

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Junio, 1986

425



POEMA
DE
ALFREDO
CARDONA
PEÑA

ENTREVISTA
CON RUBÉN
BAREIRO

TEXTOS
SOBRE

Jaime Torres Bodet y Severo Sarduy

LA RESOLUCION DE LOS PROBLEMAS DE LA UNAM NOS INCUMBE A TODOS

La Rectoría está dispuesta a asumir todos los riesgos que pueda implicar el mejoramiento de la Universidad Nacional porque "ha llegado el momento en que a la palabra tiene que seguir la acción" y para ello "ha sido necesario decir toda la verdad".

Así lo declaró el doctor Jorge Carpizo, titular de la máxima casa de estudios, al calificar categórico como "un ejercicio de buena fe y de conciencia universitaria" el diagnóstico "Fortaleza y debilidad de la Universidad Nacional Autónoma de México"; "no fue un acto de masoquismo dijo, expusimos los problemas porque estamos decididos a resolverlos".

Sin embargo, aclaró que se obtendrán resultados positivos si al diagnóstico le acompañan medidas concretas, empero, "en este momento la UNAM se encuentra en un periodo de gran auscultación, en el que todo mundo debe pronunciarse y decir cómo vamos a ser mejores".

Manifestó que este es el primer paso para crear conciencia, ya que la resolución de los problemas nos incumbe a todos, y ese, señaló, es el objetivo inmediato del documento presentado ante el H. Consejo Universitario el pasado miércoles.

En conferencia de prensa, el doctor Carpizo advirtió que pese a las presiones políticas, el diagnóstico representa la inexistencia de miedos a tratar de mejorar a la Universidad Nacional, sin importar, dijo, que se toquen intereses, "porque sabemos que el mejoramiento de esta Institución va a repercutir en el mejoramiento del país y a eso estamos decididos", precisó.

Consideró que "no queremos una Universidad apolítica, ello sería una utopía" y enfatizó que "en esta casa de estudios todo universitario tiene derecho a pertenecer a la organización que desee". "Lo que pretendemos, dijo el doctor Carpizo, es que no se convierta a la UNAM en un partido político, sino que cumpla con las funciones y fines por los que fue creada".

Al referirse a la participación de grupos políticos ajenos a los intereses universitarios, señaló el caso de "Antorcha Campesina" que colabora con la Preparatoria Popular Lázaro Cárdenas en busca de prebendas académicas que puede ser un grupo muy respetable, pero nada tiene que ver con la UNAM.

Por otra parte, en relación al pase automático manifestó "voy a ser el último en opinar al respecto, porque lo que quiere Rectoría es escuchar a la comunidad", y la auscultación sobre el particular, informó, será dada a conocer hasta finales del próximo mes de julio cuando se recaben todas las opiniones.

Asimismo, habló de la seguridad, cuya importancia no es exclusiva de esta casa de estudios, admitió que se trata de un problema que subsiste en el ámbito universitario, por lo que ya se han tomado medidas concretas desde el año pasado, como la instrumentación de una Comisión de Seguridad, la implantación de estacionamientos controlados, y la prohibición de bebidas alcohólicas y drogas en el campus universitario, entre otras, mismas que están sujetas a un reforzamiento por resultar, dijo, insuficientes.

Por lo que toca a la burocracia universitaria, el rector explicó que es un fenómeno que va más allá del simple crecimiento demográfico de esta casa de estudios, puesto que no puede aislarse, comentó, del problema de la organización.

Durante la rueda de prensa, también participó el secretario general de la UNAM, doctor José Narro Robles, quien se refirió al rezago estudiantil, tanto a nivel de su titulación como al número de alumnos que desertan. Mencionó que ya se imparten seminarios para disminuir notablemente la falta de titulación e incrementar los niveles académicos.

DIRECCIÓN GENERAL DE PRENSA



Universidad Nacional Autónoma de México

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

Universidad de México

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

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

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

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

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

Precio del ejemplar \$ 200.00 Suscripción anual: \$ 2000.00 (US \$ 50.00 en el extranjero)

Esta publicación no se hace responsable por textos no solicitados.

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Volumen XLI, número 425, junio 1986

INDICE

2 La columna
del director

3 Jaime Torres Bodet y la
literatura francesa
Por Marc Cheymol

La iconografía
oriental y la leyenda
del futuro Buda
parodiadas en
Cobra y *Maitreya* de
14 Severo Sarduy
Por Alicia Rivero-Potter

20 Poema de Alfredo
Cardona Peña

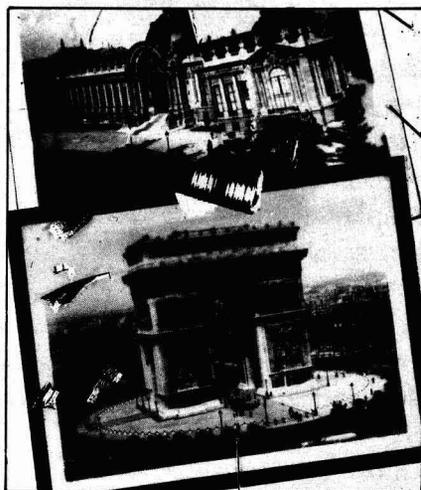
22 Entrevista
con Rubén Bareiro
Por Marco Antonio Campos

25 Bajo el reflector del
centenario: primer
tiempo riveriano
Por Raquel Tíbol

I La polémica
universitaria Caso-
Lombardo (1933)

Itálicas

29 Italo Calvino:
el mármol y la sangre



30 Narrativa Latinoamericana.
Encuentro latinoamericano
de narradores

Quehacer Universitario

33 En la brecha de la
investigación dancística
Por Norma Ávila

34 Secretos públicos:
José Chávez Morado



Escenario Crítico

Letras

36 Homenaje
a José Coronel Urtecho
Por Ernesto Cardenal

Música

38 Carlos Chávez:
obra integral para piano III
Por Gloria Carmona

Teatro

41 La mudanza
Por María Muro

Cine

43 Cinecrología
Por Leonardo García Tsao

Libros

45 El libro indispensable
en las escuelas
Por Alejandro de Antuñano M.

47 El juego de ojos
Por Jorge Lamoyi

47 De burguesa a guerrillera
Por Anamari Gomis

Discos

49 Las 25 mejores grabaciones
del año en discos compactos
IV
Por Rafael Madrid

La columna del director

En su documentada biografía de Guillermo Pitt, conde de Chatham (1708-1778), el célebre Tomás Babington Macaulay nos recuerda, al aplicarlo a la política inglesa, el capítulo XXIV del *Infierno*, en el poema de Dante. En Malebolge, anota el autor de la *Divina Comedia*, registróse una lucha extraña entre un ser de forma humana y una serpiente. Hiriéronse hasta quedar inmóviles y contemplarse amenazadoramente. Después, entre una densa nube de polvo advertiríase apenas la increíble metamorfosis de los contendientes, cuyos sendos cuerpos adoptaban, cada uno, la figura del otro: “la cola de la serpiente se dividió en dos piernas”, escribe Lord Macaulay “las piernas del hombre se retorcieron y formaron una cola; dos brazos salieron luego del cuerpo de la serpiente; los del hombre se ocultaron en su cuerpo; después la serpiente se levantó hecha hombre y habló, y el hombre trocado en serpiente dio consigo en el suelo, y culebreando y lanzando silbidos se alejó del lugar de la batalla”. Tal fue, añade el estudioso británico, la transformación verificada... durante el reinado de Jorge I entre los dos partidos, pues cada uno revistió con poca diferencia la forma y color de su enemigo, según el caso del *tory* y del *whig*, en los primeros años de la dinastía Brunswick.

Muy agudos suelen ser los daños de la incertidumbre no necesaria y del disfraz del pensamiento cuando se trata de los problemas nacionales, pues el engaño y la simulación en su examen son negaciones de los deberes morales y faltas de responsabilidad ante el pueblo. Igual ahora que en el pasado, como sucedió, por ejemplo, en 1910, o en las luchas por la autonomía, hacia 1929, y en los agitados años del socialismo y la libre cátedra, en 1933, los universitarios tendremos que esclarecer conceptos y despejar sin temor alguno los obstáculos que dificultan u obliteran la elevación y perfeccionamiento de la vida académica. En estos delicados asuntos hállase comprometido el porvenir de la nación y de su universidad.

Evitemos los mexicanos que en nuestra patria los hombres háganse serpientes y las serpientes hombres, conforme a la estremecedora visión alighieriana del amante de Beatriz. ◇

Horacio Labastida

JAIME TORRES BODET Y LA LITERATURA FRANCESA



Por Marc Cheymol**

“Enterrado vivo
en un infinito
dédalo de espejos,
me oigo, me sigo,
me busco en el liso
muro del silencio.

Pero no me encuentro.

Palpo, escucho, miro.
Por todos los ecos
de este laberinto,
un acento mío
está pretendiendo
llegar a mi oído.

Pero no lo advierto.

Alguien está preso
aquí, en este frío

lúcido recinto,
dédalo de espejos.
Alguien, al que imito.
Si se va, me alejo.
Si regresa, vuelvo.
Si se duerme, sueño.
—“¿Eres tú?” me digo...

Pero no contesto.

Perseguido, herido
por el mismo acento
—que no sé si es mío—
contra el eco mismo
del mismo recuerdo,
en este infinito
dédalo de espejos
enterrado vivo”.¹

rrado, él está vivo; el recinto, “lúcido”, es decir lleno de luz. Acosado por su reflejo mil veces repetido, el poeta está también hostigado por esta forma sonora del reflejo: el eco. Sus palabras, como su imagen, se multiplican.

Esas palabras, así como su imagen, son ya la repetición de un modelo (“Alguien está preso aquí... alguien, al que imito”). Si, recordando una frase de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” —“los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres”²—, nos atrevemos a hacer una lectura borgiana del poema de *Cripta*, imaginaremos un mundo barroco en el que el poeta se pierde: el universo es una ilusión, que revela y multiplica los espejos. Si pensamos en una metáfora sartriana, nos podemos imaginar las bibliotecas como cementerios donde los ataúdes están cuidadosamente ordenados sobre estanterías³. “Enterrado vivo” entre los libros, entre obras que le presentan reflejos de su personalidad y le murmuran en secreto, el poeta no logra discernir su propia cara ni oír su voz singular: sigue buscando su acento y su imagen.

En este sentido, el poema “Dédalo” traduce la perplejidad de Jaime Torres Bodet: permeable a demasiadas influencias, no ha encontrado todavía su originalidad, su verdadera identidad.

En su autobiografía *Tiempos de arena*, el autor ha subrayado varias veces la similitud de su aventura personal con el destino de su generación. El poema “Dédalo” puede ser también, entonces, un comentario sobre la actitud de los “Contemporáneos”. Como lo reconoce José Luis Martínez:

“Los escritores de esa brillante generación, que puso en su poesía todo su íntimo sentir y toda su angustia, mostraron en su teatro y en sus novelas cierta indolencia hacia esa realidad que había pesado cruelmente sobre todos los mexicanos de 1910 a 1920”.⁴

Entre las varias lecturas posibles de este poema llamado “Dédalo”—¹ el primero de *Cripta* (1937)—, cabe la proposición de considerarlo como escenificación de un dilema del autor: el joven poeta Jaime Torres Bodet palpa, escucha, mira, interroga; busca su imagen, su acento personal, pero no los encuentra porque está en un lugar que lo cohibe. Este poeta se disfraza de héroe de la mitología griega: el lugar amenazador que no le permite desenvolverse aparece como el laberinto de Minos. En el mundo mágico de la poesía, esta morada se transforma en tumba —de ahí la expresión “enterrado vivo”— y en palacio de espejos. Sin embargo, las connotaciones inquietantes de estos significados quedan canceladas por una serie de denotaciones positivas: aunque ente-

* Conferencia dictada en el acto organizado por el Ateneo Dr. Jaime Torres Bodet el 13 de diciembre de 1985 (Coordinación de Humanidades, UNAM).

** Dr. en Literatura comparada de la Sorbona. Maestro de la Facultad de Filosofía y Letras UNAM, y miembro del IFAL.

1. J. Torres Bodet: *Obras escogidas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1983 págs. 29-30. En adelante, se mencionarán en el texto las referencias a esta edición, abreviadas de la siguiente manera: OE, 29-30.

2. J. L. Borges: *Ficciones*. Madrid-Buenos Aires, Libro de bolsillo Alianza Emece, 1971, pág. 14.

3. Ver por ejemplo en *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, col. Idees Poche, pág. 77.

4. J. L. Martínez: *Jaime Torres Bodet en quinze semblanzas*. México, Ediciones Oasis, 1965, págs. 37-38.

Roberto Vallarino apunta por su parte:

“Mientras que a los Ateneístas no se les reprocharon sus influencias, los Contemporáneos fueron censurados por sus detractores a causa de un supuesto afrancesamiento perjudicial para las letras mexicanas”.⁵

José Joaquín Blanco ha señalado en la crítica de Jaime Torres Bodet la ausencia de toda originalidad literaria:

“También como crítico, Jaime Torres Bodet fue un caso desastroso (...) porque (...) sus tratados (...) no son sino simulaciones fácilmente rastreables de los divulgadores populares europeos de principios de siglo: André Maurois, Romain Rolland, Stefan Zweig...”⁶

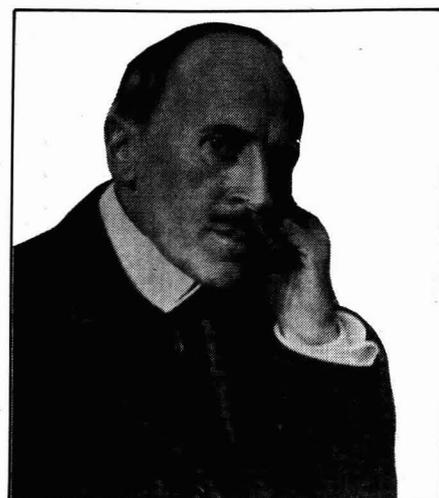
Hablar de Jaime Torres Bodet y la literatura francesa, es hablar del símbolo de una generación fuertemente influenciada por la cultura francesa: a los Contemporáneos y a Torres Bodet en lo personal, se le culpó de imitar sistemáticamente a los autores franceses. Pero, ¿es legítimo confundir tan superficialmente influencia y falta de originalidad? ¿Es tan grave acaso confirmar su vocación bajo el impacto de modelos extranjeros? ¿Qué tan grande es esta influencia en Torres Bodet? El nunca pretendió ocultar sus fuentes; al contrario, las reivindicó. En “Dédalo”, supo transformar la perplejidad y la inquietud de un momento en auténtica poesía. En *Tiempos de arena*, explicó detalladamente la importancia de las letras francesas para su formación intelectual. Divulgó en sus tratados literarios las obras de grandes escritores franceses, así como las de sus principales comentadores —e hizo accesible este material al lector mexicano.

A la frecuentación libresca de la literatura francesa, que hace en su juventud el autor, sus viajes ulteriores a Francia darán los contornos y el relieve de una auténtica experiencia vital.

Jaime Torres Bodet nació en 1902. Su niñez se desarrolló en el ambiente afrancesado del Porfiriato. Pero el verdadero origen de su vocación para la cultura francesa se encuentra tal vez en la figura simbólica del Señor Duval. El escritor cuenta que de niño había grabado en su pupitre los nombres de los héroes que contaban para él, entrelazados con máximas latinas: este propósito infantil, que recuerda al erudito la biblioteca de Montaigne, cuyo techo está cubierto de sentencias antiguas, reunía a Morelos, a Juárez y a Simón Bolívar con... Duval. El Señor Duval era uno de aquellos franceses cultos y aventureros que se dedicaron con diversas suertes al comercio en América. Después de haber hecho fortuna en Argentina, Duval había llegado a México, donde vendía libros en una joyería afamada de la capital. Amigo de la familia del niño Jaime, tocaba la flauta para divertirlos los do-



André Maurois



Romain Rolland

mingos, y los llevaba también al cinematógrafo (*Tiempos de arena*, cap. 2: OE, 196-198).

Mecieron la imaginación de Torres Bodet las armonías románticas de Chateaubriand —al grado de poner a una amiga de aquel tiempo el apodo de “Atala”—, del Lamartine de *Graciela*, o del “lacrimógeno” *Jack* de Alfonso Daudet (OE, 200, 223). Estas lecturas conmovedoras le divertían por su contraste con textos más exigentes, esos con los que estuvo en contacto muy joven, y que ejercieron sobre él una profunda influencia: los clásicos españoles, Cervantes, Lope de Vega, Góngora, Quevedo, etc. El autor de *Tiempos de arena* menciona también a Julio Verne y a la figura sobresaliente de Victor Hugo. Le hace descubrir al poeta un maestro de Preparatoria quien “elogiaba con ímpetu” a Salvador Díaz Mirón, y sólo “apreciaba” a Rubén Darío, “pero con reservas verbales apenas disimuladas”:

“De los poetas franceses, declaraba estupenda la obra entera de Victor Hugo y dejaba caer sobre los demás, de Villón hasta Baudelaire, el velo de una indulgencia sin entusiasmo”. (OE, 220)

Torres Bodet, hablando de sus primeras experiencias de lector y explorador de la cultura mundial, confiesa:

“La enormidad de lo publicado me intimidaba. ¿Qué sendero elegir en aquella selva?” (OE, 223)

La imagen del laberinto donde los senderos se bifurcan, reaparece aquí.⁷

Fuera de los programas escolares, el joven aficionado incursionaba a veces en direcciones más atrevidas, como el día en que descubrió *Manon Lescaut* (OE, 224). Toda su vida guardará una predilección por las obras del siglo XVIII, como *Las amistades peligrosas*, que menciona detenidamente en “La noche moral de Swift” (*Diez noches célebres*):

“Un oficial de artillería para quien la reputación de Vau-

5. R. Vallarino, “Contemporáneos a medio siglo de su nacimiento”, en *Textos paralelos*. México, UNAM, 1982, pág. 22.

6. J. J. Blanco, “La juventud de los Contemporáneos”, en *La paja en el ojo*. Puebla, U.A.P., 1980, págs. 112-113.

7. Estas líneas evocan también a Jean-Paul Sartre, que escribe en su autobiografía *Las palabras*: “Ya en tiempos de mi infancia me preocupaba: ¿De qué tratan los libros? ¿Quién los escribe? ¿Por qué?” (*Les Mots*. Paris, Gallimard, col. “Folio”, pág. 51)

ban no era ya ciertamente un artículo de fe, el señor Choderlos de Laclos, iba a contar numerosas intimididades —menos oficiales tal vez, aunque no menos militares—; porque, en su libro, el amor se exhibe como una lucha, y el pecado ostenta todas sus estrategias. Las cartas de Valmont y de la señora de Merteuil enseñaron así —a quienes no habían ido más allá de *La nueva Eloísa*— muchos de los secretos que el autor de *La nueva Eloísa* fustigó jactanciosamente, más con la ira de un resentido que con la precisión de un conocedor.” (OE, 749)

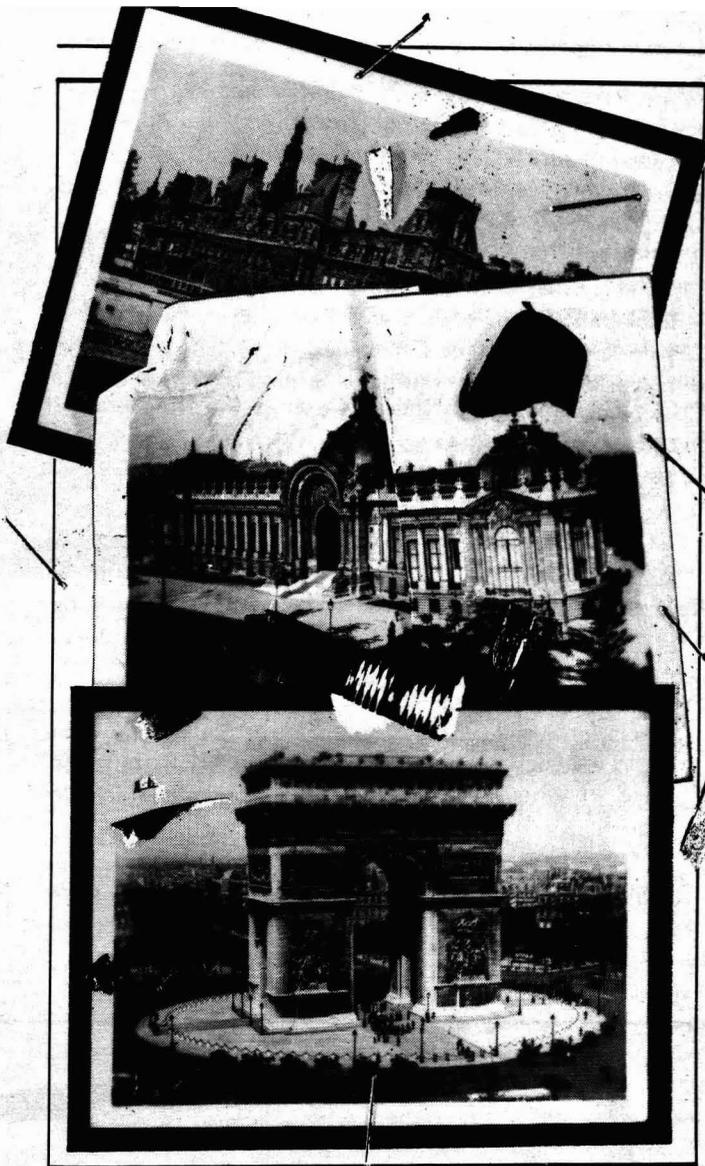
A los 16 años, Jaime Torres Bodet publica su primer libro: son poesías —ya que, como lo recalcó Carlos Monsiváis, “la influencia de los modernistas tarda mucho en extinguirse. (...) La poesía lo es todo”⁸ en la época del Ateneo de la Juventud y de los Contemporáneos. Con *Fervor* (1918), Torres Bodet supera en precocidad a todos los Contemporáneos; este éxito le permite tener, desde su posición de “escritor mexicano” y según su propia expresión, “Europa en perspectiva”.

“Los escritores mexicanos habíamos compartido, durante la guerra, los entusiasmos de la sociedad “Amigos de Francia”. Pero, atrasados en nuestros informes acerca de Europa, la Francia en la que confiábamos no era tanto el país que peleó heroicamente ante el invasor de 1914, cuanto la República de Dantón, de Pasteur y de Victor Hugo. La imagen que nos hacíamos de ella no coincidía estrictamente con el perfil de la patria de Poincaré, sino con el de la patria de Felix Faure. Sus más recientes poetas no eran para nosotros Apollinaire y Cocteau, sino Francis James y Anna de Noailles. Mientras la lucha internacional, como un enorme torrente, pulía las guijas que lanzaba Paul Valery (¡con qué honda clásica!) a la cabeza del simbolismo, nosotros continuábamos elogiando la gracia de Anatole France. (...) El arte de la pintura, que habíamos dejado sobre una hamaca, bajo el sol de Gauguin, había seguido desarrollándose sin nosotros. Pero no en el sentido que suponíamos, hacia más musicales sonoridades; sino, al contrario, con los “cubistas”, hacia un ascetismo sin concesión”. (OE, 249)

Consciente de un desfase entre lo que admiraba de Francia y las formas nuevas que allá nacían, Torres Bodet asevera: “la tentación de ir a Europa se presentaba como un deber” (OE, 246). Con curiosidad, descubre en el panorama intelectual dos nuevas estrellas: André Gide y Marcel Proust. Según su propia confesión, no llegó a entender, en aquel momento, el universo “asfixiante, a veces” de los primeros tomos de *En busca del tiempo perdido*; en cambio, el autor de *El inmoralista* lo impresionó fuerte e inmediatamente. Aunque considera, o finge considerar, su inmoralismo como “un riesgo para los jóvenes” —e incluso para él—, no deja, empero, de estar fascinado por la obra de crítica literaria y artística de Gide:

“Al margen del inmoralismo vital de Gide se erigía, merced a la lucidez de su inteligencia, una moral estética muy estricta, y digna, indudablemente, de admiración”. (OE, 250)

8. C. Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia general de México*. México, El Colegio de México, 1976; tomo 2, pág. 1429.



Para compartir esta admiración con el público de su tiempo, Torres Bodet traduce y próloga una serie de conferencias y ensayos de Gide para la editorial *Cultura*, bajo el título general *Los límites del arte* (1920).

En realidad, con Gide se abría camino en México el espíritu de la *Nueva Revista Francesa* (N. R. F.), que Torres Bodet reconocería un poco más tarde como la principal influencia extranjera —junto con la *Revista de Occidente* de José Ortega y Gasset— sobre su generación (OE, 292).

En 1928, Jaime Torres Bodet publica un primer volumen de ensayos cuyo título daría nombre a la revista que iba a fundar con algunos amigos, y por extensión a su generación literaria: *Contemporáneos*.

“(En estos textos) unía un conocimiento pleno y siempre renovado de las letras antiguas y modernas a un espíritu alerta y a un estilo dúctil y de transparente riqueza que divulgaría los nuevos valores literarios, especialmente franceses y contribuiría, además, a la formación de las generaciones jóvenes de México.”⁹

El panorama ha cambiado ya. Torres Bodet, como escritor, percibe acertadamente las mutaciones en la literatura mundial, y las aprovecha para encontrar los caminos de su

9. J. L. Martínez en *Jaime Torres Bodet en quince semblanzas*, pág. 24.

propia creación: señala a Giraudoux como “un estímulo muy directo para el ensayo de prosa en que había resuelto adentrarme” (OE, 319). Menciona también a Saint Simon, a Montaigne, y a Proust, cuya obra despierta ahora en él una profunda admiración:

“En torno de mi escritorio, en Salubridad, mis colegas hablaban mucho de Morand y de Giraudoux, de Soupault y de Pierre Girard, de Lacretelle y de Jouhandeau. En su mayoría, los autores que cito se ofrecían a las nuevas generaciones como los herederos directos de Marcel Proust. Nada menos exacto. (...) Me he referido ya a Montaigne. Podría añadir ahora a Saint Simon, a Chateaubriand, a Flaubert, a los hermanos Goncourt y, en una grada distinta, a Anatole France”. (OE, 318)

Es legítimo afirmar con José Luis Martínez la influencia de una obra trepidante a tono con el mundo contemporáneo, como la de Paul Morand:

“Es la época en que leyó *Tendres Stocks* de Paul Morand, en cuyas páginas no me sorprendería que el maestro de *Margarita de niebla* hubiera tomado lecciones de estilo y de indiferencia.”¹⁰

Sin embargo, la gran lección de Proust y de la N. R. F. es para Torres Bodet el redescubrimiento fecundo del

10. *Ibid.*, pág. 37.

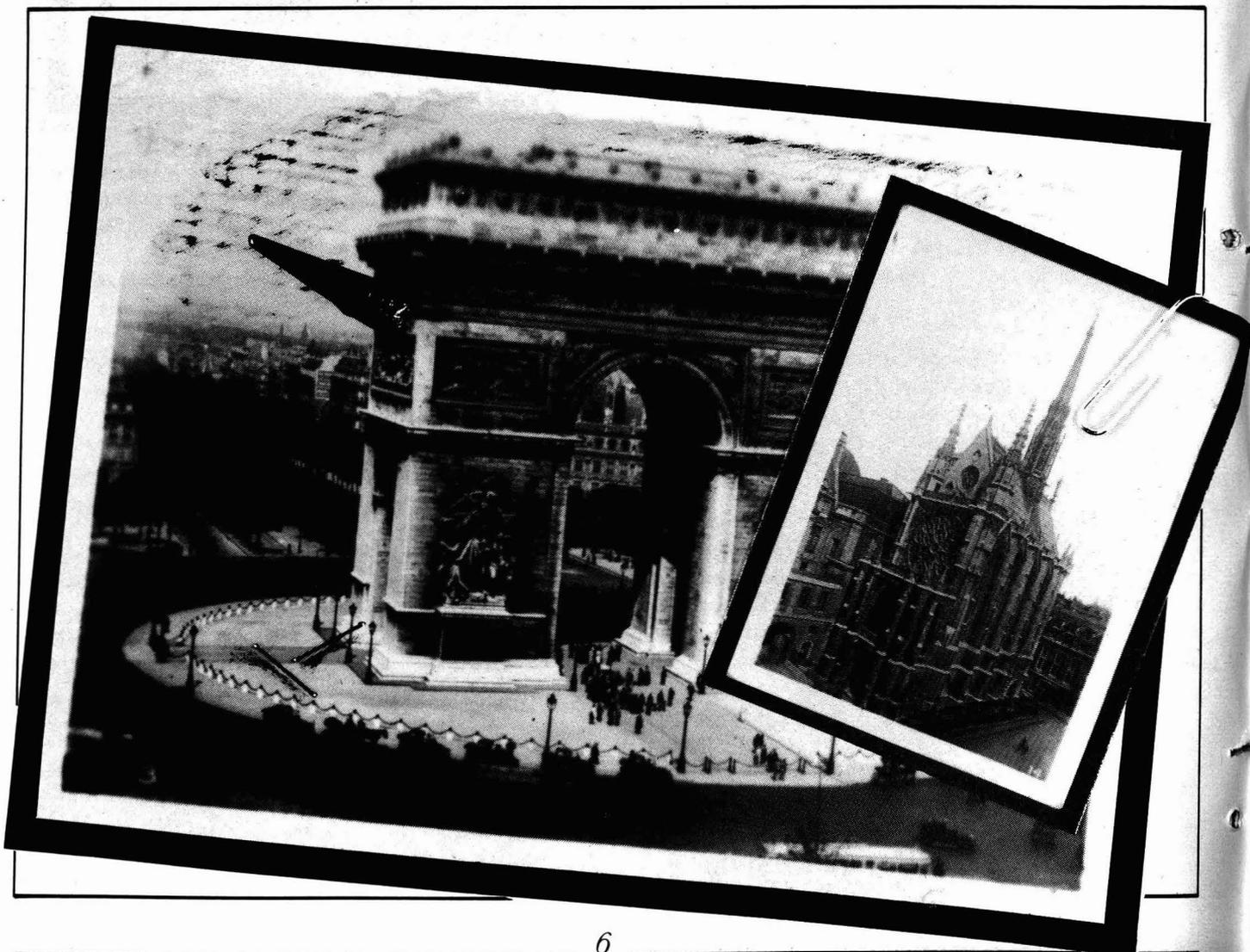
clasicismo: con singular acierto, recalca todo lo que debe *En busca del tiempo perdido* a Montaigne, a Saint Simon y a Flaubert. Y esos ejemplos conforman el ambiente de sus primeras novelas: *Margarita de niebla* (1927), *La educación sentimental* (1929), *Proserpina rescatada* (1931), *Estrella de día* (1933)¹¹.

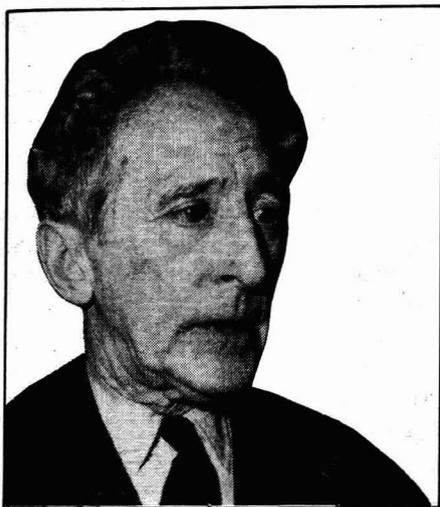
La lectura de *Los hermanos Karamazov* “volvió a revivir en mí una preocupación profunda de adolescente: la de definir, en el arte y en la existencia, el problema moral de la libertad.” (OE, 298) Torres Bodet menciona a los que trataron también, pero sin convencerlo, este mismo problema: Jean-Jacques Rousseau y los surrealistas.

“La generación literaria que, cuando tenía yo 24 años, proclamaba en Europa el superrealismo, habría pronto de revelarme la servidumbre peor de la libertad al buscar la expresión más libre... en el automatismo de la escritura”. (OE, 298)

Es difícil precisar la posición de Torres Bodet frente al surrealismo, que pareciera funcionarle más como antimodelo que como un ejemplo. Al hablar de *Nadja*, manifiesta una velada desaprobación por una obra cuya base es puro juego y que, por lo tanto, no sabe evitar los escollos de la facilidad (OE, 343). Fiel a los presupuestos

11. Existe una edición reciente: J. Torres Bodet, *Narrativa completa*. México, Ediciones Eosa, col. “Biblioteca”, 1985, 2 vols.





Jean Cocteau



André Gide

gidianos, Torres Bodet concibe el arte como el fruto de un esfuerzo y de una exigencia. Sin embargo, en su *Balzac*, una comparación con el Aragón de *Le paysan de Paris* desemboca en un elogio del surrealismo:

“Al evocar, en este estudio, a uno de los que fueron, hace más de treinta años, los iniciadores del suprarrealismo... quiero solamente ayudar a situarlo (a Balzac) fuera de toda clasificación pedagógica (el romanticismo, el naturalismo) y hacer sentir hasta qué punto su expresión, representativa del siglo XIX, es —en muchos aspectos— nuestra expresión: tan joven como las antiguas profecías y tan vieja como el más moderno alumno del doctor Freud. (...) Toda la obra de Balzac puede considerarse, hasta cierto punto, como una anticipación del suprarrealismo”. (OE, 645 y 663)

Frente a una caracterización global de “la juventud de los Contemporáneos”, es fácil recalcar la originalidad de Torres Bodet. En una excelente síntesis, José Joaquín Blanco resumió así el espíritu de aquella generación:

“La gran influencia extranjera es, por supuesto, Francia: el *Mercure de France*, *La Nouvelle Revue Française*, y finalmente, el surrealismo y el teatro de salón, conformaron muchas obras que van de la imitación al pie de la letra a las recreaciones libres y a las verdaderas creaciones, (...) del simbolismo francés al dadaísmo y los surrealismos: Francis Jammes, Valery, Cocteau, Supervielle, (...) críticos del nacionalismo y de la religión como Gourmont, y sobre todo, abrumadoramente, Gide, conforman actitudes políticas y morales. Proust, Lacretelle, Giraudoux, Maurois, Rivière, Benda, Suarés, Larbaud, Fernandez, Paulhan, Morand, establecen recetas y conductas estéticas, tanto narrativas como ensayísticas. (...) Pero incluso podría reducirse: Proust, por ejemplo, prácticamente domina todos los ensayos narrativos, y Giraudoux los teatrales. Valery es la autoridad señera en cuestiones de poética y Gide en las de moral individual. Cocteau es el escándalo colectivamente saboreado y encubierto.”¹²

12. J. J. Blanco, *op. cit.*, págs. 70-71.

De temperamento más ponderado, Torres Bodet se apega a los valores clásicos de la cultura francesa; entre los Contemporáneos, es el que demuestra más reserva, confesando un rechazo de los aspectos atrevidos y reivindicando una moral tradicional: basta mencionar, después de sus comentarios cautelosos sobre Gide y los surrealistas, su silencio a propósito de Cocteau. Además él mismo subrayó en el capítulo XXXVII de *Tiempos de arena* la falta de homogeneidad del “grupo” de los Contemporáneos:

“El nombre que elegimos no tenía nada de doctrinario. En efecto, la unidad de nuestro pequeño grupo no

obedecía tanto a la disciplina de una capilla cuanto a una simple coincidencia en el tiempo: a eso que algunos llaman la complicidad de una generación. Nos sabíamos diferentes; nos sentíamos desiguales. Leíamos los mismos libros; pero las notas que inscribíamos en sus márgenes rara vez señalaban los mismos párrafos. Eramos, como Villaurrutia lo declaró, un grupo sin grupo. Según dije, no sé ya dónde, un grupo de soledades.” (OE, 332)

Por razones personales, fue sólo en marzo de 1929 cuando Jaime Torres Bodet pudo emprender su primer viaje a Europa. Este viaje tan deseado representaba, especialmente para los latinoamericanos de la época, una verdadera peregrinación simbólica a las fuentes de la cultura. Torres Bodet, que acababa de casarse, pasó por Nueva York para que su esposa conociera la metrópoli norteamericana; llegaron a Cherbourg el 3 de abril.

“Nueva York y París son centros excepcionales. Hay otros, como Roma, históricamente más expresivos para el viajero; o artísticamente más seductores, como Florencia; o más austeros, como Toledo; o, como Londres, de más orgánica majestad. Pero, en París, se tiene de pronto el placer de una inmersión dentro de una cultura homogénea, cordial y humana. En Nueva York, lo que prevalece, en cambio, es el júbilo de medir la dimensión plástica de lo actual: asfalto, cemento, cielo. En París, hasta el aire da la impresión de querer razonar junto con nosotros, de estar de acuerdo con lo más inefable de nuestro ser.” (OE, 325)

1929: Torres Bodet tiene el privilegio de llegar en un momento de efervescencia cultural poco común a París, donde se cruzan los destinos de la nueva pintura y de la música revolucionaria con el descubrimiento de las ciencias humanas. Estas apoyan la reivindicación de los surrealistas a favor de las culturas no europeas.

Sin embargo, el autor de *Tiempos de arena* parece más sensible a los aspectos negativos, o más atraído por valores confirmados que por las vanguardias. En realidad, su perspicacia le permite detectar cierto debilitamiento del entusiasmo vanguardista —que la crisis económica de los años treinta, a punto de estallar, iba a arruinar definitivamente: Torres Bodet recuerda aquel año en que se

apagó "esa etapa de falsa euforia que los optimistas calificaron de época de posguerra".

"Empezaba un inquietante período (...) (aunque) en la música de Ravel, en la poesía de Valery, en la escultura de Maillol, en la pintura de Derain, en las comedias de Giraudoux, en las novelas de Romain y en los relatos de Mauriac y de Larbaud (para no hablar de Proust, desaparecido, y de Claudel y Gide, de gloria menos reciente), lo más positivo de Francia se hallaba intacto. Alguna vez los críticos lo dirán: pocas épocas fueron tan francesas, tan genuinamente francesas, como ésta que nos permitíamos tildar de cosmopolita". (OE, 343)

Sus experiencias más trascendentes parecen haber sido sus visitas al Museo del Louvre y a Nuestra Señora de París (capítulos 41 y 42), así como sus noches de teatro, en las que asistió a la creación de algunas obras extranjeras, en particular de Pirandello, y sobre todo a las actuaciones de Louis Jouvet y Charles Dullin. No desdeñó la más tradicional "Comédie Française" (cap. 43 y 44), que le inspiró un comentario sorprendente en boca de uno de los Contemporáneos:

"En el teatro, lo mismo que en la lectura, las obras que de manera más inmediata me conmovieron fueron las de Racine". (OE, 358)

Añade, con toda razón:

"Ningún poeta más incomprendido fuera de Francia. Hasta en Francia, durante lustros, se le acusó de académico, de pomposo, de artificial y de antidramático".

De ahí brota una bella página de crítica sobre la violencia "diamantina" del autor de *Fedra* (OE, 358-359).

En el breve lapso de su estancia en París — apenas tres semanas de paso por Madrid —, Jaime Torres Bodet tuvo la oportunidad de conocer personalmente a dos grandes escritores de la época: Valery Larbaud y Jules Supervielle. Valery Larbaud fue un cosmopolita, amigo de Alfonso Reyes, y apreciaba tanto a sus numerosos amigos latinoamericanos — lo que no era común en aquella época — que castellanizaba su nombre, firmando en honor de ellos "Valerio Larbaud" (OE, 361). Larbaud formaba un contraste perfecto con Supervielle, nacido en Montevideo, "francés por la raza y por el idioma", pero que parecía ser, por su voz y sus modales, "un poeta del Plata, íntimo y reflexivo".

"En lugar de la bata oscura, de mandarín enciclopedista, con cuyos pliegues Larbaud adornaba su corpulencia, Supervielle me recibió enfundado en un elegante traje de color claro". (OE, 363-364)

El contacto directo con la cultura francesa, tan limitado en el tiempo, se diluye por el momento en la anécdota. Sin embargo, Jaime Torres Bodet iba a afianzarlo en sus ulteriores estancias.

De 1931 a 1934, se mezcló con los medios de las revistas latinoamericanas que florecían todavía en París, como la *Revue de l'Amérique latine* de Ernest Martinenche. En estos

medios periodísticos y literarios, se encontraban escritores franceses y latinoamericanos residentes en París con colaboradores cuya labor permitió fecundos intercambios: Jean Cassou, Georges Pillement, Francis de Miomandre, Mathilde Pomès, etc.

Más tarde, cuando fue Director General de la UNESCO (1948-1952) y Embajador de México en París (1952-1958), Torres Bodet profundizó su conocimiento de la literatura francesa y se dedicó a redactar sus grandes estudios sobre Stendhal, Balzac y Proust.

Cuando fue recibido, en 1953, como miembro del Colegio Nacional, Jaime Torres Bodet pronunció un discurso sobre el tema que le interesaba desde su juventud: "el escritor en su libertad". Poco después (julio de 1954), dio en el Colegio Nacional una serie de cursos sobre tres grandes novelistas: Stendhal, Dostoievski, Pérez Galdós. Este material fue reunido por el autor en 1955 bajo el título general *Tres inventores de realidad*. En 1959, a su regreso de París, publicó *Balzac* en los "Breviarios" del Fondo de Cultura Económica. En su edición de *Obras escogidas* de la colección "Letras Mexicanas" (Fondo de Cultura Económica, 1961), debía reunir el estudio sobre Balzac a los tres anteriores, con el título general *Inventores de realidad*.

En efecto, había escrito del autor de la *Comedia Humana*:

"No hemos elegido a Balzac como profesor de política. Nos interesa como escritor, como inventor de vidas humanas". (OE, 718)

Este comentario, que parece definir al escritor como "inventor de vidas humanas" señala la unidad de la obra crítica de Torres Bodet en lo que se refiere a la literatura francesa: en su libro ulterior, *Tiempo y memoria en la obra de Proust* (México, Porrúa, 1967), el autor de *En busca del tiempo perdido* se considera también como un inventor de realidad y un creador de vidas humanas.

He aquí una noción interesante, que Edmundo O'Gorman había encontrado aproximadamente en los mismos años, cuando escribió *La idea del descubrimiento de América* (1951) y sobre todo *La invención de América* (1958): la de "invención". ¿Por qué hablar de "invención" cuando se trata de algo que ya existía: América, la realidad? Porque basándose en el valor etimológico de *inventar* (*inventire*, en latín significa encontrar), la misma palabra permite señalar el encuentro y la creación: el proceso que se define como "invención" pretende integrar un concepto al universo del hombre, y darle un papel en la representación del mundo occidental — es decir: revelar y ocultar; en un mismo movimiento, verdad y mentira, realidad y ficción. Después de Stendhal, Balzac y sus seguidores, el concepto de "realidad" entró en la literatura y llegó a formar parte de ella, de la misma manera que, después del encuentro con el "nuevo mundo", se forjó una idea de América que encajaba con las representaciones intelectuales y morales del momento. Pero al mismo tiempo que la "invención" enseña América, o la realidad, reconstruye en cierta medida una imagen desplazada, falsa, de su objeto.

Jaime Torres Bodet ha comentado este proceso de invención en un discurso del 22 de julio de 1946 ("El Premio nacional de artes plásticas"):

"Revelación de México, es en el fondo, lo más valioso que

ofrecen a nuestro aplauso las artes plásticas mexicanas. Exploración y revelación. O, lo que es lo mismo, invención de México, si damos al término invención su acepción sociológica más certera, la que arranca del tiempo todo lo nuevo y sitúa lo que descubre en la sustancia íntegra de lo eterno.

Exploración y revelación que ligan, como la serpiente emplumada de Quetzalcóatl, a las conclusiones del pasado las del presente y las perspectivas ávidas del futuro”. (OE, 989-990)

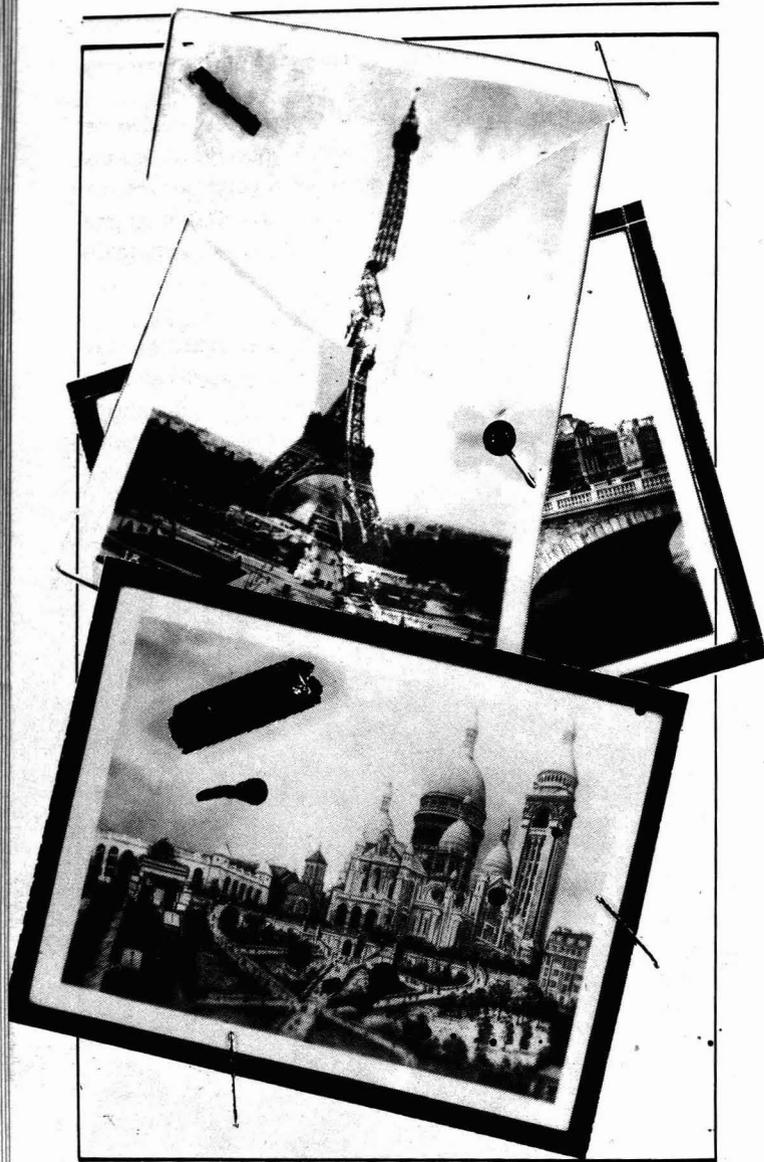
El afán de Torres Bodet en su obra crítica es mostrar que la literatura fue para los grandes realistas una exploración y una revelación de la realidad; llega a justificar así, cómo esta

tarea permite a cada lector de novelas explorar y revelar su propia realidad.

Un ejemplo ilustrará lo anterior. Para mí, el núcleo de toda la obra crítica de Torres Bodet se encuentra en una confesión autobiográfica. A principios del capítulo trece de *Tiempos de arena*, Torres Bodet evoca el despertar de su sensualidad de adolescente —que fue su despertar a cierta realidad, ¿verdad?— y dice:

“A veces, unos ojos rápidos de mujer, interrogantes o promisorios, se abrían ante los míos. De pronto, una sonrisa, —no por completo formada— me proponía en la calle su enigma breve. El recuerdo de estos encuentros ocupaba, durante horas, mi fantasía. (...) Para cada una, me deli-





taba en imaginar un carácter propio. Casi siempre, ese carácter correspondía al destino de alguna de las heroínas que me había hecho admirar el talento de un novelista: Stendhal o Dostoievski, Balzac o Pérez Galdós. La colonia San Rafael —en una de cuyas silenciosas calles vivía— fue poblándose así de sirenas inaccesibles, mitad mujeres, mitad fantasmas, a las que el marco de una ventana o el pórtico de una iglesia parecían ceñir a la realidad, pero que escapaban de hecho de esa realidad por el placer que ponía mi espíritu en otorgarles, según los casos, la apasionada malicia de la Sanseverina, el candor de Marianela, la abnegación de Sonia o la fidelidad obstinada de Eugenia Grandet”. (OE, 236)

Lo que más recalcará Jaime Torres Bodet en su análisis de Balzac, será precisamente esta relación prometéica entre la vida y la obra, entre la literatura y la realidad, esta transformación alquímica de la aventura personal de Balzac en una literatura que a su vez nos revela a nosotros la verdad de nuestra vida:

“Ambos (Balzac y Lope de Vega) tienen en común la virtud suprema: el amor de la vida, el entusiasmo por la vida, la sed inextinguible de vivir y de inspirarnos el afán de vivir más intensamente. Ellos —y en un plano muy alto, Shakespeare y Cervantes—, nos dan la impresión directa

de la vida por la vida(...) la de Balzac (es) dinámica y tenebrosa, como la excavación de un túnel. En ningún otro escritor he encontrado nunca tanta pasión por la vida ni mayor ansia de procrear”. (OE, 726)

“Si la vida de Balzac hubiese consistido exclusivamente en la sucesión de aventuras, derroches y ruinas que hemos sintetizado, tal sucesión bastaría para explicarnos su prematura fatiga, y tal vez su muerte. Pero todas esas aventuras, (...) no fueron nada por comparación con el drama esencial de su inteligencia: la fabricación novelesca y apresurada de un mundo inmenso, la elaboración moral de una sociedad”. (OE, 631)

La obra de Torres Bodet expresa la actitud sagaz e inteligente de un hombre que descubre la realidad a través de la literatura y que analiza cómo la realidad la ha nutrido, manifestando así una íntima relación entre vida y literatura. En eso, constituye un perfecto símbolo de una generación a propósito de la cual aseveró Carlos Monsiváis:

“La influencia del grupo, enorme, se da sobre todo en un estilo de entender y vivir la cultura”.¹³

Son éstos los principios generales que justifican el método crítico de Jaime Torres Bodet. Siempre toma como punto de partida la biografía del autor. En *Balzac*, afirma:

“Tal obra (...) es inseparable de la existencia, del carácter y del estilo de vida del escritor. Si Balzac hubiese sido menos obeso, o más alto, o menos sanguíneo, algo de la *Comedia humana* sería distinto hoy... En consecuencia, había que evocar su figura física”. (OE, 723)

Dice lo mismo, directa o indirectamente, de Stendhal y de Proust. Hoy en día, este tipo de crítica constituye una concepción paseísta, anticuada, de los estudios literarios: ya Alfonso Reyes había advertido los límites de esa crítica biográfica que recuerda a Sainte-Beuve:

“La materia de la literatura es la vida, y su procedimiento, como ya lo sabemos todos, el concretar en fórmulas finitas las relaciones humanas de reiteración indefinida. Hay, pues, que libertarse a tiempo de estas preocupaciones algo mezquinas. Ellas pecan por falta de respeto para la inventiva literaria (...) Entre la vida y la obra, se producen transmutaciones tan imprevistas como las de los sueños. (...) El ilogismo de la creación y la lógica de la vida —o viceversa— corren por caminos diferentes, más engañosos por lo mismo que se entrecruzan. Detrás de la obra siempre hay una verdad general, pero no en el sentido histórico. Definición de la literatura: “la verdad sospechosa”.¹⁴

Torres Bodet, por su parte, se dedica sin embargo a buscar en las biografías la lógica de la obra. Su protesta en contra de las biografías, expresada en *Tiempos de arena*, podría sorprender: culpa a este género de representar la “manía de reconstruir un pasado ajeno”, y de manifestar así “una voluntad pedagógica intolerable”:

13. C. Monsiváis en *Historia general de México*, pág. 1437 (t. 2).

14. A. Reyes, “La vida y la obra” (1940) en *Tres puntos de exegética literaria. Obras completas*, tomo XIV, págs. 264-265.

“El aficionado a leerlas descubre siempre en sus páginas (además de algunos datos falseados por la fantasía del erudito) un evidente recurso: el de vivir por delegación” (OE, 342)

Al describir el universo stendhaliano, Torres Bodet apunta empero que “en Julien Sorel vive Stendhal, en el campo de la ficción, lo que no se atrevió a vivir en la vida real”.¹⁵ Torres Bodet descubre así otra manera de vivir por delegación, que es un secreto de la creación literaria. Si Stendhal vive por delegación en la aventura de Julien es gracias al proceso de “invención de la realidad” que realiza Stendhal. Por eso, Torres Bodet en sus libros, que nunca se limitan al género biográfico, intenta de la misma manera trascender la biografía. Antonio Castro Leal comenta con razón:

“Pocas biografías existen en español de este estilo, en que la erudición y el perfecto conocimiento del tema se disuelven en narración, comentarios y apreciaciones de muy grata lectura”,

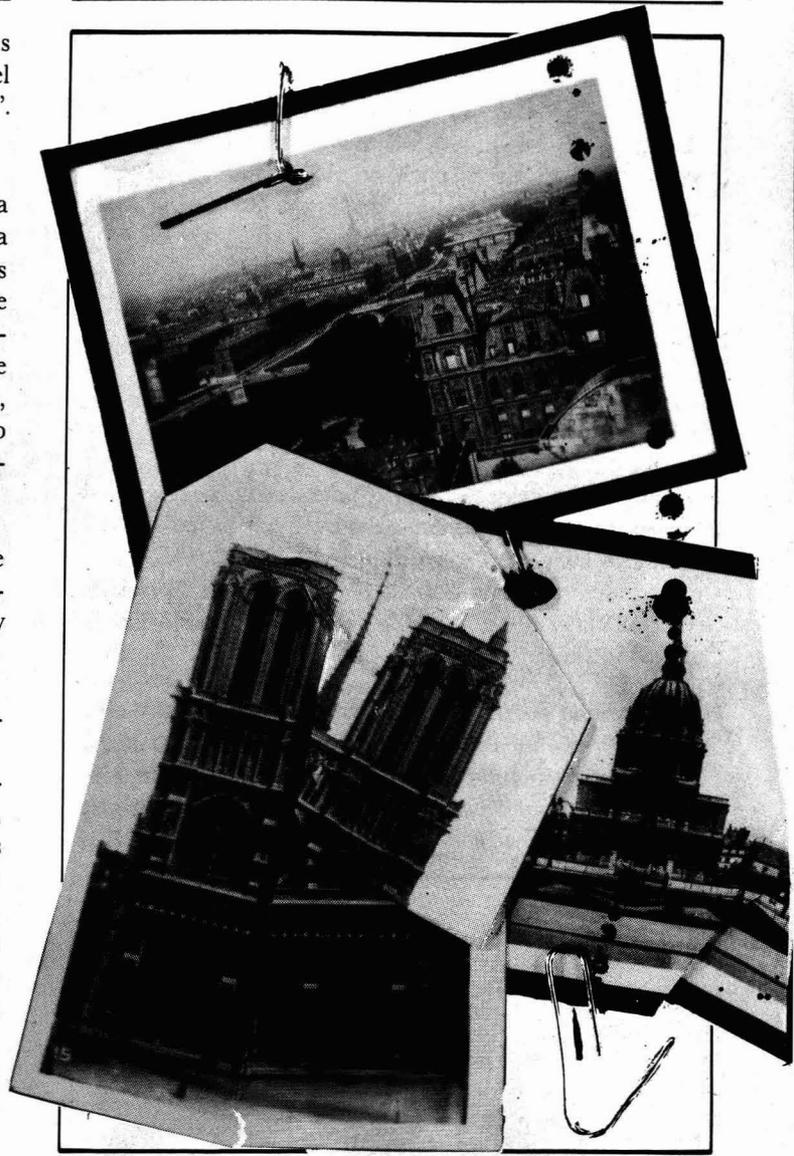
y añade que este arte viene de Francia, pensando obviamente en el ejemplo de André Maurois.¹⁶

Los escritores escogidos por Torres Bodet son sólo diversos pretextos para examinar el mismo problema. El critica, desarma el mecanismo minuciosamente, comparando las obras entre sí. Las referencias se cruzan de un libro a otro: en Balzac, recuerda a Hugo, a Flaubert, a Proust (OE, 730), a Zola (OE, 710, 717), a Mérimée (OE, 642), a Dostoiévski (OE, 712), etc., en Stendhal, a Balzac (OE, 415) y a Fromentin (OE, 426, 442); incluso en *Tiempos de arena*, vuelve a citarlos todos juntos en su comentario de Proust (OE, 301).

En la obra de Balzac, muestra las grandes dualidades que la estructuran, ya que pretende ser a la vez científica y artística; su novelística es a la vez obra de observador y de visionario (OE, 665) —creación profundamente romántica, que revela asimismo una feroz oposición al romanticismo (OE, 644-645; 704-705).

De Stendhal, para quien ya en *Contemporáneos* (1928) había expresado su admiración, Torres Bodet reconstituye la formación de su personalidad artística, recalcando un aspecto que iba a ser, con Jean Starobinski, una clave de la crítica stendhaliana: la manía de Henri Beyle por los seudónimos. A partir de la diversidad de los disfraces y de los personajes —tanto reales como ficticios— detrás de los cuales se escondió Henri Beyle, Torres Bodet intenta descubrir “¿quién era Stendhal?” (OE, 401) Advirtiendo “su fuerza como inventor de almas” (OE, 430), “que es el verdadero núcleo del problema humano de Stendhal” (OE, 433), Torres Bodet encuentra en la teoría misma del escritor el secreto de su creación literaria: la obra de Stendhal es una “cristalización” alrededor de la realidad de Henri Beyle (OE, 421).

“Lo que en Freud, en Adler y Jung será relación objetiva y admirable paciencia técnica es, en la novela de Stendhal, descubrimiento de la curiosidad desinteresada, invención constante, vida que se ve sin verse. Y lo que en la Rochefoucauld y en La Bruyere fue dibujo exacto, pero inmóvil y



sin cadencias, es, en el autor de *Rojo y negro* y *La cartuja*, fluir pintoresco de observaciones, acción que trasluce con gracia su contenido, pensamiento que se confiesa mientras se forja y que se forja, a menudo, por el placer exquisito de confesarse” (OE, 463)

En *Tiempos de arena*, Marcel Proust aparece como uno de los más decisivos descubrimientos literarios de Torres Bodet; incluso en el estilo de este libro de recuerdos se percibe una influencia proustiana. La escritura delicada, humorística, intenta retener los momentos fugaces que parecen escaparse de entre los dedos como granos de arena. El autor se propone restituir el matiz exacto de tal pedazo del pasado, para arrancarlo al olvido.

Ideológicamente, Proust pertenece a la generación de los filósofos que, como Boutroux y Bergson, encabezaron la reacción contra el positivismo en Francia. Restituyeron a la conciencia humana el fluir del tiempo, el sentido de su duración concreta, vivida. Los intelectuales mexicanos del Ateneo de la Juventud, y luego de la generación de los Contemporáneos, coinciden con esta reivindicación de las “proposiciones inmediatas de la conciencia” frente al científicismo decimonónico.

“La conquista mayor de Proust” es para Torres Bodet “esa unidad entre el fenómeno transitorio y el tiempo” (OE, 1113) —o sea, “la promesa de su constante resurrección”.

15. Ver A. Castro Leal, en *Jaime Torres Bodet en quince semblanzas*, pág. 41.

16. A. Castro Leal, *ibid.*, pág. 44.

“Si es cierto, como lo afirma Fieschi, que Proust fue más lejos que Bergson (el de *Materia y memoria*) al inventar una *scientia mirabilis* cuyo objeto consiste en hallar “un poco de Tiempo en estado puro”, esa ciencia provino, en el narrador (...), de su aptitud para ver, oír y gustar —analizando lo que veía, lo que escuchaba, lo que gustaba...” (OE, 1115)

Torres Bodet encuentra esa unidad en el lenguaje, que es también el lugar de dicha “resurrección”.

“Proust (...) tiene la certidumbre de que todo, en el universo, guarda un secreto oculto”.

Por su lenguaje, Proust arranca e inmortaliza este secreto de las cosas, ya sea el de las delicadas burbujas de las lilas, o el del mágico encuentro sobre Jupien y Charlus (OE, 1105). De una manera comparable, la poesía de Jaime Torres Bodet reconcilia el mundo sensible y el tiempo, como lo expresó Carlos Monsiváis:

“Una poesía de insólita limpieza, cuyo dominio de la técnica —y por ende cuyo entendimiento e interpretación de los clásicos— permite que se manifieste en una literatura que intenta, a través de la aprensión de los datos sensibles, detener el tiempo, o al menos interpretar su fluir”.



Apollinaire

Torres Bodet confiesa haber advertido poco a poco, en la obra de Proust:

“La finura del análisis psicológico, la riqueza sensible y la fuerza plástica; es decir: todas las cualidades de un escritor que no es sólo un gran novelista del siglo XX, sino un narrador egregio y, en Francia, después de Montaigne y de Stendhal, el mejor buzo de ese océano del “yo” que Pascal encontraba tan detestable”. (OE, 302)

Después de la “invención de la realidad”, descubrimos aquí otro denominador común entre los autores franceses que constantemente reaparecen bajo la pluma de Torres Bodet: el egotismo. A Montaigne le ha reservado un lugar muy especial, sobre el cual me gustaría terminar.

Las digresiones de Balzac podrían ser recogidas en un libro, y constituirían

“los *Ensayos* de un Montaigne menos fino, comprensivo y aéreo que el verdadero, pero tan curioso y locuaz como él; la visión del mundo por un hombre en cuyo cerebro todo cabía y todo se acumulaba con desorden...” (OE, 724)

En otra ocasión, Torres Bodet evocó la riqueza y la actualidad que cobra para nosotros la civilización del renacimiento, en la que se escucha

“una voz que no sobrecoge, que no domina, una voz que duda —y que, porque duda, convence: la de Montaigne”. (OE, 305)

Las cualidades que recalca en Montaigne son las que lo asemejan a Proust, en suma, las que podrían llevar a considerar a Montaigne como un escritor impresionista:

“Una inteligencia del matiz que le permitía apreciar, en cualquier ocasión, esas delicadezas de luz, esos bruscos saltos de sombra que sólo un pintor descubre (...); una privilegiada aptitud, sobre todo, para percibir la decrepitud paulatina de los objetos, las metamorfosis lentas del alma, la carrera inmortal del tiempo... Estas me parecían en estos años, las cualidades clásicas de Montaigne (...). En cuanto al sentido estético de la obra, el alcalde de Bur-

deos pertenece al impresionismo. El mismo lo insinuaba: "No pinto el ser... sino el tránsito." (OE, 306)

En su lectura de Montaigne, Jaime Torres Bodet advierte un proceso de funcionamiento del texto que ya encontró en Proust: la autoidentificación. Montaigne como Proust invitan a su público a que se identifique con ellos, para que cada uno de sus lectores se asimile y se reconozca en su "yo". Aunque no lo apunte, Torres Bodet se reconoce obviamente en Montaigne —incluso en su situación de escritor que defiende la libertad en tiempos turbios, y en su situación de intelectual que acepta cargos oficiales. Torres Bodet acepta la Secretaría de Educación Pública como Montaigne la alcaldía de Burdeos: por la convicción de ser en algo útil a la sociedad, pero con la intención de conservar el libre ejercicio de su actividad preferida: el comercio con los libros.

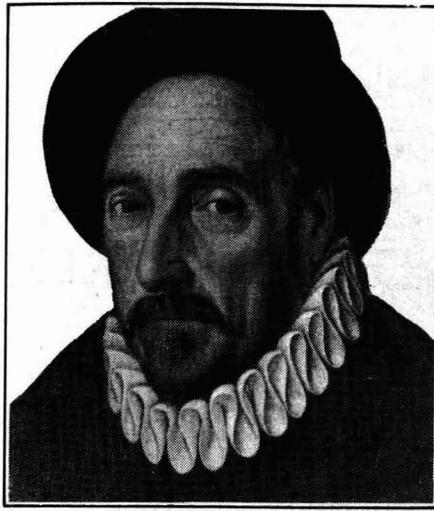
En suma, Torres Bodet aparece como un auténtico humanista. Representa, como Alfonso Reyes, "una muy propia forma de humanismo, mexicano y universal al mismo tiempo" cuyo interés era "comprender lo autóctono para contribuir a lo universal, para afirmar mejor el futuro", según los propios términos de Reyes en su *Discurso sobre Virgilio*.¹⁷ Salomón Kahan encontró un modelo europeo de Torres Bodet en este aspecto:

"Entre las dos guerras mundiales, el humanista así entendido —que con su noble verbo pugna por la reivindicación de los elevados valores humanos, por el hombre integral— fue por excelencia Romain Rolland, a quien, con mucha razón, se llegó a llamar la conciencia de Europa. En el continente americano, el continuador de la obra humanista de Romain Rolland es Jaime Torres Bodet".¹⁸

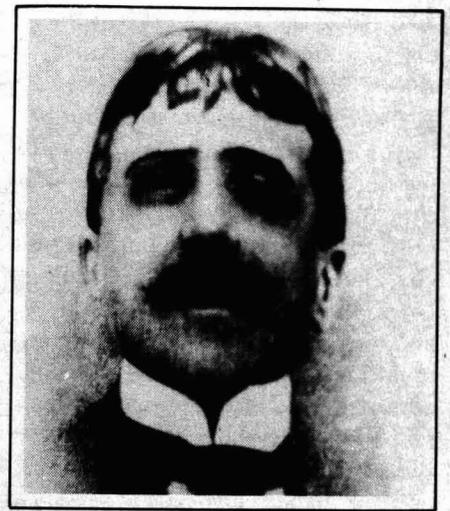
Hoy en día, la imagen de Torres Bodet es más bien la de un escritor oficial, e incluso académico. En el discurso con el cual Alfonso Reyes daba a Jaime Torres Bodet la bienvenida a la Academia Mexicana, decía, con el acostumbrado guiño alfonsino:

"La imagen tradicional de las Academias no difiere mucho de lo que sería una galería de momias en algún corredor subterráneo del antiguo Egipto. La pretendida inmortalidad que confiere la consagración del docto colega en nada se distingue ya de la muerte. Vaga por el aire quieto un olor de embalsamamiento..."¹⁹

"Muy otra es una Academia como la nuestra...", añadía Reyes. Sin embargo, muchos piensan hoy en día que Jaime



Montaigne



Proust

Torres Bodet es una momia literaria que no vale la pena desenterrar. El propio Torres Bodet se describía a sí mismo, en el poema que leí al principio, como "enterrado vivo" en un laberinto de libros.

Es menester concluir que si bien es cierto que Torres Bodet, como toda su generación, se abrió a las influencias extranjeras, y en particular francesas, fue para él la manera de cumplir con su proyecto humanista: el de facilitar el ingreso de la cultura mexicana a la universalidad. En palabras de Roberto Vallarino:

"Basta observar detenidamente para percatarnos de que, en el caso de *Contemporáneos*, ese "afrancesamiento" no era sólo la correspondencia con la inteligencia y el arte de Francia (como sucede en Darío) sino con la cultura universal, mundial, de la época. De esta correspondencia surge la universalidad en la literatura mexicana del siglo XX. (...) Es inútil, entonces, seguir criticando a la generación de *Contemporáneos* por una supuesta falta de interés en la cultura nacional, ya que son ellos quienes, con estas correspondencias universales, la fortalecen y colaboran a su actual figuración".²⁰

Pensando sin duda en estas críticas, el propio autor de *Tiempos de arena* había ya preguntado:

"¿No debieron a *Contemporáneos* algunos jóvenes el descubrimiento de Proust, de Joyce y de Apollinaire, la confrontación con el surrealismo, el examen de Pirandello —y, sobre todo, una actitud de consciente alerta y de vigilancia frente a sí mismos?" (OE, 332)

El juicio hecho a los *Contemporáneos*, y a Torres Bodet en particular, tiene que ser revisado.

Una cinta de Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini* (*Pajaritos y pajarracos*), ofrece la parábola de un cuervo que pretende ser maestro y que acaba muerto y devorado por sus discípulos. Se comenta: "aunque se mate a los maestros, siempre queda algo de ellos". Jaime Torres Bodet fue víctima, como tantos, del tradicional rito del asesinato del padre.

Sin embargo, a través de la persona de Jaime Torres Bodet, la literatura francesa ha contribuido a la *invención* de la cultura mexicana contemporánea. ♦

20. R. Vallarino, *op. cit.*, págs. 22-23 y 27-28.

17. Citado por M. León Portilla en *Jaime Torres Bodet en quince semblanzas*, pág. 159.

18. S. Kahan en *Jaime Torres Bodet en quince semblanzas*, pág. 78.

19. A. Reyes, "Jaime Torres Bodet en la Academia". *Obras completas*, tomo VIII, pág. 183.

La subversión de lo sacrosanto es una constante en los textos narrativos de Severo Sarduy posteriores a *Gestos*. En *De donde son los cantantes*, este autor destruye el logos del Occidente, Cristo. Repite el procedimiento con Buda en *Maitreya*. Ya se han publicado estudios sobre la desacralización del cristianismo en *De donde...* y acerca del tantrismo en *Cobra*.¹ Sin embargo, aún queda por analizar la función que tienen las representaciones de deidades hindúes y búdicas en *Cobra* y *Maitreya*,² junto con la parodia de las leyendas de Maitreya, el Buda venidero. Propongo este vacío crítico, elucidando cómo Sarduy no sólo se burla de lo religioso trascendental, sino también utiliza la ambigüedad narrativa para aumentar la polisemia escritural e incrementar la participación del lector.

El ludismo textual de Sarduy hace enigmática la identidad del que habla. Tampoco es claro siempre a quién se dirige el narrador con "tú" o con la tercera persona singular. Un buen ejemplo de ello es la segunda parte de *Cobra*, en especial el "Diario indio". Allí, "tú" no se refiere al lector. Como la primera y tercera persona, se relaciona a personajes del libro o, frecuentemente, a dioses. Estas referencias las aclararé a continuación al enfocarlo desde la perspectiva de la iconografía oriental.

En "Cobra II" hay estatuas descritas como si tuvieran vida y animación propias, sin que el narrador revele que son imágenes religiosas. El caso más patente es el de un santo católico, San Lázaro, al que alude sin revelar su nombre: "Para descender la puerta del metal Cobra

1. Algunos de éstos sobre *De donde...* son los de Oscar Montero, "The French Intertext of *De donde son los cantantes*", tesis doctoral, University of North Carolina at Chapel Hill, 1978; Justo C. Ulloa, "La narrativa de Lezama Lima y Sarduy: entre la imagen visionaria y el juego verbal", tesis doctoral, University of Kentucky 1973. Acerca del tantrismo, léase Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones* (México: Joaquín Mortiz, 1969), pp. 69-95.

Respecto al taoísmo tántrico en *Cobra*, son muy útiles los trabajos de Emir Rodríguez Monegal, "Las metamorfosis del texto", *Severo Sarduy*, ed. Julián Ríos (Madrid: Fundamentos, 1976), pp. 54-60; Judith Weiss, "On the Trail of the (Un) Holy Serpent: *Cobra* by Severo Sarduy", *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, 5, no. 1 (primavera 1977), 57-69. Por último, remito el lector a mi artículo, "Algunas metáforas somáticas -erótico-escriturales- en *De donde son los cantantes* y *Cobra*", *Revista Iberoamericana*, nos. 123-124 (abril-septiembre 1983), 497-507.

2. Las ediciones que uso de las novelas de Severo Sarduy son: *Cobra* (Buenos Aires: Sudamericana, 1972) y *Maitreya* (Barcelona: Seix Barral, 1978). En lo que sigue, las citas de estos libros aparecerán dentro del texto con el número de página entre paréntesis.

LA ICONOGRAFÍA ORIENTAL Y LA LEYENDA DEL FUTURO BUDA PARODIADAS EN COBRA Y MAITREYA



DE
SEVERO
SARDUY

Por Alicia
Rivero-Potter*

* Investigadora y maestra de Literatura contemporánea latinoamericana en la Universidad de North Carolina en Chapel Hill.

apartó a un pordiosero leproso cuyas concéntricas llagas lamían perros famélicos" (204). A primera vista el lector lo toma por una persona, pero se da cuenta de que el "pordiosero" es una estatua al examinar el contexto donde Sarduy intercala la oración. La pone después de que el narrador pormenoriza las figuras destrozadas de Maitreya, Avalokitesvara, Buda y otras divinidades, que yacen amontonadas en el almacén donde Cobra, Tótem, Tundra, Tigre y Escorpión producen opio, dentro de las cuales esconden la droga.

El coito cuando el narrador primero le habla a un "tú" femenino y luego copula al unísono con tres mujeres, es sorprendente debido a sus acrobacias sexuales. Una explicación es que semeja la descripción del San Lázaro. Severo Sarduy reproduce tal acto carnal de los templos hindúes como el Kandariya Mahadeva (Khajuraho, India, siglo XI). George Michell incluye una foto del Kandariya Mahadeva en *The Hindu Temple: An Introduction to Its Meanings and Forms*.³ En la fotografía las figuras esculpidas de un hombre y tres mujeres muestran la misma postura que el narrador y sus compañeras en *Cobra*. Sarduy transforma la escena un poco. Agrega detalles propios pues en el Kandariya Mahadeva no hay los servidores que vienen a ayudar a los personajes de la novela, pero la perspectiva es la misma en el templo y *Cobra*: el hombre ("yo") está parado de cabeza y la mujer central, la "tercera" (246) sentada entre los muslos de él, está vista de espaldas.

La madre universal

Un "tú" que duerme en "su lecho de cobras" (242, 252) se refiere a Visnú. Ese

3. (New York: Harper & Row, 1977), p. 75, foto 30 (a la derecha y hacia abajo). Michell, p. 76, explica que las figuras eróticas femeninas y la unión del hombre y la mujer en los templos hindúes expresan un concepto vital; se cree que tales representaciones son imágenes mágicas que protegen el templo y ayudan a mantener el bienestar de la comunidad.

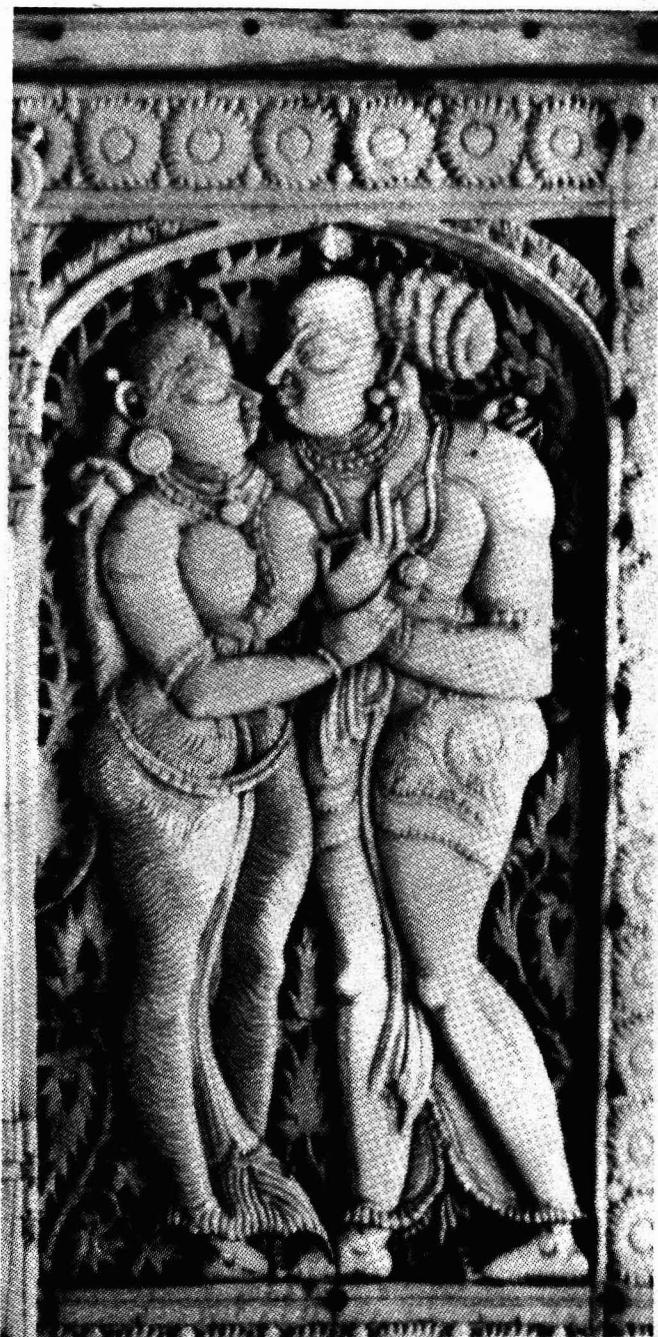
En su "Cronología", *Severo Sarduy*, ed. Julián Ríos, pp. 11-12, Sarduy hace referencia a "Bombay. Y a partir de aquí, es mejor leer el 'Diario indio' que cierra *Cobra*. Los pájaros dan vuelta sobre el jardín parsí, bajan, pican los cadáveres, dan vueltas otra vez. Los huesos, ya desnudos, pulverizados, salen por un desagüe hasta la bahía". Parte de esta descripción autobiográfica es similar al viaje al templo que vemos en "Diario indio". Puede no haber ido Sarduy a Kandariya Mahadeva pues el pueblo de Khajuraho, al centro de India, queda como a 600 millas de Bombay. Sea cual sea el templo descrito en la novela no importa porque este tipo de iconografía se encuentra en otros del país también.

benéfico dios hindú mantiene el equilibrio cósmico y sueña el universo acostado sobre una serpiente de mil cabezas.⁴ El “tú” cuyos brazos son como “hélices”, quien danza un “baile destructor” (253), es la fusión de Visnú con Krisna. Krisna es la encarnación de Visnú en el vencedor de sierpes.⁵ La macabra descripción de otro “tú”: “tu rostro es negro, sangrantes los colmillos, tu collar es de cráneos ensartados” (244) es una representación de Kali. La “madre universal” hindú y tántrica en su etapa de deidad devastadora,⁶ Kali es un aspecto de la esposa (sakti) de Siva, el dios destructor de la trinidad hindú. Brahma, el supremo creador universal, Visnú y Siva componen el Trimurti (o trinidad).

Hay más representaciones de éstos y distintos dioses hindúes en “Cobra II”, por ejemplo, las de Siva y Sakti bailando (158, 234); el hermafrodita Ardanarisvara (240), que conjuga a Siva y Sakti; el “falo de basalto” (240) (*lingham*), símbolo de la fertilidad y energía creadora de Siva; el Trimurti tricéfalo, con las cabezas de Brahma, Visnú y Siva (219, 232); Karttikeya, dios guerrero blandiendo “arcos y flechas” (165, 209), sentado en un pavo real.⁷ El “Diamante” y “la flor de loto” se mencionan repetidas veces —ambos están asociados a Buda; el loto, también a Brahma, entre otras deidades indias—, etc. Sin embargo, generalmente éstas no son referencias en segunda sino en tercera persona. Las alusiones a divinidades son menos frecuentes en *Maitreya*. O tienen que ver mayormente con Buda, o se mencionan las figuras religiosas directamente, como “Avalokichetvara” (18, 69), bodhisattva del budismo mayanana que, de acuerdo con Edgar Royston Pike, es el “más venerado (...; encarna) la piedad y la misericordia” redentoras.⁸ Desde luego, a Sarduy le interesa más Buda en *Maitreya* pues estructura una gran parte de la trama en torno a él como protagonista e incluso como personaje accesorio.

La primera persona ambigua se encuentra en varios sitios del “Diario indio” de *Cobra*. El narrador, que habla además en tercera persona, parece ser un monje o lama. Esto nos hace pensar en *Cobra*, especialmente durante la escena que sigue a los diálogos de Tótem, Tundra, Tigre y Escorpión con el Gran Lama, pero aquí no se nombra al personaje. El Gran Lama es tan farsante como el de la Rembrandtsplein y, en realidad, es una parodia del budismo, algo que continúa Sarduy en *Maitreya*. Al final de *Cobra* reaparece la primera persona que se aleja del templo de este “Diario indio” y lo contempla antes de irse.

No hay un “yo” específico en *Maitreya*. El narrador de *Maitreya* a menudo emplea la conjunción “o”, lo cual nos ofrece alternativas para lo que expresa y muchas posibilidades para lo que él y el lector presencian. A menudo niega lo que acaba de describir. Reitera “poco se sabe” o “no se sabe”, como si lo que relata fuera una leyenda o antigua historia incierta. En efecto, quiere darnos esta impresión bajo el pretexto de que leemos sobre el mítico Maitreya, el futuro



Buda. Por lo común, la narración está en tercera persona. No obstante, a veces alguien impreciso se expresa en primera persona, como cuando dice “nos miraban” (32), sin que sepamos a quién se refiere; es análogo al proceder de Sarduy en *Cobra*.

Las metamorfosis de los personajes

Severo Sarduy deja sus textos abiertos⁹ a numerosas interpretaciones intencionadamente. De esa manera, desea incitar una reacción de parte de los lectores para que entren de un modo activo en el ludismo escritural, descifrando lo que leen en *Cobra* y *Maitreya* conforme a sus propios medios. Veremos que las leyendas sarduyanas de Maitreya cumplen este fin; conjuntamente, destruyen la trascendencia religiosa.

9. Umberto Eco, *Obra abierta: forma e indeterminación en el arte contemporáneo* (Barcelona: Seix Barral, 1965), analiza por extenso el concepto de la apertura literaria.

4. De acuerdo con Michell, p. 26. Véase la foto 5, p. 27.

5. Heinrich Zimmer, *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, ed. Joseph Campbell (Princeton: Princeton University Press, 1972), pp. 83-85, explica la función del baile de Visnú/Krisna en la leyenda acerca de las serpientes.

6. Zimmer, pp. 212-215, y Michell, p. 44, resumen esta faceta de Kali.

7. La información que he enunciado acerca de los dioses está, respectivamente, en Michell, pp. 44, 24-25 y Edgar Royston Pike, *Diccionario de religiones*, ed. Elsa C. Frost (México: Fondo de Cultura Económica, 1966), pp. 420, 450, y 270.

8. p. 47.

El Maestro de *Maitreya* es un lama o bodhisattva que ha llegado al estado de perfección espiritual; solamente necesita renacer una vez más para volverse un buda y obtener el nirvana.¹⁰ Predice que reencarnará en el Instructor. Este es Maitreya. Le da a sus discípulos una profecía de cómo y dónde va a nacer, pero los monjes buscan sus indicios al pie de la letra. Como lectores incautos, casi no pueden seguirlos por falta de “audacia metafórica” (34) para interpretar la realidad, sin regirse estrictamente a los hechos. Lo que el Maestro les anunció fue: “Junto a las geometrías de un mandala, que se desmoronan devoradas por dos tipos de hongo, cerca de un arroyuelo: allí renaceré. Me encontrarán en el

10. Véase Pike, pp. 66, 276-277, acerca de las reencarnaciones de un lama y de un bodhisattva.



agua, con los ojos cerrados. Seré el Instructor. Un arcoiris (sic) de anchas franjas me rodeará los pies” (21). Ellos lo- gran encontrar la primera clave, un lugar con una construc- ción concéntrica y dos tipos de hongos, similar a un manda- la, pero sólo adquiere tal apariencia en vistas aéreas. Esto es un pretexto irónico de realismo, pues la única realidad en Maitreya es la que crea la escritura.¹¹ Los lamas no podían ha- ber contemplado la arquitectura en avión puesto que, siendo pobres, viajaron en tren de carga. En cuanto al “arroyuelo”, “los ojos cerrados” y el “arcoiris”, no se percatan de que se refiere al agua de una palangana plástica de muchos colores donde las Leng bañan al niño Maitreya, que cierra los ojos para protegérselos del jabón; en el líquido se reflejan dife- rentes tonalidades. El infante es un ser extraordinario. Com- prueba que el Maestro reencarnó en él, adelantándose a las pruebas de los lamas. Ha vivido en diferentes encarnaciones desde hace más de once generaciones. El niño había revela- do con anticipo a la llegada de los lamas que ésta sería su últi- ma encarnación antes de entrar en el Nirvana: “Esta es la últi- ma vez que nazco. No volveré más, *but all pure, I shall go, from here, to Nirvana*” (32). Así, su dictamen bilingüe y humo- rístico cierra el ciclo de vidas del lama/Maestro/Instructor, no el de Maitreya. Típico de las metamorfosis constantes de los personajes sarduyanos, se transforma en el hijo de Tre- menda hacia el final del texto.

Con la multitud de fuentes que nos ofrece la cuarta novela de Severo Sarduy para recrear la leyenda de Maitreya, existe tanta mediación que casi todo y todos quedan en duda y burlados. Sarduy confiere cierta verosimilitud a la leyenda al usar la profecía de textos sagrados búdicos sobre Maitreya para subvertirlos a propósito.

Severo Sarduy se mofa tanto de la personalidad, compor- tamiento y preceptos de Maitreya como de su nacimiento. La descripción del parto de Tremenda y del recién nacido Maitreya es la siguiente:

Agarrada al árbol plástico, lleno de frutas diversas y abri- llantadas, y de pajaritos trinadores, de pie, la Tremenda dio un gran pujo. Sobre una colcha de hilos blancos y ne- gros, restos de un tapiz iranio, cayó parado, como sobre una flor de loto, la mano derecha alzada y abierta, sonrien- te y rojo, como de sangre fresca o de porfirio, el engendro tramado por el enano.

Abarcó el espacio entero con el “vistazo del león” y dio siete pasos: a la derecha, a la izquierda, al norte y al sur. (...) Piel fina y dorada. Cuerpo a la vez flexible y firme, como tallo de yaro; amplio de torso, pecho de toro, hom- bros redondos, muslos llenos, piernas de gacela (181).

La irrisión que mina el simbolismo de las escrituras budistas no es evidente hasta que se coteja este trozo sarduyano con los que reproduce Edward Conze, cuyo libro, *Buddhist Scrip- tures*, es la fuente del epígrafe a la novela *Maitreya*.¹² El pri- mero, acerca del Buda histórico, Gautama (o Sakyamuni), reza: “*Instantly he walked seven steps, firmly and with long strides.*

11. Lo compruebo en “La estética mallarmeana comparada con la teoría y práctica de la novela de Gómez de la Serna, Huidobro y Sarduy”, tesis doc- toral, Brown University, 1983.

12. (Baltimore: Penguin Books, 1971) es la edición que empleo para mis citas de Conze. Las oraciones que Sarduy tradujo están en la p. 237 de *Budd- hist Scriptures*, en el capítulo intitulado “Maitreya, the future Buddha”.

(...) *With the bearing of a lion he surveyed the four quarters, and spoke (...)*¹³ El segundo es sobre el Buda venidero, Maitreya:

*Maitreya, the best of men, will then leave the Tushita heavens, and go for his last rebirth into the womb of (his mother... She) will go to a grove of beautiful flowers, and there, neither seated nor lying down, but standing up, holding on to the branch of a tree, she will give birth to Maitreya. He, supreme among men, will emerge from her right side, as the sun shines forth when it has prevailed over a bank of clouds. No more polluted by the impurities of the womb than a lotus by drops of water, he will fill this entire Triple world with his splendour. As soon as he is born he will walk seven steps forward, and where he puts down his feet a jewel or a lotus will spring up (...); his skin will have a golden hue, a great splendour will radiate from his body, his chest will be broad, his limbs well developed, and his eyes will be like lotus petals.*¹⁴

La madre venerable de Maitreya no se parece en nada a la lasciva Tremenda, cuyo nombre es muy apropiado para su conducta. En vez de venir del “cielo Tusita” a reencarnar en la matriz maternal, el enano es el responsable del “engendro”, o sea, del Maitreya de Sarduy. El alumbramiento es irónico. No sale Maitreya nítido del “costado derecho”, sino por el ano de Tremenda, objeto predilecto de su hedonismo y el de su gemela. El árbol al que se agarra Tremenda, quien está de pie como la verdadera madre de Maitreya, no es natural: es artificial, “plástico”. El Maitreya de Sarduy tiene el mirar leonino de Gautama y da “los siete pasos” hacia los puntos cardinales como Sakyamuni y el Buda venidero. En este autor la “flor de loto” que brotaría al contacto mágico del legendario Maitreya no es sino la postura que toma la criatura al pararse en la colcha. La piel del Maitreya parodiado y del santo sí son del mismo color dorado. Los cuerpos de ambos son similares, pero Sarduy prosigue la leyenda. Si el Maitreya budista tendría el pecho “amplio”, él lo hiperboliza con “amplio de torso, pecho de toro” y lo deshumaniza en otra identificación grotesca con un animal —sus piernas son “de gacela”—, lo cual no está en el texto original de la leyenda profética.

Sin duda alguna, en su cuarta obra narrativa Severo Sarduy combinó el nacimiento de Sakyamuni con el de Maitreya y juega con ambos natalicios, especialmente con éste. Sarduy utiliza otras citas intertextuales sobre los dos Budas genuinos en la novela. Las que analicé no son las únicas, pero son paradigmáticas del procedimiento de Sarduy.

13. *Ibid.*, p. 36.

La traducción en español es la siguiente: “Instantáneamente dio siete pasos, firmes y largos. (...) Con el porte de león examinó los cuatro puntos cardinales y habló (...)”.

14. *Ibid.*, pp. 239-240.

Maitreya, el mejor de los hombres, dejará entonces el cielo Tusita e irá a la matriz de (su madre...) para renacer por última vez. (Ella) irá a una bella arboleda floreada y allí, ni sentada ni acostada, sino de pie, agarrándose de una rama, dará a luz a Maitreya. El, hombre supremo, emergerá de su costado derecho como sale el sol cuando ha prevalecido sobre un cúmulo de nubes. Sin estar más contaminado por las impurezas de la matriz que el loto por gotas de agua, llenará este Triple mundo entero con su esplendor. En cuanto nazca dará siete pasos hacia adelante y donde ponga el pie una gema o un loto brotará (...) tendrá al piel dorada —un gran resplandor le irradiará del cuerpo—, el pecho amplio, las extremidades bien desarrolladas, y los ojos como pétalos de loto.

De acuerdo con Pike, p. 451, para los budistas Tusita es “el cielo donde Gautama Buda residió inmediatamente antes de su encarnación y donde Maitreya espera el momento propicio de aparecer sobre la tierra”.

El narrador consciente de su papel en *Maitreya* indica que se sabe un descriptor (y no del todo capacitado) cuando el “supuesto budista” como lo llama, haciendo incierta su legitimidad, ve a Iluminada Leng maquillándose. Lo que ella presencia enmarcado en el espejo es “mucho menos verosímil” que el budista “y —peor para mí— descriptible”, confiesa el narrador (44). Resulta ser el ayuntamiento entre una aparición macabra e insólita de Siva y Sakti. Iluminada ni sabe que son estos dioses ni nos lo explica el narrador. De hecho, el proceder sarduyano que parodia la iconografía oriental en *Maitreya* es parecido al de *Cobra*. Aunque observamos que hay más variedad de dioses burlados y una mayor proliferación de ejemplos en *Cobra*, su empleo en *Maitreya* es distintivo por la befa del futuro Buda, a la vez que por la intensificación de la complejidad narrativa.

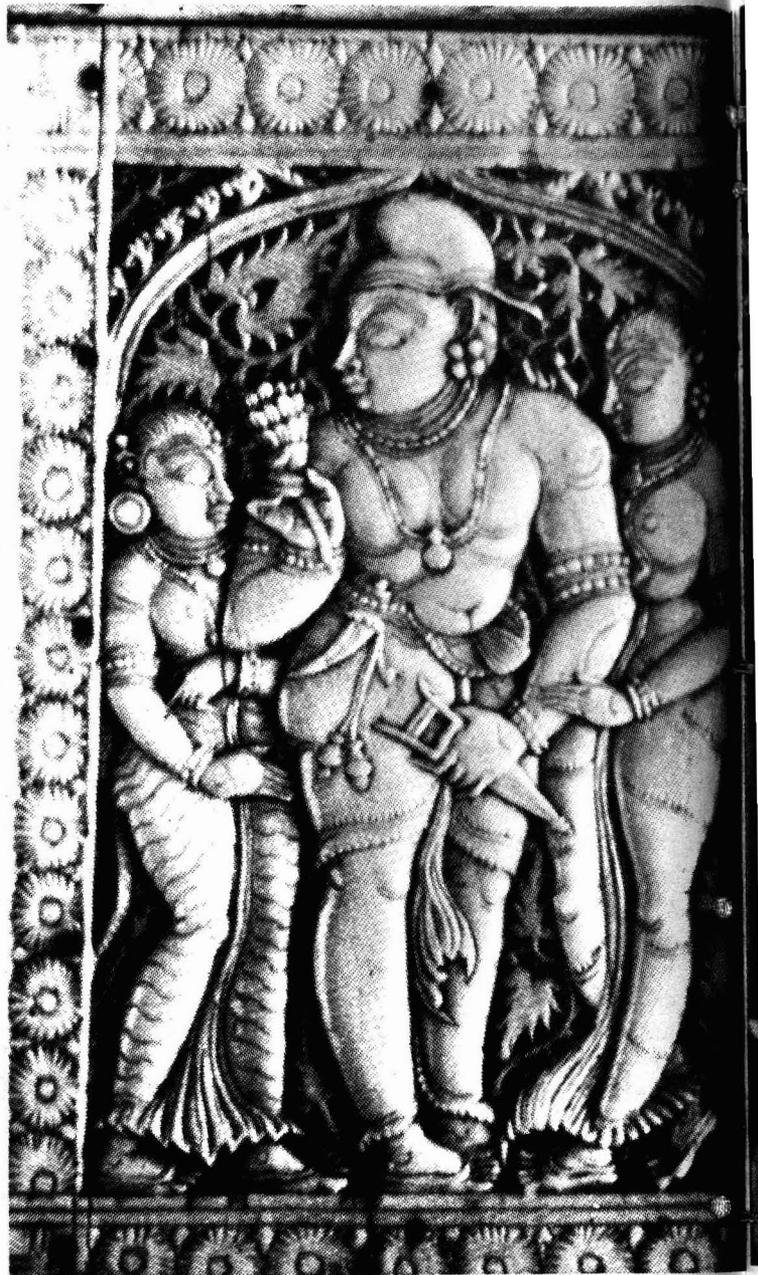


El narrador de *Maitreya*, quien se dirige directamente a los lectores, comenta que en el relato de los capítulos anteriores a "Guerra de reliquias" "habrán notado, acogía con amplitud —es el término que se emplea— las versiones de Iluminada" (65). Muestra autoconciencia al señalar "es el término que se emplea". Pretende que si ella no hubiera sido la narradora, no tendrían explicación ("si no, ¿cómo explicar (...)?" (65)) todo tipo de pormenores que realzan su persona, menudencias con las que el narrador principal no está de acuerdo. Nos hace desconfiar de la narración y del narrador deliberadamente. Sarduy destruye la credibilidad de *Maitreya* en un juego constante con el lector. Antes de la "Guerra", nombra a Iluminada Leng exclusivamente en las páginas 44-45. El "si no, ¿cómo explicar (...)?" del narrador es importante porque nos hace notar ese aspecto lúdico. Advierte el lector que, siendo una ficción sarduyana, no hay necesidad de justificar realistamente los detalles que acaba de enumerar el narrador, hasta algunos como "el perfume de sus pretendientes" que sólo una entidad omnisciente o Iluminada —no el lector— podría saber.

El narrador no pone en duda meramente la objetividad de Iluminada¹⁵ en lo contado por ella, sino el conjunto narrativo. Afirma que hasta las páginas posteriores fueron reconstruidas "a partir de algunas tabletas que, dada su escasez, pronto se erigieron en canon"; por ende, "es contradictorio y deshilvanado. La desidia del adolescente (Maitreya) para despejar infundios conceptuales abrió la puerta a más de una revisión" (65). Esto aumenta la incertidumbre de lo narrado pues existen muchas y contradictorias explicaciones de los hechos.

Las viejas Leng cambian las versiones del total y el narrador nos hace sospechar que el budita no "estaba entre ellas" ya, puesto que las Leng van enmarañando los preceptos y van multiplicando las "discrepancias y enredijos" (66). Durante la pelea de las Leng se traspapelan "las escrituras —de allí el orden tergiversado de muchos aforismos" (66). Opina el narrador que el oportunismo de las hermanas las hace decir y contradecir constantemente, aprovechándose de la "indiferencia total del encarnado" (66). A pesar del extravío, del desdén por lo escrito que tiene el budita de sus negociaciones, una de las Leng conserva las hojas porque "aunque cifrados a empujones y escritos en pali, estos canutos endebles, reunidos en una triple canasta, dejarán constancia de lo poco que ha desembuchado el presunto guía, cuando no le ha dado por responder a todo con un repelente '¡no!' " (67). Se vislumbra que ni ellas están del todo seguras de que el joven sea realmente Maitreya, con eso de "presunto guía". Porque les es provechoso, una insiste en dejar un legado para la posteridad y reliquias de él cuando muera, lo cual dará lugar a la "Guerra de reliquias". Además, perpetuará el culto. Las exequias sarduyanas de Maitreya parodian las de Sakyamuni.¹⁶ De hecho, los discípulos de Gautama también guardaron reliquias de su cuerpo.

Resulta que, apropiadamente, la historia del budita y sus súbditos no llega a ser más que "alegorías desviadas, leyen-



das municipales, habladurías y anécdotas" (81), recalcando que no podemos fiarnos de ella. Por un lado, lo que leemos entonces no es fidedigno en absoluto, a pesar de las referencias al "pali" y a la "triple canasta", que apuntan al canon pali —escrituras primitivas del budismo. Edgar Royston Pike indica en su *Diccionario de religiones* que la tradición budista fue oral primero (como la cristiana) y se escribió para no perderla después de la muerte de Buda; señala que las escrituras del "canon contienen, si no las palabras exactas de Buda, sí cuando menos las doctrinas que los budistas de las primeras generaciones aceptaron como las que él sostuvo y enseñó. El canon pali es dos veces mayor que la Biblia. Contiene tres *pitakas* o 'canastas', cuyo conjunto ha recibido el nombre de *tipitaka* (*tripitaka* en sánscrito)".¹⁷ Sarduy usa esa terminología en *Maitreya*.

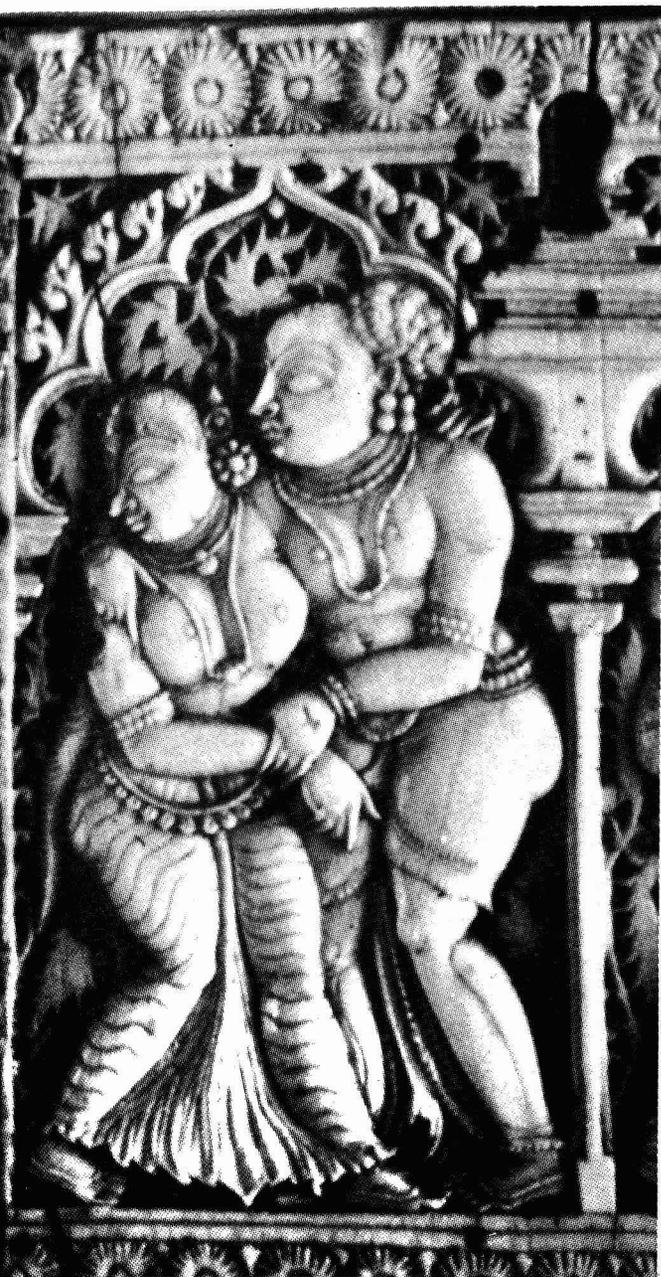
Por otro lado, como se sirvió Cervantes de Benengeli,¹⁸ el narrador se divierte con las fuentes de la historia. La compli-

15. Desde *De donde...* en adelante, Sarduy satiriza cualquier pretensión de objetividad narrativa, como lo demuestro en la tesis doctoral.

16. Compárense los funerales de Maitreya con los de Sakyamuni en Conze, pp. 64-65.

17. P. 77.

18. *Don Quijote de la Mancha*, 2 vols., ed. Martín de Riquel (New York: Anaya-Las Américas, 1974).



ca y la termina sin aclarar nada definitivamente. La sume en el misterio propio de una leyenda que Sarduy desmitifica. El antecedente a este complicado tratamiento de Maitreya fue el más sencillo de Cristo en *De donde son los cantantes*, la primera novela estructuralista de Severo Sarduy.¹⁹

Lo curioso es que el supuesto budista, consciente de su

19. *Gestos* no es todavía ni una novela estructuralista ni post-estructuralista. Por lo tanto, no es típica de la evolución que hubo en la escritura posterior de Sarduy. Roberto González Echevarría, "In Search of the Lost Center", *Review* (Fall 1982), p. 28, apunta que

Gestos manifested Sarduy's contacts with the *Tel Quel* group during its first period (1960-64), a period marked by the discovery of Russian Formalism (Todorov's anthology of Formalist writings appeared in 1965), support (although brief) of the *nouveau roman* and an uncertain position with regard to literature and political commitment. The basic tenet during this first period was the consideration of literature as an autonomous system of signs, homologous to the structure of language.

Gestos muestra el contacto que Sarduy tuvo con *Tel Quel* durante el primer periodo del grupo (1960-64), un periodo marcado por el descubrimiento del formalismo ruso (la antología formalista de Todorov apareció en 1965), el apoyo (aunque breve) del *nouveau roman* y una posición incierta con respecto a la literatura y al compromiso político. El axioma básico

"función en el relato"(69), decide dejar de vivir: terminado su ciclo, no quiere que hablen ni de él ni de sus doctrinas. Este tránsito artificial, por capricho del autor y poco digno —"Esta misma noche, después que den los resultados del fútbol, entraré para siempre en el nirvana"(69)—, se burla del óbito voluntario y meditativo de Gautama.²⁰ Es semejante a la muerte de la Señorita en *Cobra*. La Señorita estorba para el resto de la narración, al parecer del narrador. Como molesta a la Señora, la quita del texto. Sarduy hace algo similar en *Maitreya* cuando Divina asesina a Tremenda, desinflándola con un pinchazo para no compartir a Luis Leng con ella. Saca a Tremenda del relato con pretextos estrafalarios.

En ocasiones posteriores al fallecimiento de Maitreya, Sarduy sigue mofándose de la literatura sobre el futuro Buda y diferentes divinidades. El narrador de *Maitreya* hace una observación, a primera vista gratuita, acerca de la inmovilidad del chofer, Tremenda y el enano. Ellos tienen "la tiesura alelada que requieren estos milagros" relacionados con el nombre del "profeta" (Mahoma)(171). Su centro es la tumba de un imán, próxima al morabito en el que Tremenda y compañía están de pasada. Por medio de un nuevo viraje iconográfico, Sarduy incorpora el simbolismo musulmán al libro. Lo hace con el taoísmo tántrico, el budismo y el hinduismo en otras partes de la obra. El texto habla de sí mismo; la realidad está vista en términos escripturales. El narrador trunca el destino de estos personajes. Nos deja en el aire con un "no se supo más nada" (184) de lo que pasó ni al chofer ni a Tremenda, de quien se rumorea que era la de los chismes resumidos por el narrador, pero agrega, "seguro no era ella" (185). Los últimos pormenores sobre el entierro del enano y del niño Maitreya, y acerca de la nueva religión de Tremenda y su séquito, constituyen una versión distinta de los hechos. Por consiguiente, desconfiamos de ella igual que de las anteriores. Cierra la novela con uno de sus temas principales: "demostrar la impermanencia y la vacuidad de todo" (187).²¹ El final se presta perfectamente al ambiente oriental y caótico de *Maitreya*, que arrasa con conceptos trascendentes, desde los literarios hasta los religiosos, según lo he mostrado.

En conclusión, Severo Sarduy se vale de leyendas sagradas para destruir lo sacrosanto búdico en *Maitreya*. Las socava mediante la burla solapada o explícita. De ese modo, Sarduy parodia a Sakyamuni y, sobre todo, a Maitreya. Mientras desmitifica lo sagrado oriental en *Cobra* y *Maitreya*, simultáneamente incrementa la polisemia textual. Tanto en *Cobra*, donde abundan más las descripciones iconográficas de deidades hindúes y budistas, como en *Maitreya*, Sarduy inmiscuye al lector. Le exige su participación activa a través de una narración cuya potencialidad inagotable es deliberadamente ambigua. ◇

durante este primer periodo era considerar la literatura como un sistema autónomo de signos, homólogo a la estructura del lenguaje.)

Evidentemente, no se habían definido los cánones del grupo aún, ni tampoco los de Sarduy.

20. Léanse los detalles de óbito de Sakyamuni en Conze, pp. 62-64.

21. En *La simulación* (Caracas: Monte Avila, 1982), p. 20, Sarduy comenta que "en el centro de las grandes teogonías (orientales) —budismo, taoísmo—, (...encontramos) una vacuidad germinadora cuya metáfora y simulación es la realidad visible (...)." Indica que "la metáfora del vacío" y "de la nada" son las "que constituyen la 'trama' de *Maitreya*", p. 112 y n. 5.

Con frecuencia, Sarduy cita *Maitreya* intertextualmente en los ensayos de *La simulación*.

Homenaje a Fritz Lang

(1890-1976)

Por Alfredo Cardona Peña

I

Cuando éramos niños las películas mudas
parpadeaban danzando en fuegos fatuos,
y ahora sus recuerdos acuden a nosotros,
frágiles, como castillos que se trastornaron.
Verlas hoy es un ilusionista jarrón de magia
contaminante, una curva de espejos, algo
como una orgía de ancianos o de Lázaros
que se elevan y corren envueltos en pantallas.
Fritz Lang, Friedrich Murnau, Wilhelm Pabst,
maestros del expresionismo alemán, nos hechizaron
con cejas taciturnas y labios de amapolas.
Lo que más nos impresiona de este arte sin muerte
es que todo murió de lo que vemos. En Fritz Lang
lo fallecido respira con amor. Y temblamos.

II

Sí, temblamos ante esas muchedumbres
de Fritz Lang no existiendo y mirándonos,
bellas pestañas abanicándose ante nosotros,
ay, y calles con edificios que cayeron en naipes.
El pueblo, allí, riendo y tomando cerveza,
besando a novias que se murieron pacíficamente,
muchachos con problemas de dinero, sin trajes,
como ahora... y años después la tempestad, el fuego,
una hemorragia empapando germanias que tenían
globos y crisantemos, domingos, espectáculos.
Ni libros ni conferencias ni carteles,
nada puede compararse a la belleza pánica
de esos filmes contando manzanas cotidianas.
Cerramos los ojos para contemplarlos mejor.

III

A la ciencia ficción, al surrealismo, a todos los idiomas que tienen más de cinco sentidos en el cine, Fritz Lang dio rutas, focos, instrumentos. Contemplamos catedrales riquísimas en mantos de Wagner o de Goethe alzando oros flamígeros, anillos de neblinas, vértigos, Faustos, golems. Con escenas pobladas de cíclopes y orquídeas, con criaturas que amando a la ilusión encienden rojos atardeceres esperando a un amante se levantan los arcos de la muerte y la vida, se atraviesan encantos hipnotizando fines. El "había una vez" firma sus claroscuros y la cinta descubre lo perpetuo. Entonces va moviendo la cámara su luz en las tinieblas.

IV

Pero el realismo puro de los dedos que tallan ventanales, hacen camisas, lentes en una sociedad para obreros con sus frutas y entierros donde lloran Leonardas, forman el leitmotiv de lámparas cuyas obras, surgidas del trabajo, nacieron antes del monstruo. Manantiales de lo que construyó una clase media ajena al poderío del oprobio transitan por los ojos de Lang, cuyas manos rodantes van poniendo en la historia sus retratos: tesoros de costumbres, madres gloriosas, cuartos con amores. Mas el prodigio, todo, fue degollado en sangre. Por eso nos ahogan estos filmes. ◇

RUBEN BAREIRO

En cada palabra está Paraguay

Por Marco Antonio Campos

Uno de los escritores más interesantes que participaron en el Encuentro Latinoamericano de Narradores que se verificó en Morelia en febrero pasado fue el paraguayo Rubén Bareiro. A los 55 años de su vida (nació en Villeta del Guarnipitán en 1930) ha escrito relativamente poco: tres libros de poemas, Biografía de ausente, A la víbora de la mar y Estancias, errancias, querencias y dos de cuentos: Ojo por diente, con el que ganó el premio Casa de las Américas en 1971, y El séptimo pétalo del viento. Su poesía y su prosa están llenas de imágenes sensoriales y las cubre el color de la tierra de su país natal y los fulgores del sol.

M.A.C. No hallo una gran diferencia entre su poesía y su narrativa...

R.B. La dicotomía entre narrativa y poesía es falsa. Hablo por experiencia personal. Yo comencé escribiendo poesía (sigo haciéndolo), tal vez por la censura en mi país. Era el lenguaje que necesitábamos para expresar una serie de ideas que no podíamos hacer directamente. Por ese motivo mi generación en Paraguay quedó sellada por la poesía.

M.A.C. Usted sale de Paraguay por los sesenta, ¿no?

R.B. Me voy "voluntariamente" como becario a Francia en 1962. Era necesario. Me sentía cada vez más ahogado de no poder decir las cosas. Empiezo allí eso que llamo *extrañamiento* (no es aún el exilio), que me da una perspectiva distinta. Hay vueltas esporádicas al país. Necesitaba (¿cómo decirlo?) ampliar el registro directo de la expresión. No sólo pasar por la metáfora (a la que no he renunciado), sino también cargar de sentido la palabra. ¿Cómo expresar, si no, esa



Rubén Bareiro

indignación y ese asco que sube al borde de los labios? Y nacen entonces los cuentos de *Ojo por diente*.

M.A.C. ¿Cómo pasó de la poesía a la narrativa?

R.B. Fue un paso natural. Necesitaba decir las cosas de un modo más directo para expresar la realidad de mi país desgarrado por esa lepra que se llama dictadura. Puedo decir, sin embargo, que si algo no pasa en mí por la poesía no tiene sentido. El lenguaje es esencialmente lo que los griegos llaman *poiesis*, es decir, elaboración del lenguaje.

M.A.C. En *Ojo por diente* (1971) hay el retrato de situaciones críticas de su país pero también una búsqueda del mundo de la infancia.

R.B. Es cierto. La crisis de *extrañamiento* me devolvió una serie de nostalgias y la necesidad de la recuperación de mis raíces. El primer libro de poemas que

publico, lo hago en Francia en 1964 y se llama *Biografía de ausente* (el título es significativo), y viene luego *Ojo por diente*. Este último libro es el equivalente de esa recuperación de mis raíces más profundas: de los fantasmas de mi infancia y de los monstruos de mis sueños. Quise que estuvieran en él simultáneamente los sueños y las pesadillas. Es la manera natural de invertir la vida en la literatura. Este libro, con el que gané en el 71 el premio Casa de las Américas, me costó tres meses terribles de cárcel en el Paraguay en el 72 en una celda de dos por dos. Cuando me expulsaron pasé del extrañamiento al exilio.

M.A.C. Hablábamos de su infancia, ¿Cómo fue?

R.B. Fue un largo sueño maravilloso a orillas del río Paraguay, en un pueblecito llamado Villeta del Guarnipitán. Estoy lleno de recuerdos de caballos, de perros, de vacas, de olores, de mucho calor, de siestas intensas. Recuerdo que todas las mañanas llevaba a bañar el caballo de mi padre a las orillas del río. Era un sitio pelado de 400 metros. El caballo de pronto bajaba la cabeza y se lanzaba a una carrera loca. Lo metía luego a bañar al río y yo nadaba sobre él. Todo fue de una gran intensidad vital.

M.A.C. ¿Esas experiencias y recuerdos de la tierra han servido para que su escritura busque más el lenguaje de los sentidos?

R.B. Un crítico francés se asombraba de la cantidad de expresiones sensoriales que hay en *Ojo por diente*. Decía: aquí hay sonidos, olores, colores. En mi poesía las hay también profundamente.

M.A.C. ¿Que la naturaleza hable primero y después el arte?

R.B. Exactamente.

M.A.C. ¿Y la crítica política a la situación de su país?

R.B. Me considero, contra lo que sea, un ciudadano de ese olvidado país que se llama Paraguay. Y tengo para con él un doble compromiso (utilizo esta palabra con pinzas): como ciudadano y como escritor. Como ciudadano, antes que nada, estoy comprometido profundamente y para siempre con la historia de mi pueblo, y eso, como segundo paso, deriva inevitablemente en mi compromiso como escritor. Sin embargo cuido de que en mi escritura haya una elaboración artística. Una cosa es el panfleto y otra el arte. En ninguno de mis libros (los críticos se han dado cuenta) aparece la palabra Paraguay. Pero en cada página, en cada línea, en cada palabra, está la carne de esta tierra roja que parece sangrar. Y a mí me ha tocado ser testigo de la degradación de una sociedad a causa de una dictadura corrompida y cruel.

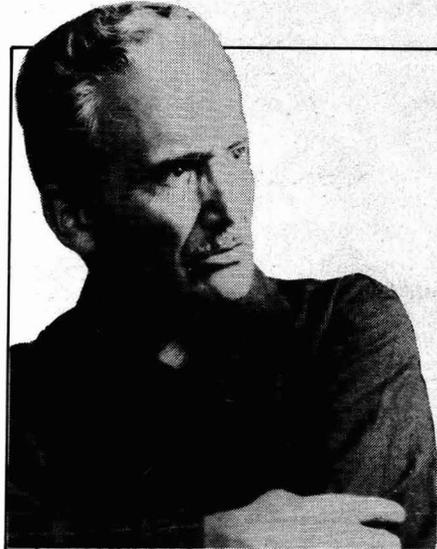
M.A.C. Usted ha hablado que en su narrativa las influencias cardinales se llaman Augusto Roa Bastos y Juan Rulfo.

R.B. En una introducción a una antología de textos de Roa Bastos hablo de los escritores de las tripas comunicantes. Son cuatro: Roa, Arguedas, Onetti y Rulfo. Para mí los más próximos son Roa Bastos y Rulfo. En ellos advierto una serie de elementos capitales: el uso de la lengua está muy marcado por el escenario de su infancia; la importancia de los silencios y los huecos; una lengua que es más profunda que esa lengua literaria que nos impone la Real Academia; la incorporación en forma subrepticia de otro mundo: el del mestizo cultural.

M.A.C. Sus textos narrativos están también poblados de reticencias y silencios. ¿Qué persiguió?

R.B. Hay dos niveles. Uno, el nivel poético, que para mí es el capital, o sea, decir más allá de las palabras; el otro, es el pasar a través de esos silencios la situación de la sociedad concreta a la que quería referirme, o en otra forma, la

Me considero, contra lo que sea, un ciudadano de ese olvidado Paraguay



José María Arguedas

posibilidad de que estas historias pudieran tener vigencia en el ámbito del que se nutren.

M.A.C. *Ojo por diente*, decíamos, le cuesta el exilio. Anímica y mentalmente, ¿que significó para usted eso?

R.B. El extrañamiento es la ausencia voluntaria y el exilio una ausencia forzada. La primera confirmación que tuve de ello fue por un elemento muy exterior: mi pasaporte. Cuando me niegan su renovación al expulsarme de mi país fue un angustioso desgarramiento que me costó superar. Ese pedazo de papel, aparentemente sin importancia, era como el título de propiedad a esa comunidad. Cuando no lo tengo siento que puedo perder mis raíces para siempre. Durante meses —casi un año— no escribo nada. Hasta que haciendo un esfuerzo de racionalización me doy cuenta: la dictadura lo que quiere es eso: nuestro silencio. Si me callo les hago el juego. Y



Juan Carlos Onetti



Agusto Roa Bastos

hace trece años que no puedo regresar a mi tierra.

M.A.C. ¿Pero ya hay otra perspectiva del exilio en *El séptimo pétalo del viento*?

R.B. Sí. Es otra manera de asumirlo en escenarios diferentes. El libro es un acto de coraje de mis amigos editores, se publicó en Paraguay. Para mí es un hecho representativo, no sólo como un hecho literario sino también político: que un maldito pueda ser difundido en el país es un desafío, y más, una conquista.

M.A.C. ¿Y en qué considera que difiere de *Ojo por diente*?

R.B. Hablé de escenarios distintos. Por ejemplo hay uno que se llama "Noche de Veracruz", que es también el regreso a una adolescencia en la que significó tanto Agustín Lara. El cuento que da título al libro ocurre en Estambul. Otros, es cierto, son afirmación,

recuperación o búsqueda mística de mi pueblo, es decir, sus raíces que son también las mías.

M.A.C. Pero es menor su contenido político.

R.B. El exilio ha atenuado la rabia y el amor (son aquí lo mismo) con que escribí *Ojo por diente*.

M.A.C. ¿Y cuál le gusta más como autor?

R.B. En ese aspecto soy muy paternal. Lo siento como dos hijos que están en el mundo y que puedo quererlos o detestarlos. Yo estoy muy atado a *Ojo por diente* porque es la primera confirmación que tuve para asumir el exilio y la podredumbre de mi sociedad. Y las consecuencias fueron tan desgarradoras y terribles que no puedo hacerlas a un lado o distanciarme de ellas. Más concretamente, la prisión y el paso del extrañamiento al exilio. ¿Cómo arrancármelos?

M.A.C. En 1964 publicó *Biografía de ausente* y esperó diez años para publicar otro libro de poesía.

R.B. Es *A la víbora de la mar* que se publicó en Asunción en 1974. Ya estaba exiliado. Es un libro muy particular, según los críticos, porque asumen en él mi condición de mestizo cultural. Son pequeños poemas, en los cuales trabajé mucho el esquema guaraní. (Por esos años comenzaba a enseñar el guaraní en la Universidad de París). Los poemas están escritos en español pero su estructura es profundamente guaraní. Y el mecanismo de la lengua también es guaraní. Aun un gran especialista en esa lengua y en esa literatura, el padre jesuita Melián (a quien expulsaron del Paraguay), me decía: "Estos son *kotiúy*", que es un género de la poesía guaraní. Y yo no me había dado cuenta. Creo que la distancia me permitió hacer esa especie de transposición, que Roa Bastos hace maravillosamente en la prosa.

Mi pueblo es bilingüe, por no decir

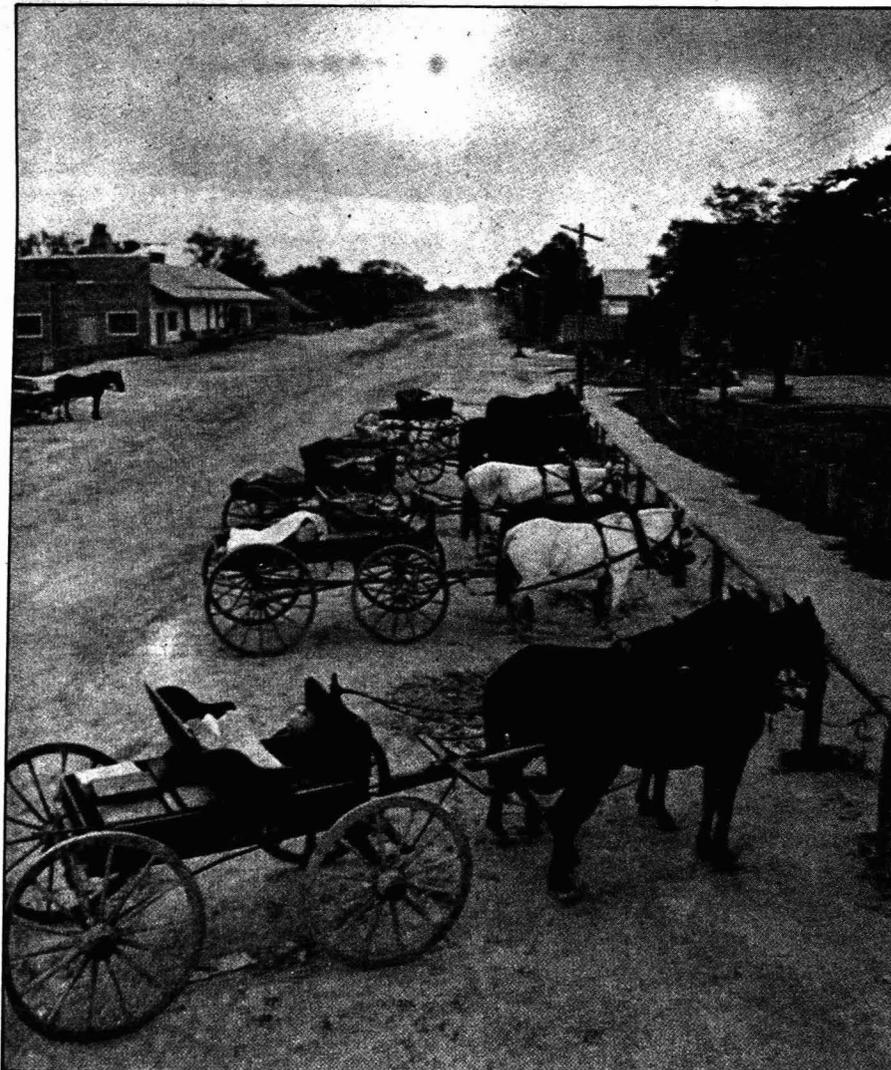
monolingüe, porque el 95% de la población habla, o entiende al menos, el guaraní. Y de esos, el 50% es monolingüe en guaraní. Eso quiere decir que nuestra verdadera lengua es ésta. Eso causa una especie de extrañamiento dentro de nuestra propia cultura, porque no se alfabetiza, o muy poco, en nuestra lengua. Hay un sistema de dominación, o de trayectoria colonial, que ha mantenido al guaraní en el estrato de la oralidad. Eso está bien pero también lo reduce a un estatuto de inferioridad.

M.A.C. Y su último libro *Estancias, errancias, querencias*, confluye también con su último libro de narrativa, ¿no es cierto?

R.B. Los dos son de 1985 y los dos sólo pudieron haber sido escritos en el exilio. En *Estancias, querencias, errancias* están muy mezclados mis temas recurrentes: la infancia, las raíces de mi tierra, el amor, la política... Hay una sección en él que se llama *Prisión*, que es la primera crónica que pude hacer de la experiencia terrible que pasé en 1972. Este libro salió un poco al azar. Un amigo editor me dijo: quiero publicar un libro tuyo. Yo tenía una gran cantidad de fragmentos, y no sabía cómo armarlos. Y sucedió que yo estaba como a diez o doce kilómetros de Florencia, en plena campiña toscana. Y en esos amaneceres espléndidos en que la oscuridad se va volviendo en el cielo una leche clara y después el cielo se vuelve amarillo y después, cuando el sol apunta, se vuelve naranja, concebí la estructura del libro. Incluso uno de los primeros poemas se llama "Toscana", y por supuesto está la inevitable evocación de Dante: a la mitad del camino de la vida.

M.A.C. ¿Por qué ha publicado relativamente poco?

R.B. Por un lado, escribo muy lento, y por el otro, creo que no hay derecho a infligirle al lector tanta palabrería. Además estoy en otras cosas. Se me acusa de ser disperso, y tienen razón. Tengo una actividad política y soy investigador. Me lleva eso mucho tiempo pero lo asumo a plenitud y con esperanza. Esto también me nutre en mi escritura. Un escritor no puede —no debe— estar al margen de su sociedad. ♦



BAJO EL REFLECTOR DEL CENTENARIO:

Primer Tiempo Riveriano

Por Raquel Tibol

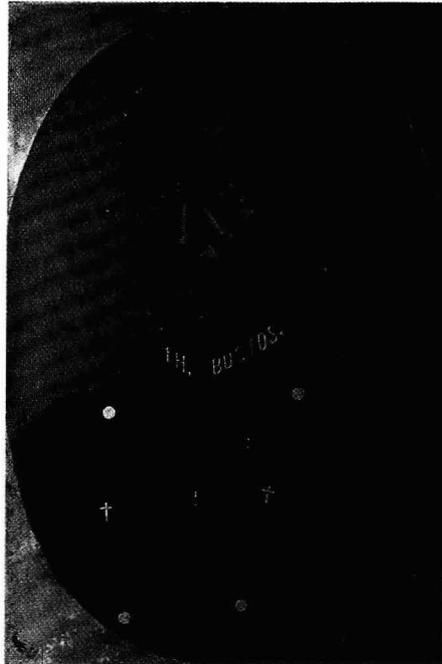


Diego Rivera nació en Guanajuato en 1886. En ese año salió de la fundición la estatua de Cuauhtémoc para el Paseo de la Reforma. La había hecho Miguel Noreña, escultor académico y de muy buen oficio aprendido con el español Manuel Vilar, gran entusiasta del dibujo anatómico y del clasicismo. Las personas adineradas se hacían retratar preferentemente por artistas españoles.

En 1886 Leopoldo Batres, arqueólogo y conservador de los monumentos arqueológicos durante el gobierno de Porfirio Díaz, comenzó sus excavaciones en Teotihuacán. En 1886 el periódico *Foro*, de Tampico, denunciaba el robo de piezas arqueológicas llevado a cabo por estadounidenses. El ingeniero Francisco Jiménez, autor del proyecto para el monumento a Cuauhtémoc, del que formaría parte la estatua de Noreña, había hablado de la necesidad de impulsar un renacimiento de los valores estéticos contenidos en los vestigios del pasado prehispánico: Tula, Uxmal, Mitla, Palenque. Había de demostrar cuán adelantados habían sido en las artes los antiguos pobladores.

En 1886 Leopoldo Batres documentaba sus hallazgos arqueológicos con fotografías. Sólo en Oaxaca, en su trabajo de campo, había tomado en diciembre de 1886, mes del nacimiento de Rivera, cincuenta fotografías en la zona de Mitla. El estado de Oaxaca, gracias al entusiasmo de Leopoldo Batres, se abría en su riqueza arqueológica y pervivencia de culturas aborígenas al interés nacional, interés que no tocaba a la Escuela de Bellas Artes.

Rivera todavía no llegaba al año de edad en la humilde casa de su familia en Guanajuato, cuando el *Diario del Hogar* celebraba la habilidad del alumno José Inés Tovilla para pintar una *Adriana abandonada* y un *Bajorrelieve*. Este no era



Hemenegildo Bustos, *Autorretrato*

copia de ninguna estela de Palenque sino de los yesos traídos por Manuel Tolsá a la Real Academia de San Carlos.

El año en que los Rivera-Barrientos se instalan en la capital de la República (1892), en busca de un ambiente menos hostil para las ideas liberales del maestro de escuela Diego Rivera Acosta, un periódico italiano celebraba que en Florencia el joven pintor mexicano Luis Muñoz representara en un dibujo, con gran propiedad, al tribuno y filósofo ateniense Demóstenes.

En 1891 se produjo un acontecimiento artístico de significación simbólica y patriótica. En el Departamento de Hacienda del Palacio Nacional, donde aún continúa, fue colocada la magnífica escultura de Benito Juárez sentado en la silla presidencial, obra de Miguel Noreña. Esa estatua fue fundida con metal de

cañones tomados a los conservadores y a los invasores franceses.

Por ese tiempo los artistas mexicanos comenzaron a buscar mercado para sus trabajos más allá de las fronteras. El *American Mail*, en diciembre de 1891, comentaba que el público afecto al arte en los Estados Unidos aplaudía la intención de algunos pintores de México de poner una galería, ya fuera en Nueva York o en Chicago. Los cuadros de costumbres y paisajes mexicanos eran muy apreciados por los estadounidenses. Cosas indias, escenas de la Conquista, rincones de calles coloniales, mercados característicos, arreglos de flores tropicales tenían, según el periódico, mercado seguro en un medio que vivía una nueva prosperidad.

En la exposición anual de 1891 en la Escuela de Bellas Artes, entre muchas copias mediocres, sobresalían los paisajes de quien poco después sería maestro de Diego Rivera: José María Velasco. Sobre su trabajo, en las páginas de *El Siglo XIX*, escribía Daniel Eyssette: "El señor Velasco es un notable pintor entre nosotros, y no sin un poquito de temor me atrevo a señalar un defecto que para mí tienen sus cuadros: es, a saber, la falta de juego y de frescura de las tierras y follajes que pinta. Hay sequedad, aridez en todos los cuadros del señor Velasco, y no es ésta, en mi concepto, la nota predominante y verdadera en la vegetación de nuestros campos americanos. Por lo demás, el señor Velasco, detallista minucioso hasta la nimiedad, cosa que también perjudica un poco a la belleza de sus lienzos, es artista concienzudo y de exquisito gusto". Andrés Ríos, quien sería el primer maestro de Rivera en las clases nocturnas de la Escuela de Bellas Artes desde 1896, despertaba en la misma crónica de *El Siglo XIX* la indignación del crítico: "¡Dios mío! ¿Es posible que el decoro artístico se haya

perdido? ¿Y el que ha pintado este escorzo sabe dibujar? Alguien me ha dicho que sí; pero en vista de este San Juan (tema del cuadro entregado al Salón de 1891), me permito ponerlo en duda". Otro de los cuadros de Andrés Ríos en esa exposición fue *Un paseo de Santa Anita*, cuadro de costumbres que el crítico encontró sin gracia. Me permito confiar en el juicio de Daniel Eyssette por la opinión que le mereció el cuadro *El velorio* de José Jara. "El asunto —observaba— está bien entendido; las figuras están bien distribuidas"; pero le molestaban los efectos de luz, cuando quizá la manera enfática de usarla se hubiera podido considerar como novedosa para las atildadas concepciones académicas. Sin grandilocuencia José Jara había desarrollado el sencillo asunto de tres generaciones de una familia campesina velando a un muerto. *El velorio* se inscribe en los esfuerzos de la academia por tratar, enalteciéndolos, asuntos indígenas; José Jara se sumaba a este esfuerzo con una composición realista y menos pomodosa que la mayoría. Esto lo supo ver Manuel Revilla. En el periódico *El Nacional* escribió: "Lienzo original, verdadero, sentido y que agrada". Pero tampoco Revilla escapó a un concepto atildado de los elementos representados en una composición; le chocaban en *El velorio* los pies del muerto. No había necesidad de que figurasen en escena, se quejaba, con el cajón mortuario hubiera bastado. El interés demostrado por la crítica por el Salón de 1891 se debía a que era el primero que se presentaba después de cinco años de interrupción. Si quienes escribían de arte expresaban en las suyas las ideas de algún sector del público, puede pensarse que no faltaban los mojigatos. Eduardo Gibbons, por ejemplo, se quejaba de que al premiado Leandro Izaguirre, ganador del certamen del año con su cuadro sobre el arribo de Colón al Convento de la Rábida, se le hubiera ocurrido enviar otra pintura representando a un borracho. "En vez de darle al pueblo una lección de moral —se quejó— parece más bien darle el apoteosis de un vicio a la puerta de una pulquería". Gibbons consideraba que al mostrar hechos negativos el arte caía al abismo; pero lo cierto es que Izaguirre no hacía otra cosa que tomar un tema muy frecuente en la ciudad. Entre sus cuatrocientos mil habitantes de entonces eran muchísimos los borrachos. El ochenta por ciento de la población era analfabeta, y quizá por eso mismo estaba muy desarrollado el gusto



José Guadalupe Posada, *Alameda de México*

por la narrativa en imágenes. Pocos años antes de los Rivera-Barrientos, quien había abandonado el estado de Guanajuato en 1888 fue José Guadalupe Posada, afincado en León. En la ciudad de México se convertiría en el máximo proveedor de imágenes de consumo masivo. El pueblo consumía academia sólo en las iglesias. Fuera de ellas su alimento visual lo encontraba en calendarios, cancioneros, hojas volantes, cuentos, recetarios, modelos para cartas de amor, anecdóticos, ejemplos, juegos de mesa, silabarios, carteles de teatro y circo, naipes, anuncios comerciales, programas de corridas de toros, corridos ilustrados, calaveras. En medio de las desigualdades y amarguras finiseculares, el sarcasmo en forma de esqueleto era un recurso inagotable de precaria reafirmación individual y colectiva. Las hojas de colores volaban de mano en mano, de ojo en ojo por todo el país. El 31 de mayo de 1892 Posada publicó en el periódico *El Fandango* el siguiente anuncio: "José Guadalupe Posada tiene el honor de ofrecer al público sus trabajos como grabador en metal, madera para toda clase de ilustraciones de libros y periódicos. Igualmente ofrece sus servicios como dibujante de litografía". La gráfica europea romántica y realista, y la producida en México en décadas anteriores, más la incipiente fotografía fueron asimiladas, transformadas y reinterpretadas por Posada para impregnarlas de urgencia y comunicabilidad. Sus imágenes eran para el día, para una función inmediata. Esta

mezcla nada frecuente, hecha con refinadísimo talento, no la producía por entonces ningún artista adscrito a la Escuela de Bellas Artes. "Mano de obrero —precisaría años después Diego Rivera—, armada de un buril de acero, hirió el metal ayudado por el ácido corrosivo para arrojar los apóstrofes más agudos contra los explotadores". Pero el avispado niño entre humilde y catrín que comenzó a frecuentar la Escuela de Bellas Artes en 1896 no se inclinó para nada por esa manera de hacer arte; sus precoces ambiciones fueron otras. Tenía que emular a los maestros: Velasco, Santiago Rebull, Félix Parra. Pero que Rivera conoció la producción de Posada y sus congéneres es indudable porque en un área de unas veinte cuadras a la redonda de la Escuela de Bellas Artes estaban las imprentas donde se tiraban: *La Patria Ilustrada, El Almanaque del Padre Cobos, El Hijo del Ahuizote, El Centavo Perdido, El Teatro, Don Chepito, La Gaceta Callejera, El Boletín, El Fandango, Juan Lanás, El Popular, El Colmillo Público, El Chamuquito, El Diablito Bromista, El Argos, La Guacamaya, El Hijo del Fandango, Mefistófeles, El Moquete, El Moscón, El Padre Eterno, El Padre Padilla, El Chile Piquín, El Pinche, La Palanca, El Perico, La Tijera, El Papagayo, El Gil Blas*. Esa fertilidad periodística se desarrolló paralela a la construcción de los ferrocarriles hecha por ingleses. Para introducir los ferrocarriles, abrir minas, pozos petroleros explotados por ingleses y norteamericanos, establecer plantaciones

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Volumen XLI, número 425

junio 1986

La polémica universitaria Caso-Lombardo (1933)



Escuela de Medicina

Presentación

El estudio *Fortaleza y Debilidad de la Universidad*, presentado por el rector Jorge Carpizo al Consejo Universitario, en su sesión del 16 del pasado abril, que apareció en addenda de la Revista (No. 423, 1986), como era de esperarse ha propiciado muy serias reflexiones en torno a los problemas de la Institución. Documentarlos es un deber propio de los órganos de difusión y consulta de la Universidad.

Se han ocupado de examinar esos problemas, en distintas ocasiones, ilustres maestros e investigadores; y fue así durante la celebración del *Primer Congreso de Universitarios Mexicanos*, convocado por el Consejo de la Universidad Nacional Autónoma de México, por sugerencia del IX Congreso Nacional de Estudiantes, e inaugurado en 7 de septiembre de 1933, con la asistencia de representantes de 21 estados y del Distrito Federal, del presidente de la República y de miembros del cuerpo diplomático.

La delegación de la UNAM estuvo presidida por su rector Roberto Medellín y los profesores Vicente Lombardo Toledano, Ignacio Chávez, Julio Jiménez Rueda, Ricardo Monges López y Luis Sánchez Pontón; y los temas relativos a la *posición ideológica de la Universidad frente a los problemas del momento y la importancia social de la Universidad en el mundo actual*, se asignaron a la segunda comisión del Congreso, coordinada por Vicente Lombardo Toledano, Ramón Córdova, José González Beytia y Fidencio de la Fuente. Como el profesor Antonio Caso, de la Facultad de Filosofía y Letras, envió al rector Medellín su opinión sobre estos temas, fue

invitado a exponerla, en vista de sus diferencias con las conclusiones de la comisión, especialmente la tercera, cuyo texto aparece en las siguientes páginas.

Cabe recordar que el Partido Nacional Revolucionario (PNR), en su convención de 1933, celebrada en diciembre, contrajo el compromiso de promover, ante la Legislatura, la reforma del artículo 3o. constitucional, suprimiendo la escuela laica e instituyendo la escuela socialista como base de la educación primaria y superior, y que un año después, en 13 de diciembre de 1934, se reformó el artículo 3o. en el sentido mencionado. Exhiben estos acontecimientos que el debate universitario de 1933 estuvo enhebrado en un momento en que la educación planteóse en términos de importancia trascendental para el país y su universidad.

Tomamos el texto de las discusiones del publicado en los números 2 y 3, tomo II, octubre de 1934, por la revista mensual *Futuro*, pp. 42-72, habida cuenta de que corresponde con las versiones taquigráficas del diario de los debates del Congreso, no corregidas por los autores; y de que sólo editáronse las intervenciones de Caso y Lombardo Toledano por haberse considerado que sus ideas resumen las de otras personas que intervinieron en la comisión.

Próximos números de *Universidad de México* darán cuenta de investigaciones o ensayos sobre los asuntos universitarios, redactados por eminentes catedráticos. Su repaso será de fecundo interés para nuestros lectores. ◇

LA POLÉMICA UNIVERSITARIA

(1933)

CASO-LOMBARDO

DEBATE

Las enseñanzas que forman el plan de estudios correspondientes al bachillerato, obedecerán al principio de la identidad esencial de los diversos fenómenos del Universo, y rematarán con la enseñanza de la Filosofía basada en la Naturaleza.

“La Historia se enseñará como la evolución de las instituciones sociales, dando preferencia al hecho económico como factor de la sociedad moderna; y la Etica, como una valoración de la vida que señale como norma para la conducta individual el esfuerzo constante dirigido hacia el advenimiento de una sociedad sin clases, basada en posibilidades económicas y culturales semejantes para todos los hombres.”

EN CONTRA DR. ANTONIO CASO

“Me van a perdonar mis caros colegas los universitarios de México, que sea un poco largo en esta vez.

Este Congreso está integrado en una unidad de pensamiento que me complazco en reconocer; pero es el caso de que precisamente no es mi unidad de pensamiento y por tanto, con toda humildad, con todo respeto, pero con toda energía, vengo a someter a la amplia y culta consideración de este Congreso de Universitarios mis observaciones personales. Yo concibo que la Universidad es una comunidad de cultura; es decir, que su esencia es ésta; ser comunidad y serlo de cultura.

En toda sociedad humana hay la sociedad considerada *latu-sensu*, la sociedad considerada *stricto-sensu* y las comunidades. La sociedad considerada *latu-sensu* abarca a la sociedad considerada *stricto-sensu* y las comunidades sociales. La esencia de la comunidad es ésta: subordinar el interés del individuo al interés del grupo: Esa es la esencia, no puede haber comunidad si no existe la subordinación del interés individual al interés del grupo; pongamos una comunidad cualquiera, un partido político, ¿podríamos concebir un partido político si los que lo forman no subordinan el interés del individuo al interés del grupo? ¿Qué pasa frecuentemente en la historia de los partidos? Pues acaece esto con frecuencia, que algún individuo no está conforme con la tesis general de la comunidad que constituye el partido y entonces forma un nuevo partido. ¿Qué ha pasado en la historia de las comunidades religiosas? Lo propio, una comunidad

religiosa existe unida, integrada, perfecta; pero pasa el tiempo y como acaeció con el cisma griego, algunos católicos adoptaron una posición diferente; entonces la Iglesia se dividió y tenemos la comunidad romana y la comunidad griega. ¿Qué pasó más tarde con la posición de los beneméritos autores de la reforma religiosa, un Lutero, un Calvino, un Swingle? Que estos cristianos no estuvieron de acuerdo con los postulados generales de la comunidad “iglesia romana” y entonces fundaron la “iglesia protestante”. Eso mismo pasa constantemente en la vida social; pero la esencia de la comunidad es la subordinación de los intereses del individuo a los intereses de la comunidad. Para mí, la Universidad es una comunidad, tesis que yo creo que nadie replicará supuesto que en la Universidad alumnos, profesores, maestros, directores, Rector, todos nos subordinamos a los planes de nuestro instituto y los tomamos como norte y guía de la acción de la comunidad de cultura a la que pertenecemos.

Segundo punto: ¿Qué es cultura? La cultura es, en una palabra, creación de valores; es culto el individuo que colabora en la creación de valores, y los valores son: el valor económico, el valor estético, el valor ético, el valor intelectual que se llama verdad y el valor religioso que se llama santidad. Todas las sociedades humanas vienen elaborando constantemente valores, es decir, la cultura es elaboración de valores. El valor económico, el valor estético, el valor lógico y el valor religioso, fundamentalmente, estos valores los ha venido elaborando la humanidad desde siempre. Siempre se ha producido una elaboración en el orden de la utilidad, en el orden estético, en el orden ético, etc. Dicho, pues, lo que entiendo por comunidad y lo que entiendo por cultura, creo tener derecho para declarar que la Universidad es una comunidad de cultura. Entonces, yo declaro preferentemente, y digo: la Universidad de México es una comunidad cultural. Pero hay muchas comunidades culturales; hay la comunidad cultural religiosa, hay la comunidad cultural política, hay la comunidad cultural estética, hay otras muchas comunidades culturales. Por tanto, ahora, procediendo lógicamente, debo decir cuál especie de comunidad cultural es la Universidad. Si se admite que la Universidad es una comunidad cultural, debo decir cómo elabora, o qué parte de la cultura compete, por su esencia, a la Universidad. Y entonces caracterizaré con una nueva letra la esencia de las instituciones jurisdiccionales: la Universidad de México es una comunidad cultural de investigación y enseñanza.

Tiene un doble fin: el primero y el fundamental contra todo lo que pueda alegarse es este: enseñar; el segundo es este: investigar. Ortega y Gasset ha visto con suma claridad en

esta cuestión, y manifiesta que el propósito general de las universidades es transmitir la enseñanza, transmitir el conocimiento por la enseñanza, pero ¿qué se enseña? Se enseña lo que es ciencia. Como decía: ciencia es ciencia; se puede enseñar, pero si la ciencia no se elabora, ¿qué se enseña? Por tanto, hay un fin implícito, esencial también, que caracteriza la comunidad de cultura universitaria. Esta comunidad de cultura universitaria, tiene por fin investigar y enseñar. La Universidad de México es una comunidad cultural que investiga y enseña; por tanto jamás preconizará oficialmente, como persona moral, credo alguno filosófico, social, artístico o científico. ¿Por qué no puede preconizar un credo? La razón es obvia: porque es una comunidad de investigación; supongamos que hoy declaramos nosotros un credo, y que mañana, en nuestro mismo taller de investigación y enseñanza que es la Universidad, se declara que ese credo no vale. Si la esencia de la Universidad es la investigación ¿cómo es que podremos declarar a priori un credo?

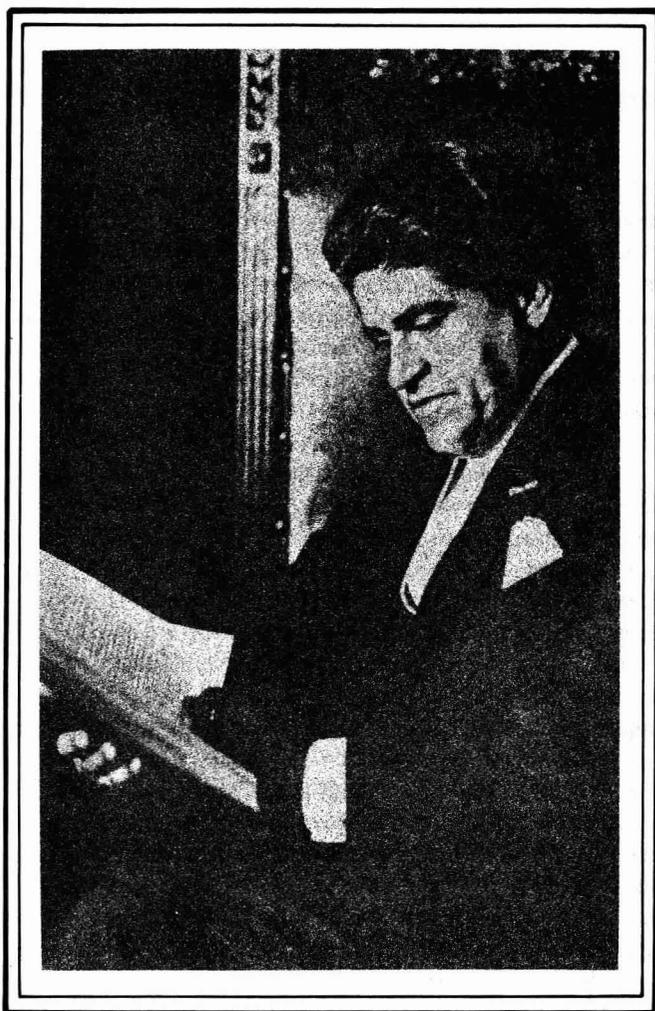
Ruego al auditorio que no piense que soy un enemigo de las tendencias sociales; un hombre contemporáneo que es enemigo del socialismo, no merece vivir en este siglo; pero un hombre contemporáneo que entroniza y lleva a la categoría de credo filosófico o social de una Universidad cierto sistema social, es una persona que se expone a que mañana ese credo social se declare inexistente, y declarado inexistente habrá complicado a la Institución como persona moral, en la confección de un credo mandado recoger por la cultura. Yo estoy conforme en una orientación de la Universidad hacia los problemas sociales, y lo declaro con toda la amplitud y la fuerza de mi espíritu, pero no estoy conforme con la consagración de un sistema social definido, el colectivismo, como credo de la Universidad. Ahora bien, los autores de este proyecto han sostenido un credo o un sistema colectivista, porque aunque no se digan las cosas con las palabras que regularmente las nombran, las cosas existen cuando están tan puntualizadas como aquí se puntualizan. Yo diría: como institución de cultura la Universidad de México, dentro de su personal criterio inalienable, tendrá el deber esencial de realizar su obra humana ayudando a las clases proletarias del país en su obra de exaltación, dentro de los postulados de la justicia, pero sin preconizar una teoría económica circunscrita porque las teorías son transitorias por su esencia, y el bien de los hombres es un valor eterno que comunidades e individuos necesitan tender a conseguir, por cuantos medios racionales se hallen a su alcance. Es decir, yo pienso que si esta casa de estudios cierra sus oídos y el corazón y la inteligencia al bien de todos, esta casa de estudios se volverá una momia. México seguirá haciendo su cultura social fuera de las aulas, porque los pueblos tienen que vivir, y si no vive intelectual y culturalmente dentro de las paredes de la Universidad, vivirá en pelo; y entonces la Universidad, frente al pueblo, será un ludibrio, y como el pueblo es la fuerza, como el pueblo es la inteligencia suprema, la comunidad de cultura sufrirá el desprestigio concomitante de su actitud negativa o simplemente restrictiva, frente a las condiciones de la humanidad y la justicia. Por tanto, yo admito la orientación pero no la definición de un credo socialista definido.

Hoy mismo tenemos entre los partidos socialistas de México colectivistas y comunistas, ¿por qué razón vamos a declarar la superioridad de un credo sobre otro? ¿Por qué circunstancias vamos a decir: tiene razón este sistema socialista y no tiene razón este otro sistema socialista? Es peligroso, y

ese es el momento contemporáneo; ¿y mañana? ¿quién va a saber cuál es el credo de mañana? Y como somos una institución de investigación y enseñanza, sólo enseñamos aquello que investigamos y si investigamos que nuestro credo es deficiente, con qué circunstancias vamos a limitarnos a una posición definida por una filosofía? Porque en el mundo nada se define sin una filosofía, la filosofía del colectivismo es el materialismo histórico, tesis actualmente falsa; pero los autores del proyecto aceptan el materialismo histórico y la prueba de que aceptan el materialismo histórico es que nos dicen: (lee), vamos a esperar un poco porque no todo el mundo está de acuerdo con la identidad inicial de los fenómenos del universo, como decía Montaigne: pero si la identidad inicial de los fenómenos del universo es objeto de discusión ¿vamos a complicar a la Universidad obligándola a enseñar la identidad de los fenómenos del universo? Yo indico aquí que si aprobáis semejante artículo me apartaré de la Universidad; pero ya discutiremos el asunto en el Consejo de la Universidad; aquí no se marcan sino planes; pero en el Consejo de la Universidad diremos cuáles de todos vuestros ideales y consejos aceptamos y cuáles no aceptamos. Yo no abdicó de mi carácter de Consejero Universitario frente a frente del Congreso de Universitarios Mexicanos; lo declaro con toda la pasión que me caracteriza y toda la libertad de pensamiento que siempre he podido asumir frente a los cuerpos colegiados sabios que han tenido la atención de llamarme a sí para ver de agregar una pequeña luz, la de mi pobre mente.

Se dice (lee), mal, muy mal seguimos porque la filosofía no puede basarse sólo en la naturaleza, la filosofía se basa también en la cultura; filosofía que sólo se basa en la naturaleza se llama naturalismo y esto está mandado recoger hace algunos lustros, décadas o quizás más. No podemos enseñar el naturalismo en las aulas, no podemos porque la cultura reclama su misión. La filosofía tiene dos órdenes; mundo natural y mundo cultural. La filosofía que se basa sólo en el mundo natural es naturalismo falso; la filosofía que se basa sólo en el mundo cultural es también incompetente, aun cuando incomparablemente más competente; pero la filosofía se debe basar en la naturaleza y debe florecer en la sociedad y la cultura. Además, es contradictoria con la decisión porque queremos reivindicación social, naturalmente, naturalmente eso no es aceptable, pues naturalmente el que puede podrá y el que no pueda no podrá. Decía Spinoza: "el límite de la fuerza de cada quien se extiende hasta donde alcanza su poder", de suerte que si confesamos un naturalismo, que allí donde haya un oprimido, que se defienda, y no puede defenderse, que lo ahorquen porque es menos fuerte que el otro; este es el naturalismo.

Ahora, si vamos a la cultura, qué cosa tan diferente; si vamos a la cultura, esa es acción nefanda y entonces la filosofía fundada en la cultura, se opondrá a este naturalismo enseñando justicia por encima de la naturaleza. "La Historia se enseñará como la evolución de las instituciones (lee); pero la Historia no puede enseñarse como la evolución de las instituciones sociales por que la historia es más que eso, hay historia de las instituciones sociales e historia de otras causas. Si se quiere que se enseñe la historia de las instituciones sociales se enseñará eso; pero además se enseñará historia, porque Julio César no es institución social y sin embargo Julio César tendrá que ser estudiado en un curso de historia, o no sé para qué servirán los cursos de historia que se establezcan en la Universidad de México.



Antonio Caso

Las instituciones sociales son parte de la historia, el que enseña instituciones sociales, enseña una parte de la Historia, la historia abarca la historia de las instituciones y otras cosas más, muchas cosas más que no son instituciones sociales; la historia es esencialmente el conocimiento del individuo y por consiguiente no podrá darse historia si no se llega al conocimiento del individuo, y la obra de las instituciones sociales es sólo una parte de la historia universal. Se necesita agregar la parte de los conocimientos históricos que no se hayan contenido en la expresión "la historia se enseñará como la evolución de las instituciones sociales". Se ha querido por los autores del proyecto excluir la enseñanza de la historia, dejando a explicar solamente la historia de las instituciones sociales; me parece esto absurdo. Después (lee) "y la ética, se va a enseñar ética, como valoración de la vida que señale como norma para la conducta individual, el esfuerzo constante dirigido hacia el advenimiento de una sociedad sin clases, basada en posibilidades económicas y culturales semejantes para todos los hombres". Eso no es solamente la ética, la ética abarca ese problema y otros problemas más; pero los autores del proyecto me parecen fascinados con una idea, con un credo, exponen ese credo y esa idea y necesariamente subordinan las demás ramas de la enseñanza y de la ética y de la filosofía misma, y nos dan un naturalismo en vez del conocimiento filosófico, nos dan una historia de las instituciones sociales en vez de historia y nos indican la enseñanza de una parte de la ética en vez de darnos la ética. Por último, para concluir, la obra de la Universidad puede concebirse según pienso en estos términos: la institución no tiene cre-

do, tiene orientación, y su orientación, como dije, ha de tener el deber de realizar su obra humana ayudando a las clases proletarias del país en su obra de exaltación sin preconizar el credo colectivo. Segundo. La Universidad de México dejará a cada profesor en libertad de enseñar la tesis que guste, siempre que tenga competencia e idoneidad. Es mejor un profesor adocenado que suscriba la tesis que sustentamos. Este hace la mejor propaganda en su contra, el otro hace valer la posición que ocupamos al ofrecernos puntos de vista críticos. He aquí, por ejemplo, lo que pasa en las grandes Universidades de la tierra. Hay en Alemania Universidades que se llaman parietéticas; las universidades parietéticas tienen cátedras de teología, y en las mismas universidades se sirve la cátedra de teología y la cátedra de teología protestante. Las Universidades parietéticas, y algunos alemanes protestantes me han contado que daba la clase de teología y de comunión el ilustre pensador de la compañía de Jesús, el padre Presvilla, y los protestantes decían: ahora vamos a oír a Presvilla. En Alemania no se deja que cada quien concorra a las clases que quiera, sino que ahí hay que pagar, por tanto se colocaban de rondón, entraban a oír la clase, y seguían los comentarios: qué admirable es la ciencia de Presvilla, pero qué injusto estuvo hoy con las instituciones culturales de la teología remota. En Madrid fue célebre la doble cátedra de la filosofía escolástica que sirvió Ortiz de Lara frente a la clase de clasicismo que diera don Nicolás Salmerón. El que quería, iba a la cátedra de don Nicolás a estudiar clasicismo, e iba a la cátedra de Ortiz de Lara y allí estudiaba filosofía escolástica. Y así se hace la cultura, no seleccionándola a priori, sino abriendo de par en par las puertas del estudio al conocimiento, a la investigación, a la verdad y a la enseñanza. Pero queda el último formidable argumento: en tanto que la Constitución de la República sea la Constitución que hoy nos rige no podemos hablar sino en tono de cátedra de las reivindicaciones que habrán de realizarse científicamente sobre la condición de nuestro proletariado. Acabáis de aprobar una base sexta que dice: (La lee). Yo no tuve inconveniente en aprobarla porque como íbais a disentir cual es la orientación, me daba igual. Y si la orientación es la que yo pienso, está muy bien; si la orientación no es esa, está mal; pero estando mal la orientación, ¿qué me importa aprobar un artículo secundario de un Reglamento? Se aprobó, sí; ¿porque yo pienso en una orientación, negáis la orientación? No me interesa, no tengo empacho en decir: hágase la voluntad de vosotros en lo que concierne a la cláusula sexta.

Esta orientación general la he fijado en estas condiciones: voy a dar lectura a mi proyecto íntegro de orientación general de la Universidad; es muy breve y ya está explicado en todas sus partes. Primera base. — La Universidad de México es una comunidad cultural de investigación y enseñanza; por tanto, jamás preconizará oficialmente, como persona moral, credo alguno filosófico, social, artístico o científico. Segunda. — Cada catedrático expondrá libre e inviolablemente, sin más limitaciones que las que las leyes consignent, su opinión personal filosófica, científica, artística, social o religiosa. Tercera. — Como Institución de cultura, la Universidad de México, dentro de su personal criterio inalienable, tendrá el deber esencial de realizar su obra humana ayudando a la clase proletaria del país, en su obra de exaltación, dentro de los postulados de la justicia, pero sin preconizar una teoría económica circunscrita, porque las teorías son transitorias por su esencia, y el bien de los hombres es un valor eterno

que la comunidad de los individuos ha de tender a conseguir por cuantos medios racionales se hallen a su alcance. Cuarta.— La Universidad procurará de preferencia discutir y analizar, por medio de sus profesores y alumnos, los problemas que ocupen la atención pública, y cada individuo será personalmente responsable de las opiniones que sustente. Para la realización de esta actitud sólo se exigirá previamente, a juicio de la Academia de profesores y alumnos respectivamente, que sea idóneo intelectualmente con el conducto universitario de que trata. Por último, y como prueba de la absoluta amplitud de criterio que creo haber alcanzado en la redacción de estas bases, por encima de todo sectarismo, diría: es libre la inscripción en las cátedras de la Universidad. Cada alumno hará sus estudios bajo la dirección del profesor que eligiere, entre los catedráticos que prestan sus servicios en la enseñanza de una misma asignatura”.

Esto es lo que yo ofrezco en cambio de la tesis que se sustenta para que la aprobéis. Ruego muy atentamente al señor Presidente se sirva tomar en consideración esta labor mía. De suerte que, si les parece digna siquiera de meditar, aquí queda. Yo he venido a decir una opinión sincera. Me animó mi pensamiento: que tuvisteis la bondad de traerme a este sitio como miembro de honor. Repito mi agradecimiento profundo, pero a la vez que mi agradecimiento sostengo mis ideas, porque una manera de agradecer es esta; sostener lo que pienso frente a lo que vosotros pensáis: una manera de pensar a otra manera de pensar. Por lo demás, yo entiendo que un individuo convencido de un credo político o social querrá hacer la propaganda de su credo político social, y lo respeto, porque para mí, la grandeza está en eso: en pensar de un modo y hacer concomitantemente, no en pensar de un modo y hacer de otro modo distinto. Por tanto, a los distinguidos líderes que se encuentran en esta aula magna de la Preparatoria mexicana, venerable aula, les ofrezco mis respetos, pero les ruego que mediten en el peligro que hay en que la Universidad declare un credo definido, porque la Universidad es investigación, y la Universidad es enseñanza, y la ciencia no está hecha, y se prolonga en una perspectiva eterna y va constantemente adquiriendo verdades que antes no tuvo, porque no tiene ningún hombre el derecho de imponer un dogma, porque todo dogma, después que se ha impuesto, cuando no está sustentado por la fe religiosa, corre el riesgo de ser mañana el blanco de las discusiones y el objeto de disputas. Pero eso sí: darle una orientación de humanidad y de justicia, como la que merece he defendido en el proyecto que someto a la consideración de los universitarios mexicanos. Mi agradecimiento es especialmente sincero para una persona que realiza, a mi modo de ver esta ecuanimidad y este modo de obrar pensando que la actividad humana y la inteligencia han de unirse. Esta persona ha estado durante toda la sesión de hoy sosteniendo un proyecto. Está a mí ligada por los vínculos de la amistad más estrecha, y frente a frente del señor licenciado don Vicente Lombardo Toledano, su profesor de Filosofía se opone al naturismo, se opone a la declaración del colectivismo como credo de la Universidad Mexicana. He dicho.

EN PRO

DR. VICENTE LOMBARDO TOLEDANO

“Señores delegados: El problema que ocupa la atención de nuestro Congreso en estos momentos es, seguramente, el problema más grave, el más difícil de resolver y, al propio tiempo, el problema más trascendental, no sólo para la cultura de México, sino también para sus destinos históricos. Por eso debemos agradecer las circunstancias que hicieron posible la convocatoria de esta Asamblea, pues hace muchos años que en México no se discuten de una manera seria y profunda las cuestiones básicas que más interesan a la conciencia del país. Con todo el acendrado afecto que siempre he tenido por mi maestro don Antonio Caso; con todo el respeto y la estimación que le guardo; con toda la consideración que sentimos por él no solamente sus discípulos, sino los hombres que en México se interesan por los problemas del pensamiento, voy a contestar a las razones que ustedes ya escucharon y que se oponen a la tendencia que informa el trabajo de la Segunda Comisión del Congreso, en asunto tan importante como el que solicita nuestra atención en esta hora.

El maestro Caso ha definido a la Universidad como una comunidad de cultura; para justificar su tesis ha dicho primero qué debe entenderse por comunidad y ha dicho después qué debe entenderse por cultura. Afirma, y en eso estamos de acuerdo todos, que la esencia de la comunidad, que la esencia de la sociedad, implica la subordinación del interés individual al interés colectivo, y que por esta causa, aún cuando en la sociedad haya que distinguir por lo menos tres modos distintos de la comunidad: la comunidad *latu-sensu*; la *stricto-sensu* y las comunidades particulares, tanto la primera como la segunda y las últimas, todas ellas, están sujetas al mismo principio: subordinación del interés individual al interés colectivo; y después nos ha definido lo que él entiende por cultura. Cultura, dice, es creación de valores, sólo que hay varios valores distintos: el valor económico, el valor ético, el valor intelectual o lógico y el valor religioso que es la santidad. Y explicadas las dos premisas de su afirmación, concluye el maestro Caso: la Universidad es una institución de cultura, es una comunidad cultural. Pero, ahora bien, de las comunidades culturales, de los valores culturales que existen ¿cuál de ellos, cuál de todos es el que compete a la Universidad? ¿el valor cultural económico, el valor cultural estético, el valor cultural ético, el valor cultural lógico o el valor cultural religioso? Contesta su propia interpelación, su propia pregunta, en los siguientes términos: la Universidad es una comunidad de cultura relativa a la investigación y a la enseñanza, cultura que se desenvuelve en dos actividades fundamentales: investigar y enseñar. ¿Qué es lo que se enseña?, pregunta otra vez, relacionando las interrogaciones con este punto concreto de su tesis perfectamente lógica. Lo que se enseña es la ciencia. ¿Y qué es lo que se investiga? La verdad. ¿La verdad ya está hecha? No, la verdad se va formando. Por consiguiente, enseñar no es solamente transmitir conocimientos, sino, al propio tiempo, lograr nuevos conocimientos y rectificar los anteriores. Esta función define de manera clara y nítida la tarea de investigación científica. Por tanto, comenta el orador, si la Universidad es comunidad de cultura no puede, de ningún modo, preconizar una tesis,

porque dentro de la propia misión de la Universidad esta postura queda invalidada por el objeto de la ciencia y por la tarea de la investigación científica. De manera, afirma el maestro, que no puede preconizarse ningún credo, pues el que investiga sabe que el credo de hoy no es el credo de mañana y se corre entonces el riesgo, se corre el peligro, de no poder innovar o de preconizar un credo que no tiene credo de mañana y se corre entonces el riesgo, se corre el peligro, de no poder innovar o de preconizar un credo que no tiene ninguna demostración probable desde el punto de vista científico.

Por eso no está de acuerdo, sigue diciendo, con el credo socialista colectivista que él cree advertir en las proposiciones que la Segunda Comisión ha presentado a la consideración de la Asamblea, porque, además, hay muchos credos socialistas y el propuesto se refiere sólo a una de sus formas. ¿Con qué derecho vamos a afirmar una tesis, si tal vez mañana habrá que rebatirla? Y si mañana la consideramos falsa, sin valor, ¿con qué derecho la sostenemos hoy? El materialismo histórico que propone la Comisión es falso en su esencia, dice también; no es posible admitirlo por la misma causa; no es posible admitir la identidad esencial de los fenómenos del Universo, como la Comisión lo asegura, porque la filosofía basada en la naturaleza recibe el título de naturalismo. Y la filosofía se tiene que basar en la naturaleza, sí, pero además se tiene que basar en la cultura. Cuando la naturaleza es la base de la filosofía, ésta resulta mediocre, de la misma suerte que cuando se basa únicamente en la cultura. Quizá una actitud exacta es la de las dos bases: naturaleza y cultura. Por eso la tesis de la ponencia resulta contradictoria, afirma el maestro, pues se está preconizando el naturalismo, y conforme al naturismo, tal como lo ha estudiado Spinoza, resulta que la única ley válida de la vida es la ley del más fuerte; pero para eso está justamente la cultura: para corregir al materialismo.

La historia, por lo tanto, continúa el maestro, no se puede entender como un proceso de hechos económicos. La ponencia propone que la historia sea el estudio de la evolución social a través del tiempo, y eso no es la historia. La historia es algo más que la evolución de las instituciones sociales: es las instituciones de individuos y los individuos mismos, y a no ser que quiera hacerse solamente la historia de las instituciones sociales, en cuyo caso no se estudia la historia, tiene que realizarse el estudio de los individuos a través de todas las épocas. Por eso también la ética que la Comisión propone es una ética raquítica, una ética parcial, que no ve el conjunto. Es una ética que aborda uno solo de los aspectos del espíritu, pero que no es la visión filosófica de la vida. Por eso la Universidad, vuelve a insistir el maestro, no puede tener un credo, aunque debe tener orientación; por eso, añade, la libertad es inherente a la cátedra, no debiendo tener más límite el profesor que la obediencia que le impongan las leyes. Es preferible un profesor sabio partidario de una doctrina que no se sustente por los alumnos, que un profesor adocenado que sólo explique una tesis de acuerdo con nosotros, porque el primero hace un servicio a la cultura, en tanto que el segundo no hace ningún servicio a nadie.

Después recuerda el maestro las universidades parietéticas, universidades que mantienen el criterio de que lo mejor que puede hacerse es ofrecer la posibilidad de llegar a la síntesis, por medio de la tesis y de la antítesis, de las controversias libres, que ofrecen la ocasión de escuchar todas las razones, el

pro y el contra, confirmándose así la cultura a posteriori, ya que no puede haber cultura a priori. Y para finalizar, dice el maestro, que, mientras subsista la Constitución de la República, la Universidad no podrá adoptar ningún credo especialmente relacionado con las tesis políticas. Orientación, concluye: pero ningún dogma, ninguna teoría para la Universidad como persona moral, ni filosófica, ni política, ni social, ni científica; y para la cátedra la libertad más grande, con el objeto de que se pueda profesar cualquier doctrina filosófica, científica, moral o religiosa. La verdad y el bien son eternos, dice el Maestro; no podemos preconizar un bien circunstancial; el bien de los hombres es permanente; y como la investigación debe realizarse en estos términos por la propia definición de la institución máxima de cultura que tenemos en México, no compete a ésta adoptar una actitud definitiva. La ciencia no está hecha. Todo dogma se acaba y se agota. Hasta aquí lo dicho por él.

Ahora voy a contestar los argumentos del maestro. Estamos de acuerdo en que la esencia de toda comunidad es la subordinación de los intereses individuales a los intereses del grupo. Estamos de acuerdo, asimismo, en que la cultura es creación de valores. Pero no estamos de acuerdo —al menos esta es mi opinión personal—, en que los valores culturales tengan todos el mismo valor. No estamos de acuerdo en que el valor estético sea semejante al valor económico. No estamos de acuerdo en que el valor religioso tenga la misma importancia que el valor lógico o intelectual. Dentro de la valoración que hace la cultura, de la vida, existen rangos, jerarquías, grados, relaciones de orden. Y también afirma que la cultura no ha sido la misma en todas las épocas, porque la cultura no es una finalidad. Aquí estriba quizá la diferencia de opiniones entre el maestro Caso y nosotros. La cultura es una finalidad, según él, y nosotros, yo al menos, sostengo lo contrario: la cultura es un simple instrumento del hombre, no es por consiguiente una finalidad en sí. Y como afirmo que la cultura en sí y por sí no existe, también afirmo que la humanidad abstracta, que el bien en abstracto, no existen, porque ningún valor en abstracto existe. No creo en las entelequias; no creo en los valores abstractos y menos cuando se trata de valores históricos. La cultura ha sido la resultante de diversos factores, de distintas circunstancias a través de la evolución histórica, nada más. Cada régimen histórico ha tenido una cultura especial. ¿Por qué? Porque la cultura es justamente eso, valoración, expresión de juicios colectivos, opinar de la comunidad respecto de la vida, a través de la propia comunidad y para la comunidad misma, para los fines de una comunidad determinada. No hay régimen histórico que no haya tenido a su servicio una manera de pensar la vida, una serie de juicios que tratan, en primer término, de hacer que perseveren, de hacer que se mantengan las instituciones que caracterizan a ese régimen histórico. No voy a citar ejemplos, porque para un auditorio culto como el que constituye el Congreso de Universitarios, las citas resultan inútiles, pero en nuestro propio país podemos, a grandes rasgos, recoger la experiencia de los siglos.

Podemos recordar ahora mismo cuáles han sido las principales épocas de nuestra evolución histórica y veremos que, dentro de todas ellas, a un régimen determinado siempre ha correspondido una manera especial de entender la cultura, porque la cultura no es finalidad sino instrumento, medio de acción para la vida colectiva. La primera gran etapa de la evolución histórica de México es el Virreynato. El Virreyna-

to se caracteriza por la Iglesia católica como una institución temporal, no sólo espiritual. ¿Qué cultura correspondió a esa etapa? La de una enseñanza dogmática que creía que la verdad no es fruto de la investigación, sino afirmación divina hecha por todos los siglos en beneficio de los hombres. Una posición ideológica al servicio de la Iglesia, como una institución política y espiritual, para mantenerla como núcleo de este régimen por todo el tiempo posible. La segunda gran etapa de la evolución histórica de nuestro país es la Reforma: secularización de los bienes de la Iglesia; separación de la Iglesia y el Estado; libre examen; investigación de la verdad; crítica de la creencia en la verdad hecha; censura a todos los dogmas establecidos con antelación; fundación de la Escuela Nacional Preparatoria, teniendo como espina dorsal de su sistema educativo, la ciencia, en una rígida concatenación técnica de los pensamientos y de los métodos. ¿Por qué? Porque estaba tratándose de formar un Estado basado en el individuo y para provecho del individuo. Ahora bien, un régimen histórico que tenía por base y objeto de sus instituciones sociales al individuo, es naturalmente un régimen histórico que crea también la pedagogía individualista. Por eso las enseñanzas "Barredianas" y el desarrollo de la filosofía positivistas fueron doctrinas, fueron instituciones de servicio público, que estuvieron consagradas al mantenimiento de una serie de instituciones políticas que tenían, repito, al individuo físico, a la persona física, como objeto y como base. Por eso, durante muchos años, se enseñó aquí una doctrina moral en relación con una doctrina biológica: la posibilidad del triunfo del fuerte, pues aunque es verdad que se nos hablaba de altruismo y de egoaltruismo, también es cierto que sólo se trataba de medios débiles frente a la supervivencia del apto como actitud moral oficialmente preconizada por este instituto. La tercera gran etapa de la Historia de México, una etapa que estamos viviendo y por eso no ha definido sus perfiles de un modo real definitivo, es la etapa de la Revolución.

Desde luego, hay la actitud unánime de rechazar la tesis dogmática de la época virreinal, por las gentes que se preocupan por los problemas de la cultura; y también la de rechazar la tesis de que las instituciones sociales se basan en el individuo y tienen por objeto al individuo. Ciertamente que este ánimo, esta actitud, todavía no ha podido cuajar en regímenes políticos y económicos que, a su vez, formen una nueva pedagogía, una nueva filosofía, una nueva manera de entender la enseñanza y de establecer los institutos y colegios superiores del país. Pero esa actitud unánime se palpa en el ambiente, porque no es sólo el pensamiento de un hombre, no es siquiera el pensamiento de grupos, es el pensamiento de la generalidad, es el pensamiento de la mayoría. Estamos de acuerdo en que la causa de la oposición a la actitud mayoritaria debe desaparecer, y queremos formar otra nueva, distinta de las anteriores, que pueda servir al momento histórico que estamos viviendo. Por lo mismo, si entendemos que la cultura es un medio, si aceptamos que los valores culturales no son todos iguales, si creemos que en la época moderna, más que en ninguna otra, no se pueden entender los problemas sociales sino tomando como eje, como base de explicación, el fenómeno económico, entonces, para ser consecuentes con nuestra creencia científica, tendremos que admitir que los otros valores de la cultura están íntimamente vinculados al valor económico. Y esto lo aceptamos no como un "artículo de fe", sino como consecuencia de la propia observación histórica, como resultado de la evolución humana, de

tal modo que vale decir que no puede enseñarse en esta época la estructura social, que no se pueden entender los problemas humanos, sino tomando como guía, como linterna para alumbrar el camino, el proceso, los caracteres de las instituciones económicas. Esta categoría superior que representan los valores económicos, no creemos que pueda discutirse seriamente, con seriedad científica, en este tiempo. Su realidad objetiva es tan clara que sólo obcecándose en una creencia religiosa puede negarse con énfasis.

Por eso no estamos de acuerdo en la explicación que el maestro Caso nos ha hecho; porque creemos que la Universidad es institución de cultura, de investigación y de enseñanza; precisamente por ello creemos que dentro de la tarea de enseñar es donde la Universidad tiene el deber de dar una orientación. No hay incompatibilidad en sostener una teoría y mañana cambiarla por otra, porque en realidad, señores delegados, yo pregunto ¿cuándo, cuándo, en realidad, ha habido un régimen histórico sin teoría social, cuándo ha habido una enseñanza sin una teoría social, cuándo ha habido una institución que no preconice, abierta o subrepticamente, una teoría social? Nunca, que yo sepa; por eso no concibo un catedrático, un profesor, que no dé su propia opinión a los alumnos. Por lo mismo tampoco un régimen histórico que no sostenga ninguna teoría científica, filosófica, pedagógica, cualquiera que sea. Lo que sucede es que durante el último siglo de esta gran etapa de nuestra evolución histórica, se ha creído de veras que las escuelas han sido neutrales frente a los problemas sociales, frente a los problemas humanos, y realmente no ha habido tal neutralidad: le hemos estado sirviendo inconscientemente o conscientemente, de modo explícito o implícito, al régimen que ha prevalecido en el país durante mucho tiempo; y esta afirmación no la hago para nuestro país sino para todos los países del mundo.

El siglo XIX que creó el régimen capitalista es una etapa histórica en la evolución de todos los pueblos, etapa que ha formado una pedagogía capitalista. No ha habido, pues, tal neutralidad. La libertad de cátedra ha servido simplemente para orientar al alumno hacia una finalidad política, en relación con las características del Estado burgués. Esa es la realidad; el Estado no ha sido neutral frente a las contiendas de trabajadores, sino que todo él, a través de sus órganos, ha servido a una sola clase, a la clase capitalista; y la enseñanza en las escuelas oficiales no ha sido más que un vehículo para sustentar en la conciencia de los hombres el régimen que ha prevalecido. No ha habido tal libertad de cátedra. Hemos tenido, como siempre, una pedagogía al servicio de un régimen. Siempre ha sido así, siempre ha ocurrido de la misma manera. Yo pregunto, señores delegados, algo que es de gran importancia: ¿La Universidad debe enseñar? Sí, indudablemente ¿Y cómo debe enseñar? ¿Enseñar todo lo que se sabe? Veamos lo que ha ocurrido en los últimos años en la Escuela Preparatoria; veamos lo que acontece en otras escuelas del país no pertenecientes a la Universidad; veamos lo que acontece en todos los países que, como México, están viviendo este periodo de tránsito del régimen anterior a un régimen del futuro. Pues bien, con la libertad de cátedra los alumnos reciben de sus profesores todas las opiniones y, naturalmente, opiniones contrarias y aun contradictorias. Se cree que el alumno que llega al bachillerato, que no es culto, que va apenas a adquirir su cultura, tiene bastante capacidad para poder discernir, distinguiendo lo blanco de lo negro, lo gris de lo blanco, lo negro de lo gris. Pero no se trata

de libertad de investigación científica; no se trata de poner a los alumnos en la posibilidad de elegir: se trata de formarles un criterio y no se puede formar un criterio sin saber en qué consiste ese criterio. ¿Y qué es la enseñanza? No es simple transmisión de conocimientos, y aún en el caso de transmisión de conocimientos se opina al transmitirlos. Entonces allí, en la transmisión de conocimientos, en esa labor que puede parecer mecánica, ya se hizo un juicio, ya se está orientando. ¿Y cuántas orientaciones resultan? Es evidente que de quince de ellas ninguna es la verdadera. Entonces el alumno que va a la clase de biología y le oye decir al catedrático que la única tesis cierta es el monogenismo, y que después pasa a otro profesor, de geografía o de historia, por ejemplo, que le enseña que el monogenismo es falso, entonces —decía— el alumno no sabrá qué hacer. En realidad, éste no sabe cómo fue formada la tierra, si el profesor de física le ha explicado la génesis del mundo conforme a su teoría, y después el profesor de filosofía le dice que el mundo no se formó de acuerdo con tal o cual tesis aprobada en la cátedra de física, sino que Dios formó la tierra y cuanto ella contiene, en seis días, de conformidad con lo que dicen las Sagradas Escrituras.

No es posible enseñar sin transmitir un criterio, y no es posible tener criterio sin saber cuál va a ser éste. Lo que acontece actualmente es que los estudiantes, por su inteligencia natural, por la edad en que se hallan, son simuladores de todos los pensamientos, según los diversos criterios de los catedráticos, pero sin tener aquéllos una opinión propia. Salen, pues, a la calle sabiendo, como resultado de su paso por la Universidad, un solo principio de moral que es inmoral: la vida depende de la habilidad que se despliegue en la lucha. Yo me enseñé en la escuela a oír a mis profesores en todas las

teorías, en todas las doctrinas. Parecía que cada uno de ellos tuviese su doctrina. ¿Quién de todos tenía razón? Yo sólo sé que el que tenía razón, el que tiene razón es siempre el más hábil para sostener su propio credo frente al conjunto. Por eso la Universidad hace muchos años que arroja simuladores de la vida a la calle, competentes para ejercer una profesión, pero nada más. ¿Por qué? Porque no los han orientado, porque no les han dado rumbo, porque los profesionistas se llevan como único principio político y social el hacer un patrimonio, el de labrarse una fortuna, el de triunfar a todo trance, el de tener éxito. La palabra éxito, la palabra triunfo, ese acicate que nos ha corroído especialmente durante los últimos años, es una de las causas fundamentales de la bancarrota moral que el país sufre, porque sus hombres preparados son simuladores también de la vida, que únicamente van tras el éxito personal. Esa es la actitud real de la Universidad y su producto contemporáneo, y no queremos, señores delegados, que esa situación prevalezca. Es preciso que el bachillerato, que la Escuela Preparatoria oriente a sus alumnos. Y eso, inaplazable ya, no está en contradicción con la actitud de investigación científica. Si mañana se descubre en nuestros institutos de investigación que no hay identidad entre la materia y la energía, que no hay contingencia en estos dos órdenes de la naturaleza, porque son uno solo, entonces tendremos que corregir nuestra opinión y decir: ayer suponíamos como exacto este principio y hoy comprendemos que no lo es; hoy debemos reemplazarlo por este otro que parece estar comprobado.

El afirmar una opinión, el sustentar un credo, el tener un criterio, no significa tenerlo para la eternidad. En esto, justamente, nos diferenciamos de los dogmas de carácter religio-



Foto: Dirección General de Patrimonio, UNAM.

Escuela Nacional de Jurisprudencia

so. Los dogmas religiosos, los credos religiosos, son dogmas y credos hechos para siempre; en cambio, nuestra creencia científica de hoy, nosotros mismos nos encargaremos de corregirla mañana. Indudablemente que adoptaríamos una postura anticientífica si creyéramos que la verdad ya está hecha, pues nos pareceríamos en esto a los creyentes. La peor situación es la del hombre que, tratando de hallar la verdad, cree que la verdad ya fue encontrada. No; nosotros creemos que las verdades son contingentes; y que precisamente por ser contingentes debemos mostrar las verdades de hoy antes de que pasen. Lo que nosotros queremos es que haya libertad de pensar, pero no en función del pasado, sino en función del presente y en función del futuro. Entonces la libertad humana tiene límites, y el límite principal para la libertad de cátedra no es decir las cosas si no pueden sustentarse desde el punto de vista científico. Queremos lo de adelante, por lo menos lo de hoy, no lo de ayer. No existe, pues, contradicción, no hay incongruencia, sobre todo si es verdad que la Facultad de Filosofía y Letras, el Instituto que cierra la fábrica de la Universidad, la Escuela donde la cultura toca a la cumbre, sobre todo —repito— si allí se pueden oír todas las teorías, porque cuando el alumno llega a esa Facultad ya tiene un criterio propio, puesto que las bases de la cultura ya le fueron dadas. ¿Qué importa que un bachiller orientado ya, vaya a escuchar todas las teorías políticas y científicas? No importa tampoco que un estudiante que trabaja en el laboratorio de biología, ya orientado también, pueda descubrir mañana, con sus propios ojos si vale el término, mediante los aparatos científicos, que su creencia de ayer es hoy errónea. Mejor, mejor todavía. Eso quiere decir que la cultura irá de acuerdo con el tiempo, y que la verdad será cada vez mejor y más limpia. No debemos creer que la verdad ya se formó: hay que formarla, transmitiéndola, ampliándola, enseñándola, diciendo en qué consiste la verdad. Y la verdad debe proclamarse. Mañana se dirá la verdad de mañana, como ayer se dijo la verdad de ayer. Lo grave es no decir ninguna verdad. Lo grave es decir que las verdades pueden ser todas posibles, en el momento en que no es posible decir más que una verdad. Importa saber la verdad de hoy, y nosotros no preconizamos ninguna cosa cerrada, hermética, porque si es cierto que hay muchos matices en la doctrina socialista, también es cierto que todos los socialismos, sin excepción, sin faltar uno, están de acuerdo en este hecho fundamental: hay una injusticia en el mundo y ésta proviene de la falsa forma de la producción y de la mala distribución de la riqueza material. La única manera de acabar con esta crisis, de acabar con este drama histórico, es socializar lo que hoy pertenece a una pequeña y privilegiada minoría, poniendo al servicio de la comunidad lo que hoy es patrimonio de unos cuantos.

Copiaré las propias palabras del Maestro Caso: "Debemos recordar a las instituciones y a sus titulares que la esencia de la comunidad consiste en subordinar el interés del individuo al interés colectivo, y que mientras la propiedad esté en manos de unos cuantos hombres, no podrá haber felicidad íntegra en la tierra". Al decir esto no estamos afiliándonos a ningún partido político, no nos afiliamos siquiera a una doctrina determinada; no decíamos: socialistas, colectivistas; decimos simplemente, y lo proclamamos, este hecho innegable: la tragedia allí está, y la única forma de acabar con ella es acabar también con las bases que la sostienen, socializando lo que debe ser de todos, poniendo en manos de

todos lo que ahora es de unos pocos. Eso no es preconizar ninguna doctrina determinada sino una tesis científica, y al mismo tiempo una tesis moral, nada más. El día en que se nos demuestre que la tragedia histórica que vivimos no va a resolverse socializando los instrumentos de la producción y distribuyendo ésta del mejor modo posible, entonces, indudablemente, entonces sí se dirá: no señores, la solución de la crisis económica actual no depende de la socialización de los instrumentos y de los medios de la producción económica, sino de esta otra cosa. Pero como esa otra cosa no ha venido todavía, y como el éxito hasta estos momentos, por oposición al individualismo desenfrenado, es la socialización de la propiedad, nosotros tenemos que contribuir a que la propiedad se socialice. ¿De qué manera? ¿Por qué medios? Por los únicos medios posibles dentro de la Universidad, en el terreno científico, orientado en la cátedra hacia una finalidad humana; sirviéndole al país, investigando qué es su territorio, investigando qué es su población, investigando qué fueron sus instituciones; trabajando para la formación de programas de Gobierno desde el punto de vista impersonal; procurando, en fin, servir a la comunidad de un modo cierto, sin necesidad de preconizar ninguna teoría determinada, contingente, dentro de las luchas políticas de hoy, en México o en cualquier otro país del mundo. No: una actitud simplemente científica, una actitud que hasta estos momentos no se ha invalidado por nadie. Por eso nosotros creemos que no hay incompatibilidad entre la labor de investigación y la labor de enseñanza. Enseñar es transmitir un criterio. Yo repito esta frase como una oposición a las otras manifestadas por el maestro Caso, para que se vea con claridad cuál es la diferencia de nuestras posiciones ideológicas, no la de él ni la mía, porque yo no he inventado ninguna opinión. Es más, recogí, quizá tarde, debiendo haberla recogido más temprano, la opinión del mundo. Tenemos que acabar con la tragedia, y acabar con la tragedia es investigar los términos dentro del régimen histórico que nos caracteriza. Por tal motivo debemos afirmar nuestra posición. ¿Que la filosofía se basa en la naturaleza y en la cultura? Estamos de acuerdo: sólo que no es la acepción correcta la que el maestro Caso da al término naturaleza. Nosotros no hemos querido naturalismo, permítaseme la palabra, no hemos querido, al hablar de la naturaleza, revivirlo. Sabemos que es doctrina pequeña que alumbró escasamente a los hombres de su época, que se ha extinguido con las cosas transitorias. Lo que queremos es que se tomen en cuenta los progresos de la ciencia, el estado actual de la cultura científica en el mundo, ya que las Matemáticas, la Física, la Química, la Biología, han realizado grandes afirmaciones en favor de la cultura humana. Nosotros vinculamos hoy más que nunca la filosofía con la naturaleza; nos vinculamos al mundo en este afán de síntesis, de comunicación íntima, de relación entre el individuo y el mundo. Entre el hombre y la naturaleza es donde hemos de hallar las bases inmutables de nuestro afán de seguir preconizando la verdad. Estamos preconizando una doctrina que todavía no se afirma definitivamente, pero que tiene robustas características. Por lo mismo creemos que la filosofía debe basarse en eso. Como la cultura no es entidad independiente de los hombres, sino al servicio de los hombres, al basarse la filosofía en la naturaleza se basa en la cultura; porque no hay filosofía sin hombre; la parte fundamental del pensamiento es el hombre; cuando vinculamos al hombre con el mundo, estamos basando la cultura en la naturaleza y

al mismo tiempo la filosofía en la cultura. Esto no lo podemos rebatir porque no hay filosofía que no se base en el propio pensamiento humano. En cuanto a la historia, allí también diferimos del maestro Caso. El conocimiento del individuo, sin duda interesante, no es más que el resultado del conocimiento de las instituciones históricas, de las instituciones sociales. Dice el maestro Caso que Julio César no es institución social, claro; pero Julio César, como ningún hombre, merece el nombre de institución social; los hombres de excepción son resultante de instituciones sociales. Por eso queremos que la historia no se enseñe como biografía de los héroes o de los hombres de gran valía, de gran envergadura, de gran cultura, individuos superiores en cualquiera de sus formas. Precisamente porque nosotros aprendimos desde hace muchos años la historia en forma falsa, no sabemos la historia de México. Sabemos de las cosas a través de la biografía de hombres superiores; no sabemos la historia a través de las instituciones sociales; no sabemos cómo fue la vida en donde es necesario saberlo; no sabemos de los aztecas, ni de los mayas, ni de las tribus que habitaron en México antes de los siglos XV y XVI; no sabemos más que la historia de emperadores y caudillos; no sabemos que aquella población estaba mal nutrida siempre, que sobre la mesa parda de los indios pesaba una serie de instituciones brutales, que tenían que trabajar los indios para la Iglesia, para la casta sacerdotal, para el emperador y todavía tenían que trabajar para comer, sólo así, conociendo la tragedia en su base se puede explicar por qué hemos llegado hasta este momento siendo país anémico, que da la mayor proporción de sifilíticos y tuberculosos en el mundo. Aprendemos los nombres de Cuauhtémoc y de todos los héroes, pero uno no puede pasarse la vida viviendo en México, sirviendo al país sin saber nada acerca de él en la época prehistórica. No importa saber los nombres de los virreyes, sino cómo fueron evolucionando las instituciones humanas, y por eso queremos saber cuál es la forma social y cuál es la forma individual; si por individuo se entiende la institución social; si es lo típico de la historia; si por historia se entiende, además de las instituciones a los individuos, dándoles el mismo valor que a las instituciones sociales.

No estamos de acuerdo tampoco en cuanto a la ética. Es verdad que la ética debe ser el conocimiento de las opiniones respecto de la cultura humana a través del tiempo; pero cuando uno concluye, y en el transcurso mismo de la exposición histórica, tiene uno que decir cuál es su opinión. Indisculpable actitud sería la de un profesor de moral que explica, a partir digamos de Sócrates, lo que se ha opinado en el mundo respecto de la doctrina humana, y que no diga cuál es la conducta humana. Eso no es ser profesor de moral, profesor de filosofía. Tenemos que afirmar una opinión, no individualmente, afirmarla en conjunto los catedráticos, los colegios dentro del bachillerato, porque si un profesor es cristiano, y otro profesor es católico, y otro profesor es socialista, y otro profesor es hindú, los estudiantes de la Preparatoria no sabrán cuál debe ser su conducta en la vida. Es indudable, y eso no lo podemos negar, que no estamos ahondando la cultura humana en la Preparatoria. Para adquirir lo elemental de la cultura necesitamos que nos digan: esto es así, del mismo modo que nos dicen: así se resuelve una ecuación algebraica, y no hay un medio mejor que otro. En otras palabras, nos tienen que decir cómo debemos vivir y que la búsqueda de los valores actuales se realice en los centros en don-

de debe llevarse a cabo, en los laboratorios, en los institutos de investigación. Pero no vamos a abrir laboratorios de biología ni un laboratorio de ciencias económicas y políticas para justificar el régimen burgués, o para decir si el régimen socialista que preconiza tal o cual partido es el más aceptable. Eso sería antifilosófico y anticientífico. El investigador es un hombre que trabaja objetivamente, con datos generalmente incompletos; siempre está dudando de lo que sus ojos le van a mostrar; no sabe a ciencia cierta los resultados que pueda obtener ni lo que va a hallar, pero tiene el afán de encontrar siempre algo nuevo. En cambio el adolescente, que apenas está en la pubertad y llega a la Preparatoria; ¿cómo podría discutir las opiniones si no sabe cuáles son? Tiene que recibir las enseñanzas, es necesario darle orientación y en eso precisamente estriba la ética, en una valoración de la vida: precisa, concreta, afirmativa. Libertad de cátedra sí; pero no libertad para opinar en contra de lo que fue el pasado y menos aún en contra de las verdades presentes. En otros términos, libertad de cátedra, sí; pero libertad para opinar de acuerdo con las realidades que vivamos y de acuerdo con la verdad futura, si es que alguien puede, para facilidad suya y para provecho de la cultura mexicana, adelantarse a las verdades de hoy. Lo que no queremos es la anarquía, ni que siga prevaleciendo esta lamentable confusión que actualmente palpamos. No pertenecemos, no estamos afiliados a ningún partido determinado ni a ninguna doctrina social determinada. En el fondo el maestro Caso cuando preconiza la orientación, no hace más que confirmar nuestra actitud, pues precisamente lo que queremos es orientar. Pero para orientar hay que decir qué es la vida, qué es la verdad y cómo se transforman las instituciones sociales. El maestro incurre en una contradicción cuando dice que la Universidad debe ayudar a las clases proletarias exaltándolas. Yo pregunto: ¿Cómo? ¿Diciéndoles nada más que la vida de hoy es mala y que la vida de mañana debe ser mejor? Eso, hasta cierto punto, está bien, pero es inútil. Lo importante es decir cómo y concretamente; cómo y de un modo claro, determinado. Pero decirle a los proletarios: tu situación es muy mala y los intelectuales te vamos a ayudar, es decirles algo que no agradecen. En realidad no podemos siquiera ir a señalarles determinadas cosas que ellos saben mejor que nosotros. Lo que necesitamos es decirles cómo la Universidad, institución responsable de su misión histórica, puede ayudarles de un modo concreto, claro y definido. Y nosotros creemos que esa acción concreta es procurar que se realice la socialización económica. Así estamos exaltando al proletariado, pero estamos exaltándolo de una manera clara y evidente, usando de los medios que tenemos a nuestro alcance, dentro del papel científico y cultural en que nuestra definición nos coloca.

Señores delegados: no deseo cansar más la atención de ustedes, pero creo necesario insistir en la afirmación de que no venimos a hacer propaganda de un credo, puesto que la propaganda, se hace en la calle. Por otra parte, esto lo digo al menos por mí, creemos que la Universidad no va a realizar la revolución social. Ojalá, pero es imposible. No puede. No sólo no sabe: no puede. La revolución social la harán las masas. Pero nosotros que queremos servir a la masa, tenemos simplemente que cooperar para que las verdades que consideramos ya aceptadas y que consideramos aceptables, se transmitan, de manera que se forme una noción de responsabilidad en cada uno de los bachilleres, en cada uno de los

graduados de la Universidad de México, en cualquiera de las instituciones que la representan a través del país. No queremos establecer nosotros un dogma. Queremos únicamente preconizar la verdad, la verdad de hoy, la verdad de ayer, ya que la verdad de mañana será obra seguramente de otra generación. Nuestro dogma no es un dogma religioso, es un dogma que surge de las entrañas mismas de la tragedia histórica. Ahora bien, si la Universidad no adopta una actitud definida frente a las tragedias, como dice el maestro Caso, el pueblo entonces acabará con la Universidad y habremos hecho un Cristo de la peor especie. La Universidad no puede ser una torre cerrada, cuyos moradores que siempre van a la zaga, que siempre viven a la zaga, sean el ludibrio de las masas. Cuando se transforma un régimen se hace entonces que la Escuela se transforme. ¿Por qué siempre hemos de ser nosotros el pasado de la historia? ¿Por qué no hemos de ser por lo menos el presente de la historia? ¡Ojalá fuésemos el futuro de la historia! Eso queremos: siquiera corresponder a nuestra época.

DR. CASO

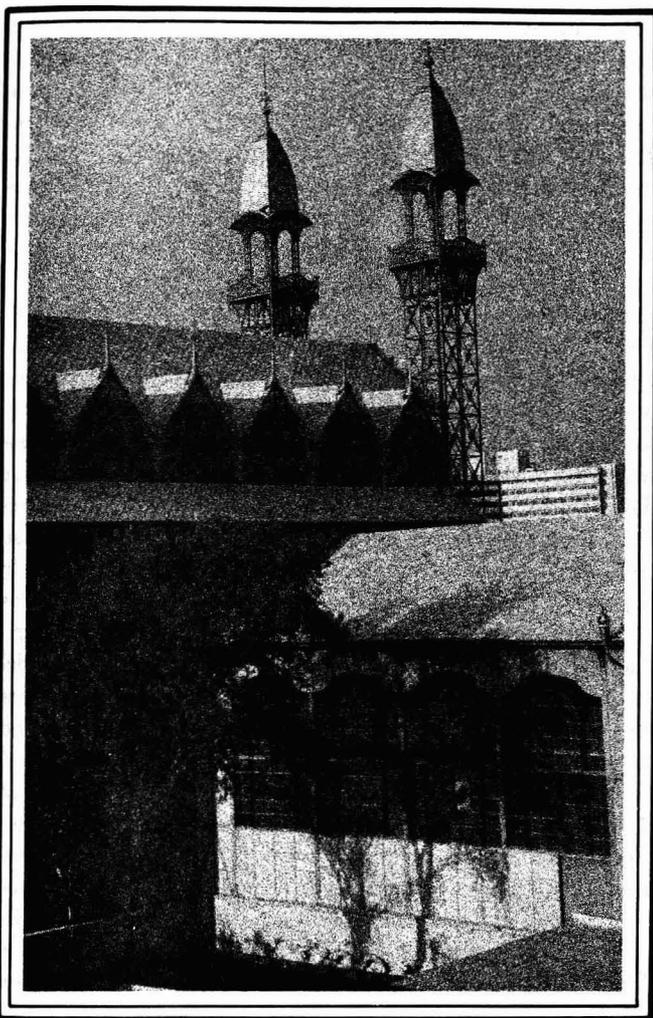
Señores: Después de oír las objeciones de los anteriores oradores a mi tesis, todavía puedo sentir en mi conciencia la manifestación clara de que me asiste la razón. Las objeciones no han servido sino para realzar ante mi propia vista la posición que procurara dirimir cuando tuve la honra de dirigirme por primera vez a vosotros. Dice la tesis que impugno, que la Universidad ha de tener un credo, o una posición, o una declaración de doctrina. Me opongo; votaré siempre en contra porque la Universidad, como persona moral, no puede patrocinar ninguna tesis, ningún credo, ninguna doctrina. Esta es la concepción de la Universidad. No los puedo preconizar. He empleado la palabra preconizar porque la Universidad, como tuve la honra de exponer, es un centro de investigación y de enseñanza, y el que está investigando no puede decir que ha alcanzado criterio; que ampliamente enseñen dentro del criterio que preconicen, para no ahorrarnos el contingente de eminentísimas personalidades que, así que declaremos que la Universidad Mexicana tiene un credo, tiene un propósito, y este propósito es el que se enseña en tal o cual tesis científica, filosófica o religiosa, si son honrados consigo mismos, tendrán que decir forzosamente: no es posible que realicemos nuestra función dentro de los postulados que se nos exigen.

Nos decía el orador que acaba de hacer uso de la palabra con tanto lucimiento: queremos que subsista la libertad de la cátedra, y yo no me explico cómo puede subsistir la libertad de la cátedra si se nos obliga a dar en la Universidad una enseñanza definida; ¿en qué consistiría esa libertad? Si yo preconizo una tesis como miembro de una comunidad, y si la esencia de la comunidad, como han admitido los señores del contra, es la enseñanza de subordinarse al principio constitutivo de la comunidad, ¿qué especie de libertad podéis tener en la cátedra? Ahora bien, aquí se preconiza una tesis definida y esta tesis es: primero, económica; segundo, social; tercero, histórica; cuarto, filosófica. Yo, por ejemplo, no estoy conforme ni con la tesis histórica, ni con la tesis social, ni con la tesis económica, ni con la tesis filosófica. Y cuando me digan: tendrás que enseñar, si aprobamos lo que la Comisión declara dentro de este cartabón, diré: pues como yo no puedo enseñar lo que ahí se consigna, ahí está la cátedra,

porque yo no admito esa tesis económica, ni admito esa tesis social, ni admito esa tesis histórica, ni admito esa tesis filosófica.

Voy a declarar, y me detendré de paso en cada uno de sus puntos, voy a declarar las razones en virtud de las cuales no estoy de acuerdo con ninguna de las partes de la tesis, aún cuando sí estoy de acuerdo en que la Universidad, sin declarar una posición socialista definida, sin declararla, sirva conforme a los fines de su instituto a la realización del bien humano. Primer punto: No estoy de acuerdo con la tesis filosófica. La tesis dice: "Las enseñanzas que formen el plan de estudios correspondiente al bachillerato, obedecerán al principio de la identidad esencial de los diversos fenómenos del Universo". Me hallo en perfecto desacuerdo con la tesis. Segunda parte: "...y rematarán con la enseñanza de la filosofía basada en la naturaleza". La filosofía no puede basarse sólo en la naturaleza. Ahora imaginen ustedes mi posición, si se sirven aprobar tal y como se acaba de enunciar el pensamiento: llego yo a mi clase; soy persona honrada y consciente y normal, que para dar mi clase en la Escuela Preparatoria, en donde enseñé Historia de la Filosofía, tengo que enseñar que, conforme al plan de estudios, he de obedecer al principio de la identidad esencial de los diversos fenómenos del Universo. Yo no podré honradamente seguir dando la cátedra de la Historia de la Filosofía, porque no podré enseñar una tesis que a mí en lo personal me parece fundamentalmente errónea. Por tanto, ¿cómo procedo para dar la lección? Yo quisiera que me explicaran los señores del contra. ¿Qué hago si toda mi construcción espiritual y todo lo poco que he podido avanzar o adelantar en los conocimientos, es para negar precisamente la tesis de la identidad esencial de los fenómenos del Universo?

Se refería el señor Lic. Sánchez Pontón con toda claridad al estado actual de la investigación científica. Vamos a ver qué nos enseña la investigación científica actual. La investigación actual, nos enseña; este es el panorama científico contemporáneo: en el centro de la evolución científica hay una ciencia que ha prosperado como ninguna otra; esa ciencia es la honra de nuestro momento histórico: la Física. La Física tiene prolongaciones hacia las Matemáticas, hacia la Química, hacia las Ciencias Naturales, y los descubrimientos de los físicos contemporáneos han venido a modificar profundamente las condiciones de las matemáticas, las condiciones de la Química, las condiciones de la Biología. El matemático dice: los problemas que me propone la Física para su resolución no los puedo resolver sino modificando mis procedimientos de investigación; y surgen nuevos desarrollos matemáticos para resolver el problema de la Física, y en el mundo hoy se da este hecho admirable: son unos cuantos jóvenes, a la cabeza de ellos, un príncipe de sangre real, que nos dice: ¿Sabéis qué es la materia? Un paquete de ondas: un paquete de ondas es lo que llamamos materia. La materia es un paquete de ondas, la materia no tiene una existencia individual, no hay materia; lo que existe en el mundo es una situación eléctrica cósmica, pero que se refiere solamente al sector de los fenómenos de la naturaleza, que no se refiere al sector de los fenómenos de la cultura. Entonces ¿cómo va a enseñarse que todos los fenómenos del universo son paquetes de ondas, resultado de la investigación de la Física? Se cree que hay infranqueable límite, que es imposible resolver las cuestiones sociales y morales con elementos que entreguen las ciencias físicas; se cree que los



Museo del Chopo

postulados de las ciencias sociales son por esencia diferentes de los postulados de las ciencias físicas. El naturalismo recibe el contacto de las investigaciones físicas y motiva el sector de sus investigaciones al químico; pero llega el físico y descompone el átomo y encuentra en la descomposición del átomo el sistema solar, ese sistema solar complejísimo, con Protón al centro y cerca de un centenar de electrones girando alrededor de ese centro. ¿Pero qué hemos adelantado con todo esto para el desentrañamiento del problema de la Ética? La Ética no puede fundamentarse en la Física porque es otro problema, porque es de otro orden, y el que no admita esta gran verdad es un individuo que no pertenece a su momento histórico, es un individuo al cual se le encuentra identificado con la marca de fábrica del siglo pasado. Es imposible, absolutamente imposible fundamentar la Ética, fundamentar el Derecho, fundamentar la Economía en los conocimientos de la Física; y repito aquí, entonces, que yo no voy a enseñar la identidad esencial de los diversos fenómenos del universo; ni voy a fundamentar mi doctrina moral en esta doctrina de los fenómenos del universo, porque no puedo; la historia del pensamiento ético del universo me enseña que no es posible fundamentar la Ética en teorías físicas.

Hay una escuela y esta escuela es la materialista que sí lo cree y he dicho desde el principio que se sirva el plato del materialismo histórico. Pero no se nos dice: estás engullendo el materialismo histórico, toma y come, este es mi manjar; pero no se dice el nombre. Esto se llama materialismo histórico, y es una verdad notoria que no es posible fundamentar las ciencias de la cultura en las ciencias de la naturaleza. Es

imposible, es otro orden; las leyes de la naturaleza tienen solamente una atingencia y esta atingencia es el orden humano; y el orden humano no se puede fundamentar en los postulados de las ciencias físicas, y no habrá quien pueda fundamentar el ideal porque el ideal es eterno, y no puede este ideal fundamentarse en las atingencias de los laboratorios, ni quedarse a la merced de las investigaciones de los químicos, porque es de otro orden, como decía Pascal, porque la materia existe sobre la naturaleza, porque el hombre es la única criatura que sabe decir a la vida "no", si toda la naturaleza obliga en un sentido; el hombre verdaderamente humano dice: llévame al patíbulo y allí seguramente moriré diciendo: "Bendito sea Jesucristo"; la ciencia de la moralidad no se puede fundamentar en la física, no es posible crear valores morales sobre fundamentos materiales; por tanto, como yo soy de los que creen en Dios, según dije en alguna ocasión memorable: aún son suficientemente fuertes los brazos de la cruz, para colgar de ellos, el destino humano; me opondré siempre contra la tesis materialista, sobre todo cuando por obra de hombres inteligentes se pretende llevar el materialismo histórico a la teoría, a la tesis de mi Alma Mater, la Universidad Nacional de México, con la enseñanza de la filosofía basada en la naturaleza. En este punto la réplica del señor Lombardo no fue todo lo valiosa que podría haberlo sido y no honra la claridad de su entendimiento, la perspicacia de su luz, me permitirá, pues, mi ilustre alumno, (le digo ilustre y soy el primero en reconocerlo y declararlo para que conste), que no esté de acuerdo con él, pero también tengo por norte no estar de acuerdo con las ideas de nadie cuando no satisfacen las exigencias de mi criterio y la ponderación de mi inteligencia. Por tanto rechazo enérgicamente que la enseñanza de la filosofía ha de basarse en la naturaleza. ¿Por qué la rechazo?, por la razón anterior que dí; porque necesitamos forzosamente basar la filosofía en dos cosas: una llamada naturaleza y la otra cultura. La naturaleza no es la cultura y la cultura no es la naturaleza; y la filosofía es guía luminosa, el punto de luz por el que desfilaron los Platones y Aristóteles de la antigüedad, los maestros en nuestros tiempos, los hombres de hoy, Husserl y Bergson, los más grandes filósofos del momento, y ellos afirman que es imposible fundamentar la filosofía en consideraciones naturales; el naturalismo no puede ser la base del pensamiento humano, porque no respeta la autonomía del hombre, porque el hombre es nada desde el punto de vista físico; pero es otra cosa además: es cultura, es propiamente humano y lo propiamente humano es lo contrario, está sobre la naturaleza, y aquí está la naturaleza sobre la naturaleza que demuestra el mundo sobrenatural, y el mundo sobrenatural es el mundo del hombre; el hombre que es trabajo de la creación, la luminosidad de la vida, la flor del mundo, la esencia del pensamiento, y de la voluntad y del ideal.

Afortunadamente nadie ha demostrado la tesis opuesta: "la Historia se enseñará como la evolución de las instituciones sociales, dando preferencia al hecho económico como factor de la sociedad moderna y, la ética, como una valorización de la vida". Pues si no estaba conforme con la definición de la filosofía como naturalismo, tampoco estoy conforme con la definición de la historia y menos puedo estarlo en la definición de la ética. Ya lo dije y lo vuelvo a repetir, la historia es historia universal, historia de las instituciones, historia política, historia económica, historia de un pueblo.

No hay más que una parte, concebida según la fórmula de

los autores de la iniciativa: es la historia de las instituciones. Ahora bien, ¿es posible llamar historia a la historia de las instituciones? El que crea que la historia se reduce a la historia de las instituciones comete una figura que está muy común: tomar la parte por el todo. ¿Quién niega la historia de las instituciones? ¿Quién se atreverá a decir que las instituciones no tienen historia? Pero, ¿quién puede decir que la Historia se reduce a la historia de las instituciones? ¿Y los genios, los héroes? Estáis fascinados por lo social; os veo hipnotizados por el socialismo, por el colectivismo; ismo de la multitud. No; la historia no puede concebirse solamente como historia de las instituciones jamás. La historia es también la historia de las individualidades de excepción. ¿Sabéis cuál sería la historia de las instituciones exclusivamente?: llamado al campo de la historia, la historia de los hormigueos, la historia de los colmenares, historia de las colonias de animales; eso sí sólo es la historia de lo colectivo. Pero los hombres tienen un alma en su armario y en los individuos, de suerte que historia de las instituciones, es historia de los colmenares, no historia de los genios; porque todas las abejas son un poco de la misma abeja, porque todas construyen un poco la misma celda del mismo modo, porque todas vienen libando, desde los días de Platón, del mismo modo la miel, y en cambio la humanidad se distingue por esa serie de hombres excepcionales que son la antorcha luminosa que, pasando de mano en mano, va iluminando a los hombres para lanzarse en este mundo, en este plano o en otro, o para no lanzarse en ninguno, pero para confirmar plenamente el poder que tiene el hombre que dice siempre ante la vida: No. La facultad fundamental de hombre superior es oponerse a la muchedumbre, vejarla si es menester, restregarle sus errores si encuentra una posición falsa; la inteligencia humana es la individualidad victoriosa, y esas individualidades victoriosas no se descubren en historia, y así se han ido llamando Buda, Jesús, Mahoma. ¿Y qué sitio han tenido en la ciencia verdadera? Se ha tomado en la historia social a Platón y Carlos Marx.

Mi posición no ha de ser injusta, mi posición ha de ser decorosa. Jamás negaré la grandeza del genio del colectivismo; jamás negaré la tesis colectivista.

Ahora bien, en la última parte no se hace sino afirmar, se afirma el colectivismo; hemos de hacer colectivismo o hemos de irnos de las aulas. Señor Rector de la Universidad Nacional: si esto se aprueba, el profesor Caso deja de pertenecer a la Universidad; os lo protesto de todo corazón, con toda mi alma.

Dr. LOMBARDO TOLEDANO

No ha hecho el maestro Caso en su segunda exposición sino afirmar, naturalmente, su postura ideológica y su doctrina filosófica-religiosa. Dice: "No puedo aceptar una filosofía que preconiza la identidad de los fenómenos del universo, por lo mismo que no puedo aceptar una filosofía basada en la naturaleza. Esta es una tesis errónea, porque el estado actual de la investigación científica es el siguiente: como centro de la investigación científica aparece una disciplina, la Física que tiene prolongación hacia la Matemática, hacia la Química y hacia la Biología, y que ha destruido muchos conceptos de la ciencia que habíamos aceptado como válidos, pero hasta allí nada más. Entre el mundo de la naturaleza y el mundo humano hay un abismo que no se puede ni se podrá

llenar jamás. Entre estos dos órdenes, el orden humano y el orden natural, no habrá nunca comunicación de ciencia, porque el hombre no sólo no es producto íntegro de la naturaleza sino que es y actúa sobre la naturaleza. Por esta causa, sigue diciendo el maestro, los postulados de la ciencia moral no pueden ser postulados que se basen en la naturaleza. ¿Qué hemos adelantado después de tantos siglos de progreso científico? ¿Qué hemos adelantado para el fin de la Ética, para el fin del Derecho y para el fin de la Economía? ¿Puede decirse que la Economía y el Derecho se basan en la Física, en la Biología o en las Matemáticas? Lo afirma el materialismo histórico, pero lo desconoce el orden humano y no puede fundarse en el orden natural. Entre la naturaleza y lo sobrenatural hay un abismo, no pudiendo haber esencia posible entre esos dos órdenes, por una cosa: porque el ideal se da a priori y lo que conocemos de la naturaleza se da a posteriori, termina diciendo el maestro Caso, congruente con su tesis. Pero esa tesis, afirmo yo, no es en el fondo más que la justificación religiosa del valor religioso por encima de todos los valores humanos. Esta es una verdad: la filosofía espiritual no tiene otro objeto que el de justificar la propiedad del valor religioso sobre todos los valores humanos. Por eso estoy en contra; no porque no sea respetable, no porque no haya pertenecido a una era luminosa, sino porque en este tiempo no es posible tratar de llevar a la conciencia humana el sentimiento religioso. ¿Quién puede decir que no hay diferencia profunda entre el mundo de lo natural y el mundo sobrenatural? El que lo diga, como su afirmación no sea resultado de la investigación, está adoptando una actitud simplista, actitud de hace cuatro siglos. No vivimos en la época de Santo Tomás ni en la de Aristóteles, sino en una etapa en que la cultura es norte del hombre.

Hace diez años todos los filósofos del neo-espiritualismo nos hablaban de la contingencia de las leyes de la naturaleza al pasar de un orden a otros órdenes. No hay un solo orden, dicen Bergson y Boutroux: hay varios órdenes. Pero eso no es verdad y ya este último no suscribiría hoy su libro, porque esa tesis ha sido destruida radicalmente por el progreso científico. Hace diez años las matemáticas, la ciencia más general de todas, apenas se ocupaba de una cosa única: la cantidad, porque el límite de su esfera de acción comienza donde termina la materia. La Mecánica solamente se ocupa de estudiar la noción de fuerza pues en donde termina el hecho o el factor fuerza, concluye la Mecánica. La Física se ocupa de la materia, de las transformaciones que sufren los cuerpos, sin referirse a su esencia. Y allí donde termina la Física, en cuanto empieza la modificación de la esencia, comienza la Química, lo cual está indicando que entre el fenómeno físico y el químico no hay identidad esencial, son dos mundos diversos, dos órdenes distintos del cosmos, del universo entero. De igual manera entre Biología y Psicología hay otro abismo profundo y hay una nueva contingencia al pasar de la Psicología a la Sociología. No hay pues un orden sino diversos órdenes. Pero en cambio, para la justificación religiosa no hay diversos órdenes, sino un solo orden.

Si ya sabemos, como decíamos hace unos momentos, que no es posible siquiera entender los movimientos del corazón sin entender cálculo; si no es posible arreglar una institución pública de importancia ni el problema de los seguros sin saber, de igual manera, cálculo infinitesimal; si demuestra la realidad que las matemáticas se ocupan no sólo de lo inmóvil, que lo inmóvil no existe; si ya sabemos que hay diferen-



Vicente Lombardo Toledano

cia en el mundo de los órdenes, ¿por qué afirmar que vivimos en un mundo sobrenatural y no en un mundo natural? No es posible proclamar en el año de 1933 que el único ideal a priori es el ideal religioso. ¿Por qué? Todos los otros ideales humanos son ideales a posteriori, todos sin excepción, porque el ideal religioso se basa en que la verdad ya fue hecha una vez y para siempre; en cambio nosotros, los que no creemos que el móvil de la vida es el móvil religioso, los que creemos que la verdad se construye diariamente a través de la historia, tenemos que afirmar con el mayor énfasis que todo ideal es fruto de la evolución histórica. Por lo mismo opinamos que la historia es la historia de las instituciones y no de los individuos. Indudablemente que los hombres de excepción valen, sí, pero es imposible siquiera explicar a Jesús en el siglo XX, por ejemplo. ¿Sería concebible la aparición de Newton en el siglo XII antes de Cristo? ¿Podemos suponer la aparición de Edison en el siglo XIV o la de Carlos Marx en el siglo X? Es imposible, porque los pueblos tienen que crear, por encima de los obstáculos que ellos mismos levantaron en el pasado, una nueva estructura, una nueva visión de la vida; de modo que son los conjuntos de comunidades los que crean a los hombres de excepción. Cuando un hombre se considera por encima de su tiempo, es un simple ilusionista. No hay nada ni nadie por encima de su tiempo. No hay más padre que la humanidad, y por eso no quiero ni

puedo aceptar que la historia sea principalmente la historia de los individuos, ni tampoco se puede aceptar, como afirma el maestro, que el deber supremo del hombre es enfrentarse a la muchedumbre, restregarla, abandonarla en un momento dado, si ello es preciso. No; nosotros no creemos que la masa tenga una cultura superior, pero sabemos que la masa no ha de sucumbir nunca. Quiero un solo ejemplo de lo que la masa no haya construido, lo que necesita, uno solo, y no lo hay. Y cuando los hombres que se llaman de excepción, cuando los hombres que se dicen superiores han querido oponerse y enfrentarse a la masa, esos hombres de excepción, esos hombres superiores, han sucumbido irremediablemente ante el empuje de las masas. Eso es la verdad histórica.

Voy a concluir. No se trata de una cuestión personal. Se trata de algo de enorme trascendencia para la cultura y para el porvenir de México, como dije cuando hablé por primera vez. Recuerden, señores delegados, recuerden sus conocimientos de historia y sabrán que cuando don Gabino Barreda fundó este plantel, cuando don Gabino Barreda estableció la Escuela Nacional Preparatoria, el país entero se conmovió hasta sus cimientos. Entonces la sociedad mexicana, sobre todo la de la clase media, y la llamada aristocracia, hizo una propaganda tenaz e inicua, calumniosa y despiadada en contra de Barreda, en contra de los profesores que le seguían, en contra de Juárez, en contra de todos aquellos que estaban con el movimiento de orientación y de reforma cultural. A los reformadores se les escarnecía, se les amenazaba con anatemas; y los que llegaban a la Preparatoria estaban advertidos de que quedarían excomulgados para toda la eternidad. Barreda, pues, y los hombres de su siglo, de su época, trazaron nuevos rumbos a la cultura del país. No debemos olvidar nosotros estas cosas, pues ahora se trata igualmente de dar nuevos rumbos a la cultura del país. De vivir en este caso en que nos encontramos, en este ambiente individualista disfrazado de romanticismo y de sentimiento religioso en la sombra, como eje principal de nuestra conducta; yo prefiero, señores delegados, —y lo digo con toda claridad, con toda sinceridad— que la Universidad se le entregue al clero. Es preferible una escuela católica a una escuela burguesa individualista, romántica, sin orientaciones definidas, porque la falta de orientación es el caos.

En cambio el católico sabe siempre a dónde va, y cuando es inteligente y es sincero, es respetable. Pero nosotros no podemos respetar, porque no es respetable el individuo que va a la vida sin orientación, con un título universitario, a pegarse a los faldones de cualquier político profesional. Y queremos que se salve a México impersonalmente, a la masa, y no hay otra manera de salvar a la masa que tratando de que la Universidad corrija científicamente, en la posibilidad de su acción, el régimen injusto que nos caracteriza. Ya no comulgamos con las frases huecas ni con los sacrificios de tribuna o de discursos. Hay por desgracia una humanidad que sufre, una humanidad que tiene hambre, no sólo espiritualmente sino también material. ¡Y nosotros queremos seguir discutiendo los valores eternos cuando hay miseria palpable, mugre evidente, mendigos desastrados; masas que están urgiendo el remedio claro y contundente! ¿Seguirá la Universidad discutiendo todas las ideas, todos los principios, para ofrecer al alumno nada más que vacilación y duda? No; la Universidad ya no debe educar para la duda ni en la duda, sino en la afirmación. ♦

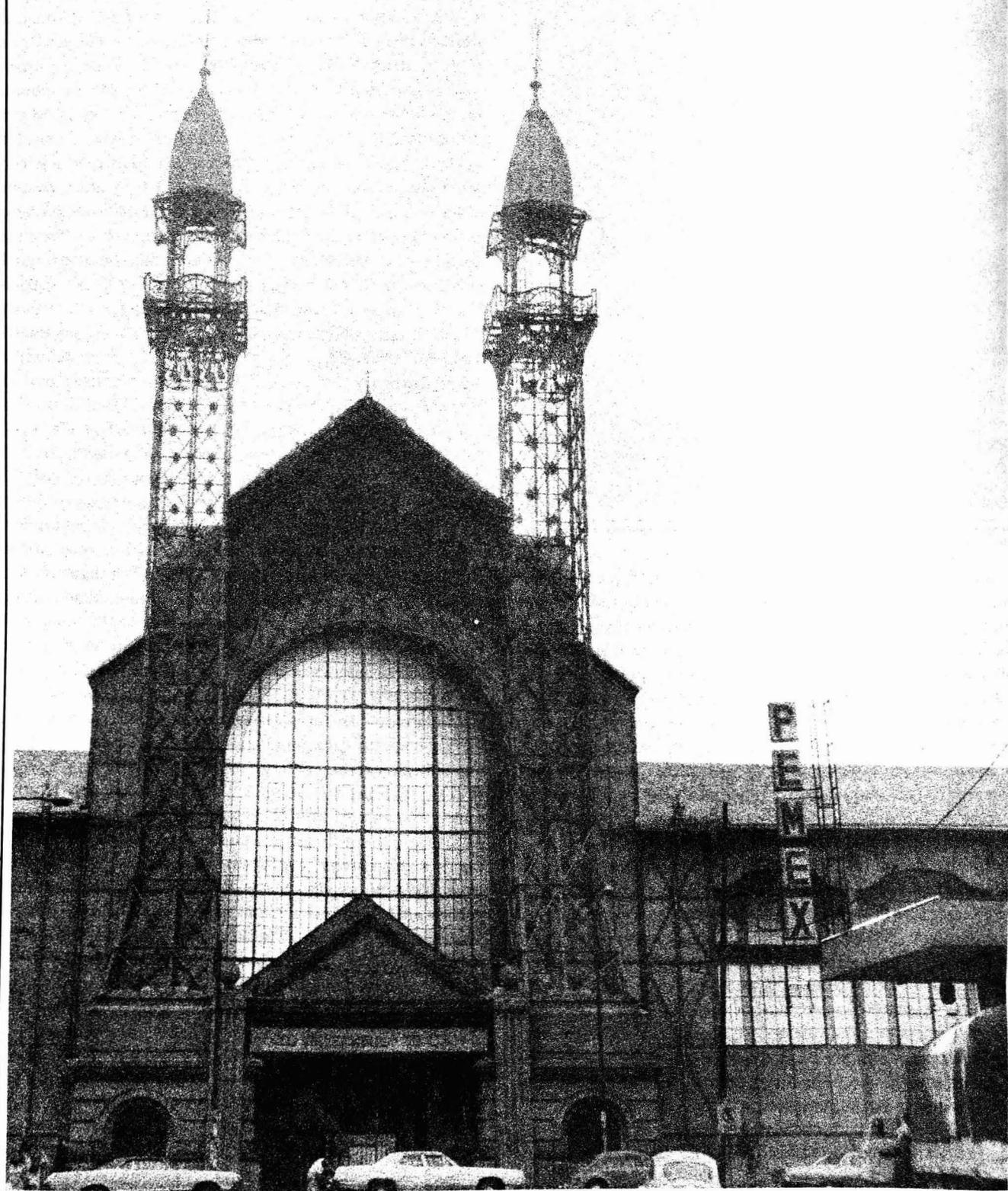


Foto: Dirección General de Patrimonio, UNAM.

Museo del Chopo

de algodón, hule, maguey, henequén, eran necesarias enormes extensiones de tierra. El saqueo de tierras a los campesinos se llevaba a cabo brutalmente. Poderosas compañías deslindadoras operaban al compás de una desenfrenada corrupción, coludidas por ministros y personajes cercanos al gobierno. La usurpación de tierras enriqueció a Porfirio Díaz, a sus familiares, a sus amigos, a sus gobernadores, a los favoritos extranjeros y a su grupo financiero, en medio de la inexistencia de los más elementales derechos democráticos.

Exactamente cuando los Rivera-Barrientos se aprestaban a dejar Guanajuato para venir a la ciudad de México, se creó el club de obreros antirreleccionistas que se propuso desenmascarar el mito de la supuesta popularidad de Porfirio Díaz. El gobierno dictatorial respondía clausurando periódicos obreros que reflejaban influencias del socialismo utópico de Fourier y de Owen.

Lejos de estos ruidos, en el natal Guanajuato de Rivera, exactamente en el pequeño pueblo de Purísima del Rincón, un pintor humilde, nevero y hortelano, Hermenegildo Bustos, pintaba su autorretrato y al reverso de la lámina plantaba esta orgullosa inscripción: "Hermenegildo Bustos, indio de este pueblo de Purísima del Rincón, nació el 13 de abril de 1832 y me retraté para ver si podía el 19 de junio de 1891". El "para ver si podía" equivalía a una advertencia por parte del autor de que era "aficionado", que tenía afición pero no academia. Para 1891 Hermenegildo Bustos, a quien Rivera aprendió a admirar después de su regreso de Europa en 1921, tenía una abundante producción iniciada en 1850. La muy notable y del todo excepcional pintura de Bustos, y la de otros pintores populares muy activos en esa zona del país, es fruto de una cultura europea que a lo largo de tres siglos se abrió paso, se infiltró, se injertó, se aclimató y, al fin, brotó como respuesta a específicas necesidades espirituales de una comunidad aldeana en el centro de México. La circulación de esa obra se correspondía con las funciones impuestas por los consumidores, quienes accedían a ella por medio de un trato muy directo entre el productor y el depositario final. La gente del centro de México usó de manera frecuente y extendida retratos, exvotos y copias de imaginería religiosa. Durante mucho tiempo se copiaron en México estampas religiosas y profanas

provenientes de Bélgica, más que de otros países europeos. En 1926 Rivera conocía y admiraba la obra de Bustos sin saber todavía su nombre. La conoció en la colección del escritor y diplomático Francisco Orozco Muñoz, también guanajuatense. Admiraba el oficio amoroso y sabio, conocedor de los materiales y los medios que emplea, seguro siempre de los resultados de sus combinaciones. Rivera señalaba con toda justeza que tanto esa pintura popular como la académica, de la que él provenía, estaban ligadas a la producción pictórica extranjera, con la ventaja para el pintor no académico de que al supeditarse a ejemplos extraños transformaba el modelo, y a fuerza de imprimirle e imponerle su propia personalidad y carácter lo convertía en algo realmente mexicano. En artículo publicado por Rivera



Santiago Rebull, *Las bacantes*

en el número 5 de *Mexican Folkways* de febrero-marzo de 1926, decía: "Allí donde la incompreensión sin límite ni fondo de los oficiales de la Academia al servicio de la pedantería y servilismo de la sociedad metropolitana no llegó, el genio del pueblo y su gusto innato hicieron maravillas". En 1895 habían acudido a México unos quinientos delegados al Congreso de Americanistas, y resulta muy ilustrativa la lista de los cuadros que se presentaron en la Escuela de Bellas Artes para homenajearlos: *El tormento de Cuauhtémoc* de Leandro Izaguirre, *La prisión de Cuauhtémoc* de Joaquín Ramírez, *Visita de Cortés a Moctezuma* de Juan Ortega, *El Senado de Tlaxcala* de

Rodrigo Gutiérrez, *Fray Bartolomé de las Casas protector de indios* de Félix Parra, *La reina Xóchitl ofreciendo el pulque al rey azteca* de José Obregón, *Episodios de la Conquista* de Félix Parra y dos paisajes de Velasco.

En el medio finisecular había otro espacio de respiración para los artistas: el de la bohemia, descrito por Jesús Urueta desde las páginas de la *Revista Moderna* en noviembre de 1898. Se refiere a una cantina húngara de la calle de la Palma, donde ve "artistas alegres y alegros, de testas enmarañadas y sombreros exóticos, que beben cerveza, recitan versos, dislocan paradojas, cascabelean chistes y desmigajan su buen humor sobre el mármol tapizado de tabaco y de ceniza. Barbas puntiagudas, bigotines rizados, cabelleras de grandes mechas, desaliño con coquetería, empolvados chambergos de pelo. Guasa atolondrada, charla lengüirrota, gritos, piroetas. La bohemia, carro dorado, lleno de músicas, de estrofas, de carcajadas".

Temprano acercamiento a la conciencia artística tuvo Rivera gracias a Santiago Rebull, pintor académico nacido en 1829. Rebull estableció para el arte mexicano los primeros nexos entre el romanticismo y el naturalismo. Fue pintor predilecto de la corte de Maximiliano. El retrato del Archiduque de cuerpo entero le había valido la condecoración de Oficial de la Orden de Guadalupe. Fue por encargo de Maximiliano que Rebull pintó las bacantes que decoran las terrazas del Castillo de Chapultepec. Rivera admiró sinceramente a Rebull y solía contar que un cierto día entró a la clase de pintura, recorrió pupitres y caballetes mirando los ejercicios de los muchachos; de pronto le llamó la atención la forma de trabajar del adolescente de unos doce años, se detuvo y le advirtió que había comenzado el trazo del modelo vivo por donde no debía; pero interesado en lo que su dibujo denotaba le dijo que se presentara en su taller personal al día siguiente. Recordaba Diego que el pintor de setenta años le dijo: "Lo único importante es que le interese el movimiento y la vida de las cosas. En nuestro oficio todo corre paralelo con esta vida vulgar que nos ata. Esas cosas que llamamos cuadros y bosquejos son sólo tentativas para poner en una superficie plana lo que es esencial en el movimiento de la vida. El cuadro debería contener la posibilidad del movimiento perpetuo; debería ser una especie de sistema solar encerrado en un marco". Si en verdad Rebull le dijo esto, fue un gran maestro.



Diego Rivera, *Sueño dominical de una tarde en la Alameda*

Diego comprendería después cuánto debía a Ingres el pintor mexicano.

Fuera de Rebull y Velasco, Rivera recordaba a los profesores de la Escuela de Bellas Artes como flojos, mediocres, pedantes y melindrosamente dictatoriales. Aunque después contaba la molestia que le producía copiar moldes de yeso, los trabajos de ese tipo no sólo demuestran habilidad sino empeño y hasta gusto en el esfuerzo.

En 1902 murió Rebull, en 1903 llegó a la Escuela de Bellas Artes, llamado por Justo Sierra, Antonio Fabrés, pintor catalán conocedor de su oficio, disciplinado y trabajador, buen representante de un academismo en decadencia. Aunque en 1904 ganó medalla en la clase de pintura de Fabrés, Rivera comenzó a rebelarse contra la artificiosidad y a salir al aire libre a pintar por su cuenta. Su habilidad, su temperamento diferente, levantisco, comenzó a llamar la atención del medio cultural. Se dedicó a probar diversos materiales; del óleo pasó al pastel, del lápiz a la tinta. Se mezcló con la bohemia y la farándula. Pronto despuntó lo que sería su norma de vida: trabajar arduamente, hasta el agotamiento.

Hacia 1905 ya no se daban becas o

residencias en Europa por intermedio de la Escuela de Bellas Artes. De todas formas Diego quería salir de México y se lo hizo saber a su padre, quien entonces se desempeñaba como inspector en el Departamento Nacional de Higiene Pública. Sus deberes lo llevaban a muchas partes de la República; no fue excepción el estado de Veracruz, donde gobernaba desde 1892 Teodoro Dehesa, hombre muy cercano a Porfirio Díaz, pero con iniciativas más democráticas. Repartió latifundios, proyectó una ley obrera que el Congreso de la Unión no le aprobó, introdujo el agua a muchos poblados, fomentó los hospitales públicos, hizo progresar la educación en el estado y se mostró abierto para becar a jóvenes artistas. En el primer año de su gobierno entre quienes recibieron becas del gobierno veracruzano estuvo Rivera. Tras la huelga de Río Blanco y el sangriento encuentro entre las tropas federales y los obreros, Dehesa condenó públicamente las medidas represivas oficiales. Diego Rivera siempre tuvo orgullo de que hubiera sido un hombre de ideas democráticas quien lo becara en 1906 para estudiar en Europa.

¿Dónde mostró Rivera sus trabajos antes de partir hacia Europa? En 1906

Alfonso Cravioto y Luis Castillo Ledón decidieron presentar a los nuevos pintores, a los rebeldes del momento. Sería una actividad sobresaliente de la recién fundada revista *Savia Moderna* que ambos habían fundado y una manera de fortalecer su presencia pública. Hay que recordar que Cravioto, abogado, político y escritor, militaba en la oposición a Díaz con suficiente agresividad como para haber sido encarcelado. Pero, además, era un entusiasta de la pintura. Los pintores nuevos de aquella hora fueron: Francisco de la Torre, Diego Rivera, El Dr. Atl (que todavía firmaba como Gerardo Murillo) y Rafael Ponce de León.

Rivera ya había llegado a España cuando Cravioto ofreció en la Sociedad de Conferencias, en 1907, una plática sobre Eugéne Carriere, el pintor amigo de Rodin. Cuando Rivera volvió a establecerse en México en 1921 consideró indispensable erradicar la influencia de Rodin. Pictóricamente hablando su primer tiempo mexicano había sido anacrónicamente europeo. Debió vivir casi quince años en Europa para darse cuenta de ello y sumarse a un movimiento iniciado sin él, en 1911, para producir un arte contemporáneo reconocible y necesariamente mexicano. ◇

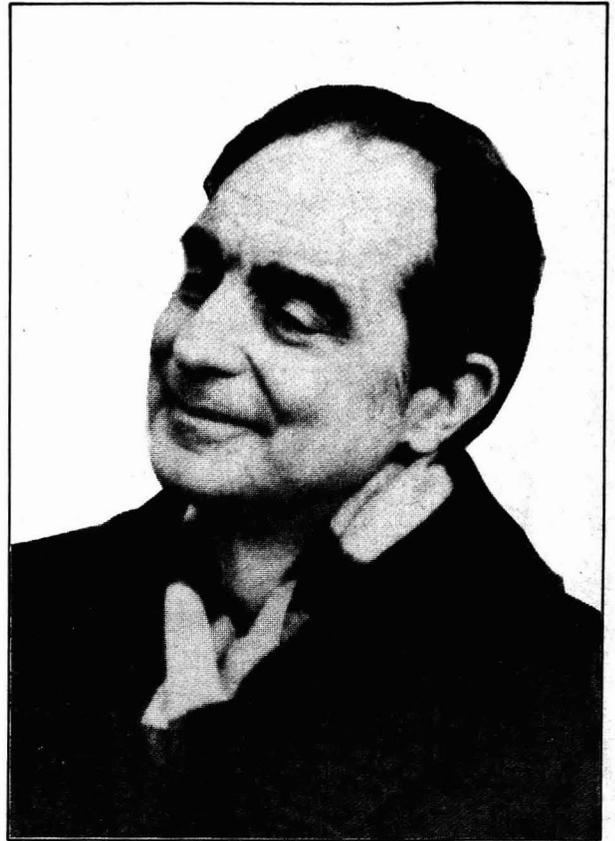
ITALO CALVINO: EL MARMOL Y LA SANGRE

Las reflexiones que la carnicería inspira a quien entra en una de ellas con la bolsa del mercado, implican cogniciones seculares en varias ramas del saber: el competente conocimiento de las carnes y de los cortes, la mejor manera de cocer las piezas, los ritos que permiten aplacar el remordimiento por segar otras vidas a fin de alimentar la propia. La sapiencia carnicera y la culinaria pertenecen a las ciencias exactas, verificables por medio de los experimentos si tomamos en cuenta las costumbres y las técnicas que varían de país en país. La experiencia sacrificial, en cambio, es presa de la incertidumbre y, por añadidura, perdida en el olvido desde hace siglos; pero pesa oscuramente en la conciencia, como requerimiento inexpressado. Una reverente devoción por todo lo que concierne a la carne guía al señor Palomar, que se dispone a comprar tres bistés. Se detiene entre los mármoles de la carnicería como un templo, consciente de que su existencia individual y la cultura a la que pertenece están condicionadas por este lugar. La fila de los clientes avanza con lentitud a lo largo del alto mostrador de mármol, a lo largo de las repisas y las charolas en que se alinean los trozos de carne, todos ellos con el cartelito del nombre y el precio. Se suceden el rojo vivo de la res, el rosa claro de la ternera, el rojo pálido del cordero, el rojo sombrío del cerdo. Flamean enormes chuletas, redondos tournedos muy gruesos y forrados con tiras de lardo, contrafiletes ágiles y esbeltos, trozos para el cocido con estrías de grasa, asados que esperan la hilaza que los concentrará en sí mismos; luego los colores se atenúan: escalopas de ternera, lomos, piezas de los lomos y del pecho, ternillas, y luego entramos en el reino de los perniles y espaldillas de carnero; más allá blanquea una panza de res, negrea un hígado...

Tras el mostrador, los carniceros vestidos de blanco blanden las tajaderas con hojas trapezoidales, los cuchillos para rebanar y desollar, las seguetas para partir los huesos, el cilindro de madera con el cual empujan los serpeantes bulecitos rosados en el embudo de la moledora de carne. De los ganchos cuelgan cuerpos desollados para recordarnos que cada bocado es parte de un ser cuya complejión viviente ha sido arbitrariamente tronchada.

En un cartel colgado de un muro, la silueta de una res aparece como una carta geográfica recorrida por líneas fronterizas que delimitan las áreas de interés comestible, líneas que comprenden la entera anatomía del animal, excluidos los cuernos y las pezuñas. El mapa del habitat humano es éste, no menos que el planisferio del planeta, protocolos ambos que deberían sancionar los derechos que se ha atribuido el hombre, derechos de posesión, de repartición y de devorar los continentes terrestres y los lomos del cuerpo animal sin dejar ningún residuo.

Es necesario decir que la simbiosis hombre-res ha alcanzado un cierto equilibrio con el paso de los siglos (permitiendo a las dos especies seguir multiplicándose)



Italo Calvino

si bien de modo asimétrico (es verdad que el hombre se encarga de alimentar a la res, pero la res alimenta al hombre dándose a sí misma), y ha garantizado el florecimiento de la civilización llamada humana, que por lo menos en una cierta porción debería llamarse humano-bovina (coincidente en parte con la humano-ovina, y aún más parcialmente con la humano-porcina, según las alternativas de una complicada geografía de interdicciones religiosas). El señor Palomar participa en esta simbiosis con lúcida conciencia y pleno consentimiento, y aun reconociendo en la mole de la res colgante el cuerpo de un hermano descuartizado y en el tajo del lomo la herida que mutila su propia carne, él sabe que es carnívoro, que está condicionado por la tradición alimentaria, la cual le permite obtener en una carnicería la promesa de una felicidad gustativa, y observando el instrumental de los carniceros comienza a imaginar las oscuras estrías que las llamas dibujarán en los bistés hechos a la parrilla y la delicia de morder la fibra bruñida.

Una sensación no excluye a la otra: el estado de ánimo de Palomar, mientras espera su turno en la fila, es a un mismo tiempo de dicha reprimida por el temor, de deseo y de respeto, de preocupación egoísta y de compasión universal, el estado de ánimo que quizá los demás expresan en sus plegarias. ◇

* Este breve cuento forma parte de *Palomar*, el último libro de relatos que Italo Calvino publicara en vida y que apareció en 1985, editado por Einaudi.

Encuentro Latinoamericano

Los días 20, 21 y 22 de febrero del presente año se llevó a cabo en la Casa de la Cultura de Michoacán el Encuentro Latinoamericano de Narradores. El evento fue organizado por el Gobierno de Michoacán, la Universidad Nacional Autónoma de México, la Universidad de Michoacán de San Nicolás de Hidalgo, el Instituto Nacional de Bellas Artes y la Secretaría de Relaciones Exteriores.



Manuel Rueda

¿Cuál es el estado que guarda la narrativa en su país?

Manuel Rueda: En la República Dominicana hay efervescencia de narradores. Desde los realistas hasta los que trabajan las formas fantásticas modernas de la literatura.

Joaquín Gutiérrez: Podríamos decir que la narrativa costarricense está entumida. Después de la generación del 40 en que salieron narradores como Carlos de Fayas, Fabián Dobles y un servidor, no hemos producido grandes obras.

Russell M. Cluff: Como soy de origen mexicano y mi especialidad es la literatura mexicana, me voy a referir a México. La narrativa en México en las dos últimas décadas ha estado en explosión en cuestiones cuantitativas y también de calidad. Ahora, hay mucha producción pero poca edición y difusión. El problema es que si en la capital del país viven 17 millones de habitantes y un libro sólo recibe un tiraje de 3 mil ejemplares, el asunto se torna desesperante para el escritor. Los buenos escritores se desalientan. Pero por vocación tendrán que continuar contra viento y marea. Sin duda, creo que México es el país más fértil de hispanoamérica en cuanto a la producción narrativa y poética.

Daniel Moyano: En la Argentina hay una gran tradición narrativa. Desde Echeverría, con el primer cuento que se escribe allá, *El matadero*, semejante en actitud al *Periquillo Sarniento* que se escribió aquí. El arranque de nuestra narrativa es un compromiso con la realidad. Aunque también hemos tenido excelentes narradores que han optado por una literatura fantástica, por la literatura misma. Después de los tristes acontecimientos que vivió la Argentina y leyendo lo último que se ha publicado, creo que la narrativa va por buen camino; no se ha caído en el juego fácil de las denuncias ni en la fotocopia de la realidad, sino que hay interpretación de los acontecimientos. Esto está muy bien.

Lisandro Chávez Alfaro: En Nicaragua la narrativa siempre ha vivido una relativa desventaja, en tanto que la poesía es un género perfectamente comprendido, perfectamente asimilado por el pueblo nicaragüense; el pueblo nicaragüense tiene una profunda educación poética. No así en cuanto a la prosa. Somos un pueblo que está pasando de un estado de oralidad a un estado literario y en ese proceso la poesía cumple una función vital, es más, creo que la canción ha heredado una serie de funciones de la poesía y de ahí tenemos que dar ese gran salto cualitativo hacia la narrativa.

¿Se puede considerar al realismo mágico como una etapa superada de la narrativa latinoamericana?

Manuel Rueda: El realismo mágico siempre estará vigente, porque siempre ha existido en nuestra literatura.

L A T I N O A M E R I C A N A

ericanos de Narradores

En las mesas de trabajo se discutió sobre la teoría del cuento y del texto breve, sobre la nueva narrativa de nuestros países y sobre narrativa y política.

La Coordinación Editorial realizó una entrevista colectiva con destacados escritores a saber: Manuel Rueda (República Dominicana), Joaquín Gutiérrez (Costa Rica), Russell M. Cluff (Estados Unidos), Daniel Moyano (Argentina) y Lisandro Chávez Alfaro (Nicaragua).

Joaquín Gutiérrez: No es una etapa superada porque el realismo mágico nace con *La Araucana* de Ercilla, nace con los cronistas de Indias. El realismo mágico no nace cuando se le ocurrió bautizarlo y declarar que había nacido.

América Latina es realismo mágico y su literatura es realista mágica desde que nació hasta que algún día descubramos una millonaria cantidad de misterios oníricos surrealistas, gigantescos, enormes, que contrasten con esos ordinarios que hay en América Latina. No, no hay etapas superadas, seguiremos siendo realistas mágicos.

Russell M. Cluff: En un tiempo llegué a creerle a Rodríguez Monegal cuando dijo que el realismo mágico era un diálogo entre sordos. El realismo mágico es una actitud de parte del personaje. El problema con el realismo mágico ha estado en el lector porque como dijo Alejo Carpentier quien no cree en santos no puede ser salvado ni curado por santos y la base del realismo mágico es una creencia muy firme, muy profunda en lo que no se ve, en los misterios de la vida. En nuestra cultura existe ese elemento espiritual mediante el cual la gente cree que hay cosas misteriosas en la vida que no se pueden explicar porque son irreales.

Daniel Moyano: Yo no lo sé, porque habría que conocer muy bien lo que están escribiendo los jóvenes. Además, pienso que puede evolucionar. Se han escrito obras maravillosas, pero estamos en pleno siglo de oro de la literatura latinoamericana, y habrá que ver cómo serán las nuevas grandes obras que se produzcan. De cualquier manera yo creo que el realismo mágico no está superado.

Lisandro Chávez Alfaro: El realismo mágico forma parte de la historia de nuestros pueblos. Por tanto, seguiremos gozando obras que se inscriban en esta corriente.

¿Qué opina sobre el humor en la narrativa latinoamericana?

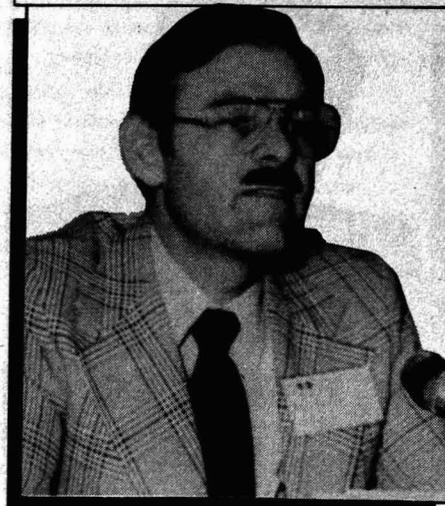
Manuel Rueda: Creo que es una vertiente muy necesaria porque nuestros pueblos son de hecho trágicos. Son pueblos que tienen su drama auestas y que necesitan expresarlo a través de sus obras. Ultimamente el humor ha tomado muchos terrenos, porque a través del humor, del humor negro especialmente, mezcla de drama, rebeldía y absurdo, nuestra literatura se ha enriquecido con una perspectiva que es bastante interesante y que ha dado obras valiosas.

Joaquín Gutiérrez: Es más escaso de lo que me gustaría que fuera. Es un arma sumamente importante. Afortunadamente se practica, García Márquez por ejemplo es un escritor lleno de humor. Pero predomina todavía una nota dramática desconociendo que en la medalla de la vida hay cara y cruz, que son lo trágico y lo cómico. Lo sabía Cervantes. No hay que olvidarlo.

Russell M. Cluff: Yo he leído que para escribir cosas humorísticas se debe escribir teatro. Son muy pocos los grandes novelistas humorísticos. México cuenta con uno:



Joaquín Gutiérrez



Russell M. Cluff



Daniel Moyano

Jorge Ibarguengoitia, que siendo dramaturgo aprendió el diálogo que conduce al humor. La narrativa es dramática, hay pocos espacios para el humor. El otro caso en hispanoamérica es García Márquez. Con las obras del novelista colombiano los hispanoamericanos se empiezan a reír de sí mismos, de sus desgracias y de sus grandezas, lo cual es una buena señal de madurez, reírse de sí mismo en la cultura.

Daniel Moyano: Yo creo que el humor es uno de los rasgos principales del vigor de la narrativa hispanoamericana. El humor es un rasgo típico nuestro a pesar de que si miramos en conjunto toda la suerte corrida históricamente por nuestros países es muy dura, sin embargo el humor está presente sobre todo en la última narrativa como parte fundamental de su fuerza. Por otro lado el humor ha sido muchas veces el instrumento necesario para decir cosas sin que el poder en turno pudiese "legalmente" censurar al autor.

Lisandro Chávez Alfaro: Creo que es un elemento fundamental. El humor, no solamente como cosa efectiva, sino como elemento de indagación en tu propia conciencia. Muchas veces el humor es nada más un vehículo para descubrir nuestras verdades, nuestros verdaderos móviles vitales. En América Latina el humor no se maneja de manera superficial, como un elemento banal, sino como un instrumento de indagación.

¿Cuál debe ser la actitud del escritor latinoamericano frente a la situación política, social y cultural de su país?

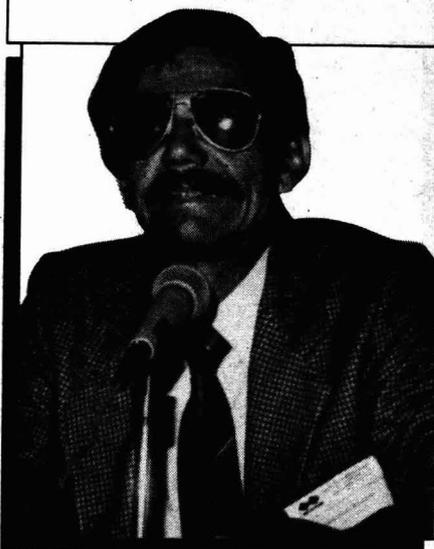
Manuel Rueda: La literatura como todo arte no debe estar divorciado de su realidad. Yo creo que la política, lo social, las costumbres, el drama de un pueblo debe estar reflejado en su literatura, lo que pasa es que es muy difícil para la literatura abordar esos aspectos que van cambiando constantemente. El escritor debe ser un verdadero artista para no llegar al panfleto, para no llegar y detenerse en los aspectos más superficiales de lo que es nuestra vida política, tan llena de precariedad y tan llena de elementos cambiantes.

Joaquín Gutiérrez: Yo diría que en la mayoría de nuestros países la situación ha llegado a ser tan obviamente dramática que el escritor debería ponerse a luchar con todo su pueblo tratando de encontrar soluciones a sus problemas.

Russell M. Cluff: A mí me gusta comparar el erotismo con lo político. Si se sabe manejar el erotismo en la literatura de una manera muy sutil y sugerida en vez de explícita y torpemente, su poder es muy grande, forma parte de la obra de arte, si no, termina siendo pornografía. Lo mismo pasa con la política, si se abusa o no se sabe usar el panfleto, se mata a la obra literaria.

Daniel Moyano: Ante esta cuestión yo me remito a Sartre porque creo que está vigente. Sartre decía que la función del escritor es revelar el mundo para que ante el mundo desnudo el hombre no se pueda decir inocente. Para nadie es saludable que el escritor le dé la espalda a la historia, lo cual no quiere decir que tenga que hacer novelas de denuncia ni nada por el estilo. Aquí entrarían muchos conceptos que manejaba Julio Cortázar, como lo lúdico, el humor, todo siempre al servicio de la revolución. Y al decir revolución las palabras también se gastan, yo más que revolución diría al servicio de la perspectiva histórica del hombre, de hacer la historia, de ser actor de la historia. Yo creo absolutamente en el compromiso del escritor.

Lisandro Chávez Alfaro: Ante todo saber que es parte de un pueblo, de una sociedad. Ser consciente de que la literatura no es un mundo aparte. La narrativa está enteramente ligada a los procesos históricos. Una de las grandes virtudes de la literatura latinoamericana es estar perfectamente arraigada en su historia. No hay nada que escape a la historia latinoamericana en todo lo que hemos hecho de narrativa, se llame Güimaraes Rosa, Rulfo, o Carpentier, todos estamos perfectamente inmersos en esa historia, porque es una historia que nos ofrece absolutamente todo el material que un escritor puede desear. ◇



Lisandro Chávez Alfaro

Quehacer Universitario

Danza Folclórica
de la UNAM

EN LA BRECHA DE LA INVESTIGACIÓN DANCÍSTICA

Por Norma Avila

La práctica del rito danzario implica una forma de vivir, esto es, una manera especial de pensar, de expresarse, de sociabilizarse, de comportarse, de alcanzar las metas últimas. Quien se involucra en la disciplina dancística requiere tomar conciencia del compromiso que ha adquirido de manifestar sus ideales y devociones a través del movimiento corpóreo, acción que lo va a aliviar de tensiones y/o a purificar; plasticidad desplazante que va a transmitir un comunicado proveniente desde el fondo de las entrañas y del sentimiento más recóndito. El danzante autóctono, el bailarín rural y el bailarín urbano, necesitan saber por qué bailan, qué pretenden alcanzar, a quién desean dirigirse.

Al danzante autóctono se le ha enseñado por tradición oral que danzar es una forma de ponerse en contacto con su Dios, con el santo Patrono o con la Virgen, para pedir por la protección y salud de su familia, así como por la concesión de un trabajo duradero y una afortunada cosecha, o para agradecer la ayuda ya brindada. La mística, la fe y la interrelación con la comunidad participante en la fiesta religiosa, son los pilares que sostienen en pie estas danzas.

El bailarín rural, generalmente ejecuta los sones, huapangos, jarabes, valonas, polcas, jaranas, gustos, etcétera, en las celebraciones familiares, religiosas y en las fechas cívicas. Por medio de estos bailes, expresan sus alegrías y amor por su tierra natal y estrechan sus lazos sociales.



Foto: Fernando Maldonado

Conferencia de Concheros; Conjunto de Danza Folclórica de la UNAM

En ambos casos, el objetivo de desplazarse a un ritmo en tales festejos, tiene una función específica y esencial. La danza y el baile mestizo contienen tal fuerza, que no podría darse la fiesta sin su presencia.

En la urbe, la situación es diferente. Se han abierto dos brechas: la conducente al trabajo dancístico formal, producto de largas horas de investigación, análisis y práctica del fenómeno danza-

rio, y la transitada por aquellos seres vacíos y fríos que únicamente desean satisfacer su ego realizando exhibicionismos vanos, calculados y mecánicos, no sólo llevados a cabo en el escenario, sino también en sus actitudes frente a la vida cotidiana. Estos últimos nunca alcanzarán sus metas por lo mismo, porque son objetivos huecos imposibles de llenar.

Afortunadamente, en el otro extremo hay caminantes que han decidido recorrer la brecha del estudio profundo de la disciplina aludida. El Conjunto de Danza Folclórica de la Universidad Nacional Autónoma de México, fundado en marzo del año pasado, ha emprendido este viaje. El compromiso que sus integrantes se han propuesto es difundir las raíces populares de la danza folclórica, entre el público rural y urbano. Este objetivo, repetidas veces lo hemos leído en los programas de mano que citan breves curriculum de diversos grupos de danza regional. Pero también, en innumerables ocasiones, este proyecto sólo queda plasmado en el papel, ya que, al observar el espectáculo, se corrobora que únicamente es eso: un espectáculo basado en la estilización al máximo de la indumentaria tradicional y de los pasos, que son acompañados por sofisticados arreglos musicales y en



Foto: Fernando Maldonado

Conferencia de Concheros, Conjunto de Danza Folclórica de la UNAM

Secretos Públicos



JOSÉ CHÁVEZ MORADO

Originario del Estado de Guanajuato, José Chávez Morado se plantea una aventura humana cuando decide, a los 16 años, probar fortuna en los Estados Unidos, de donde regresa cinco años más tarde con una vocación viva por las artes plásticas. Su primera formación la adquiere en los cursos nocturnos de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de nuestra Casa de Estudios. Durante un periodo de 33 años comprendidos entre 1933 y 1966, destina una parte importante de su tiempo a la actividad docente en el Instituto Nacional de Bellas Artes y en otras dependencias educativas, entre las que se encuentra la propia Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM en donde imparte clases de pintura entre 1948 y 1952.

Su actividad como artista alcanza cinco décadas, durante las cuales deja constancia de sus grandes dotes y capacidades artísticas en la pintura y el grabado. Se le considera el continuador del muralismo mexicano y es uno de los grandes artistas monumentalistas de



donde las raíces populares son irrecocibles. El Conjunto de Danza Folclórica de la UNAM, dirigido por Huemantzin Castillo López, está demostrando su aspiración de llevar a la realidad su meta primordial.

Para alcanzarla, el maestro Castillo López, egresado de la Academia de la Danza Mexicana, del Instituto Nacional de Bellas Artes (1971-1975), ha elaborado un programa de trabajo en donde se le otorga el mismo nivel de importancia tanto a la clase teórica como a la práctica. Los integrantes del citado conjunto han desarrollado lo que Huemantzin Castillo llama conferencias ilustradas. Las referentes a *Los concheros* y a *La fiesta de la Candelaria en Tlacotalpan*, ya han sido presentadas, y están en vías de presentarse las del grupo étnico tarahumara y la que tocará el tema de la polca.

La preparación de las mencionadas conferencias encierra todo un engranaje de labores, como son las investigaciones bibliográficas y las prácticas de campo. Para armar la dedicada a los concheros, se invitó a Gabriel Moedano, Jefe del Departamento de Música y Literatura Orales del Instituto Nacional de Antropología e Historia, a exponer a los ejecutantes el origen y evolución del rito danzario, así como los aspectos históricos, sociopolíticos, económicos y religiosos del complejo festivo que enmarca a la danza. Asimismo, se les dictó bibliografía sobre el tema, para resumir y discutir en clase, y practicaron dicha expresión dancística conducidos por la señora Rosa Hernández y Maya, capitana del grupo Danzas Aztecas de México.

Además, con el apoyo del Departamento de Danza de la UNAM, los alumnos asistieron y participaron junto con los danzantes concheros y aztecas provenientes de diferentes puntos de la república, en la celebración llevada a cabo del 20 al 24 de mayo del año pasado, en honor del Señor de Chalma; comieron y bebieron lo ofrecido por la capitana Rosa Hernández y compartieron experiencias. Con la información recopilada, redactaron el guión para la conferencia, que incluye: explicación con diapositivas, descripción del vestuario y de los instrumentos —los que aprendieron a tocar algunos de los alumnos—, y ejecución de los sonos concheros y aztecas. En mayo de este



Foto: Fernando Malónado

Conferencia de La Fiesta de la Candelaria en Tlacotalpan, Conjunto de Danza Folclórica de la UNAM

año piensan asistir de nuevo a tal celebración, a fin de que los nuevos elementos del grupo también se den cuenta de la simbología de estos festejos.

Guido Munch, antropólogo del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM, fue el encargado de asesorar al Conjunto en el montaje de la conferencia sobre *La fiesta de la Candelaria en Tlacotalpan*, Veracruz. La práctica de campo a este lugar, así como el material fotográfico, fueron subsidiados por el Instituto Antropológico citado. Y en este asomo a la cosmogonía en la fiesta de Tlacotalpan, los integrantes del grupo en cuestión, platicaron con los bailadores y soneros de la región; admiraron los fuegos pirotécnicos; corrieron de los toros que soltaron en las calles y probaron la comida tradicional.

Durante las conferencias de concheros, los sonidos emitidos por el ateco-colli o caracol, el huehuetl, el teponaztle, los huesos de fraile, los ayacaxtlis o sonajas, la concha, las mandolinas y la campana, envuelven el espacio en el que los bailarines ejecutan, con una vitalidad y fuerza interna y externa que arroja energía que inunda y rebasa la dimensión escénica, los sones de origen chichimeca *Paso de camino, La cruz, El Xipe, El cojito, Los cascabeles y Aguila blanca*. La atmósfera se torna mística y ritual y arrastra al espectador a ese cosmos de difícil acceso, al que sólo pueden penetrar los verdaderos danzantes pertenecientes a los grupos de concheros y aztecas, grupos que resisten la embestida de la industrialización y comercialización urbana, para continuar adelante en la realización de sus ceremoniales.

El torito, baile de improvisación de parejas; *El palomo, El butaquito, El tilingo lingo y El zapateado*, baile de competencia, son los sones que interpretan los integrantes del conjunto aludido, cuando representan el fandango que se lleva a cabo en *La fiesta de la Candelaria en Tlacotalpan*. Las guayaberas, pantalones y vestidos de color blanco; los delantales y abanicos floreados, los paliacates rojos, los botines

y zapatos de tacón; los flirteos y coque-teos; el rasgear el arpa, la jarana y el requinto, y el percutir del pandero —instrumento que en la zona citada se ha incorporado al conjunto jarocho— así como los guachapeados, zapateados, descansos y cepillados, proyectan y transmiten la algarabía y el profundo sentir de este pueblo jarocho que forma parte de nuestro México pluricultural.

Otra actividad didáctica han sido los programas dirigidos a menores. "En los albergues para damnificados y en el Patio Infantil del Palacio de Minería —espacio dedicado a los pequeños que visitaron la Séptima Feria del Libro, evento coordinado por la UNAM el pasado mes de marzo—, los niños bailaron, tocaron los instrumentos utilizados en la danza de concheros, se pusieron los penachos, jugaron y rayaron hojas de papel con crayolas de colores, al ritmo de la música", indica el maestro Castillo López. Los infantes se asomaron por un momento, al mundo etéreo y sublime del arte danzario, disciplina que necesita ser conducida para adquirir un verdadero valor universal, por la brecha de la investigación, análisis y práctica formal y profunda. El Conjunto de Danza Folclórica de la UNAM ya transita por esa vía. ◇

SECRETOS PUBLICOS



nuestro medio. Su participación en la obra de la arquitectura contemporánea es amplia y notable con 40 obras de diversas dimensiones en las que ha plasmado su maestría en el manejo de la pintura, el mosaico o los relieves en piedra y bronce. Ha escrito artículos, ensayos e impartido conferencias sobre temas socio-artísticos. Es un gran promotor cultural que pertenece a la Academia de Artes y al Ateneo Torres Bodet, además de que fue reconocido en 1974 con el Premio Nacional de Artes. Al otorgarle el Doctorado Honoris Causa, la Universidad Nacional le rindió un merecido homenaje al individuo que con su trabajo y esfuerzo ha sabido explotar sus cualidades y así, reafirmó su convicción de instituto nacional comprometido con las mejores causas mexicanas. ◇

40 AÑOS DE LABOR ININTERRUMPIDA

La Revista *Universidad de México* inició en el mes de mayo la celebración de los festejos de sus 40 años de labor ininterrumpida, con la conferencia "Latinoamérica, hoy", efectuada en la Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán. Como participantes de la mesa redonda asistieron Horacio Labastida, director de la revista, Porfirio Muñoz Ledo, ex-embajador de México ante la Organización de las Naciones Unidas, Carlos Tello Macías, ex-director del Banco de México, y Francisco Blanco Figueroa, quien fungió como moderador, para plantear las expectativas a la crisis de los países de la región latinoamericana.

La conferencia abordó el problema de la profunda crisis que afecta a los países de América Latina en la actual década y la búsqueda de alternativas para su solución.

América Latina y en particular México, han propuesto desde el siglo XIX la imperiosa necesidad de defender la independencia nacional aunada a una profunda transformación que conlleve a la justicia social en la vida de los pueblos, planteamiento que el Maestro Horacio Labastida rescató como fuente fundamental de la historia política de nuestro país y del continente, desde los principios dictados por José Ma. Morelos y Pavón en los "Sentimientos de la Nación".

El Lic. Carlos Tello consideró que esta crisis ha dejado una profunda huella de saldos negativos para el posible desarrollo independiente de nuestras naciones, sin embargo, enfatizó que una solución factible sería readecuar el aparato productivo de los países de la región para aprovechar en forma más intensiva los estímulos de la demanda nacional y regional para acceder, posteriormente, a los mercados internacionales.

Por otra parte, Porfirio Muñoz Ledo recaló que América Latina se encuentra ante la disyuntiva de dos proyectos históricos: el implementado por Estados Unidos, con las consecuencias que tendría respecto a nuestra soberanía, y otro, que plantea el desarrollo independiente basado en la integración cultural, económica y social de la región con nuevos y amplios procesos de participación democrática.

La conferencia tuvo una gran respuesta por parte del profesorado y de los estudiantes universitarios, además de haber afirmado la integración de las dependencias universitarias que forman parte de nuestra máxima casa de estudios. El evento fue inaugurado por el Ingeniero Agustín Valera Negrete, director de la ENEP Acatlán, y por el Ingeniero Celso Valera, coordinador general de Estudios Profesionales de la misma. ◇

Letras

HOMENAJE A JOSE CORONEL URTECHO

Por Ernesto Cardenal

Difícilmente se me podría haber encargado una tarea más difícil a mí, que hacer este elogio a José Coronel Urtecho con motivo del reconocimiento que le hacen el Gobierno y la Dirección Nacional, una distinción tan alta — y por supuesto tan merecida — siendo yo tan cercano a él, tan apegado a él; y él no sólo es mi tío carnal, sino que ha sido más que tío espiritual, un auténtico padre espiritual como se dice en la vida religiosa, y además un padre literario, la primera persona de letras a quien yo me acerqué, cuando empezaba a surgir a las letras, cuando a los 16 años mi abuela me llevó donde él. Y así pues mi elogio a José Coronel Urtecho tiene todas las dificultades casi insuperables de un autoelogio; y veo que en él corro dos peligros: el que mi elogio tenga la apariencia de excesivo, o tenga la realidad de insuficiente. Me animará a elogiarlo, sin el excesivo temor de elogiarlo desmesuradamente, el hecho de que este elogio mío, autoelogio, es también el autoelogio de un grupo, grande y cada vez más grande por cierto, de admiradores y admiradoras, amistades de todas las edades, poetas o no poetas, no intelectuales como también los intelectuales, para todos estos el elogio a José Coronel Urtecho es (como para mí) un autoelogio de ellos, e incluyo en ellos a la Dirección Nacional, y a toda la cultura nacional y al campesino en el norte que recortó el poema de Carlos Fonseca y lo pegó en el tabique de su rancho. Y así pues mi elogio a José Coronel Urtecho, mesurado o desmesurado según se juzgue, es no solamente mi autoelogio, y el de sus amigos, sino que es en estos momentos, al dársele esta distinción, el autoelogio que con él se hace toda Nicaragua.

Pero otro problema de este elogio a José Coronel Urtecho es el cómo empezar, o con qué empezar. ¿Cronológicamente? No hace falta recordar aquí cómo viniendo de afuera, de 25 años, reunió a un grupo de otros más jóvenes que él y con ellos fundó un movimiento literario, La Vanguardia,

que como vanguardia literaria fue de las mejores de la lengua castellana, a pesar de ser de un paíesito pobre y provinciano.

O tal vez sería mejor empezar, saltando etapas, algunas etapas, con el elogio que de él hizo el futuro Comandante en Jefe de la Revolución Popular Sandinista, entonces un estudiante con una revistita *Segovia*. Allí decía, presentándolo: "Dar a conocer a José Coronel Urtecho es un deber literario de *Segovia*... Con sus vastos conocimientos adquiridos y su talento creador pudo orientar a la generación granadina que poco tiempo después se llamó Movimiento de Vanguardia..." haciendo un recorrido de su obra literaria, como el que yo pudiera ahora hacer aquí. Pero después debemos pasar también a otra etapa, cuando el máximo dirigente del Frente Sandinista tuvo un encuentro en la clandestinidad con José Coronel, en la casa del papá de Napoleón Chow, donde como todo mundo sabe, porque lo ha contado tantas veces Coronel, Carlos Fonseca con su característica franqueza, y su característica ruda franqueza, le dijo que después de Somoza él era el que le había hecho más daño al país. Y José Coronel con su característica humildad, y humilde franqueza, le dijo que estaba de acuerdo con él en cuanto a lo de perjudicial, pero que creía que exageraba en cuanto a la importancia que daba a su persona en la historia de Nicaragua, que él no había influido tanto.

Lo más importante de este encuentro, que ha sido muy importante en la historia de Nicaragua, es que nos revela el interés que Carlos Fonseca tenía en la figura literaria e histórica de José Coronel Urtecho;



Ernesto Cardenal y Horacio Labastida

por eso lo había pedido ver, y yo recuerdo que las veces que yo me vi con él, Carlos Fonseca siempre me preguntaba por José Coronel, y por otra persona más, Pablo Antonio Cuadra. La última vez que yo me vi con él, unos meses antes de Zinica, me volvió a preguntar por ambos nombres — acababa él de leer mi *Epístola a José Coronel Urtecho*, con motivo de sus 70 años, y entonces todavía inédita —, y yo le conté cómo Pablo Antonio no avanzaba sino más bien iba para atrás, y como Coronel Urtecho estaba integrado totalmente a la Revolución. Así que viéndome obligado con Coronel a saltar etapas, renunciando a hacer de él un recuento lógico o cronológico, me toca presentar a Coronel como una de nuestras grandes figuras revolucionarias, quien según decir del Comandante Tomás Borge es la persona más autocrítica de todo Nicaragua: "yo soy mi acusador de oficio", ha dicho Coronel, y ésta es una gran virtud revolucionaria. Y esta distinción que le hacen la Dirección Nacional y el gobierno, el Propio Comandante en Jefe de la Revolución Popular Sandinista ahora la estaría sin lugar a duda aprobando totalmente.

Ya Carlos Fonseca en la revista *Segovia* enumeraba los principales títulos de los poemas de Coronel, los que había escrito hasta entonces (y de los que por cierto no escribió más, porque como ha dicho él mismo, el somocismo lo enmudeció y resucitó a la poesía hasta con el triunfo de la Revolución cuando ha escrito sus más grandes y novedosos poemas. *No volverá el pasado*, *Paneles de infierno* y *Conversación con Carlos*). Y yo aquí no puedo sino enumerar también muy someramente: los frescos juveniles *Parques*; la irreverencia a Darío, que era al falso Darío, toda la falsedad que le habían encajado, y que la Revolución Popular Sandinista le arrancó de un cuajo; el habla picaresca popular nica elevada a poesía con aquel Tío Coyote dientequebrado, culo-quemado; las burlas al Mombacho granadino, a quien por rechoncho y falto de altura llama monte burgués ("el socio, el pariente /de don Dolores Morales, de don Inocente/ Lacayo"); su surrealismo de poemas como *Retrato de la mujer de tu prójimo*; el neo-clasicismo de sus sonetos; sus poemas rimados y sin rimas y superrimados, chinfónicos, realistas o supra-realistas, narrativos, líricos, didácticos, estadísticos o exterioristas, en fin de todo; y con aquel poema que ha sido de los principales hitos de la poesía nicaragüense, *Pequeña biografía de mi mujer*, gran canto a una gran mujer "como inventada por un poeta", y que es esta gran mu-

jer extraordinaria, María Kautz, que comparte con él esta distinción de ahora, como comparte todas las distinciones de José Coronel, inseparable de su poesía y de su vida.

Apenas he podido enumerar algo de la extraordinaria poesía de José Coronel, y su extraordinaria prosa apenas puedo mencionarla por la escasez de espacio. Baste mencionar el libro sobre Estados Unidos, *Rápido tránsito*, del cual también habla Carlos Fonseca en la revista *Segovia* diciendo que está escrito de manera genial. Y me basta también citar a aquel gran español José María Valverde, quien dijo que la revolución que Rubén Darío había hecho en la poesía castellana, otro nicaragüense, con *Rápido tránsito*, la había hecho en la prosa castellana. Y para qué decir más. Sólo agregaría que ahora ha inventado un nuevo género de prosa, un género personalísimo de él, las "Anotaciones."

Menos puedo, por la limitación del espacio, adentrarme en la obra de historia de José Coronel, a la que ha consagrado mucho de su creación literaria. Aquí sobresale aquel trozo, ya clásico entre nosotros, *Elogio de la cocina nicaragüense*: Respecto a la historia yo sólo quiero mencionar lo que le oí a Coronel decirle al Comandante Jaime Wheelock, en el río San Juan, recién triunfada la Revolución. Era la primera vez que él lo veía como Comandante Jaime Wheelock, lo conocía bajo el pseudónimo de Alejandro como un joven guerrillero que pasaba por Las Brisas yendo y viniendo entre Nicaragua y Costa Rica, como otros dirigentes del Frente, y éste era uno que le examinaba la biblioteca y le polemizaba en historia. Esa vez Coronel le dijo al Comandante Wheelock: "Ustedes son los que han sabido interpretar correctamente la historia. Yo por muchos años estuve escribiendo historia pero me he dado cuenta que mi historia era equivocada. Ya no volveré a escribir historia". Esto me recuerda lo que Ezra Pound cita de Confucio: el que Confucio recordara a historiadores anteriores a él que dejaban espacios en blanco en sus escritos, por las cosas que ellos no sabían (aquí no fue dejar espacios en blanco sino suspender los escritos).

Lo de posiciones políticas del pasado de Coronel es muy complejo y difícil de explicar, no sólo para los alejados de él sino para los más cercanos a él y aun para él mismo. Pero es él mismo quien mejor lo ha tratado de explicar. Así lo dice a Manlio Tizado por ejemplo:

"Yo personalmente no he dado pasos buenos, porque la política en la que me



tocó incursionar, como un extraño siempre, fue mala, muy mala, muy confusa, muy enredada, muy sin posibilidades verdaderas y serias. Todo aquello era marrulla y mentira tanto de un lado como de otro y entonces no era posible salir bien de ninguna forma. De manera que me tenía que ir mal necesariamente en cualquier posición que yo hubiera estado. Tanto más que la posición de la cual yo partía también —vista ahora por mí— era mala. No en el sentido moral, porque el sentido moral sería cuando la intención es mala, sabiendo que es malo lo que va a hacer uno. Y yo creía que lo que yo quería que se hiciera era bueno y ahora veo que si se hubiera realizado, también hubiera sido dañino al pueblo nicaragüense, necesariamente eso hubiera llevado a una forma de dictadura fascista, como llevó".

La vanguardia literaria no fue vanguardia política, sino reacción. La vanguardia política surgió mucho después. Lo de la reacción yo lo resumiría muy simplemente: fueron reaccionarios porque eran católicos. En aquel tiempo no se podía ser católico sin ser reaccionario. Para los católicos sólo había comunismo y catolicismo. El comunismo de entonces era el de Stalin. Y el catolicismo el de Pío XII.

Joaquín Pasos, de 22 años, describe en su poema *Revolución por el descubrimiento del mar* aquel país confuso de 1937, un poco en plan de risa como toda su poesía juvenil:

he oído hablar de revoluciones en Nicaragua
pero yo no sabía lo que era una revolución,
sólo supe que los liberales y los conservadores eran babosos,

pero aquí los pájaros están sobreexcitados

siempre han pedido a gritos la lluvia
como los chamorristas, el gobierno

Uno de los grandes méritos de Coronel, digámoslo categóricamente, es el haber sido el gran mentor de la literatura nicaragüense, de todas las generaciones, desde la de su tiempo hasta las más nuevas. El formó a Joaquín Pasos y a Pablo Antonio Cuadra; sin él no hubieran existido la poesía de Ernesto Mejía Sánchez o de Carlos Martínez Rivas, o la mía, ni tampoco Silva ni Gutiérrez, ni Rugama, como el poeta Rugama, ni tantos otros y tantas otras; ni habríamos valorado completamente bien, sin él, a los anteriores a él, como Alfonso Cortés, Azarías Pallais y Salomón de la Selva, y aún al mismo Darío.

Y esto se junta con otra de las mayores cualidades de José Coronel, la de genial conversador. Hace años el costarricense Alfredo Sancho contaba admirado cómo un cochero se le quedaba parado en la acera, aunque ya le había pagado, sólo para poder seguir escuchándolo extasiado. O el cantinero que no se apartaba de la mesa sólo por el gusto de estarlo oyendo, aunque estuviera hablando de Emerson y los trascendentalistas de Boston del siglo pasado. Y hace muchos años también en un café de París, Carlos Martínez me decía que él no se podía imaginar que hubiera un escritor en el mundo que pudiera ser mejor conversador que Coronel Urtecho: ni Neruda, ni Jorge Luis Borges, ni Ortega y Gasset, ni Sartre, ni Eliot, ni Bernard Shaw —no se imaginaba que ninguno pudiera ser mejor conversador, aunque pareciera absurdo (me decía) pensar así de un nicaragüense y un amigo de uno.

Esta conversación acompañada siempre de humor —un sano y alegre humor nicaragüense.

Quiero agregar aquí aunque parezca que no venga a cuento, esto que también es otra cualidad y no de las menores de José Coronel Urtecho: Nunca se resiente. Desde que lo conozco nunca lo he visto ni un momento tener un resentimiento con nadie.

Pero lo más sobresaliente de todo y la máxima cualidad de José Coronel Urtecho es su aptitud para el cambio, para la renovación. Los miskitos usan para la palabra Revolución la palabra *Rivolusan*, evidentemente procedente del español o del inglés. Pero tienen una palabra tradicional, propia de la lengua de ellos, para significar Revolución: *Aisúkanka*, que es el cambiar de piel de las serpientes y de ciertos insectos.

O como decimos nosotros, la muda. Coronel toda su vida ha estado apto al cambio, a la revolución interior. Cuando yo a los 16 años lo conocí estaba en un proceso de cambio. Ya estaba dejando de creer en el mito, que tuvo alguna moda, de la vuelta a la Edad Media, o el advenimiento de una Nueva Edad Media. Continuó teniendo más cambios en su vida, siempre hacia un mayor progresismo, hasta ser después revolucionario, hasta estar con el Frente (aún lejos de la victoria) él y la María, en la finca "Las Brisas" donde los dirigentes del Frente iban y venían entre Nicaragua y Costa Rica. Así Coronel pasó a ser no sólo de vanguardia literaria sino de vanguardia política. La capacidad de cambio es sobre todo más admirable en los que no son jóvenes. Pero este cambio de un hombre es para mí un símbolo de todo el país. El país entero ha cambiado. Basta ver esa enorme culebra humana que viene avanzando con el Viacrucis de la Insurrección Evangélica, gentes de todas las edades y condiciones: todos ellos han cambiado, en distintos tiempos, algunos tal vez hace mucho, otros más recientemente. Todos han tenido su *Aisúkanka* miskito. Y el cristianismo de este pueblo ha cambiado, como lo vemos en ese Viacrucis revolucionario, teniendo ahora este pueblo como sus dos mayores enemigos en el mundo el Papa y Reagan, como lo dijera en una de sus "Anotaciones" José Coronel. Igualmente el cristianismo de Coronel ha cambiado, con el mismo cambio del pueblo de Nicaragua, con el cambio de esta Revolución. Y me parece a mí que ésta es la mayor razón por la que la Revolución le dé este reconocimiento a sus 80 años. Y este reconocimiento, en la persona a quien ha sido especialmente ejemplar en su cambio, es un reconocimiento también para todos aquellos que con esta Revolución han cambiado, están cambiando, o cambiarán.

Hace mucho tiempo un amigo mío, en aquellos años muy oscuros, decía que él deseaba irse de Nicaragua, a un país con un régimen democrático, como por ejemplo Inglaterra, pero con tal de que allí hubiera pinolillo, el Gran Lago, el tren de León a Granada, chicharrón con yuca, y la conversación de José Coronel Urtecho. Y ha sucedido un milagro: tenemos un régimen más democrático que el de Inglaterra (aquí no se han visto policías con escudos de plástico apaleando obreros en huelga, hiriéndolos y matándolos) y al mismo tiempo tenemos el pinolillo, y el Lago, y el tren de León a Granada, y chicharrón con yuca, y además de todo esto, Coronel Urtecho. ♦

Música

CARLOS CHÁVEZ: OBRA INTEGRAL PARA PIANO (III)

Por Gloria Carmona

El último álbum de la colección que forma la Obra Completa para piano de Carlos Chávez editada por la SEP se inicia con una breve y sencilla pieza compuesta en 1940, *Para Juanita*, no inscrita en el *Catálogo completo de sus obras* (SACM, México, 1971), y que debió formar parte de una serie proyectada por el compositor para la enseñanza de sus hijos, Juanita uno de ellos. Lo anterior se infiere no sólo del título sino del número tres que exhibe la pieza y del carácter infantil y didáctico de la pieza.

La *Miniatura* dedicada a Carl Deis (1942) reduce a 29 mínimos compases una fuga a cuatro voces sobre las letras C, D, E, que corresponden a las notas Do, Re, Mi sostenido (Fa). Es quizá la fuga que presenta aspectos más originales no sólo por su admirable y esencial esquematismo sino por lo agrio de sus combinaciones, producto de una libre manipulación armónica.

Muy bello es el tema de la Fuga I (1942), que procede en sucesión ascendente de cuartas, lo que le confiere un pulso directo, robusto y optimista. Construida sobre la tonalidad de Si mayor, su elaboración es renuevo de constante frescura por lo ventilado de sus dos voces que fluyen en libertad franca y abierta.

Hay en la factura de la Fuga II (1942) un propositivo reto en la construcción del tema, el más largo de todos, lo que representa por este hecho mayores problemas en su desarrollo, pese a que su urdimbre se ajuste más a los convencionalismos de la forma y la tonalidad que en las fugas anteriores. ¿Querría el compositor hacer constar que su modernidad no era fácil atribución de carencias académicas?

Por lo que se refiere a los Estudios de 1949 dedicados a Chopin, fueron escritos por engargo de la UNESCO para conme-

morar el Primer Centenario de la muerte del compositor polaco y estrenados los tres primeros en 1967 por la pianista mexicana María Teresa Rodríguez en El Colegio Nacional, y en 1949 el intitolado *Homenaje a Chopin* en la Salle Gaveau de París por Hélène Pignari. Cada uno plantea problemas específicos para una técnica que sobrepasa los rigores de la literatura pianística tradicional.

Para los acordes, el inicial, está regido por el recurso del *espejo* (suerte de palíndromo musical que puede aplicarse a la música tanto horizontal como verticalmente) que de manera magnífica utilizara Chávez en el Concierto para violín compuesto el año anterior. Pero aquí establece retos insuperables en virtud de que los esquemas se invierten confiando a la mano izquierda, de suyo más torpe y débil, las mismas dificultades que presenta en la mano derecha. El estudio concluye con acordes en ambas manos que confieren un estruendoso final.

El que le sigue podría llamarse estudio para el *cantabile*, por su carácter lírico, reforzado por los cambios continuos del compás, tiempo e indicaciones, que curiosamente sugieren un *rubato* medido. Es en realidad una libre fantasía con un tema que reaparece en el trayecto a manera de hilo conductor.

De los anteriores, el tercero lleva la tonalidad de Re mayor, ejercicio para los saltos pero también para las notas dobles, el fraseo y el ritmo, que se entretajan en una sucesión de dificultades múltiples mediante las que acumula una carga de brillante y espectacular pianismo.

De manera similar son diversos los problemas técnicos que aborda el *Estudio Homenaje a Chopin*, para el que el autor propone una abstracción mayor en el juego lineal, armónico y rítmico, el gusto por descoyuntar las superficies a través de quiebras permanentes y, por qué no, irritantes.

Sería pertinente preguntarse cuánto de Chopin hay reconocible en estos Estudios. Mucho, sin duda, para quien está familiarizado a fondo con los recursos, ideas, hallazgos y estilo en la música del compositor polaco, pero los Estudios de Chávez no llevan el afán de homenaje en el sentido de influencia o imitación sino de interpretación personal a los procedimientos chopinianos vistos bajo un concepto nuevo, indiscutiblemente personal.

La revisión crítica a la obra chopiniana y en general el contacto siempre grato y aleccionador con la música del pasado —aprendizaje y descubrimiento perennes, refinados por el tiempo y la experiencia—

yace en el origen de estas *Inversiones para la mano izquierda de cinco Estudios de Chopin*, escritos un año después que los anteriores. Si dominarlos en su escritura original basta para infatuar al pianista que se respete, se colegirá que éstos representan un *tour de force* apasionante y saludable. Por lo demás, es bien sabido que la escritura instrumental de Chávez, llámese orquesta, piano, percusiones o grupos de cámara, es una escritura sin concesiones al ejecutante, como jamás las tendría consigo mismo, ni en lo personal ni como creador. El propósito de estas inversiones refleja, por una parte, el apego al piano y sus retos, por la otra, el lado eminentemente didáctico de su personalidad. Escribe el compositor al margen de la partitura:

"Estas inversiones resuelven definitivamente el problema de dar a la mano izquierda exactamente las mismas dificultades dadas por Chopin a la derecha: posiciones en relación con el teclado, digitaciones, etc. Además de su enorme valor didáctico, adquieren una nueva belleza como resultado de la inversión, ya que ocurren cambios correlativos en la armonía y la melodía."

En efecto, se está a punto de reconocer en el espejo un rostro familiar pero que refleja ángulos, luz y sombra diferentes, otredad desconocida no menos cercana y deslumbrante, pues habituados a la diestra dirección de sus gestos, la inversión confiere una segunda dimensión, diferentes contrastes y frecuencia melodiosos y otro sentido armónico en razón de que las tonalidades dejan de ser mayores para adquirir en las tonalidades menores un matiz suave y sedicioso.

Los *Cuatro nuevos estudios* de 1952 presentan un mayor rigor, evolución y progreso en el lenguaje de Chávez. En ellos se vuelve estimulante la búsqueda de elementos y valores compositivos que el autor incorpora con inigualable destreza y seguridad. Aunque desde el punto de vista formal aún conserven un patrón convencional, la evolución ocurre en el concepto musical mismo. De esta suerte, no hay cambios de compás para establecer las peculiaridades del ritmo sino que éste adquiere el poder de manifestarse libre y variadamente en el marco de una métrica estable. Es el caso del primer Estudio, para los saltos, cuya regularidad métrica se ve alterada por un episodio que pone en evidencia la fuerza singular de los silencios al producirse inesperadamente un efecto puntillista.

Melódicamente, Chávez ensancha las posibilidades sonoras mediante posiciones muy abiertas o dejándose llevar por el movimiento espontáneo y natural de la frase hacia los extremos del teclado. Como juego melódico, el Estudio No. 2 para las dos manos es ejemplar: tiene una doble exposición pues con algunas variantes las manos se mueven en sentido contrario sobre un mismo esquema melódico. La discrepancia angulosa y armónica se diluye a instancias del kinetismo que crea la tersura y sinuosidad exuberantes. Este juego adquiere en el Estudio No. 3, para las segundas menores, una potencialidad y color deslumbrantes a causa de su movimiento conjunto o cromático-anticipo al Estudio *Homenaje a Rubinstein* de fecha posterior. El efecto sonoro es el de una abigarrada y destellante pedrería.

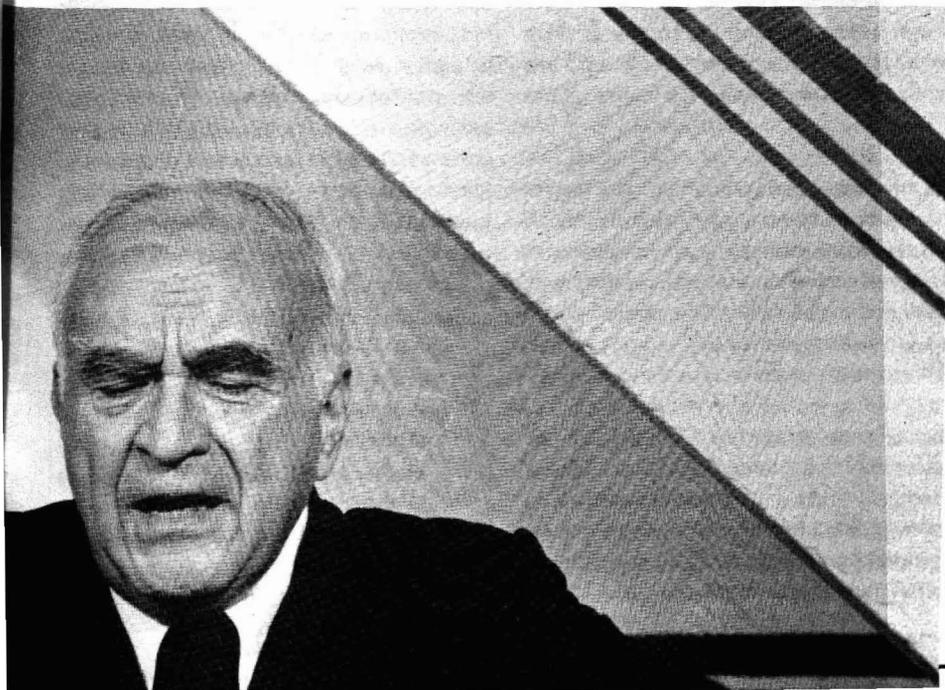
En relación con el Estudio No. 4 para la mano izquierda, se recordará que en el de

Chopin llamado "Revolucionario", cuya función es ejercitar este miembro, la izquierda funge como acompañamiento a la melodía encomendada a la derecha. El de Chávez en cambio enfoca la atención melódica en la izquierda pese a que sus dominios se mantienen en el registro sombrío y poco brillante del instrumento, resultando así que la derecha toma en relevo los apoyos de un virtual acompañamiento.

Se vuelve evidente que la búsqueda de nuevos modos de expresión musical, la experimentación con diferentes valores y recursos compositivos, fue una constante a lo largo de la producción de Chávez, sin demérito de la disciplina o la generosidad, de la forma directa y sin preámbulos de abordar la música, del rechazo a fórmulas fáciles y a la complacencia sonora, sello de una recia y bien definida personalidad. Se insiste en ello en razón del viraje hacia las formas clásicas que el compositor parece dar a estas alturas de su creación, viraje extraordinariamente lúcido y original del que la tradición surge lozana y remozada, porque es obvio que Chávez no hará feudo del academismo sino creará e imaginará a partir de la tradición, que su espíritu contemporáneo, ilimitado como proyecto de creación y progreso, domeñará. El *scherzo* de la III Sinfonía (1951), un fugado con saltos desproporcionados y prominentes, el *pasacalle* de la VI Sinfonía (1961) con sus 43 soberbias exposiciones que se precipitan vertiginosamente al final, testimonian la desusada y novedosa capacidad de Chávez para recrear el clasicismo.

Pero del arte como oficio, como didáctica y arqueología musicales, una profesión que Chávez ejerció durante la época que instituyó el Taller de Composición en el Conservatorio Nacional, son ejemplos las V Sonata según el esquema armónico de las Sonatas 533 y 494 de Mozart (1960) de la que quedó en proyecto el *allegretto* final y cuyo mérito es el de ceñirse a los cánones mozartianos sin perjuicio de la naturaleza e instinto propios, así como la VI Sonata (1961) de temas que recuerdan un poco a Schubert y variaciones a la Beethoven, obras que curiosamente son posteriores a la *Invenición* (1958), considerada por Claudio Arrau entre las obras fundamentales en la literatura pianística del siglo XX, junto con la Sonata Fantasía de Copland, el Concierto de Elliot Carter y la música de Stravinsky, Schoenberg y parte de la de Prokofiev (*The Piano Quarterly*, No. 23, Otoño de 1973).

La *Invenición* es un hito en la producción de Chávez. En plena época de revisión a los procedimientos clásicos, su factura res-



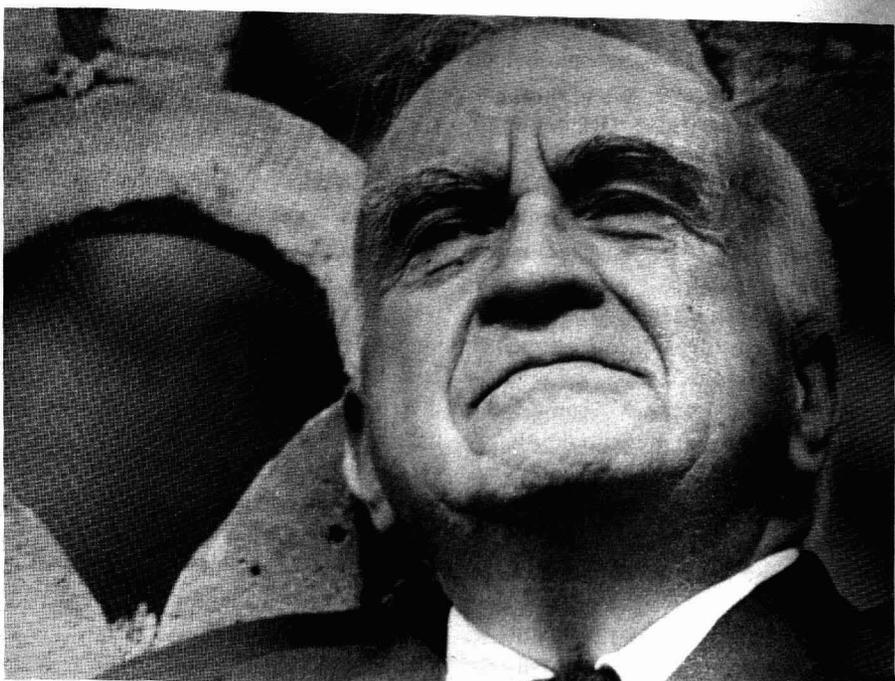
ponde a una profunda y estimulante reflexión sobre dichos procedimientos que el compositor consignó en *El pensamiento musical* (FCE. Primera edición en español, México, 1961), serie de conferencias sustentadas durante el tiempo que desempeñó la Cátedra de Poética "Charles Eliot Norton" en la Universidad de Harvard (1958). Tras de asentar como características de la forma y en general de la música la repetición y la simetría, el compositor afirma:

"En nuestra vida mental y espiritual estamos sujetos a un constante juego de fuerzas activas y pasivas. Amamos la quietud, el descanso, la facilidad, en correspondencia a nuestras inclinaciones pasivas, y por ello nos agradan las fórmulas cómodas y repetitivas; pero también nos agrada —y lo necesitamos y buscamos— lo nuevo y lo desconocido, por cuanto somos naturalmente inquiridores incurables de nuevas verdades. Nuestro gusto por la repetición o por lo nuevo puede ser una cuestión de preferencia personal, según se sea más o menos pasivo. Pero a la larga, todos vamos hacia adelante y no podemos permanecer siempre pasivos o negativos. La vida es, después de todo, positiva. En todo proceso de nuestro intelecto y de nuestro espíritu —en nuestra vida pensante, en nuestras reacciones a las expresiones artísticas, etc— los dos elementos principales son una memoria perezosa (que corresponde a lo pasivo) y una expectación aguzada (que corresponde a lo activo). La memoria perezosa supone la necesidad de repetición y en este sentido es un elemento pasivo; la expectación proviene de lo que no sabemos pero deseamos saber, y en este sentido es un elemento activo en nuestros empeños.

Olvido y expectación, o reposo y curiosidad, son los términos de tal contradicción."

En otro párrafo insistía:

"Nos agrada la simetría por su propio don natural, sencillamente porque es bella en sí misma. Sin embargo, no nos sentimos seguros de que no podrían agradarnos también otras disposiciones —asimétricas o no asimétricas— que determinarían nuevos conceptos formales, nuevos principios de equilibrio y proporción en el campo de la composición. No estamos seguros de que nuestra inclinación a la simetría sea innata y



no necesariamente una cuestión de hábito y tradición."

Y concluía:

"La idea de repetición y variación puede ser sustituida por la noción de un constante renacer, de verdadera derivación: una corriente que nunca regresa a su fuente, una corriente en eterno curso, como una espiral, siempre ligada y continuando su fuente original, pero siempre en busca de nuevos e ilimitados espacios.

Una espiral fuera acaso la contestación: una idea que evoluciona en formas perpetuamente renovadas sin repetirse nunca a sí misma.

El hombre, su carácter, lo que tiene que decir, su anhelo de comunicación, todo esto es, en último análisis, el conjunto de causas profundas que determinan la unidad y la cohesión de una obra de arte. La unidad y la cohesión sólo pueden lograrse a través de la substanciación y depuración del estilo personal."

La *Invencción* para piano inaugura la producción de Chávez inscrita bajo el principio no repetitivo, esto es, el compositor evita la construcción simétrica de motivos y temas que exijan reiteración, desarrollo, recapitulación "y hasta donde fuera posible la repetición de los mismos valores de duración, negras, blancas, corcheas, etc." La cohesión, la unidad o la forma no serán resultado del equilibrio entre los factores repetitivos tradicionales sino la conclusión a la trayectoria misma de la música que engendrará en el transcurso su propia forma y funcionamiento orgánicos.

A pesar de su discurso ininterrumpido, la *Invencción* está dividida en tres partes claramente definidas. La primera se caracteriza por la sucesión de dibujos melódicos y rítmicos masculinos vigorosos, contrarrestados por la suavidad y tersura de otros que se dispersan en elaboraciones que engendran a su vez nuevas formaciones, para concluir con una portentosa secuencia en acordes. El *lento*, de carácter más pausado y subjetivo, funciona como parte contrastante entre el primero y último trozo de configuración netamente rítmica y percusiva.

Chávez presenta cuatro diferentes momentos de música tradicional en *Mañanas mexicanas* (1967). Es posible que la pieza haya sido el esbozo de una obra orquestal para ballet, a juzgar por las sofisticaciones rítmicas del tercer y cuarto momentos, si bien la realización del segundo, una alborada reminiscente y voluptuosa, llena de asociaciones y correspondencias impresionistas, conviene bien al teclado. Curiosamente y en apoyo a la idea de que bien pudo ser la pieza esbozo para una obra mayor, el autor realizó varias versiones instrumentales de la misma. Uno de los temas figuraba ya en *Llamadas* de 1934.

Colocado en la cúspide de los estudios, el *Homenaje a Rubinstein* (1973), cierra el ciclo. Para las segundas mayores y menores difiere del de 1952 no tanto en organización cuanto en objetivos, pues es obvio que la obtención de sonoridades destempladas, como si el piano fuera pulsado no en el teclado sino dentro de la caja, fue elegida por Chávez para establecer fulguraciones microtonales de una gran originalidad, y por si estuviera en duda el propósi-

to, el estudio concluye con una serie continuada de segundas cuyo resultado es el de levantar un resplandeciente halo o espectro sonoro. Comisionado por el Festival de Israel en ocasión de establecer el Concurso Pianístico Artur Rubinstein en honor del artista, fue estrenado por el pianista norteamericano Alan Marks en septiembre de 1974 cuando se llevó a cabo en Tel Aviv el primero de ellos.

De la *Invencción al Homenaje a Rubinstein* y los *Cinco Caprichos* (1975) median 15 años en los que Chávez escribió más de 20 obras, 7 mayores y entre ellas algunas maestras, lapso considerable si se advierte la audacia y la soltura con que el compositor domina la materia sonora, la maestría con que las combinaciones, las intensidades, efectos, silencios, duraciones, ritmo y tiempo, se convierten en zumo expresivo, porque los *Caprichos* encarnan un mundo auditivo diferente, la concepción amplia e ilimitada del espacio sonoro, de sus virtuales e insospechadas resonancias. No como los de Paganini sino como los de Goya, el trazo de sus líneas apenas se insinúa, se inmaterializa en acrecentamiento de la carga expresiva, desolada y lúcida, austera y conmovedora en cada nota.

En contraste al juego de imágenes y dibujos en el primero, tercero y quinto, los efectos insólitos de timbre y color suspenden el tiempo y avanzan en el espacio en el segundo y el cuarto, mediante una sencilla sucesión interválica en el segundo, apoyada por la prolongación de los armónicos que se obtiene al abrir el pedal, y a través del manejo de los trinos en el cuarto, que suben paulatinamente en un *crescendo* impresionante desde la parte más grave del teclado hasta alcanzar la totalidad de la gama sonora pulverizada por la indeterminancia microtonal. Ni un solo *cluster*, secciones aleatorias o codificaciones típicas de la música vanguardista, y sin embargo no es menos contemporáneo el lenguaje de los *Caprichos* en su escritura tradicional. El preciosismo en la complejidad de los diseños, el esplendor en las construcciones sonoras y transfiguraciones colorísticas, son galas de la plenitud de Chávez en el arte de componer música.

Un largo camino habría de recorrer el compositor desde las breves y románticas piezas de salón hasta los *Caprichos*, esas cinco pequeñas pero fundamentales obras maestras que junto con el *Concierto para trombón* (1976) constituyen sus últimas obras. Lo que es admirable en el trayecto es que Chávez haya surgido tan grande e insuperable del ejercicio humilde y tenaz de la tradición. ◇

Teatro

LA MUDANZA

DESTRUCCIÓN DE LA RELACIÓN AMOROSA

por María Muro



Foto: Rogelio Cuellar

La mudanza, de Vicente Leñero, es un trabajo en el que se sintetiza la marcada tendencia de este dramaturgo hacia el realismo. La realidad vista tal como es, sin alteraciones y sin adornos, probablemente es el núcleo de varias obras de Leñero.

Lo anterior se demuestra al descubrir el retrato fiel de la pobreza en *Los hijos de Sánchez*. Asimismo, cuando lo cotidiano —considerados estrictamente los tiempos y las maneras de ser— y las formas precisas de lenguaje, hacen de *La visita del ángel* una copia del mundo verdadero: en este caso nos encontramos ante una ficción, pero de tal naturaleza que no podemos sino considerarla real en la medida en que repite experiencias reconocibles.

Un procedimiento similar ha sido empleado en *La mudanza*, resultado de una observación rigurosa sobre la pareja moderna; Vicente Leñero imaginó a un hom-

bre y a una mujer de la clase media de la ciudad de México, quienes experimentan una relación en deterioro, tal como se manifiesta en la sociedad contemporánea.

Mudarse para mejorar

La acción comienza en una vieja casa a la que Sara y Jorge han decidido mudarse. En la puesta en escena de Adam Guevara, un primer personaje ronda en la penumbra el espacio vacío y maltratado. En seguida, la mudanza es la entrada continua del mobiliario a un área reducida, clausuradas accidentalmente las puertas de los demás recintos de la casa, por lo que todos los en-

seres portados por los cargadores pronto se acumulan en desorden. Tres núcleos de conversaciones señalan este periodo: la plática entre Sara y la amiga íntima de la pareja y amante de Jorge; la discusión entre Sara y Jorge, quienes se acaloran aceleradamente constatando su desamor y la inutilidad del cambio de casa; y las intervenciones oportunas, socarronas y de cínica prepotencia de los cargadores explotados y abusivos.

Según se cree, y se subraya en esta obra de Leñero, todos los cambios son positivos, especialmente el cambio de casa cuando la situación en el hogar parece no tener salida. Se cambia para iniciar una nueva vida, pero en el curso de la mudanza la agresión y el rompimiento se manifiestan no como un hecho del momento, sino como una experiencia larga, de solución difícil, que tal parece no encontrará otro

CLÁSICOS DE LA HISTORIA DE MÉXICO

Lucas Alamán

HISTORIA DE MÉXICO

desde los primeros
movimientos
que prepararon
su Independencia
en el año de 1808
hasta la época presente
5 Tomos

La obra cumbre de Alamán reúne un trabajo de historiador positivo con el del político que, al dar una interpretación del pasado, lo hace sobre todo para proponer una determinada concepción del futuro. En el espíritu de conjuntar el rescate con la revisión crítica, esta edición de la *Historia de México* está prologada por un exhaustivo estudio de Moisés González Navarro, que sirve, además, como introducción y como guía bibliográfica para quienes deseen abundar en el estudio de las fuentes directas de nuestra historia como nación.

Otros títulos de la Colección:

Carlos Ma. de Bustamante
**CUADRO HISTÓRICO DE
LA REVOLUCIÓN MEXICANA
Y SUS COMPLEMENTOS**

Estudio preliminar:
Roberto Moreno de los Arcos
8 Tomos

Lorenzo de Zavala
**ENSAYO HISTÓRICO DE
LAS REVOLUCIONES
DE MÉXICO DESDE
1808 HASTA 1830**

Estudio preliminar:
Horacio Labastida
2 Tomos en un volumen



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
INSTITUTO CULTURAL HELÉNICO

camino que el del reconocimiento de lo sucedido. Los protagonistas del amor están irremisiblemente destruidos, no se aman ahora, no se han amado durante los años de mala convivencia, y han perdido la oportunidad de la reconciliación.

Ocupación de la casa

La idea de Vicente Leñero y la puesta en escena de Adam Guevara sorprenden por esa acumulación imparable de los objetos. Mesas, cajas, baúles, todos los muebles de la casa llegan uno tras otro y no hay forma de ponerlos en su sitio. La mudanza llena la estancia. La casa parece reflejar el desorden interior de los protagonistas. Ellos viven una vida íntima de reproches; alegan en privado dentro de la casa en desorden, sorprendidos constantemente por la mirada maliciosa de los cargadores, quienes en no pocas ocasiones se entretienen observando lo agresivo de la escena.

No sólo los cargadores miran el resquebrajamiento. Los espectadores, a través de una rendija simulada por la escenografía de Alejandro Luna, son cómplices ocultos de aquel hombre que se vio en las sombras de la casa antes de que Sara entrara. Desde nuestros asientos somos testigos del afecto fallido y de la violencia verbal y física, reproduciendo de este modo el ocultamiento del personaje misterioso. Vemos el curso del desamor a lo largo de las horas durante las que la luz del sol se extingue fuera de la casa. Alejandro Luna, interpretando la realidad precisa vista por Leñero, ideó una iluminación con la que se indica la orientación de la casa, el paso del tiempo y el avance ininterrumpido hacia el fin del día.

La casa es ocupada por los muebles, por la imposibilidad del cambio emocional de Sara y Jorge, por la presencia de los cargadores durante la violencia, por el personaje ausente que presencia todo desde su escondite y por la mirada de los espectadores. Sobre todo, Sara y Jorge son quienes han sido ocupados por su propia acumulación en desorden, por los fantasmas de su distanciamiento y de su desunión final.

Espejo de la realidad

Verse retratado en el escenario no es placentero, cuando la vida que se vive en el espacio del teatro reproduce un doloroso viaje interior. Parece sencillo el cambio que se necesita en la relación de Jorge y Sara de modo que ellos entre sí encontrarán la comprensión. No se entienden los

motivos por los que se obstinan. El espectador se resiste a aceptar que en sus propias relaciones ese sencillo cambio él mismo no sabe cómo llevarlo a cabo. En esto radica la angustia de quien presencia la acción dramática, pues se ve descubierto por esa suerte de desdoblamiento de la escena. La situación de la pareja que se niega a cambiar es en sí misma angustiada, aunque sobre todo angustia mirarse en ese retrato de la realidad.

El género que más corresponde a *La mudanza* es el género teatral de la pieza, por su tono cotidiano, de contenido grave, en el que los personajes son complejos y contradictorios. En el caso de *La mudanza*, los protagonistas permanecen inmutables, obedientes a una acción dramática que consiste en la nulidad del cambio. Jorge y Sara se cambian de casa, pero no están dispuestos a mudar sus voluntades, sus conductas, su enemistad.

Esta obra de Leñero también podría ser una pieza teatral porque el material empleado es el de las situaciones psicológicas. El lenguaje y las actitudes de la pareja en este sentido revelan un cuidadoso análisis, o más bien una notable capacidad perceptiva del dramaturgo respecto a las situaciones comunes de la vida, las que luego sabe armar en obediencia a la lógica del teatro.

La mudanza reconstruye formas de ser, de aferramiento y de contradicción emocionales. Reinventa estas formas en busca de la eficacia, de la credibilidad. Lo que ocurre en el escenario es fingido, pero ha sido organizado de tal modo que da la impresión de ser una realidad del mundo verdadero. Ahí se revelan las escenas de distanciamiento repetido de las parejas, no sólo de la clase media mexicana actual, sino de las que son reflejo y causa de un mundo contemporáneo sin solución.

La miseria: realidad y símbolo

El simbolismo de la propuesta dramática de Leñero, con el que finaliza el texto de *La mudanza*, aparta a la obra de los lineamientos propios de una pieza teatral. Este género, en sentido estricto, exigiría mantener a la pareja de Jorge y Sara sin cambio y sin solución, incluso sin la salida de una muerte espantosa. Leñero, se diría, quiere decir que la relación incumplida de la pareja es en sí misma símbolo de una realidad aniquilada, intrínsecamente muerta. Por eso sobreviene en el texto el desenlace desbordado característico a un tiempo de la alucinación y de una realidad posible.

Jorge comprende que el rompimiento

con Sara se debe a que el amor entre ambos ha estado muerto. Entonces ocurre el cambio de la acción, al aparecer en escena varios vagabundos, miserables que suelen estar próximos a la casa y que son temidos y mencionados por Sara varias veces desde el comienzo de *La mudanza*. Luego ocurre el miedo-pánico de la pareja, y el robo y el crimen que contra ellos se comete.

Leñero presenta al fin de la obra dos realidades: la de un matrimonio y la de los marginados por la miseria que la sociedad les impone. Pero al hacerlas coincidir, el dramaturgo expresa el contagio recíproco entre la realidad de la pareja y la realidad de la miseria. De este modo en el escenario cada realidad es símbolo de una realidad paralela y resultante. Se presencia la miseria del amor contemporáneo, así como el mortal deterioro de las relaciones que la sociedad tiene consigo misma. Este señalamiento teatral de Leñero, lejos de ser extravagante, se refiere a un proceso de la vida que hoy parece extinguirse aceleradamente.

Adam Guevara modificó el final propuesto por Leñero. Al dirigir *La mudanza*, hace seis años, tanto como en su reposición actual, el director experimentó con la modificación del simbolismo. En vez de varios miserables que aparecen sólo al final de la obra, experimentó con un único personaje, un hombre misterioso que al principio de la obra se oculta en un cuarto bajo llave, para reaparecer al final y dar muerte a la pareja, abruptamente, sin motivo y sin explicación. Con este personaje Guevara da énfasis a un elemento imaginario, simbolizado eficazmente por la realización de la puesta. El asesino es un sustituto de la muerte que Jorge y Sara se dieron. Su relación está muerta y por eso a ellos los mata el símbolo de su desamor.

El paso de los años modifica los puntos de vista. Fue interesante el experimento de Guevara hace seis años. Ahora quizás a *La mudanza* conviniera más el final ideado por Leñero. Hubiera sido valiosa la juxtaposición de la miseria y de la falta de relación de la pareja, porque la miseria y el temor de la clase media a los miserables ha aumentado considerablemente, y porque al reunirse hoy las dos realidades, *La mudanza* expresaría un rompimiento más profundo de la sociedad. ◇

La mudanza de Vicente Leñero. Teatro Julio Prieto. Con Silva Mariscal, Octavio Galindo, Eduardo López Rojas, entre otros. Dirección: Adam Guevara. Escenografía e iluminación: Alejandro Luna.

Cine

CINECROLOGIA

EL CINE DE LA CRISIS, LA CRISIS DEL CINE

Por Leonardo García Tsao

¿Qué hace el crítico de cine cuando por mucho tiempo no encuentra en la cartelera capitalina algo nuevo que valga la pena comentar? Sobre todo cuando ésta sufre el dominio que ejerce, por un lado, el producto hollywoodense tipo *Rambo* y *Rocky* dirigen un Comando hacia el Sol de Medianoche; y por otro, la basura local al estilo de *El narcotraficante de la frontera en el día de los albañiles*, *Cuando más vale pájaro en mano de las perfumadas*. Pues entonces el crítico vuelve al tema de siempre, el estado paupérrimo de la exhibición cinematográfica en nuestro país, agravado ahora por los inevitables factores económicos.

Gran parte de los problemas se debe, desde luego, a la inadecuada política de programación que desde hace tiempo practica Operadora de Teatros, la compañía que administra la mayor cadena de salas cinematográficas en México (las otras cadenas, Ramírez y Montes, son ofensoras en pequeña escala). Películas que debieron haberse estrenado hace tiempo siguen esperando turno a causa de un sistema que da preferencia a ciertos productos y a ciertas distribuidoras. La llamada programación "horizontal", que consiste en otorgarle una veintena de cines a una sola película, se aplica sobre todo en caso de un éxito seguro —*Rocky IV*, por ejemplo— y eso, aunado al arbitrario sistema de los "topes" —la cantidad mínima de recaudaciones que debe reunir un estreno para mantenerse en cartelera— actúa en detrimento de la diversidad, la renovación y del propio cine mexicano. En fecha reciente, Fernando Pérez Gavilán, presidente de la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas, anunció a la prensa que sólo el 19.34 por ciento del tiempo de exhibición se dedica a la producción mexicana y que 169 películas nacionales no han podido ser estrenadas. El mecanismo ya tiene rato de estar viciado y no se vislumbran iniciativas para depurarlo.

Este año se han dado anomalías incluso dentro del tradicional favoritismo hacia las películas norteamericanas; por ejemplo, ha pasado un mes desde la última entrega de los Oscars y al momento que escribo





esta nota, aún no se han estrenado los títulos que más sonaron: *El color púrpura*, de Steven Spielberg, y *El honor de la familia Prizzi*, de John Huston. En circunstancias normales, esas cintas se hubieran exhibido en la misma semana de la premiación.

Ahora bien, hay que reconocer que si el cine mexicano no llega a ocupar el 50 por ciento de tiempo en pantalla que exige la ley, hace poco se dio el caso insólito de que un par de películas mexicanas excepcionales, *Los motivos de Luz* de Felipe Cazals, y *Frida* de Paul Leduc, gozaron de una difusión y una exhibición muy favorables. Por increíble que parezca, *Frida* pudo además superar en entradas de taquilla al propio *Rocky IV*, lo cual indica que ha habido un cambio significativo en la actitud del público. El éxito de *Frida* señala que ya hay una buena cantidad de espectadores interesados en un cine mexicano diferente, que se escapa de los patrones convencionales. Cómo habrá sorprendido eso a la industria, que Gregorio Walerstein, el zar del *churro* nacional, admitió que la recepción a la película de Leduc hacía pensar en la posibilidad de que la producción privada intentara financiar algo digno, por una vez. Esperemos sentados.

(Otro fenómeno curioso se dio en relación a ambas películas. La crítica que presume de subversiva aprovechó el estreno de ellas para promover una vez más sus poco convincentes poses. Uno de sus miembros, supuesto paladín de la libertad de expresión, llegó al extremo de demandar la prohibición de *Los motivos de Luz*, en nombre de un feminismo de pacotilla. Mientras que los previsibles ninguneos a *Frida* se dieron antes de que se pudiera ver la película; esta crítica es tan visionaria

que ya puede prescindir del cine mismo.)

Por otro lado, también influye en el lamentable estado de la cartelera el hecho de que, debido a la crisis —palabra multiusos de nuestros días— las compañías distribuidoras han limitado bastante su compra de material extranjero. Ya nadie está dispuesto a arriesgarse con un producto poco conocido, no garantizado por un taquillazo de referencia y cuyo precio es de varios miles de dólares, para luego tener que esperar indefinidamente un turno de exhibición. Es cierto que el mayor porcentaje de cine extranjero que se importa viene de Estados Unidos, pero con frecuencia resulta que no llega lo más interesante. Ya no digamos las primeras realizaciones de nuevos directores promisorios como Jim Jarmusch (*Stranger Than Paradise*) o Joel Coën (*Blood Simple*), sino películas de cineastas establecidos como Francis Coppola, Martin Scorsese o Robert Altman, por mencionar sólo tres de los nombres relevantes del cine hollywoodense actual. De Coppola desconocemos *One From the Heart* (1982) y *The Outsiders* (1983); la filmografía de Martin Scorsese para el cinefilo mexicano termina en *Toro salvaje*, pues de ahí en adelante *The King of Comedy* (1983) y *After Hours* (1985) no tienen para cuando distribuirse en este país; mientras que con Altman, de su obra posterior a *Un día de boda* (1978), *Popeye* es la única conocida; nos faltan —hagan la cuenta— *Quintet* (1978), *A Perfect Couple* (1979), *Health* (1978), *2 By South* (1981), *Come Back to the 5 and Dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean* (1982), *Streamers* (1983), *The Deviners* (1983), *Secret Honor* (1984) y *Fool For Love* (1985)... hasta nuevo aviso.

Así las cosas ¿qué podemos esperar de otras cinematografías? Mucho se ha comentado el escándalo sobre la hipotética prohibición en México de *Je vous salue, Marie*, la realización dizque blasfema de Jean-Luc Godard (escándalo inflado, en parte, por los mismos individuos que pedían se prohibiera *Los motivos de Luz*); en verdad, las autoridades religiosas y gubernamentales se han estado haciendo bolas con una película que ni han visto; *Je vous salue, Marie* es bastante más inofensiva de lo que suponen sus anticipados censores (¿o cómo se explica que haya recibido sendos premios de los jurados católico y protestante en el festival de Berlín del año pasado?). El caso es que *Je vous salue, Marie* es sólo la punta del iceberg. Al margen de prohibiciones ¿qué otra película de la producción reciente de Godard se ha visto en México? O, más bien, ¿cuántas películas europeas de interés llegan a ser distribuidas? El hojear un catálogo de Unifrance de 1984 me permite hacer una improvisada estadística: de ochenta y tantas películas francesas consignadas, aquí se han exhibido cuatro a la fecha —es decir, apenas una vigésima parte— y sólo una de ellas, *Carmen* de Francesco Rosi, en circuitos comerciales; las otras tres se proyectaron en Muestras, Foros o Semanas de Cine. Eventos que, dicho sea de paso, en algo sirven para llenar baches, junto con las programaciones cotidianas de organismos como la Cineteca, los diversos cineclubes de la UNAM, el IFAL y el Instituto Goethe, entre otros. No obstante, cualquier interesado que rebasa los treinta años recordará que cuando uno leía las revistas de cine extranjeras de los años 60 y 70 no sentía tanto que se asomaba a un mundo ajeno e inalcanzable. Ahora, en cambio, si uno llega a conseguir una de dichas revistas podrá sentir más o menos lo mismo que un etíope en cuyas manos ha caído un menú del Maxim's.

El decir que no se puede ver cine en México tiene también una connotación física, y habría que corregir: no se puede ver, ni oír cine en México. Y ese es otro problema al parecer irremediable. Dado que nuestra tecnología es importada, desde hace unos años su mantenimiento es incosteable. ¿Qué pasa? que ahora atestiguamos el simultáneo deterioro de las máquinas que nos rodean. Claro, eso puede ser mucho más grave en el caso de los aviones, por decir algo, pero lo que está pasando en los cines de México va a resultar en una generación entera de cinefilos que no sabrá cómo se ve una proyección de cine de a de veras, pues en el 90 por

ciento de los cines en México —y creo que me quedo corto— las películas no se aprecian, se intuyen. Hace unas semanas, la llamada Comisión Consultiva de Espectáculos Teatrales y Cinematográficos autorizó un aumento del 50 por ciento a las tarifas de 93 de las 130 salas del D. F., porque estaban, según eso, en buenas condiciones. ¿De dónde habrán contratado a los inspectores responsables, de la Academia Helen Keller? Entendamos que en México el público ya se ha acostumbrado a que las películas se proyecten fuera de foco, con la mascarilla equivocada, en copias malas y con un sistema de sonido que hace imperioso el uso de subtítulos aunque estén habladas en castellano. La situación ha pasado a aceptarse como normal, dentro de la habitual institucionalización del caos. Y los espectadores seguirán padeciendo pasivamente los mismos abusos, sumados a otros de orden administrativo —la reventa, los intermediarios injustificados, la exhibición de comerciales— mientras por entre sus piernas corren ratas del tamaño de un Fox Terrier.

Ni la alternativa de los videocassettes, aún inaccesible para la mayoría, ofrece una solución. Además de sus limitaciones inherentes, que ya he mencionado en un artículo anterior en esta misma publicación, las posibilidades del videocassette en México están limitadas también por los designios de ese monopolio del entretenimiento nacional llamado Televisa, a través de sus Videocentros. Su catálogo no está mal si a uno, en general, no le interesan más que las producciones norteamericanas de los años 70 a la fecha, con unos cuantos "clásicos" anteriores y algo de cine mexicano. Al establecer su imperio del videocassette —pocos son los negocios independientes que le hacen una competencia más bien simbólica— Televisa decide cuál es el cine a ser visto en casa. Eso ha modificado, por otra parte, su propia transmisión de películas por televisión. Me consta que en los canales de la empresa no se ha estrenado una sola película más o menos importante desde... que se inauguraron los Videocentros. Televisa no quiere competir consigo misma. En esencia, ocurre algo similar al asunto de la exhibición en salas: un monopolio determina el cine que se puede ver. La diferencia con el video es que el público escoge el horario y el lugar.

La conclusión es siempre la misma: nada cambiará a menos que el espectador exija sus derechos. Una política cultural coherente no se dará por generación espontánea. ♦

Libros

EL LIBRO
INDISPENSABLE
EN LAS ESCUELAS

JOYAS BIBLIOGRÁFICAS

Por Alejandro de Antuñano M.

La historia de la educación en México en el siglo XIX es contrastante. Muchas generaciones en ese azaroso siglo encontraron en la enseñanza los instrumentos del retroceso o del desarrollo. En plena modernidad, fue difícil escapar al lastre de la tradición pedagógica obsoleta, y sólo el sistema educativo de Gabino Barreda modificó sustancialmente tanto desatino. Los dos libros incluidos en estas notas, ejemplifican estos contrastes.

Las partes principales que componen el *Libro indispensable en las escuelas* anónimo fueron pensadas a manera de presentar grandes apartados con innumerables ejemplos y reglas que sirvieran a los alumnos en el "perfeccionamiento de la lectura, buena moral, y ortografía y gramática castellanas".

Este tratado o compendio comprende una primera parte que arranca con catorce "Fabulistas" para "que los niños aprendan a leer el verso; y con más facilidad retengan las instrucciones que en ellas se les dán...". De este género destacan casi todas, y se incluye a continuación la que sigue:

FABULA XIX LA ARAÑA Y EL GRILLO

De un naranjo grande,
á un alto membrillo,
tiraba una Araña,
de su tela un hilo,
por donde arrogante,
con destreza y brio;
de unas ramas á otras,
pasaba á su arbitrio.
Sus tramas y redes,
puso en ambos sitios,
haciendo gran presa,
de los insectillos.

Viendo la abundancia,
del pasto exquisito,
y cumplidos siempre,
todos sus designios,
al pasar de un árbol,
al otro vecino,
estando en el medio,
del camino, dijo:
¿quién podrá aun creer,
todos sus arbitrios,
trastornar la suerte,
en que alegre vivo?
viva venturoso,
el ingenio mio,
que trazo este cable,
donde sin peligro,
corro, y de mis redes,
la presa registro.
Así iba diciendo,
cuando un pobre Grillo,
con solo un alazo,
el cable deshizo.
Rota la maroma,
ve su desatino,
la arrogante Araña,
que al instante mismo,
cayendo en un pozo,
dijo en otro estilo:
¡cuantos como yo,
viven muy tranquilo,
sin abrir los ojos,
á los precipicios!
Alerta, que el mundo,
tiene mil vajios,
en que echarlos puede,
cualquier gusanillo.

De las fábulas se pasa a las sílabas para aprender a leer con puntuación; a los refranes castellanos: "A quien te dá el capón dale la pierna y el alón". Refrán que advierte que seamos agradecidos a los que nos hacen algún bien; al sentido de admiración: "¡oh qué pocos pobres hubiera! ¡oh qué llena de ricos estuviera la Tierra!"; y a una larguísima narración sobre la infancia de numerosísimos santos a imitar, que culmina con la narración de la de Justo y Pastor, tan celebrados por la iconografía colonial.

Concluyen esta obra dos grandes secciones que dan cabida a dos compendios de ortografía y de gramática castellana para los alumnos. En estos compendios se incluyen las propiedades y accidentes del nombre y sus varias especies y diferencias. Se define al verbo y sus conjugaciones, y se analizan los verbos irregulares entre otros. A este ejemplar, se le incluyó al final, seguramente por el encuadernador, un catálogo de los libros de mayor utilidad a los establecimientos de educación primaria.

Sin embargo le resta utilidad el hecho de que sólo se consignan los títulos, y ocasionalmente el autor, no dándose ni fecha ni lugar de impresión.

II

Agotada la primera edición de este trabajo, su autor tuvo como objeto en esta segunda edición, suplir la falta de un criterio único en los maestros sobre la extensión de las lecciones, la forma y el objeto de ellas. Así, dando por lo menos para la primera sección de las escuelas, cuestionarios completos, estimó Ramón Manterola, "estos servirán en los exámenes generales, en los reconocimientos que hagan los mismos profesores, y aun para ver inmediatamente después de terminada una lección, si ha sido bien comprendida y han quedado grabadas sus ideas dominantes en la memoria de los alumnos". Desde luego, añadía, "entiéndase sin embargo que no por esto pretendemos coartar la libertad que tienen los señores profesores de dirigir sus lecciones en otro sentido si así lo estiman oportuno". El libro se escribe para los profesores de las escuelas de Tacubaya, y además como ayuda "de memoria, para los alumnos de la tercera o cuarta sección en adelante", y con arreglo al método moderno.

En general, cada una de las materias de

esta interesante guía (geometría, geografía, historia patria, economía política, derecho constitucional y ciencias físicas y naturales), se dividió en doce lecciones, de las que se forma el cuestionario correspondiente.

Las advertencias y los "asuntos para las conversaciones de cada materia" de que se trate, que anteceden al cuestionario, resultan una muy adecuada guía a los maestros.

Estas dos obras que en esta ocasión incluimos, escasas y raras en nuestros días, ejemplifican claramente los instrumentos de que se valía la educación mexicana antes de Gabino Barreda. Del *Libro indispensable*, salvándose la parte demasiado técnica de los compendios de ortografía y gramática, el resto poco ayudaba a los estudiantes, que se perdían con toda seguridad en los misterios de la fe y vidas de santos, entre otros tópicos. Por otra parte, sin método ni sistema, el recurso era la memorización, pobre recurso que no daba la satisfacción de la comprensión. Las *Primeras nociones* de Manterola, en cambio, ejercen una saludable influencia sobre maestros y alumnos. Se tiene ya un cuerpo general de conocimientos que tiende a mejorar la enseñanza; y el alumno, atendiendo a un método, antes que a un contenido, puede desarrollar sus capacidades

creadoras. Con Gabino Barreda, y después de este, no obstante las transformaciones que sufrió el sistema que implantó en la escuela nacional preparatoria, la educación se apoyó en adelante en la razón y en la ciencia, instrumentos que, a juicio de Barreda, formarían la generación de mexicanos que se encargaría de hacer posible el progreso material de la nación.

De gran utilidad resultarán a quien estudie la historia de la educación en México, o a quien se inicie en este campo, los trabajos que sobre Bibliografía Pedagógica ha realizado en el Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Francisco Ziga Espinoza. De estos trabajos, han aparecido a la fecha en los boletines del propio Instituto números 12, 13, 14-15, la Bibliografía de Libros de Lectura, Libros de Gramática, y Libros de Matemáticas del periodo 1850 y 1970, respectivamente. En prensa se encuentran los trabajos de Geografía e Historia, que aparecerán en los boletines citados números 16-17 y 18-19. ♦

El libro indispensable en las escuelas, México, Imprenta de Luis Abadiano y Valdés, 1853. 428 pp., 14.5 cm.

Manterola, Ramón. *Primeras nociones sobre geometría, geografía, historia patria, economía política, derecho constitucional y ciencias físicas y naturales*, 2ª ed., México. Imprenta del Gobierno Federal, 1889.

era

Novedades Colección
Problemas de México:

- ▶ **Enrique Astorga Lira**
MERCADO DE TRABAJO RURAL EN MÉXICO
La mercancía humana
- ▶ **Armando Bartra**
LOS HEREDEROS DE ZAPATA
Movimientos campesinos posrevolucionarios en México
- ▶ **José Valenzuela Feijóo**
EL CAPITALISMO MEXICANO EN LOS OCHENTA
- ▶ **Frans J. Schryer**
UNA BURGUESÍA CAMPESINA EN LA REVOLUCIÓN MEXICANA
Los rancheros de Pisaflores
- ▶ **Miguel Angel Rivera Rios**
CRISIS Y REORGANIZACIÓN DEL CAPITALISMO MEXICANO
1960/1985




EDICIONES ERA ■ AVENA 102 ■ 06810 MÉXICO, D.F.
MÉXICO, D.F. | GUADALAJARA, JAL. | MONTERREY, N.L.
☎ 581 77 44 | ☎ 14 90 48 | ☎ 42 08 12

Coordinador de la colección:
RUBÉN JIMÉNEZ RICARDEZ

Vuelta 115

REVISTA MENSUAL / AÑO X / JUNIO 1986 / 500 PESOS

Enrique Krauze
CHIHUAHUA, IDA Y VUELTA

Julieta Campos
JARDIN DE INVIERNO

Octavio Paz
CONTAR Y CANTAR

Gabriel Zaid
CURRICULUM VITAE

Guillermo Cabrera Infante
entrevistado por
Danubio Torres Fierro

RAMON XIRAU, DAVID HUERTA, FABIO MORABITO

EL JUEGO DE OJOS

AQUELLOS TORMENTOSOS AÑOS

Por Jorge Lamoyi

Siempre queremos encontrar en una autobiografía no tanto las vivencias de un autor como sus triunfos. El narrador va desentrañando su vida, va, en la lucidez que da la distancia, *rehaciéndola*. Las autobiografías son casi siempre autoapologías.

Son variadas las sorpresas que *El juego de ojos* de Canetti nos deja. Mas hay una que incluso conmueve. Canetti habla de aquellos tormentosos años de pre-guerra y en toda esa angustia que los acontecimientos políticos iban generando, la vida cultural en Viena marchaba. No olvidemos que: "desde hacía medio año se hallaba en el poder el hombre de apellido impronunciable". A pesar del ascenso del nazismo que irremediamente debía de afectar a Austria, su capital, Viena funcionaba como el centro aglutinador de la cultura en lengua alemana. Conmueve que Canetti, a través de todo el libro, cuenta su vida reflejándola en la de otros. En todos aquellos que junto a él pasaban por ese sentimiento de aprehensión no sólo de su espacio físico sino de su "mentalidad".

Tal vez en el sentido común del género de las Memorias no sea un libro típico: Canetti habla más de todos que de él. Se nos aparece no tanto como el protagonista principal sino como algo más importante: el hilo conductor. Es la puerta para enfrentarnos con una época y es, al mismo tiempo, la llave para conocer aspectos de la personalidad de gentes como Broch, como Musil que hoy forman parte de la "mitología" de la literatura.

El juego de ojos es un texto de Memorias donde Canetti se dedica a recordar a sus amigos, a inventar de nuevo la memoria. Impresiona ese sentimiento —no de modestia— sino de "humildad".

En un libro anterior (*La antorcha al oído*) Canetti nos hablaba de sus años de adolescencia y del encuentro, memorable por cierto, con Veza, quien luego sería su mujer. Pero también contaba su impresión con Grosz, con Isaac Babel y Bertold Brecht: el legendario círculo de intelectuales de Berlín.

En la formación final de los grandes talentos, es vital en encuentro con los grandes talentos. Es enriquecedor o es destructivo. Depende más del que se acerca que del que se encuentra allí, con su prestigio, con su mitología personal.

Canetti nos deja una imagen hermosa de Hermann Broch. Si aquella novela de Broch en donde se le rinde homenaje a la muerte nos deja impresionados, ahora, se entiende que una reflexión tan densa, tan dentro de la conciencia como lo es *La muerte de Virgilio*, tenía que escribirla un hombre al que las causas externas de la existencia lo dejaban impávido: sólo las causas internas eran "reales".

Todo un capítulo rememora un encuentro de Canetti. Como hombre de letras sabe que el interlocutor muchas veces es más definitivo que una influencia literaria. En las relaciones entre escritores siempre se estudian las influencias a través de las lecturas comunes, casi nunca a través de las conversaciones comunes. Difícil tarea porque el poder de la palabra es precisamente su permanencia. Canetti lo usa para recordarnos al Dr. Sonne.

Tampoco podemos pasar por alto la personalidad del escultor Fritz Wotruba, personaje que inmediatamente nos remite a otra persona que tiene mucho que ver en la visión del mundo de Canetti, al menos por aquel tiempo, Ana Mahler.

La relación entre Ana Mahler y Canetti es interesante. Lo es en la medida de las personalidades y en el sentido del discernimiento. En una ocasión, a petición de ella rompen, sólo que Ana pide que se vaya él pero que no se vayan sus cartas; es decir la inteligencia. Pide que en el sentimiento todo se acabe pero que sobreviva un vínculo.

Asistimos en *El juego de ojos* a una liberación: la de Canetti de Karl Krauss. El derrumbamiento del mítico escritor austríaco es simbólico. Marca la conciencia de sus contemporáneos pero cae de ella. Es un motivo para pensar, no un hecho. Desaparece junto con la grandeza del Imperio Austrohúngaro. De aquella imagen rabiosa de Krauss leyendo con la sala atestada cuando Canetti era todavía un adolescente, a la tristeza de un hombre tomando el café en la más absoluta soledad, no deja de impresionarnos.

La guerra civil española, el contacto con Thomas Mann —patriarca en aquel entonces de las letras alemanas—, la descarnada lucha de Musil con *El hombre sin atributos*, el dominio inmisericorde de la Alma Mahler, son, en el sentido de la vivencia, experiencias que la magia de la palabra de

alguna manera nos hace propias.

El juego de ojos concluye con dos hechos fundamentales: la publicación de *Auto de fe*, la "novela" de Canetti, y la muerte de su madre, que es la moldeadora del carácter literario de su hijo.

Elías Canetti escribió un libro de aforismos para descansar de la incertidumbre de la Masa. Allí nos decía que matar el amor de un hombre es algo peor que un crimen. Ciertamente, los libros de Memorias son actos para preservar "ese amor", para a través del recuerdo, eternizarlo, llevarlo siempre vivo. ♦

Elías Canetti. *El Juego de ojos*, Muchnik, Barcelona, 1985, 357 pp.

DE BURGUESA A GUERRILLERA

LA HISTORIA NO PERDONA

Por Anamari Gomís

De burguesa a guerrillera, título por demás detestable y, además, inexacto en relación al libro, ofrece, sin embargo, una lectura testimonial que despierta interés desde sus primeras páginas. La verdad, no se trata de una burguesa que de pronto se desclasa para perderse en el bosque de la guerrilla latinoamericana sino de una niña que vive una infancia acomodada, durante los iniciales años revolucionarios, en una región minera, donde aún reverberan, eso sí, los encantos burgueses del porfiriato: una mansión con muebles europeos, sirvientes cuasi esclavos, reuniones espectaculares, muñecas que son bautizadas en el pleno de una fiesta preparada a imagen y semejanza de las celebradas entre las familias adineradas; oropel y guiños dorados en el seno de la casa de un médico, que no es más que el empleado de una compañía inglesa. Es decir, la pequeña hija del galeno, Alicia, no pertenece estrictamente a la burguesía. No se apellida Limantour ni vive en Guanajuato ni en la ciudad de México. Su residencia, entonces, está cerca del pueblo de Talpujahua. Como sea, el fasto dura muy poco. La Revolución, implacable, expulsa al Dr. Echeverría y a su familia del lugar paradisíaco. Lo que vendrá después

serán dolores y sinsabores de todo tipo: los padres de Alicia se separan, y la madre, en compañía de sus hijos, se instala pobre, precariamente en Manhattan, lejos del colapso histórico mexicano y todavía más lejos del marido.

De semi-burguesa a niña pobre, que sufre en los colegios de internas cercanos a la ciudad de Nueva York y se mira maltratada por las monjas, Alicia padece y siente nostalgia por su país. La mamá apenas puede sostener a su cría: los dos hermanos y la pequeña ex-burguesa, quien se ha convertido en una suerte de Anita, la huerfanita.

Vendrá luego el regreso a México, el intento de unión entre los padres, la lucha desesperada por recuperar el *status* perdido. Pero el papá se aficiona a las drogas y el divorcio es inevitable. Comienzan nuevas etapas de privaciones y sufrimientos, escenificadas en la casa de huéspedes que pone la madre. Alicia, entretanto, estudia en el Colegio Americano y se hace de un novio Bob y de una entrañable amiga: Tití. La mamá de Alicia establece una relación con un hombre de buena posición económica, que al poco rato vive con ellas: "Cada día estaba más alejada de mamá, de quien me sentía avergonzada ante mis amigos. Me refugiaba en el mundo de la literatura que Tití me había revelado y leía con pasión todo lo que caía en mis manos: Wilde, Maupassant, Zola y como de costumbre, cada vez que nos encontrábamos Tití y yo, leíamos en voz alta lo sonetos de Shakespeare, la poesía de Shelley y de otros poetas ingleses".

Al terminar *High School*, Tití se va a estudiar a California y, no mucho después, la alcanza Alicia. El mundo universitario agrada a las jóvenes, quienes se transforman en personajes a la Mary Mc Carthy: "Cuestionábamos, además, los prejuicios sociales con respecto al matrimonio, a la virginidad, al amor libre". La dicha, como ya es natural, dura apenas. Tití muere agobiada por fantasmas místicos y Alicia vuelve a México para encontrarse con una madre en grave estado de angustia. De vuelta a California, se entera de que la ex-señora Echeverría se ha suicidado. La autora del libro echa entonces mano de sus conocimientos de filosofía existencial para explicarse la tragedia. La madre había llegado a una encrucijada: o la muerte o un camino de sufrimientos.

Una vez más en México, Alicia opta por quedarse. Antes de ser seducida por el antiguo amante de su madre, decide casarse con un hombre mayor: Artur, un suizo que será el padre de sus hijas.

Aquí, cambia el tono del testimonio, demasiado dado a película de Bustillo Oro. Es la época en que Alicia se hace amiga de Jorge y Víctor Cuesta. Gracias a un golpe de suerte, ella y su marido abren un restaurante de altos vuelos, y hasta allí llegan los intelectuales de los años 30 y 40, esto es, los *Contemporáneos*, y también Agustín Lazo, Salvador Novo etc, etc. Por ese tiempo se aparecen en México Antonin Artaud y Alma Reed, Henry Cartier Bresson, a quien Alicia volverá a ver en Nueva York. Fuera de su estrecha amistad con los hermanos Cuesta, no se da un acercamiento consistente con estas personalidades. Alicia Echeverría juega a la *name dropper* y, como amiga íntima de los Cuesta, a musa del talentoso Jorge, o a personaje literario, en el caso de su relación con Víctor, con el que fatiga un largo y platónico amor. Platónico debido a que el joven Cuesta padece una enfermedad venérea. Esta es, a todas luces, la parte más interesante de *De burguesa a guerrillera*, porque la referente a su participación en la guerrilla guatemalteca, que no deja de tener un sabor ingenuo, aunque debidamente trágico, inquieta mucho menos. En la extraña amistad con los Cuesta se revelan las románticas patologías de un México que procuraba la modernidad, pero cuyos escritores (no todos, por supuesto) vivían como poetas malditos del siglo pasado. Asimismo, expone el claro panorama de la mujer mexicana de clase media, universitaria y con acceso, por ende, a información de todo tipo. Semejante mujer, en especial tres o cuatro décadas atrás, sólo aspiraba a transformarse en una *groupie* de los ambientes culturales.

Cabría citar aquí los nombres de algunas que se hicieron famosas en razón del hombre que acompañaban, de su indumentaria estafalaria o de su vida disipada. El talento, mientras tanto, era de ellos.

Así se establece una alteridad radical entre los sexos, aún durante la labor guerrillera. Esta última sección del testimonio de Alicia Echeverría se nos aparece como una aventura, más de índole sentimental que política. El proceso de politización de la autora, incluso, resulta visceral, improvisado. Luego de pasar por una fugaz existencia de exitosa empresaria, junto con Paco, el joven marido que luego la empujará a la guerrilla. Sin un auténtico ideario político, el movimiento guerrillero que acogerá a Paco y a Alicia, se deja cooptar por grupos troskistas, a los que la sra. Echeverría critica furiosamente, aunque sin hacer un análisis profundo del problema.

Las anécdotas sobre la guerrilla, además, son de una ingenuidad conmovedora. Por ejemplo, los guerrilleros, al mando de Yon Sosa y el comandante Turcios, solían secuestrar algún millonario para pedir rescate "que era la única manera en ese tiempo para lograr financiamiento, sin el cual no se podía seguir la lucha. Se le trataba con cortesía y respeto, se le explicaba que no se le consideraba como enemigo personal, sino como lo que él representaba: la explotación del pueblo por una minoría privilegiada". Mientras, Alicia preparaba a los "huéspedes" *Coq au Vin*, lasagna, paella, etc.

Son los años 60. Paco se va definitivamente a Guatemala para dedicarse tiempo completo a la guerrilla. Alicia, en México, se enfrenta al conflicto de tener que sanear su empresa, mal administrada por su marido. A Paco lo entrevistan para el *Monthly Review*. Alicia realiza una "peligrosa" misión en Guatemala, y, al tiempo, ante la presencia detestada de los troskistas y ante la actitud oportunista de Paco, abandona la lucha, no sin dejar de sentir el asesinato de David Aguilar Mora y de otros jóvenes troskistas mexicanos. Paco también es muerto, pero aquí la autora no derrama ni una lágrima. El libro concluye plácidamente, quizá porque dados los años transcurridos, Alicia Echeverría contó ya la trama de su vida. No hay, pues, expectación sino calma. Como quiera que sea, ha hecho historia: intimista, personal, pasando de refilón por la cola de los acontecimientos, pero historia al fin. ♦



Alicia Echeverría. *De burguesa a guerrillera* (memorias de Alicia Echeverría). Joaquín Mortiz, México, 1986. 154 pp.

Discos

LAS 25 MEJORES GRABACIONES DEL AÑO EN DISCOS COMPACTOS IV

Por Rafael Madrid

ÓPERA

SHOENBERG

Moisés y Aarón. Opera completa en 3 actos sobre libreto del compositor, de los cuales sólo 2 están completos.

Franz Mazura, barítono. Moisés.
Philip Langridge, tenor. Aarón.
Otros solistas. Coro de niños Glen Ellyn.
Coros y Orquesta Sinfónica de Chicago.
Dirige Sir Georg Solti. LONDON 414264-2 (2 discos)

Arnold Schoenberg compuso esta obra maestra rebasando las dimensiones familiares de la ópera clásica, de ahí que su representación escénica sea sumamente compleja, viniendo a ser una expresión musical especie de oratorio eclesiástico-filosófico consagrado más al diálogo que a la acción. El autor escribió los dos primeros actos de 1930 a 1932, y hasta 1951 trató de componer el tercero y último pero la muerte lo sorprendió, de manera que la obra termina al final del segundo acto. Sin embargo, poco antes de morir, Schoenberg sugirió que "el texto del acto tercero podría simplemente ser leído en caso de que yo no pudiera terminar la composición".

La principal fuente de inspiración para Schoenberg fue, por supuesto, la Biblia, en particular pasajes del Exodo y de los Números que tratan de la Zarza en llamas, el Becerro de Oro, y las Tablas de la Ley, aunque el texto de Schoenberg está libremente derivado del Exodo en tal forma que enfatiza el contraste ideológico entre los dos protagonistas principales: Moisés y su hermano y portavoz Aarón. El poseedor de una visión exaltada de un Dios invisible e indescriptible contra su vocero, quien tiene dioses que su pueblo puede ver y tocar, falsos dioses por definición bíblica.

En otras palabras, el conflicto moderno común: los tropiezos de un hombre con ideas sublimes contra el astuto vendedor ambulante de su hermano, mercader de falsas imágenes.

Las páginas musicalmente más acertadas e impactantes parecen ser la tercera del primer acto, la última del segundo y la orgiástica "danza del Becerro de Oro", una especie de sinfonía que dura 25 minutos y que constituye la parte central del segundo acto. La danza se divide en 5 partes y en ella el compositor utiliza toda clase de recursos sonoros, desde los *determinados* acústicamente hasta el "ruido", desde los *glissandi* hasta las cuerdas de los instrumentos de arco golpeados con *il legno*, desde el timbre de la guitarra y mandolina hasta la expansión de una orquesta completa de instrumentos de percusión, pero todo dentro de una estructura de impresionante coherencia.

Los Coros y Orquesta de Chicago son excitantes, espléndidos y de la calidad de la grabación basta mencionar que la hizo el genial James Lock, ingeniero estrella de la LONDON.

El mejor comentario que puede hacerse de esta grabación está contenido en el libreto que acompaña a los discos en las palabras de Sir Georg Solti que transcribo a continuación con el único fin de recomendarlos.

"Recuerdo muy bien los temores y la ansiedad cuando estudié por primera vez la partitura de Moisés y Aarón en 1965. La encontré increíblemente complicada y pensé que nunca sería capaz de aprenderla. Pero desde entonces la he representado más de 20 veces en Londres, Chicago, París y Nueva York. Con cada representación la obra se me tornaba más clara, menos complicada, más expresiva y romántica. En la grabación he tratado de subrayar la claridad de la escritura de Schoenberg más que su complejidad.

Hay indicaciones muy claras en la partitura donde yacen los temas principales y los secundarios y he tratado de seguir esas indicaciones tan fielmente como me fue posible. Schoenberg amaba a Brahms y esto se nota en la obra si el carácter *espressivo* es suficientemente recalado y se nota románticamente.

Durante la grabación les dije a los Coros y a la Orquesta: ¡Por favor toquen y canten como si se tratara de Brahms!

A pesar de las complejidades del sistema de doce tonos entre más ensayábamos y tocábamos, la obra se hacía más fácil. Para mi sorpresa, los tonos que inicialmente habían aparecido duros y disonantes a nuestros oídos, gradualmente se suaviza-

ron y fueron tocados por todos con exactitud y facilidad.

Mi consejo al oyente es que no se desanime sino que escuche la ópera repetidamente, de preferencia con la partitura, hasta que alcance el punto en donde la fuerza y el impacto de esta obra maestra del siglo XX no pueda ya escapársele".

ROSSINI

El Barbero de Sevilla. Opera Completa.
Thomas Allen, barítono. Figaro.
Agnes Baltsa, mezzo-soprano. Rosina.
Francisco Araiza, tenor. Almaviva.
Doménico Trimarchi, barítono. Bartolo.
Robert Lloyd, bajo. Basilio.
Coros de la Opera Ambrosiana.
Academia de St. Martín-in-the Fields.
Dirige Neville Marriner. PHILIPS 411058-2 (3 discos).

El Barbero de Sevilla, la obra maestra cómica de Gioacchino Rossini es, con toda probabilidad, la mejor ópera *buffa* que se haya escrito alguna vez y desde su estreno en el Teatro Argentina de Roma el 20 de Febrero de 1816 no ha desaparecido nunca del repertorio de los principales teatros líricos del mundo.

No pocos trozos de esta ópera se han hecho inmortales: el aria de Rosina, la de don Bartolo, la *Calunnia* de don Basilio y el brillantísimo *Largo al factotum* de Figaro, convirtiéndose en poderosos imanes para los grandes cantantes entre los que recordamos, en el terreno de las grabaciones, a Victoria de los Angeles, Luigi Alva y Bruscantini dirigidos por Vittorio Gui, así como a María Callas, Tito Gobbi y Alva conducidos por Alceo Galliera en una grabación sobresaliente.

Desde entonces, y hace ya 20 años, no ha habido una mejor grabación que la presente con las ventajas adicionales que representa la técnica digital y el disco compacto.

Si la memoria no nos falla ésta es la primera ópera grabada por el director Neville Marriner, pero tiene en su haber la grabación de todas la oberturas de Rossini con sus músicos de la Academia lo que le ha permitido dominar el estilo y en esta ocasión asegura una ejecución orquestal enérgica y fresca, llena de matices sensitivos y sutilezas de todo tipo.

Thomas Allen canta un atractivo y simpático Figaro con presencia fanfarrona y una voz firme que usa con imaginación. Agnes Baltsa hace gala de su excelencia vocal y probablemente le pone más determinación a su papel que encanto innato, pero es una Rosina superlativa.

El mexicano Francisco Araiza (Conde

Almaviva) sortea sin dificultad la difícil escritura florida de Rossini en las nobles cantilenas y el resto del reparto contribuye eficazmente a redondear la labor notable de los principales.

En conclusión, este *Barbero* no puede faltar en la colección de discos compactos de los amantes de la Ópera.

WAGNER

Tristán e Isolda. Drama musical completo.
 Peter Hofmann, tenor. Tristán.
 Hildegard Behrens, soprano. Isolda.
 Ivonne Minton, mezzo-soprano. Brangäne.
 Bernd Weikl, barítono. Kurwenal.
 Hans Sotin, bajo. Rey Marke.
 Otros solistas, Coro y Orquesta Sinfónica de Radio Baviera. Dirige Leonard Bernstein. PHILIPS 410447-2PH5 (5 discos).

En esta ópera o drama musical como lo denominó Richard Wagner, el autor alcanza la perfecta unión de palabra y música exigiendo en cada uno de sus tres actos más esfuerzo físico y emocional en los cantantes, músicos y auditorio que la mayoría de las óperas completas. La orquesta es el pilar del drama. Cada frase poética, cada concepto, cada idea filosófica encuentra su expresión musical.

Esta fascinante grabación fue realizada en vivo, es decir, en funciones que se die-

ron en el Teatro Herkulesaal de Munich durante los meses de enero, mayo y noviembre de 1981 en co-producción con Radio Baviera.

Como es sabido, Leonard Bernstein ha venido sosteniendo en los últimos años el criterio de grabar exclusivamente durante funciones con público, quizá impulsado por la idea de que se inspira mejor ante un auditorio y "mete" a sus músicos en el ambiente cálido del que puede sacar mejor partido. El hecho es que en ocasiones logra su propósito con éxito, como en el caso de su ciclo de las sinfonías de Beethoven; en otras, obtiene resultados desiguales —sus sinfonías de Brahms— y en el resto, los oyentes nos sentimos defraudados por la cantidad de ruidos extraños o el bajo nivel sonoro, inaceptables en una grabación digital.

Su Tristán e Isolda, por fortuna, pertenece al primer caso y desde las primeras notas Bernstein hace el Preludio, que es la nostalgia y la pasión amorosa hechas música, en toda su impresionante inspiración con las largas pausas que le dan su pleno valor —tomándole ¡más de 14 minutos!— para anunciar así la escala con que será medida esta obra monumental.

No faltan quienes encuentran exageraciones en la dirección de Bernstein pero a

mí me parece que el maestro con su juvenil entusiasmo ha abrevado la música y el texto como solamente un compositor puede hacerlo, y lo ha sabido infundir en la Orquesta de la Radiodifusión Bávara extra-yéndole un genuino sonido wagneriano, aunque sea menos grande que la Filarmónica de Berlín de Karajan, menos atlética que la Filarmonía de Furtwaengler o menos suntuosa que la Filarmónica de Viena de Solti.

La labor de Bernstein es secundada brillantemente por la extática y vulnerable Isolda de Hildegard Behrens así como por el Tristán de Peter Hofmann emocionante y conmovedor. El resto de los solistas contribuye convincentemente lo mismo que el Coro.

Obviamente gran parte de los honores le corresponde al equipo de grabación de PHILIPS encabezado por Erik Smith, que supo captar las voces solistas y balancearlas en forma ideal con la orquesta, especialmente la voz de la Behrens en la *Narración* y en el *Liebestod*.

En suma, es el Tristán más "redondo" y consistente que pueda hallarse en discos. ♦

NOTA. Con este último abono termina la serie: "Las 25 mejores grabaciones del año en discos compactos" iniciada en el No 421 de esta Revista, correspondiente al mes de Febrero del año en curso.

FORO INTERNACIONAL

VOL. XXVI OCTUBRE-DICIEMBRE, 1985 NÚM. 2

102

Ricardo Valero
Contadora: la búsqueda de la pacificación en Centroamérica

Rogelio Hernández Rodríguez
Empresarios, Estado y condiciones laborales durante la sustitución de importaciones

Brigit S. Helms
Pluralismo limitado en México. Estudio de un caso de consulta pública sobre la membresía del GATT

Carlos J. Moneta
Fuerzas armadas y gobierno constitucional después de las Malvinas: hacia una nueva relación civil-militar

Francisco Zapata
Crisis económica y movilización social en Chile (1981-1984)

Heraldo Muñoz
La política exterior chilena: la crisis continúa

Jerome Slater
Estados Unidos y las revoluciones en el Caribe. El mito de los intereses vitales

EL COLEGIO DE MÉXICO

FORO INTERNACIONAL (102)

Revista trimestral

102

Precio del ejemplar:
1050 pesos

FORO INTERNACIONAL (102)

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

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

Suscripción anual
 México: 3 300 pesos
 E.U.A., Canadá, Centroamérica y Sudamérica: 25 U.S. dólares
 Otros países: 34 U.S. dólares

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

si desea suscribirse, llene este cupón

ESTUDIOS

filosofía / historia / letras

ITAM

5

E. FROST *Una época, unos hombres, una obra* ●
V. SERGE *Retrato de Stalin* ● J. MEZA *Defensa de utopía* ● P. NORIEGA Y E. GONZÁLEZ *Retórica dialéctica y cambio de creencias*

R. XIRAU L. BENÍTEZ R. VÁZQUEZ J. GONZÁLEZ L. SAGOLS *Los transferrados en México.*

M. CEBALLOS *El manifiesto revolucionario de Braulio Hernández*

B. PASTERNAK *Algunas posiciones*

INSTITUTO TECNOLÓGICO AUTÓNOMO DE MÉXICO
verano 1986

ESTEREOMIL



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

SABADOS Y DOMINGOS 14 Hrs

1966 PRIMERA ESTACION ESTEREOFONICA
1978 COMPLETAMENTE COMPUTARIZADA
1985 LA TECNOLOGIA MAS AVANZADA.

RAYO LASER

INTEGRANTE **hrm**
TRADICION DE EXCELENCIA EN RADIO



DIDAC

Revista semestral perspectiva sobre la Docencia.

SALVADOR ALLENDE
PARNASO
CASA DEL LIBRO
GANDHI
EL AGORA

LIBRERIAS DE C.U.
RADIO UNAM
NORMAL SUPERIOR
EL JUGLAR
EXTEMPORANEOS

anual \$ 1000 bienal \$ 2000

inf. 549 35 00 ext. 207.

FORMA DE SUBSCRIPCION ANUAL O BIENAL.

Nombre: _____

Dirección: _____

Código: _____ Tel.: _____

Envíe al Centro de Didáctica a nombre de la Universidad Iberoamericana.

PALETTA

FEBRERO - MARZO - ABRIL

NUMERO 4

★★★ LAS MEJORES PELICULAS DE 1985

CARPENTIER, ESE IGNORADO CRITICO DE CINE...

EL EROTISMO EN JAPON

JUAN RULFO Y EL CINE

EL GORDO Y EL FLACO



\$100



OPERA

2a. TEMPORADA 1986

CARMEN

BIZET

Carmen: Martha Félix y Estrella Ramírez

Don José: Alfonso Navarrete e Isaac Salinas

Micaela: Hortencia Cervantes, Victoria Zúñiga
y Alicia Cascante

Escamillo: Armando Mora y Arturo Barrera

Frasquita: Josefina Flores Botello

Directores concertadores: Alfredo Domínguez y
Jorge Delezé

Director de escena e iluminación:

José Antonio Morales

Escenografía y vestuario

Carmen Parra

Orquesta y Coro del Teatro de Bellas Artes

TEATRO DE BELLAS ARTES

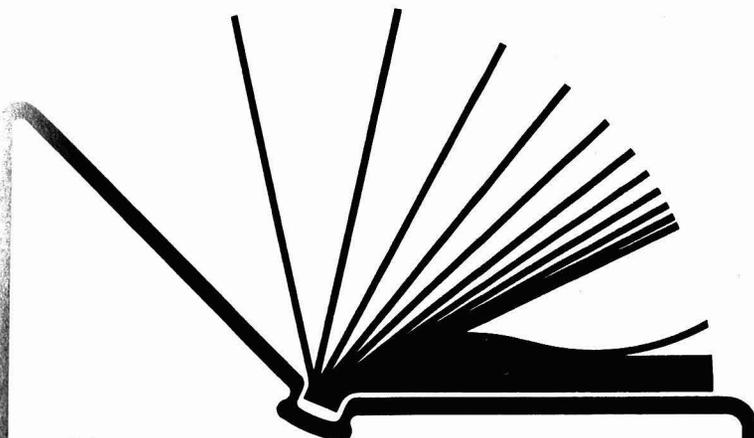
JUEVES 5, 12 y MARTES 10 / 20:30 hrs.

DOMINGOS 8, 15, 22 y 29 / 17:00 hrs.



SEP

**contribución
al diálogo de
las culturas**



**fomento
editorial**

unam

coordinación de humanidades
dirección general de fomento editorial
edificio norte anexo a la torre 2 de humanidades 3er. piso
ciudad universitaria c.p. 04510 méxico, d.f.
tel. 550-5320

¿Pemex en el avión?



PEMEX produce combustibles y lubricantes para mover a México

La industria petrolera mexicana produce una gran variedad de combustibles y lubricantes utilizados en barcos, aviones, ferrocarriles, autobuses, camiones de carga, automóviles, tractores, así como diversas materias primas con las que se fabrican llantas, piezas automotrices, recubrimientos y pinturas para todo tipo de vehículos; infinidad de artículos que se emplean en los transportes que mueven a México día con día.

Y para que esto sea posible, no basta con hacer que brote el petróleo. Miles de mexicanos dedican a su mejor esfuerzo a localizar hidrocarburos, extraerlos y conducirlos a través de una extensa red de ductos hasta las diversas refinерías y complejos petroquímicos de nuestro país. Así, la industria petrolera nos ofrece las materias primas para la elaboración de numerosos productos que tienen su origen en el petróleo o el gas.



 **PEMEX** La industria de todos los mexicanos