados estos precios, ningún artista puede competir con los precios de los pintores norteamericanos. En segundo lugar estarían los ingleses que son artistas también altamente cotizados; los norteamericanos han aceptado a los ingleses pero en cambio ha habido una campaña muy en contra del arte europeo en general. En las últimas subastas de la Parke Bernet, los cuadros de artistas franceses de prestigio como Soulage, Manessier, etc. alcanzaron precios verdaderamente ridículos; cuadros provenientes de galerías francesas de tanto prestigio como puede ser la Galerie de France o la galería Malboro fueron rematados en recientes subastas de la galería Parver Ner en precios que oscilaban entre los 1,000 y los 3,000 dólares.

— *Esta maquinaria, ¿cómo opera por dentro? ¿qué elementos juegan?*

— En Nueva York intervienen en primer lugar, desde luego, intereses de tipo comercial y en segundo lugar un chauvinismo neoyorkino, ya ni siquiera podemos decir norteamericano, que impide que dentro de Nueva York funcionen con éxito económico y éxito de crítica artistas que no sean norteamericanos. Esta es una situación real en Estados Unidos. Por ejemplo veía yo el otro día una película dirigida por Herbert Klein en París, que se refería al arte contemporáneo, al arte del siglo XX; tenía una duración de una hora y media y este director es un gran conocedor de la pintura mexicana porque incluso él hizo un documental sobre la vida de David Alfaro Siqueiros en el que yo intervine. La verdad es que se trata de un director que conoce el arte mexicano y lo respeta, pero esta pe-

lícula está patrocinada por tres museos, el Whitney, el Guggenheim, y el de Arte Moderno de Nueva York y puede decirse que en un 70% se refirió al arte norteamericano y en un 30% a los grandes aportes que han hecho los europeos al arte del siglo XX y no se menciona para nada a ningún artista latinoamericano. En este documental no se hace mención a las grandes figuras que fueron muy importantes, porque ejercieron una gran influencia en el expresionismo abstracto, como pueden ser el chileno Matta, ni tampoco Torres García, ni Wilfrido Lam, ni al muralismo mexicano, que podrá ser discutido, podrá ser rechazado, pero de ninguna manera ignorado. Es o viene a demostrar la política artística que se sigue y lo difícil que resulta lograr cierta penetración en un centro artístico como en el neoyorkino para los artistas latinoamericanos. Desde luego ellos aceptan esos triunfos aislados o esas exposiciones más o menos exitosas como el caso de las exposiciones de Tamayo o más o las exposiciones de Fernando Botero el colombiano o Soto de Venezuela, pero se trata simplemente de casos aislados y hay una gran resistencia hacia el arte sobre todo francés, por parte de Nueva York. Por ser un centro cultural también fuerte en el que todo tiene un fondo de carácter económico, rechazan a muchísimos artistas para evitar una gran competencia; la irrupción dentro de los mercados artísticos de tantísimo importante artista latinoamericano como los hay, esto vendría a representar un grave peligro para ellos y como buscan defender a toda costa el mercado de los artistas norteamericanos, entonces se trata de ignorar lo que pasa. Esto es un fenómeno económico concreto.

— *¿Esas cotizaciones se pagan sólo en Estados Unidos o también influyen en Europa, en América Latina?*

— Yo creo que es interesante que cada país cree su propio mercado artístico y no dependa tan sólo del mercado norteamericano. En ese caso México ha dado una especie de lección, los artistas tienen una cotización puramente nacional con excepción de unos cuantos que nos cotizamos en el mercado internacional. Hasta cierto punto es bueno que los mexicanos seamos capaces de cotizar a nuestros artistas de acuerdo a un mercado nacional, lo que pasa es que de todos modos éste es demasiado raquítico, hay pocos coleccionistas en México.

— *¿Qué papel tiene el crítico o el estudioso de estos movimientos en todo este engranaje?*

— Todo forma parte del mismo maniqueísmo definitivamente, el crítico no es más que defensor de todos estos intereses económicos y, desde luego, lleva a cierto aburrimiento en lo que se refiere a la obra de arte, pues estos artistas sumamente promocionados carecen del más mínimo interés. Lo fundamental es que los artistas no nos debemos dejar llevar por el engaño, no tenemos por qué pensar en los grandes méritos de artistas que gozan de una enorme propaganda por razones de tipo comercial.

La presentación de la realidad incluye casi siempre su crítica. Gibbon decía: "Todo lo que los hombres han sido, todo lo que ha creado su genio, todo lo que su razón ha ponderado, todo ha sido hecho por la crítica. Tal vez el gran historiador exageraba. No demasiado: un pueblo sin poesía es un pueblo sin alma; una nación sin crítica es una nación ciega.

Octavio Paz
(Presentación de) *Vuelta*, Dic. de 1976



La crítica como goce

Entrevista a Juan José Gurrola



—...La función de la crítica, en un principio, es una respuesta en nombre del mejoramiento del producto del artista. Esa respuesta tiene un valor moral, ético, sobre lo literario, lo teatral, lo plástico, etc. dependiendo del área, pero seguramente esta acumulación de crítica sobre un actor o un director de teatro o de un pintor va en cierta manera afirmando en el transcurso de la vida de un artista, un record, una señal en el tiempo, del paso de este personaje en la tierra por decirlo así, porque se queda impreso ya sea en un periódico o una revista. Al mismo tiempo, también es un reflejo en otra mente diferente del autor que, por estar afuera del espectáculo o fuera de la obra de arte, recibe un tipo de reflexión distinta simplemente por ser otra persona, mismo reflejo que el autor de la obra recupera, rechaza, discute o pregunta y éstas son ya otras derivaciones de la crítica.

—¿Y en el teatro?

—La función de la crítica es muy importante sobre todo en el teatro, porque se invita al espectador a asistir a un espectáculo o a no asistir, pero la crítica teatral tiene muchos abismos y uno más específico, que es la volubilidad del crítico de teatro puesto que se refiere a un hecho no concretizado como podría ser una pieza de música o un libro. En el teatro probablemente haya una mala función y eso puede hacer variar una reseña, tú sabes que los estados de ánimo de los actores cambian, sin embargo el hecho básico de abrir el periódico y de que hablen sobre lo que uno ha hecho, tiene un fundamento interesante, no se siente que se trabajó para nada sino que la intención de hacer algo creativo tiene una respuesta.

—¿Cuál es tu experiencia al respecto?

—Yo a través de los años he sido muy afortuna-

do con la crítica realmente, las he tenido en su mayoría buenas sobre mi trabajo. Los críticos teatrales crecen con las obras mientras que los críticos de literatura, por ejemplo, tienen ventaja en cuanto a que conocen y tienen una mayor apreciación sobre todo lo que se ha escrito en el mundo para poder referirse a un escritor joven mexicano y hay una historia de la literatura mexicana a la cual pueden referirse en tiempo más fácilmente. En México sin embargo es difícil que un crítico sepa de crítica teatral fuera del país, la única referencia que tiene es aquí en México; pocos críticos conocen el teatro de Peter Stein o el de Peter Hall, el teatro de Quintero en Nueva York o el de Joan Littlewood en Inglaterra, entonces sus referencias son muy pobres; aún así, en el andamiaje crítico se sostienen haciendo reflexiones interesantes.

—¿El crítico sirve efectivamente de orientación a los responsables de un espectáculo, es decir, autor, director, actores y al público?

—Mira, el hecho teatral es tan explosivo, es de tal dimensión, es tanto el volumen de creación, que poco puede tocar un espectáculo. Si tú manejas las horas, tiempo, sensaciones, composición, transubstanciación de los actores, creación por decir algo, poco puede en un ensayo crítico inclusive, menos en una columna, tocar y acercarse tanto a la obra. Si alguien va a hacer una crítica de *Lástima que sea puta*, se necesita un libro para saber quién fue Ford, por qué expresa esas palabras, en qué momento, etc.

—¿Qué diferencias estableces entre el ensayista y el crítico?

—Tengo la gran suerte de que sí ha habido ensayistas sobre lo mío; sobre todo Rafael Segovia escribió sobre mi música, que más o menos una vez toqué, y sobre las obras también ha hecho casi ensayos, que no tocan la realidad teatral, no están dirigidos al público sino que analizan el concepto, relación tiempo-espacio donde suceden las cosas, casi como un estudio filosófico, que es lo que a mí más me interesa. La posición filosófica cada vez me llega mucho más como una apreciación del existir, del ente, de la substancia del ser, que una circunstancia muy aprovechable para pensar en ello es el teatro.

—¿Por qué?

—El teatro es un lugar en donde se puede aprovechar para pensar en ser, porque no se está siendo, se está tratando de ser y se está cambiando continuamente las posibilidades de hacerle la mueca a la existencia, que es la salvación, en cierta manera, de la previsión de la naturaleza de que somos pensantes. Ahí pasan muchas cosas y adelante que estamos haciendo una especie de experimento no forzado sobre este campo abierto que es la transubstanciación del ser en el escenario, que no es ni el personaje ni el actor, hay otro nivel todavía parapsíquico digamos, que obliga a repensar todo el problema de la actuación que no son las palabras



Juan José Gurrola

espontaneidad, convicción, motivación, esas no existen ya.

—¿En qué elementos de la creación se lleva a cabo este experimento?

—El actor es el principal. En el actor sucede eso, lo estoy viendo en dos o tres actores y lo vi en mí mismo; cuando yo estuve actuando sentí ese hábito de una extraña situación híbrida todavía, pero espero que dé frutos más adelante.

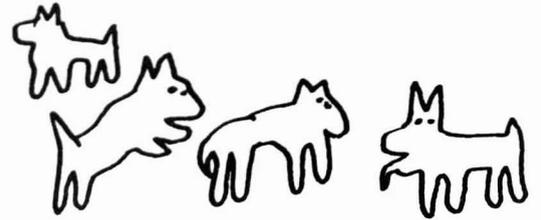
Volviendo a la pregunta sobre el ensayista, Salvador Elizondo también escribió en torno a *Roberte ce soir* y obviamente también Juan García Ponce ha escrito miles de veces sobre mi trabajo, es decir que el teatro o tu concepción del teatro despierta a su vez en el escritor una serie de vivencias que le permite escribir sobre ese fenómeno y vivir por reflejo una cantidad de estímulos. El ensayista-crítico reconoce los diferentes elementos del teatro separadamente, el crítico normal no, va a la función y espera que todo se conjunte, se equilibre y armonice en una sensación agradable, quizás intelectual, quizá poética, quizás explosiva pero nunca reflexiona sobre otros términos que ya desde 1970-71 estoy usando.

—¿Con qué criterios seleccionas una obra para su recreación?

—Cosa interesante, a mí los dramaturgos que me interesan son los que no escriben directamente para el teatro sino que se les pasa la mano escribiendo, porque eso es lo que tienen que escribir y, como forma de diálogo, lo hacen. En ese caso están Musil, Cummings y Klossowski, entonces ahí ya la obra escrita tiene otra predisposición hacia el público que no es la de agradar sino la de completar un pensamiento continuo hacia otro espacio mucho más escondido, mientras que la actuación va reflejándose, haciendo otro movimiento periférico y a veces centrífugo a lo que está escrito y al mismo tiempo, el tiempo tiene otro juego, y el objeto tiene otro juego; entonces separas los objetos y estamos tratando de pintar otros cuadros en el escenario. Esto es difícilísimo para cualquier crítico que empiece a dilucidar quién es Klossowski, por qué escribe, qué es lo que quiere sentir, por qué tal verborrea teológica. La verborrea teológica es otra almohada de descanso sobre el oído que está sosteniendo la mirada, que es una apreciación de la realidad.

—¿Por ejemplo?

—La apreciación de la realidad de la mirada es muy diferente a la apreciación de la realidad que tenían en el siglo XIX, esto lo podemos ver en los abstractos, los pintores abstractos que detienen el siglo XX de golpe, es porque la mirada detuvo la apreciación de la realidad. Aquí tenemos por ejemplo, una lámpara, una mesa, una taza, pero no estamos viendo un blanco y lo blanco es lo más importante, lo sostiene todo y eso refleja un tiempo y eso una "distanciación" y una humildad de creatividad y una ausencia de posición de afirma-



ción y una exaltación de otro sentido, de otros movimientos mentales, de otros movimientos estructurales, de otra plástica del pensamiento.

—¿Dónde está la plástica del pensamiento del teatro?

—No existe hasta ahora la plástica del pensamiento teatral como debe ser considerada. Debe ser considerada ya sobre otras bases muy diferentes que las de proyección, personajes, historia de conflictos; yo ya me olvidé del conflicto, ya no tiene nada que ver realmente el conflicto, entonces, explica eso al crítico, claro que no lo llega a entender, dicen "...es una buena obra, que refleja tal y cual cosa..." pero nunca llegan a concretizar nada sobre lo que realmente se está haciendo. Estos autores si han encontrado una relación creativo-filosófica sobre la mentira en el teatro. Inclusive yo llego a pensar que el teatro todavía no sale, todavía no es tal como yo lo concibo.

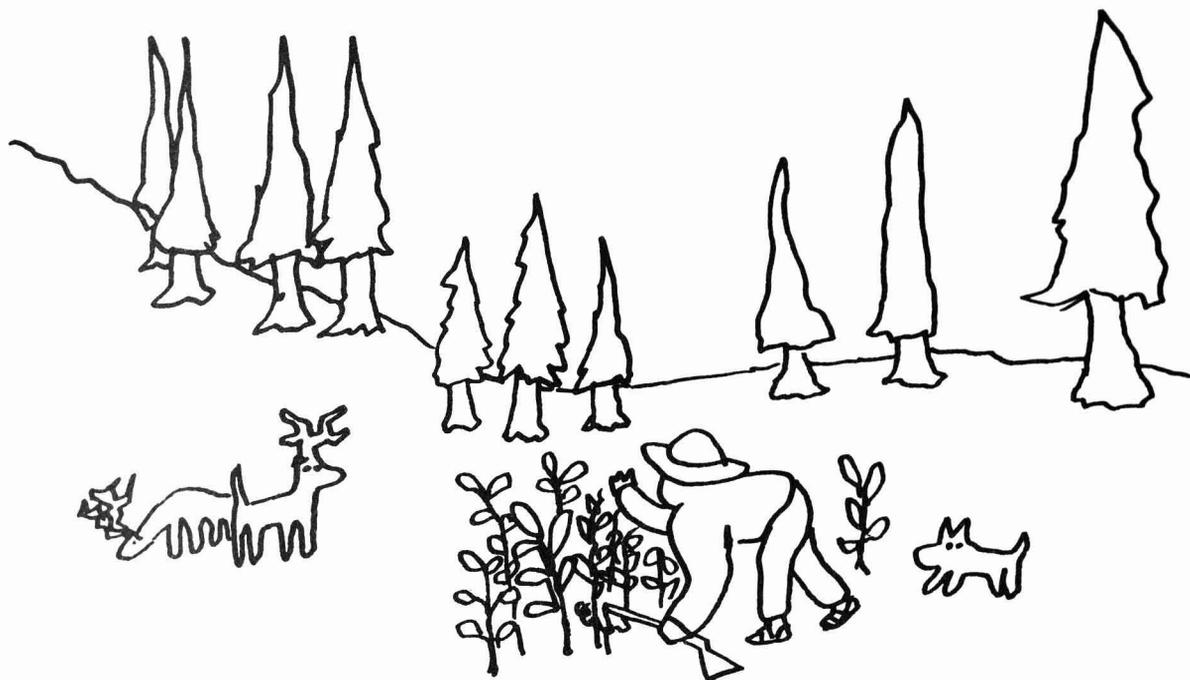
—¿Y la mentira en el teatro?

—Sí, porque además al ver la función entra otro fenómeno que es el del encantamiento o el de la fascinación, la fascinación del engaño o de la mentira, del reflejo, de estar sentado inclusive encadenado y sin posibilidad de salida, totalmente encarcelado y dispuesto, es el momento en que realmente se tiene que estar abierto sin otra posibilidad, como en un rito.

—El ensayista a tu criterio es un creador ¿el crítico puede serlo?

—También, hay creadores como José Antonio Alcaraz y como Félix Cortés Camarillo, aunque entre sí son muy diferentes. Alcaraz es poético, incisivo, cínico, satírico y se revuelve continuamente en sus propias convicciones, en el propio placer que tuvo de la pieza e inventa una manera de escribir muy bella tocando la obra en sus puntos básicos e inclusive muchas veces descubriendo cosas que yo difícilmente he visto a un crítico descubrir. Su crítica por ejemplo de *La cantante calva* que hice en el teatro del Zócalo, la leería inclusive sin pensar que yo hice eso, tiene tiempo, espacio, está hecho en instancias y es un poema crítico que me parece lo más cercano a un trabajo de teatro bueno, que puede pasar en cualquier parte del mundo y se entiende la obra en ese momento; muy difícilmente un crítico tiene el poder verbal de José Antonio. Las críticas que me divierten mucho también son las de Félix Cortés Camarillo, siempre brillante; no importa si habla bien o mal, escribe venenosa y lúcidamente y eso de lo venenoso es muy bueno, yo lo siento como un amigo aun sin conocerlo. Félix plantea cosas de la sociedad contemporánea, en reflejo a la obra, dialécticamente, y las pone en contrapunto mucho al estilo de Jorge Ayala Blanco cuando crítica cine, me encanta; son excelentes también en cine García Riera y José de la Colina. Margo Glantz siempre acierta porque escribe lo que le gusta y su crítica es fresca; toma en cuenta el momento literario, la perversión, lo





erótico, lo apolíneo o lo que sea de nuestra época y siempre es una relación muy interesante. Fernando de Ita lúcido, comprensivo, con buena idea de su diario y de su función; cuando critica lo hace tan sutilmente que nadie puede sentirse agredido y los que lo entendemos entre líneas nos reímos junto con él.

—¿Qué otros buenos críticos de teatro podrías mencionar?

—Bueno, Marco Antonio Acosta, como Miguel Guardia y Juan Miguel de Mora es un crítico muy certero y con ese poder de comprensión y otros de ese nivel como inclusive Octavio Alba de *Cine Mundial* que casi no es crítico pero escribe sobre las obras siempre muy bien; hay muchos más, que aunque no les veo una intención didáctica, tratan de profundizar.

—¿Qué objetarías de la crítica en México?

—Una revisión más o menos sería que los críticos están creciendo con el teatro, que les está enseñando a ver y a juzgar. Por contraposición piensan que deben resaltar las faltas para intentar dar un razonamiento de algo que no les gustó, dar una explicación de que sí saben; pero casi ningún crítico tiene un estilo, denota una inseguridad de expresión y la falta de una visión totalizadora que significaría el total esfuerzo del espectáculo para imponerlo en la historia del teatro contemporáneo. Casi ninguna de las críticas podría ayudar para saber qué está pasando en el teatro en México, eso no sucede. Los buenos críticos creo que son aquellos que sólo escriben sobre las obras que les gustan y si hablan mal de una obra parten de una po-

sición falsa, puesto que desde un principio aceptaron el engaño del teatro.

—¿Y en cuanto a la información que debe manejar el crítico?

—Es común entre las críticas que se hacen de mis puestas en escena, artículos que empiezan con una descripción larga, culta sobre el autor, casi siempre tomada del libro de consulta o de algún programa europeo; quieren demostrar que conocen de lo que están hablando o de lo que van a hablar; pero cuando entran al tema de la puesta en escena se hunden en un precipicio, buscando asideros con frases antiguas como “falta de unidad en la actuación, melodramático, sin proyección”, etc., que confunde más al lector. Cuando dicen falta de unidad en la actuación, creo que la única unidad de actuación es la de un regimiento de la armada norteamericana, lo demás es la vida, ni ellos ni nosotros podemos ser iguales, tendría que hablarse sobre la diferencia de la relación de actuación entre... Ahí también se nota que se les olvida la longitud del espacio que tienen que los fuerza a rematar con una frase salvadora para equilibrar la injusticia de sus observaciones anteriores. Parece como si se les atragantara la puesta en escena, algunas veces por la multiplicidad de conceptos o porque el autor les es ajeno completamente. ¿Quién conoce a Dylan Thomas y al grupo Squat de Hungría, a e.e. cummings, a Musil, nada menos el crítico más profundo de la década, en Alemania, —Musil fue un crítico de teatro alemán, publicó libros importantísimos sobre Ibsen, sobre Strindberg—, a Klossowski y, ahora, por ejemplo, a Ford?



Lo que más les duele a estos críticos es que les ponemos el camino lleno de piedritas o de pedruzcos y sus críticas son muy, pero muy tropezadas. Gran parte de los pseudocríticos, sobre todo los que no son decanos, como Esther Seligson, que es un claro ejemplo, jinetean el teatro; por el simple hecho de escribir un punto de vista original sin fundamento teórico pero que les saca del triste anonimato.

—¿Esa es la exclusiva responsabilidad del crítico?

—Tal vez el director de la revista siente que ha confiado la columna a alguien inteligente, disidente de la opinión generalizada y especializada; ahí hay un problema en el director de la revista con la gente que pone y esto es una responsabilidad con la cual el teatro sufre y no tiene la culpa.

—¿Y qué opinas de la crítica tradicional?

—Yo de vez en cuando prefiero malos viejos críticos que estos nuevos torpes. Me acuerdo de Juan Tomás cuando se peleaba con Fernando Wagner a golpes, porque de veras, de veras sabían y eran viejos buenos; por lo menos vieron a Amparo Villegas en *La Celestina*, actuación que yo considero magistral.

—¿No se entra un poco en el terreno de la competencia entre crítico y artista?

—Así es, sueñan con el día en que como dádiva divina de sus manos reciban los actores y directores el reconocimiento de su trabajo a fin de año, premiado en una noche de gala, oportunidad para usar el smoking, de brillar ellos como estrellas; además son muy ambiciosos, quieren premiar a todos los géneros, comercial, experimental, de búsqueda y no nos olvidemos que premian inclusive a funcionarios antes de realizar su labor. Estos ya son extremos de crítica en México que yo veo verdaderamente abominables; afortunadamente hay otros que no pertenecen a las asociaciones, generalmente son inteligentes y saben escribir. La mayoría se ponen gallitos, provocados por mis puestas en escena; no es para tanto, si les gusta gócenla, déjense llevar, de nada les queda ser sargentos críticos del teatro, donde el ambiente ha sido tan raquítico; si alguien se está moviendo más o menos a un buen ritmo, no lo acalambren con aseveraciones sacadas del sombrero; no hablo de mí tanto como de otros directores.

—¿Cuál es la responsabilidad que evade la crítica menor a la que te refieres?

—Cometen un error fatal al parecer cultos en las críticas de los periódicos, el posible espectador que lee su columna se aburre infinitamente suponiendo que el crítico lo empuja a asistir, casi ninguno ha ejercitado el poder de concreción. Esto primero porque no tienen antecedentes, segundo porque el léxico les es limitado y tercero porque son mansos sin verdadera virulencia, esa virulencia que toca la parte sensible, oculta de un actor o un director; cuarto, pocos saben el peso de las palabras y dicen "se vuelve un melodrama" sin percatarse de que es

un género legítimo, inteligente, inteligible, liberador, toman el melodrama con si fuera antiestético para esta época y eso no es cierto. Deberían estar avergonzados, además, ya que han provocado la ramplonería de muchos actores de los cuales ninguno es digno de crédito, del crédito que se les ha dado, exceptuando a Gálvez, López Tarso, Obregón, Shēridan, French, por ejemplo.

—Existen dos agrupaciones de críticos ¿no es cierto?

—Eso me parece asombroso, indudablemente tienen que diferir en opinión para conservar su autonomía crítica, que es ridícula, de ahí que pienso que el crítico debe ser uno e indisoluble, fiel a su columna a la par que al teatro y tan parte de él como el autor.

—¿Qué cambios sugerirías?

—Si los críticos quieren hacer un movimiento, deben ser más incisivos, más venenosos, realmente cortar cabezas; en Nueva York sucede eso aunque ahora se ha revertido el papel del crítico, si la crítica declara que sale mal una obra, ésta se detiene. Esto también es un exceso.

—¿Cuál es la relación ideal, a tu entender, entre crítico y artista?

—Yo siempre he pensado que el crítico de teatro que no es ensayista, está enamorado secretamente de una actriz o de una obra en sí y lleva como una vida secreta, como que es el camaleón escondido que está viendo a quién corta la cabeza; tiene que ser muy agudo, tiene que tener una vida interior muy perversa, eso me encanta a mí, jugársela totalmente en duelo. Entonces si se hace una correspondencia porque eso es lo que está uno provocando, es decir, aquí le estoy poniendo esto que es la voz de una actriz, un concepto sobre lo homosexual, un concepto sobre la destrucción de los valores, etc. Ahí se compaginan el crítico con la obra porque obviamente el teatro utiliza modales, presencia, efectos, cuerpos, bocas, sensaciones, que todas están tocando la mente del espectador y del crítico, que están fascinándolos con una entrada, con un movimiento, con una ausencia de movimiento, con una pausa está uno seduciendo, seduciendo como si fuera uno hablando con una mujer. Al fin y al cabo el crítico como la mujer tiene otra vez que hacerle el juego también, violentamente, para que se cree ese puente, ese espacio crítico, si no no me interesan.

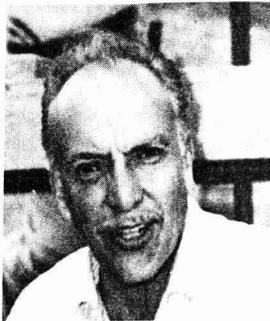
—El arte en esta época es un objeto de consumo ¿qué papel juega el crítico para propiciarlo?

—Yo creo que la crítica y la obra van muy unidas sobrepasando lo que es el consumo, van juntos como una pareja hablándose y conociéndose y en esa carreta los que se suben, siguen con ellos. Yo no creo que la crítica en México influya, pues aquí lo que siempre digo es que lo bueno del teatro es que no tenemos éxito. que regresamos otra vez al cero; ni hablar, una crítica no define la categoría del espectáculo ni propicia el consumo.



Palos de ciego y juicios

Entrevista con Gabriel Figueroa



Gabriel Figueroa

—¿Ud. considera necesaria la crítica en el cine?

—Sí, es absolutamente necesaria en todas las actividades artísticas, siempre y cuando sea una crítica constructiva. No me refiero a los elogios que se hacen de algunas gentes, elogios inmerecidos nada más porque, como decimos en México, “están en el candelero”. Eso no sirve, no le sirve, a la juventud, a los que vienen en segunda fila, luchando verdaderamente con mucho entusiasmo para colocarse. Ayudar a estos jóvenes a saber dónde están debería ser la función de la crítica.

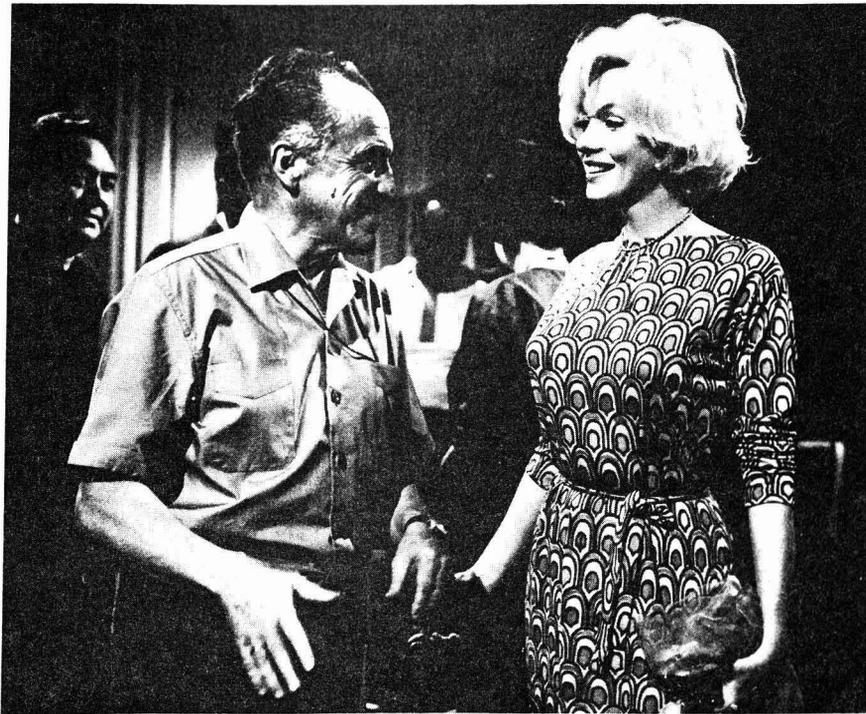
—¿Ud. ha recibido influencia de la crítica?

—Cuando es como la que he recibido del principal crítico del mundo, George Sadoul, sí. En mi carrera no he necesitado de la crítica como se hace en México porque yo soy muy autocrítico; con los años que llevo metido en esto siempre tengo algo que agregar a las críticas que me han hecho.

—¿Cómo se hace la crítica en México?

—Mire usted, en México, no digo que no haya críticos que han hecho algo, que tienen una ética profesional y realmente cumplen con una función, pero en general la crítica ha tomado una posición amarillista; atacar, dar palos de ciego a todo el mundo. Si se trata de dar nombres, Blanco Moheno jamás en muchos años hizo una crítica constructiva; parecíamos niños chiquitos o sus enemigos acérrimos. Otros críticos trabajan en grupo, en un grupo de elogios mutuos. Para darle un ejemplo: cuando me dieron el premio en el Festival de Cannes por *María Candelaria*, a un crítico de *El Universal* definitivamente no le gustó la fotografía. Años más tarde me hicieron una entrevista en Yugoslavia para la televisión italiana, que luego vino a México, en donde

Gabriel Figueroa y Marilyn Monroe



me preguntaban qué filtros usaba para lograr esos cielos famosos en Europa; pues el crítico insistía en que esos cielos eran un error, y cada vez que podía sacaba esto a colación. Yo me divertía mucho con esto, porque el crítico tiene todo el derecho de que no le guste algo pero no de marcarlo como un error.

—¿Y los críticos que mencionaba al principio que sí tienen ética profesional?

—Sí, tienen cierta cultura pero el problema es que quieren mostrar esa cultura en las críticas y entonces sólo se llega a una élite. Necesitamos un lenguaje que llegue más a la gente, a los artistas; que haya frases de aliento, que se marque lo bueno y lo malo. Por lo general esto se ha logrado con los artistas, los directores y las adaptaciones pero en aspectos como la fotografía o la edición es más difícil porque son especialidades. Jamás he visto escritas tres líneas de críticas, refiriéndose a la verdadera función fotográfica de una película específica.

—¿No hay entonces una crítica especializada en la fotografía cinematográfica?

—No, no la hay. Un crítico no puede especializarse en todos los aspectos cinematográficos: artistas, dirección, escenografía, fotografía; la cinematografía abarca veintitantas ramas. Es lo que decíamos antes de estos críticos que tienen una cultura general pero no especializada. En la fotografía hace falta entrenar los ojos para percibir todos los matices, las perspectivas, la iluminación, etc. Mire usted, en la fotografía todos llegamos a dominar la técnica en general; a unos les toma un año, a otros, cinco; pero el artista llega a tener ese dominio de la técnica que después debe olvidar para crear e interpretar. Porque la verdadera función de la fotografía en una película no es el lucimiento fotográfico como han creído los críticos, sino el ambiente que se crea a través de la fotografía; el ambiente que requiere la obra; no la nube bonita, ni la montaña, ni el río, el ambiente. Y en esto juega un papel muy importante la luz, que puede hacer sentir la alegría, la tristeza o lo dramático que ha planteado el autor. Jamás he visto a la crítica adentrarse en estas cosas.

—¿Qué le falta a la crítica en México?

—Tener mayor especialización. Hay críticos ahora que se empeñan en afirmar que el cine que yo hice en blanco y negro con el Indio Fernández es un cine estático. Estos críticos no tienen la perspectiva suficiente para juzgar las cosas en relación con el momento. Así era el cine en esa época, en Hollywood, en Inglaterra, en Alemania, en Japón. Yo ahora he cambiado toda mi técnica; la he cambiado de acuerdo a la dinámica actual. Luis Buñuel, por ejemplo, me lo dijo: que yo estaba en la técnica actual, que contaba la historia fotográficamente. Y eso es lo que no ven los críticos; no tienen proyección.

—¿Pasa lo mismo en Estados Unidos y en Europa?

—Mire, como se dice por ahí: en todos lados se cuecen habas; pero en general, en Hollywood por ejemplo, hay mayor especialización. Existen revis-



Luis Buñuel y
Gabriel Figueroa

tas como el *Variety* o el *Hollywood Reporter* que son revistas especializadas; los críticos son conocidos y respetados. Yo pertenezco a la Academia de Ciencias y Artes de Hollywood y la organización ahí es excelente. Cuando se da el Oscar, hay un grupo de especialistas en fotografía que son los que opinan sobre ella; lo mismo que el grupo de editores o de músicos, porque como le decía son especialidades y es muy difícil que un crítico abarque todas ellas. Con este modelo se hizo la de aquí, sin embargo el comité de premiación es de unas quince personas, algunas de ellas especializadas. Y en Europa la crítica es absolutamente constructiva; no es una competencia entre el crítico y el creador como sucede muy seguido aquí.

—¿Hay en México revistas especializadas de crítica cinematográfica?

—De crítica no, pero sí hay revistas especializadas de cine. La crítica en México se publica en los periódicos; no ha llegado al lugar que se merece. Un crítico puede llegar a tener gran importancia social porque le está enseñando al público a ver las cosas que comúnmente no se captan. ¡Fíjese la importancia que puede llegar a tener un crítico socialmente: entrenar a la gente a ver! Eso dijo D. W. Griffith en 1914 cuando empezó a hacer cine: "Voy a enseñarles a ver".

—¿Ud. considera entonces que hay influencia de la crítica en el público?

—El cine ha tenido una influencia definitiva en muchas cosas. Desde que se comercializó y desde que se hicieron proyectores en todo el mundo ha tenido una influencia definitiva en la vida de la gente.

El cine es responsable de las modas —los peinados, los vestidos, la decoración de las casas. La crítica tiene por lo tanto mucha influencia en el público y es importante porque así puede ver cuáles son los valores reales, no los valores superficiales. Los críticos pueden ser los guías del artista y del público. Con la crítica se puede elevar el nivel de cultura de la gente. Es posible lograrlo si hay un plan de actividad en ese sentido. Para lograr esto no son suficientes los suplementos dominicales porque la gente no se entera; cuando mucho leen el encabezado. Se necesita una relación más cercana entre el público que va al cine y el crítico.

—¿Considera que debería haber una publicación de cine que incluyera la crítica cinematográfica?

—Sí, pero es muy difícil. Como le decía eso se le queda a los periódicos. Los críticos que son gente preparada deberían buscar el camino para que la crítica fuera leída. Hay que desarrollar en la gente la costumbre de leer sobre cine. Es una función muy necesaria.

—¿Qué relación hay entre la crítica y los premios?

—Puede haber mucha. Puede haber influencia de la crítica periodística en un jurado determinado. Porque muchas veces hay cosas que no están al alcance del jurado; captar, por ejemplo, la edición de una película, la música. Son esas especialidades de las que hablábamos antes. ¿Cómo se puede juzgar la música, si no se sabe de música? Hay que tener una cierta educación musical para saber cuál es una obra musical original y cuál no; si hay creatividad o no.

—¿Piensa usted que el creador, por ejemplo en fotografía cinematográfica, puede hacer mejor crítica que el crítico de profesión?

Naturalmente, pero no solamente el creador. Hay gente creativa que tiene un ojo maravilloso sin haber sido un profesional. Yo trabajé siempre muy a gusto con John Ford. Hacía todo con mucha maestría: la iluminación, la composición todo. Era un maestro que jamás se acercaba a la cámara, jamás iba al cuarto de proyección; corregía todo desde su lugar. La mayoría de sus películas tienen una magnífica fotografía porque él la buscaba y no era un profesional de la fotografía. Existe la creencia de que el fotógrafo siempre hace lo que quiere y no es así. Nosotros estamos supeditados al gusto, a la interpretación, a las órdenes del director, aunque a veces no estemos de acuerdo. Ahora, cuando se da el "team", la combinación del director y el fotógrafo buscando el mismo objetivo; si los dos tienen la misma forma visual de contar la historia, se trabaja muy a gusto. Ha habido "teams" famosos: Einsteine y Pizé en la Unión Soviética, o el mismo John Ford y mi maestro: Bert Rolland —que fue el que fotografió *El Ciudadano Kane* con una innovación en la técnica cinematográfica. Pero el paso importante es la comunicación que haya entre el crítico y la gente como un movimiento social. Es una educación que la gente puede y debe tener.

La crítica de cine en México

En el *Diccionario del cine Larousse*, Jean Mitry da la siguiente definición sobre el crítico de cine: "Periodista especializado, 'intermediario' dicen sus enemigos, 'intercesor' dicen sus amigos, cuyos escritos y ensayos contribuyen no sólo a la comprensión del cine por el gran público, sino también, por parte de los que lo hacen, a una toma de conciencia más profunda de su arte."

Inquisidor o juez benevolente, el crítico de cine es una abstracción más, una especie de animal extraño digno de engrosar las clasificaciones zoológicas de los bestiarios que circulan por ahí. Incluso, se podría pensar que Kafka habla del crítico de cine cuando comenta y se interroga sobre ese bicho fantástico al que denomina Odradek, del que dice: "Inútilmente me pregunto qué ocurrirá con él. ¿Puede morir? Todo lo que muere ha tenido antes una meta, una especie de actividad, y así se ha gastado."

El desarrollo de la crítica de cine ha sido arduo y azaroso, trabajo a contracorriente que nace entre la arrogancia de los ensayistas literarios o de las plumas sagradas" (como Ruskin) dedicadas al comentario de la sabia serenidad de las artes plásticas. En ese campo de batalla las flechas, los lanzazos y los muertos pueblan el panorama, sobre todo los célebres muertos de toga y birrete que sólo podían escribir de asuntos serios, y no de *frivolidades* como el cinematógrafo. Por fortuna en 1887 aún los Lumière no llegaban a la síntesis técnica que conformaría el cine, pues de otra manera el mordaz Saint-Saëns hubiera incluido a los críticos de cine en su *Carnaval de los animales*.



Cuando se habla de los primeros críticos de cine, como Louis Delluc o León Moussinac, es preciso trazar unas líneas que separen sus aportaciones teóricas con el quehacer de la crítica actual. Para ellos la idea de la *meta* era muy clara, pues un lenguaje artístico en plena génesis ofrecía un campo analítico de gran flexibilidad. La *meta*, al estilo de los lógico-matemáticos, no era el final del camino, sino el recorrido necesario. Es decir, sus aportaciones eran obligación y trayecto para la construcción y/o desconstrucción de esa entelequia llamada *Crítica de cine*.

Ahora bien, esa especie de actividad debe nutrirse de la aportaciones y del grado del saber de otros campos estéticos, pues de otra manera se conformaría con una teoría pobre y llena de lagunas. Por esa razón, Eisenstein aplica algunos conceptos del lenguaje musical a sus concepciones cinematográficas, como en el caso del *montaje polifónico*, o de su idea del *ritmo*.

Pierre Macheray constituye una de las figuras predominantes en la vanguardia de la crítica literaria francesa. Sus ensayos son aportaciones principales en el estudio de la epistemología de la crítica y el ejemplo más concreto de esta actitud teórica lo constituye su libro: *Para una teoría de la producción literaria*. En este libro las proposiciones son claras y se pueden trasladar algunas apreciaciones al territorio de la crítica de cine. La noción de *objeto de la crítica* es un apuntalamiento indispensable para cuestionar la labor de aquel que se dedique a este tipo de análisis. Pues el término decimonónico de *crítica* puede volverse nebuloso, ambiguo, en la medida en que su *corpus* teórico sea endeble y falto de sustento. En el caso de la crítica de cine esto es una realidad, porque sus directrices confluyen de manera arbitraria y su juicio se suspende en la artesanía del gusto o en la subjetividad del maniqueísmo.

A estas prácticas las determina Macheray como empíricas. Y, ya se sabe, el empirismo es muy limitado. En primer lugar, porque se inscribe en una tradición que sólo producirá *continuaciones*, nunca salidas a una óptica diferente de las que marca una tradición. Por el contrario, la crítica de cine que se plantee como un *saber nuevo* traerá consigo las inminentes renovaciones, el problema aquí radicará en que se pase de la simple *denominación* a la complejidad de la *connotación*. Es decir, el recurso de designar las cosas puede engendrar trabajos de su-

El crítico literario es un lector que no se guarda para sí mismo su experiencia, sino que la saca fuera, la pone a la luz, la hace explícita, la examina, la analiza, se plantea preguntas acerca de ella.

Antonio Alatorre
"¿Qué es la crítica literaria?", 1973



til arquitectura literaria, que den la *apariencia* de descubrir "algo"; pero ese "algo", esa abstracción tendrá una falsa objetividad que se puede ejemplificar con las críticas-crónicas en las que únicamente se relata el argumento o la anécdota del filme.

En la *connotación*, por el contrario, se pueden establecer las *condiciones de posibilidad de un trabajo estético*, esto que parece un criptograma, es en realidad un planteamiento en el que se analizan y se discuten las posibilidades de rechazo o de denuncia, de aceptación y de juicio positivo para un producto cinematográfico que se inscribe dentro de una totalidad y una particularidad discernibles en el seno de la propia crítica. Al llegar a ese punto la crítica cinematográfica se encuentra ante una ciencia que es capaz de proponer soluciones y encauzar el sentido de una película, sin que esto se constituya en una suerte de alquimia o de ocultismo. Este tipo de análisis no invoca demonios, los quiere abolir desde el principio, sólo tiene la intención de evitar el dogmatismo de la crítica como una doctrina que de respuestas insoslayables, pues es justamente a la inversa: "se tratará de formular la pregunta que la funda, que da sentido a sus respuestas".

Toda película (inteligente, idiota o de *Cantinflas*) es una pregunta general, es una interrogante desde el momento en que su expresión dará lugar a una forma de conocimiento. Su análisis, al dividir algunos de los aspectos en que se integra el filme, originarán una serie de preguntas particulares que el crítico tendrá que ordenar y analizar para poder darles un sentido, y de esta manera fundar un saber

nuevo.

En esas condiciones, es preciso para el *crítico de cine* que se formule ante todo las leyes que rigen la producción de tal o cual cinta, pues al establecer un marco histórico estará encontrando la *continuidad* o *discontinuidad* de los géneros dramáticos o cinematográficos, el establecimiento de un estilo y sus variantes, las rupturas y las conexiones, en fin, una serie de soluciones formales y de contexto que enriquecerán la totalidad de la *connotación*.

De esta manera, esa *especie de actividad*, la del crítico de cine, se aleja de los fantasmas de la subjetividad y se encuentra ante un quehacer cuyas pretensiones están contenidas en el rango de las ciencias sociales. Lo notable es que el avance de las proposiciones de Macheray justifica una labor que se había "gastado" en las bellas divagaciones metafísicas o en burdos esquemas reductores. En el planteamiento de *Para una teoría de la producción literaria* el materialismo histórico concretan un desarrollo científico, un proceso que terminará por abolir las prácticas en empíricas o en volverlas inoperantes ante las enormes posibilidades de un trabajo analítico que saque al crítico de la posibilidad del zoológico musical o de los bestiarios contemporáneos, y lo integre a la fundación de un saber renovador y profundo.

I

Para dar una imagen mínimamente fiel y coherente de ese conjunto de personas, intereses, publicaciones, que forman la crítica de cine mexicana se debe advertir, por principio de cuentas, sobre una dificultad que sigue provocando confusiones: si se atiende a la cantidad como criterio, se pueden considerar como "críticos" a los miembros de esa inmensa horda de gacetilleros y "periodistas especializados" que reina sobre la mayoría de las secciones de espectáculos y revistas "de cine" del país, atentos exclusivamente a promover las obras o los intereses de grupos financieros o políticos siempre conservadores, mientras agreden y denigran cualquier intento de cine como una actividad artística o cultural renovadora; si se atiende, por el contrario, a ese grupo minúsculo, desarticulado e intermitente de analistas independientes, informados, que proponen siempre poner en duda, en crisis, una situación o un producto cultural concreto, más allá de los posibles prestigios o compromisos que éste entrañara, y que a partir de ese cuestionamiento ofrecen puntos de arranque para abordar y dar sentido a la película como producto y causa de un aparato ideológico (y, por lo tanto, político), se tiene un panorama de la crítica de cine estrecho pero alentador (aunque el impacto de este tipo de crítica haya sido muy limitado hasta los últimos doce o quince años, cuando empezó a tener acceso a la prensa diaria).

Lo cierto es que, como se verá más adelante, am-



bas categorías de crítica (si así se le puede considerar a la primera) se han desarrollado juntas.

La segunda categoría de críticos define y pone en práctica, cada vez con mayor conciencia, su actividad como un acopio de información y métodos científicos de análisis; desde hace veinte años, se exige al crítico una cantidad de información sociológica y artística antes impensada. De ese modo, el crítico actúa efectivamente como esa "especie de engranaje que regula el coeficiente de cambio del gusto" propuesto por Eliot (*Criticar al crítico*) y que engendra "cierto sentido de una forma que es la obra" y "distingue, separa y desborda" a las instituciones juzgadas, como plantea Barthes (*Crítica y verdad*).

La crítica de cine (como cualquier otra) cumple una función política clara, por cuanto que apoya o rechaza productos del aparato ideológico del estado. Por lo tanto, para que su función sea realmente saludable, tiene que evitar petrificarse en el dogmatismo y mantenerse como una vanguardia cultural que propicie ese "cambio del gusto". Esa actitud de la crítica no se entiende únicamente en función de un juicio de las obras actuales y futuras, sino como una constante revisión del pasado a la luz de nuevos métodos. Casos concretos: si las investigaciones sobre producción (de Emilio García Riera) y de exhibición (de Jorge Ayala Blanco) no estuvieran regidas por planteamientos críticos que comprendieran cada dato como una parte funcional de un aparato político-económico, degenerarían en el lugar común o en la complacencia por las meras cifras estadísticas.

II

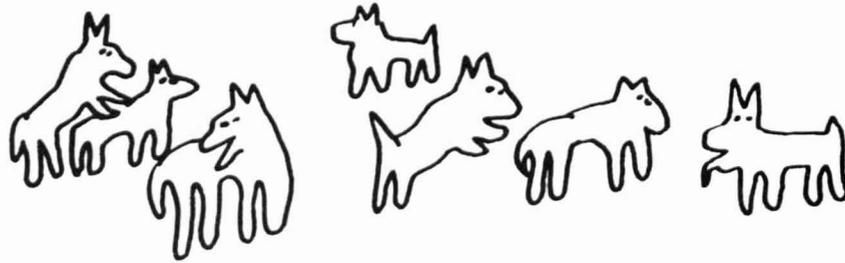
Obligadas referencias históricas: desde la llegada del cinematógrafo Lumière a México (1896) se dio ya una curiosa división (más formal que de fondo) entre quienes comentaban el espectáculo: abundaron los periodistas anónimos que, al referirse sistemáticamente a las exhibiciones y comentar su contenido se volvieron los primeros críticos, con juicios muchas veces tan divertidos como perspicaces y atinados, especialmente quienes escribían en *El imparcial*. Por otro lado, se destacaron como entusiastas consagradores culturales del cine los poetas modernistas; así, mientras Luis G. Urbina exclamaba: "¡Y hay quien asegura todavía que la ciencia es árida!", José Juan Tablada decía: "¡Bah!, soy de mi época y toda la ciudad me sugestiona... ¡al cinematógrafo pues!" (cf. Luis Reyes de la Maza, *Salón Rojo*).

Sin embargo, serían Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán los primeros mexicanos dedicados seriamente a la crítica de cine, al tomar el lugar de Federico de Onís, en 1915, en el diario *El Sol* de Madrid y el semanario *España*, bajo el pseudónimo de "Fósforo". Reyes se entusiasmaba delirantemente por los argumentos de los seriales y le interesaban aspectos marginales como la calidad del acompañamiento musical o los molestos parlanchines que siempre hay entre el público; Guzmán hacía meticulosas descripciones de las cintas, y el crítico *Fósforo* publicaría durante cinco años. En honor a la verdad, el carácter secundario que ambos escritores dieron a esta actividad hace que en poco se distingan sus trabajos de los de los comentaristas anónimos.

Aunque empiezan a proliferar las secciones o revistas enteras dedicadas al cine (o a la promoción de sus artistas, al modo hollywoodense) no se hace una crítica que trascienda la simple evaluación estética o moral, considerando a las obras aisladamente. Será hasta 1931 cuando surja, de la revista *Contemporáneos*, la iniciativa de crear el primer cine-club, dirigido por Bernardo Ortiz de Montellano; de la misma revista saldría Xavier Villaurrutia como argumentista (*Vámonos con Pancho Villa*, 1936) y crítico de las revistas *Hoy* (de 1937 a 1941) y *Así* (de 1941 a 1943). Desde ellas, Villaurrutia mostraría su desencanto ante *La gran ilusión*, su enojo por las manías grandilocuentes de Cecil B. de Mille y su entusiasmo por la actuación de Henry Fonda en *Young Mr. Lincoln*. Con las cintas mexicanas es peculiarmente benigno: señala los progresos como director de Chano Urueta en *Jalisco nunca pierde*, lo entretenido de *La obligación de asesinar* (1936, Antonio Helú) o el "refrescante oasis" que es *Corazón de niño* (1939, Alejandro Galindo).

La cantidad de películas norteamericanas de excelente factura y el torpe e ingenuo nivel artesanal del cine mexicano de los 30's tuvo su cronista más severa en Luz Alba, que publicaba semanalmente en *El Universal Ilustrado*. Sus críticas a las cintas





nacionales se caracterizaron por la falta de complacencia por cualquier posible prestigio en que se ampararan o por la supuesta penuria económica en que se filmaban; en cambio, exigía argumentos inteligentes, ajenos a la influencia de Rancho Grande y filmados con más interés artístico que comercial. Con toda su ferocidad visceral, esta crítica a contracorriente es la primera que comprende las películas como parte de toda cultura y como expresión de intereses políticos.

En 1938, José Pagés Llergo funda la revista *Cine*, donde colaboran Salvador Novo, Rubén Salazar Mallén y René Capistrán Garza (que fuera uno de los cerebros del movimiento cristero); sus buenas ambiciones críticas fueron reforzadas con la aparición de *Cinema Reporter* de Roberto Cantú Robert, ese mismo año. Esta última desempeñaría una magnífica labor informativa a lo largo de los 40's.

El avilacamachismo y el alemanismo abarcaron lo que ha llamado "época de oro" del cine mexicano; también impuso su estilo al periodismo (es el nacimiento de articulistas como Blanco Moheno y Denegri) y, por supuesto, a la crítica del cine, que casi desaparece entre gacetilleros descaradamente puestos al servicio de los productores y en contra de cualquier cosa que oliera a "comunismo", o sea a voz disidente (un ejemplo claro de ello era Jorge Mendoza y Carrasco, "Lumière, el hombre que se habla de tú con las estrellas"). A fines de la década destacan dos periodistas refugiados españoles: Alvaro Custodio (argumentista de *Aventurera y sensualidad*) y Francisco Pina. El primero fue despedido de *Excelsior* por la gran inteligencia y agudeza de sus comentarios, que se suponían muy subversivos para el ambiente, mientras Pina logró desarrollar la primera crítica realmente profesional y científica en el suplemento de *Novedades México en la cultura* y después en *La cultura en México*, ambos bajo la dirección de Fernando Benítez. A fines de los 50's, Carlos Fuentes intenta con enorme acierto la crítica de cine en la *Revista de la Universidad*, bajo el pseudónimo de Fosforo II.

Francisco Pina es el precario puente y obvio maestro de la generación crítica más consistente e importante del cine nacional, la que se agrupó en la revista *Nuevo Cine* (1961-62) y que incluía a García Riera, Gabriel Ramírez, Salvador Elizondo, Carlos Monsiváis, J. García Ascot y José de la Colina, entre otros. Influidos por la tendencia del "cine de autor" promulgada por *Cahiers du cinema*, redescubren al primer Fernando de Fuentes o a Arcady Boytler, revalorizan a Roul Walsh o a Budd Boetticher, comentan ampliamente el método de actuación del Actor's Studio y a *El año pasado en Marienbad*. En un ambiente sin crítica de cine digna de ese nombre, ante una industria cinematográfica en plena crisis y sometida a una censura feroz, la presencia de *Nuevo Cine* significó una necesaria renovación y el inicio orgánico y sistemático de la crítica como enjuiciamiento de todo un sistema de pro-

La frontera entre "lector" y "crítico" es invisible. En realidad no existe.

Antonio Alatorre
"¿Qué es la crítica literaria?", 1973

ducción y exhibición de productos ideológicos. Es muy ilustrativo de la situación actual de la crítica de cine el que de ese nutrido grupo, sólo García Riera continúa, muy marginalmente, ejerciéndola; los demás se han retirado a actividades literarias (de la Colina, Elizondo, García Ascot), periodísticas o de dirección cinematográfica (Juan Manuel Torres, Paul Leduc).

Herederos directos del grupo, Jorge Ayala Blanco y Arturo Garmendia rebasaron rápidamente a sus maestros en la medida en que actualizaron los métodos de análisis y la comprensión de la función del crítico y del cine (especialmente a partir de 1968). Garmendia fundó en 1967 la revista *35mm*, que, con graves limitaciones de espacio y difusión, ofreció una crítica combativa y entusiasta; desapareció dos años después, al retirarse de la crítica su fundador.

Ayala Blanco mantiene semanalmente, en el suplemento *La cultura en México*, la sección de crítica cinematográfica más importante de los últimos años, en la que hace operar un acopio de información, una capacidad de análisis, una preocupación por renovar sus sistemas de estudio y una independencia de criterio tan necesarias como difíciles de encontrar en otros críticos más jóvenes. Con todo, su posición marginal lo lleva a contradicciones curiosas tratándose de películas industriales mexicanas, a las que descalifica (no sin razón) por su condición de muestras de lo que el estado entiende y permite como "expresión cinematográfica", aunque los casos excepcionales y alentadores (digamos, *Canoa*, *El cumpleaños del perro* o *El lugar sin límites*) lo inducen a verdaderos malabares verbales para conciliar su repudio al cine industrial y su entusiasmo por esas películas.

Y eso es todo; hay una nueva generación de críticos cuyo destino depende de su capacidad para rechazar las componendas que ofrece el sistema (que van desde la oferta de poder filmar algún argumento propio hasta el de publicar reseñas, "con absoluta libertad", sobre las películas en cartelera, en órganos de difusión oficiales como la revista *Cine* o la censura directa por medio de los jefes de sección de diarios y revistas) y su habilidad para formar y mantener espacios realmente libres. Es una generación más abundante que coherente, que cubre su improvisación sobre la marcha, animada por los ejemplos de *Nuevo cine* y *La cultura en México*, todos universitarios pero frecuentemente antagónicos entre sí, solamente unidos por el rechazo a formas de hacer crítica y cine que se remontan a décadas atrás.



¿Es moderna nuestra literatura?

por Octavio Paz

Decir que la literatura de Occidente es *una*, provoca inmediatamente legítimas repulsas: ¿qué tienen en común el endecasílabo italiano y el yámbico inglés, Camoens y Hölderlin, Ronsard y Kafka? En cambio, parece no sólo razonable sino innegable afirmar que la literatura de Occidente es un *todo*. Cada una de las unidades que llamamos literatura inglesa, alemana, italiana o polaca, no es una entidad independiente y aislada sino en continua relación con las otras. Corneille leyó con provecho a Juan Ruiz de Alarcón y Shakespeare a Montaigne. La literatura de Occidente es un tejido de relaciones; los idiomas, los autores, los estilos y las obras han vivido y viven en perpetua interpenetración. Las relaciones se despliegan en distintos planos y direcciones. Unas son de afinidad y otras de contradicción: Chaucer tradujo el *Roman de la Rose* pero los románticos alemanes se alzaron contra Racine. Las relaciones pueden ser espaciales o temporales: Eliot encontró, al otro lado del Canal de la Mancha, la poesía de Laforgue y Pound, al otro lado del tiempo, en el siglo XII, la poesía provenzal. Todos los grandes movimientos literarios han sido transnacionales y todas las grandes obras de nuestra tradición han sido la consecuencia —a veces la réplica— de otras obras. La literatura de Occidente es un todo en lucha consigo mismo, sin cesar separándose y uniéndose a sí mismo, en una sucesión de negaciones y afirmaciones que son también reiteraciones y metamorfosis.

Literatura en movimiento y, además, literatura en expansión. No sólo se ha extendido a otras tierras (América, Australia, África del Sur) sino que ha creado otras literaturas. En uno de sus extremos han surgido las literaturas eslavas; en el otro, las literaturas americanas de lengua inglesa, castellana, portuguesa y francesa. Muy pronto una de esas literaturas —la norteamericana— se volvió universal, quiero decir, parte constitutiva de nuestro universo cultural e histórico. Imposible concebir a los siglos XIX y XX sin Melville, Poe, Whitman, James, Faulkner, Eliot. La otra gran literatura universal fue la rusa. Digo *fue* porque, a diferencia de la norteamericana que no ha cesado de darnos grandes poetas y novelistas a lo largo de este siglo, la rusa ha sufrido un eclipse. Pero la palabra *eclipse* es inexacta pues designa un fenómeno natural y que escapa a la voluntad de los hombres, mientras que la destrucción de la literatura rusa fue una empresa realizada voluntariamente por un grupo. Lo extraordinario de este caso, único en la historia moderna —la tentativa de Hitler al final falló— es que esa destrucción fue la consecuencia de un proyecto histórico prometeico y que se proponía cambiar tanto a la sociedad como a la naturaleza humana. La decepción de un cristiano del siglo II que resucitase y se diese cuenta de que han pasado dos mil años sin que se haya realizado la Segunda Vuelta de Cristo, juzgada inminente en su época, sería menor que el rubor que sentirían Marx y Engels si pudiesen ver con sus ojos la suerte de sus ideas un siglo y medio después de publicado el *Manifiesto Comunista*. Ciertamente, en los últimos años hemos presenciado el renacimiento de la literatura rusa: Soljenitzin, Sin-yavsky, Brodski y otros. Pero la influencia de estos escritores es moral, no literaria, Soljenitzin no es un estilo sino una conciencia; sus obras, más que una visión del mundo, son un testimonio del horror de nuestro mundo.

La tercera literatura occidental no-europea es la latinoamericana, en sus dos grandes ramas: la portuguesa y la castellana. (El caso de la francoamericana es distinto.) Aunque la evolución de las literaturas brasileña e hispanoamericana ofrece grandes analogías y similitudes, ha sido una evolución inde-



pendiente. Su historia hace pensar en dos gemelos que el azar ha colocado en dos ciudades contiguas pero incomunicadas y que al enfrentarse a circunstancias parecidas, responden a ellas de una manera semejante. A pesar de que los poetas brasileños y los hispanoamericanos han sufrido durante este siglo las mismas influencias —el simbolismo francés, Eliot, el surrealismo, Pound— no ha habido la menor relación entre ellos, salvo en los últimos años. Lo mismo puede decirse de la novela, el teatro y el ensayo. Además, la historia del Brasil ha sido distinta a la de los otros países latinoamericanos. Por todo esto, en lo que sigue sólo me ocuparé de la literatura hispanoamericana.

En sus comienzos nuestra literatura fue mera prolongación de la española, como la norteamericana lo fue de la inglesa. Desde fines del siglo XVI las naciones hispanoamericanas, sobre todo los virreinos del Perú y de Nueva España, dieron figuras de relieve a la literatura castellana. Apenas si es necesario recordar al dramaturgo Ruiz de Alarcón y a la poetisa

Sor Juana Inés de la Cruz. En la obra de ambos no es imposible encontrar ciertos rasgos y acentos que delatan su origen americano; estas singularidades, por más acusadas que nos parezcan, no los separan de la literatura española de su época. Ruiz de Alarcón es distinto a Lope de Vega pero su teatro no funda otra tradición: simplemente expresa otra sensibilidad, más fina y menos extremada; Sor Juana es superior a sus contemporáneos de Madrid pero con ella no comienza otra poesía: con ella acaba la gran poesía española del siglo xvii. La literatura hispanoamericana escrita durante los siglos xviii y xix comparte la general debilidad y mediocridad, con las contadas y conocidas excepciones, de la escrita en España. Ni el neoclasicismo ni el romanticismo tuvieron fortuna en nuestra lengua.

A fines del siglo pasado, fecundada por la poesía simbolista francesa, nace al fin la poesía hispanoamericana. Con ella y por ella, un poco más tarde, nacen el cuento y la novela. Después de un periodo de oscuridad, nuestros poetas y novelistas han ganado, en la segunda mitad del siglo, un reconocimiento universal. Hoy nadie niega la existencia de una literatura hispanoamericana, dueña de rasgos propios, distinta de la española y que cuenta con algunas obras que son también distintas y singulares. Esta literatura se ha mostrado rica en obras poéticas y en ficciones en prosa, pobre en el teatro y pobre también en el campo de la crítica literaria, filosófica y moral. Esta debilidad, visible sobre todo en el dominio del pensamiento crítico, nos ha llevado a algunos entre nosotros a preguntarnos si la literatura hispanoamericana, por más original que sea y nos parezca, es *realmente moderna*. La pregunta es pertinente porque, desde el siglo xviii, la crítica es uno de los elementos constitutivos de la literatura moderna. Una literatura sin crítica no es moderna o lo es de un modo peculiar y contradictorio.

Antes de contestar a la pregunta sobre la ausencia de crítica en Hispanoamérica, hay que formularla con claridad: ¿se quiere decir que no existe una literatura crítica o que no tenemos crítica literaria, filosófica, moral? La existencia de la primera me parece indudable. En casi todos los escritores hispanoamericanos aparece esta o aquella forma de la crítica, directa u oblicua, social o metafísica, realista o alegórica. ¿Cómo distinguir en la obra de Azuela, por ejemplo, entre invención novelística y crítica política? Lo mismo puede decirse de Borges, un autor diametralmente opuesto al novelista mexicano y de Mario Vargas Llosa, un escritor muy distinto a Borges. Los cuentos de Borges giran casi siempre sobre un eje metafísico: la duda racional acerca de la realidad de lo que llamamos realidad. Se trata de una crítica radical de ciertas nociones que se dan por evidentes: el espacio, el tiempo, la identidad de la conciencia. En las novelas de Vargas Llosa la imaginación fabuladora es inseparable de la moral, más en el sentido francés de esta palabra que en el español: descripción y análisis de la interioridad humana. En los tres escritores la crítica está indisolublemente ligada a las invenciones y ficciones de la imaginación; a su vez, la imaginación se vuelve crítica de la realidad. Paisajes sociales, metafísicos, morales: en cada uno de ellos la realidad ha sufrido la doble operación de la invención verbal y de la crítica. La literatura hispanoamericana no es solamente la expresión de nuestra realidad ni la invención de otra realidad: también es una pregunta sobre la realidad de esas realidades.

No es accidental la constante presencia de la crítica —más como actitud vital que como reflexión y pensamiento— en la poesía y en la ficción de nuestra América. Se trata de un

rasgo común a todas las literaturas modernas de Occidente. Esta es una prueba más —si es que es necesario probar algo por sí mismo evidente— de nuestra verdadera filiación: por la historia, la lengua y la cultura pertenecemos a Occidente, no a ese nebuloso Tercer Mundo de que hablan nuestros demagogos. Somos un extremo de Occidente —un extremo excéntrico, pobre y disonante. La crítica ha sido el alimento intelectual y moral de nuestra civilización desde el nacimiento de la edad moderna. La frontera entre la literatura moderna y la del pasado ha sido trazado por ella. Una pieza de teatro de Calderón está construida por la razón pero no por la crítica; es una razón que se despliega en el discurso de la providencia divina y su proyección terrestre: la libertad humana. En una novela de Balzac, por el contrario, la acción no se manifiesta como una demostración teológica sino como una historia gobernada por causas y circunstancias relativas, entre ellas las pasiones humanas y el acaso. Hay una zona de indeterminación en las obras modernas que es, asimismo, una zona nula: el hueco que han dejado las antiguas certidumbres divinas minadas por la crítica. Sería muy difícil encontrar una obra hispanoamericana contemporánea en la que no aparezca, de esta o de aquella manera, esa zona nula. En este sentido, nuestra literatura es moderna. Y lo es de una manera más plena que nuestros sistemas políticos y sociales, que ignoran la crítica y que casi siempre la persiguen.

La respuesta a la pregunta es menos inequívoca si, en lugar de literatura crítica, hablamos de crítica literaria, política y moral. Sin duda, hemos tenido buenos críticos literarios, de Bello a Henríquez Ureña y de Rodó a Reyes, para no hablar de los contemporáneos. ¿Por qué, entonces, se dice que no tenemos crítica en Hispanoamérica? El tema es vasto y complicado. Aquí me limitaré a esbozar un principio de explicación. Tal vez no sea la causa pero estoy seguro de que, al menos, es una causa.

Buena crítica literaria ha habido siempre; lo que no tuvimos ni tenemos son movimientos intelectuales originales. No hay nada comparable en nuestra historia a los hermanos Schlegel y su grupo; a Coleridge, Wordsworth y su círculo; a Mallarmé y sus martes. O si se prefieren ejemplos más próximos: nada comparable al *New Criticism* de los Estados Unidos, a Richards y Leavis en Gran Bretaña, a los estructuralistas de París. No es difícil adivinar la razón —o una de las razones— de esta anomalía: en nuestra lengua no hemos tenido un verdadero pensamiento crítico ni en el campo de la filosofía ni en el de las ciencias y la historia. Sin Kant tal vez Coleridge no habría escrito sus reflexiones sobre la imaginación poética; sin Saussure y Jakobson no tendríamos hoy la nueva crítica. Entre el pensamiento filosófico y científico y la crítica literaria ha habido una continua intercomunicación. En la edad moderna los poetas han sido críticos y en muchos casos, de Baudelaire a Eliot, es imposible separar la reflexión de la creación, la poética de la poesía. España, Portugal y sus antiguas colonias son la excepción. Salvo en casos aislados como el de un Ortega y Gasset en España, un Borges en Argentina y otros poetas y novelistas dotados de conciencia crítica, vivimos intelectualmente de prestado. Tenemos algunos críticos literarios excelentes pero en Hispanoamérica no ha habido ni hay un movimiento intelectual original y propio. Por eso somos una porción excéntrica de Occidente.

¿Cuándo comenzó nuestra excentricidad: en el siglo xvii o en el xviii? Aunque no tuvimos un Descartes ni nada parecido a lo que se ha llamado la "revolución científica", me parece



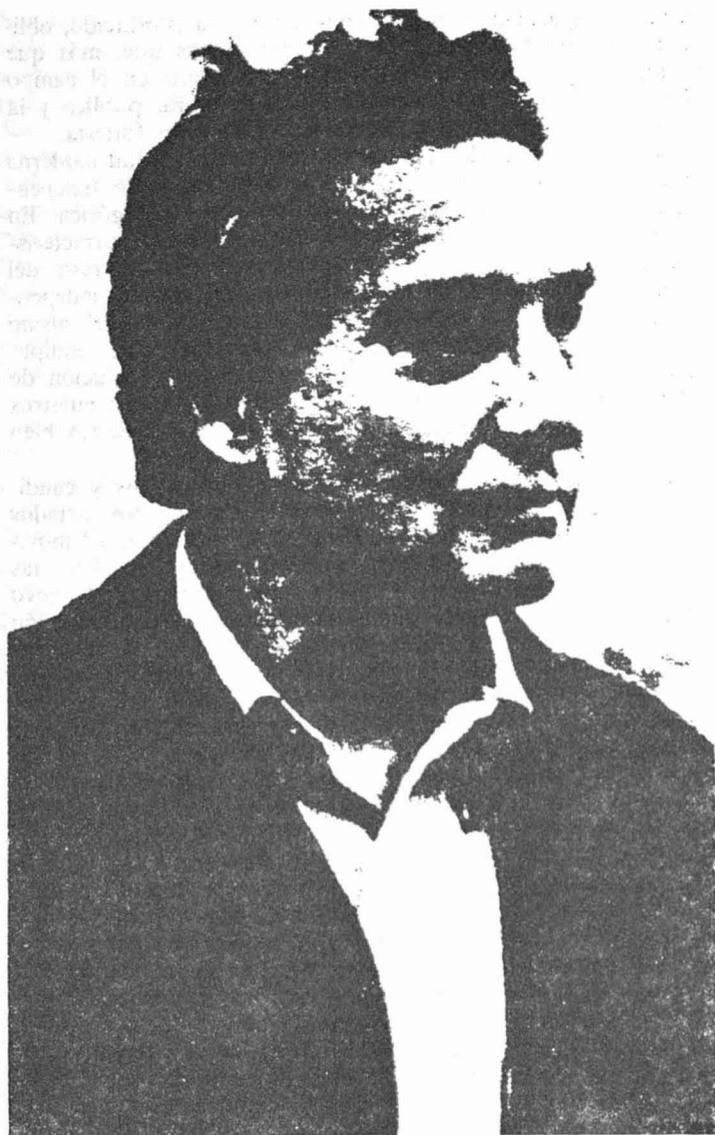
que lo que nos faltó sobre todo fue el equivalente de la Ilustración y de la filosofía crítica. No tuvimos siglo XVIII: ni con la mejor buena voluntad podemos comparar a Feijoo o a Jovellanos con Hume, Locke, Diderot, Rousseau, Kant. Allí está la gran ruptura: allí donde comienza la era moderna, comienza también nuestra separación. Por eso la historia moderna de nuestros países ha sido una historia excéntrica. Como no tuvimos Ilustración ni revolución burguesa —ni Crítica ni Guillotina— tampoco tuvimos esa reacción pasional y espiritual contra la Crítica y sus construcciones que fue el Romanticismo. El nuestro fue declamatorio y externo. No podía ser de otro modo; nuestros románticos se rebelaron contra algo que no habían padecido: la tiranía de la razón. Y así sucesivamente. . . Desde el XVIII hemos bailado fuera de compás, a veces contra la corriente y otras, como en el período “modernista”, tratando de seguir las piruetas del día. Por fortuna, nunca lo hemos logrado enteramente. No seré yo el que lo lamente;

nuestra incapacidad para ponernos a tono ha producido, oblicuamente, por decirlo así, obras únicas. Obras que, más que excéntricas, hay que llamar excepcionales. Pero en el campo del pensamiento y en los de la política, la moral pública y la convivencia social, nuestra excentricidad ha sido funesta.

Según la mayoría de nuestros historiadores, la edad moderna comienza, en América Latina, con la Revolución de Independencia. La afirmación es demasiado general y categórica. En primer lugar, la independencia del Brasil presenta características únicas y que la distinguen netamente de la del resto del continente; además, en la misma Hispanoamérica la independencia no fue una sino plural: la de México no tuvo el mismo sentido que la de Argentina ni la de Venezuela puede equipararse a la del Perú. En segundo lugar: si la Revolución de Independencia es el comienzo de la edad moderna en nuestros países, hay que confesar que se trata de un comienzo bien singular.

Los modelos que inspiraron a nuestros ideólogos y caudillos fueron la Revolución de Independencia de los Estados Unidos y, en menor grado, la Revolución Francesa. El movimiento norteamericano fue una consecuencia de las ideas, las instituciones y los principios ingleses transplantados al nuevo continente. La separación de Inglaterra no fue una negación de Inglaterra: fue una afirmación de los principios y creencias que habían fundado a las primeras colonias, especialmente el de libertad religiosa. En los Estados Unidos, antes de ser conceptos políticos, la libertad y la democracia fueron experiencias religiosas y su fundamento se encuentra en la Reforma. La Revolución de Independencia separó a los Estados Unidos de Inglaterra pero no los cambió ni se propuso cambiar su religión, su cultura y los principios que habían fundado a la nación. La relación de las colonias hispanoamericanas con la Metrópoli era completamente distinta. Los principios que fundaron a nuestros países fueron los de Contrarreforma, la monarquía absoluta, el neotomismo y, al mediar el siglo XVIII, el “despotismo ilustrado” de Carlos III. La independencia hispanoamericana fue un movimiento no sólo de separación sino de *negación* de España. Fue una verdadera revolución —en esto se parece a la Francesa—, es decir, fue una tentativa por cambiar un sistema por otro: el régimen monárquico español, absolutista y católico, por uno republicano, democrático y liberal.

El parecido con la Revolución Francesa también es equívoco. En Francia había una relación orgánica entre las ideas revolucionarias y los hombres y las clases que las encarnaban y trataban de realizarlas. Esas ideas habían sido pensadas y vividas no sólo por la “inteligencia” y la burguesía sino por la misma nobleza. Por más abstractas y aún utópicas que pareciesen, correspondían de alguna manera a los hombres que las habían pensado y a los intereses de las clases que las habían hecho suyas. Lo mismo sucedió en los Estados Unidos. En uno y otro caso, los hombres que combatían por las ideas modernas eran hombres modernos. En Hispanoamérica esas ideas eran máscaras; los hombres y las clases que gesticulaban detrás de ellas eran los herederos directos de la sociedad jerárquica española: hacendados, comerciantes, militares, clérigos, funcionarios. La oligarquía latifundista y mercantil unida a las tres burocracias tradicionales: la del Estado, la del Ejército y la de la Iglesia. Nuestra Revolución de Independencia no fue sólo una autonegación sino un autoengaño. El verdadero nombre de nuestra democracia es caudillismo y el de nuestro liberalismo es autoritarismo. Nuestra modernidad ha



sido y es una mascarada. En la segunda mitad del siglo XIX la "inteligencia" hispanoamericana cambió el antifaz liberal por la careta positivista y en la segunda mitad del XX por la marxista-leninista. Tres formas de la enajenación.

¿Fracasaron nuestros pueblos? Más exacto sería decir que las ideas filosóficas y políticas que han constituido a la civilización occidental moderna han fracasado entre nosotros. Desde esta perspectiva nuestra Revolución de Independencia debe verse no como el comienzo de la edad moderna sino como el momento de la ruptura y fragmentación del Imperio Español. El primer capítulo de nuestra historia no relata un nacimiento sino un desmembramiento. Nuestro comienzo fue negación, ruptura, disgregación. Desde el siglo XVIII nuestra historia y la de los españoles es la de una decadencia; un todo que se rompe —acaso porque nunca fue *uno*— y cuyos pedazos andan a la deriva. En esto también es notable la diferencia con el mundo anglosajón. La carrera de potencia imperial de Inglaterra, lejos de interrumpirse con la Independencia de los Estados Unidos, continuó y alcanzó su apogeo más tarde, en la

segunda mitad del siglo XIX. A su vez, al ocaso imperial de Inglaterra sucedió el ascenso de los Estados Unidos, república imperial. En cambio, ni España ni sus antiguas colonias han logrado siquiera adaptarse al mundo moderno. Se me dirá que no es imposible que los españoles, en un futuro no muy lejano, lleguen a construir una sociedad democrática. Aún así, habrán llegado a ella con un retraso de más de dos siglos.

Nuestros pueblos no son la única excepción de Occidente. Los rusos tampoco tuvieron siglo XVIII; quiero decir, la Ilustración no penetró en esa sociedad sino bajo la forma paradójica, como entre nosotros, del "despotismo ilustrado". Ellos y nosotros hemos pagado cruelmente esta omisión histórica: conocemos la sátira, la ironía, el humor, la rebeldía heroica pero no la crítica. Por eso tampoco conocemos la tolerancia, fundamento de la civilización política, ni la verdadera democracia, que reposa en el respeto a los disidentes y a los derechos de las minorías. Pero hay una diferencia capital entre ellos y nosotros. Aunque la Revolución de 1917 fue un cambio inmenso, no se tradujo en ruptura, negación y fragmentación. Entre Pedro el Grande y Lenin, entre Iván el Terrible y Stalin, no hay ruptura sino continuidad. La Revolución bolchevique destruyó al zarismo sólo para mejor continuar el autoritarismo ruso; acabó con la ortodoxia cristiana pero en su lugar instaló una ideocracia que si es menos espiritual es más intolerante que la de la religión tradicional. Rusia crece pero no cambia: sin zar sigue siendo un imperio. En cambio, la Revolución de Independencia produjo la disgregación del imperio español (¿o fue uno de los efectos de esa disgregación?). A la fragmentación hay que añadir la crónica estabilidad: desde el siglo pasado nuestros pueblos viven entre los espasmos del desorden y el estupor de la pasividad, entre la demagogia y el caudillismo.

En los últimos años, intoxicados por esas formas inferiores del instinto religioso que son las ideologías políticas contemporáneas, muchos intelectuales hispanoamericanos han abdicado. No han adorado, como los de otras épocas, a la Razon, el Progreso o la Libertad sino al toro de la violencia ideológica y del poder intolerante. Al toro de pezuñas ensangrentadas que lleva entre los cuernos, como si fuesen guirnaldas, las tripas de sus víctimas. Muchos escritores, atemorizados o seducidos por los bandos ideológicos y la retórica de la violencia, se han convertido en acólitos y sacristanes de los nuevos oficinistas y sacrificadores. Algunos, no contentos con esta abjuración, han trepado a los púlpitos y desde allí han pedido el castigo de sus colegas independientes. No han faltado los que, poseídos por el demonio del autoabhorrecimiento, han llegado a pedir el castigo de sí mismos. De ahí la necesidad urgente de la crítica en nuestros países. La crítica —cualquiera que sea su índole: literaria, filosófica, moral, política— no es al fin de cuentas sino una suerte de higiene social. Es nuestra única defensa contra el monólogo del Caudillo y la gritería de la Banda, esas dos deformaciones gemelas que extirpan al *otro*. La crítica es la palabra racional. Esa palabra es dual por naturaleza, ya que implica siempre a un oyente que es también un interlocutor. Sabemos que la crítica, por sí sola, no puede producir una literatura, un arte y ni siquiera una política. No es esa, por lo demás, su misión. Sabemos asimismo que sólo ella puede crear el espacio —físico, social, moral— donde se despliegan el arte, la literatura y la política. Contribuir a la construcción de ese espacio es hoy el primer deber de los escritores de nuestra lengua.

Este trabajo apareció en el *Times Literary Supplement*. Aparece hoy, por vez primera, completo en México.

Promover, alterar, descubrir

Fernando Benítez y Henrique González Casanova
hablan de los suplementos culturales

El Nacional fue mi escuela

¿Cuándo empezó a ejercer el periodismo?

F.B. De 1934 a 1936 trabajé como colaborador de *Revista de Revistas*. En septiembre de 1936 entré a *El Nacional*, que era el órgano de un gobierno revolucionario, el último que hemos tenido, del cual era prácticamente el director mi amigo el escritor e historiador Héctor Pérez Martínez. Ese momento fue muy importante en nuestra vida, porque no solamente era el órgano oficial de un gobierno revolucionario, sino que nuestra entrada coincidió con la iniciación de la guerra española. Todas las noches iba Marcelino Domingo, el embajador de España y una serie de personalidades, para leer los últimos cables, de modo que el *El Nacional* fue nuestra escuela.

¿Quién estaba a cargo del suplemento?

F.B. Luis Cardoza y Aragón.

¿Cuándo usted era director de El Nacional?

F.B. A mí me nombraron director de *El Nacional* unos años más tarde, cuando todavía Pérez Martínez era secretario de gobernación. Entonces pude transformar el periódico e iniciar con la colaboración de españoles y de escritores latinoamericanos el primer suplemento.

¿Quiénes eran esos españoles?

F.B. Eran muy importantes, estaban por ejemplo Benjamín Jarnés, Ontañón, Juan Rejano, Herrera Petere, Marcelino Domingo y los escritores españoles jóvenes que llegaron.

Y entre los latinoamericanos ¿quiénes se encontraban colaborando con usted?

F.B. Figuraron muy destacadamente Aníbal Ponce, argentino, un notable marxista; estaban también Nicolás Guillén y Juan Marinello. Los miembros del *Taller de Gráfica Popular* fueron los ilustradores de los primeros suplementos de *El Nacional*.

¿Por qué abandonó la dirección de ese periódico?

F.B. Al morir Pérez Martínez la política gubernamental se volvió una política reaccionaria que no respondía a los ideales que hicieron posible la fundación de *El Nacional*. Yo seguía la misma línea, porque pensaba que lo que yo era como reportero de un régimen revolucionario, no podía cambiarlo siendo director; entonces tuve graves dificultades con el gobierno de Miguel Alemán y salí en circunstancias dramáticas del periódico.

México en la cultura, portavoz
de tres generaciones literarias

¿Cuándo tomó la dirección del suplemento de Novedades?

F.B. Fue unos meses después, en 1949 fundamos *México en la Cultura* del Novedades.

Ahora, muchos años después, ¿cómo ve usted su suplemento?

F.B.: No me gusta hablar de una obra que he hecho, pero Alfonso Reyes opinó que los trece años que duró *México en la Cultura* eran importantes, no se podía conocer la historia de la cultura mexicana sin recurrir al suplemento.

¿Cree usted que esa es una de las funciones de los suplementos?

F.B.: Yo creo que la función del suplemento es llevar la cultura a las grandes masas. Para nosotros fue una experiencia muy importante, tuvimos a Alfonso Reyes como uno de nuestros más constantes colaboradores. Alfonso Reyes había sido un gran escritor de minorías, un escritor de libros que cir-



Fernando Benítez

culaban poco y de pronto se enfrentó a una publicación que tiraba en aquella época cien mil ejemplares y comprendió la importancia que era llegar a un gran público.

¿Hubo otro escritor en ese mismo caso?

F.B.: Por ejemplo Rodolfo Usigli. Nosotros publicamos su comedia *El niño y la niebla* que después batió los records de exhibición en los teatros y se publicó en un libro.

¿Quiénes fueron sus colaboradores en México en la Cultura?

F.B.: Teníamos en artes plásticas a Paul Westheim, a Manuel Moreno Villa, teníamos en Música a Adolfo Salazar. Realmente fue el portavoz de tres generaciones literarias. Allí colaboraron grandes escritores como Pablo González Casanova, Enrique González Casanova que siempre estuvo a mi lado, Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, Efraín Huerta, Víctor Flores Olea... No sé, no te puedo mencionar la lista de los escritores consagrados y la lista de los escritores que en ese tiempo aparecían.

La crítica literaria era débil

¿Cómo fue la crítica del suplemento?

F.B.: Te confieso que sí logramos un alto nivel por ejemplo en la crítica de pintura, o en la crítica musical; pero nunca logramos una regularidad y una alta calidad permanente en materias literarias, esto siempre ha sido difícil.

Y usted, Enrique, como colaborador del suplemento México en la Cultura ¿cómo ve la crítica?

H.G.C.: Creo que fue una crítica transitoriamente desigual, junto a artículos de gran importancia como los que mencionaba Fernando, de Reyes y otros escritores. Allí Chumacero por ejemplo hacía unas espléndidas críticas, José Luis Martínez (Fernando Benítez lo interrumpe para decirle que él mismo hacía buenas críticas), había otras cosas que tenían más carácter de mera información literaria, de periodismo literario, pero creo que la crítica literaria como conjunto se dio en el suplemento y que hay un cambio radical en la visión de la literatura a partir de colaboraciones como las de Reyes, Paz, Jaime García Terrés, Huberto Batis, Carballo...

Y usted, Fernando, ¿por qué dijo hace un momento que veía la crítica literaria un poco en el aire?

F.B.: Porque en primer lugar las editoriales no se anuncian...

H.G.C.: Es una crítica permanentemente impresionista, pero a partir de ella empiezan a desarrollarse los nuevos planteamientos que ya culminan con trabajos como los de José Emilio Pacheco.

F.B.: Sí, esto es cierto, nosotros no descubrimos, pero sí aprovechamos a los dos últimos jóvenes más notables de la literatura mexicana como son José Emilio Pacheco y Carlos Monsiváis.

Dígame usted Fernando, ¿la crítica ha cambiado; ahora es diferente?

F.B.: Veinte años o veinticinco años después la crítica todavía es muy débil porque las editoriales no pagan, porque hay pocos lectores, porque escribir notas de libros es una tarea muy pesada y todavía muy mal retribuida. En ese sentido yo creo que *Nexos* será una publicación muy importante, porque puede ocuparse de muchos libros.

Y en el terreno de la ciencia ¿cómo ve la crítica?

F.B.: Desgraciadamente en México no tenemos divulgado-

res de ciencia, ni críticos de ciencia, ni críticos de una multitud de aspectos científicos sociales de otro tipo. No existe todavía esa especialidad en México.

H.G.C.: No hay que perder de vista el grupo de Julio Estrada y de la revista *Naturaleza* que han seguido esta línea con apoyo de la Universidad.

F.B.: Sí, sin embargo me habían hablado del hijo de Monteforte Toledo, le pedí un artículo sobre "¿Qué podía esperar México de sus mares" y en realidad me hizo un informe.

¿Un suplemento espera lo mismo que una revista literaria?

F.B.: No, porque los suplementos de un periódico se dirigen a un público más grande.

Las batallas de un suplemento

¿Qué tipo de material le interesa a un suplemento?

H.G.C.: Yo creo que en este punto, Fernando, también habría que señalar la importancia que tuvo el repartimiento de los grandes problemas nacionales en el suplemento. Durante un periodo prolongado de la vida de México fue el único instrumento a partir del cual se hablaba seriamente de los problemas nacionales, recordemos todos esos grandes reportajes, esos grandes ensayos que publicaron personas como Jorge Tamayo, Pablo González Casanova, Gastón García Cantú, Leopoldo Zea...

F.B.: Sí, tiene mucha razón Enrique, nos ocupamos desde los primeros números de los problemas mexicanos tratados por grandes especialistas. Por ejemplo el mejor artículo que se publicó sobre la crisis del 68 lo escribió Pablo González Casanova en el suplemento que hicimos en *Siempre!* En realidad nunca dejamos de tratar los problemas de la nación aunque esto causaba mucha irritación por ejemplo en los propietarios de *Novedades* que creían que la crítica debía reducirse a breves notas de libros, a reseñas de teatro, de ballet, de exposiciones, etc. Nosotros le dimos a la cultura una dimensión mayor, es decir todo lo que concierne y todo lo que interesa fundamentalmente, vitalmente, al pueblo de México.

¿Por qué otra cosa se distinguió México en la Cultura?

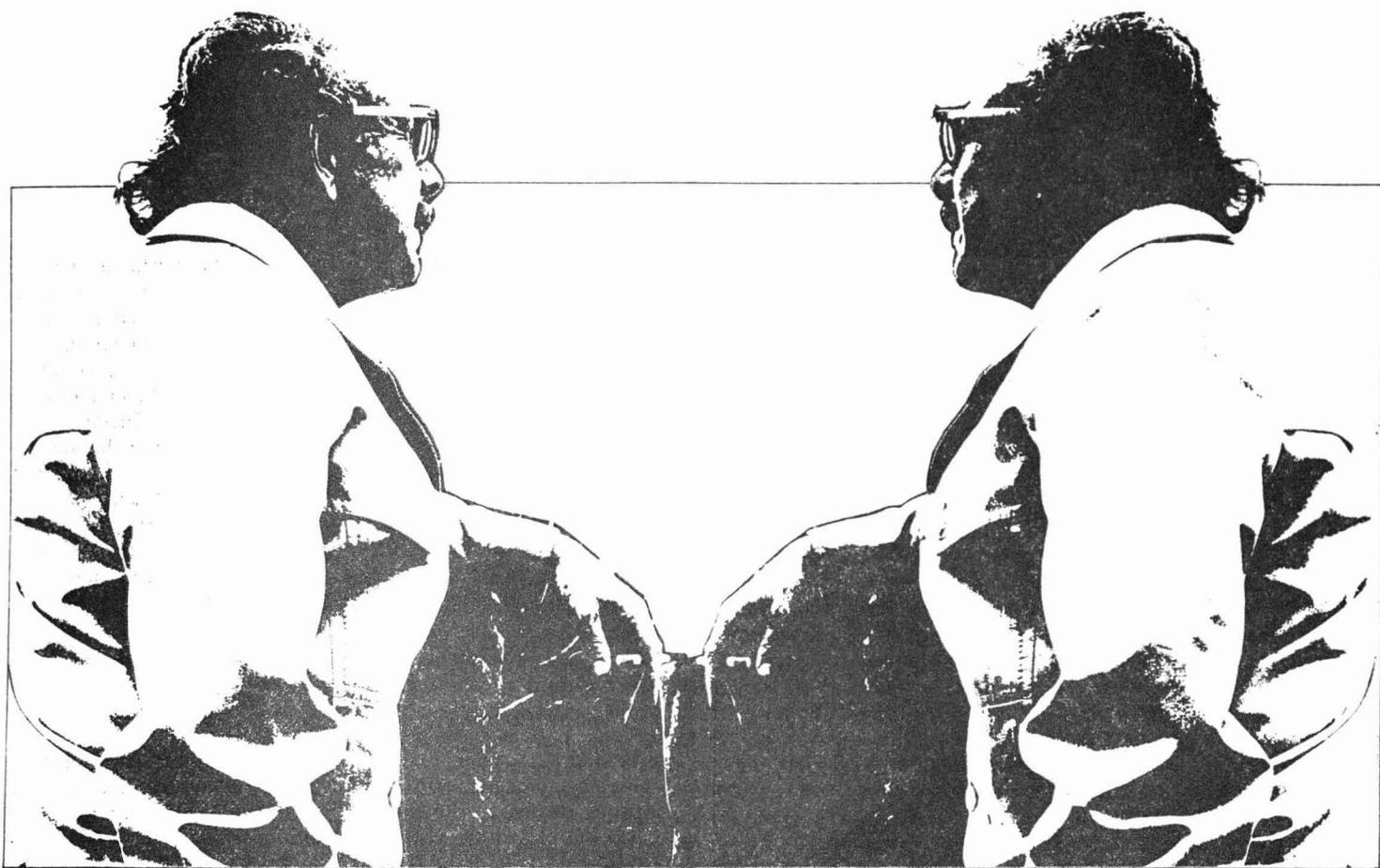
H.G.C.: En el impulso a la filosofía, cuando el grupo de los llamados *Hiperiones*, el grupo de los existencialistas que se formó en torno a Leopoldo Zea, se preocupó mucho por el problema de México y lo mexicano. Se impulsó a gente como Gaos, Samuel Ramos, en el grupo estaban Emilio Uranga, Luis Villoro, Ricardo Guerra, Fausto Vega, salió inclusive como resultado de los artículos que se publicaron en el suplemento una pequeña colección que publicó José Porrúa.

F.B.: No sólo la filosofía sino también la música. Nosotros por ejemplo defendimos al grupo *Nueva Música* que era ninguneado y relegado. Dimos una batalla por la música como la dimos por el cine, por el nuevo cine, por los nuevos posibles directores, en realidad libramos una batalla contra los churros y libramos muchas otras batallas.

¿Cuáles?

F.B.: Libramos por ejemplo a través de José Luis Cuevas una batalla contra la hegemonía de los tres grandes, para abrirle camino a los nuevos pintores y a las nuevas concepciones.

H.G.C.: Se le dio la palabra a Tamayo, el gran heterodoxo de los cuatro grandes porque después de su ausencia, cuando regresó de París y Nueva York, no parecía tener punto de apoyo.



La apertura

Mire usted Henrique, yo le pregunté a Fernando Benítez como veía su suplemento México en la Cultura y me contestó que le era difícil opinar sobre su obra, ¿qué fue para usted ese suplemento?

H.G.C.: El suplemento tuvo al mismo tiempo que una línea política muy clara, de carácter democrático progresivo revolucionario, una apertura, lo que llamaba con frecuencia Gastón García Cantú una política de "mano tendida" usando la expresión de Alfonso Reyes, para todo lo que tuviera calidad, independientemente de la posición política o filosófica que hubiera detrás, lo que ahora se suele llamar el pluralismo se dio en el suplemento de *Novedades*. En términos generales se logró dar una idea de la cultura de México en el mundo, con una amplitud que nunca antes se había dado y que después quizá no se haya dado tampoco.

S.M.: *¿Qué fue lo que provocó su salida de Novedades, Fernando?*

F.B.: Mi salida del suplemento fue una línea política cada vez más acentuada que molestó a los dueños del periódico, esta línea política hizo crisis naturalmente primero con la liberación de China, más tarde y en una forma más importante con la Revolución Cubana. Entonces simplemente ya no nos toleraron; en cambio debo decir que Pagés Llergo sí permitió una total libertad de nuestro suplemento, aunque desgraciadamente no teníamos los recursos ni los alcances que habíamos tenido en la época del *Novedades*.

H.G.C.: Yo quisiera añadir una cosa, entre las personas que hicieron crítica habría que señalar a Carlos Fuentes, que no sólo hizo crítica de cine pues hizo ensayos de crítica literaria de altísima calidad, y a Gastón García Cantú que no sólo hizo sus ensayos históricos, reflexiones sobre ciertos problemas sociales sino también practicó la crítica literaria. Porque si bien es cierto que fue muy desigual la crítica, y se pueden

contar muchas cosas malas, o escritas de manera superficial, también es verdad que si se revisara el suplemento, se encontrarían muy probablemente los mejores ensayos que se han escrito sobre la literatura mexicana tanto contemporánea como del pasado.

Oiga usted Henrique, ¿eso quiere decir que el impulso de México en la Cultura ha sido superior a muchos de los suplementos?

H.G.C.: Yo creo que no se ha llevado nunca el impulso de la producción literaria tan al día como se llegó a llevar en aquella época. No lo logramos en *Siempre!* por razones inclusive de espacio y porque la desintegración de un grupo deja efectos que no se superan rápidamente. Por otro lado el impacto del suplemento de *Novedades* en otras publicaciones como la propia *Revista de la Universidad de México* fue también algo que habría que revisar, la repercusión que tuvo como el gran medio de difusión, el gran traductor de la producción literaria que antes había permanecido en los pequeños grupos, en las ediciones limitadas, en las revistas de escasa circulación. La producción intelectual universitaria se puso al alcance de un grupo más numeroso sin degradación de la calidad sino buscando la superación.

¿Trajo esto algunas consecuencias?

H.G.C.: Sí, como fue el hecho de que el suplemento se usara en las escuelas secundarias, preparatorias e inclusive primarias como un elemento para que los alumnos hicieran determinado tipo de ejercicios y prácticas. Un conjunto muy importante de profesores usó el suplemento para que se informaran los niños y adolescentes e hicieran trabajos escolares que consistían en recortar, resumir, etc.

¿Cuál es la repercusión de los suplementos en la vida política del país?

H.G.C.: Yo creo que también en ese sentido el suplemento *México en la Cultura* representó en un momento la tribuna del escritor más accesible a la ciudad y publicó lo que no cabía en las páginas editoriales de los periódicos, ni por el tamaño



Henrique González Casanova

de los ensayos que excedía el límite de las cuartillas que habitualmente se exige a un artículo de las páginas editoriales, ni tampoco por los criterios de selección, pues estos estaban en ese periodo enormemente condicionados por la circunstancia de la guerra fría. Esos límites no se tuvieron en el suplemento, de manera que en cierto modo, siguiendo la pauta de aquel gran reportero checoslovaco Egon Erwin Kirsch, se hicieron verdaderos descubrimientos de México por la vía del ensayo, por la vía del reportaje, por la vía de las entrevistas; no pocos de los mejores reportajes de Jordán, descubrimientos de la realidad mexicana, problemas de los braceros, de los indios, de los ejidatarios, todo eso se discutió; cosas que no solían discutirse fuera de los círculos políticos y de los círculos profesionales se pusieron al alcance del lector.

La crisis

¿Siempre fue igual el suplemento?

H.G.C.: Después se fue caracterizando por una línea de carácter eminentemente democrático social, revolucionario en algunos de los escritores y sobre todo de gran simpatía, y en parte fue el compromiso que adquirió Benítez, en exhibir a los escritores como Aldo Baroni que habían estado combatiendo en la Revolución Cubana, lo que trajo como consecuencia la crisis final.

¿Cómo fue su salida del suplemento, Fernando?

F.B.: Al atacar como dice Henrique González Casanova a los defensores de la dictadura cubana y demostrar nosotros que recibían cheques de esa dictadura para mal informar a sus lectores, provocamos una violenta reacción de *Excelsior* en contra de *Novedades* y en contra sobre todo de su director que en aquella época era Ramón Beteta. Al no poder nosotros contestar los ataques, nos vimos obligados a colaborar en la revista *Política* de Manuel Marcué Pardiñas que atacaba duramente a Miguel Alemán, uno de los propietarios de *Novedades*, así es que en una junta que tuvieron Alemán y Beteta decidieron mi expulsión del suplemento, pero se encontraron con una gran sorpresa, nuestros 30 colaboradores renunciaron conmigo y el suplemento se convirtió en una basura, un suplemento que nadie leía.

¿Su salida del suplemento de Siempre! fue en las mismas circunstancias?

F.B.: No, yo quise dejar ese suplemento a los más jóvenes, es la primera vez que salgo de un periódico por mi voluntad. Allí no tuve dificultades en ningún momento.

H.G.C.: Fernando Benítez nos dio la oportunidad en *México en la Cultura* a algunos de sus amigos y colaboradores de dirigir el suplemento. De esa manera el suplemento de *Novedades* fue dirigido por Leopoldo Zea, por Pepe Iturriaga...

F.B.: Por ti.

H.G.C.: Por Pablo González Casanova, por Gastón García Cantú, por Jaime García Terrés. Todo esto sirvió para que muchos de nosotros nos formáramos no sólo como periodistas sino también como directores. Hizo lo mismo en la revista *Siempre!*, para darle oportunidad a los más jóvenes y además para poderse dedicar a escribir más intensamente sobre *Los indios de México*, primero dejó la dirección en mis manos y yo configuré un grupo, un equipo que estaba inicialmente precedido por Carlos Monsiváis y ese fue el grupo que tomó la dirección de *Siempre!* Pero dejó el suplemento no sólo voluntaria, sino deliberadamente.

Entrevistó Silvia Molina

El crítico ideal, imposible en la sociedad actual

—¿Piensas que la crítica cinematográfica en México es fundamentada, se improvisa, o no existe?

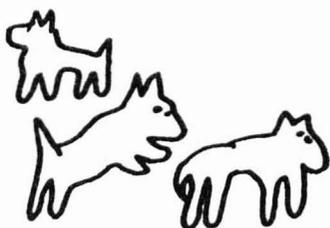
—Habría que empezar por definir qué se entiende por crítica en general, para ver en qué forma se ha dado en México. No creo que se haya dado de una forma estática; ha tenido momentos y variantes y críticos diferentes. Se puede entender por crítica todo un cuerpo organizado de ideas, un intento de rigor científico para analizar una realidad, en este caso, la cinematográfica. Y partiendo de eso tratar de incidir en la producción misma, en la forma en que el espectador se aproxima a la obra, etc.; sobre todo si se ha dado un rigor científico. Esto generalmente no se ha dado en México. Se ha dado la crónica, se han dado momentos en que algún crítico ha tenido el tiempo, la posibilidad económica para dedicarse a ello, y ha tenido la preparación ideológica suficiente para hacerlo, pero, generalmente, ha sido en forma muy esporádica. Quizá la única excepción sería Emilio García Riera, pero García Riera se autodefine más como un historiador que como crítico, y tiene razón. Empezó ejerciendo la crítica por vocación; la fue dejando y actualmente su obra, que es monumental, muy importante, no es la obra de un crítico, es la obra de un historiador. Sigue haciendo crítica de cine, pero eso para él es secundario. Sus artículos recientes, en cualquier publicación donde colabora, son más de comentario de la realidad donde se mueve el fenómeno cine, de producción, de problemas sindicales, acontecimientos de la semana, la muerte de alguien importante, etc., que de crítica ejercida como tal. Entre los demás críticos, para hablar de los recientes, generalmente, se ejerce la crónica. Sin temor a represalias. Voy a dar nombres: Jorge Ayala Blanco; lo que hace es crónica, contar la película, insultar a la gente involucrada en la película a partir de su problemática personal, y sin tratar ni siquiera, casi nunca, de justificar el por qué de sus insultos. Otro crítico es Pepe de la Colina, que tendría los elementos necesarios para hacer una crítica más profunda, es realmente escritor; cuando hace crítica con posibilidades es cuando hace crítica literaria; y aunque de pronto escribe artículos de cine, lo hace simplemente por simpatía, o por compartir un gusto suyo; pero a final de cuentas es como una forma de aproximación al espectador o al cineasta. Como crítico es muy superficial, o sea no hay cuerpo de ideas más organizado con el cual esté haciendo polémica. Tomás Pérez Turrent probablemente sea una de las gentes más capacitadas en cuanto a su curriculum para tener una actitud crítica. Te confieso que lo leo poco, porque escribe en publicaciones bastante ilegibles. En una etapa se ha autolimitado como crítico, y en otra se ha desviado a guionista. De cualquier forma tampoco puede considerarse un crítico. Habría unos tres más, que tendrían menor importancia. Han ejercido la crítica como "modus vivendi"; escriben en algún periódico, de pronto lo dejan porque encuentran otro trabajo mejor pagado. Creo que todo este condi-

cionamiento económico en el que se mueve el crítico es una de las razones que han invalidado que la crítica exista. La gente que ejerce este trabajo en un momento dado consigue otro; como guionistas, como escritores. Por otro lado está el de la gran influencia que pueden ejercer, cosa que les dará o satisfacciones o frustraciones; en general esto último. Yo creo que los críticos en México se dan cuenta que ni hacia el público, ni hacia el fenómeno producción, tienen mucha influencia. En algunos casos pueden ser bastante leídos, pero no tienen influencia real, y esto acaba frustrándolos. No quiero decir con esto lo que siempre se les reprocha a los críticos: que son cineastas frustrados. Eso no lo creo; lo grave es que llega un momento en que se vuelven críticos frustrados, que se dan cuenta que como críticos no sirven.

—¿Tú crees que se vuelven críticos frustrados o que el sistema les obliga a realizar una crítica así? ¿Esto está determinado por el sistema?

—Por un lado el sistema puede condicionar esto que tú mencionas; pero por otro lado, previamente a eso, aún cuando intenten seriamente establecer una crítica rigurosa, científica, es inútil, porque no pueden contra el sistema; el sistema, en un país como México, con una cinematografía como la mexicana —estatal, burocrática, monopólica, etc., improductiva en el estado creciente actual—, le pone cantidad de trabas y censuras a los que realizan las películas; con mucha más razón existen para alguien, que por fuera, trate de influir en lo que pasa en el terreno cinematográfico. Hay una excepción a esto: los pocos momentos en que, quizá, la crítica tuvo influencia, fue al principio del régimen de Echeverría, en que varios críticos tuvieron un programa de T. V. en Canal 11, que aunque es un canal no muy visto, era visto por toda la gente interesada en la industria cinematográfica, empezando por el Director del Banco Cinematográfico, Rodolfo Echeverría; él los había, prácticamente, puesto allí, y realmente los oía; los necesitaba. Esto hizo que durante algún tiempo, muy corto realmente, se pudiera hacer una labor positiva. Por ejemplo, yo en lo personal, le debo a su influencia para bien o para mal, que "Reed, México Insurgente" se pudiera exhibir en cines normales. Fue un fenómeno que duró algunos meses, unos meses en que Rodolfo Echeverría o Luis Echeverría, en su proyecto político los necesitaba para dar una imagen a principio de su periodo. Imagen de apertura democrática, que Rodolfo Echeverría quería para el cine, y permitió que los críticos presionaran hasta donde no pudiera afectar los intereses ni de la industria ni del Estado. Cuando esta situación terminó, los críticos no sólo perdieron influencia, sino que perdieron su programa, por instrucciones, tal parece que de arriba; una pequeña operación de ese tipo ocurrió en canal 11. Un pequeño golpe de estado. O sea que en un momento dado, una coyuntura política condicionada por el PRI, por el aparato oficial, puede hacer que se requiera de una crítica,





no nada más la cinematográfica sino a todos los niveles.

Durante los seis años de Echeverría, él no sólo dijo que el cine era malo, fue el primero en decir que todo andaba mal en este país. Que haya resuelto o no los problemas es otra historia, pero que necesitaba de una actitud crítica es evidente, porque en ese momento convenía después de la crisis del 68, de Díaz Ordaz, reajustar todos los mecanismos del aparato, desplazar incluso algunos cuadros para meter otros. Evidentemente todo, a nivel de crítica, fue promovido. En algunos casos se aprovechó, en otros no. En el caso de la crítica cinematográfica es difícil saber si podían haber hecho más de lo que hicieron, para cambiar la industria cinematográfica. Si se cambió fue porque Rodolfo Echeverría se dio cuenta de que la industria requería cambios, fundamentalmente económicos, porque se encontraba en números rojos. Necesitaba abrir nuevos mercados; una nueva generación biológica de directores. No tenía gente, necesitaba gente nueva, porque había un público nuevo, que se hizo en el 68, que quería ver otro cine y que no iba a ver cine mexicano.

Para promoverlo, construyó salas y proyectó cine mexicano en esas salas; auspició o promovió otro tipo de cine, de crítica, con comillas o sin comillas. Todo esto fue un momento político. Mientras hubo una coincidencia de la crítica cinematográfica con ese proyecto, se la auspició, se la toleró, se permitió, se la mandó a festivales, se le dio un programa de T. V.... En el momento en que esa crítica llegó a ser incómoda, simplemente se la borró del mapa. Cabe decir, en descarga de los críticos que se portaron bastante dignamente, así que el papel que Rodolfo Echeverría en un momento dado, los quiso hacer jugar como introductores, más que de un proyecto de cine, de un proyecto de tipo político. Se zafaron y punto.

En el caso de Jorge Ayala Blanco, por ejemplo, yo siempre he tenido ganas de ponerme a rastrear en la hemeroteca sus críticas. Alguien dedicado al cine debería de hacerlo para vengarse del tipo de ataques que hace. Simplemente ver qué películas de Hitchcock defendía y con qué argumentos. "La cortina rasgada", por ejemplo, que era furiosamente anticomunista, ver por qué la defendía; en qué momento defendía a Alberto Mariscal o a René Cardona, cineastas mexicanos, cuando él estaba tratando de entrar con ellos como productor, y cómo, a partir del 68, decide descubrir la revolución, el fascismo y una serie de cosas que están muy de moda; y cómo en un momento dado apoya las películas de la universidad porque él trabajaba allí como investigador de tiempo completo y por qué en un momento deja de apoyar estas películas. Entonces se ve que la famosa pureza de un crítico, en este caso Ayala Blanco, sin que su relación sea con el enemigo grandote que es el estado, también está condicionada por todo un sistema de vida personal,

por todo un sistema capitalista.

Actualmente, la Dirección General de Cinematografía y la Cineteca, han auspiciado una especie de nueva ola de crítica y la aparición de nuevas publicaciones. Esta nueva generación de críticos, muy revuelta, no hacen crítica, hacen reseñas, crónicas bastante desinformadas, en la gran mayoría de los casos; en otros con un snobismo de lo más fuera de moda, un poco a lo "Cahiers du Cinema" de los años cincuenta y que desgraciadamente hace prever que de ahí no va a salir crítica. Muchos de ellos están formados en el centro de investigaciones que dirige García Riera. Yo los conozco a todos, y no hablo de todos en su conjunto. Creo que los mejores se están dedicando más bien a la creación cinematográfica. Es gente que tiene un nivel de preparación y que está ejerciendo la crítica, actualmente, como "modus vivendi". Podrían hacerlo muy bien, pero no lo hacen porque no les interesa. Lo toman como una etapa igual que si trabajaran como asistentes de cámara; pero su intención realmente no es la de hacer crítica. Creo que es difícil que salga gente que se proponga hacer crítica en un país como México, con una industria de cine como la mexicana, con una información cinematográfica como la que hay en México. Es muy aburrido escribir todos los días, o cada ocho días, un artículo en que estés obligado a escribir sobre bodrio tras bodrio. Desgraciadamente la gente a la que me refiero, muchos de ellos, giran alrededor de la Cineteca, que tiene una publicación reciente muy banal...

—¿Esta revista está dedicada a la crítica y a la información en general?

R. Está dedicada a la promoción del cine que pasa en Cineteca; lo cual no estaría mal. Es lógico que una cineteca tenga su órgano de difusión, lo que está mal es que lo hacen a un nivel muy malo. Tienen las películas ahí, para verlas, y podrían escribir como para hacer que el público las vaya a ver, que sería lo sano. Generalmente da la impresión de que no las han visto; hay una especie de modelo que están siguiendo; no sientes su opinión y si la sientes es a un nivel de subjetividad, pero no a nivel de la fundamentación teórica, con un cuerpo organizado de ideas.

—¿Tú, como realizador, recibes influencia del crítico?

—Sí, yo creo que sí. Como quiera que sea un crítico es un especialista en ver cine. Uno, aunque no esté de acuerdo con ellos lo lee con cierta frecuencia; los conoce personalmente, en algunos casos incluso hay amistad; es un poco como un catalizador de opiniones. Uno sabe que cuando equis crítico dice su opinión, no sólo refleja su punto de vista, sino el de una clase, un medio, un grupo de amigos, o de enemigos en última instancia. Hay un código ahí que uno descifra y del que uno se puede nutrir. El problema es que esta nutrición es bastante endeble, que, generalmente, las críticas de los amigos son a favor; las críticas de los enemigos son en con-





tra, y muchas veces uno siente que las de los amigos son exageradamente a favor. Uno preferiría que hubiera más polémica, más crítica. En mi caso personal y en el de mucha gente, supongo que hay una capacidad de autocritica y no todo lo que haces te gusta. Necesitas una comprobación. Comprobación que te da el público, o que te da, antes que el público, el crítico. Pero haces una comprobación de hasta dónde lograste un diálogo, un diálogo que tú tienes con la realidad, que es lo que es una película. En una película tienes ese diálogo desde que empiezas a pensarla, a trabajarla con un guionista, a discutir cómo resolverla. Un diálogo con tu equipo para firmarla, para editarla, para actuarla. Y en un momento dado ese diálogo que has tenido con la realidad, ese tratar de manejar la realidad, se prolonga. La película tiene una vida propia que te sorprende, que no es lo que te esperabas ni lo que tú pensabas, por las reacciones que provoca, etc. Y en ese sentido el diálogo lo continúas con el público y con la crítica. De pronto te enteras de que en Argentina o en Japón gusta o no una película, y de por qué gusta o no; porque un amigo que tienes ahí te manda un recorte de una crítica que te refleja un punto de vista que generalmente es nutritivo; pero, desgraciadamente, en el caso de México, por razones que ya hemos visto, ese diálogo con esa realidad del crítico, como un catalizador de esas opiniones que podrían flotar en la atmósfera a favor o en contra, tienden a ser subjetivas, tienden a ser personales, o tienden a niveles superficiales de la película, no hay una discusión a fondo de lo que pasa.

—¿Y tú crees que la crítica en México ejerce alguna influencia sobre el espectador?

—Es probable, pero eso es muy difícil de determinar. Yo parto un poco de mis recuerdos de hace

años, influía más, quizá en mí, la crítica que ahora y probablemente determinaba que fuera o no a ver una película. Iba, quizá, por el director o la actriz que me interesaba, pero en muchos casos eran desconocidos y alguien me contaba que había leído una buena crítica en el periódico, y ese alguien después lo ratificaba. Yo podía estar o no de acuerdo con su opinión, pero la crítica había servido de guía. Para bien o para mal la cantidad de películas que se exhiben son muchas. Debería haber una mayor explicación de lo que la película plantea, del realizador, de la corriente a que pertenece, etc., partir de una cantidad de elementos que permitan ubicarla en un contexto más amplio.

—¿Los problemas de la crítica son específicos de este país o piensas que se dan en otros países más desarrollados que el nuestro o con otro sistema social?

—Es interesante el tema, y sería objeto de una conversación muy larga. El papel de un crítico cinematográfico, o de cualquier crítico, es el papel del intelectual en una sociedad en última instancia, o sea el papel que ejerce como crítico de esa sociedad, ya sea a partir de la crítica cinematográfica o de la crítica musicológica, o de la crítica literaria puede ser buena o mala, permitida o no, puede responder a algo más que una opinión individual, a una opinión partidarista, a una opinión equis. En el caso de la crítica de cine hay problemas complejos. Si tomas Francia como ejemplo de país desarrollado, de tradición de crítica en general y de crítica cinematográfica, ves sin embargo que hay unos altibajos enormes en la calidad de su crítica. Hay momentos, por ejemplo, en la nueva ola francesa de fines de los 50 y principios de los 60, en que aparecen los mejores directores. Se ejercía entonces la crítica en una revista que era excelente para su momento —*Cahiers du Cinema*—, que actualmente puede o no estar superada, pero que respondía no sólo a una actitud de crítica, sino que dio lugar a toda una nueva generación, que rompió con todo un academicismo cinematográfico, con todo un sistema de producción que imperaba en el mundo, con todo un lenguaje cinematográfico. Tenían un jefe espiritual: André Bazain, que hoy puede parecer reaccionario, pero que en ese momento funcionaba. Años después, por ejemplo, el mismo *Cahiers du Cinema*, cuando intenta combinar una actitud pro China, tercermundista, estructuralista y latinoamericanista, a partir de cualquier material que pase por París, no da una. Hacen críticas infames que no lee nadie y que no sirven para nada porque son verdaderamente malas. En un país donde ha habido un cine importante, la crítica sí ha tenido influencia, tanto en la obra como en el público; y en cambio en algunos países socialistas no han resuelto todavía el problema de la crítica. En países como los nuestros, en países subdesarrollados, tercermundistas, etc., sobre todo en un país como México es más claro, en la medida en que todo es por sexenios.





Hay sexenios en que el potencial crítico ve cine. Hay sexenios donde no ve nada. Hay sexenios donde se puede viajar y ver películas en el extranjero. Hay sexenios en que no hay forma ni de ir a Pachuca. Entonces, es muy difícil que el crítico obtenga la más elemental información, para que a su vez pueda informar al espectador y crear su propia teoría del cine. Entonces, es como peligrosa esa división entre tipos de países porque más bien responde a momentos históricos. Hay momentos en que la crítica surge sin que nadie la pida, hay críticos excelentes saliendo de todas partes. Hay momentos en que no hay ni obras, ni críticos, ni nada.

—¿Quiénes son o han sido los mejores críticos?

—Hay figuras críticas en la historia de la crítica en general, que son muy escasas; y en el caso del cine más; sobre todo si descartas a gente como Einsenstein, que no lo puedes juzgar como un crítico aunque tiene todo un cuerpo teórico de ideas sobre el cine. Hay todo un trabajo suyo sobre muchísimas películas, fundamentado desde su punto de vista como realizador, como marxista, etc., pero no lo puedes juzgar como crítico aunque haya ejercido la crítica o la teoría. Hay muy pocos técnicos de cine válidos. No se debe olvidar que el cine es bastante joven y no tiene el historial que puede tener la literatura, la música, la pintura, con gente que ejerció la crítica desde el siglo XVI o más allá. Esto no se da en el cine, y mucho menos en el cine de América Latina. Hay un nuevo cine latinoamericano tentado actualmente por la realidad de nuestro continente, y sin embargo hay muy poco trabajo crítico.

Glauber Rochas escribió un libro en Brasil que

se llama *Visión crítica del cine brasileño*; Carlos Alvarez en Colombia ha escrito algunas cosas sobre el cine colombiano; en Argentina se desarrolló un trabajo teórico ligado a la producción cinematográfica sobre el cine de guerrilla. San Ginés ha escrito otro sobre el trabajo que desarrolló en Bolivia. Pero todos ellos no son críticos, son realizadores que han tratado de explicar su propio trabajo, se han canalizado diciendo lo que tenían que decir escribiendo.

—¿Han cumplido por tanto la función del crítico, no?

—Han cumplido más la de críticos directos de una realidad, o sea, al no poderla ejercer como directores, la ejercen escribiéndola —con el pretexto muchas veces de escribir sobre cine—, pero no como fenómeno estético. En algunos casos sí. Glauber Rochas escribe una *Estética de la violencia o del hambre*, que es un texto fundamental en la historia del cine latinoamericano, que sería un polo equivalente de la nueva ola francesa, de romper con toda la producción, con todo un lenguaje. Hay que inventar un nuevo lenguaje latinoamericano y hay que crear una estética del hambre y la violencia porque eso es lo que vivimos, pero aunque es un texto muy importante y que influye muchísimo en la gente no se puede decir que Glauber Rochas sea un crítico de cine.

—No es un crítico porque no está dedicado a la crítica, pero ¿no piensas que está cumpliendo una función de crítico, aunque no sea un profesional en este sentido?

—No por el lado profesional. El cine es una herramienta, para los nuevos cineastas latinoamericanos, para transformar la realidad. En un momento dado la crítica puede ser una herramienta en ese sentido, pero la valoración que hace el realizador de su propio trabajo como realizador y de su trabajo como crítico es diferente. Si hablamos de herramientas: con una, cree tener un tractor y con otra una llave de tuercas; independientemente de que puede ser paradójico, y en algunos casos haya logrado tener más influencia un texto pequeño que él considera una llave de tuercas, que la bulldozer con la que a lo mejor supuso que iba a cambiar la realidad. En ninguno de los dos casos hay que idealizar: ni una película ni una crítica van a cambiar la realidad. Pero de alguna forma, tanto la crítica de cine, como la crítica ejercida a través de la obra cinematográfica, pueden contribuir a la creación de las bases de lo que realmente puede cambiar la realidad —aunque la realidad sólo la puede cambiar una revolución. Pero por ejemplo el Che en alguna parte dice que leyendo a León Felipe se le metieron ideas en la cabeza y León Felipe no creo que se haya propuesto crear Ches, pero él salió, y muchos se convierten en guerrilleros por ver películas absurdas, que analizadas críticamente son reaccionarias, pero alguna semillita dejan.





—¿Que relación tiene el crítico con el creador?

—Es difícil. Por un lado puede haber relaciones que condicionan una amistad o una enemistad; que se da, que es normal, sobre todo en un medio en donde todo el mundo se conoce. Por otro lado, en la falta de perspectiva de distancia, que en el caso de García Riera fue una de las razones que lo obligó a pasar de crítico a historiador. El se daba cuenta de que no tenía la distancia suficiente entre las películas como para poderlas juzgar como crítico, prefería esperar y verlas después. Langlois, el de la cinemateca francesa, guardaba cualquier lata de película que apareciese en cualquier parte del mundo, porque en ese momento era imposible juzgar su valor, valor evidentemente a primera instancia como testimonio. Es decir una película no sólo tiene importancia estéticamente, la tiene porque en ese momento registra hechos que no tuvieron importancia, pero que después puede ser la única película que los registró, el único testimonio que quede sobre eso. Y un juicio estético con mayor razón es complicado.

—¿Consideras que la crítica y la creación son objetos de consumo?

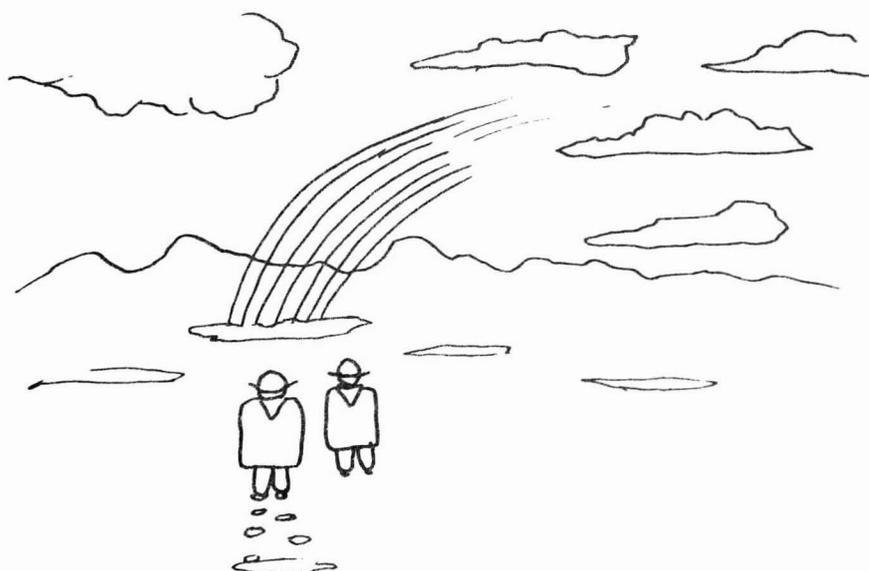
—Es evidente que el cine, como cualquier otra actividad (y el cine de una manera más clara), está muy condicionado por todos los mecanismos del sistema que los produce. En un sistema capitalista donde empleamos la famosa frase: "Arte e Industria", pues es obvio. El Arte no es objeto de consumo jamás, en todo caso sería artesanía y no me parece peyorativo. Pero el lado industria es muy complicado, por que sí condiciona muchísimo la obra, la posibilidad de que esa obra exista, y de que se ha-

ga como se quiso hacer y llegue a donde quiera llegar. Evidentemente, cuando la película cuesta lo que cuesta requieres de mucho para hacerla; aún con las fórmulas más baratas tercermundistas y pobres cuesta más que cualquier otra forma de creación. Tiene por tanto que estar muy condicionada al sistema, porque depende del sistema; depende de si es una producción privada o estatal y si es así depende del momento (de crisis, de auge, etc.). Pero todo esto sería largo de analizar.

Los que se encargan de publicar crítica no pueden hablar mal del cine mexicano, en algunos casos, porque el estado que es quien promueve el cine y le puede retirar la publicación, o la columna. No se pueden publicar ataques, concretamente en México, contra determinadas personalidades, porque traería problemas que rebasan la crítica cinematográfica, la discusión, etc. Por lo tanto hay una censura. Pero en algunos casos hay una autocensura de la cual ya hablamos. Hay otra condicionante, más disfrazada y más difícil de determinar en cada caso: la enajenación que tiene un crítico como individuo, que se da de una forma muy peculiar en el caso de los críticos. Gente que puede tener un nivel ideológico o de politización, o de cultura suficiente y que podría tener ciertas herramientas para ejercer la crítica, en la medida en que es un individuo solo que habla de su propia opinión personal y subjetiva, de si le gustó o no una película porque el actor le cayó bien o no; esto es trivial, pero a eso se limita su opinión porque nadie le está exigiendo más. En un momento dado acaba formando parte de la gran masa de público espectador clase media, que además es otra condicionante: cualquier opinión crítica que tú leas no es más que el punto de vista de esa clase social, que quizá está un poquito más a la izquierda porque ha leído a Marx, Bakunin, porque actuó en el 68... pero de cualquier forma es esa clase. Que yo sepa no hay en México ningún escritor de origen proletario o campesino, o de origen gran burgués... Pero sus reflejos, condicionados pavloviana y socialmente, en un momento dado pueden funcionar más que una ideología adquirida, porque así es. Por otro lado el cine y yo mismo y todos los cineastas mexicanos estamos en la misma situación, no sólo son los críticos. Hay que partir de esa realidad. Y si se trata de buscar cómo hacer un nuevo crítico, un crítico ideal, no podrá surgir de una sociedad como la actual. Pero podrían darse críticos mejores. No hay críticos que puedan responder a una pregunta estética más amplia que la de su propio punto de vista. Una crítica de partido ejercida a nivel stalinista evidentemente es nefasta, pero de alguna forma puede ser una etapa a la que ni siquiera hemos llegado; estamos en una etapa de crítica liberal.

—Entonces concretamente ¿Qué bases se requerirían para la formación de nuevos críticos?

—La formación de nuevas generaciones, y a largo plazo.



Fernando Curiel

¿Ves? La innombrada e impune cultura de masas

"Nunca antes me has abandonado en un apuro, señora jayúdame ahora, te lo pide el más humilde de tus hijos"
Santo, el Enmascarado de Plata, prosternado ante la imagen guadalupana (vieja basilica) / Episodio núm. 942.

primera de dos partes

Hacia el cuarto mes de este año, la Editorial Posada inició la reedición de *Los supersabios*, de Germán Butze; sin lugar a dudas, reticencias o equívocos, uno de esos prodigios que revocan el anatema estético que pende sobre la historieta (por no mencionar los otros: racional, ético, ideológico). Las aventuras vividas por Pepe, Paco, Panza Piñón y el restante *dramatis personae* de la saga (don Seve, el Capitán Neptuno, Polita, el "Médico", Solomillo) suman, a la fecha de estos apuntes, no menos de quince. Ahora bien: tal como sucedió con la reedición de *Rolando el Rabioso* a comienzos de los 60's, el regreso de *Los supersabios* tiene lugar en medio de un impenitente silencio. Fuera del esmerado reportaje que Germán Palomares produjo para Radio UNAM, mismo que recuperó la voz del desaparecido dibujante y un capítulo de una vieja adaptación radiofónica de la historieta, así como de aislados comentarios, la opinión cultural ha brillado por su ausencia. Tenaz. Contumaz. El público consumidor, por su parte, tampoco ha manifestado especial entusiasmo. *Los supersabios* no se incluye entre las decenas de títulos materialmente devorados en los expendios de revistas.

Suele afirmarse:

La crítica, entre nosotros, responde menos a escrúpulos epistemológicos que a un espíritu de cuerpo o juramento de sangre. Respinga, recrimina o alaba sin tasa ni medida a nombre de tal o cual cisma. De ahí que su mejor momento lo constituya la censura ontológica, el ninguneo. Por fortuna — añádate — abundan las excepciones. Llamamos al método que no consigue acallar una cultura a la deriva.

El valor de las voces verdaderas se encuentra en su capacidad de crítica, su profundidad de juicio y la independencia que esta otorga (...) En México cada vez más, nos estamos deslizando hacia un orden de este tipo (opresivo y negador de la verdadera libertad) caracterizado por la institucionalización de un valor falso. En medio de la grisura general a la que nos está conduciendo este sistema, no hay falta mayor que la de pretender romperla ejerciendo simplemente, en cualquier terreno, un auténtico poder creador y abriendo mediante él las puertas a la disidencia y a la crítica.

Juan García Ponce
"Nacionalismo y otros extremos", 1974

Más todavía:

Un nuevo énfasis, la lectura secreta o abiertamente política de los discursos artísticos, obra el milagro de envenenar un oficio de por sí implacable y malhumorado. La Histeria suele burlar a la Historia. Un tufillo judicial comienza a desprenderse de reseñas y revaloraciones. La crítica debería incluirse entre las autoridades contra las que procede el recurso de amparo.

Etcétera. Etcétera.

Reseño lo anterior sin afán polémico, empujado, más bien, por una avasallada nostalgia. En el campo donde florecen a su sabor la teve, la radio, la publicidad, la moda, los comics y las fotonovelas de todo género, etc., etcétera, esto es, la cultura de masas, ni siquiera se dan las condiciones de posibilidad para una crítica de la crítica, para un cotejo entre actitud científica y exabrupto, categoría y descotón. Porque ahora y aquí, excepción hecha del cine, todo es innombrado y por lo tanto impune.

No faltan, por supuesto, quienes de tarde en tarde frecuentan el lugar del crimen: viñetas, fotogramas, cuadrantes, cuadriláteros, pantallas de teve, boutiques, elepes / Del siempre renovado Salvador Novo en adelante, prospera una corriente que consigna en páginas rutilantes sus expediciones a la Baja Cultura. Aunque sin instaurar, todavía, una práctica crítica semejante a la que priva, científica o no, en la literatura y demás Bellas Artes. Huelga, por ser del dominio público, la lista de honor de tales esforzados. De otra parte, la comunicación y la cultura de masas desvelan cada vez más a los centros de enseñanza superior. Sin embargo, sus afanes apenas si se reflejan en el mercado profano, extramuros, de la crítica.

En suma: pese a inteligentísimos contragolpes, *Tele-Guía* continúa siendo la única instancia "crítica", a nivel popular, de la Imagen Bonita *et al.* El estudio de la fotografía rara vez va más allá de presentaciones literarias de dos, tres cuartillas. *Cepillín & Toys Ltd.* se expande en ñoña paz. Multiplicanse comics y fotonovelas. La bruja Hermelinda, toda "llantas, verrugas y lunares", salta del dibujo a la placa fotográfica. Los efluvios melodramáticos de W (A. M.) se imprimen en fascículos (*Noveléxitos*). El Chavo de la Ibero consigue la divulgación dialectal jamás soñada por la Onda. Ramón firma el contrato que le presenta Alfonso; Rosa dice a éste que Gina se fue con Jaime a Acapulco y él duda que Gina sea hija suya; Alberto acepta que Fanny vaya a su departamento y dice a Paula que para escarmentarla necesita la ayuda de Shantal; Cristina queda estupefacta al saber que Robles ¡es Miguel Angel Bremer!, etcétera, etcétera (capítulo 50 de la telenovela PECADO DE AMOR).

última de dos partes

Paradójicamente, los lenguajes "masivos", los icónicos en primer término, avivaron las cuestiones semánticas y semióticas. Hasta el extremo de que

no falten empresas tendientes a formular un alfabeto visual equivalente al fonético.

La historieta, la fotonovela, el cartel, la publicidad, han dado pie a una caudalosa literatura en ocasiones técnica, otras veces mesiánica o apocalíptica. Toda vez que el visual, como todo signo, se somete a un doble escrutinio: lingüístico, ideológico. Para leer y no leer *El Pato Donald*.

Sobra decir que a estas finiseculares alturas, los estudios de la cultura de masas ocupan de todo aquello que real o supuestamente les compete. La decoración masiva de interiores. El lenguaje de los supermercados. El turismo. La prensa del corazón. La difusión cultural y científica descafeinada. El marxismo en envases desechables. Qué sé yo.

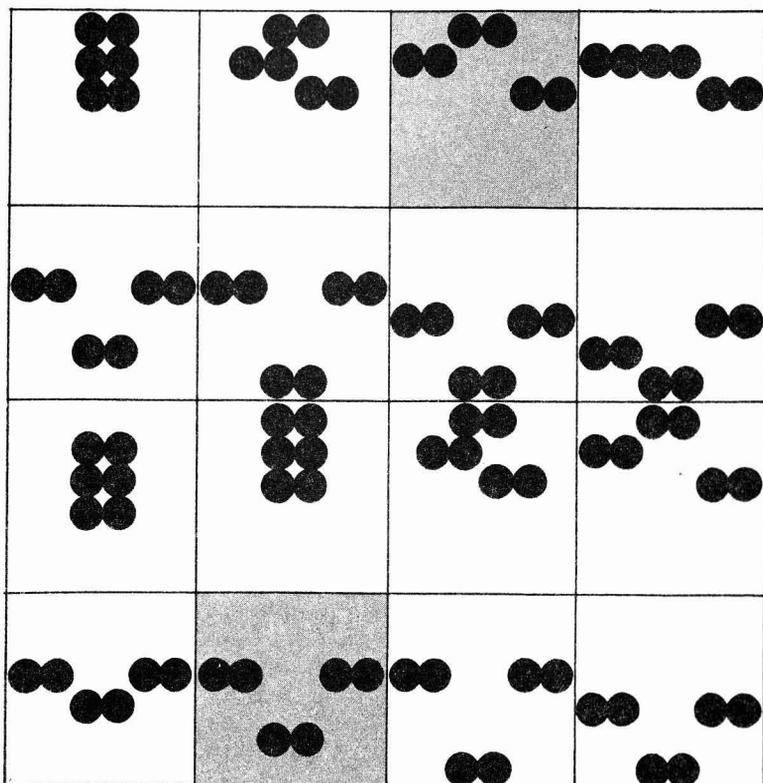
Otro capítulo importante es el relativo al devenir del gusto. Aquí encajan el kitsch, el díptico In/Out y el tríptico Alto/Medio/Bajo. Sin olvidar (por supuesto) el otrora próspero y tornadizo Camp.

¿Debido a qué (o a qué se debe) nuestro desinterés crítico por la cultura de masas?

Recojo cuatro causas (y sus respectivos comentarios):

a). El uso (y abuso) de expresiones tales como arte popular, alta cultura, cultura material, cultura académica, etcétera, no soslaya, antes robustece, la carencia de una terminología común y nítida. Dichas expresiones operan táctica, no técnicamente: ofenden o defienden. El vocablo folklore introduce un elemento más de confusión.

Comentario: manos a la obra. Quiero decir: fije-



se y púlase, a través de los medios conducentes, una terminología nacionalmente válida. Nos aguardan sorpresas sin cuento.

b). Tele y radionovelas, reclamos publicitarios y demás son subgéneros. Piénsase. De ahí el carácter vicario, sucedáneo de la crítica de la cultura de masas.

b1). Telenovelas y etcétera constituyen plagios, inoportunas o premeditadas degradaciones de la auténtica cultura, del arte auténtico. Sus desmanes, hipérboles, atropellos, metonimias y vulgaridades competen a códigos diversos a los semiológicos. Civiles y hasta penales.

b2). Ocuparse de tales cuestiones es un acto frío, un guiño, una moda sumarisima.

Comentario: ¡¡,???\$\$\$% % % % % % % % ¡¡

c). La conformación "escrituraria" de la crítica en funciones.

Comentario: así es. La cultura de masas demanda para su reflexión (y transformación) un instrumental retórico diverso al dominante: el de la palabra escrita. La imagen, el sonido, esas metáforas derivadas de la mezcla de relato e iconografía, etcétera, informan sistemas de significación que no son los de la literatura.

d). Un quehacer crítico sin objeto es simple y llano masoquismo. De acuerdo: uno puede seguir noche con noche las tribulaciones (que son las de amor) de Lucía Méndez y Héctor Bonilla, respectivamente Viviana y Jorge Armando; recopilar aquí y allá los paradigmas adverbiales del locutor de W (F. M.); desentrañar a duras penas los editoriales y la narración de la historieta *Lecumberri*; estudiar *in situ* el ritual que protagonizan *Los Lilos*, *Fishman*, *El Perro Aguayo* y restantes púgiles de vasta popularidad; apersonarse en las tiendas Milano. ¿Y? Repito: ¿Y? ¿Es que, honesta, útil, crítica, semiológicamente, hay algo que predicar de la radionovela ganadora del certamen LA HISTORIA QUE SONE, esto es, *Piel de recuerdos*, o "donde la memoria puede ser una caricia o una herida desgarradora?". Nada. Salvo fruslerías.

Comentario: inciso, a no dudar, incisivo. Que amerita una dilatada respuesta. Arguyo, sin embargo, algunos hechos demostrativos de su relativa contundencia. Como sucedió con el cine, la televisión y la radio y las historietas y las fotonovelas son datos irreversibles. Una cosa es refutar su oligofrénico empleo, otra negar su existencia. Esto en primer lugar. Si la alta cultura da de qué hablar, calcule usted lo que ocurre con la baja. En segundo lugar. Un abismo separa a la saga de los Burrón de *Casos de Alarma*, a José Alfredo Jiménez de quien se le ponga enfrente, a innumerables radionovelas de la W de *Siempre en Domingo*. En tercer lugar. No todo es digno de la temperatura a la que el papel se enciende y arde ni de pesimismo sin tregua. Más bien hay que comenzar por el conocimiento del lenguaje, de las convenciones.

Este artículo se autodestruirá en diez segundos.

La crítica de cine en pos de la coherencia



Emilio García Riera

Yo soy maestro y pretendo ser historiador y además crítico. Quizás ahora, la función de éstas que menos me interesa realmente es la de la crítica. Como maestro y como historiador, las disciplinas en las que veo y me siento capaz de una función didáctica son la Sociología y la Historia en cuanto a proporcionar a los alumnos datos, estimularlos en la investigación, o sea, de hacer el cuerpo de datos lo mayor posible a la luz de la interpretación sociológica e histórica del cine. Como crítico específicamente, no siento la labor crítica ligada a la función didáctica, o al menos, la siento ligada muy precariamente; se entiende que el crítico siempre deriva sus observaciones a la opinión y en esa medida para mí la imposición de un juicio o de una opinión me parece incompatible con una verdadera labor didáctica. Como crítico, yo creo que lo que uno hace es proponerse a sí mismo como ejemplo de una posible coherencia en la visión del fenómeno cinematográfico, para estimular por vías del ejemplo el juego de espejos, estimular en general en el público o en el lector de periódicos, la posibilidad que cada quien tenga de ser coherente conforme a su escala de valores.

—¿Tú como crítico pretendes pesar en los realizadores o en los gestores de un film?

—No creo y además no espero. Yo en todo caso podría pesar simple y sencillamente más desde el punto de vista moral que desde el punto de vista estético, o sea, a los realizadores que tienen capacidades y deseos de ser fieles a sí mismos, de reflejar en su cine sus verdaderas preocupaciones y al mismo tiempo posibilidades, entonces estimularlos a que lo hagan y señalarles la medida en que yo he considerado en algún caso que lo hacen o no lo hacen. Ahora bien, las posibilidades que tienen cada uno de ellos no las sé yo de antemano y solamente se me van descubriendo con las películas, en la medida en que ellos van demostrando mayores capacidades puedo plantear un nivel más alto de exigencia pero casi siempre más en términos morales que en términos estéticos; morales, en el sentido de exigir lo mismo que se exige uno de acuerdo a las posibilida-

des de ser fiel a uno mismo, lo cual para un cineasta evidentemente es mucho más difícil que para un crítico, el cineasta maneja dinero de otros, etc.

—¿Qué piensas de los críticos que interpretan, por ejemplo, filosófica o psicológica una idea de un realizador: tú te inclinas por rescatar o bucear en qué es lo que lo ha llevado a dar un determinado enfoque, o bien recreas lo que dijo ese realizador desde tus puntos de vista?

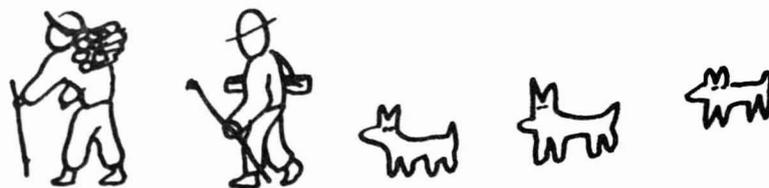
—Desconfío mucho de la manía de medir las capacidades de un realizador conforme a la ideología propia o de imponerle un cuerpo de ideas y de juzgarlo en la medida en que se ajuste a esas ideas o no, por muy convencido que se esté de ellas. En otras palabras, yo soy de ideas socialistas, en tanto de ideas socialistas soy marxista, rosaluxenburgoista, gramscista, leninista, cualquier cosa menos maoísta o stalinista evidentemente, pero jamás se me ocurriría medir el valor de un realizador por el acuerdo que tuviera con mis ideas. Desconozco lo que sería un arte socialista, evidentemente lo que se ha producido en la Unión Soviética responde a un adocenado arte académico pequeñoburgués que francamente para mí no tiene nada de valor. Entonces las relaciones entre cine e ideología yo las veo como muy discutibles.

—¿Y el compromiso del cine con el arte propiamente dicho?

—Bueno, yo creo que el compromiso con el arte y el arte así, como una abstracción, como una especie de dios supremo, se expresaría en cada caso particular. El compromiso con las necesidades propias de expresión, que si derivan en un arte o no, eso ya es secundario; cuando un escritor o un cineasta va a contar sus experiencias no dice "yo voy a hacer arte sino que, voy a hablar de lo que me importa" y si resulta arte o no, es otro problema para mí.

—¿Es el crítico un creador?

—Sí puede serlo, desde luego no es un problema que yo me haya planteado para mi propia tarea, yo la hago si es creadora o no, toca a otros decidirlo. El crítico cinematográfico aborda un universo que es





la vida en general, entonces, en la medida en que hay una interpretación que de alguna forma expresa a quien la emite, en esa medida creo que es creador.

—Es muy frecuente el caso de escritores que hacen crítica y llevan tras de sí su mundo creativo ¿qué diferencias establece en estos casos?

—Claro, sería muy artificial que hubiera un Vargas Llosa creador cuando escribe "La ciudad y los perros" y un Vargas Llosa no creador cuando alude a la obra de García Márquez, en realidad es el mismo Vargas Llosa el que está tratando distintos temas, pero está siendo él mismo. El cronista quizá sería esa categoría de la crítica enajenada por la tarea periodística.

—Entre los ensayistas de cine ¿a quiénes mencionarías que hacen trabajos importantes?

—Debo confesar una cosa, en general leo poca literatura cinematográfica, realmente el objeto que me interesa es el cine, no la literatura cinematográfica; desde luego yo conozco, pero ya tiene limitaciones generacionales, los ejemplos más altos de mi época en la ensayística cinematográfica. Eran André Bazin y algo del equipo de "Cahiers du Cinéma", el caso de Truffaut de Godard, Godard muy loco aunque no muy riguroso pero sí Truffaut, Eric Rohmer, Jacques Rivette, todos ellos después se volvieron cineastas. Fueron los que más me influyeron en aquel momento pero muy relativamente; a mí me ha gustado la literatura cinematográfica por las fotos, por los datos filmográficos, por la documentación más que por las teorías y por la ensayística propiamente dichas.

—Pero sí influyeron en el cine francés ya que crearon la "Nouvelle Vague" y produjeron un viraje muy grande y un enfoque nuevo ¿tú les reconoces ese valor?

—Eso fue universal, no solamente en Francia, por ejemplo en Argentina hubo una revista que se llamó "Tiempo de Cine", que aunaba a gentes como Salvador Samaritano, Agustín Mallen y otros y eran los equivalentes en nuestra generación. Ahora se ha dado en llamarnos la "crítica impresio-

Quienes digan que manejar el lenguaje como lo hago yo es fácil son unos tarados, capaces de pontificar qué es literatura qué no lo es. Como si fuera tan sencillo encajonar los límites de la creación literaria. Ahora, si creen que eso se escribe con facilidad los invito a que escriban algo parecido aunque sea como mero ejercicio. Supongo que les sería muy sano.

José Agustín

Entrevista a J.A., *La Cultura en México*
9/XI/66

nista", lo cual supone ya marcarnos las limitaciones tremendas que esto significa; claro, a mí siempre me molesta que se me marquen mis limitaciones, no porque no las tenga sino porque quien las señala parece desconocer las suyas. En realidad lo que hizo todo ese movimiento crítico-ensayístico fue reivindicar la unidad de la obra cinematográfica a través de un énfasis puesto en la importancia del realizador. Hasta entonces se estilaba, de acuerdo a una crónica muy elemental y muy barata —hay que pensar que el cine es muy joven y la crítica también es muy joven—, una especie de crítica analítica, para llamarla de algún modo, que consistía en tasajear la obra, decir que la fotografía estaba bien, que el director flojo, que la actriz principal muy guapa, etc., entonces descomponían la obra supuestamente para deducir de ello su valor; ésto era una aberración heredada de un criterio de representación pues la crónica cinematográfica heredaba los timbres de la crónica teatral, que no habla tanto de los datos de la obra sino de una representación contingente que se ha hecho de ella, pero el cine se nos presenta ya como una obra terminada y obliga a un enfoque nuevo por parte del crítico o de quien lo analice.

—¿Se puede hablar de un séptimo arte?





—Sí y no, casi no encontrarás en mis críticas una referencia al arte, no porque no crea en él sino porque el cine es algo demasiado vital, es como si uno se refiere a la vida sin necesidad de hacer mención del aire ¿comprendes?, no porque no crea, en realidad nunca me he sentido un teórico del arte. Recuerdo que en mi juventud tenía muchas preocupaciones y verdaderamente llegaba a perturbarme bastante la idea de que el cine no pudiera llegar a ser un arte, porque en la medida que el cine no era un arte, se degradaba y en la medida en que se degradaba el objeto de mi interés, me degradaba yo; pero ahora francamente y por fortuna el asunto ha dejado de preocuparme, si se concluyera que el cine no es un arte en nombre no sé de qué sobre el arte, no por eso dejaría de gustarme más.

—*De las artes es la que está más cerca a lo cotidiano del hombre, a la realidad misma ¿Cómo lo consideras tú?*

—Efectivamente, es la que tiene mayor similitud con la realidad tal como se produce ante nuestros ojos, similitud pero no identidad, porque, como quiera que sea, el cine nos ofrece una realidad limitada a un espacio, convencional —una pantalla—. nos propone a personajes aplanados —sin tercera dimensión—, nos propone un montaje de los acontecimientos que no es el de la vida real, o sea que en el cine se producen elipses que muy bien quisiéramos que se dieran en la vida real pero que no se dan, la vida no nos libra de momentos muertos y el cine sí, por eso yo de chico prefería el cine a la realidad; pero cuando menos dentro de todos sus condicionamientos y convenciones el cine propone una visión que quiere emular a la realidad misma, se propone como una representación casi idéntica de la realidad aunque no lo sea.

—*¿Qué opinas de la crítica en México?*

—Creo que ahora está en un mal momento, se ve complejo, hay buenos críticos a pesar de que a Jorge Ayala Blanco no lo creo demasiado aferrado a un prurito ideológico, que por otra parte en él es sumamente inestable, tiene una estimable capacidad de análisis; las conclusiones al ejercer esa capacidad suelo no compartirlas. Hay otros casos, los que

Muchas personas piensan que *hacer crítica* de un libro o de un autor, *criticarlos*, es lo mismo que censurarlos, “meterse con ellos”, ponerlos como trapo... para mí, *crítica* significa “apreciación, valoración, juicio, entendimiento de alguna cosa”, en este caso una obra literaria.

Antonio Alatorre
“¿Qué es la crítica literaria?” 1973

quedamos de la “generación impresionista” pero debían haber surgido cuando menos dos generaciones de relevo, una de ellas no se produjo yo creo que por un acontecimiento histórico importantísimo como lo del 68 en buena medida, que frustró a toda una generación de jóvenes potencialmente de los que pudo haber salido alguna crítica de cine; para la generación del 68 el arte o las formas de expresión artística no tuvieron la misma importancia que tuvieron para la nuestra y ahí, al menos en México, se malogró una generación de relevo. Creo que estamos ahora en vísperas de que aparezca otra pero todavía no se consolida aunque en los diarios ya se nota.

—*Si hay un público que necesita orientación o por lo menos ubicación es el cinematográfico, por su carácter masivo a todo nivel y creo que la labor del crítico es más importante que en otras áreas más elitistas o con menos alcance que el cine ¿cómo darse esa orientación?*

—Yo entiendo la posibilidad de esa orientación siempre y cuando no tenga nada que ver con una imposición del gusto del que lo escribe. A mí me importa realmente muy poco convencer a un lector de mis opiniones, lo que desearía es que aplicara frente al fenómeno cinematográfico una necesidad de coherencia, un esfuerzo de inteligencia de lo que el cine representa y que yo fuera capaz de estimular en el lector esa necesidad aunque llegara a posiciones contrarias a las mías, lo cual me parece muchas veces perfectamente factible.



Crear una memoria

Nancy Cárdenas habla de la crítica teatral

—¿Cuál es el camino para ser crítico de teatro en México?

—Es muy peculiar. No siempre se confía a los egresados de la maestría en Arte Dramático o a quienes se han sometido a una formación literaria sistemática, sino a los que “les gusta el teatro”. Entre los “grandes” la mayor parte son también autores de obras literarias (teatro, ensayo, novela). Entre los jóvenes (desconozco su formación) no se advierte un dominio sólido de las peculiaridades del quehacer crítico dramático. Siempre será lo mismo si no conseguimos, entre todos los que nos dedicamos a esto, sacar de su modorra, ante el potencial significativo de la “representación”, a las mentes de primera.

—¿A cuál escritor consideras modelo de crítico teatral?, ¿y por qué esta falta de interés?

—La crítica teatral es un género literario nuevo. Tenemos tragedias griegas y prácticamente ningún comentario formal de escritores contemporáneos. La que implica no sólo la exégesis de la obra en cuanto a material literario, sino la que comprende el hecho teatral en sí como materia de reflexión es aún más reciente; en este periodo no es de extrañar que el más conocido y difundido crítico sea a la vez un dramaturgo formidable. Me refiero a Bernard Shaw. Tal vez el acto teatral en sí les ha parecido poco importante a las personalidades más destacadas de las letras en todo el siglo XX. No estoy de acuerdo, por supuesto, con este juicio a todas luces superficial; creo que haría falta interesarse a las mentes de primera en el quehacer teatral. Sus observaciones nos darían una memoria mucho más confiable para juzgar la significación de lo que hicieron los que nos antecedieron en el trabajo escénico (actores, directores, escenógrafos, etc.) y la significación de lo que hacemos ahora. En lo personal, me encantaría ver publicado un ensayo suficientemente amplio de lo que significó la puesta en escena de *Los chicos de la banda* firmado por Carlos Monsiváis. O qué opina Octavio Paz de Darío Fo y de mi puesta de *Misterio bufo* o de tu puesta de su obra *La hija de Rappaccini*.

—¿La crítica teatral que se publica actualmente incide en el número de espectadores?

—No. Creo que no. Sólo refuerza. En primer lugar, la crítica de teatro no ha llegado a las páginas de espectáculos sino hasta muy recientemente. Antes vivía la vida de los justos en las secciones culturales. A los críticos les hace falta conseguir el respeto del público tanto como a los actores o a los directores, un público base que nos siga. Esa es una manifestación sólida de confianza. Si el crítico fulano lo dice... Si Nancy Cárdenas dirige...

—¿Qué opinas de la crítica que tus espectáculos han provocado?

—Los mismos críticos están de acuerdo en que ni son todos los que están ni etc., etc. En mi nivel actual, más que me ayuden a mí, necesito que me ayuden a orientar al público para que pueda desentra-

ñar los significados más sutiles de obra y puesta en escena. De *El efecto de los rayos gamma sobre las caléndulas* tengo una nota excelente de Carlos Solórzano (además de la del *New York Times*); de *Cuarteto* una muy buena de Marilyn Ichazo, otra muy graciosa de Rafael Solana sobre la misma. Pero, por ejemplo, de *Los chicos...* no hay una sola significativa. Parece que el fenómeno los superó. Por lo demás, expresándose en sus premios anuales, los críticos han sido evidentemente muy susceptibles a los mejores momentos (significados en el trabajo de mis actores o en el mío propio) de mi labor escénica: hemos recibido muchos premios. Sólo me quejaría de dos omisiones: Sergio Bustamante en *Los chicos de la banda* y Patricia Reyes Spíndola en *El ancla*. Bustamante mostró allí una muy fina y definida calidad de primer actor y Patricia se presentó profesionalmente en teatro con un personaje muy complejo y trabajado con gran cantidad de matices.

—¿Salidas?

—Que nos ayuden a estimular a ese sector de “la inteligencia” mexicana para que vaya al teatro. Ya lo están haciendo con la labor sistemática de la Compañía Nacional y Teatro de la Nación, pero hace falta mayor flexibilidad en la administración y fortalecer las actividades complementarias: programas serios (con datos, notas e información variada); una revista especializada de primera categoría literaria que refuerce y amplíe a *Tramoya* de la Universidad veracruzana; charlas de discusión de lo cotidiano, cursillos con especialistas nacionales y de otros países; becas para actores, directores, escenógrafos y técnicos (de estos últimos no creo que hayan becado jamás a alguno); que no se suspenda la importación de directores y compañías de otros países, etc. Todo esto, por supuesto, estimularía también al público en general para asistir al teatro con regularidad.

Por otra parte, lo que no estimula al público para asistir es esfuerzo prescindible porque la misma participación de la crítica (de primera, segunda o tercera) no tiene más sentido vital que mejorar la comunicación entre el hecho teatral y el espectador al buscar que se exponga más a ser modificado emocional e ideológicamente por las obras de más depurada calidad plástica y una tendencia desenajenante efectiva.

Creo que el teatro que no es visto por un número significativo de personas (que en cada caso difiere, según el alcance del espectáculo en sí) no es ni bueno ni malo. Sencillamente no significa nada.

Entrevistó Ignacio Hernández



La labor editorial



— Como editor ¿cuál es la función de la crítica?

— La crítica nos hace falta pues en la medida en que hayan buenos críticos que orienten a los escritores, ellos van a mejorar su nivel, pero sobre todo como orientación a los lectores que son los que necesitan saber qué se publica, por qué y si es bueno o es malo. Así entiendo el papel de los críticos.

— ¿Esa función la cumple el crítico en México?

— Creo que en cierta medida sí y en cierta medida no. Yo echo de menos en México una tarea un poco más regular por la cual el crítico se dedicó a comentar sistemáticamente las obras de los escritores y que para ello tenga una página en algún periódico donde cada día de la semana la gente sepa que lo encuentra y que ese señor las comenta. Así han sido los críticos del siglo XIX, que era muy buenos y reconocidos.

— ¿Nos podría mencionar a algún crítico ejemplar en ese sentido, de los que han formado o establecido ciertas normas en la profesión?

— Por remontarnos a otras partes, evidentemente eso hizo Edmundo Wilson que fue muy ilustre y aún conservan mucho interés los libros que recogen sus críticas. En Francia también puedo mencionar las que se realizaron a partir de Saint Beuve hasta nuestros días; pero en México más bien yo recuerdo que las buenas críticas han sido básicamente de escritores de creación y, que al marco o al lado de esto, fueron críticos. Villaurrutia, por ejemplo, era un crítico excelente, pero lo que más se recuerda de él son sus poemas, sus obras de teatro, sus libros de creación y sin embargo él era un crítico natural y su labor fue importantísima en ese sentido.

— ¿De qué otra forma se ejerce la crítica?

— Por desgracia en México el crítico no profesional se conforma con hacer lo que se llama notas de libros, eso es muy frecuente; aquí recibe un señor un libro, lo lee y hace una nota si el escritor le parece su amigo o no. En realidad no hace una crítica importante.

— Usted mencionó las críticas de grandes escritores ¿cuál es la importancia de que esta categoría de escritores realicen ensayos críticos?

— El valor de esos escritores como críticos, es la autoridad que tienen por su obra de creación entre el público lector; si aparece una crítica de Octavio Paz o de Juan García Ponce o de José Emilio Pacheco —debo decir que para mi juicio es el más crítico en México—, ésta tendrá un eco, la gente lo atenderá y estará de acuerdo o no con él, pero sabrá que la crítica que hace es de fiar.

— ¿Y usted lamenta que estos escritores no tengan columnas fijas?

— Yo lamento que no las tengan: José Emilio Pacheco tuvo durante mucho tiempo la última página del *Diorama de la Cultura* y era un gran modelo, a mi juicio, de la función medular que debe tener un crítico. Después, por algunas razones se interrumpe esta continuidad y entonces el lector va perdiendo sus puntos de referencia y llega un momento en que

no sabe qué se publica o cómo están reaccionando los escritores de su país. Ellos son los barómetros de la vida cultural, por eso debieran tener, casi obligadamente, sus columnas fijas.

— ¿Cómo se está llevando la crítica en la actualidad, sugeriría un enfoque nuevo o retomar una tradición?

— Sería muy difícil, yo creo que habría que retomar esa tradición, que no puede decirse que se haya interrumpido sino que se está interrumpiendo provisionalmente o por el momento. Lo más importante sería que en todos esos suplementos que tienen los periódicos de México hubiera secciones fijas donde el crítico fuera siempre el mismo no cada vez una persona distinta que, por una razón o por otra, le tocó hacer la nota sobre un libro y muchas veces con unas bases de entusiasmo o de enemistad con los autores, que no tiene mucho sentido pues carece de la objetividad que debe ejercer un crítico.

— ¿Es el crítico, a su juicio un creador?

— Sí es un creador porque los buenos, si usted junta las críticas de ellos en volúmenes, se leen de corrido como si fuera una novela; yo por lo menos así he podido leer a Wilson y las críticas de mi padre, ambas son precisamente eso. En su momento tuvieron una repercusión inmediata entre los lectores pero después siguen conservando gran interés y se ven además las líneas que han seguido; cada crítico se supone que debe tener una línea y ser fiel a ella sin contradecirse.

— ¿Es un factor determinante de la cultura?

— Sí lo es; hasta ahora estábamos hablando de la crítica de literatura, pero es obvio que lo mismo pasa con la crítica de arte, de teatro, de música, etc. Yo veo que nosotros tenemos mejor crítica de arte, por lo menos en este aspecto se nota una cierta regularidad, ya que en los diarios se ve siempre el mismo nombre que opina sobre las exposiciones, sobre los pintores.

— ¿Estos son verdaderos críticos?

— No todos, pero hay algunos que evidentemente sí tienen peso; un crítico muy importante de arte, por ejemplo, es Luis Cardoza y Aragón; ojalá hubiera muchos como él en las otras áreas de la cultura.

— Tiene una captación muy especial del creador precisamente porque él lo es pero ¿a veces el crítico no puede ser bastante dictador?

— Claro que sí, pero no veo que eso sea muy malo, pienso que está bien, de vez en cuando, que un crítico imponga de alguna manera ciertos criterios; me estoy acordando ahora de Jorge Romero Brest que era un dictador completo pero tuvo una tarea, la realizó bien y esto fue útil para cambiar completamente la perspectiva de las artes plásticas de Argentina; fue un renovador, claro que tenía muchas cosas discutibles y debería tener seguramente gente que no estaba de acuerdo con él, pero de cualquier manera la continuidad de su crítica hay que valorarla.





—Se le puede respetar este tipo de dictadura en la medida que tenga solvencia pero ¿no cree que hay muchos aprendices que quieren hacer su carrera en base a los artistas?

—Sí, aunque éstas son cosas menores que no trascienden, que pueden adquirir importancia en su momento pero después desaparecen e incluso lo que pareció en su hora que era una inquietud o una moda, puede ser muy útil más adelante.

—¿En qué momento un escritor pasa a ser ensayista-crítico?

—Vamos a hablar de un caso que todos conocemos y nosotros particularmente porque es un autor nuestro, Carlos Fuentes. Continuamente oigo decir que es mucho mejor crítico que novelista, mucha gente le niega sus condiciones de novelista y sin embargo le reconocen cualidades de crítico y, yendo a lo positivo, éstas son indudables pues tiene muy buen ojo, gran certeza y una brillante manera de exponer sus ideas; eso hace que a sus críticas les dé un interés permanente pues además tienen frescura y son documentos que siempre se consultan. Creo que aparte de eso, es muy buen novelista y me parece obvio decirlo, no lo pongo en duda pero no estamos hablando de eso, entonces, la dualidad que establece un escritor en su aspecto creador, diga-

mos como el Carlos Fuentes novelista y, en su aspecto de crítico o de ensayista, son actividades complementarias y pueden ser igualmente buenas una y otra o mejor una que otra. Por lo que he oído decir a mis amigos o a gentes que más o menos se preocupan por esto, creen que es mejor crítico que novelista; yo no estoy de acuerdo con esta definición pero sí es indicativa de que pueden haber quienes piensen que una de las actividades sobrepasa a la otra. El caso de Octavio Paz es mucho más complicado pero también hay quienes piensan que son mejores los ensayos que la poesía, que son sus dos grandes manifestaciones, claro. En general todos los creadores literarios tienen que dar de alguna manera rienda suelta a ciertas inquietudes que permanentemente llevan consigo, entonces las suelen canalizar a través de sus críticas y de ahí surgen los mejores ensayos críticos que se conocen.

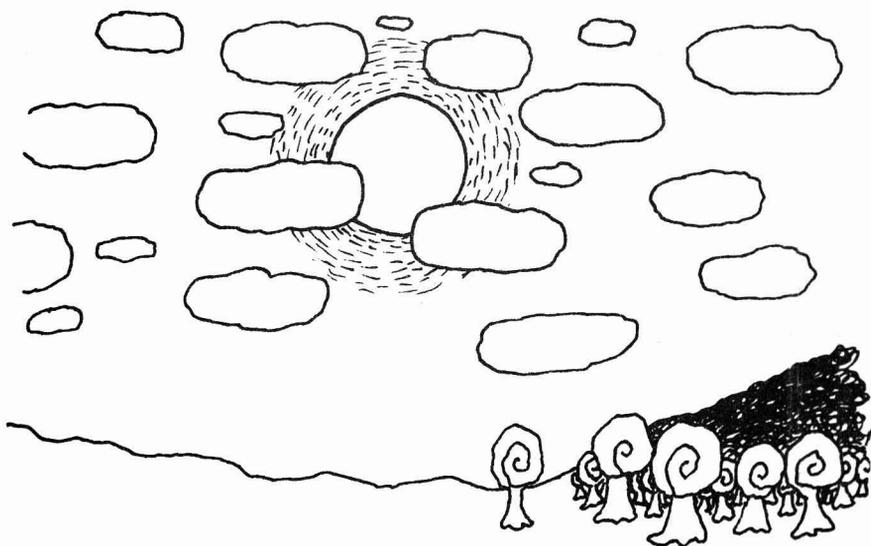
—En relación a todo esto ¿nos puede hablar de la obra de su padre?

—Bueno, para mí no es muy fácil hablar de mi padre porque tengo una gran admiración por él, como es natural. A mí me parece que fue un crítico muy enterado, muy bien informado y que hizo una tarea constante, diaria de crítica; él también combinaba sus funciones de creador pues fue poeta y en ese género por desgracia poco se lo conoce. Yo estoy tratando de ver si es posible editar un volumen de sus poesías junto con las críticas de teatro que era la tarea diaria y lo obligaba a muchas servidumbres; en esa época la crítica se hacía inmediatamente a raíz de la representación teatral y al día siguiente ya se podía leer, esto naturalmente requería gran preparación y espíritu de sacrificio. Fue crítico literario además y en esto sí tuvo en su momento una posición clave. La obra de mi padre, desgraciadamente en parte se ha perdido, me ha costado mucho trabajo reunir el material y los libros que ha publicado en vida, ya han desaparecido, nadie los conoce, son libros que no circulan, como es natural. Poco a poco estoy tratando de hacer algo, hay algún estudio o tesis en España sobre su vida y su obra que trata básicamente sobre la poesía aunque también tiene una parte importante sobre la crítica; esto permitirá ir rescatando su figura.

—¿Está juntando el material con la idea de hacer una publicación?

—Nosotros publicamos hasta ahora 8 volúmenes, 3 tomos que se llaman "Conversaciones literarias", que son los que recogen sus colaboraciones en los periódicos; generalmente él escribía en *El Sol* de Madrid y *La Nación* de Buenos Aires, además en revistas conocidas como *Revista de Occidente* que fue muy famosa en España; luego hay un tomo de estudio de poesía española, proveniente de las mismas fuentes y 4 tomos de crítica teatral.

Estoy pendiente de completar algunas cosas para hacer otra serie pues el año que viene se va a cumplir el centenario, ya que mi padre nació en 1879 y éste es mi mayor deseo.



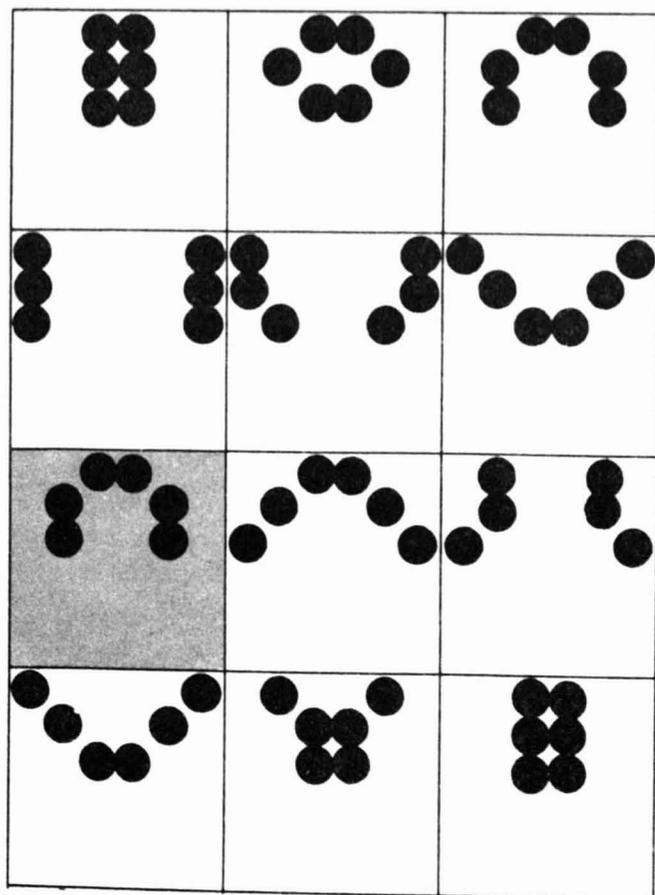
Francisco Hinojosa

Las editoriales marginales en México (1975-1978)

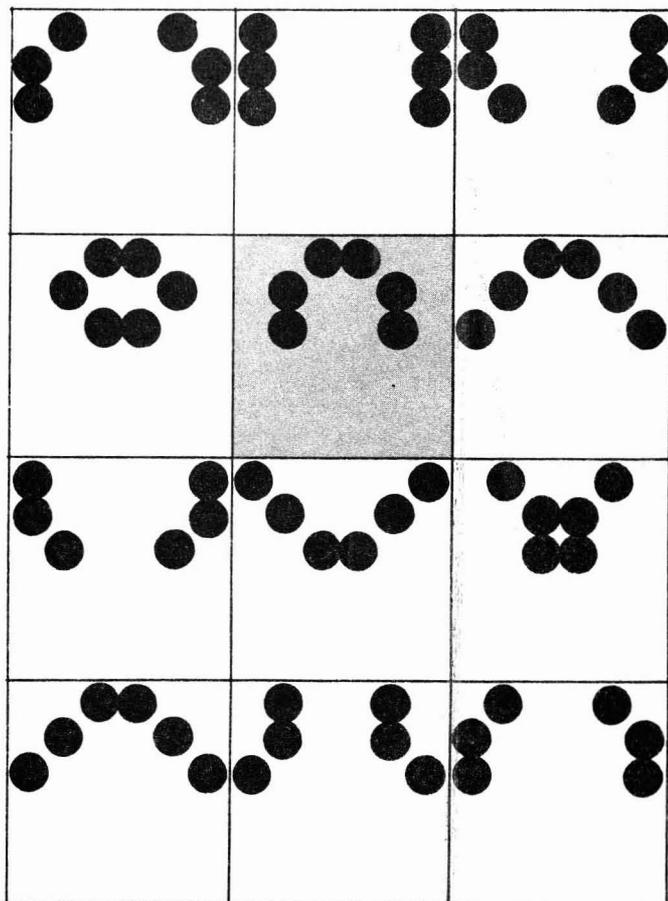
En nuestro país, como en todos aquellos en los que la lectura es aún un objeto lujoso y distante, muchas de las grandes casas editoriales dedicadas a publicar textos literarios subsisten gracias a los derechos sobre unos cuantos libros que, después de un buen tiempo, tienen éxito, entran a formar parte de las listas de libros más vendidos, se les exporta y, con suerte, hasta se les traduce o incluye en los programas de estudio oficiales. Fuera de esos cuantos títulos, los editores lanzan al mercado otras obras que no pasan de un tiraje de 1000 o 2000 ejemplares, de los cuales, al cabo de diez años, la mitad no ha podido salir todavía de las bodegas y la otra mitad —ligeramente desequilibrada— está escondida y empolvada en las librerías. Las editoriales subsidiadas, como ha demostrado Gabriel Zaid en varias ocasiones, son insuficientes para cubrir la elevada producción literaria. El obstáculo es inminente: si la población lectora es tan reducida, editar obras de autores nuevos o no comerciales resulta un lujo que nuestra economía no puede subsanar con facilidad. Si *los libros son cultura*, como rezan todas las campañas publicitarias comerciales y gubernamentales, los libros y la cultura en nuestro país no son otros que los clásicos universales y mexicanos, antiguos y modernos —no pueden ser otros. Las ediciones populares creadas y promovidas por Vasconcelos en la década

de los veinte, fueron un proyecto de gran importancia para el incremento de una naciente industria editorial en México. Junto a estas ediciones surgieron las de *Cultura* y luego las de *Nueva Cultura* para dar cabida a los autores contemporáneos mexicanos y extranjeros (allí se publicaron por primera vez muchos textos de Gorostiza, Villaurrutia, Caso, Reyes, entre otros, y se tradujeron obras de Wilde, Gide, Valéry, Schwob, etc.). Sin embargo, lo que entonces formaba parte de una campaña cultural tendiente a extender la lectura a capas más amplias de la población, ahora —con ligeros cambios— nos abocamos a repetirla y no a continuarla: desde Homero hasta Shakespeare y Flaubert, desde Bernal Díaz hasta Fernández de Lizardi y Acuña, encontramos las obras de estos autores en ediciones de todo tipo, de lujo y populares, ilustradas, resumidas, bilingües, anotadas, facsimilares e incluso fotonoveladas. Pero, aun así, no son muchos los títulos que han alcanzado ese exceso. ¿Cuántos clásicos no se han editado (o reeditado cuando los ejemplares se agotaron años atrás) o traducido? Aunque insuficientemente, esas lagunas las llenan las editoriales españolas o argentinas. Mientras, aquí nos dedicamos a traducir una vez más *La metamorfosis* de Kafka o a ilustrar con grabados apócrifos de Doré la obra poética de Sor Juana. Sin embargo, el sustento de la industria editorial no es precisamente éste. Los productos que en última instancia compiten en el mercado son los *best sellers*, los manuales de educación sexual, las novelas rosas y rojas y, hasta después, el libro-cultural.

En este contexto, las editoriales mexicanas que publican literatura joven asumen por principio una condición marginal. Entre los sellos editoriales más importantes, Joaquín Mortiz, Era y, en menor medida, Siglo XXI, el Fondo de Cultura Económica y la Universidad Nacional publican libros de autores mexicanos inéditos, jóvenes o con un previsible círculo de lectores limitado. El panorama editorial deja entrever así algunas posibilidades de publicación para los nuevos escritores. Pero, por supuesto, no son suficientes para cubrir el desmesurado número de poetas y narradores que acuden con sus obras a las editoriales. Una última alternativa son las ediciones costeadas por el autor y las colecciones de libros y plaquettes promovidas por grupos y talleres literarios. Una última alternativa que implica los mismos problemas, aunque agudizados, de financiamiento y limitación de lectores. Las llamadas editoriales marginales pertenecerían, entonces, a un espacio de marginalidad elevada al cuadrado. Las dificultades, evidentemente, tienen que ser mayores. Al tiempo que aumenta el entusiasmo por publicar sus propios libros, estos editores poetas se enfrentan necesariamente a los problemas que la tradición no ha dejado de recordarnos: el financiamiento, la distribución y las ventas cortan ese entusiasmo, las más de las veces, en menos de un año, después de un par de publicaciones. Ya sea en



forma de libros, plaquettes, revistas, trípticos, volantes mimeografiados u hojas sueltas, ya sea en offset o en imprentas rudimentarias, las ediciones aumentan año con año, nacen y mueren con esa misma eventualidad del poeta metido a editor. Las historias de la literatura proveen un apartado importante dedicado a esta labor autopromocional de los escritores. La mayoría de los nombres que llenan sus páginas han aparecido en las mesas de redacción, los índices de la revistas o las listas de libros publicados por alguna de esas editoriales. Los intentos que ha habido en México en este siglo serían incontables. Al lado de las publicaciones literarias más importantes, oficiales o no (*El hijo pródigo*, *Contemporáneos*, *Abside*, *Taller*, *Revista mexicana de literatura*, *Estaciones*, *Revista de la Universidad*, *Cuadernos del viento*, etc.) aparecen tentativas más modestas y efímeras (cito al azar): *Mester*, *El corno emplumado*, *El rehilete*, *Correspondencia*, *Rueca*, *Pájaro Cascabel*, etc., etc., etc. Estas revistas y ediciones — casi siempre ligadas a un mismo grupo editor — que en su momento fueron hechas para la lectura de unos cuantos amigos y otros tantos enemigos, publicaron por primera vez muchos de los textos que conforman nuestra tradición literaria más reciente.



¿Qué sentido espiritual falta al mexicano que, cuando se ve enjuiciado con desinterés en alguna actividad, prefiere sentirse perseguido? ¿Acaso la ausencia de una crítica sistemática y coherente, objetiva y desinteresada, lo ha colocado en el peligro extremo de no resistir ninguna advertencia, ninguna censura bien intencionadas?

Xavier Villaurrutia. (1944).

En los últimos años este entusiasmo se ha manifestado con una intensidad igualmente creadora. Un recuento de revistas publicadas en la década de los setentas sería trabajo para un arqueólogo desvelado que recorriera la República en busca de los especímenes más subterráneos. Las editoriales, aunque en menor número, son también muchas. En este breve comentario sólo hablaré de las más importantes — por sus proyectos, su calidad y su continuidad — aparecidas en los últimos tres años.

El proceso de publicación casi siempre es el mismo. Los autores agrupados alrededor de una revista o un taller editan sus propios libros, en alguna ocasión piden un volumen a un escritor ya conocido o traducen algún inédito en español, y en contadas excepciones aceptan los originales de un escritor ajeno al grupo. Los editores independientes, por otro lado, reúnen bajo el sello de una colección textos de autores también independientes. Cuando el libro es aceptado para su publicación, los autores pagan el costo de la edición, salvo casos singulares en los que hay un patrocinador.

La máquina de escribir, creada y animada por Federico Campbell, es con toda seguridad la colección de plaquettes más fecunda de los últimos años. Desde febrero de 1977 hasta agosto de 1978, se han publicado bajo este sello 19 textos de prosa y poesía de autores jóvenes. En un formato pequeño que varía entre 16 y 56 páginas, impresas en offset, con un diseño, papel y portada modestos, las "máquinas" publicadas hasta el momento reúnen a muchos de los poetas y prosistas más reconocidos por la crítica, las publicaciones periódicas, las becas y los premios literarios más recientes. Entre otros, habría que destacar los nombres de Jorge Aguilar Mora, David Huerta, Evodio Escalante, Esther Seligson, Adolfo Castañón, Federico Campbell, Coral Bracho, Ricardo Yáñez, Carmen Boullosa, Juan Villoro y Rosario Ferré. El grupo, cada vez más extenso, que respalda con material nuevo y juicios de lectura la labor editorial, ha descuidado mínimamente la calidad de los textos publicados. Habría que lamentar solamente la ausencia de crítica puesto que estaba contemplada entre sus planes; el único ensayo que se había anunciado tuvo que ser borrado de la lista. Hasta ahora, la distribución se

limita a unas cuantas librerías, el correo y, principalmente, a la circulación de mano en mano. Como las ediciones se agotan en unos cuantos meses, han pensado en reeditar los primeros títulos. Entre los proyectos de *La máquina de escribir* está la creación de una serie dedicada a la traducción de textos importantes, inéditos en español, que han relegado a la indiferencia las grandes casas editoriales.

Una empresa que requiere un trabajo de otra índole es la realizada por Juan Pascoe, desde 1974, en el *Taller Martín Pescador*. Las ediciones, hechas en una vieja casona de Mixcoac, siguen el procedimiento de las prensas planas (*Washington press*) del siglo pasado. Una labor realizada con ese mismo espíritu que animara al matrimonio Woolf a trabajar, en el comedor de su casa, en las ediciones que conformarían la Hogarth Press. El maestro de Pascoe había sido editor en la Segunda Guerra de Williams Carlos Williams, Robert Lowell, Wallace Stevens, Alain Tate, Marianne Moore, etc. Todo hecho a mano, desde la armada de los tipos y el entintado hasta la encuadernación. Los tirajes, consecuentemente, se limitan a muy pocos ejemplares (entre 150 y 300, según el formato, el número de pliegos, etc.). Cada libro es distinto. Aunque con sólo dos fuentes tipográficas, los libros varían en el tamaño, el tipo de papel, la encuadernación, algunos incluyen grabados, otras combinaciones de tintas. Hasta el momento *Martín Pescador* ha publicado 8 plaquettes, todas de poesía. Roberto Bolaño, quizás el mejor autor del grupo infrarrealista, toma de Rimbaud el título de su libro: *Reinventar el amor*, un extenso poema dividido en nueve partes. De Verónica Volkow, se edita un texto que intenta recuperar la voz en las cavernas de la sibila de Cumas. Francisco Segovia entrega dos poemas: "Lavandera", publicado anteriormente en el antiguo *Plural*, y "Triptico"; la edición de lujo (valga aquí la redundancia) lleva en las páginas interiores un grabado en cobre de Vlady. *La memoria vacía*, de Carmen Boulosa, es un texto que vuelve la mirada (poética) hacia los orígenes, hacia la búsqueda de un centro fundador de la autora. De Efraín Huerta, Pascoe nos ofrece un pequeño libro *ad hoc* con los

Mucho más difícil es hacer entrar en este sistema de eliminación a ciertos zorros de las letras que no carecen de cultura, capacidad para hacer labor seria, pero que cargan con el terrible complejo de inferioridad del megalómano que no puede llegar a donde ha aspirado: los que no pudiendo ser figuras en música, en pintura, en teatro, en novela o en poesía, sientan plaza de críticos a menudo en las mismas disciplinas en que han fracasado.

Mariano Azuela. (1948)

50 nuevos poemínimos del autor. En prensa, el *Taller Martín Pescador* procesa un libro de Tomás Segovia,* *Cuaderno del nómada*, y un poema de Víctor Serge.

La máquina eléctrica, corresponsal de *Latitudes Press* (Austin, Texas), *Prickly Pear Press* (Dallas, Texas) y *Mele* (Honolulu, Hawaii), es una labor impulsada por un grupo que se ha ido modificando poco a poco; figuran como editores los nombres de Carlos Isla, Raúl Renán, Guillermo Fernández, Miguel Flores Ramírez y Francisco Hernández. Como su nombre lo indica, los libros editados por *La máquina eléctrica* siguen los procesos de impresión IBM. Sus propósitos son "difundir primeros libros de nuevos poetas y libros breves de poetas reconocidos" y promover en México el "libro barato" (*Chapbook*). Publicados a partir de marzo de 1976, las plaquettes llegan a una docena seriada alfabéticamente, en un tiraje de 500 ejemplares numerados y firmados. Las mejores colecciones de poemas pertenecen a Francisco Hernández (*Portarretratos*), Raúl Renán (*Lámparas oscuras*) y Ernesto Trejo (*Instrucciones y señales*), además de una *Antología de la joven poesía rumana* a cargo del poeta y ensayista Darie Novaceanu.

Eduardo Langagne, Mario Alberto Mejía e Isabel Quiñonez forman el consejo de redacción que publica *El oso hormiguero*, título tomado del libro de Antonio Cisneros *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*. A partir de octubre de 1977, se han editado cuatro pequeños cuadercillos antológicos de escasas 10 páginas. Hasta ahora sólo de autores extranjeros: dos colecciones de poemas del peruano Antonio Cisneros y del argentino Jorge Bocanera, *Exilios* del uruguayo Saúl Ibargoyen Islas y 30 *Cármenes* de Catulo en traducción de Julio Valle-Castillo.

Entre otras editoriales más habría que mencionar *Cuadernos de estraza* (publicados por Antonio Castañeda), *Colección imaginaria* (editada en París por Mariano Flores Castro), *Colección El ciervo herido* (dirigida por Ricardo Yáñez con la participación del Centro para el Estudio del Folclor Latinoamericano, A.C.), *Ediciones El mendrugo* (creadas por Elena Jordana y publicadas en Nueva York, Buenos Aires y México), *Cuadernos del caballo verde* (dirigidos por Luis Arturo Ramos y patrocinados por la Universidad Veracruzana) y Editorial Hyperión. Habría que añadir también las ediciones privadas y las colecciones que llegaron sólo a publicar un libro. Este breve repaso da cuenta únicamente del vertiginoso movimiento de las letras jóvenes en México, del supuesto movimiento marginal de nuestra literatura actual. Desde hace tres años se han publicado más de un centenar de libros y plaquettes en las llamadas editoriales marginales. Muchos de los textos ahí publicados encontrarán seguramente un futuro reeditor que no supo leer, en su momento, los originales acumulados en un archivo.

* (*Cuaderno del nómada* se encuentra ya a la venta).

Las nuevas revistas literarias

por Rafael Vargas

En los últimos años, la profusión de nuevas revistas literarias constituyó un acontecimiento tan insólito como sorprendente. Sólo de 1975 a la fecha surgieron más de veinte publicaciones, entre hojas sueltas, folletos de unas cuantas páginas y revistas más elaboradas.

Insólito y sorprendente, porque México, pese a tener un largo historial en este tipo de publicaciones, no ha logrado forjar un público lector de literatura (apenas, hoy día, existen algunos cientos de lectores) y mucho menos un público lector de poesía, mientras que la mayoría de las nuevas revistas estaba dedicada precisamente a la poesía, en grado menor a la narrativa, y poco, casi nada, al ensayo.

Por otro lado, el fenómeno parece explicarse si tomamos en cuenta, como señaló José Joaquín Blanco hace un par de años¹, que la poesía se convirtió en un vehículo, popular, en una "forma cultural beligerante", debido en parte a la popularización de ciertos tipos de música (el rock, la canción de protesta) y también, sin duda, a su aparente sencillez y a la facilidad —relativa en cualquier caso— que ofrece su práctica y difusión en comparación con otras formas literarias como la novela o el cuento.

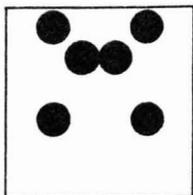
Ante tal abundancia, se llevaron a cabo no pocos programas de radio, entrevistas y comentarios de lo que en un momento dado se dio por llamar "explosión poética" e incluso "renacimiento" de la poesía mexicana. De cualquier modo, tan confusos términos no pueden llevar a ninguna explicación clara de la situación aunque, al menos por ahora, sería precipitado negar o confirmar las opiniones implícitas en ellos. Es posible que entre los nuevos autores publicados en esas revistas (más de medio centenar de poetas) algunos lleguen a crear una obra de real importancia, y de hecho pueden ya distinguirse algunos nombres —lo que podría considerarse un primer logro de tan repentino auge. Por lo pronto todo queda en el terreno de las suposiciones.

Para comenzar es necesario hacer un par de advertencias: Primera, que este trabajo no quiere ni pretende descubrir una —o la— nueva generación de poetas, y segunda, que del creciente número de publicaciones señalado, sólo se hablará aquí de unas cuantas. Ello por dos motivos; se decidió descartar algunas revistas después de su lectura, porque no pareció necesario tomarlas en cuenta (nada tienen que ver odios, rencillas, ni viejas cartas de amor) ya que en realidad se encuentran representadas de alguna manera por otras de calidad similar, y porque este artículo, pese a establecerse de antemano como un recuento, trata de conformar un breve panorama crítico partiendo de lo más destacado (no siempre lo mejor) en los últimos tres años. De otro modo, la tarea se convertía casi en la elaboración de una enciclopedia, tan abigarrada e inútil como la mayoría de ellas. De acuerdo a nuestras limitaciones, las revistas son: El Ciervo Herido, El Zaguán, Cuadernos de Literatura, Versus, Correspondencia Infra, Sitios, Anábasis, El Telar, Rilma, I Griega, Caligrama y Zona, según estricto orden de aparición.

Ante la cantidad de revistas publicadas, quizá la primera pregunta pertinente sea: ¿Por qué una revista literaria?, ¿para qué sirve? Decía Rafael Solana en una conferencia² que "las revistas brotan, en cierto momento, tan inevitablemente como los barro en la cara, en la mente de los estudiantes; a los dieciocho años se sueña, no con participar en una revista ya existente, cuyos colaboradores nos parecen venerables o ridículas momias, sino en sacar una propia, llena de novedad y de nuestra personalidad explosiva".

Cualquiera que sea nuestra posición ante Solana, estas palabras son particularmente válidas, y pueden aplicarse a la mayor parte de las revistas jóvenes de los tres últimos años (aunque no todas demuestren "novedad" o "personalidad explosiva"). Pero, aunque todas parecen partir de supuestos semejantes a los anteriores, difícilmente puede decirse, salvo excepciones, que surjan de un proyecto o una idea clara, como no sea la de publicar a sus propios integrantes —lo cual, no obstante, puede ser muy válido. Pero, ¿qué planes tienen, qué experiencias se han aprovechado?





De pronto uno se pone a pensar, al respecto, que cada una de estas nuevas publicaciones literarias reflejan de cierta manera algunos de los vicios y actitudes de nuestras instituciones políticas que, con cada nuevo cambio de poder, deciden dar borrón y cuenta nueva en lugar de sostener y proseguir el esfuerzo (en caso de que exista) iniciado por sus antecesores. El que llega decide y quiere marcar el nuevo rumbo, dar la pauta. De igual manera muchas de las nuevas revistas no parecen tomar en cuenta las experiencias y esfuerzos, —que en este terreno sí existen—, de publicaciones anteriores del mismo tipo, a veces ni siquiera de las más cercanas e inmediatas, pese a que algunas de ellas merecerían considerarse como sus precedentes (por desgracia, pocos terrenos se prestan tanto a la improvisación como la política y la literatura, aunque los efectos de esa improvisación se padezcan de distinta forma en cada caso). Veamos un par de ejemplos.

En 1971 aparecen *Imaginaría* y *Cave Canem*, fundadas por Mario del Valle, Elsa Llarena y Mariano Flores Castro, y por Adolfo Castañón y Francisco Valdez, respectivamente. Ambas intentan una cierta dirección: además de publicar a varios de los escritores jóvenes más interesantes de ese momento, existe también el propósito de traducir y difundir textos de probada importancia, desconocidos —o muy poco conocidos—, hasta entonces. *Imaginaría* publica, entre otras cosas, poemas de Jaime Reyes, Georges Bataille, Charles Tomlinson, y en *Cave Canem* encontramos ensayos de Maurice Blanchot y hasta un fragmento de *Robert Ce Soir*, que los editores prometían traducir completamente en sucesivas entregas (y que sólo años después se publicaría en ERA). Desafortunadamente, ninguna de las dos revistas llegó más allá de un par de números; pero esas traducciones, poemas y ensayos buscaban algo más, que adornar las páginas de dichas revistas: querían estimular al lector, invitarlo, no sólo a conocer las novedades de otras literaturas, sino a compartir y asumir a través de la lectura nuevas formas de pensar y sentir. Un poco más “exquisita” *Imaginaría*, un poco más crítica *Cave Canem*, las dos coincidían en ese propósito.

En realidad, en la mayor parte de las revistas que aparecen a partir de 1975, no se encuentra una intención semejante. Por el contrario, muchas (más adelante se verá cuáles) sólo intentan reforzarse con nombres prestigiosos, y en general priva una actitud acrítica disfrazada de buenas intenciones. De este modo, no deja de ser curioso observar cómo casi todas estas revistas, al tratar de manifestar su postura, declaran buscar “una auténtica libertad de expresión”, para lo cual abren sus páginas “a todas las tendencias ideológicas y estéticas”, y no hacen sino retomar, involuntariamente, una idea del siglo pasado.

Por otra parte, aunque manteniéndonos en el hilo, es cierto que pedir libertad de expresión no

Para enjuiciar un film nacional, el patriotismo exagerado es también un estorbo. Sabemos que las mejores películas mexicanas aún no pueden competir con las mejores extranjeras. Sabemos también que aplaudirlas por patriotismo no mejora un punto su calidad, ni borra sus defectos. Si fuera así, el cronista aplaudiría desenfrenadamente. Que no se le acuse de falta de patriotismo, ni de desdén hacia la producción nacional, cuando friamente y sin prevenciones señale los defectos más visibles y de fácil corrección de una película nuestra.

Xavier Villaurrutia 21 Agosto 1937

deja de ser significativo, pero en la gran parte de estas de estas revistas no parece ser muy claro el objeto de tal petición; dar cabida a todas las tendencias ideológicas o estéticas no conduce necesariamente a tan noble fin, si antes no existe un propósito definido. Aunque la idea de una tribuna libre parece haberse convertido en una de nuestras obsesiones cotidianas, la idea de abrir las páginas de una revista a voces muy diversas responde más bien a otra necesidad, que quizá no corresponde ya a nuestro momento. Hace tiempo respondía a la necesidad —como lo vio Ignacio Manuel Altamirano en 1869, al fundar “El Renacimiento”— de “evitar la dispersión de los escritores de valía” y fortalecer la literatura mexicana como manera de fortalecer la conciencia nacional. En ese caso la libertad de expresión equivalía a establecer un espacio de convergencia en torno a un proyecto muy claro (esa ha sido la misma intención que ha animado a revistas como *Siempre!*), pero si ese proyecto no existe, se corre el peligro de caer en el amontonamiento (trampa en la que a veces ha caído el mismo *Siempre!*, al dar espacio en sus páginas a algunos representantes de la reacción más furibunda que, evidentemente, no buscan el beneficio de México). En estos días, parece mucho más coherente insistir en la discusión y la oposición franca y abierta de las ideas que sustentan las diferentes publicaciones, para hacer un poco más claro nuestro laberinto de buenos deseos. La heterogeneidad a ultranza se convierte, finalmente, en trabalenguas.

No sería injusto, pues, pedir a las posibles nuevas revistas un poco menos de espontaneidad y sí, en cambio, intenciones cada vez más claras. Por lo menos, conocer lo que ya se ha hecho para evitar antiguos vicios y errores. Sólo así puede una revista, verdaderamente, cubrir los huecos de nuestra cultura y refrescar o renovar el panorama —lo que, en última instancia, es el verdadero por qué de una publicación.

Pero antes de caer en más digresiones, veamos qué proponen y qué ofrecen las revistas jóvenes de la segunda mitad de los setentas.

EL CIERVO HERIDO

En diciembre de 1975, apareció una publicación de poesía que probablemente podamos considerar, dentro de algún tiempo, como la precursora de la "nueva ola" de revistas literarias, ya que, sin duda, muchas de ellas se llevaron a cabo gracias a su ejemplo, aunque no siempre, desafortunadamente, con todas sus virtudes. Se trata de *El ciervo herido*, hoja quincenal del Taller de Literatura del Centro de Estudios del Folklore Latinoamericano (CEFOL), fundada y codirigida en sus inicios por Germán García, Sergio Ramírez, Jorge Luis Gaitán, Eduardo Langange y Ricardo Yáñez.

A pesar de su breve espacio (una hoja tamaño oficio impresa por un sólo lado, en cuyo primer tercio aparecía el dibujo de Antonio Ramírez Chávez como logotipo), *El ciervo herido* publicó, a lo largo de veintiocho números, a muchos de los más importantes poetas jóvenes de México; aunque también en varias ocasiones, abrió sus páginas a poetas de otros países de habla hispana, y a algunos poetas no tan jóvenes como Pacheco, Aura o Guillermo Fernández (de traducciones sólo se re-

gistran dos casos: un poema de Aimé Césaire, incluido en el número cero, y un número —el veinticinco— dedicado a la poesía lacandona). De hecho, ese empeño en publicar lo mejor y más representativo de la nueva poesía, se convirtió finalmente en su mejor definición.

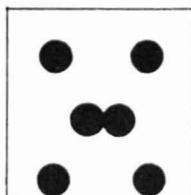
Pero sobre este punto cabe detenerse un poco más (lo deseable sería que alguien hiciese un estudio de mayor extensión sobre esta revista), porque *El ciervo herido* no fue una publicación que capitalizase alevosamente el "prestigio" de ciertos nombres (muchos de los poetas incluidos en *El ciervo...* no habían publicado antes ningún poema). Por el contrario, su mérito radica en el riesgo de seleccionar, entre el inmenso vocinglerío, aquellos poemas que realmente ofrecen algo importante. Otra de las cualidades de *El ciervo herido*, como ha escrito Jaime Moreno Villarreal (*Nexos* 4, pág. 28) es que "no cedió a los afanes de autoexpresión y autopromoción; a diferencia de casi todas las otras publicaciones de jóvenes, el promedio de colaboraciones supera por mucho al de autopublicaciones. Esto no significa que su preocupación primordial fuera "dar oportunidades" a escritores jóvenes; desde los primeros números fue notoria su tendencia a no publicar cualquier autor por la simple razón de su juventud o su cercanía amistosa". Apenas el último número se consagra a la publicación exclusiva de los miembros del taller.

Con el tiempo, *El ciervo herido* cobró un nuevo giro y posibilitó dos opciones: la primera, que ya se vislumbraba desde los últimos números (dirigidos ya en ese tiempo por Mario Alberto Mejía, Langange e Isabel Quiñonez), tomó forma concreta en *El oso hormiguero*, que hasta la fecha ha editado cinco números, orientados principalmente a la difusión de la poesía latinoamericana, y la segunda en *Solombra*, una nueva revista de poesía, todavía en proyecto, que esperamos ver surgir muy pronto, y cuyos directores serían Ricardo Yáñez y Daniel López Acuña. Lo menos que puede decirse de la labor del *Ciervo herido* es que ha sido fructífera.

EL ZAGUAN

Casi coincidiendo con la aparición de *El ciervo herido*, la revista *El Zaguán de Otoño* (de *Invierno*, de *Verano*, etc.) fue, en más de un sentido, la exacta contrapartida de aquella. Y nos ayuda a distinguir, al hacer visible una vez más esa diferencia (poesía cultista vs. poesía vernácula) que con el correr del tiempo parece ahondarse cada vez menos —hasta que por fin se borre como cualquier falsa dicotomía—, las dos líneas por las que marcha la nueva poesía mexicana. Los temas pueden ser más o menos los mismos pero los tratamientos son muy diferentes: si en los poemas publicados por *El ciervo herido* se advierte la intención de asumir la catástrofe a todos los niveles (exterior e interior-





mente), en aquellos otros publicados por *El Zaguán*, lo mismo que en sus prosas y ensayos, parece predominar una voluntad contemplativa, casi de indiferencia, como aquel que se sabe de antemano resguardado del peligro gracias a la solidez de sus valores. Los poetas y los escritores de *El Zaguán* (me refiero sólo a los integrantes del grupo y no a sus eventuales colaboradores) practicaban, o practican, en su literatura, una extraña combinación de conocimientos (que incluían budismo zen, mitos prehispánicos, metafísica de solapa, cultura clásica y vanguardista) mal asimilados, con afanes cosmopolizantes y culteranos, pero, en realidad, muy provincianamente (si es que todavía no nos causa vergüenza utilizar el término en sentido peyorativo), explotando y prestigiándose, ante una aparente "sociedad de incultos", de los riesgos e innovaciones aportadas por otros: Tablada, Paz, Cuesta (la lista incluye, por supuesto, a Pound, Kavafis, Allen Ginsberg), etc. A excepción de Alberto Blanco (con mucho el mejor poeta del grupo) quien parece estar dispuesto a aventurarse y sufrir resbalones y caídas, y el único que ha sabido capitalizar sus deudas, el resto se mantiene en el ánimo, que ya alguien definió como "poetizar lo poetizable", de construir castillos en el aire, bordando sobre una sensibilidad casi oficializada de tan reconocida, como se puede notar en las declaraciones de Luis Roberto Vera citadas en una entrevista hecha a principios de este año: "Nos sentimos tan en deuda con Kavafis, los poetas provenzales o aquellos de la dinastía Tang, como con aquellos de nuestra lengua castellana: Mutis, Cernuda, Sandoval y Zapata, Huidobro y, siempre, Octavio Paz."

Está muy bien reconocer las deudas, sí, y también continuar la tradición, pero no con loas y de manera postiza. Lamentablemente parece ser que los más satisfechos no son los lectores sino los homenajeados que, lejos de la realidad, por desinformación o franco desinterés, sólo escuchan a sus solícitos porristas, quienes se encargan de enarbolar las nuevas-vejas consignas culturales.

El verdadero riesgo de estos poetas está en exponerse a ser arrastrados por avalanchas de luz y transparencia, si continúan confundiendo cultura con status. En todo caso, lo que se les reprocha no

Hoy que el nacionalismo en las letras se ha envilecido a golpes de demagogia y de enfoques ineptos, confundiendo a veces con el folclore y la patriotera, ha surgido una nueva regla para enjuiciar los productos literarios. Una obra es buena —se dice— no por el hecho de realizar valores estéticos sino por ser eminentemente mexicana. Se confunde los cimientos con la azotea.

Emmanuel Carballo Marzo 1954

es tanto que se conviertan en el eco de una voz, como el peligro de que se queden afónicos a fuerza de imitación, en un momento en que lo necesario es hablar, buscar una voz propia.

De esta manera —y otra vez a excepción de Alberto Blanco— los mejores trabajos de poesía publicados por *El Zaguán* son los que firman Octavio Paz, Alvaro Mutis, José Emilio Pacheco —para nombrar sólo unos cuantos. En el renglón de ensayo las cosas no son muy distintas (merece hacerse especial hincapié en un horroroso boceto sobre el libro de poemas de Joaquín Xirau Icaza).

Si debemos atenernos a las declaraciones de Luis Roberto Vera, respecto a que quienes formaban *El Zaguán*, eran "de manera estricta sólo (...) aquellos que aparecen firmando el diseño y el consejo de redacción", entonces la revista sólo contaba con tres prosistas, los tres entretenidos en recrear las mismas imágenes que sus compañeros poetas, sin conseguir, ni unos ni otros, mayor cosa.

Lo único verdaderamente irreprochable de *El Zaguán* es su diseño: de todas las revistas que publicaron los jóvenes durante estos años, sin duda, era la más bella y vistosa.

CUADERNOS DE LITERATURA

Pretendidamente "puristas" (es decir, sin ninguna clase de compromiso político: "la poesía no conduce a nada excepto a la poesía", ha afirmado alguno de ellos), esteticistas (con un "redescuberto" Paul Valéry como guía y maestro a ultranza), sofisticados (entiéndase: búsqueda de prestigio a través de todas las formas de imitación posible, refugio en los Grandes Nombres) cultos y letrados (en realidad superficiales e ignorantes, con un vocabulario y estilo que rayan en la incoherencia), los miembros de *Cuadernos de Literatura* se autopostulan como "lo más actual de la literatura mexicana" (si acaso eso significa algo) cuando en realidad no son sino los portavoces de una dudosa tradición, y dentro de ella, de sus peores y más nefastos aspectos.

Caso muy curioso el de estos *Cuadernos*, su primer número aparece en Julio de 1976, respaldado por un nutrido consejo de redacción (nueve en total), cuya dirección o responsabilidad compartían entonces Francisco Segovia y Roberto Vallarino ("después hubo un golpe de estado y se salieron todos, menos Raymundo (Mier), Carlos (Moncada), Adriana (Moncada) y yo" (Roberto Vallarino) "que seguimos trabajando en los siguientes números").³ Ocurrido esto, Roberto Vallarino queda como director, y la publicación se convierte —y no en sentido figurado— en la revista de Roberto Vallarino, quien escribe en cada número, por lo menos, el treinta por ciento de los contenidos (en sus locas pretensiones por emular a Octavio Paz, Vallarino intentará escribir, tan desafor-

tunadamente como en su poesía, sobre artes plásticas, crítica literaria, e incluso política —véase la *Declaración* de repudio a propósito del nombramiento de Díaz Ordaz como embajador en España, y de la cual extraigo estas graciosas líneas (uno de los motivos por los que se rechaza dicha nominación): “Que el paso político que adquirieron los sucesos de 1968, cuando G.D.O. era presidente, atentó directamente contra la libertad de expresión y el desarrollo libre de la apertura democrática.”)

Si ya el primer número de la revista, cuando todavía estaban Francisco Segovia y los otros miembros del consejo, era absolutamente malo (excepto, tal vez, por el poema de Paz, que tampoco es uno de sus mejores), los siguientes serán increíblemente peores. Salvo los textos de Noé Jitrik, Daniel Sada y las traducciones de Gerard Manley Hopkins, nada, ni siquiera los cuentos de autores reconocidos valen la pena.

Pero siempre es fácil señalar defectos, y uno tiende a engolosinarse al hacerlo —y eso no tiene el menor sentido. Lo interesante es señalar sus causas y significados.

Por supuesto, un error es resultado de otro error anterior. Al caso de los integrantes de *Cuadernos de Literatura*, parece aplicarse perfectamente aquella idea de W. H. Auden: “La mayoría de es-

tos aspirantes a escritor no tiene especiales talentos literarios. Esto no sorprende en sí; en ninguna profesión son muy frecuentes los talentos especiales. Sorprende en cambio que un porcentaje tan alto de aquellos sin talento especial para ninguna profesión elijan escribir como solución. Era de esperar que algunos de ellos se supondrían con talento para la medicina, la ingeniería, y cosas por el estilo, pero no es el caso. En nuestra era si un joven carece de talento es más que probable que ya esté considerando que desea escribir.”⁴ O, como señala el mismo Auden en alguna otra parte, que no desean “trabajar”. Lamentablemente, como señalábamos al comienzo de esta nota, pocas actividades se prestan tanto a la simulación e improvisación como la literatura, y en México, donde la competencia intelectual en el terreno literario es realmente pobre, casi cualquier individuo puede tomar una pluma y considerarse escritor, y las circunstancias lo ayudan a creer que lo es en verdad. Por otra parte, cualquiera que lo intente con pretensiones un poco más serias (aunque en el fondo muchos comparten una intención original: conquistar fama y posición, puestos y prebendas), logra, muchas veces, seducir a los más despistados, y convencerlos de que son “los nuevos valores”. No es otra la situación de los miembros de *Cuadernos de Literatura*, sobre los que puede escribirse aún más, pero no valdría la pena. Si lo hemos hecho aquí, ha sido sólo por observar un fenómeno interesante para la sociología literaria.

VERSUS

La revista *Versus* (cuatro números publicados hasta la fecha) se ha singularizado principalmente por la presentación de dos desordenadas y eclécticas antologías (una de la nueva poesía mexicana y la otra de poesía sudamericana) que difícilmente pueden ilustrarnos sobre los criterios que la guían, aunque ésta, de alguna manera, parece ser la intención de los responsables (Rogelio Carvajal, Fernando Delmar, Francisco Martínez y Ramón Torres).

Si verdaderamente es esa su intención, poco, o casi nada, puede hablarse al respecto. En todo caso, se trata de una posición bastante fatua e irresponsable, ¿qué puede lograr una publicación sin contenidos reales, que no pone en duda ni arriesga opiniones? No puede decirse que las mencionadas antologías sirvan siquiera como manuales o ficheros, pues recogen sólo un poema por cada autor (a veces ni siquiera el mejor) y no logran dar una idea o representación de nada.

La situación del resto de los materiales publicados por *Versus* es más o menos la misma; apenas cabe destacar, en el renglón de traducciones, la antología (otra más) de poesía infantil publicada en el primer número. Se han traducido también, pero muy mal, demasiado literalmente, a Gerard Manley Hopkins y a Camilo Sbarbaro, que merecerían

Cuadernos de Literatura

POESIA: Salvador Cortés. Guillermo Frese.
Octavio Paz. Francisco Segovia.
Roberto Vallarino.

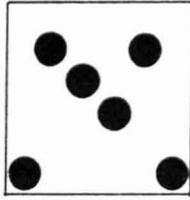
CUENTO: Inés Arredondo.
José María Espinasa.

PROSA: Raymundo Mier.

ENSAYO: Carlos Moncada Larrañaga

VIÑETAS: Tibor Back Geller

SILABARIO



mejor tratamiento, si a los editores les parece de veras importante que sean conocidos en México.

Dos puntos más para finalizar: sería deseable que, en vez de "rescatar" a autores como Efrén Hernández (cuyas obras completas se consiguen en la edición del Fondo de Cultura Económica) ya que ni siquiera se trata de materiales inéditos, se hicieran ensayos o estudios sobre su obra, o sobre las obras de otros escritores igualmente importantes y un poco relegados (no se puede hablar de olvidados) como Francisco Tario, Efrén Rebolledo, etc., que darían a la revista una verdadera función.

El segundo punto se refiere al falso humor de que hacen gala los responsables en los editoriales que abren cada número, que no son sino una manera de disimular la falta de verdaderas ideas. Hasta ahora, lo mejor que puede decirse de *Ver-sus*, es que ha sido una revista de relleno.

CORRESPONDENCIA INFRA

Una poesía hecha con retazos de rock & roll, Jerry Rubin, drogas, Efraín Huerta, Hans Magnus Enzensberger, Brecht, Rimbaud, Bretón, cultura cinematográfica, cómics, etcétera, la poesía de los infrarrealistas quiere proponerse como forma de vida revolucionaria y cuestionadora, pero se encuentra demasiado embebida en observar su propio espectáculo: bombas molotov, *clochards*, una carnicería de culos y vergas de la desesperanza.

Es obvio que de principio la poesía infrarrealista (el único grupo de poetas jóvenes en México que se ha postulado como movimiento de vanguardia, al mismo tiempo antivanguardista) cae en la frecuente trampa de mistificar la juventud como fuente-de-toda-energía, el reventón, y por lo tanto, la adoración de los grandes locos y suicidas (Hölderlin, Artaud, *et al.*); y sin embargo, es mucho más auténtica en su falso radicalismo y, sobre todo, más divertida, que la poesía pseudocultista de otros grupos que aparecen casi al mismo tiempo. Ello, porque en sus mejores casos, logra asumir su propia angustia e impotencia: "contén mi histeria dentro de tus ojos/ acaricia mis cabellos y mi miedo con tus labios/ que tanta maldición han pronunciado, tanta sombra sostenido/ enséñame a dormir, esto es el fin" (Roberto Bolaño: *Enséñame a bailar*).

Despreciado y vilipendiado por muchos, el infrarrealismo parece ser, en muchos sentidos, uno de los momentos más significativos del auge poético de los setentas (lo que no quiere decir, de ningún modo, que se compartan sus ideas o proposiciones). Después de varias publicaciones colectivas en *plaquettes* y revistas, los infrarrealistas lograron publicar sólo un número de su propia revista, *Correspondencia Infra*, en la que incluían un manifiesto y algunas prosas y poemas.

Herederos del surrealismo (?) y el estridentismo, el grupo infrarrealista pierde su posible valor en el momento en que el dogmatismo les gana la cabeza

y dictaminan que es suyo el único camino (aunque éste es un defecto sintomático que compartieron en su momento —o comparten todavía— todos los grupos y revistas que surgieron en los últimos años. Un reflejo del mundillo cultural mexicano, acostumbrado —quién lo dijera— al caudillismo intelectual). Contradictorio y caótico, el infrarrealismo es la culminación y consecuencia de una mezcla despiadada de posturas contestatarias —algunas ciertas y otras ciertamente falsas— que ellos mismos no eran capaces de seguir, quizá por la superficialidad con que parecían asumirlas. Una de las cosas, por ejemplo, que nunca concordaron con su supuesta actitud, fue su participación en *Plural*, casi inmediatamente después del golpe contra *Excélsior*.

El infrarrealismo se autopostula como una nueva poesía mexicana, pero, contradictoriamente, asume la sintaxis de la poesía norteamericana (y no hablemos aquí de colonialismos; ¿quién, a estas alturas de la historia de México, no es un colonizador?).

En realidad, lo que los infrarrealistas hubiesen querido ser (escribir) se encuentra representado, dato curioso, por un poeta no infrarrealista: Ricardo Castillo, quien realmente ha logrado asentar en su poesía las cuestiones que parecen preocupar al grupo. Y también curiosamente, el mejor poeta del grupo, Cuauhtémoc Méndez, parece haber sido el menos apreciado por sus propios compañeros, según lo demuestra el poema *No tengo ganas ni de lamentarme*: Yo sé,/ Mario-Santiago, amigo,/ que si te muestro mi poema/ vas a decir:/ 'Es muy circunstancial./ No logras explotar las situaciones,/ se te pierde./ Hay líneas deslumbrantes en tu tono/ nomás que no las aprovechas.../ Te complaces, no te exigés./ Además la descripción te come y te estereotipas'./ Pero bien sabes cómo me duelen las palabras, cómo se me sube la tristeza, cómo tanta vida emborracha./ Digo, en el momento que padezco/ no tengo ya ni ganas de lamentarme/ o revelarme contra tus argumentos." Bastaría con echar un ojo al primer número de *Correspondencia Infra* para localizar a Méndez entre todos sus compañeros. Por el contrario, Mario-Santiago y Roberto Bolaño, aparentemente los más destacados (mucho mejor el segundo que el primero), con frecuencia se diluyen en sus propias letanías, más como creadores de *collages* que de poemas. La poesía de Cuauhtémoc Méndez chafea, precisamente, cuando trata de imitar a Santiago o a Bolaño, como en el caso de *Blanca noche dentro del horno*, *plaquette* publicada en los *Cuadernos del colibrí* en 1976.

SITIOS

Publicación del *Taller de Poesía Sintética*, *Sitios* aparece a finales de 1976 con la intención de llevar a cabo un "proyecto poético". Para lograrlo, a la publicación le faltaron por lo menos tres cosas:

ducción de *Freshwater*, una breve pieza de teatro escrita por Virginia Woolf que, pese a tratarse de una obra menor, no deja de guardar interés para sus lectores. La publicación de *Freshwater* (bien traducida e ilustrada, y con una nota introductoria breve e informativa) es uno de los mejores aciertos de *Anábasis*.

EL TELAR

El primer número de *El Telar* aparece en septiembre de 1977. En él se podían advertir ya las cualidades y tendencias que habrían de persistir en las siguientes ediciones (la seriedad y el humor, en el mejor de los sentidos) y que le dieron un carácter versátil y atractivo.

Un tanto irregular en la calidad de sus contenidos (hay textos que oscilan entre la prosa y la poesía sin llegar a ser ni una ni otra), *El Telar* fué, no obstante, uno de los más interesantes ejemplos de las nuevas revistas literarias. De este modo, si hay aspectos discutibles, existen también algunos otros dignos de mención: había buenas traducciones (destacan, sobre todo, los casos de poesía epigramática, publicados en el cuarto número), poemas regulares, otros más logrados, y algunas prosas finas e inteligentes.

Cabe señalar además que *El Telar* no cerró sus puertas a la colaboración de otros autores y que —otra virtud— no los tentó la idea de cobijarse a la sombra de ninguna de las Grandes Figuras.

A lo largo de seis números, *El Telar* dio a conocer a varios de los más valiosos escritores jóvenes (Jaime Moreno Villarreal, Juan Manuel Rivera, Ana Castaño, entre otros) cuya labor no se ha detenido, pese a la desaparición de la revista.

RILMA

Rilma hizo su debut y despedida en la segunda mitad de 1977. Y como algunas otras publicaciones de su estilo (me refiero sobre todo a las tres restantes, *i griega*, *Caligrama*, y *Zona*, que más adelante trataremos), estaba sembrada de “buenas intenciones”, pero nada más.

Lejos de “expresar una realidad cultural lo más completa posible” (según declaraciones de Eduardo Ramos Izquierdo, coordinador general de la revista),³ *Rilma* sólo expresaba, si acaso, la realidad cultural de los estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM —que, de ser así, requiere una urgente transformación.

Perdida en la ingenuidad, *Rilma* prefirió abocarse a la consecución de un falso prestigio, que supuestamente respaldarían, por lo menos en ese primer número, nombres como el de Juan Rulfo (y a propósito: el texto que de él publican, “La vida no es muy seria en sus cosas”, no es tan desconocido como su “descubridor” —el mismo Ramos Izquierdo— supone, ni es el gran mérito publicarlo.

El crítico verdadero requiere reunir en su persona cualidades que a pocos hombres les han sido otorgadas a la vez: inteligencia despierta, vasta cultura, sentido estético evidente, gran comprensión humana y, sobre todo, esa rara facultad de prescindir de la propia personalidad para adentrarse en la del autor, analizando su obra con imparcialidad y hasta con simpatía.

Mariano Azuela. (1948).

Tal vez sería mejor, respetando la decisión del propio Rulfo, que por algo no lo incluye en *El llano en llamas*, relegarlo al olvido), Alfonso Reyes y Ramón Xirau —este último aparece en el directorio como “consejero”. Mal consejero en realidad, ya que un mínimo de rigor y verdadera autocrítica, hubiera dado a luz una revista muy diferente.

I GRIEGA

El primer número de *i griega*, publicación bimestral, comienza a circular en algunas librerías de la ciudad de México (la revista se hace en la ciudad de Puebla, o por lo menos, según parece, sus fundadores son originarios de ese estado) a fines del abril de 1977. Con un poco de retraso, logran publicar el segundo y último número —o si no, el más reciente— a mediados del mismo año.

i griega y *Caligrama* son las únicas revistas de provincia (aunque hay muchas otras) hechas por jóvenes, que nos ocupan en estas notas.

i griega, es o fue, una revista decorosa y sin grandes pretensiones; contiene algunos cuentos y poemas legibles, pero sin mayor virtud (en ocasiones muy malos, como los de Fernando Milán: “...si he de apurar algún veneno/ para alcanzar la purificación que irradias// lo haré en el acto/ a fin de ser tu semejante/ espectro inmortal.”). Su mejor renglón son las traducciones, sobre todo las del primer número: un cuento de Yeats y una carta de Antonin Artaud epilogada por Georges Bataille. En la revista se maneja también un cierto sentido del humor, aunque no acaba de convencer del todo a los lectores.

Menos despistados que los integrantes de *Rilma* (“nuestro grito o nuestro reproche sale del infierno o del cielo según se viva; brota como un medio para salvarnos del vacío de una sociedad y de nosotros mismos”, afirman en una especie de editorial que ellos prefieran llamar “ingredientes”) pero igualmente complacientes y desinformados (tal vez la razón —que no la justificación— se deba en mucho a sus circunstancias, pues finalmente Puebla padece, como el resto del interior de la república, las consecuencias del macrocefalismo cultural, económico y político del D.F.) provocan nuestra aprobación, más por simpatía ante el tamaño de

sus esfuerzos, que por sus logros. Los integrantes de *i griega* demuestran un aliento que los puede llevar a hacer mucho mejores cosas.

CALIGRAMA

Autoproponiéndose como “el órgano cultural de combate artístico e intelectual revolucionario — fusionado a la vanguardia del movimiento obrero...”, los integrantes y editores de la revista *Caligrama* (que se asume también como grupo) revelan su peligrosa y loca confusión al utilizar términos como “científico-ideológico marxista”, que inmediatamente revelan su procedencia de una ensalada de lecturas mal asimiladas (respecto a la enorme diferencia ente el sentido de ciencia e ideología hay un gran historial teórico, y el primero en aclararlo es el propio Karl Marx —desconocimiento imperdonable para un grupo que se autoproclama marxista y que por lo visto no ha leído siquiera la *Ideología alemana*), que pueden causar más daño de lo que se supone.

Tales actitudes no pueden pasarse por alto sencillamente, y es necesario señalar sus riesgos, sin importar cuántas citas de Lenin o de Gramsci puedan utilizar los miembros de *Caligrama*. Y es que no puede causar menos que pavor el contemplar el dogmatismo de algunos que se dicen marxistas y

que son, a fin de cuentas, los primeros en desvirtuar al marxismo (y de paso a la débil y maltrecha izquierda mexicana) al hacerlo aparecer como una serie de postulados reducidos al absurdo. Estamos acostumbrados a que esto provenga de ciertas publicaciones de corte seudopolítico (inclusive de algunas que se consideran serias), lo inusitado es que, ahora, éste sea el caso de una revista literaria. Con la mano en la cintura, los redactores de *Caligrama* descalifican a los clásicos del teatro por “burgueses” —difícilmente hubieran podido ser comunistas en el siglo XVIII— al confundir los postulados de Stanislavski sobre la interpretación teatral con los clásicos mismos. Caen, de esta manera, en un nuevo “purismo”, nefasto y maniqueo; fuera de Brecht, Peter Weiss, y algún otro autor que les parezca revolucionario, lo demás no existe. De un plumazo también, tachan toda la obra de Octavio Paz, “trabalenguas esquizofrénico” en su opinión, recurriendo siempre a las trilladas fórmulas del “compromiso histórico del escritor” (afortunadamente, contamos con obras tan serias y bien intencionadas como *La divina pareja*, de Jorge Aguilar Mora, que verdaderamente critican, con claridad e inteligencia, algunos aspectos de la obra de Paz).

Por otro lado, los integrantes de *Caligrama* no hacen sino repetir, más de cincuenta años después, la pesadilla del “realismo socialista”: “Despierta Monterrey/ Lava tu rostro de edificios y propiedades privadas/ también lava tu cuerpo de la banca y financieras...”, lo que es realmente increíble a estas alturas.

Uno podría pensar que, por tratarse de una publicación originada en Monterrey, resulte lógico su contenido, y la vehemencia se convierta en un sustituto de la calidad literaria —los obreros también se convierten en carne de cañón para los poetas “comprometidos”—, pero no, no es comprensible, ni tampoco podemos creer que se trate sólo de un inocente juego con buenos propósitos. Quizá entremos en el terreno de la paranoia y veamos enemigos donde no existen, pero no parece aventurado imaginar que publicaciones del tipo de *Caligrama*, son patrocinadas por la misma reacción, con el afán de obscurecer aún más las cosas. Hasta el momento, *Caligrama* lleva publicados un par de números (y todo indica que continuará apareciendo), cuya costosa aunque horrible presentación difícilmente puede costear un grupo sin recursos. En fin, por lo pronto no podemos ir más allá del terreno de las sospechas; de cualquier manera, no deja de ser recomendable evitar la lectura de este tipo de revistas, que a falta de ideas escandalizan con su retórica seudorevolucionaria.

ZONA

La última revista incluida en esta somera revisión es *Zona*, publicada, al igual que *Rilma*, por alum-

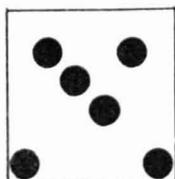
CALIGRAMA

Grupo "Caligrama"

Poemas
Teatro
Crítica Teatral
Ensayo
y una Denuncia

Revista bimestral de Literatura
Crítica y Teoría
Diciembre-Enero de 1977-1978
10 PESOS

1



nos de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Fundada por Héctor Carreto, Sergio Gabriel Gamero, Carlos Oliva, Fernando Santiago y Virgilio Torres —la lista incluye también a Carlos Santibáñez—, *Zona* aparece a principios de abril de este año (para variar, primer y único número), autodefiniéndose como un “espacio donde se concretiza la creación artística”; pero después de recorrer sus cuarenta y ocho páginas, no encontramos por ningún lado dicha concretización. Más bien, la revista se construye en base a generalizaciones y banalidades. Ninguno de los materiales incluidos en ese primer número (excepto las *Cármenes* de Catulo, traducidas por Julio Valle-Castillo, los poemas Gonzalo Rojas, precedidos por una nota de Hernán Lavín Cerda, y los poemas de Fernando Santiago, el único miembro del grupo que aporta algo interesante) posee auténtica profundidad. Los ensayos y notas son pedantes y superficiales, como si sus autores escribieran hilando solamente aquello que les suena “bonito” (vease, por ejemplo, la nota de Carlos Oliva al libro *Poemas* de Joaquín Xirau Icaza —por el que de pronto muchos de los jóvenes poetas-filósofos parecieron cobrar un especial interés, y al que nadie le ha sabido, o querido, dar un trato verdaderamente justo— que incluye párrafos como el siguiente: “La proeza poética de *Poemas* es fluida a la vez que intensa, oscila entre el relato breve, lleno de sugerencias temáticas, el ceñimiento del propio poema en prosa. Sorprenden estos poemas por su misma textura y cierta trama o atmósferas que crean, por lo cual, hacen pensar (ver claro), entre pueblos Pedro Páramo y ciudades cambiantes como las de *Desconsideraciones* (“Imagen primera”, p. 50). Acabándolos de leer (de ver) hacen necesaria su relectura (su recreación), por su mismo encanto, su cierta extrañeza, muy especial en la prosa poética. *Poemas* en prosa asombrosos.”). Ni Carlos Oliva, ni sus compañeros, llegan jamás a verdaderas conclusiones. El único cuento, titulado “La rosa crisálida de Krondoria”, en el que se advierte una paciente y disciplinada lectura de las historietas de Superman, es pésimo. Igualmente, los poetas insisten en la utilización de referencias “cultas” (nombres de héroes, dioses y lugares de la mitología griega) que nunca logran manejar del todo. Incluso los poemas traducidos, atribuidos a Geneviève Clancy, son malos.

Zona es, a lo sumo, sólo una publicación con buenas intenciones.

Conclusiones

Antes de pasar a consideraciones posteriores, es necesario aclarar un par de puntos:

1. A lo largo y ancho de estas notas, he venido utilizando la palabra “joven”, en el verdadero sentido que le corresponde; no como un adjetivo sino como sustantivo. Salvo rarísimos casos, los edito-

res de las nuevas revistas de literatura (llamémoslas de una vez “revistas de poesía”) son verdaderamente jóvenes; muchachos cuyas edades fluctúan entre los 20 y los 28 años. Acotación necesaria, si tomamos en cuenta que a últimas fechas, debido a ciertas razones, la palabra “joven” se ha cargado de connotaciones peyorativas (uno de los ejemplos más claros al respecto lo constituye la actitud que guarda *Vuelta* en su sección —¿o rincón?— llamado *keepsake*, cuyo significado mismo precisa sus intenciones; “*Keepsake*: s. Dádiva, regalo o presente hecho para que el que lo recibe lo conserve en memoria del que lo da”).⁶

2. Escribir un artículo sobre revistas literarias, del tipo que sean, es casi dar un paso en falso; para evitarlo, es necesario apelar al conocimiento que los lectores tengan de dichas revistas, ya que son ellos quienes finalmente decidirán qué tan erróneas u objetivas son las observaciones de este redactor. Así, pido disculpas al lector poco enterado sobre el tema (por otra parte, sería imposible desglosar cada revista y ofrecer tantos ejemplos como sería deseable), y reclamo su voluntad de cooperación: consulte las revistas y léalas, que finalmente para eso fueron hechas.

Volvamos al comienzo: ¿por qué ocurrió esta “explosión” de revistas literarias? Tal vez no sea exagerado aventurar que, sobre todo a partir de 1968, los jóvenes (aunque no sólo ellos, no estoy intentando replantear falsas brechas generacionales) tienen cada vez más ganas de hacerse oír. Pero impedidos a una participación *directa, verdadera*, han preferido manifestarse, no en las calles, sino desde el espacio, aunque reducido, de las revistas literarias. Lo sorprendente y desconsolador, si lo anterior es cierto (como aparentemente lo es), es la falta de ideas y proposiciones, el desconcierto, que muestran la mayoría de las nuevas revistas.

Vista la relativa facilidad existente para publicar una revista, sus editores deberían preocuparse por trascender el escepticismo y recuperar el poder y la claridad de la palabra para promover y lograr cambios reales en la vida cultural y política del país.

Hace más de treinta años, Lionel Trilling apuntaba una serie de valiosas consideraciones a propósito de los diez años de labor continua de *The Partisan Review*, que todavía mantiene su vigencia y que nosotros haríamos bien en meditar: Si en el siglo XIX “existía la ilusión natural de que una idea sería oída y considerada” y “el mismo Baudelaire todavía podía pensar en el éxito, creer en la posibilidad de que esa misma sociedad que él escarnecía habría de escucharlo”, en nuestra época “este poder de la palabra, este poder de la idea, ya no pesa en el mismo grado”. Dice Trilling: “Han transcurrido más de veinte años desde el último movimiento literario que en este país ha tenido lo que llamé poder. El movimiento literario de crítica social que surgió hacia 1920 no es del todo satisfactorio, pero tuvo más energía para adelantar

nuestra civilización que cuanto podemos contemplar actualmente, y sus efectos fueron amplios y favorables. Desde entonces ninguna tendencia tuvo tal vigor. La disminución de aquella energía puede no ser permanente. Podría, empero, llegar a serlo; hay síntomas de que tal cosa podría acontecer. Después de todo, el margen emocional de la mente humana es amplio, pero no infinito, y su agotamiento tal vez sea apresurado por los sustitutos de la literatura —radio, cine, ciertas revistas—, que son contrarios a la literatura no sólo porque son géneros competitivos, sino también en razón de las opiniones políticas y culturales que los gobiernan. Además, la política que enfrentamos actualmente puede ser de tal naturaleza que aplaste toda posibilidad de interacción entre la voluntad libre y las condiciones de que depende toda literatura. Estas circunstancias difícilmente podrán resultar alentadoras, pero no debemos permitir que nos obsesionen hasta el punto de no dejarnos trabajar. Implican consideraciones últimas y, aparte de que siempre es inútil hacer predicciones sobre la cultura, la actividad práctica de la literatura requiere que se mantenga dominante un sentido del momento presente.

“Las innumerables revistas literarias han sido una heroica respuesta a la declinación de la literatura. Desde principios de siglo, enfrentando dificultades que sólo sus editores pueden imaginar, han tratado de mantener abiertos los caminos. Desde el elegante y brillante *Dial* hasta el último pasquín de provincias ha hecho su obra, ha impedido que nuestra cultura se volviera, ya cauta y anquilosada, ya meramente sociológica o piadosa. Son motivo de burlas y aun de desprecio, a veces con razón, y nadie se aventuraría a decir de manera precisa qué efectos producen, excepto el de mantener activos a los talentos nuevos hasta que los editores comerciales, con su aire acostumbrado de noble resolución, estén dispuestos a arriesgarse; han tenido, asimismo, el efecto de inquietar un poco a los representantes oficiales de la literatura y de mantener en marcha una corriente de la que tal vez nadie tendrá plena conciencia hasta que haya cesado de moverse.”⁷

La cita es muy grande pero igualmente oportuna, y creo que no hace falta insistir en las cuestiones que Trilling plantea tan claramente.

El balance final de estas notas es desfavorable a las nuevas revistas. Con todo, es deseable que la efervescencia prosiga y se afinen objetivos, ya que, más allá de su calidad, contribuyen a definir y discutir el panorama cultural de México. Como ha señalado Carlos Monsiváis en alguna parte,⁸ “las revistas y pequeñas publicaciones en nuestro medio han acentuado las dimensiones reducidísimas de varios sectores culturales a pesar suyo y bajo su consentimiento. Eso implica asumir la pobreza cuantificable de recursos económicos, mercado de lectores e influencia social. También, han demostrado en muchas ocasiones que no siempre es válido igualar lo elitista con lo minoritario. Lo minoritario, para hacer una distinción gruesa, lo es a pesar suyo. Lo elitista lo es orgulloso y desafiantemente”.

Notas

1. José Joaquín Blanco, *El espacio poético de los setenta: del "Paraíso profanado" a las "Pinches piedras"*. La cultura en México, Suplemento de *Siempre!*, número 745, mayo 25 de 1976.
2. Rafael Solana, *Barandal, Taller Poético, Taller, Tierra Nueva*. Conferencia recogida en *Las revistas literarias de México*, Tomo I, INBA 1963, p. 187.
3. Roberto Vallarino, entrevistado por Elsa Cross, para *Sábado*, suplemento cultural de *unomásuno*, número 10, 21, de enero de 1978, p. 13.
4. Wystan Hugh Auden, *El poeta y la ciudad*, ensayo recogido en *La mano del tejedor* (Barral Editores, 1974), p. 86.
5. Eduardo Ramos-Izquierdo, entrevistado por Elsa Cross para *Sábado* (en el mismo número que aparece la entrevista con Vallarino), p. 14.
6. Según el *New revised Velázquez Spanish & English dictionary*.
7. Lionel Trilling, *La función de la revista literaria*, ensayo recogido en *La imaginación liberal* (Seix-Barral, 1971), pp. 116-117.
8. Carlos Monsiváis, *Y si vuelve no deje de avisarnos* en la revista *Re-vuelta*, número 10, noviembre de 1977.

sitios

Revista Mensual del Taller de Poesía sintética.

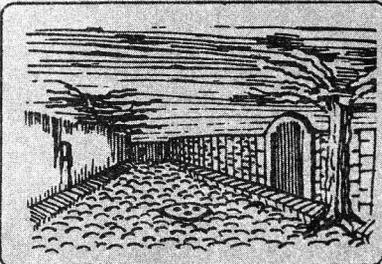
Directorio: José Buil, Alejandro del Valle, Víctor M. Navarro, Roberto D. Ortega, Rafael Vargas. Ilustraciones de Javier Córdoba, Alejandro González y Miguel Ángel Morales.

Diseño: Alejandro González.

VISION

encanto de la primavera era un sol verde
roja la hierba y el mar amarillo
velas apacientadas en la superficie sepia del
crepúsculo
como en la imaginación de un loco
como en la pasión de poseído inventando el paisaje
las cosas viven más allá del color y el nombre

Glenn Gallardo



I / México, febrero de '77.
Precio: \$3.00

TU SONRISA

Tu sonrisa, Teresa, es tan clara
que me despierto cuando te sueño
y me levanto y me lavo la cara
y resulta que son las tres de la mañana.

Tu sonrisa, Teresa, te precede en la espera
y canta
y yo la escucho,
me asomo por la calle y no veo nada.

OTROS POEMAS

Alma mía, sin verte,
sin ofrte latir sobre la piel...
- Efraín Huerta

I

La salvación de la tarde
son tus ojos agua y tu sonrisa cielo
Elementos de
Enero en ti reunidos
El invierno no es triste
Si tú hablas

II

En tus ojos
Donde bebo
la serenidad del mediodía

En tus ojos
Donde se derriten los espejos
Ante los golpes de la tarde

En tus ojos
Todo el mundo
Cuando estás conmigo

Julio Estrada:

El crítico como artista



Julio Estrada

—¿Cuál es la función de la crítica musical?

—Hay varias funciones: una, la que debería tener y otra la que puede asumir en un momento dado, que muchas veces son las voces del rencor, de la envidia, del que quiere, desde la letra, ingresar a la música o la voz desesperada de quien, no comprendiendo las ideas en la música las quiere hacer comprensibles en la literatura.

—¿Esto sucede frecuentemente entre los críticos?

—Sí. Ser crítico es una de las profesiones más tristes y más pobres y más ausentes de imaginación, porque lo que piden (me refiero a la crítica así ejercida, no como ideal) es servir a sus más bajos propósitos, a sus ideas más elementales sin partir de la esencia de lo que debe ser la función crítica.

—¿Cuál debe ser esa esencia; qué debe asumir la crítica?

—Lo que debe asumir la crítica, lo que es importante en la crítica es el evaluar o reevaluar, reconsiderar la obra, o la vida incluso, de los músicos y los compositores que han dado un cauce importante a la historia de la música, o a la técnica en la composición, o al lenguaje musical. Los ejemplos son múltiples en toda la historia de la música y, generalmente, han sido dados por compositores.

—¿Tendría que tener relación, entonces, el crítico musical con la creación?

—Mira, en México, todo crítico importante ha sido a la vez un hombre que ha formado parte de la historia de la música. No conozco ninguno que haya podido entender mejor la idea del arte si no ha sido él mismo alguien que ha estado comprometido en ello.

—¿Cómo quién?

—Cuando releendo los escritos de Manuel M. Ponce observa uno las profecías que hace, por ejemplo, de la música de Carlos Chávez; cuando escribe de Carlos Chávez Ramírez del cambio del romanticismo al modernismo, anunciándole y previendo que ese cambio va a ser determinante en su carrera, lo está haciendo desde el punto de vista de un músico con una gran experiencia, que puede contemplar en el otro los giros que va a dar, y lo hace además con una enorme responsabilidad histórica.

—¿Qué es la crítica entonces?

—La crítica es una responsabilidad ante la historia, es una responsabilidad ante el arte. La crítica a través del ensayo formal, a través del estudio comparativo, de la investigación, del estudio sistemático, de los postulados de un artista, de las ideas que está planteando en su obra, es muy necesaria para permitir a las futuras generaciones tener una historia. Esa es la función que debe tener. Nosotros, hoy día, afortunadamente tenemos el modelo de lo que debe ser la crítica a partir de lo que escribe Manuel M. Ponce durante mucho tiempo en *El Universal*; de lo que escribe Silvestre Revueltas, o el propio Carlos Chávez en páginas quizá menos sistemáticas o asiduas que el primero. Yo estudio,

por ejemplo, en este momento a un autor que se llama Jacobo Kostakovsky. Este autor fue ignorado por la crítica, por la crítica profesional y por la crítica gacetiilera; fue ignorado por las autoridades mismas. Era un compositor ruso, exiliado, que llega aquí a los treinta o treinta y cinco años y muere después de treinta y cinco años más. Deja una obra de sesenta partituras; con su muerte muere aparentemente su obra de no ser por lo que dijo Silvestre Revueltas sobre él una vez en *El Nacional*. Esto permite ubicar, a través de un compositor con sentido histórico y crítico, a otro que es Jacobo Kostakovsky. Debe existir, pues, la responsabilidad histórica, la responsabilidad crítica de retomar la obra, de darle una ubicación con respecto al eje que uno pueda ser. Dar una referencia formal, con un sistema, con un análisis concreto de las realizaciones, es la mejor labor que uno puede hacer para ofrecer a los historiadores la ubicación de los músicos de esta muy breve historia que tiene nuestro país, en donde una de las cosas más terribles es el olvido. Lo que puede pedirse de la crítica es dar la ubicación del creador en un plano que se acerque al conocimiento de los demás, permitir su difusión; ése es ya un aspecto ventajoso. Ahora, ubicarlo históricamente es mucho más importante porque permite tener antecedentes a un país que no los tiene o que los tiene muy escasos.

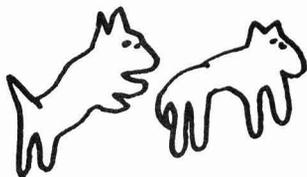
—¿Se cumple en general en México con esta función de la crítica?

—Desgraciadamente, la crítica en México, como en cualquier otra parte del mundo, es la acción del gacetillero y ésta puede ser infame. El atacar la personalidad de un músico, de un intérprete, de un compositor, de un director, de una orquesta, de una institución, atacarlos como una forma de atraer la simpatía o la crueldad es lo que normalmente se hace. Esto no tiene sentido, y es lo que el público, el público más elemental, toma como guía. Hay gente que realmente se orienta por lo que dice Fulano o Perengano en tal o cual periódico y gusta de su sátira o gusta de su seriedad, comparte su amargura o su bondad, a veces hasta su sordera o su buena audición. Tenemos hoy una nueva forma de neutralización del arte, a través de la crítica, que parte de modelos estandarizados.

—¿Porqué estandarizados?

—Este es un aspecto importante. Si yo adquiero, por ejemplo, un buen disco, lo que se conoce como un "big name": el disco Herbert Von Karajan y la filarmónica de Berlín, eso me parece ya el punto de referencia esencial para cualquier otra versión que yo escuche de esa obra, empobreciendo entonces la posibilidad de vivenciar cualquier concierto; toda esa vivencia estará necesariamente compartida con el modelo que ha sido estandarizado por el disco. Una de las grandes desgracias que yo encuentro en el arte de nuestro tiempo es que puede quedar congelado a través de los mecanismos de reproducción.





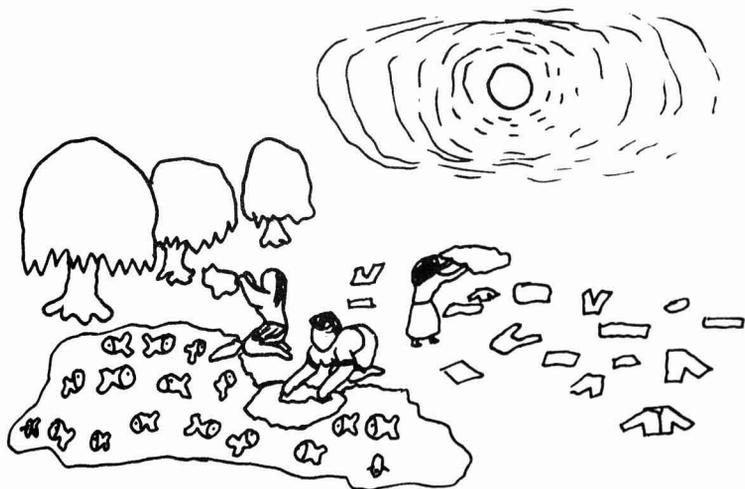
—¿Cómo?

—Hoy, por ejemplo, somos capaces de reproducir la voz de Caruso por computadoras y privarla de todo ruido. Este hecho es más importante, quizá, que el juicio mismo sobre la voz en sí. El hecho de que las computadoras nos permitan reproducir esa voz, que fue casi magnífica —como pediría la exigencia crítica—, el hecho de que tengamos los mecanismos para seguir colocándola en un primer plano, no permite al público tener un contacto personal, directo con la voz misma, sino que lo tiene ya con toda la mitología tecnológica que rodea al personaje a la vez que con una mitología comercial. Creo que uno de los conciertos que más me ha gustado es el concierto No. 3 de Beethoven al que asistí en la Sala Ponce. Estaba mal tocado, la orquesta estaba desafinada y faltaban varios músicos..., quizá un clarinete, a la vez que el timbalista sonaba demasiado grande, demasiado inmenso en aquella sala pequeña. Pero me pareció que esa posibilidad, es decir, esa interpretación estaba tan cerca de Beethoven mismo, de su propia experiencia, de las dificultades de oír su propia obra, que fue lo que me provocó mayor emoción. Pero ese no es un tema propio para la crítica, es un tema para la vivencia personal y uno de los empobrecimientos que provoca a veces la crítica es la imposi-

bilidad de un goce directo, personal y vivo en relación a la experiencia artística. El crítico se erige en juez, en conductor, como un punto de referencia muy seguro, no tanto para la historia sino para la vivencia misma. Obviamente que un concierto como ese es deplorable para la crítica y sería un material extraordinario para un sádico, para un perverso talento florentino; destruir al director que se presentó con eso, o al pianista, o a los músicos, o a la institución en que se hizo, a la sala, incluso al público que asistió si no se salió. Pero lo que era magnífico era la experiencia en sí. Para mí una de las grandes experiencias; el haber podido escuchar un Beethoven muy desafinado, muy local, tan local que podría ser un Beethoven como hubiera sucedido en Viena hace muchos años. Pienso que esas experiencias que son fundamentales, es decir, la experiencia del drama frente al arte, nos la quitan mucho los sistemas de reproducción en el caso de la música. Hoy tenemos las grabaciones completas de la obra de Mozart, grabadas por Walter Gieseking que está considerado mundialmente como un genio en la interpretación de este compositor. A la vez tenemos otras interpretaciones que el público quizá desconoce, porque ya no son esa referencia enorme, por ejemplo la grabación de Dino Lipati que, aunque no graba la obra pianística mozartiana completa, hace trascender esa música. Yo personalmente preferiría la grabación de Dino Lipati que la de Gieseking; pero ¿en qué puedo yo ayudar al público si se lo digo? Contándole de alguna forma mi experiencia, pero así me estoy anticipando a la posibilidad de que el público parta de cero en su propia experiencia. Esto es lo que me parece empobrecedor de la crítica, el anticipo a la experiencia ajena.

—¿Cómo se puede ayudar al público entonces?

—Pretender que no tengas que decirle nada al público es obviamente falso. Pienso que lo más importante de la función crítica podría ser, entre otras, esa: pedir del público su propia vivencia, hacerle entender que el mejor juez, el mejor crítico es él mismo. Muchas veces el público no se atreve a identificarse con aquellos músicos que son verdaderamente los que más le atraen, porque a veces se manejan aspectos tan vacíos que impiden al público acercarse directa y personalmente a la interpretación o a la música misma. Cuando, por ejemplo, a Mahler se le asocia con la homosexualidad a través de la película de Visconti, la crítica prohomosexual o antihomosexual toma partido; entonces ser mahlerista es ser liberacionista sexual; se manejan otros contenidos. Por eso creo que lo más importante en esto es una experiencia a partir de la mayor pobreza de información y de la mayor riqueza de la experiencia misma. Eso, más que una culturización, es una cultura. Lo primero sirve para justificar planes de acción colectiva, mientras que en el segundo caso la acción es exclusivamente individual; el implicarse requiere de cada quien. Es mucho más importante que dar las calificaciones,





dar el sistema para calificar, permitir los puntos de referencia, los parámetros con los cuales vamos a poder juzgar y evaluar una obra artística y no adocenar de fichas al público, al futuro artista, quitándole la posibilidad de tomar del arte aquello con lo que está más en correspondencia. Ese es un aspecto que me parece esencial en la relación con el arte.

—¿Te consideras crítico musical?

—No, si no es desde el punto de vista del compositor, es decir del que forma parte de una corriente o de la existencia de la música en un país y toma responsabilidades con respecto a esa historia. He estado más cerca del público, desde el punto de vista crítico, cuando hablo de mi propia experiencia, de cómo yo he escuchado una interpretación y de cómo, quizá, esto puede escucharse. Es decir, cuando hay más elementos, cuando hago mas confiable a los demás una experiencia existente sobre lo que están escuchando o sobre lo que van a escuchar; creo que entonces la gente tiene la posibilidad de tener su propia experiencia. Pero cuando al público lo limito con la información pura quedan en una gran reserva. Esto tiene la desventaja también, claro, de que les estoy dando un punto de vista muy personal. El crítico puede muy bien manipular; el difusor de la música también.

—¿De acuerdo con lo que has dicho la labor del crítico con el público debería ser indudablemente de formación más que de información?

—Sí, la labor crítica es educativa, debe ser eminentemente educativa.

—¿Se da realmente esa formación en la crítica musical en México?

—Bueno, no. La crítica musical son las seis cuartillas que con frecuencia "ejercen" los periodistas de la música. Yo he leído críticas que, verdaderamente, son un comercio político. El músico se sirve de esa crítica, de las partes "positivas" de esa crítica y lo pone dentro de un currículum. Cuando yo he sido criticado, por ejemplo, he encontrado un deseo de obsequio o un deseo de crueldad, un querer ofrecerte algo, donde el crítico se pone junto a tí para gozar de cierta cima en la cual te coloca. La mayoría de las veces no he recibido críticas —lo siento por mis críticos— en donde yo sienta que el crítico se da porque entiende la música. En una ocasión, cuando recibí una crítica muy favorable, le escribí al crítico diciéndole que no había entendido la música. ¡Me parecía infame que hablara de algo muy favorablemente sin entender nada! Ahora, cuando te atacan es todavía peor porque tienes la prudencia de no responder; si respondes estás dolido y quedas como suela de zapato. La crítica que más he comprendido y que más agradezco es la de un crítico que es compositor, y que partió para hacerla, creo, de su identificación con el sentido de mi obra en la suya.

—¿Influye mucho la crítica?

—Una buena crítica influye en compartir la soledad con otro que te observa; te sientes secreta-

mente comprendido. Una crítica mal hecha no cambia mucho las cosas. Todos sabemos que puede haber un músico pésimo o uno excelente que pueden circular. La crítica, tal como se ejerce, esa mala forma de ejercerse es un chisme que corre a niveles de pasillo, en donde no hay ninguna referencia muy importante sino algunos aciertos cómicos o sarcásticos.

—¿Y esto a que se debe?

—Mira, yo creo que se debe a que oficiar la crítica seriamente no se puede hacer en una gacetilla, en un periódico. Difícilmente veo cómo algún crítico puede sostenerse escribiendo una vez a la semana sobre lo que sucede en la crítica en México; yo creo que suceden muy pocas cosas en una semana, y que escribir sobre ellas periódicamente lleva a una neutralización de la crítica y entonces tienen que dedicarse a otros aspectos que no son ni esenciales ni importantes. Además de esto, intervenir en la crítica tiene, hoy día, en la música, en el arte una implicación de carácter oficial. Muchos de los músicos son directores de organismos oficiales y a partir de ellos se organiza, en cierta forma, la vida musical. Con esa conexión, entre lo administrativo-burocrático y lo artístico, que se da en México a partir del modelo que implanta Carlos Chávez, no se ejerce una crítica con placer. Si tú haces una crítica abierta al músico te estás echando encima al burócrata.

—¿Crees que la crítica y el arte se utilizan como objeto de consumo?

—Sí, es a lo que me refiero. Es vivir el arte como comercio, no la crítica; la crítica refleja cómo se está viviendo el arte, cómo se está viviendo la política de la música. Cuando desde la crítica tu ejercicio política musical es por que la música se ejerce como política.

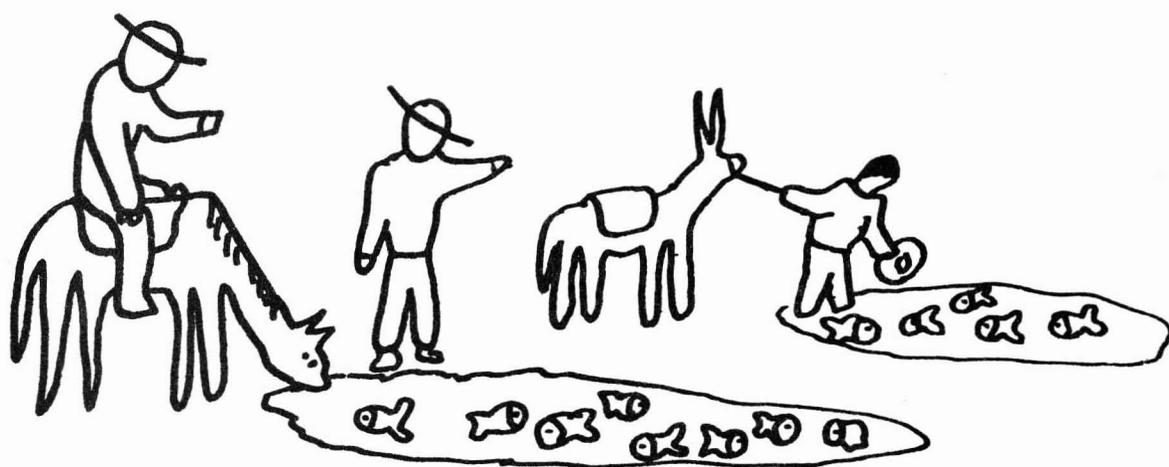
—¿Se han hecho intentos para proporcionarle algún tipo de formación musical al público?

—Muy pocos. Por cierto la Universidad ha hecho uno de ellos: Jesús Bal y Gay y Rodolfo Salazar lo llevaron a cabo. Después Armando Zayas, que es director de música de la Casa del Lago, hizo algo que se llamó Introducción al lenguaje de la Música. Esto me parece muy necesario para poder entender de qué se trata ese lenguaje... Mira, lo que pasa es que es un caos muy grande; si no tenemos educación musical en todas las primarias, si esa educación musical no puede darse porque no hay maestros de música que puedan abarcar a todas las primarias, si los maestros que existen están sindicalizados y lo que pretenden con su sindicalización es exigir que su plan de estudios sea el autorizado, entonces ¿cómo de tal miseria puede derivarse el enriquecimiento del oído ajeno?

—¿No es entonces la educación del oído ajeno la preocupación principal?

—No, no, no. Es estar seguro de que su posición será la única; estar como un grupo que se opone a los aspectos más dictatoriales que ha habido siempre en el manejo oficial de la música en México.





Entonces se crean estos sindicatos como una forma de protesta frente al autoritarismo que quiere imponer otro sistema. Ahora, el hecho muy concreto es que no ha habido intentos y los que ha habido no han salido.

—¿Qué habría que hacer para esa educación musical?

—Dar los rudimentos de un lenguaje y cómo esos rudimentos pueden ser elaborados, desarrollados o fantaseados, de tal manera que cuando te encuentres frente a una obra artística puedas, en relación a tu propia experiencia perceptiva, organizativa y fantaseosa, tener una medida de comparación y poderla colocar donde tú quieras. Yo no entiendo cómo la gente escucha música, de no ser porque tiene, claro, una relación afectiva con ella. Esa relación afectiva es indispensable, esencial; puede mover toda la organización que quieras. Pero si te quedas a medias en lo que escuchas requiere entonces de la crítica y lo que hace falta es una educación crítica para poder juzgar tu mismo.

—¿Este panorama se da en todos los paisajes latinoamericanos?

—Bueno, yo no conozco bien los países latinoamericanos... no, concretamente no los conozco —lo que es muy criticable. Conozco un poco de sus músicos. Para conocer a los músicos latinoamericanos muchas veces hay que irse a París o a Berlín y enterarte de qué es lo que hacen; enterarte, claro, a través de una música muy estándar, una música que está muy metida dentro del comercio concertístico. Me parece que esto sucede en

todos sitios; en América Latina, en Europa, en todo país en donde las funciones de la cultura dependen, no de individuos sino de grupos monopolísticos. La carrera de un músico en Francia, por ejemplo, depende de un empresario, de alguna forma depende de los concursos —que son una crueldad crítica—, depende de factores de suerte y no tanto de la relación misma del músico, de su desarrollo, de su proporción, de lo que hay en su ambiente. Si tú tomas el caso de los músicos en Europa te das cuenta que tienen que tener el empeño de un verdadero miserable, de un miserable humano, para hacer carrera. El tipo que quiere hacer carrera en Europa tiene que meterse en la charca.

—¿A todos los niveles?

—A todos los niveles, exacto. Hay algunos que estaban por ahí desapercibidos, dando clases en algún pueblecito alemán y la ausencia del solista importantísimo que iba a tocar esa noche, hace que les pidan que toquen ellos y de pronto se revelan ante la crítica. Eso es lo terrible, que tengamos que esperar que alguien tenga ese triunfo para considerar que su actividad es importante. Yo creo que la actividad artística es importante cuando está ligada a la vida y a la sociedad en la que se está viviendo. Lo que nosotros pedimos del artista latinoamericano es que sea un hombre que refleje lo que está sucediendo en nuestros países. Yo podría decir, como crítico, que Jorge Sarmiento es uno de los músicos que corresponden más con la intención y con la vida y el sentido en América Latina.

—¿Quién es?



— Es un hombre que vive en Guatemala, que dirige una orquesta ahí mismo, que ha estado en la cárcel varias veces por su ideología política. Es un hombre que insiste dentro de su obra en los aspectos políticos. Es un tipo, casi un modelo. La vida artística tiene mucho más sentido cuando está ligada sanamente, cuando está articulada con las funciones de la sociedad. Cuando no está articulada de esa forma surge la maldad crítica, surge esa crueldad, surge ese deterioro que pide a gritos ser importante, a través de la crítica, para poder encubrir la miseria, el desierto... el desierto espiritual.

— *¿Ha habido o hay esa articulación de la que hablas en México?*

— Creo que cuando ha habido la mejor crítica en México es cuando este país estaba siguiendo sus mejores intenciones y cuando sus hombres se convirtieron en los mejores porque estaban también en el mejor momento de su historia. Yo no me explico a Manuel M. Ponce o a Silvestre Revueltas escribiendo en otro momento que en el que lo hicieron, porque estaban forjando, colectivamente, una idea y un concepto común, y eran necesarios. Pero, hoy día, falta ese momento; asistimos a la negación de esos momentos y de la misma forma en que la Revolución fue manejada y manipulada a través de la política, la cultura que hoy tenemos sufrió igual suerte. Hoy vemos por ejemplo, que hay artistas que aceptan escribir sonatas petroleras o sinfonías ferrocarrileras, ¡De veras, hubo un concurso para escribir una cantata ferrocarrilera! Eso es una representación clara del deterioro de la cultura; es cuando ya el artista se convierte en un demagogo y está al parejo de lo que triunfa con la sociedad.

— *Entonces la labor o una de las labores del crítico sería no tanto hacer una crítica inercial sino marcar pautas, ¿o eso le corresponde nada más al creador?*

— Mira, a mi me parece bien decir lo que pienso de Jorge Sarmiento, a quien respeto y admiro enormemente. Creo que es una función crítica, en donde al aceptar que éste es un modelo importante y al consignarlo a través de un escrito o de una manifestación, estoy dando a entender qué sería lo armónico entre lo que es el hombre y lo que le está rodeando. Es en ese sentido en donde considero que sí, que es necesario hacer crítica. Considero que es necesaria la crítica a la mala educación musical, donde señales cuáles son los puntos fallos y débiles; lo que es innecesario es ocuparse de una actividad manipulada, manoseada, comercializada. Lo importante de la crítica puede ser hallar cuáles deberían ser los modelos ideales, de acuerdo a un análisis de lo que es tu sociedad y tu aspiración en ella y de qué forma corresponden esos individuos, los artistas, con esos modelos ideales.

— *¿Tú consideras que en México, la crítica musical ha colaborado en cierta medida al éxito de compositores, directores, orquestas...?*

— No. Si así fuera lo que existe sería otra cosa.

Se puede alabar a una orquesta, a un intérprete, a un compositor y lo que eso permite es la difusión. Lo que ha hecho la crítica ha sido dispersar la opinión. Lo que se ha hecho en México ha sido producto de administradores geniales, de estadistas musicales como Carlos Chávez. Yo no creo que la crítica haya hecho mejores orquestas. Ahora, que estimule personalmente a alguien y que este alguien se lo crea... Si la crítica está hecha por Manuel M. Ponce pues ¡qué maravilla! Si está hecha por algún personaje de gaceta pues ¡qué desastre!

— *¿Qué dices de todos estos problemas en relación con la música contemporánea?*

— Creo que en la música contemporánea es aún más difícil; es un aspecto del arte enormemente en conflicto, sobre todo con una sociedad que no está en lo contemporáneo socialmente, por sus problemas políticos y sociales. Es un arte que representa en parte la tecnología más avanzada, el pensamiento más desarrollado. Hasta donde yo conozco, la aceptación que la gente hace del arte contemporáneo es más por la identificación de su propia profesión que por el arte mismo. A un científico le interesa la música contemporánea porque observa en ella que hay computadoras, o matemáticas, o una acústica distinta; a un sociólogo porque observa que en la música pueden estar representadas una gran variedad de facetas de las formas de representación de las sociedades mismas. La música contemporánea es muchas veces el azote del oído ajeno: es una música que exige una gran atención, una gran prudencia del público, una gran tranquilidad para poder más o menos ubicarse. Es una música en enorme desventaja porque tiene poca tendencia a la comercialización, eso le permite la autenticidad. El que se la está jugando ahí, pues, se la juega con más ganas y con más riesgos. A los organismos encargados de difundir la cultura no les interesa porque no es exitosa, no reditúa. El arte contemporáneo no es aceptado porque no corresponde con los modelos antes establecidos y esos modelos pesan tanto, incluso para los propios compositores, que son terribles; tienes que hacer un equilibrio entre la fantasía y la historia para poder ir avanzando. En el caso de la música contemporánea, si ya la crítica gacetillera hace que la gente se pierda, se pierda en el mal sentido, no perderse a solas, se pierde acompañado, imagínate lo que pasa con la música contemporánea...



Cine

Lejos de crímenes remordimientos y espantos

"...las pequeñas ramera sólo salen una vez de la muchedumbre nocturna para cumplir una misión de bondad".

Marcel Schwob: *El libro de Monelle*

Un asunto que ha provocado crímenes, remordimientos y espantos es el de las adolescentes convertidas en armas o en instrumentos de la lubricidad adulta. Una consigna del combate amoroso debía ser aquella línea de Kierkegaard: "no reside el arte en seducir a una muchacha sino en encontrar una muchacha digna de ser seducida".

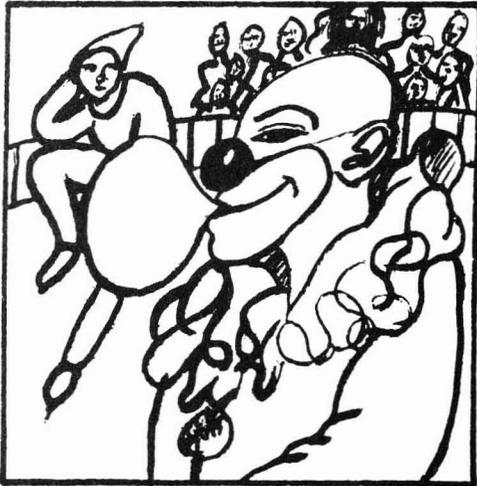
La historia de la seducción es en ocasiones la historia del ultraje. Por ejemplo, Gilles de Rais atraía pequeños para torturarlos y sodomizarlos en aras de un goce violento y magnífico; el Divino Marqués de Sade imaginó a algunas de sus jóvenes protagonistas como arquetipos de feminidad al servicio del libertinaje, llámense Juliette, Justine, Enriqueta Stralson, Zelmire, Rosette, Augustine, Hébé, Michette, por mencionar sólo unas cuantas; o cualquiera de las ingenuas de los *Cuentos, historietas y fábulas*, entre las que se encuentra aquella señorita que confunde el aroma de la flor de castaño con los vapores del semen. O bien, en la Inglaterra victoriana aparece Lewis Carroll, pastor anglicano, escritor y matemático, que de vez en vez solía repetir: "*I am fond of children (except boys)*". Fotógrafo de los solemnes prerrafaelistas o de obispos hieráticos y barrigones, pero principalmente de niñas vestidas, disfrazadas o desnudas, entre las que tuvo por modelo a su amor prohibido y desesperanzado: Alice Liddell, una pequeña de corta edad.

Entre las ninfetas contemporáneas se pueden mencionar la *Graziella*, de Ercole Patti, muestra de mujer-niña capaz de seducir a su padrastro o la famosísima *Lolita*, de Nabokov, amante infantil (con 12 años) de un hombre maduro; Mandiargues contribuye con Julie, la feladora, de *La marea*, o Juanita, la putita catalana, de *El margen*.

El tema de las niñas y de las adolescentes

en tránsito o en plena perversión es viejo, pero aún sigue provocando el enojo en las "buenas conciencias", quienes ven a las pequeñas como sinónimo de virtud y de asexualidad: error craso.

Pretty Baby, de Louis Malle, y *Néa*, de Nelly Kaplan, retoman ese juego de escándalo y presentan filmes donde las heroínas son un par de muchachas apenas púberes. Estas cintas tendrán dificultades para su exhibición en México, más aún cuando las autoridades anuncian que "combatirán a fondo la pornografía". Lo peor del caso es que se ejercerá *La verdadera censura* (de la que habla Barthes), la censura profunda, la que no consiste en prohibir (en cortar, cercenar o retirar), sino en alimentar indebidamente, en mantener, retener, sofocar, enviscar dentro de los estereotipos (intelectuales, novelescos, eróticos) en no dar por todo alimento más que la palabra consa-



grada de los otros, la materia repetida de la opinión corriente.

En esas condiciones, las comedietas italianas son inofensivas pese a sus "audacias", pues proponen el retorno al círculo vicioso, al lugar común. En cambio, *El imperio de los sentidos*, de Nagisa Oshima, *Saló o los 120 días de Sodoma*, de Pier Paolo Pasolini, *W.R los misterios del organismo*, de Dusan Makavejev, y tantas otras como las de Louis Malle y Nelly Kaplan están más allá de la viscosidad maloliente del erotismo *a priori* o *standarizado*.

La cinta de Malle se refiere a una historia, casi una leyenda, que ocurrió en la zona roja de Storyville, New Orleans, allá por los primeros años de este siglo. En *Pretty Baby* se narran los amores de E.L. Bellocq, un fotógrafo que gustaba de tener por modelos a las prostitutas de aquel míti-

co lugar, y de Violet, una ramera de 12 años.

"El contexto íntegro del filme es una ilusión", opina Malle de su película. Esta podría ser una declaración de principios sobre *Pretty Baby*, en ella el burdel es un sitio que aísla, que guarda las diferencias entre *ilusión* y *realidad*, entre *infancia* y vida adulta, entre sexualidad y erotismo, entre las imágenes fotografiadas y la parcelación de un instante.

Los personajes viven en los linderos o en la franca dicotomía, lo real es abominable y lo demás, lo ilusorio, se rompe como una placa de cristal impresa por una fotografía antigua. Pero quienes en verdad viven en el centro de esos dos caminos que se funden y se complementan son Bellocq (Keith Carradine) y Violet (Brooke Shields), su descubrimiento del deseo es la asunción de una idealidad materializada. La infancia queda atrás, en los burdeles los juguetes no existen, la fantasía del arrullo a una muñeca es imposible; entonces, lo real se torna difuso a la mirada de Violet. Su metafísica (si así puede llamarse) se conforma a través de sus percepciones visuales y sonoras, los gemidos de su madre cuando tiene un hijo o los espasmos de placer en los cuartos laterales se confunden, se tornan una sola vía de acceso al conocimiento. Violet no vive la niñez envilecida y bobalicona, ella es objeto y sujeto de un territorio amoroso; el bien y el mal quedan como entelequias en manos de filósofos, ella sólo entiende su realidad concreta e ilusoria, los latidos del deseo por el fotógrafo quedarán delimitados por su necesidad de ser retratada (vuelta imagen).

Bellocq es otro ente en medio de ese universo mítico del burdel de Storyville, él captará algunas imágenes desnudas y semi-desnudas de las habitantes de un limbo particular. El descubrimiento de su pasión erótica simula un sueño *perverso e inocente*.

Violet aprende los códigos de la vida adulta, pero los contempla desde la torre vigía de su edad.

Irregular, sin profundizar demasiado en sus personajes y con la belleza de lo meramente ornamental, *Pretty Babby* es una cinta cuyo escándalo es producto de ánimos publicitarios.

En un punto opuesto se sitúa *Néa*, de Nelly Kaplan, en la cual los prestigios iconoclastas se unen al espíritu feminista de la realizadora de *No culpes a María (La Fiancée du Pirate)*, 1969).

Una muchacha genovesa (Ann Zacharias) intentará poner en crisis los preceptos burgueses de su industrial familia. Ella tra-



tará de escribir una novela erótica sustentada por sus hermosos juegos onanistas, pero al final de cuentas tendrá que seducir a un editor en la búsqueda del prestigio literario y de la satisfacción de los sentidos.

Adaptación de una novelilla de Emmanuelle Arsán, que al igual que en su famosa *Emmanuelle* propondrá que: "el erotismo es una concepción del destino del hombre, una medida, un canon, un código, un ceremonial, un arte, una escuela. No es un producto de la decadencia, sino del progreso, porque ayuda a desacralizar las cosas del sexo; es un instrumento de salud mental y social, un elemento de promoción espiritual que supone una educación del carácter, la renuncia a las pasiones de ilusión en beneficio de las pasiones de lucidez". Con esa parrafada, que casi nunca llega a cumplirse en la literatura de Arsán, Nelly Kaplan construyó una cinta inteligente y llena de paradojas, una película donde el seductor es seducido y tapiado por sus propias concepciones y prejuicios machistas y mercantiles.

La heroína aquí desteje la madeja de su clase social, no renuncia a sus comodidades pero hace explícitas las convenciones y la estupidez monótona de sus familiares, pone en evidencia las posibilidades de una lubricidad que se enfrenta con un moralismo obscuro y decadente encarnado por Samy Frey (el editor).

La atmósfera de *Néa* es de franca sensualidad, muy al estilo de algunos cuentos de Villiers L'Isle Adam, a quien incluso se le rinde un homenaje: el gato de la heroína lleva ese nombre. Los encierros en el chalet alpino con unos cuantos escritos pornográficos, una chimenea encendida, el gato ("seráfico y armonioso, / ¡En que todo, como un ángel, / Es tan sutil cuanto armonioso!") y la voluntad por adentrarse en una exaltación masturbatoria (espléndidamente filmada por su cándida calidez) que la lleve a encontrar los verdaderos resortes de la literatura erótica.

La anécdota podría ser trivial, e incluso se da el mismo caso de Brian de Palma cuando toma un mamotreto de Stephen King y lo transforma en la soberbia *Carrie*; aquí, en *Néa*, los delirios folletinescos de Emmanuelle Arsán se topan con la Kaplan, ella sabe dar un tono especial a sus actores, y los hace que traicionen los enredos simplistas de la obrilla original.

Para la Kaplan la lección recibida por su personaje (al descubrir que el seductor es un pobre diablo) es benéfica. El fingir un ultraje, para el cual tendrá que "ordeñar" (literalmente) a un joven ingenuo, y, por

otro lado, pedir la captura legal del editor, servirá a esta realizadora para reafirmar su carácter jocundo y satírico. Una persecución y una carrera de la joven "violada" interrumpirá una boda campestre y pondrá en aprietos la moral ocultadora y la hipocresía de una burguesía industrial.

Néa, con su carga iconoclasta, es una comedia con el humor ácido de una feminista que detesta una civilización fundada en la falocracia. La película no se erigirá contra el erotismo, se lanzará directamente contra aquellos que no quieren o no pueden vivirlo plenamente por sus contradicciones sociales. La conseja es edificante y corrosiva, por eso un filme como *Néa* siempre es bien recibido.

Pretty Baby y *Néa* son maneras de percibir y asumir el erotismo y la sexualidad de un modo peculiar, su validez es la lucha contra una censura que castra en su afán de mantener un orden establecido.

Andrés de Luna

Música

Beethoven: el 151 aniversario

El año pasado vivimos un evento musical que la mayoría presenciamos solamente una vez en la vida; el 150 aniversario de la muerte de Beethoven. Conciertos y conferencias; documentales; traducciones de libros; facsímiles de los manuscritos originales; retratos del gran maestro y fotografías de los aparatos que poco le ayudaron a escuchar mejor. Todo esto, más los imprescindibles cocteles de inauguración y clausura, sucedió a una velocidad verdaderamente vertiginosa. Era casi imposible evadir la euforia nacional; el único consuelo provenía de ver los días transcurrir con la misma indiferencia de siempre, y que uno de ellos tarde o temprano finalizaría el maratón. Las autoridades, sin embargo, continuaron trabajando y preparando eventos hasta el final; no permitieron que terminara el año sin un último esfuerzo, el non plus ultra, que cerrara el festival con broche de oro: la orquesta de la Universidad anunció una representación de la novena sinfonía; y el Palacio de Bellas Artes, deseoso de variar el programa, anunció una función de la

sinfonía coral; los dos conciertos, claro está, fueron programados para la misma noche y a la misma hora. Un festival de tales proporciones trae consigo muchas sorpresas; pero tal vez la más inesperada de todas fue el ver la popularidad que Beethoven ha alcanzado: aparentemente el público goza su música como si fuera sublime y melodiosa; el público lo admira como a un Prometeo vencedor que logró alcanzar la victoria "más esplendorosa que jamás haya logrado el espíritu"; el público se conmueve viendo que "un desgraciado, pobre, lisiado, solitario, el dolor hecho hombre, a quien el mundo niega la alegría, crea la Alegría misma para regalársela al mundo".?

Es interesante notar que estas virtudes tan espléndidamente ejemplificadas en Beethoven no fueron percibidas por sus contemporáneos, sino más bien todo lo contrario; y que sus obras, especialmente las últimas, fueron consideradas por mucho tiempo como las obras de un músico senil y de mal gusto. ¿Será que el público de hoy es más culto que el de antaño? ¿O será que la imagen romántica que hemos fabricado del compositor nos ha cegado a los aspectos más extraños de su música?.

En 1927, cuando Europa celebraba el primer centenario de la muerte de Beethoven, George Bernard Shaw —uno de los pocos críticos que entendían su música— escribió un artículo en el cual podemos observar dos cosas interesantes: primero, que el artículo no despliega la imagen sublime y comercial que ahora tenemos del compositor; y segundo, que Shaw está consciente de lo extraño que es la música de Beethoven y por lo tanto trata de preparar y ayudar al lector con un poco de información.

EL CENTENARIO DE BEETHOVEN,

1927

Hace cien años un viejo solterón empedernido de cincuenta y siete años, tan sordo que no podía escuchar su propia música tocada a plena orquesta, pero capaz todavía de oír el trueno, alzó por última vez el puño hacia los cielos tronantes y murió como había vivido, retando a Dios y desafiando al universo. Era el Desafío Encarnado: no podía ni siquiera cruzarse en la calle con un Gran Duque y su corte sin hundirse firmemente el sombrero hasta las orejas y caminar a grandes zancadas por en medio del grupo. Tenía los modales de un picapedrero descortés (la mayoría de los picapedreros son abyectamente corteses y deferentes); y podría decirse que su vestimenta le



preocupaba menos que a un espantapájaros: efectivamente una vez fue arrestado como vagabundo porque la policía no quiso creer que semejante andrajoso pudiera ser un famoso compositor, mucho menos el templo del más turbulento espíritu que jamás se haya expresado en sonidos puros. Fue verdaderamente un espíritu poderoso; pero si hubiera yo escrito que fue el más poderoso, lo cual significaría más poderoso que el espíritu de Haendel, Beethoven mismo me hubiera refutado; ¿y qué hombre mortal podría pretender poseer un espíritu más poderoso que el de Bach? Pero que el espíritu de Beethoven fue el más turbulento es algo que está fuera de duda. La furia impetuosa de su fuerza, que él podía controlar con bastante facilidad, pero que a menudo no controlaba, y lo tumultuoso de su alegría, van más allá que todo lo que pueda encontrarse de esta especie en las obras de los demás compositores. Los imberbes escriben hoy en día sobre la síncopa como si fuera una nueva manera de dar el ímpetu máximo a un compás musical; pero el jazz más desenfrenado suena como "La oración de la Doncella" después de la tercera obertura de *Leonora* de Beethoven; y sin duda ningún mitote negro que haya yo escuchado podría inspirarle al más retinto de los bailarines un *diable au corps* como el del último movimiento de la Séptima Sinfonía. Y ningún otro compositor ha derretido nunca así a sus oyentes en el más completo sentimentalismo con la tierna belleza de su música, para de pronto echárseles encima y burlarse de ellos con sarcásticos mugidos de trompeta por haber sido tan tontos.³ Nadie más que Beethoven podría gobernar a Beethoven; y cuando, como sucedía cuando el trance se apoderaba de él, se negaba a gobernarse, era ingobernable.

Era esa turbulencia, ese desorden deliberado, esa burla, ese desprecio despiadado y triunfante de los modales convencionales lo que colocaba a Beethoven aparte de los genios musicales de los ceremoniosos siglos XVII y XVIII. Fue una ola gigante en esa tormenta del espíritu humano que produjo la Revolución francesa. A nadie tuvo por maestro. Mozart, el más grande de los precursores en su línea, había sido, desde su infancia, lavado, peinado, espléndidamente, y se comportaba a las mil maravillas en presencia de las personas reales y los pares. Su exabrupto infantil ante la Pompadour: "¿Quién es esa mujer que no me besa? La reina me besa.", hubiera sido inimaginable en Beethoven, que seguía siendo un cachorro desaliñado en la época en que ya se había convertido en un oso

bastante gris. Mozart tenía el refinamiento de la convención y de la sociedad a la vez que el refinamiento de la naturaleza y de las soledades del alma. Mozart y Gluck son refinados como lo era la corte de Luis XIV: Haydn es refinado a la manera en que eran refinados los más cultivados nobles campesinos de su tiempo: comparado con ellos socialmente, Beethoven era un bohemio insolente: un hombre del pueblo. Haydn, tan inmune a la envidia que declaraba que Mozart, más joven que él, era el más grande compositor que había existido, no podría soportar a Beethoven: Mozart, con más visión, le escuchó tocar, y dijo: "Algún día oirán hablar de él", pero nunca hubieran hecho buenas migas si Mozart hubiera vivido lo bastante para intentarlo. Beethoven tenía un horror moral a Mozart, que en *Don Giovanni* había echado un halo de en-



canto alrededor de un granuja aristocrático, y luego, con la versatilidad moral libre de escrúpulos de un dramaturgo nato, se daba media vuelta y arrojaba un halo de divinidad alrededor de Sarastro, poniendo a sus palabras la única música jamás esita que no sonaría desplazada en la boca de Dios.

Beethoven no tenía nada de dramaturgo: para él la versatilidad moral era cinismo indignante. Mozart seguía siendo para él el maestro de maestros (y esto no es un superlativo elogioso y vacío: significa literalmente que Mozart es un compositor para compositores mucho más que un compositor verdaderamente popular, cosa que nunca ha sido); pero era un lacayo cortesano vestido de calzas, mientras que Beethoven era un *sansculotte*; y también Haydn era un lacayo envuelto en la vieja li-

brea: la Revolución los separaba como se separaba al siglo XIX del XVIII. Pero para Beethoven Mozart era peor que Haydn porque jugueteaba con la moral poniéndole al vicio una música tan mágica como a la virtud. El puritano que habita en todo verdadero *sansculotte* se rebelaba contra esto en Beethoven, a pesar de que Mozart le había enseñado todas las posibilidades de la música del siglo XIX. De modo que Beethoven se vuelve más hacia atrás en busca de un héroe, hacia Haendel, otro viejo solterón empedernido de su propia ralea, que despreciaba a Gluck, el héroe de Mozart, a pesar de que la sinfonía pastoral del *Mesias* es lo que más se parece en música a las escenas con las que Gluck, en su *Orfeo*, nos abrió las llanuras del Cielo.

Gracias a la radiodifusión, millones de novicios musicales escucharán la música de Beethoven en este año de aniversario por primera vez, con unas expectativas exasperadas al máximo por cientos de artículos periodísticos que acumulan todos los elogios convencionales aplicados indiscriminadamente a todos los grandes compositores. Y como sus contemporáneos, se sentirán desconcertados al recibir de él no meramente una música que no esperaban, sino muchas veces un relajo orquestal que no reconocerán de ninguna manera como lo que suelen llamar música, aunque en cambio sean capaces de apreciar bastante bien a Gluck y a Haydn y a Mozart.

(...)

Ahora bien, lo que Beethoven realizó, y lo que hizo que algunos de sus contemporáneos lo dieran por perdido como a un loco que tuviera algunos intervalos lúcidos de payasada y mal gusto, consiste en que usó la música entera como un medio de expresar estados de ánimo, y descartó por completo el diseño de estructuras como fin en sí mismo. Es verdad que utilizó las viejas estructuras durante todo su vida con terco conservadurismo (otra característica del *sansculotte*, dicho sea entre paréntesis); pero les impuso una carga tan abrumadora de energía y pasión humanas, sin excluir esa suprema pasión que acompaña al pensamiento y que reduce la pasión de los apetitos físicos a mero animalismo, que no sólo hizo diabluras con su simetría sino que a menudo hizo imposible descubrir un diseño cualquiera debajo de la tormenta de emoción. La Sinfonía *Eroica* empieza con un diseño (tomado de una obertura que Mozart escribió cuando era un niño), se-



guido de otro par de diseños lindísimos; pero están terriblemente cargados de energía, y en la mitad del movimiento los diseños quedan salvajemente despedazados; y Beethoven, desde el punto de vista del músico de puros diseños, se vuelve loco de atar, aúlla terribles acordes en los que todas las notas de la escala suenan simultáneamente, simplemente porque así se siente y quiere que uno se sienta así.

Y este es todo el secreto de Beethoven. Podía diseñar estructuras como el que más; podía escribir música cuya belleza le dura a uno toda la vida; podía tomar lo más soso de los temas más secos y trabajarlo de un modo tan interesante que sigue uno encontrándole algo nuevo después de oírlo cien veces: en una palabra, puede decirse de él todo lo que pueda decirse de los más grandes compositores de diseños; pero su diagnóstico, la marca que lo distingue de todos los demás, es su cualidad perturbadora, su poder de inquietarnos y de imponernos sus estados de ánimo de gigante. Berlioz se enojó mucho con un viejo compositor francés que expresó la incomodidad que Beethoven le producía con estas palabras: "*J'aime la musique qui me berce*", "Me gusta la música que me arrulla". La de Beethoven es una música que lo despierta a uno; y el único estado de ánimo en que puede uno retraerse frente a ella es el del que quiere que lo dejen en paz.

Cuando uno comprende esto avanza más allá del siglo XVIII y de la anticuada banda de baile (el jazz, entre paréntesis, es la vieja banda de baile beethovenizada), y entiende uno no sólo la música de Beethoven, sino también lo más profundo que hay en la música postbeethoveniana.

George Bernard Shaw

(De *Radio Times*, 18 de marzo de 1927)

(Trad. de Tomás Segovia)

1. *Vida de Beethoven* de R. Rolland; traducido especialmente para el 150 Aniversario.

2. Rolland se refiere al último movimiento de la Novena Sinfonía.

3. Shaw se refiere también al comienzo del último movimiento de la gran sinfonía.

Artes Plásticas

El curso vivo de arte

Hace casi veinte años, cuatro estudiantes con doble carrera nos propusimos organizar una alternativa a la investigación artística subjetivista y desinteresada por las producciones actuales. Después de algunas mesas redondas para fijar posiciones, conseguimos interesar a la subdirección de Difusión Cultural en 1961, para fundar el



Curso Vivo de Historia del Arte Mexicano. El nombre de la nueva institución precisaba los objetivos que nos agrupaban: curso, por la organización sistemática de acuerdo a temas, épocas y tendencias; vivo, por la necesidad de producir frente a las obras el discurso que las explica por encima de efusiones líricas y erudiciones gratuitas; de historia del arte porque pretendimos abarcar todas las ramas de la producción artística, aunque sabíamos de nuestras concurrencias con la estética y las artes visuales; mexicano, porque procuramos la discusión del saber tradicional habitualmente ausente de las escuelas, proclives al colonialismo y a la reducción de la historia del ganador en turno. Ya para 1963, el nombre se había reducido a Curso Vivo de Arte y el equipo original donde José de Jesús Fonseca, psicólogo y pintor; Salvador Pinon-

celly, arquitecto y pintor; Ramón Vargas, arquitecto y filósofo y Alberto Híjar, químico, filósofo, se había acrecentado con otros jóvenes como la historiadora María del Consejo Miranda, el arquitecto Ignacio Márquez B. y el dilettante Oscar Olea, así como otros maestros universitarios, insustituibles desde entonces y hasta ahora; en las explicaciones del arte prehispánico y virreinal. Con muy escasas excepciones, todos los investigadores y profesores especialistas en historia del arte, han colaborado con el Curso Vivo de Arte ante la imposibilidad del equipo central de abarcar todas las armas y todas las épocas de la producción artística. Durante los años de supervivencia del Curso Vivo, enfrentó, primero, la inquina de los grandes maestros que advirtieron la emergencia de una corriente teórica en su contra. Tuvimos entonces, la habilidad y la imaginación suficientes para sortear este obstáculo y la salida del Arq. Raúl Henríquez de la subdirección de Difusión Cultural, para acrecentar las posibilidades de desarrollo con el establecimiento, por ejemplo, de una sección de investigación artística en el Centro de Cálculo de la UNAM. Pronto advertiríamos que éste y otros proyectos de expansión, resultaban imposibles desde los límites de la difusión cultural universitaria. Más tarde, la dirección a cargo de Gastón García Cantú estrechó aún más nuestras posibilidades al prohibir la entrega de diplomas de asistencia y de premios de viajes, discos, libros, a los mejores trabajos de los asistentes. Todo, sobre la base de plantear la difusión cultural como actividad enteramente distinta de la enseñanza académica. Reducido a sección de la Dirección General de Difusión Cultural, el Curso Vivo sólo pudo mantener constantemente sus planes de visitas guiadas con sus correspondientes coloquios de apoyo. Periódicamente, en vacaciones, organizó viajes a Europa, Estados Unidos, Perú, Ecuador, Guatemala, Chile durante la U.P., Cuba, Grecia, España. Casi por descuido de las autoridades, produjo importantes cursos como el del cartelista polaco Viktor Gorka, programas de radio y televisión y aun publicaciones y exposiciones como resultado de talleres de investigación.

La emergencia del movimiento estudiantil, a partir de 1966, convirtió al Curso Vivo en receptáculo de proposiciones de los profesores y estudiantes más alertas ante las perspectivas de cambio. El Curso Vivo empezó así a enriquecer sus programas con discusiones que sobrepasaban la compartimentación academista. El propó-



sito original de difundir y rescatar las producciones artísticas modernas, empezó a tener, al fin, el público buscado y ausente en nuestros primeros años de explicaciones ante señoras humanistas y exquisitos creyentes en los valores del Espíritu. Poco a poco, la constante labor empezó a transformar nuestros proyectos individualistas y a producir una práctica más tenaz y profunda, desinteresada de aplausos fáciles y de la amplia publicidad que convocan otras labores espectaculares. Para entonces, no sólo empezamos a advertir la presencia de un público nuevo afín a nuestras posiciones, sino incorporamos a jóvenes profesores que encontraron una institución para desarrollar el proyecto no satisfecho en otros lugares, de incorporar a la investigación artística el desarrollo de las ciencias sociales y de la historia. Sobre estas bases, mantuvimos los ciclos de difusión de la historia del arte mexicano con toda la complejidad acumulada al paso de los años, mientras convertimos al Curso Vivo en una especie de centro permanente de documentación y consulta para profesores y estudiantes interesados en la investigación artística. Esto nos ganó un campo de influencia de importancia fundamental: el de la enseñanza artística, donde han quedado insertados nuestros afanes por la apropiación de las ciencias sociales y de la historia, por el rescate de la historia oculta por la dominación imperialista, por el desarrollo de prácticas tradicionales abatidas por el neocolonialismo, por la integración entre los productores y los teóricos.

En 1975, el Curso Vivo de Arte consolidó al fin, un Taller de Arte e Ideología con antecedentes desde los fines de la década de los sesentas, cuando Rafael López Rangel discutió y produjo el primer borrador de sus estudios sobre arquitectura y subdesarrollo en América Latina. El TAI nació de los estudiantes de filosofía insatisfechos por el curso de estética de veinte horas por semestre. De seminario extracurricular, el TAI pasó a ser el aglutinante de estudiantes de ciencias políticas y sociales, de arquitectura, de artes plásticas, de teatro, de cine y de productores artísticos especialmente visuales. Después de discutir sistemáticamente las posibilidades de ruptura teórica con los conceptos de la ideología artística dominante (creación inefable, genialidad, contemplación, atomización artística, estilística, irrepitibilidad de la obra), el TAI invitó a los carentes de voz, es decir, a los productores y teóricos artísticos sujetos al dictamen de la crítica mercadotécnica y oficialista. Paralelamente al Curso Vivo de

Arte, el TAI publicó la traducción de los primeros capítulos de una de las obras fundamentales contra la búsqueda de sentidos ocultos en el arte y por la explicación transformadora de todos los momentos materiales de la producción y circulación artística. *Para una Teoría de la Producción Literaria* de Pierre Macherey pudo ser, junto con el libreto *Poesía por Cuba*, el inicio de una serie, de no mediar para la realización de ella, imponderables burocráticos y claro, ideológicos. Pero estos avatares, junto con la participación en la X Bienal de Jóvenes en París donde se demostró cómo superar las trampas de fascistas sudamericanos y sus cómplices franceses y mexicanos, desbordaron los límites de universitarios y han fundado, el 4 de febrero de 1978, el Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura.



Cuando cesa su encargo como coordinador del Curso Vivo de Arte el que escribe, nace una agrupación que parece sintetizar las pretensiones que hace veinte años movieran a aquel pequeño grupo para fundar una tendencia artística. ¿Es esto casual? Evidentemente no, por el contrario, muestra los límites objetivos de la difusión cultural universitaria y los recursos para aprovecharlo en beneficio de tendencias críticas. En este sentido, creo que el Curso Vivo de Arte ha cumplido una importante función histórica que, claro, podría desarrollarse mientras duren las posiciones que han conformado su lucha y haya interesados en asumirla.

Alberto Híjar

Multimedia

El Payo ¡ un hombre contra el mundo !

Los cómics en nuestro país son el medio de comunicación más popular después de la radio.² Esta gran difusión es alcanzada por su bajo precio, su brevedad y sus características particulares (combina un texto sencillo con imágenes planas, estereotipadas y fáciles de comprender). El cómic es un artículo de consumo, formado y producido como mercancía a ser vendida, coleccionada, y no intenta por supuesto ser un reflejo de la realidad. Se da como un sueño, un pequeño relato para "distraer" al lector. Este lector se le entrega de una manera individual, ingenua, sin reservas.

Lo que vale para el conjunto de los cómics podría sin embargo sonar extraño tratándose de algunos esfuerzos aparentemente distintos e innegablemente originales: "El Payo" es uno de estos casos peculiares, diferentes a las historietas de origen norteamericano, y con un nivel de difusión realmente notable.

La trama narrativa de esta historieta es la vida y las aventuras de su héroe: nace en la hacienda de los Pesqueira, situada en Jalisco (centro de los charros en México) donde aprende todas las "artes de un buen charro": monta a caballo, maneja el lazo, etc.

Su padre es empleado de esta hacienda... cuando el Payo tiene seis años es encarcelado y torturado; su padre había salido de viaje y mientras tanto el patrón trató de abusar de su madre, lo que no logra, llevándolo a asesinarla. A pesar de esto su padre sigue fiel a los Pesqueira.

Durante su juventud, el Payo tiene novia y es ranchero de la misma hacienda donde, de nuevo es encarcelado y torturado cuando el patrón trata de abusar de su novia. Al final escapa y empieza a luchar para hacer un mundo más justo donde los rancheros puedan vivir "tranquilos". Sus buenas intenciones son premiadas y se encuentra con una jarra llena de monedas de oro que le permiten cambiar el mundo donde vive. Se casa y forma una familia que irá creciendo a medida que la historieta se expande en el mercado.



El Payo va huyendo de un lugar a otro acosado y perseguido, liberando a otros rancheros; con las monedas que se había encontrado crea Vilmayo, un pueblo donde la gente trabaja sin ser explotada (combinación de comuna de París con los sueños de Cárdenas). El Payo corre de un lugar a otro encontrando nuevas injusticias de nuevos terratenientes a los cuales hay que eliminar.

Pero a la vez este Payo justiciero es un personaje que se introduce al sistema lenta e inexorablemente, y que reproduce él mismo las relaciones del proceso de producción capitalista:

El Payo en una de sus aventuras (no. 320) recibe a los campesinos de Vilmayo en "su rancho", aclarando que le costó "cuatro millones de pesos", y los invita a vivir con en él.

El Payo es una especie de padre individual y cuasitodopoderoso que permanentemente aparece despidiéndose de Lupita, su esposa, para ir él mismo a solucionar los problemas de los rancheros, incluso los más inmediatos como dónde pasar una noche. El resto de las relaciones que caracterizan a este cómic se insertan casi invariablemente en la misma pauta vertical (padre-hijo, patrón-campesino) que no deja lugar para acciones colectivas ni para relaciones horizontales y simétricas. La reiteración de esta lógica termina induciendo la idea de que las injusticias sólo son superables por la vía de un líder que otorgue paternalmente identidad a las masas. Que en cómic este líder sea el Payo no obstaculiza sino que facilita la posterior aceptación ideológica de análogo rol paternal por parte del Estado u otra instancia.

El héroe en este sentido restituye el orden: cuestiona a los propietarios de los medios de producción, pero esta denuncia se convierte en ideológica desde que sus soluciones son mágicas y los principales valores que sustenta el personaje defienden el orden establecido. Por ejemplo, la violencia que plantea, siempre a caballo y con pistolas, es la violencia aislada de un solo líder, sin organización, poco creíble y muchas veces gratuita, junto con la aparición constante de repuestas mágicas (jarra de monedas para construir Vilmayo), lo que lleva a pensar que las contradicciones sólo pueden resolverse a través de acontecimientos fantásticos.

"El Payo" está dirigido a hombres de 14 a 25 años de edad y para mantener su buena posición en el mercado utiliza el mecanismo de la identificación del lector con el héroe principal; en él se cumplen sus sue-

ños:³ revelarse contra el explotador; ser acechado por mujeres a las que puede rechazar; tener una vida familiar en la que sea venerado y "admirado" por su esposa e hijos para los cuales es un dios incuestionable; tener una mujer ideal, y estar seguro de su fidelidad, juventud, belleza, etc.; lograr una satisfacción sexual eterna que no deje la más mínima frustración en sus innumerables relaciones; ser perseguido por la "mala mujer" y saberse superior a ella; relacionarse con el mundo de los muertos y vencerlo por la capacidad personal.

Por su parte el protagonista expresa una concepción desencantada de la relación entre el individuo y la sociedad. Siente que "le falta algo" (pasión, hombría, gloria, riqueza...). Dentro de su mundo no aparecen "jefes buenos" y tiene que asumir el papel de líder. El Payo se rebela a la opresión, no para terminar con ella sino para convertirse él mismo en el "salvador y patriarca de su grupo social". El cómic presenta a sus personajes como carentes de identidad, necesitados de una figura que les dé sus propios valores, sus patrones de conducta. Esta función de identidad es lo que le da validez al Payo como líder dentro del mundo narrado por la historieta, es el "padre", el administrador del bien y del mal, el que soluciona los problemas de "todos", que actúa como pantalla proyectiva de los conflictos.

Un elemento constante que da unidad a la historieta es el folklorismo, que aparece en el vestuario de los personajes: grandes sombreros charros, pistolas al cinto. Mientras que los extranjeros aparecen constantemente introduciendo nuevos valores negativos desde el punto de vista de la historieta tales como libres relaciones sexuales o la mariguana.

Así mismo el folklorismo se nota en el lenguaje por la cantidad de mexicanismos que se usan. (Durante la entrevista con el productor de la historieta comentaba éste que "El Payo" no se puede exportar a otros países de América Latina puesto que su lenguaje no es comprensible).

En el texto se realiza la raza indígena, aunque analizando los dibujos salta a la vista que los "buenos" de la historieta tienen la piel blanca; tal sucede con el Payo y su esposa Lupita que se autodenominan indios aunque sus facciones responden claramente al estereotipo europeo. En general, podemos decir que en la imagen los personajes de raza indígena presentan características negativas: pasividad, conformismo, humildad, servilismo (con el héroe de una manera simbiótica, y con el antihéroe

en un mundo de terror y opresión).

De esta manera, y para concluir, la originalidad y la "mexicanidad" de este cómic no escapa de la lógica mercantil e ideológica común al conjunto de las historietas en el capitalismo: construida como mercancía la historieta está lejos de proponerse una función concientizadora, ni siquiera educativa. Su función ideológica final es proporcionar los mecanismos de evasión y falseamiento que facilitan la reproducción del sistema.

Notas Bibliográficas:

1. "El Payo, (México) con el subtítulo explicativo "Un Hombre contra el mundo" empezó en 1966 como historieta semanal publicada por Editorial Senda. El guión está escrito por Guillermo Vigil y los dibujos realizados por Fausto Buendía Vázquez.

El Payo ha inspirado tres películas: "El Payo" (1971), "El Fantasma de Mina Prieta" (1973), y "Los Caciques de San Crispín" (1973).

Horn, Maurice. *The World Encyclopedia of comics*, Avon Publishers of Bard, Camelot and Discus Books, U.S.A. 1977.

2. Acosta, Mariclaire. "La historieta cómica en México", *Los Universitarios*, México, 1975.

3. Paz, Octavio. *El Laberinto de la Soledad*, ed. Fondo de Cultura Económica, México, tercera reimpresión, 1975.

Ma. Josefa Erreguerena

Libros

Pensar distrae

El distraído exige un interlocutor atento. Los textos de Rossi piden participación, convocan un cómplice. El relato breve, el recuerdo fragmentario, la reflexión veloz, esperan con aire inofensivo al lector, lo conducen amablemente a través de una prosa impecable, hasta que sobreviene la sorpresa, un pequeño detalle donde el lector baja el libro y reflexiona.

Sin grandes aspavientos, sin tramas policiales ni espectaculares testimonios que narrar, Alejandro Rossi introduce al lector en una región conocida y a la vez inesperada. *Manual del distraído* no sólo tiene, como anuncia la contraportada, una clara unidad estilística; hay, además, un intento por cuestionar, ansiosa, severamente, diversos aspectos de la cotidianidad. "Todo el día, desde que me despierto, pensar es una actividad que practico con desesperación y desgano" (p. 121), dice Rossi, y establece sus reglas: vivimos en un mundo



ordenado, hay pautas compartidas, estamos conformes de recibir la luz del sol y saber que mañana en la mañana habrá un nuevo ejemplar del periódico. Sin embargo el pensamiento puede interrumpir la seguridad de que todo permanece en orden. Estamos en un edificio de clase media, paredes blancas y pisos de madera. Todo parece perfectamente normal. Sentimos al narrador caminando pausadamente por el pasillo. De pronto se detiene en el teléfono y sobreviene un comentario: "Queda el teléfono. Sé que para algunos lo resuelve todo: lo utilizan para llamar al plomero, para saber la hora, para despertarse a tiempo, para seducir, para indignarse o relatar con minucia los estados de ánimo —asombrosos y únicos— que los invaden en esos instantes. Personas que no organizan los encuentros a través del teléfono, sino que es allí donde se reúnen. (...) Quisiera intercambiar únicamente informaciones obtusas: el horario de los aviones, el estado del clima, la salud del Papa, el vencedor del premio Nobel, la fecha de una batalla. La conclusión es a la vez trivial y alarmante: prefiero hablar solo" (pp. 33-34). Después el narrador regresa al mundo donde aparentemente no ocurre nada. Otra vez estamos en la sala, nos distraemos con una figura sobre la mesa, hasta que llega un nuevo comentario, breve y preciso como el anterior.

El libro de Rossi está constituido por una serie de artículos que bajo el título de *Manual del distraído* aparecieron en *Plural* y en *Vuelta*. Todos participan de la doble intención que se mencionaba arriba: la unidad estilística y los puntos débiles del equilibrio cotidiano. Rossi acepta que la vida transcurre dentro de un orden, los símbolos son inteligibles, la flecha indica la salida. Pero la completa normalidad no es material narrativo. Hace falta el tratamiento, la pequeña sorpresa que convierte a un relato de Rossi en un texto único. O, para decirlo con Bioy Casares: "Si estudiamos la *sorpres*a como efecto literario (...) veremos cómo la literatura va transformando a los lectores y, en consecuencia, cómo éstos exigen una continua transformación de la literatura". Pero Rossi tampoco introduce elementos fantásticos. "La singularidad (...) la soportamos hasta ciertos límites" (p. 11). El libro se mueve entre la realidad y la ficción, entre el ensayo y el cuento, un poco al estilo del Borges de *El hacedor* o de Tito Montenegro en *Movimiento perpetuo*.

Alejandro Rossi ha incluido en su libro artículos sobre filósofos y escritores

(Gaos, Solyenitzin, García Márquez, Portilla y Borges), ficciones, recuerdos autobiográficos y reflexiones sobre las plantas, los animales, los libros, la enseñanza, los símbolos, la técnica narrativa, el optimismo, las neoelectoras y su lectura bárbara. Un material tan variado podría haber convertido al libro en una reunión miscelánea de textos que se rechazaran entre sí. En *Manual del distraído* el truco ha estado en el estilo. Si bien las anécdotas se dirigen a lugares muy distintos, el lenguaje las une a todas ellas. No hay grandes temas, no hay suspenso ni personajes memorables, hay, simplemente, una intensa voluntad de escribir bien y recuperar la importancia de lo insignificante: "el estilo es el misterio" (p. 182). El ritmo narrativo de Alejandro Rossi incluye variados registros, desde el tono confesional hasta el narrador ausente que



recrea, en tercera persona, un pasaje de *Muerte en Venecia*.

El sentido del humor tiene un carácter peculiar. No se trata del chiste fácil, el juego de palabras, el retruécano ingenioso, no; Rossi da a su obra un sabor amargamente irónico, de crítica y autocrítica incesante, "mala leche", para decirlo en sus palabras.

Cada adjetivo contribuye a este fin. El autor declara no tener pretensiones cósmicas, su territorio son los pequeños detalles. *Manual del distraído* es un libro escrito con incansable espíritu de relojero, "con amor al detalle" (p. 7), cada palabra es imprescindible. Hay, quizá, un gusto repetitivo por utilizar ciertos recursos: por ejemplo, la frase corta que abre el texto ("Tuve una novia extraña". "Hay palabras que nos delatan." "Estoy harto de que me salu-

des." "Las causas del optimismo son variables").

A pesar de creer "fervorosamente en los sustantivos, en los verbos y en los ritmos de las frases" (p. 7) y de lograr una prosa limpia, donde cada frase se prepara y sostiene a la siguiente, Alejandro Rossi ha sabido conservar una notable espontaneidad. El narrador no sólo da cuenta de los objetos que lo rodean: él mismo se somete al tratamiento. No estamos frente al profesor solemne e infalible. *Manual del distraído* propone una crítica de su propio autor. Señala las inseguridades y limitaciones de alguien que cuando se pone nervioso siente ridículos deseos de rascarse y piensa invariablemente en la sirena de un barco (p. 84).

A lo largo del libro, el autor menciona a sus escritores favoritos, los que ha releído durante muchos años. Tal vez queden afuera tres probables influencias de Rossi. Pavese, Moravia (sobre todo en su *Cuentos romanos*) y Greene aparecen detrás de los relatos de *Manual del distraído*.

En el cuento sobre los niños italianos que escapan de la guerra a bordo de *El Cabo de Hornos*, el barco que los lleva a América, se advierte la lectura atenta de Greene. Los personajes se guardan de revelar sus intenciones en un primer momento. El uruguayo y la francesa desaparecen entre los mástiles de cubierta, el camarero vasco es sospechoso de espionaje. Hay, además, el inevitable problema moral. El relato está armado en torno a un personaje que es traicionado; pero se detiene ahí. El propio autor, al manejar a su antojo a los personajes, los traiciona, y a su vez es traicionado por ellos. Sobre el conflicto moral de los personajes, Rossi construye una ética del relato.

En el personaje que de niño vive en un hotel y después, en otra crónica, aparece enredado en líos burocráticos (pasa varios días en la frontera mexicana con el fin de arreglar su calidad migratoria), hay un sentido de soledad y fatalidad que recuerda a Pavese, a los personajes que duermen en un hotel de Turín, dan una vuelta, fuman un cigarro, esperan que la vida se resuelva más favorablemente. El niño vive en un hotel asediado por la guerra, en medio de adultos. El hombre que solicita la visa pasa el tiempo en la sala de espera de un consulado. Los personajes tienden a abandonarse a la fatalidad, al decreto que termine la guerra o modifique las disposiciones migratorias.

En el texto sobre Poblet, el dueño de una librería, viejo amigo del protagonista



pero incapaz de reconocerlo años más tarde, evoca los cuentos cortos de Moravia, el manejo del texto como viñeta. Señalar la presencia de estos tres narradores es contribuir a la intención del libro. Rossi aleja la idea de falsa originalidad. Prefiere ser fiel a sus lecturas, señalar los pensamientos que provienen de Leibnitz o Baroja. Las influencias se convierten en nuevo material literario. Así, Rossi crea sus influencias imaginarias: el mediocre Leñada y el terrible Gorrondona. Castigado por Gorrondona, por su crítica despiadada, el narrador guardó silencio durante años, escondiendo en un cajón todos sus textos. Gorrondona le enseñó a desconfiar del público y la literatura. Se trataba de una teoría falsa, pero el autor se entregó a ella, con tal fervor que terminó cuestionando cada frase. La última parte de *Manual del distraído* narra las experiencias del autor bajo el influjo de Gorrondona. Creado por el propio Rossi, Gorrondona no es más que otra expresión de su autocritica. Cada acto debe ser cuestionado. Hay que evitar la trama eficaz de la novela policiaca o el atractivo lenguaje coloquial del realismo. Se trata, por el contrario, de acabar con las anécdotas clásicas y los grandes personajes. No más capitanes de barco que luchan contra la tripulación amotinada. No más dictadores latinoamericanos.

Estas últimas crónicas sobre la literatura proporcionan elementos para criticar el propio libro de Rossi. Como buen manual, este del distraído establece sus condiciones de lectura y relectura crítica.

El tema de Rossi es la literatura como expresión de los elementos imperceptibles, y a la vez más vitales, del protagonista. Los supuestos Grandes Temas apelan a una importancia histórica, política, psicológica, filosófica. *Manual del distraído*, en cambio, no busca el interés fácil. En el relato sobre los niños que huyen de la guerra aparece un submarino nazi, el momento ideal para el heroísmo, la masacre de inocentes, la reflexión sobre la condición humana. Pero Rossi no hace concesiones. Lo importante en cada uno de sus relatos y artículos es el mundo particular de los personajes, nunca la anécdota relevante por causas extraliterarias. El autor busca, como quien no quiere la cosa, distraídamente, la significación de lo que no es evidente a primera vista. El estilo asume el compromiso de revelar la importancia de una estampa, de un barco fondeado en la bahía, de aquel dentista pelirrojo. Son los actos aparentemente insignificantes los que conforman la vida.

Alejandro Rossi sabía que esto sólo era posible a través de un estilo donde el lector participara activamente, donde la carta enviada por el hermano tuviera la misma significación que para el autor, donde se pudiera detener el pulgar sobre la esquina del sobre para palpar si hay una grapa. Cada acto, cada gesto exigía una minuciosa atención. "Es difícil ser ameno y verídico a la vez" (p. 47). Rossi, auténtico y "mala leche", lo ha logrado.

Juan Villoro

* Alejandro Rossi: *Manual del distraído*, Joaquín Mortiz (Serie "Los relatores"), México, 1978; 188 pp.

Gatuperio El caos en espera de un nuevo mundo

Sucede que a veces un escritor extremadamente complicado carece de textos teóricos en los que uno pueda conocer su pensamiento u opiniones sobre tal o cual asunto. Imagínense que tan sólo se conocieran los poemas de Jorge Cuesta o de Octavio Paz y no existiesen sus ensayos sobre arte y poesía. Tal vez podría considerarse como una ventaja o una desventaja en el estudio de sus poemas (imagínense también que tratáramos de adentrarnos en ellos rescatando sus controvertidas opiniones políticas).

Esto que a primera instancia podría parecer una opinión chavacana, no lo es tanto si observamos lo que ocurre en la actuali-

dad: para tratar de explicar un poema, mejor dicho, de leer, se rastrea toda la producción ensayística de un autor, y a partir de ahí se desmenuza un poema que quizá no se propuso codificar lo que sus ensayos expresan. Sin embargo, ¿qué hacer cuando un autor sólo ha publicado dos libros de poesía extrañamente codificados y por ningún lado encontramos sus opiniones?

Todo esto viene a cuento porque *Gatuperio* (*), de Gerardo Deniz, es un libro especialmente difícil de leer, sustentado por un virtuosismo técnico y una inmensa cantidad de referencias culturales. Pareciera que el autor se entusiasma en realizar textos herméticos y enigmáticos para deslumbrar al lector. Incluso el nombre de Gerardo Deniz no es más que el pseudónimo o nombre de batalla de Juan Almela, un refugiado español, según se sabe, que se ha dado a la tarea de representar a un poeta desde la aparición de *Adrede*, en 1970. *Gatuperio*, segundo acto de esa representación, confirma las excelencias de la trama.

Gatuperio es un deliberado palimpsesto hecho a base de retazos, citas, varios idiomas, seres mitológicos, y nombres que pueden encontrarse fatigosamente en textos de filosofía, filología, historia, ciencias naturales, etcétera. Es como si estuviéramos en un predispuesto caos, brumoso y oscuro, en espera de un nuevo mundo donde todo cobre sentido:

Quando llegue el día, cuando llegue,
no sé si cantarán las avecicas al amanecer de otro

modo
(en todo caso, estaré durmiendo; vide
infra),
si la esperanza, las guerrillas, cobrarán
un sentido más
cabal, inédito, o cualquier otra
chingadera.

Mientras esto sucede (aunque el poeta no lo cree), nos encontramos sumergidos en extrañas y obsesivas situaciones; en un mundo expresionista más que surrealista: "se oyen crujir inmuebles (yapi ve kredi) desprendidos / de los solares en el cogollo mocososo del estilo; pasan / bamboleándose sucesivamente sobre el releje, calle / abajo, tarareando programas de cine de barriada, / grandes letras negruzcas en charcos de lodo latino, / los goteos, las válvulas, las tiendas cerradas de nombres / tarascos, el azucarero pringoso como un ojo obscuro / vuelto a la ventana en un quinto piso, calle de / Anillo de Circunvalación", (pag. 49.)





Ya situados en un mundo caótico, donde las leyes de la naturaleza se han vuelto añicos, queda adentrarse en el sinsentido y en el no-significado; queda ejercitar la mente del lector, como lo hace un monje budista con su discípulo, mediante sutras. En muchos de los poemas recogidos en el libro es posible encontrar varios. Véase el siguiente:

“Si el jarro está en la mano / pero ya no hay mano /
y está el jarro en el sueño / (y no se ha roto) /
entonces el jarro está en el suelo
y no en la mano...”

Tal vez sea necesario recalcar que este sustra es más bien una parodia que un ejercicio para meditar. En los poemas de Gerardo Deniz los argumentos se van encadenando no para conseguir (ni siquiera para intentar) la solución de problemas lógicos, sino para adueñarse del tema y callar al contrincante: “La ceniza no arde, / lo explica la más elemental / teoría de la oxidación”.

Otras veces aparece como en un diálogo en donde un maestro es tajante (*Didascalia*) o como en ese *Acertijo* donde premeditadamente se sabe la nauseabunda respuesta. Todo es como quitarse la ignorancia a escupitajos repitiendo el “proceso ad nauseam”.

Probablemente el tema de la conciencia, del saber-absolutamente-todo, sea uno de los problemas más visibles en *Gatuperio*. “Qué malo saberlo todo”, confiesa Deniz en *Arca*, y después subraya en el primero de los *Tres motetes muy adultos*:

ITEM la vocación,
recordemos que, salvo en la adolescencia, todo animal
se entristece después del poema, y
abstengámonos.

Los péndulos de Foucault, la monja Hroswitha, los
magdaleones, la imbecilidad crónica
de aquel

jansenista:
cualquier tema es riesgo a estas alturas.
Con diecisiete años se sabe mucho pero
da vergüenza
(es lo que me pasaba tanto en el cincuenta y uno).

Luego llega la genuina conciencia,
con una ese
intercalada para mayor claridad,
y ahí nos hallan, bebiendo brandy en la
noche negra,
teniendo ya en cuenta casi todo.

En los poemas congregados en *Gatuperio* hay como una atmósfera irreal, netamente paradójica: “El óctuple camino de la virtud, los diecisiete / impedimentos, las veintinueve condiciones puras, / las cincuenta y seis verdades accesorias: / pero qué melancolía de estos recuerdos cuando uno / sabe que dos y dos no son necesariamente tres”.

La leve melancolía que se siente al saber que “dos y dos no son necesariamente tres” evoca al instante a aquel hombre del subterráneo gritando desafortadamente: “¡Buen Dios! ¡Qué tengo yo que ver con las leyes de la naturaleza o con la aritmética, cuando estas leyes y la fórmula de que dos y dos son cuatro no han tenido mi aceptación!” (Dostoievski, *Memorias del subterráneo*).

De igual manera podría decirse que los



poemas de Gerardo Deniz no tienen nada que ver con las leyes de la naturaleza, ya que no acepta el discurso aristotélico ni la asociación freudiana que posteriormente ofrece una total significación, sino una escritura polisémica, para descubrir que no “queremos cambiar nada, más que la inclinación de la persiana”, ya que todavía estamos en germinación; somos un “animal indescifrable cambiando de postura en el sueño bajo la evolución que no ha entendido. El tiempo es deseo y es erección: pasa”.

Miguel Angel Morales

* Gerardo Deniz, *Gatuperio*. Colección Letras Mexicanas, Fondo de Cultura Económica, México, 1978, 115 pp.

La piedra en el pozo

El primer libro de Luis Roberto Vera (*) hace manifiesto, desde los primeros versos, un deseo excesivo de poetizar, jugando el espacio para sacralizarlo y la memoria para santificarla. Laborioso, con una meticulosidad que no puede sino confesar sus ociosas horas de pulimiento, el texto (fragmentado en lo que quizá sea la confesión de una incapacidad) resulta revolvente en sus obsesiones: medrar al amparo del presente histórico, supurar etereidad a base de distanciamientos y objetivismos, reducir el cuerpo, la memoria y los sentidos a un estatismo expectante que se muestra y se simula en alternancia cual parte pudenda que jamás termina por mudarse en recato o intemperancia. Es, desde luego, el reino del jai-kú revisitado con el pasaporte de la elegancia y la intención de la indolencia. La retórica es la obligada: economía de cópulas, signos que se quedan en su propio estupor, voliciones detenidas en jaeo, espacios que se quieren sugerentes y se agotan en silencios.

Vera no puede rebasar la ínfima frontera que separa a la elegancia de la mueca: sus impresiones se asfixian en lo privado y esto por que son impresiones que él tiene (o sus personajes) y no impresiones que sean él (o sus personajes). Avido de plasticidad, manco de ritmo, se queda en el instante, en la viñeta (es decir, en la *higiene*). Podrían enumerarse cien imágenes como éstas: “Observo...”, “su izquierda rígida...”, “El gesto detenido...”; todo se congela: la pincelada, el japonismo flébil, la elocuencia inútil y complaciente del vicio:

Dos
en el marco de una avenida de castaños.

Si la poética de Vera fuera una frase, carecería siempre de complemento: enunciar desplaza el riesgo de escribir. Si fuera una novela sería un *bildungsroman* sensiblero y sin crisis. De alguna manera Vera se ha contagiado de ese mal endémico que en una época asoló los sentidos de la poesía mexicana moderna y que aún cuenta con algunos convalecientes: el preciosismo expectante articulado en la semántica lumínica, fría y autocelebrada en infinitas variantes delicadamente inocuas y siempre ceremoniosas. Es difícil aceptar ese tono munífico del iniciado esteta que recoge



aquí y allá fragmentos de belleza con ojo maestro: la sensación es la de hallarse ante alguien que presume estar de vuelta de toda crisis y abismo con el prístino plumaje de la conformidad.

La frialdad lunar
quizá
o el canto de los grillos
transformó el cristal
en ala de libélula.

Ni historia, ni memoria, ni reposo, ni irreverencia: todo en esta poesía es ojos; las cosas se metamorfosean al ritmo de la tonada "Ser es percibir" mal entonada y devienen minucias, miniaturas, jadeitias, camafeos, fugacidad y ciruelos. Los signos son los obligados: grillos, cristal, luz, agua, sombra; fugacidad, instante, quietud las esencias: la perfección imperturbable e imperturbada el resultado demasiado feliz para este cazador cuya red discriminante sólo con el sol se enreda. Entomólogo elaborado, Vera asecha los ciempiés de la simetría, la circularidad y la armonía con demasiada facilidad: la cultura, la realidad se escapa y se disuelve en reflejos predecibles y serenos:

Lila sobre gris
jaracarandas en el pavimento.

Y lo que yo creo que es el problema es que nada permite suponer (nada estimula) la existencia de una morada interior donde todo se concilie y realmente opere en pos de un sentido que no sea lo mayestático, la pompa y circunstancia.

El festejo exultante de la luz y sus afa-nes, ascendido a retórica cerrada y en deuda con esa poesía malbaratada de cierta época de Paz (Hay un homenaje directo a él: un verso que dice "Alto mediodía" y que, no obstante, queda lejos del mediodía mítico de Paz que ha analizado Phillips) se repite a lo largo de los diez años que cubre el volumen, y lo curioso es que, detrás de ello, esos años se sienten: hay mucho trabajo detrás de los poemas, pero, por desgracia, no en ellos. Trabajo de limar, cincelar, rebajar: la minimización de la aspereza que nunca se trueca en musicalidad ni forma, sino que quiere pasar por vertiginoso surtidor espiritual en los mínimos detalles posibles. El resultado es la monocordia y la monotonía. La retórica del reverbero y los aparentemente infinitos regis-

tros de la transparencia y el fulgor cancelan de antemano la opción de lo emocional y lo festivo. Pero esa retórica ya no *prende* si no se articula con otros elementos y dentro de un sistema más complejo, lo que logra, por ejemplo, Ungaretti en sus primeros libros, por pensar en un miniaturista. Lo que en Paz es signo, aquí es manchón. Esa retórica concluye en la poda de los estados de ánimo de los que supuestamente están al servicio: cae de lo sugerente en lo diminuto al no poder dominar un placer que, por "puro" se ahoga en lo privativo.

Lo anterior quiere, finalmente, advertir que la última parte del libro, el poema titulado "Epitafio" es a lo que Vera debería someterse, arriesgarse. A mi particular entender es lo único que vale del libro. "Epitafio" es un poema excelente, vivo, riesgoso:



... Una lanza enorme cae sobre el océano,
sostenida por un momento en el aire
su estela entrelaza una cinta vacía
donde estuvo escrito el nombre de Dios,
espejo del acoso trizado en la espuma.

El resto del libro es un idilio reconstituyente que evita toda situación límite. En este poema hay ya esbozos de una crisis cifrada con rigor y sin frivolidad. Las cifras mudas tejidas con el lazo del orden de lo familiar y el anacrónico pudor de lo inmaculado se sale de "Epitafio" y le permite ser un poema. Nada tiene este lector contra la pureza, sí contra la de las buenas conciencias. La pureza es la de los ángeles, los únicos que pueden hacer poesía, y lo dice Rilke: los ángeles son *terribles*. En lo personal espero que el "Epitafio" sea, en

realidad, en el próximo libro de Vera, una epifanía.

Guillermo Sheridan

* Luis Roberto Vera: *La piedra en el pozo*, Ediciones de la quinta estación, México, 1978, 84 pp.

Raquetas escarabajos y chimeneas

El libro *Escarabajos y Chimeneas** puede ser visto como un partido de tenis en el que el diálogo de la pelota es lanzado desde la técnica y la ejecución de la poesía más reciente.

Rogelio Carvajal, becario actual de uno de los talleres de poesía del INBA, es el primero que sirve una serie de poemas bajo el título general *nada que agregar*, dividido en tres secciones con temática diferente y similares facturas formales. En la primera sección (Después De Todo Nos Volveremos A Ver), Carvajal dispara desde el fondo de la cancha poemas que toman al amor como pretexto, texto y postexto y que incorporan un humor cáustico, sarcástico, en el que poco se aclara la intención de lamentarse, de elogiar o atacar a fondo. La materia sensorial que aquí se maneja es seca, demasiado personal, como si el autor *estuviera estudiando sus propios movimientos sin tomar mucho en cuenta al adversario o al público asistente*. El adversario no es, en este caso, precisamente el jugador que se desplaza del otro lado de la cancha, sino el objeto por el que tiemblan las cuerdas.

"¡Ah, pero las mujeres! Las mujeres son como las mujeres y ahí comienzan las penas, el fastidio y la tristeza. Luego, un fracaso disimulado desde que la vida es vida y todo lo confunde..." (p. 18, 19)

La sujeción de la empuñadura, el juego de pies, el movimiento del brazo se convierten en esta primera parte el motivo central del poema, que termina pasando la pelota hacia la mitad de la mesa con poca fuerza, por lo que puede ser devuelta a placer por el contrario como se puede ver en este revés de insistencia esdrújula:



TERNURA INCONCLUSA

Traigo nieve en la boca.
Acabo de beber un lento frío.
Vengo sin piel a sumergirme
a transitar tu leche agónica
con la gangrena instalada en mis ingles
nidial piojoso donde hiede la albúmina
y burbujea el sol como una ciénaga.

Voy entre el pánico y el vómito
caigo de huesos
agonizo
amada amada desciendo hasta tu cuer-
po. p. 23).

La segunda sección (Otro Cantar), es bien cierto otro cantar en cuanto al acercamiento del autor hacia su materia, que aquí se vuelve la definición del mundo poético del jugador que empieza a calentarse. El lenguaje se mueve con más agilidad y menos rigidez, habiendo un manejo más pulcro de las intenciones al establecer con mayor nitidez el deseo de empezar a reírse al tomar desarticuladamente imágenes que se van reuniendo a través del transcurso caprichoso de un discurso siempre regular, por el que Carvajal narra sus descensos hacia la literatura, hacia el artificio que quiere ser relatado a través de un mundo que comparte tanto una intención clásica como dejadas esporádicas de ironía muy cerca de la red:

NI MAS NADA
Sólo el aire en el aire
el cielo en el cielo
un pájaro.
Sólo el pájaro en el cielo
otra vez el aire.
Y nada más el pájaro
y nada más el aire.
Definitivamente solo
y nada más el aire el cielo el pájaro
el crepúsculo (p. 38).

En la tercera parte (Para Hablar Con Los Muertos), Carvajal concreta más su ofensiva dejando la indecisión de la media cancha para subirse con más seguridad y claridad al ataque. La mejor contundencia de este final, obedece acaso a que hay ya una aproximación menos forzada, menos literatosa hacia la materia de estos poemas, que viene a ser un pacto de paz con muertos cercanos, con los que el autor llega a tocar fondo de más realidad poética, y así muestra posibilidades más completas para próximos partidos. En

éste, concluye alejándose por un CEMENTERIOS DE SAN ANTONIC entre flores cuya oscuridad ilumina el texto:

Aún estoy a tiempo de recordar
el campo de las flores
de palo alineadas palo a palo
negras todas y con membrete
de Hernández Funerales.
Las oigo crujir meciéndose
sin pétalos tolerantes al riego
con ceniza verde solapadas
resopladas por viento
no edificios construidos
donde el hueso aguanta
más que la carne menos que el algodón
diez por ciento nylon

el cráneo más que las costillas.
¿Dónde, cimientos, oxidan cenizas?
Sólo las negras cruces negras



renegridas donde la arena
de los abuelos y hermanos
vuelta a la arena nombres holgados
y alineados por peso y edad.
Sólo las cruces negras y negras.
Y siempre.
(p. 58).

Del otro lado de la mesa Mario Alberto Mejía —finalista del premio de poesía joven Francisco González León 1977, animador de la colección El Oso Hormiguero— contesta con *cuadros para una exposición* que, al igual que la fuente de donde toma el nombre, es un solo texto dividido en pequeñas partes orquestales que construyen una progresión temática clavada en el retrato de la vida actual, en las impresiones burlonas de primeros encuentros amorosos.

En general, el juego de Mario Alberto es

más suelto, con un mayor desparpajo que le facilita moverse fácilmente para alcanzar alguna bola difícil o para buscar las esquinas del humor con facilidad. Mejía es en este libro un poeta lúdico que antes que otra cosa prefiere divertirse en cada texto, comunicando abiertamente sus intenciones y algunas veces telegrafando con demasiada anticipación la colocación de sus envíos, que por ello se vuelven en ocasiones más ingenuos que eficaces, como se ve en este revés a dos manos, semilento:

He visto al animal
cubriendo a las potrancas
en el campo / y le he tenido envidia
confieso haber libado
hasta caerme / le he tenido envidia
y tú sabes lo que eso significa
amada inmóvil / tú lo sabes mejor que
nadie
¡he tenido ganas de montarte!
(p. 74).

Mejía se desempeña mejor en poemas más largos, en los que se advierte su habilidad para construir a base de corpúsculos informativos aparentemente independientes del sentido general del texto, pero que al final resultan integrando collages narrativos en los que se guardan una continuidad de imágenes contrastadas que reflejan con fidelidad los recorridos del autor. Finalmente se trata de cuadros impresionistas que incorporan observaciones casi al azar, pero con golpes realizados con trazos bien definidos como en este fragmento:

Y EN JUNIO LLEGARON HOM-
BRES DE AREZZO

El ciclista
pedaleaba en río Marne
con las costillas
agujereadas
por el viento.

Y corría
mientras pensaba
lo hermoso que significaba tener un va-
so de agua.

“Cómo pasa el tiempo” se decía
recordando la lengua
del hermoso Francisco.

“pedalear es sentir

que el cuerpo
sirve también

para otras cosas”
y

mejor cruzar las calles empedradas.
Oh cómo sufría mi hermana
por los barro. ... (p. 64).



Mejía coincide con proposiciones formales y, por lo tanto, con las proposiciones de contenido —todo poema es una receta de alquimia donde cada palabra es un conjuro para adentro y para afuera diría Lezama— de la generación de los 60 que se dio con más vigor en Perú sobre todo con Cisneros, y cuya influencia se hace cada vez más patente entre los poetas jóvenes de América Latina. Es en esta cuerda en la que Mejía hace más constante su juego, enfocando sus definiciones y sus disparos más definitivos hacia la zona donde la palabra se vuelve rápida, ligera, picando apenas la arcilla y dejando una marca coloquial que puede ser difícilmente contestada desde los pesados movimientos de la ciencia literaria:

El poeta
sale todas las mañanas
a buscar alimento
y únicamente recoge
pedazos de jardín.
Su romanticismo
no le sirve de nada
en la cama / porque las manos
nunca han sido suficientes
para cosas del amor
un poema mucho menos
aunque a veces
hay mujeres soñadoras
dispuestas a escuchar.
Los poetas
son como ciertos
cuervos
ausentes de ternura

o

algo parecido
un poco
halcones silenciosos
caminantes nocturnos
taberneros / un poco tos / caricia
No hay por qué preocuparse
la máquina de escribir
no ha regresado... (p. 83).

Con los ejemplos de estos nuevos autores podemos encontrar la nueva materia con que se ha cargado la poesía en México. La asimilación de corrientes que transitan por nuestro continente de manera más o menos constante desde hace ya casi dos décadas, ha sido tal vez la función más importante de la poesía más joven. Hay la sensación de que pronto se empezarán a escuchar voces más personales, con recursos más propios entre poetas como los de escarabajos y chimeneas que templan ya sus raquetas para nuevas apariciones.

Mientras tanto el árbitro y entrenador Juan Bañuelos los despidió: "Nos negamos a ser padrinos, augures o pitonisos en cuanto al futuro de estos dos nuevos poetas. Su obra deberá responder por ellos, puesto que se han situado en un riesgo continuo. El único dios que nos puede ser propicio a los poetas, decía Char, es el Relámpago: que unas veces nos ilumina y otras nos parte".

José Manuel Pintado

* *Escarabajos y chimeneas*, Punto de partida, UNAM, 1978.

El Marx contemporáneo de Markovic

El Marx contemporáneo de Mihailo Marković,* es, sin lugar a duda, un importante texto dentro de la literatura marxista. Las razones son varias. La primera es que su autor, Director de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Belgrado (para muchos uno de los últimos reductos críticos serios, "desde adentro", de los llamados regímenes socialistas) y además constante colaborador de la Fundación Bertrand Russell para la Paz, se ha visto sometido a innumerables presiones y censuras pues sus ensayos, aunque sobre los más variados temas, siempre revierten en una crítica fundada de las llamadas "sociedades socialistas".

El libro reúne doce ensayos sobre distintos aspectos del marxismo, con los que podemos formar dos grupos: los que tratan



asuntos relativos a la teoría marxista en cuanto tal y aquellos cuyo principal interés es el estudio de los problemas más urgentes a los que se enfrentan las sociedades socialistas en su constitución y los llamados movimientos de "la nueva izquierda", en su afán por transformar las sociedades en las que se ven inscritos.

En los ensayos "Marx y el pensamiento crítico", "Dialéctica hegeliana y marxista" y "Ciencia e Ideología" Marković insiste en el carácter científico y crítico del marxismo. En contra de un desarrollo irracional de las ciencias —motivado las más de las veces por fines destructivos—, pero también en contra de una "crítica rebelde romántica", el marxismo se presenta como una teoría que expresa las necesidades y programas de acción de "poderosas fuerzas sociales". Sin embargo en las sociedades socialistas la teoría de Marx se ha constituido en ideología oficial pasando, de lo que pretendía ser una *Weltanschauung* a una cada vez más aburrida, anticuada y primitiva *Naturphilosophie*. Se impone pues un retorno a Marx y a la determinación de la novedad de su análisis crítico de la sociedad.

En la determinación de la "novedad" marxista el estudio de la relación Marx-Hegel se hace necesario. Este ensayo ("La dialéctica hegeliana y marxista") es el más teórico de los que se nos presentan en el libro, en él se hace una presentación de los antecedentes "dialécticos" de Hegel y Marx, revisando posteriormente la novedad en la concepción de la dialéctica en ambos autores, su relación y la inversión que Marx realiza de la dialéctica hegeliana. Al efecto el autor hace una breve reseña de las principales teorías al respecto, polemizando con algunas de ellas (sobre todo con la de Althusser: ruptura epistemológica). El análisis que el autor sugiere es la revisión detallada de los principales conceptos de la dialéctica marxista y hegeliana para de esta manera, señalar las semejanzas y diferencias teniendo siempre en cuenta los sistemas de los que forman parte.

En el estudio de los conceptos de ciencia e ideología, el autor distingue, sobre todo, varias concepciones del segundo. De acuerdo con la tesis del marxismo ortodoxo, la ideología se entendería como una *falsa conciencia*. En este sentido, nos dice el autor, el marxismo no es una ideología. Como un conjunto de ideas pertenecientes a un movimiento social, el marxismo sí sería considerado como una ideología. Hacer esta distinción resulta importante



pues Marković atribuye muchas de las tergiversaciones sufridas por el marxismo al afán de exagerar su carácter ideológico, ya que al hacer esto se antepone los objetivos políticos a todos los demás, a los fines morales y humanos e incluso a los objetivos económicos. Por el contrario concebir al marxismo como a un recolector de hechos con el propósito de hacer frías predicciones, de acuerdo a quién sabe qué leyes objetivas de la evolución, es minimizarlo.

Para evitar estos extremos, de enormes consecuencias en la lucha práctica de los distintos movimientos revolucionarios, es necesario, sugiere el autor, realizar un concienzudo análisis de los conceptos de ideología y ciencia para poder distinguir y situar al marxismo en su peculiaridad frente a otros sistemas de pensamiento, cuyas pretensiones son imponerse como formas de comportamiento social.

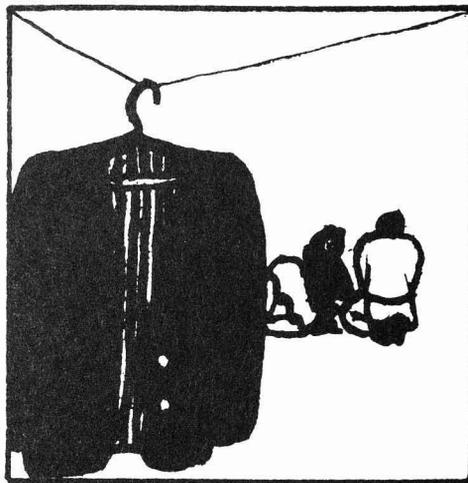
En los ensayos que conforman el segundo grupo, Marković analiza una serie de problemas presentes en las sociedades contemporáneas. Para él, uno de los problemas claves que la humanidad tendrá que afrontar, es encontrar la fórmula para evitar que "gobernar cosas" no se convierta en "gobernar gente". La existencia de un poder concentrado en manos de cualesquier élite gobernante (militares, propietarios de medios de producción, administradores, "incluso científicos y filósofos") obstaculizaría todo cambio radical en la esfera de las relaciones humanas. Afortunadamente, para Marković, el progreso científico y tecnológico, con sus consecuencias de largo alcance en los planos económico, social y cultural, abren posibilidades históricas para un "radical sobreseimiento" de todas aquellas instituciones que en un pasado han permitido que determinadas élites privilegiadas gobiernen a la gente.

Dentro de este contexto la responsabilidad social de los científicos, desde el punto de vista de la ética, resulta de vital importancia. En contra de una concepción positivista de la ciencia, a la que sólo le interesa el resultado sin preocuparle el fin al que éste se destine, es necesario una ciencia crítica que considere la racionalidad y humanidad de los fines con base en la existencia de ciertos valores éticos universales que van implícitos en los conceptos mismos de objetividad y racionalidad.

Otro de los asuntos sobre el que el autor pone atención es, el referente al problema de la libertad; sobre todo en su relación con el determinismo social y la necesidad.

La libertad como condición humana está íntimamente relacionada con una visión teórico-crítica y un condicionamiento concreto de la situación histórica dada como totalidad, con el objeto de estudiar las posibilidades que *realmente* están abiertas y los planes humanos que *realmente* son factibles para crear nuevas posibilidades de elección. Así pues, la libertad quedaría definida como la capacidad de autodeterminación y de poder cambiar las condiciones mismas de un sistema determinado. La libertad (como problema) se plantea dentro de un contexto (sistema) que ofrece circunstancias particulares.

La violencia, como fenómeno presente en la sociedad contemporánea, es objeto de otro de los ensayos que conforman el libro. De entrada Marković distingue dos tipos de violencia: como acción conservadora, propia de aquellos miembros de la



sociedad cuya posición dentro de la misma es privilegiada y, la violencia renovadora, es decir, la propiamente revolucionaria. Al igual que en los demás ensayos, Marković aborda el problema de la violencia insistiendo en la necesidad de considerar las circunstancias históricas en las que surgen, descartando, por errónea (ideológica), la creencia de que ésta es inherente al hombre. Lo que Marković llama "la autorrealización humana" está estrechamente relacionada con el uso o no de la violencia como medio para alcanzarla. Esto es: plantear el asunto de la autorrealización humana desde la perspectiva del uso o no de la violencia, supone una ardua y compleja labor de análisis y estudio de las circunstancias históricas en las que la disyuntiva se presenta ya que los peligros que su utilización conlleva son muchos, las más de las

veces de fatales consecuencias. Así pues, cualesquier estrategia revolucionaria, violenta o no, tendrá que estar sustentada en éste análisis concreto.

Teniendo en cuenta las consideraciones anteriores, el autor hace un estudio de los alcances y limitaciones de lo que él llama "la nueva izquierda", esto es los distintos movimientos de izquierda que han surgido durante los últimos años, principalmente en los Estados Unidos de América. La característica común que en ellos encuentra es un rechazo absoluto a la sociedad capitalista y al socialismo burocrático, y contra cualquier tipo de explotación. Marković tipifica a estos movimientos como "anti-"; sin un plan de propuestas concretas. El movimiento "hippie", la proliferación del uso de las drogas, el relajamiento de la moral, en resumen: todas estas manifestaciones contraculturales de la juventud estadounidense, sin una cabeza aglutinadora que las dirija y lejos del apoyo de las masas trabajadoras, están condenadas a perderse en la ineficacia a intrascendencia para la promoción de un cambio verdaderamente estructural.

Por último, Marković realiza una fuerte crítica a los que él denomina "estados con constitución socialista", sin dejar de reconocerles indudables aciertos en el campo de lo económico y social; pero señalando intolerables fallas en lo que al control del poder se refiere. Destaca la existencia de importantes conflictos entre los trabajadores y la burocracia en el poder; entre los mismos miembros de la burocracia y entre el poder central y los dirigentes nacionales, regionales o locales. Si bien reconoce las difíciles circunstancias en las que estos países nacieron al socialismo, les critica no llevar a cabo una verdadera praxis política que transforme: "la administración del hombre por la administración de las cosas", "la preocupación por el aumento o conservación del poder por la preocupación de satisfacer auténticas necesidades humanas". Le critica, en suma, a la burocracia en el poder *monopolizar* el derecho de establecer los criterios de "defensa" de la sociedad en su conjunto y no entender que, "las contradicciones básicas de la sociedad post-capitalista sólo pueden ser superadas mediante la superación de la propia burocracia".

Eduardo Enríquez

* Marković, Mihailo, *El Marx contemporáneo*, Trad. de Celia H. Paschero, México, FCE, Colección Popular, 173, 1978, 342 p.

difusión cultural

UNAM

LOS UNIVERSITARIOS

LOS INDOCUMENTADOS: ¿PROBLEMA DE DESEMPLEO?
¿SUBSIDIO A LA ECONOMIA NORTEAMERICANA?
por Jorge Bustamante.

EL CASO DE LA ANGOSTURA por Ricardo María Garibay.

EL CAMPO EN TLAXCALA, un ensayo fotográfico
de Héctor García.

RESEÑA DE TEATRO, CINE Y LIBROS

PUBLICACIONES Adolfo Prieto 133 México 12, D.F. Tel. 523 26 33

revista de la

universidad de méxico

(diciembre 1978 / enero 1979)

en nuestro próximo número

el 68, hoy

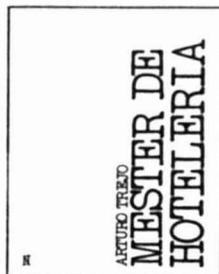
colaboraciones de:

- luis villoro
- roberto escudero
- leopoldo zeá
- margarita suzán
- elena poniatowska
- gerardo estrada
- sergio zerméño
- salvador martínez de la roca
- jorge carrión
- rufino perdomo
- alfonso millán
- gilberto guevara niebla

suscripciones:

en adolfo prieto 133 / méxico 12, d. f.
(1 año: \$ 200.00)

nuevos títulos de
la máquina
eléctrica editorial



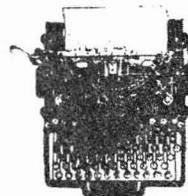
La
Máquina
Eléctrica



Editorial

una editorial de poetas para poetas
Apartado Postal 11-576 México 11, D.F.

La Máquina de Escribir



TITULOS PUBLICADOS

1. Jorge Aguilar Mora: *U.S. Postage Air Mail Special Delivery.*
2. David Huerta: *Huellas del civilizado.*
3. Evodio Escalante: *Dominación de Nefertiti.*
4. Esther Seligson: *Tránsito del cuerpo.*
5. Adolfo Castañón: *Fuera del aire.*
6. Federico Campbell: *Pretexta.*
7. Ma. Luisa Erreguerena: *Un día dios se metió en mi cama.*
8. Coral Bracho: *Peces de piel fugaz.*
9. Ricardo Yáñez: *Escritura sumaria.*
10. Mariano Flores Castro: *Desierto atestado.*
11. Juan Villoro: *El mariscal de campo.*
12. Carlos Chimal: *Una bomba para Doménica.*
13. Javier Molina: *Para hacer plástica.*
14. Rosario Fervé: *La caja de cristal.*
15. José Ma. Espinasa: *Son de cartón.*
16. Eduardo Hurtado: *Ludibrios y nostalgias.*
17. Luis César Rivera: *Latas.*
18. Alberto Blanco: *Pequeñas historias de misterio ilustradas.*
19. Rogelio Carvajal: *Para hablar con los muertos.*

Apartado Postal 21-998
México 21, D. F.

DIALOGOS

Artes / Letras / Ciencias humanas

Volumen 14 / Número 5 (83)
Septiembre-Octubre 1978

Contenido:

Epígrafe ● Rubén Bonifaz Nuño: *El heliotropo* ● Sherban Cantacuzino: *Arquetipo y contexto* ● José Luis Cano: *Tres poemas* ● Ivan Illich: *El derecho al desempleo creador* ● Lilia Osorio: *Palimpsesto* ● Ruth R. Troeller: *La nueva situación petrolera, cinco años después* ● Fernando Salmerón: *Noticia sobre Arturo Rosenblueth* ● Andrés Sánchez Robayna: *Dos Poemas* ● Margarita Peña: *Tres aspectos de la obra de Gertrudis de Avellaneda*
El eterno retorno ● Artes: Mireya Folch ● *Lecturas*: Ramón Xirau, Janet E. Dudley ● *Colaboradores* ● *Ilustraciones*: Héctor Xavier

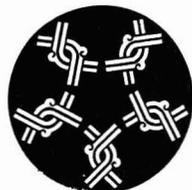
Suscríbese a DIALOGOS antes del 1o. de diciembre y aproveche los precios que se mantendrán hasta esa fecha.

Suscripción anual

México: \$ 130.00 / Extranjero: US \$ 7.20

Pedidos, ventas y suscripciones:

EL COLEGIO DE MEXICO
Departamento de Publicaciones
Camino al Ajusco 20, México 20, D. F.
Tel. 568.60.33 Exts. 364, 367, 368



Información sistemática

Panorama Internacional
México en el panorama internacional
México en el panorama económico
México en el panorama político-social
México en el panorama campesino
México en el panorama laboral
México en el panorama urbano-popular
México en el panorama educativo-cultural

Información Sistemática posibilita recuperar la información de prensa, de tres maneras:

- 1) Mediante los índices que remiten al texto de la revista.
- 2) Mediante las notas que remiten al banco de datos de Información Sistemática, A. C. (Recortes de prensa numerados.)
- 3) Mediante la cita de la fuente utilizada (diario con fecha y página), lo que remite directamente a los diarios procesados

Revista mensual sobre la realidad económico-política nacional en su contexto internacional.

Información Sistemática PROCESA en cada número tres mil piezas informativas, procedentes de ocho diarios de la Capital del país, indicando las fuentes de información.

Información Sistemática contiene INDICES de personas, instituciones, lugares, temas y grupos sociales.

Información Sistemática ACUMULA DATOS ORGANIZADAMENTE en ocho panoramas:

Esto convierte a Información Sistemática en un banco de datos siempre a la mano.

Biografía de Salvador Allende

Llamado a concurso

Con el doble objetivo de honrar la memoria del gran luchador chileno Salvador Allende en el 70 aniversario de su nacimiento y de difundir las características de su vida y de su obra social y política, la Universidad de Guadalajara y la Casa de Chile en México convocan a los escritores en lengua española a participar en un concurso de biografía del Presidente Salvador Allende, de acuerdo a las normas siguientes:

1o. Las biografías, que no deberán sobrepasar las 400 páginas a máquina, tamaño carta, a doble espacio, deberán ser entregadas o enviadas por correo certificado, a Casa de Chile, Avenida Universidad 1134, México 12, D. F.

2o. Se requiere el envío de un original y dos copias. Las obras deberán estar firmadas con seudónimo. Con los originales se entregará en sobre cerrado el nombre y la dirección del autor.

3o. Podrán participar también escritores en otros idiomas, pero los originales deberán presentarse en español.

4o. El plazo de entrega de originales expirará el 28 de febrero de 1979. El fallo será dado a conocer a más tardar sesenta días después de esta fecha.

5o. Constituirán el jurado de este concurso un representante de la Universidad de Guadalajara, el Director de Casa de Chile, Hugo Miranda, la señora Hortensia Bussi de Allende; un escritor chileno y uno mexicano cuyos nombres serán dados a conocer posteriormente.

6o. El autor de la obra premiada recibirá la cantidad de cincuenta mil pesos mexicanos o su equivalente en la moneda nacional del premiado. Dispondrá de sus derechos de autor a partir de la segunda edición. La primera pertenecerá a las instituciones convocantes y su producto será destinado a la Resistencia.

7o. La obra premiada, así como las recomendadas, serán publicadas por las instituciones convocantes, ya sea dentro de sus actividades editoriales propias, ya en combinación con editoriales de México u otros países.

8o. El jurado podrá recomendar otras biografías para su publicación.

9o. Los escritores que deseen, podrán utilizar para preparar sus obras, los libros y documentos disponibles en la Biblioteca y el Centro de Documentación de Casa de Chile y en la Biblioteca de la Universidad de Guadalajara.

México, D. F., 26 de junio de 1978

Ediciones Era



Novedades

István Mészáros

La teoría de la enajenación
en Marx

Enrique Semo

Historia mexicana

Economía y lucha de clases

Juan Gómez-Quíñones

Luis Leobardo Arroyo

Orígenes del movimiento
obrero chicano

Andrés Molina Henríquez

Los grandes problemas
nacionales

prólogo de Arnaldo Córdova

Ediciones Era / Avena 102 / México 13, D. F.

581-77-44



siglo veintiuno editores

presenta

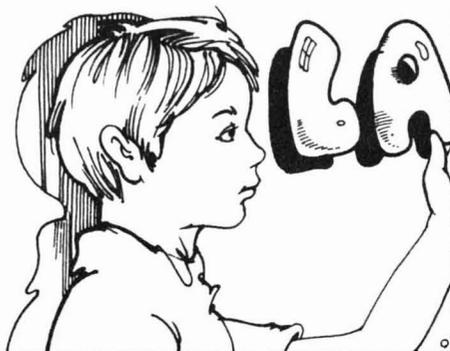
La consagración
de la primavera



la mas reciente novela de
alejo carpentier

UNAM

difusión cultural



VOZ
VIVA
DE
MEXICO

SERIE
MUSICA NUEVA
VOLUMEN II



obra didáctico/musical
de CESAR TORT

DE VENTA EN: Librerías Universitarias, El Juglar, El Agora, Gandhi, Minipuestos C.U., Piso Principal de la Torre de Rectoría, Palacio de Minería
Casa del Lago, Discoteca Augusto Novaro, Departamento de Publicaciones (Adolfo Prieto 133, México 12, D.F.).

Glenn Gallardo

Existe alguna forma

desde esta casa sin espejos
ni ventanas que den a algún punto del mundo
se puede ver el cielo

 hay una alta torre
para que el marinero no pierda el camino
ni las mujeres piensen que la historia
no les ha deparado un mirador altísimo
aquí se habla muy bajo
se murmura con inaudible voz:

 la misma que los libros registran
hay eternos guardias que duermen a la intemperie
una atmósfera de paz reina en todo
y de noche

 cuando engaña el silencio y no hay
 canto ni aves
se puede oír con gran claridad
el mar de voces que quieren tumbar todas estas puertas
entonces nadie tiene miedo
entonces todos saben que existe la casa
y que hay que entrar en ella de cualquier modo

Glenn Gallardo (México, 1951) ha publicado poemas en varias revistas y suplementos literarios. Prepara un libro: *Señales de vida*, que se publicará en *La máquina eléctrica*.

