

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Julio 1985

414



• SEXTO ANIVERSARIO

Nicaragua

Danza Nacional de Cuba

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

CONCURSO ANUAL 1985

LA SOBERANÍA DE LOS PUEBLOS

La Universidad Nacional Autónoma de México, consciente de la necesidad de estimular la creatividad y de impulsar el desarrollo humanístico y cultural, convoca al concurso anual de la revista *Universidad de México*

BASES

1. Podrán participar todos los escritores de habla española.
2. Para cada una de las áreas temáticas los concursantes deberán enviar un ensayo de 20 a 25 cuartillas.
3. El tema general del concurso es: LA SOBERANÍA DE LOS PUEBLOS, con dos vertientes de desarrollo temático:
 - a) LAS RELACIONES MEXICO-ESTADOS UNIDOS y
 - b) EL CASO CENTROAMERICANO
4. Se podrá concursar en una o en las dos áreas temáticas.
5. Para cada una de las áreas temáticas habrá un premio único de \$ 250,000.00 (DOSCIENTOS CINCUENTA MIL PESOS).
6. Los trabajos deberán presentarse por triplicado, escritos a máquina, a doble espacio, en papel tamaño carta y por una sola cara. Deberán ser enviados o entregados en revista *Universidad de México*, Concurso Anual 1985, Edificio Anexo de la Antigua Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Primer Piso, Ciudad Universitaria, Apartado Postal 70-288, C. P. 04510, México, D. F. Tels. 550-55-59 y 548-43-52.
7. Los concursantes deberán inscribirse con seudónimo. Por separado, en un sobre cerrado, se enviará la identificación del autor, domicilio y teléfono.
8. Las plicas de identificación serán depositadas en una notaría pública de la Ciudad de México; el notario abrirá únicamente las que el jurado calificador señale y destruirá las demás.
9. El certamen queda abierto desde la publicación de la presente convocatoria hasta el 15 de diciembre de 1985.
10. El Consejo Editorial de la revista nombrará a cuatro jurados por área temática, cuyos nombres serán dados a conocer en su oportunidad.
11. Una vez emitido el fallo del jurado, que será inapelable, se notificará al concursante triunfador, a la vez que será dado a conocer por medio de la revista, la Gaceta UNAM y la prensa nacional.
12. Los trabajos premiados serán publicados con exclusividad en la revista *Universidad de México*.
13. No se devolverán los originales ni las copias de los trabajos.
14. Cualquier caso no considerado dentro de las bases de la presente convocatoria será resuelto a criterio del Consejo Editorial de la revista.

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Volumen XL, número 414 julio 1985

INDICE

- El modelo sandinista
de transformación
social 3
Por Roberto Díaz Castillo
- Entrevista con
Reinaldo Arenas 11
*Por Marithelma Costa y
Adelaida López*
- 1985: Elecciones y
democracia 17
Por Carlos Martínez Assad
- Poemas
de Marín Sorescu 23
- Danza Nacional
de Cuba 25
Por Patricia Cardona
- Iduarte y Reyes:
México en la nostalgia 29
Por James Willis Robb
- 
- 
- Quehacer Universitario*
- 33 Radio UNAM
Secretos Públicos
- 34 Hersúa
- 35 Biblioteca Scriptorum
- 36 San Ildefonso
Por Malú Huacuja
- Escenario Crítico*
- Música*
- 38 Alban Berg (1885-1935)
In Memoriam
Por Glòria Carmona
- Cine*
- 41 Nostalgia de las palomitas
Por Leonardo García Tsao
- Teatro*
- 43 La mirada reveladora
de Strindberg
Por María Muro
- Libros*
- Espejo de Escritores*
Por Jennie Ostrosky
- 46 *La cultura del 900*
Por Anamari, Gornis
- Discos*
- 47 Carmen de Bizet
Por Rafael Madrid



Universidad Nacional Autónoma de México

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

Universidad de México

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

Coordinador Editorial: Francisco Blanco Figueroa / Promoción: Edna Rivera / Distribución: Silvia Gómez / Asesores de la Dirección: Fernando Benítez, Fernando Danel, Natalia Henríquez Lombardo, Carlos Martínez Moreno

Diseño: Bernardo Recamier / Fotografía Portada: Adrián Bodek

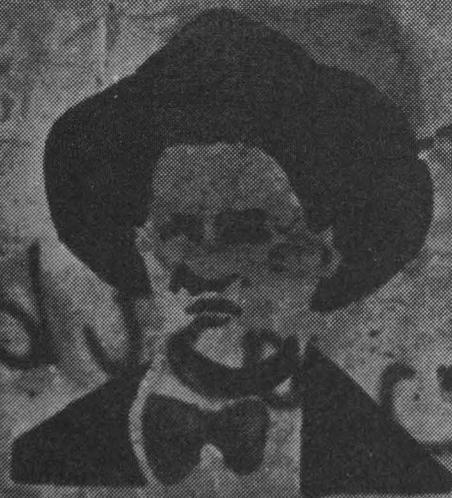
Oficinas: Edificio anexo de la antigua Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Primer Piso. Ciudad Universitaria, Apartado Postal 70288, C.P. 04510, México, D. F. Tel. 550-55-59 y 548-43-52.

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

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

PUEBLO ORGANIZATE

PUEBLO ORGANIZATE
REVOLUCION



FOR education
revolution

EL MODELO SANDINISTA DE TRANSFORMACION SOCIAL

Por Roberto Díaz Castillo*

Si se me preguntara cuáles me parecen los aportes fundamentales del sandinismo a la lucha revolucionaria en América Latina, sin vacilar respondería que éstos tres: el respeto a los derechos humanos, la dirección colectiva y el pluralismo.

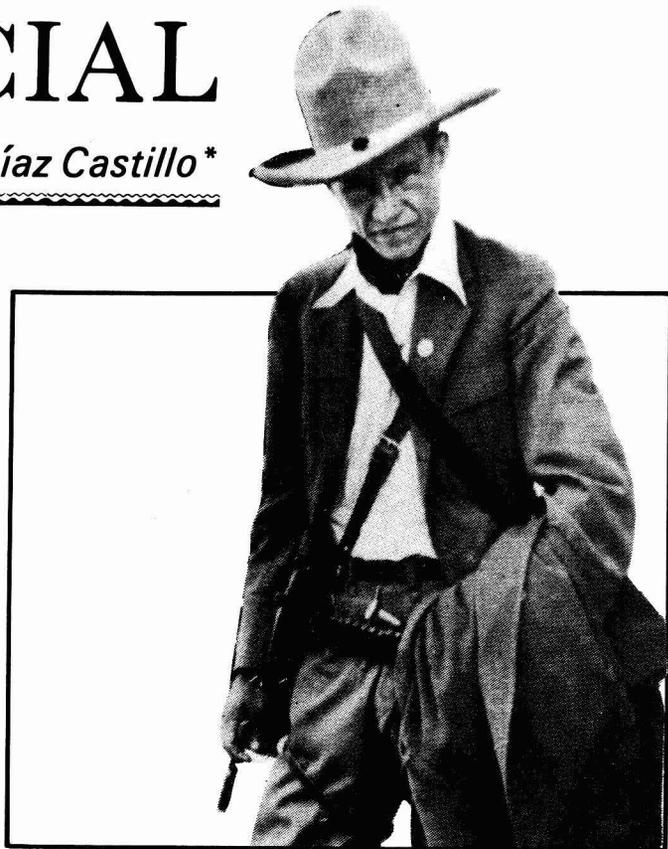
El respeto a los derechos humanos

Al producirse el triunfo sandinista, estas expresiones del recién nombrado ministro del Interior se erigieron en normas de conducta y empezaron a cumplirse: “Implacables en el combate, generosos en la victoria”, “Nuestra venganza será perdonarlos”, “Queremos convertirnos en un ejemplo luminoso de respeto a los derechos humanos en este continente y lo vamos a lograr.” (T. Borge).

En los albores de la revolución, “cuando trataron de linchar a los prisioneros que estaban en la Cruz Roja, yo personalmente fui a ver a los familiares de nuestros mártires, que estaban allí dispuestos a hacerse justicia; tuve que hacer un extraordinario esfuerzo de persuasión, no grabé lo que dije, pero creo que ha sido una de las cosas más elocuentes, entre las pocas cosas elocuentes que he dicho en mi vida. De tal manera que los persuadí realmente de que no los mataran. Estaba presente el señor Ismael Reyes, que es miembro de la Cruz Roja, él fue quien me llamó; porque estaba una multitud queriendo arrancar las puertas para entrar a linchar a todos los asesinos que estaban ahí. Y nosotros logramos convencerlos diciéndoles que nosotros no podíamos matar, porque esta revolución la habíamos hecho para terminar con las matanzas. Ese fue quizás el argumento

*Roberto Díaz Castillo, escritor e historiador guatemalteco; estudió en la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Fue director del Centro de Estudios Folkloricos y secretario general de dicha universidad.

Fundó y dirigió las revistas *Lanzas y letras*, *Alero* y *Cuadernos universitarios*, así como *Tradiciones de Guatemala* y el boletín *La tradición popular* del citado centro de estudios. Autor de *La reforma universitaria*, *Folklore y artes populares*, *Museo de la farmacia de Guatemala*, *Artes y artesanías populares en Zacatepequec*, entre otros. Actualmente es director de la editorial Nueva Nicaragua en Managua.



que más los persuadió; porque yo les pregunté: ¿para qué hicimos entonces esta revolución, si vamos a repetir lo que ellos hicieron? En este caso mejor no hubiéramos hecho esta revolución”. (T. Borge.)

Somoza dejó 600 prisioneros en la llamada cárcel modelo de Tipitapa. En su mayoría delincuentes comunes. Sólo en casos excepcionales la dictadura encarcelaba a sus adversarios. Los asesinaba o los obligaba a vivir fuera del país. Esto explica el porqué de tan reducido número de presos, entre quienes apenas 80 eran militantes sandinistas.

Al producirse la victoria, el sandinismo hace 8,000 prisioneros, que pronto se reducen a 5,600, de los cuales 4,924 son juzgados por los tribunales especiales. Se trata de exguardias somocistas, todos asesinos, torturadores y colaboradores del régimen.

¿Qué hacer entonces? El director del sistema penitenciario dice que no había gente especializada para atender el problema y que era preciso improvisar. La primera iniciativa fue sustituir la prisión cerrada por la granja de trabajo. Nada nuevo —comenta—, si se habla en términos teóricos,

pero sustancialmente distinto de lo que ha existido en Nicaragua.

Pronto, la granja agrícola y los talleres reemplazan a la inhumana prisión de la dictadura.

El experimento sandinista comienza a inquietar a expertos en criminología, turistas interesados en la revolución —sobre todo norteamericanos—, periodistas internacionales y numerosos incrédulos. Las cinco granjas establecidas, una de las cuales está dirigida por Hernán Lozano, jefe del primer círculo de seguridad personal de Somoza —el mismo que rescató a Howard Hughes del Hotel Intercontinental el día del terremoto de 1972—, son objeto de numerosas visitas. El director del sistema penitenciario recuerda algunos nombres importantes: Ramsey Clark, abogado norteamericano que llegó acompañado de ocho técnicos en prisiones, del subsecretario de la Comisión de derechos humanos de los Estados Unidos y del embajador en Managua Anthony Quainton; los escritores Gunther Grass, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa. En el libro de visitas se recogen sus impresiones. Una monja norteamericana —Mary Hartman—, de la Comisión de derechos humanos atiende las granjas como trabajadora social.

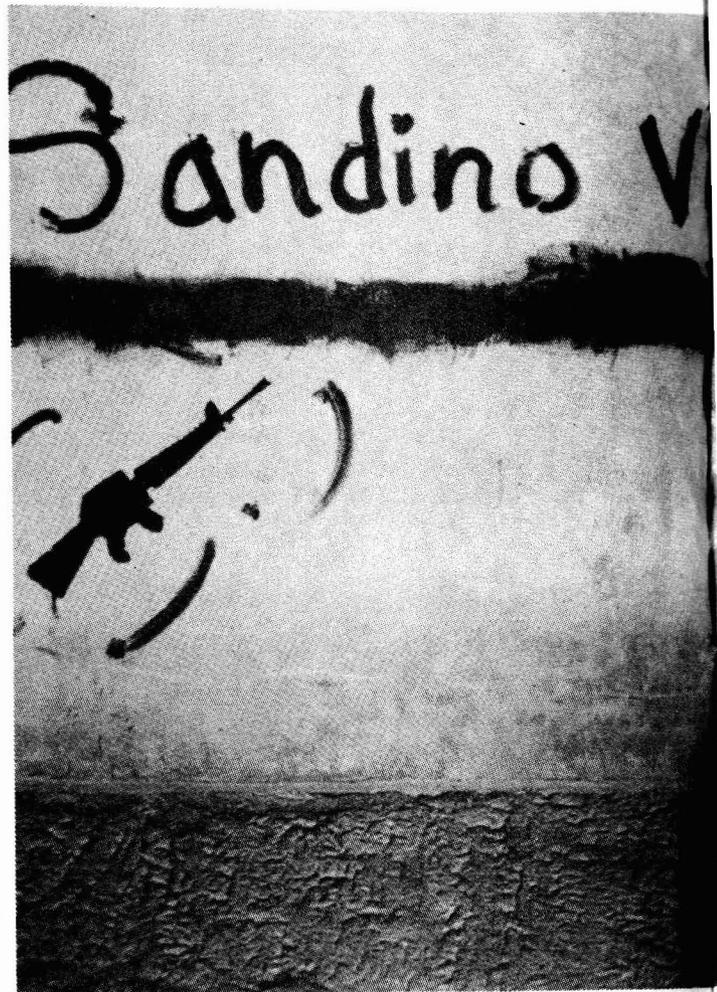
La Cruz Roja y la Comisión Nacional de Derechos Humanos de Nicaragua, tienen acceso permanente a las granjas. “Organismos como la Cruz Roja Internacional fueron autorizados para crear centros de refugio que dieran albergue a los criminales somocistas que huían”. (D. Ortega.) Los familiares de los reos pueden verlos cada 15, 30 ó 60 días, según su comportamiento.

¿Se han registrado transgresiones al régimen penitenciario sandinista? El director reconoce que sí, en muy contados casos, y que los responsables de los malos tratos a los reos han sido destituidos y luego procesados. Algunos guardan prisión. El ministerio del Interior —añade— supervisa este aspecto con especial interés. El propio ministro llega a las granjas con suma frecuencia. Durante la dictadura sufrió seis años de cautiverio y fue víctima de graves torturas.

La vigilancia en las granjas está a cargo de un personal que no porta armas. Si los instrumentos de trabajo pueden considerarse tales, están en poder de los reclusos. El centinela armado que está a la entrada controla solamente el ingreso, no la salida de personas. No obstante, se han suscitado muy pocas fugas. El director del sistema penitenciario tiene memoria de tres. Los prófugos volvieron a la granja a los pocos días de su evasión.

Estos centros penales cuentan con bibliotecas recién establecidas. La de Tipitapa, por ejemplo, tiene 2,002 volúmenes. El ministro del Interior quiso que se consiguiera la Biblia en ejemplares suficientes para todos los presos.

En alguna oportunidad, debido a las limitaciones econó-



micas que afronta el proceso sandinista, los frijoles estuvieron escasos. Fue necesario entonces prescindir de la cuota que corresponde al ministerio del Interior. Pero se mantuvo inalterable la de las granjas penales.

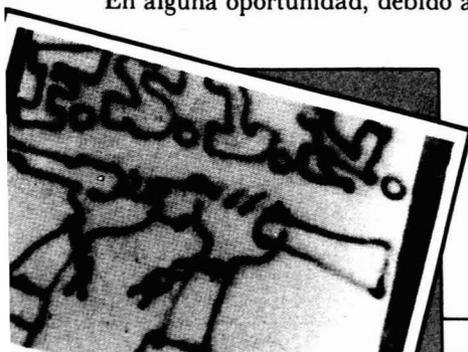
Los reos que observan buena conducta son objeto de estímulos. Entre éstos el uso del teléfono. Quienes así lo desean, participan como voluntarios en los cortes de café y algodón. En estas actividades han estado presentes 250 reclusos.

Hasta abril de 1985, el sistema penitenciario nacional registra la cifra de 4,924 exguardias somocistas encarcelados en todo el país. De éstos, a la fecha, han sido puestos en libertad 1,392 por indulto, 46 por amnistía y 1,012 por cumplimiento de condena. Quedan en prisión 2,474.

En Nicaragua —no lo dice la ley sino la práctica, la costumbre— fue abolida la pena de muerte. No existe el paredón de fusilamiento para nadie. Menos aún para el adversario político.

Oportuna, a propósito, la conocida canción de Mejía Godoy:

Mi venganza personal será el derecho
de tus hijos a la escuela y a las flores
mi venganza personal será entregarte
este canto florecido sin temores
mi venganza personal será mostrarte
la bondad que hay en los ojos de mi pueblo,
implacable en el combate siempre ha sido
y el más firme y generoso en la victoria.





La dirección colectiva

La idea de la dirección nacional colectiva del FSLN se gestó en los últimos meses de 1978 y primeros de 1979. Explicable por necesidades históricas —restituir la unidad de la organización afectada por la existencia de tres fracciones o tendencias; mantener vigente el principio de que la autoridad es expresión de un poder orgánico y no personal; culminar la lucha política y militar emprendida años atrás contra la dictadura de Somoza—, la dirección nacional colectiva es producto de la unidad del FSLN y, a la vez, un medio, un instrumento efectivo para mantener esa unidad. “Lo que ocurrió es que cada quien quería hegemonizar el proceso, quería ver quién sobresalía más en esa lucha. Pero eso se fue superando en la lucha misma, y cada quien fue viendo la importancia que tenía cada quien en ese trabajo. Así se logra llegar a los acuerdos de unidad que se empiezan a gestar a finales del 78, y se concretan en marzo de 1979 sobre la base de una sola concepción y no sobre la base de que cada uno cediera en los principios por los otros. Todo el sandinismo se pone de acuerdo en una concepción que afirma el carácter insurreccional de la lucha, la necesidad de una política de alianzas flexible, la necesidad de una programática amplia, etcétera.” (H. Ortega.)

A diferencia de otros movimientos revolucionarios que no rebasan aún el viejo esquema de la dirección unipersonal —secretario general o comandante en jefe—, el sandinismo optó por una solución tan práctica como viable: restablecer la unidad creando una dirección colectiva integrada por



nueve miembros de igual jerarquía —tres por cada una de las tendencias en que la organización se había dividido—; designar comandante en jefe a Carlos Fonseca Amador, muerto en combate en 1976, y proclamar a Sandino, asesinado por Somoza en 1934, padre de la revolución popular sandinista. Esto explica que muchos actos públicos encabezados por la dirección nacional en pleno, sean presididos simbólicamente por la efigie de Sandino y la silla del comandante en jefe.

Pero la experiencia sandinista va más allá. Conquistado el poder, el mando colectivo distribuyó entre sus miembros la atención de las grandes áreas político administrativas del Estado. “Ser nueve miembros jerárquicamente iguales tiene ventajas. Nos multiplicamos para realizar misiones internacionales, tareas de propaganda interna y estar al frente de las diferentes áreas de la vida nacional.” (J. Wheelock Román.) De ahí que la dirección nacional del FSLN tenga tan activa participación en los llamados ejes de poder del estado revolucionario: la organización popular, la construcción de las fuerzas armadas, la institucionalización de las funciones estatales y la forja de una vanguardia capaz de conducir al pueblo en pos de la nueva sociedad.

La concepción sandinista del mando colectivo tiene además de lógicas explicaciones prácticas, un origen histórico. Cuenta el cronista colonial Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés que en la provincia “donde está la ciudad de León, como en otras de aquel reino”, sus habitantes no se gobernaban por caciques y únicos señores, sino a manera de comunidades por cierto número de viejos escogidos por votos. Después —dice Oviedo—, para servirse de los indios y entenderse con una sola cabeza, los cristianos “les quebraron esa buena costumbre”, separaron a los indios que actuaban “en una voluntad y estado juntos” e “hicieronlos caciques sobre sí para los repartimientos y sujeción nueva, en que los españoles los metieron.”

En el presente, la dirección nacional actúa como un colectivo de decisiones. “Nosotros nos reunimos una vez por semana a despejar los grandes temas de conformidad con una agenda preparada en función de la problemática que se ha logrado detectar en el gobierno. Cuando surge un problema de gravedad se convoca a una reunión extraordinaria.” La discusión de la agenda se hace en un plano de absoluta igualdad. Y de iniciativa. Todos opinan, todos participan y “No hay, por lo mismo, un juicio que pueda imponerse por condiciones externas, por el peso que pueda tener la opinión de un líder. Nuestras opiniones se van conformando, realmente, como las opiniones de un colectivo. De este modo es más difícil equivocarse”. (J. Wheelock Román.)

La toma de decisiones no constituye problema. “La experiencia de todos estos años es que, salvo muy raras excepciones, la dirección nacional llega siempre a un consenso”. Cuando en escasas oportunidades se ha llegado a una votación de cinco a cuatro, “hemos considerado que no hay consenso y hemos vuelto a discutir el problema.”



A la historia reciente del FSLN, y aún más lejos, a la época de Sandino, se remonta esa concepción que rechaza el caudillismo, el liderazgo unipersonal. Carlos Fonseca Amador veló porque así fuera y él mismo contribuyó “a forjar un determinado sentido de anticaudillismo, de igualdad entre nosotros.” Mucho antes, los compañeros de Sandino se llamaban hermanos y practicaban una vida basada en el respeto y la igualdad. “Sandino era querido, no temido”. (J. Wheelock Román.)

Con motivo de las elecciones que llevaron al comandante Daniel Ortega a la presidencia de la república, algunos enemigos de la revolución sandinista han creído encontrar en ese hecho un argumento convincente para probar que la dirección colectiva ha desaparecido o tiende a desaparecer. A la inversa, otros han creído descubrir que las funciones presidenciales podrían ser arbitrariamente interferidas por el mando colectivo. “En la toma de posesión del presidente Ortega, la junta militar (de uniforme) —es una referencia a la dirección nacional del FSLN— estuvo a la izquierda en el estrado, como asumiendo colectivamente la presidencia; como subrayando quién la concedía; como diluyendo la distinción de uno de los nueve comandantes revolucionarios.” (G.

Zaid). Pierden de vista unos y otros que la dirección nacional revolucionaria impulsó las elecciones en cumplimiento de una promesa hecha a raíz de la victoria, como parte del pluralismo ideológico y como vía para la institucionalización del país, tan insistentemente reclamada por sectores nacionales e internacionales adversos al sandinismo. Pierden de vista, asimismo, que por exigencias propias del desarrollo del proceso irá surgiendo una nueva forma de conducción, “una jefatura orgánica”, no “una jefatura producto de determinadas condiciones subjetivas que destaquen a uno de sus miembros por encima de los demás.” (J. Wheelock Román.) Poco antes de iniciar su mandato, el presidente Ortega declaró que el FSLN es la vanguardia, que esta organización ejecutará su propio programa de gobierno y que “la dirección nacional estará definiendo líneas”. (*Barricada*, 8.01.85).

Lo importante de esta experiencia política es que ha revolucionado mitos y vicios. Que, imperfecta todavía, busca cómo ajustarse a las necesidades que la condicionan, cómo expresarse en definitiva. Y que en Nicaragua —la observación es de Eduardo Galeano— se habla de *dirección nacional* como de una persona, de una compañera en la que se cree, en la que se tiene confianza plena.

Quienes de buena o mala fe se preguntan quién “manda” en el país, a la espera de una respuesta que apunta hacia la explicación caudillista, debieran guiarse por la realidad, por los hechos y no por la fantasía o el prejuicio.

El pluralismo

El sandinismo en el poder ha insistido en proclamar que constituye “un proyecto con una clara trayectoria histórica hacia el futuro.” (B. Arce Castaño.) Ha insistido también en recomendar a la comunidad internacional “que no se distraiga buscando precisiones ideológicas de un proceso tan complejo como el nuestro, sino que evalúe y analice si la práctica de estos casi seis años y los valores y principios que la sostienen, pueden ser tildados de ‘terrorismo comunista amenazante’, o si no debería más bien ser considerado nuestro proceso como un intento de asimilar las experiencias históricas de la humanidad para conseguir las transformaciones sociales y la democracia simultáneamente aprendiendo de los errores y de los éxitos que la memoria colectiva de los pueblos nos ha legado como su gran herencia.” (B. Arce.)

Está implícito en estas ideas el rechazo a ciertas concepciones y prácticas de las grandes revoluciones de los tiempos modernos —el partido único, el monopolio del poder, la dictadura—, tanto como la adhesión a otras: “no hay libertad sin libertad para aquel que piensa de muy distinto modo” (R. Luxemburgo); es posible la acción enérgica contra el enemigo sin que ésta conlleve al estrangulamiento, la suspensión o la abolición de las libertades democráticas; el socialismo es democracia por definición: su posibilidad de futuro está en la libertad; “el poder necesita ser defendido contra él mismo”; “Las buenas intenciones de los dictadores, sean las que sean, no los inmunizan contra los efectos de la dictadura” (V. Serge); “en las luchas históricas, debe distinguirse entre la fraseología, las pretensiones de los partidos, y su organización, sus verdaderos intereses, lo que ellos creen ser y lo que son.” (C. Marx.)

Veamos en seguida algunos ejemplos del pluralismo político e ideológico que se practica en Nicaragua.





Al producirse el derrocamiento de Somoza, el sandinismo triunfante asume el poder a través de una junta de gobierno de cinco miembros en la que participan sectores ajenos al FSLN. Se organiza luego el Consejo de estado, con funciones consultivas y legislativas, en cuyo seno tienen cabida representantes de varias organizaciones políticas adversas al sandinismo. En esta junta de gobierno, cuyos integrantes fueron reducidos a tres, se mantiene hasta el final la representación no sandinista. Así se explica la presencia de Rafael Córdova Rivas, abogado y destacado dirigente del Partido Conservador Demócrata, en ese organismo. Al desaparecer la Junta, Córdova Rivas se despidió públicamente y explicó algunas peculiaridades de su participación en el gobierno: “Yo sentí un gran compañerismo y un gran respeto. Le agradezco a los dos (se refiere a los otros miembros) que tomaran en cuenta mis observaciones. Todas las leyes que se aprobaron fue por consenso y muchas otras fueron parqueadas por observaciones mías. La confianza de ellos era tal que no firmaban ningún decreto sin mí y esa fue una prueba de la mayor confianza”. (*Barricada*, 9.01.85). Córdova Rivas es ahora diputado por su partido en la asamblea constituyente.

Respeto al voto

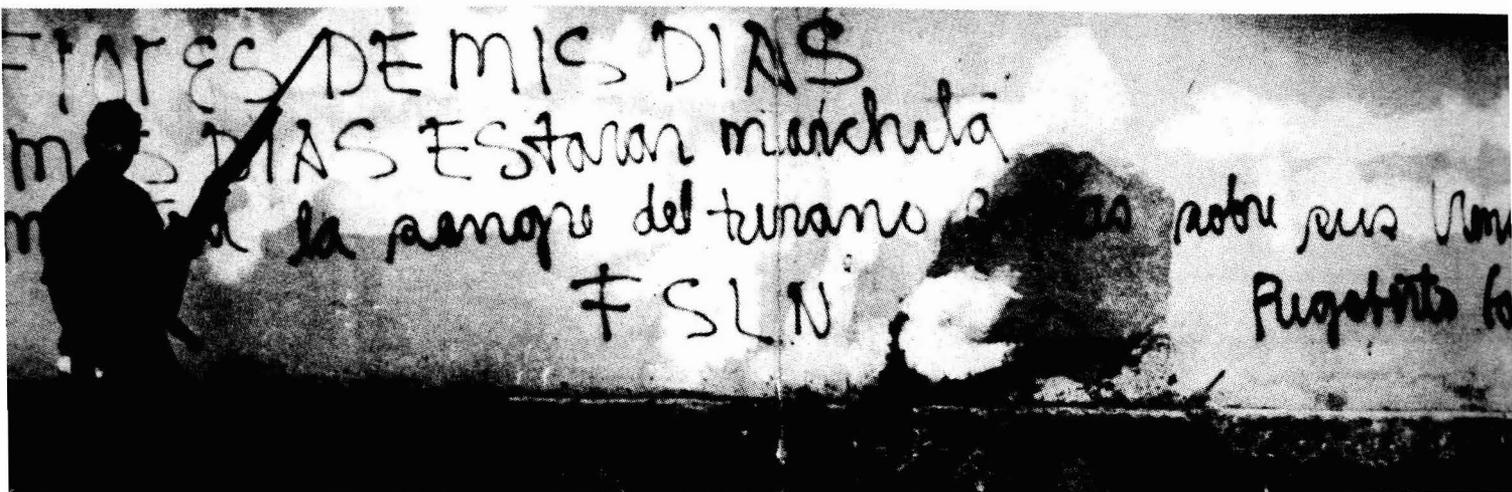
La inscripción de los partidos políticos, la campaña electoral y las elecciones fueron sin duda la mayor expresión de pluralismo político o ideológico. Los siete partidos contendientes gozaron de los mismos derechos, de los mismos recursos financieros otorgados por el Estado y de las mismas

posibilidades de acceso a los medios de comunicación. Los diarios y la televisión acogieron por igual a todos los candidatos. Valga esta anécdota como muestra de lo que ocurría durante la contienda por la presidencia de la república; “Y seguimos de frente con el Frente”, era el lema del FSLN. Ingeniosamente, el Partido Conservador Demócrata acuñó para sí una paráfrasis: “Y seguimos de frente contra el Frente”.

Si la llamada Coordinadora democrática Ramiro Sacasa, integrada por el Consejo superior de la empresa privada (COSEP), el Partido Social Demócrata y el Partido Socialcristiano no acudió a las urnas, fue porque su línea política pretendía ilegitimar el proceso electoral. Creyeron sus dirigentes que su ausencia conllevaría el descrédito nacional e internacional del sandinismo. Era la misma línea de Washington.

Los votos colocaron en su lugar a los participantes: en primer término el FSLN, con 736 mil (47% de los electores inscritos y 63% de los votantes). Le siguieron los partidos Conservador Demócrata, Liberal Independiente, Popular Social Cristiano, Comunista, Socialista y Movimiento de Acción Popular Marxista Leninista.





El mismo orden se produjo en las elecciones parlamentarias, por medio de las cuales se eligió a los miembros de la asamblea nacional constituyente. El FSLN ganó 35 representantes, el Partido Conservador Demócrata 14, el Partido Liberal Independiente 9, el Partido Social Cristiano 6, el Partido Comunista 2, el Partido Socialista 2 y el Movimiento de Acción Popular Marxista Leninista 2. Es oportuno explicar que estos tres últimos lograron dos representantes gracias a que la ley electoral reconoce automáticamente esa calidad a quienes han participado como candidatos a la presidencia y vicepresidencia de la república.

Llama la atención que los partidos ideológicamente afines al marxismo hayan obtenido tan escaso respaldo popular. El Partido Comunista, por ejemplo, apenas alcanzó 1.5% en las elecciones presidenciales. También llama la atención que los partidos de tendencia marxista sean tan encarnizados opositores del FSLN en la asamblea nacional.

Adiós a la "nota roja"

La libertad de emisión del pensamiento es otra prueba del pluralismo practicado por la revolución nicaragüense dentro del marco de normas legales que abolieron muchos de los vicios del antiguo orden. En virtud del nuevo régimen legal han "desaparecido las páginas rojas en donde se ensalzaba el crimen y se magnificaba el vicio." (S. Ramírez.) Por primera vez en la historia de Nicaragua, la mujer no puede ser utilizada como objeto de propaganda sexual.

Existen tres diarios en el país: *Barricada*, órgano oficial del FSLN, *La Prensa*, que dirigió Pedro Joaquín Chamorro, asesinado por Somoza el 10 de enero de 1978, y *El nuevo diario*, cuyo director es Xavier Chamorro, hermano de Pedro Joaquín.

La Prensa, de gran trayectoria en la lucha contra Somoza, es ahora el diario de la oposición al FSLN. Los herederos de Pedro Joaquín, estrechamente vinculados a la contrarrevolución,

hacen uso y abuso de la libertad reconocida por la ley. Al grado de que, según denuncia hecha recientemente por el vicepresidente de la república, "ese diario está pagado por el gobierno norteamericano, de quien recibió 100 mil dólares". (*El nuevo diario*, 19.04.85).

La radio goza de la misma libertad. Las emisoras estatales, que se agrupan en la Corporación Radial del Pueblo, constituyen 70%. Las restantes, son privadas.

La actitud de la Iglesia

Dentro del marco del pluralismo caben también las relaciones Iglesia-Estado, que en Nicaragua pasan por las siguientes etapas: 1) choques iniciales y fijación de los términos del diálogo, 2) politización y agudización del debate religioso-cultural, 3) alto grado de tensión, y 4) proximidad a la ruptura.

Esto significaba que las relaciones Iglesia-Estado, que situaron a aquélla entre los promotores del "poder compartido" al producirse el triunfo sandinista —la Iglesia católica no vivió el proceso político antisomocista en forma monolítica, pues paralelamente al sector minoritario que apoyó la dictadura se dio otro, constituido alrededor de algunos obispos, que respaldaba las luchas populares—, empezaron a ser contradictorias. En octubre de 1980, el FSLN publica un documento preñado de tolerancia en que explica su punto de vista oficial sobre el problema religioso, a fin de evitar la polarización. La jerarquía eclesiástica responde prestando su apoyo a sus instancias de denuncia masiva a las organizaciones empresariales y políticas de la derecha, al grado de que, en junio de 1981, los obispos conminan a los sacerdotes comprometidos con el sandinismo a que abandonen sus cargos públicos. Al mismo tiempo, la arquidiócesis de Managua y otras áreas del poder eclesiástico ejercen intensas presiones contra sacerdotes y religiosos que apoyan la revolución. Es el momento en que monseñor Obando, jefe de la Iglesia católica nicaragüense, es condecorado en Venezuela en una fiesta a la que asisten Adolfo Calero y Alfonso Robelo, dirigentes de la contrarrevolución armada, y en que el mismo prelado viaja a los Estados Unidos atendiendo una invitación del Instituto para la Religión y la Democracia (IRD), promotor de campañas contra la Iglesia progresista. Luego vendrán los conflictos suscitados entre la iglesia y el gobierno, a raíz del reasentamiento de los miskitos del río Coco.



A partir de junio de 1982, al par que se da un acercamiento diplomático entre la Santa Sede y el gobierno de Reagan, el Papa Juan Pablo II comienza a tener interés directo en la política de Nicaragua. Insta a los obispos del país a la unidad entre ellos y declara que en este camino la "Iglesia popular" es un obstáculo. Posteriormente, la visita papal hará más tensas las relaciones entre la Iglesia y el Estado. Recuérdese, a propósito, la inoportuna y nada protocolaria llamada de atención que hizo el Papa al padre Ernesto Cardenal, ministro de Cultura, a su llegada al aeropuerto de Managua. Después de esta visita, el FSLN ratifica su postura oficial acerca de la religión.

A todo esto, como alguien lo ha advertido. "La verdadera confrontación se desarrolla en la cultura popular", no entre las cúpulas eclesiástica y estatal. "En los contenidos religiosos, principales focos de expresión de la cultura del pueblo nicaragüense, está en marcha un proceso lento como todos los procesos culturales". "El pueblo tiene que asumir una gran audacia cultural para romper la 'tradición' reciente y creer que Dios es realmente, antes que nada, el Dios de los pobres y que una sociedad igualitaria no es un sueño destinado al fracaso". (Instituto Histórico Centroamericano.)

A partir de 1983, se acentúa la actitud antigubernamental de la Iglesia. Sus pronunciamientos en este sentido son expresos: contra el servicio militar patriótico, contra las elecciones, contra los planteamientos sandinistas sobre la

paz, aspecto en el cual coincide con Reagan al proponer que el diálogo se celebre con los "alzados".

No obstante la permanente intromisión de la jerarquía eclesiástica en los asuntos propios del Estado, el sandinismo guarda cordura y elude las provocaciones. Algunos de los sacerdotes ministros son sancionados por la Iglesia. Pero el gobierno los mantiene en sus puestos y se apresta a ganar la partida a largo plazo: romper la 'tradición', ahondar el proceso de transformaciones culturales implícito en la controversia Iglesia-Estado. La cuestión medular del asunto parece ser ésta: "¿Es capaz la Iglesia de proclamar algo más digno que la bendición del consumo 'libre' de las antiguas minorías y la aspiración al mismo consumo de las grandes mayorías? ¿Puede proclamar que el hombre vive de algo más que de pan?"

Mientras el tiempo y los hechos dan respuesta a esas interrogantes, las piezas del ajedrez siguen en movimiento: el

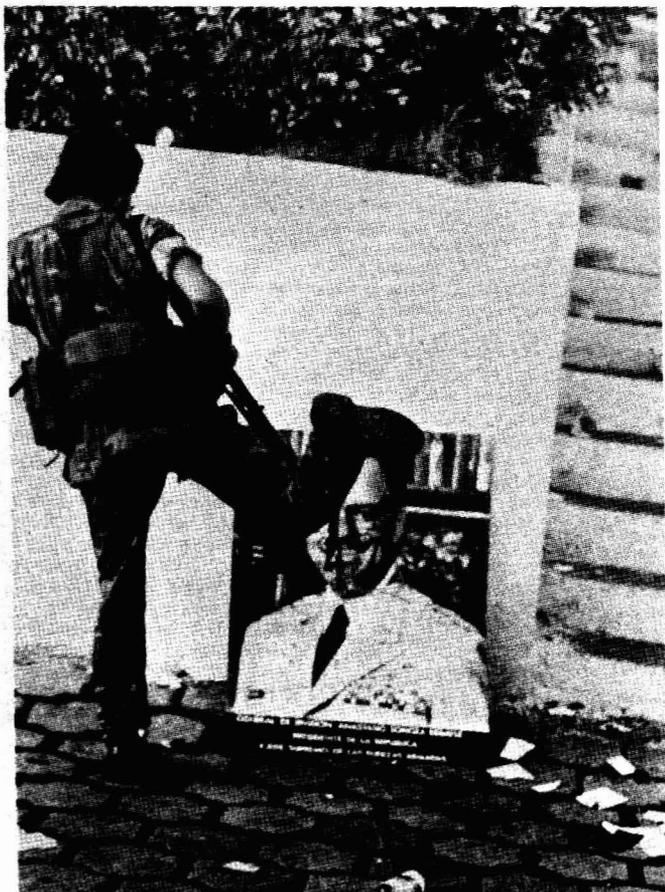




Papa Juan Pablo II ha nombrado cardenal a monseñor Obando, y el presidente de la república ha acudido de inmediato a saludarlo.

Mención aparte merece la economía mixta, que es también expresión del pluralismo practicado por el gobierno revolucionario. Los dirigentes sandinistas han concebido este proyecto como una modalidad de desarrollo que no se asienta en la yuxtaposición de dos modelos económicos —uno arcaico e intocado de explotación privada y otro estatal—, sino como “inserción armónica y delimitada de la economía privada dentro del gran caudal estratégico del área propiedad del pueblo que, en su conjunto, debe tener la responsabilidad política en la conducción de todo el sistema económico nacional hacia el cambio y hacia la producción y la distribución de la riqueza. Es decir, hacia el modelo sandinista de transformación social”. (S. Ramírez.)

Claro que esta concepción ha tenido y tiene tropiezos porque la atrasada burguesía nicaragüense, que no ha comprendido la necesidad de un entendimiento viable y global, persiste en su afán de lucha por el poder, en su terco empeño de restituir para sí los privilegios de la antigua clase dominante. “Quizás para una burguesía menos atrasada, menos primitiva, o digamos mejor, más moderna, hubiera sido



más fácil entender cuáles son las reglas del juego en un país en el que pese a la pérdida definitiva de sus armas, sin embargo existe y recibe la garantía de una oportunidad histórica de participación en el proceso, como clase”. (S. Ramírez.)

No obstante las incomprensiones y la inmadurez que conspiran contra este proyecto, la revolución sandinista mantiene su propósito. “Queremos desarrollar la industria privada, el comercio privado y el cultivo privado de la tierra. Es más, nosotros no tenemos interés en estatizar la tierra; por el contrario, tenemos interés en aumentar la propiedad privada sobre la tierra, queremos que sea en forma de cooperativa, fundamentalmente. Pero si hay alguna empresa de producción agrícola, nosotros estamos interesados en que se desarrolle. Le daremos toda la ayuda que sea necesaria, como se la hemos dado al Ingenio San Antonio, por ejemplo, que es una empresa millonaria en manos privadas”. (T. Borge.)

En concreto, el sandinismo no trata de plantear la apertura, la modernidad o flexibilidad necesaria de la burguesía nacional para una aproximación o entendimiento interclase. La economía mixta no es un proyecto conciliador en términos de lucha de clases. Es un sistema sustentado tanto en imperativas necesidades históricas como en la convicción de que la hegemonía popular no puede ser transada.

Para que el proyecto de economía mixta pueda funcionar en beneficio de los intereses nacionales, no basta la existencia de mecanismos objetivos que se pongan a disposición del sector privado: garantías legales, divisas, créditos, moratorias, acceso a las utilidades (S. Ramírez), sino que ese sector adquiere un determinado nivel de sensatez. “Hay algunos insensatos que pueden llegar a ser sensatos algún día. Existen algunos medio sensatos que pueden llegar a ser sensatos, así como hay también algunos sensatos que pueden consolidar su sensatez”. (T. Borge.)

Ahora, cuando Reagan ha impuesto el embargo y el bloqueo económico contra Nicaragua, es dable preguntarse qué harán esos sensatos y medio sensatos ante tales medidas. Máxime porque las represalias norteamericanas afectarán la economía del país en su conjunto, “no sólo al FSLN o al gobierno, tomando en cuenta la naturaleza de nuestra economía mixta, donde 60 por ciento de los medios de producción está en manos privadas”. (S. Ramírez, *Barricada*, 2 de mayo, 1985). De los insensatos, nada cabe esperar.

El análisis de hechos y fenómenos, de personas y cosas, debe prevalecer sobre la unilateralidad que conlleva el elogio incondicional o la condena indiscriminada. La revolución popular sandinista, como hecho histórico —como proyecto político en marcha—, merece este tratamiento. ♦

Nota bibliográfica

Para no recargar este artículo, omití las citas bibliográficas al pie de página. Entre los libros que consulté se hallan los siguientes: Tomás Borge, *Los primeros pasos de la Revolución Popular Sandinista*, Siglo XXI editores, México, 1981; Daniel Ortega, *El acero de guerra o el olivo de paz*, Editorial Nueva Nicaragua, Managua, 1983; Jaime Wheelock Román, *El gran desafío*, Editorial Nueva Nicaragua, Managua 1983; Marta Harnecker, *Pueblos en armas*, Editorial Nueva Nicaragua, Managua (en prensa); Sergio Ramírez, *El alba de oro*, Siglo XXI editores, México, 1983; Instituto Histórico Centroamericano, “El derecho de los humildes: la defensa de una revolución original. Balance de cinco años del proceso sandinista nicaragüense”, *Encuentro*, no. 22, Universidad Centroamericana, Managua, 1984.

REINALDO ARENAS

“Otra vez el mar”

Por Marithelma Costa y Adelaida López

– **T**odo oficio humano exige ciertas virtudes de la persona que lo desempeña. ¿Qué requisitos piensas tú debe cumplir un escritor?

– Siempre he pensado que el escritor debe conocer un poco el dolor para comprender al ser humano, para compadecerlo. Nunca me ha gustado el escritor oficial y burócrata. Siempre he querido ser un personaje insignificante y anónimo en la muchedumbre, ser uno más. El hombre que escribe debe ser una persona más en la multitud, alguien que por algún desequilibrio

misterioso siente la necesidad de contar.

– Decía Nicanor Parra en uno de los poemas de los *Sermones del Cristo de Elqui* que la neurosis es solamente una concentración de energía psíquica, y que los grandes artistas han sido siempre neuróticos. ¿Crees que en el artista necesariamente hay un desequilibrio?

– Creo que sí. No se puede pensar que un artista pueda ser una persona reconciliada con el mundo o con la

sociedad. ¿Para qué iba a escribir entonces? Si estás reconciliado con todo, no tienes grandes inquietudes.

Hay que ver lo que significa encerrarte un domingo, sin que nadie te lo ordene, a escribir una novela, cuando hay tantas cosas que pueden hacerse que son tal vez mucho más agradables. Hay una especie de morbo, desde luego, de desequilibrio en el acto de escribir.

– *Celestino antes del alba* y *El mundo alucinante* son novelas experimentales donde aparecen pocos procedimientos de la

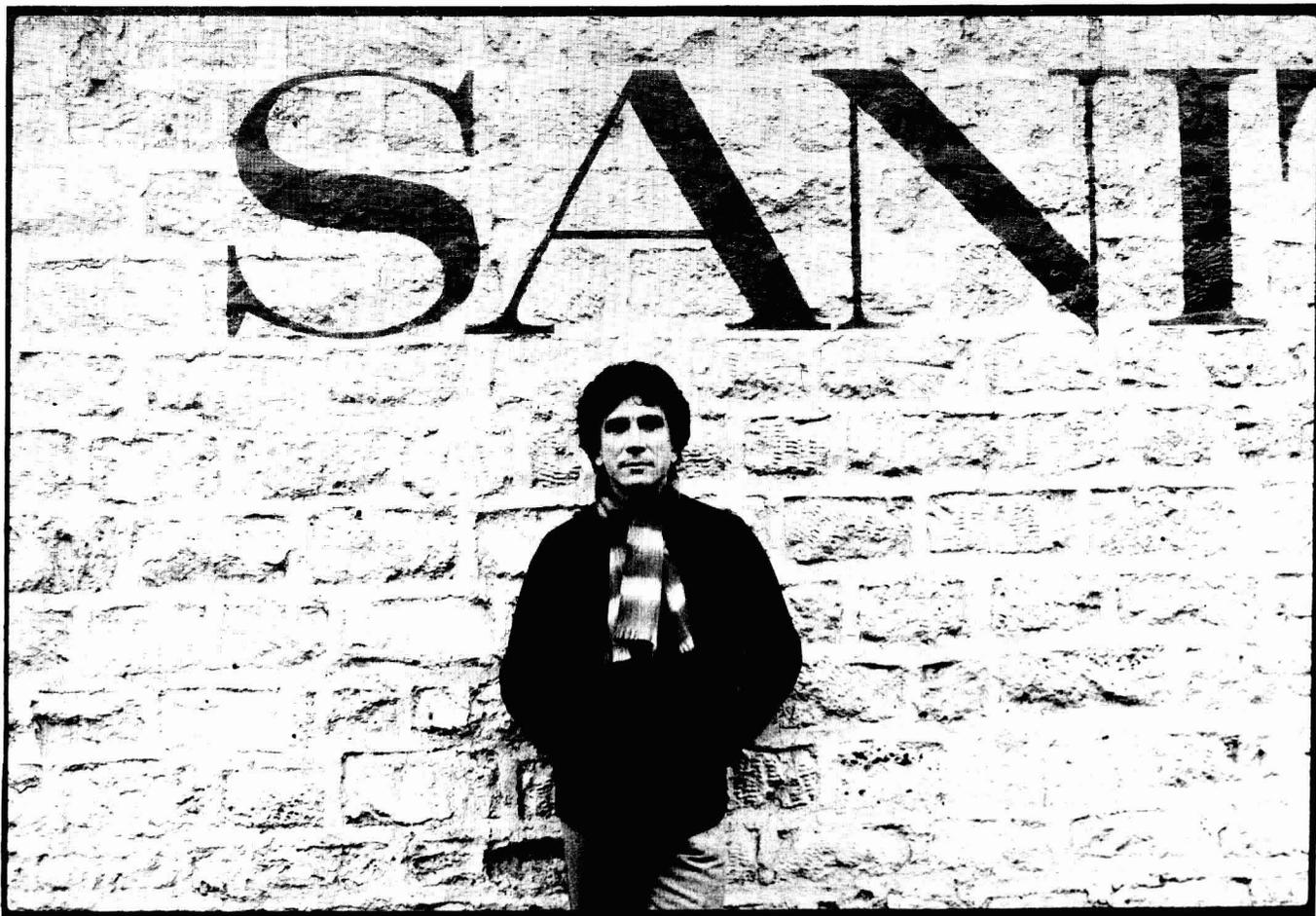


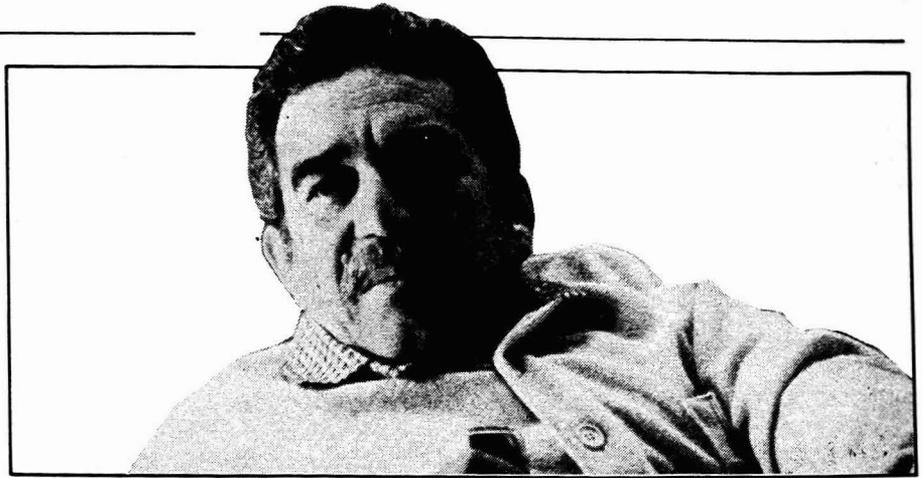
Foto: Jorge Carmeche

novelística tradicional. ¿Puedes hablarnos un poco de tu interés por lo experimental?

—De hecho, yo estoy por la experimentación. Creo que una novela contemporánea debe ser un experimento contemporáneo, y que las novelas de los siglos XVI ó XIX en sus tiempos fueron también experimentos. La forma está intrínsecamente ligada al contenido: si voy a escribir una novela actual, no puedo hacerlo en una forma que no sea la actual. No puedo tomar un tema decimonónico y desarrollarlo en forma decimonónica porque no viví en esa época ni pertenezco a ella.

—¿Ves una relación estrecha entre una época histórica determinada y las formas de escritura que surgen de ella?

—Me parece que nuestra manera de percibir el mundo es exclusiva a la época que nos tocó vivir. Ya no sentimos como sentía el hombre del siglo XVII ó XIX. Aunque yo me considero un vanguardista, ¿qué escritor no es vanguardista en su momento? No serlo le llevaría sencillamente a repetir estilos arcaicos. Por esto es que estoy en desacuerdo con un novelista tan reconocido y lleno de talento como Alejo Carpentier: cuando leo sus novelas, algo me suena a viejo, a



Gabriel García Márquez

Nuestra forma de percibir el mundo

obsoleto. Hay una forma arcaica, más propia de un escritor decimonónico. Carpentier indiscutiblemente maneja un gran lenguaje, elabora estructuras fantásticas, pero en el fondo sus narraciones son convencionales. Esto no sucede con escritores más experimentales como Rulfo, García Márquez, Fuentes, o Güimaraes Rosa. Inclusive si tomamos una novela como *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez, también nos damos cuenta que su discurso es privativo de un momento cultural preciso.

—¿Qué obras te interesan de los escritores latinoamericanos que alcanzaron fama internacional durante la década de los 60?

—De Fuentes, *Aura*. De García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba*. Aunque quizás no sean las obras que los hicieron famosos, son las que más me gustan. Desde el punto de vista de la estructura y el discurso, *Cien años de soledad* es una novela tradicional. Es una obra muy bella, pero me parece que está escrita un poco para quedar bien con todo el mundo. Esto no sucede con un libro como *El coronel no tiene quien le escriba*, que tiene una estructura más ceñida, una expresión más rigurosa. Asimismo creo que *Aura* es lo más logrado de Carlos Fuentes. Otras obras tuyas me han parecido productos de un intelectual más que de un creador de ficción.

—Es probable que cada cultura y cada época histórica le presenta diferentes caminos y diferentes tentaciones al escritor. ¿Qué peligros

crees tú que acechan al escritor de nuestro siglo?

—Muchas veces el escritor depende económicamente de una máquina de escribir. Le pagan por lo que hace, por lo tanto existe el peligro de que se convierta en un producto comercial. En nuestra época el artista debe tener mucho cuidado. A mí me aterrorizan los escritores que sienten que tienen que escribir constantemente. Me parece que uno debe escribir cuando tiene deseos de hacerlo: yo escribo cuando tengo algo que decir, si no, muchas veces ni lo hago.

La novela es un género turbio

—¿Escribes poesía?

—Sí, tengo muchos poemas inéditos. El mundo editorial, por razones puramente de mercado, se interesa más por la novela, pero desde luego no menosprecio la poesía. Incluso creo que la manera más directa de conocer a un escritor es a través de sus poemas. Un poema es más íntimo que una novela. La novela da una visión colectiva de la realidad, y es o aspira a ser bastante más objetiva que el poema.

—Tú incorporas mecanismos poéticos dentro de tus novelas. ¿Te interesa la mezcla de distintos géneros literarios?

—Siempre he pensado que la novela es un género turbio, en el mejor sentido de la palabra. Para mí es el género por excelencia porque puedo hacer casi cualquier cosa en él. Ya Baroja dijo que la novela es como un saco: en un



Franz Kafka

momento dado puedes introducir en ella teatro, por ejemplo, sin alterar su discurso. En obras mías como *El palacio de las blanquísimas mofetas* y *Celestino antes del alba* hay situaciones que sólo podían resolverse a través de la tragedia, quiero decir, con mecanismos teatrales. Sin embargo, esto nunca sucedería a la inversa: en una obra de teatro no puedes introducir una novela, aunque sea corta, porque el teatro exige una serie de convenciones: diálogo, nudo, desenlace. Exige un desarrollo

puedes ir a comprar una máquina de afeitar que en vez de rasurarte, te saca un ojo. Sin embargo, no nos damos por vencidos, seguimos experimentando.

— En otra ocasión hablamos contigo del ámbito cultural que une a los diferentes países latinoamericanos. ¿Qué afinidades compartes con los escritores del Caribe, de la América Central y la América del Sur?

— En las islas del Caribe hay una



José Donoso

es exclusiva a la época que nos tocó vivir

dramático, mientras que en la novela eres más libre, el género te ofrece más posibilidades. En una novela puedes introducir cuentos, poemas, ensayos. Así sucede en mi novela, *Otra vez el mar*: el discurso narrativo se interrumpe y el personaje que estaba leyendo un libro se dedica a escribir un ensayo, y este ensayo se vuelve parte de la novela. Los novelistas siempre han utilizado procedimientos semejantes, de Cervantes a Tolstoi, y de Dostoievski a Thomas Mann, pero a nadie se le ocurre en un poema abundar sobre el libro que acaba de leer. La novela es el medio híbrido por excelencia.

— ¿A qué atribuyes tu necesidad constante de experimentación?

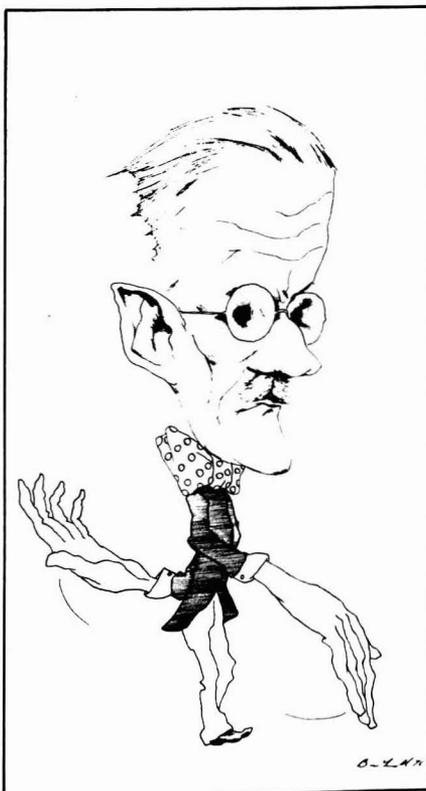
— A la insaciabilidad del ser humano. La incesante inconformidad me permite acercarme, a través del experimento, a algo que sé que nunca voy a obtener pero que de todas formas necesito. El ser humano se diferencia del resto de los animales en que es inconforme. Una araña teje su tela y no dice: "Ay, quiero cambiar de tela." Ahí la tenemos a través de los siglos tejiendo su tela. La humanidad está tocada por una incesante necesidad de cambio. Inconscientemente todos nos hacemos la misma pregunta: "¿qué es aquello, que nunca he tenido, que añoro y busco?" Hay algo que nunca hemos tenido pero que añoramos. ¿Qué es? Nadie lo sabe. Estamos tocados por un desequilibrio, por una inconformidad que se manifiesta a través de la experimentación, que puede tener, a veces, consecuencias terribles en el plano político o práctico. A veces

sensación de desarraigo, de desamparo y de intemperie que no existe en el continente americano. Esto es evidente en escritores cubanos y puertorriqueños, e incluso en aquellos escritores que no trabajan con el español pero que viven en islas, como Aimée Césaire. Los escritores del Caribe compartimos una manera de percibir el paisaje, una misma nostalgia. Nos hallamos a la intemperie, sometidos a todo tipo de conquistas: nos invaden las inculturas, los vientos, las épocas, la política. Una de las cosas que ha estructurado a Cuba ha sido la invasión sucesiva de diferentes culturas: la española, la

china, la negra, la norteamericana. En las Antillas, el flujo de diferentes pueblos ha creado una manera de ser, y un poema como *La isla en peso* de Virgilio Piñera tiene muchos puntos de contacto con *Retorno al país natal* de Aimée Césaire. No es que se copien, sino que sencillamente comparten la misma circunstancia. En ese sentido me siento muy ligado a la mayoría de los escritores insulares, escriban o no en español. Ahora, en el caso del continente, Faulkner probablemente ha influido más en mí que un escritor como Miguel Ángel Asturias. Aunque con Asturias comparto el idioma, Faulkner trabaja con algo que pertenece al ser humano en su totalidad y que me toca muy de cerca: la condición trágica del hombre. La dimensión trágica es un tema eterno que no tiene fronteras, mientras que la denuncia social, la recreación de costumbres o de paisaje son circunstancias que cambian de acuerdo con la nueva infamia que se apodera de la situación. Por otra parte, sí creo que éste es el siglo de la literatura latinoamericana. Escritores como Octavio Paz, José Donoso, Vargas Llosa, García Márquez, que haya existido un Lezama Lima, me parecen pruebas suficientes de que Latinoamérica se encuentra actualmente en un gran momento de florecimiento cultural. En la literatura latinoamericana de las últimas décadas aparece una erotización de la expresión y evidentemente esto nos marca a todos.

La literatura como una maldición

— Borges es uno de los grandes maestros literarios del siglo.



James Joyce



José Lezama Lima

única manera de ser escritor es abandonarnos al misterio de la creación. Hay que abandonarse a ese destino sin esperar ninguna recompensa, porque la mejor recompensa es la hoja en blanco que logras conquistar. Me parece que Borges introduce el sentido de la modestia en la literatura latinoamericana. El acto de crear es sencillamente el acto de crear; creas porque lo tienes que hacer, independientemente de los efectos que

nunca escribió porque sencillamente sería muy larga para él. Indiscutiblemente todos tenemos una deuda extraordinaria con Borges, y quizás premiar a García Márquez sea premiar a Borges.

–Acabas de decir que la devoción que tiene Borges por la literatura es ingenua. ¿Crees que son necesarias la ingenuidad y la inocencia en un creador de ficción?

La única manera de ser escritor es abandonarnos

**¿Cuándo lo leiste por primera vez?
¿Reconoces tener alguna deuda con él?**

–Uno ya ni menciona a Borges porque su obra es tan omnipresente que lo consideramos como de la familia. Es el escritor más significativo que hemos tenido en América Latina y es también uno de los más importantes de todos los tiempos. Tuve la suerte de leerlo cuando empecé a escribir, en mis primeros años en la Biblioteca Nacional, entre 1963 y 1965. Lo primero que leí no fueron sus cuentos, sino sus poemas. A veces la gente olvida que Borges es también un poeta. Borges ha enseñado a los jóvenes escritores cómo se debe y cómo no se debe narrar. Por lo menos así fue en mi caso. En este mundo de la desmesura, de la proliferación de teorías, Borges enseña un oficio. Leyéndole, se aprende una serie de astucias, de trucos que pertenecen a la literatura universal y que él ha asimilado. Además, Borges está amparado por una inmensa cultura, y lo más importante es que esa gran cultura humanística no lo obnubila, no lo indigesta. Ahí viene la diferencia entre un Borges y un Alejo Carpentier o un Lezama Lima. El primero utiliza la cultura para fluir, para transitar, no para detenerse. Esa es la lección que nos da Borges y es algo que todos los escritores debemos tener presente. Por otra parte, Borges es un hombre que sólo vive para la literatura y ésa es la única manera de poder hacerla. Si quieres escribir, debes tomar la literatura como una maldición; no es de ninguna manera una profesión más. En algún sitio Borges mismo escribe: la

conleve. Lezama Lima también decía que muchos escritores contemporáneos quieren disfrutar del efecto sin haber provocado la causa. La causa es sencillamente escribir. Esto debe ser lo más importante.

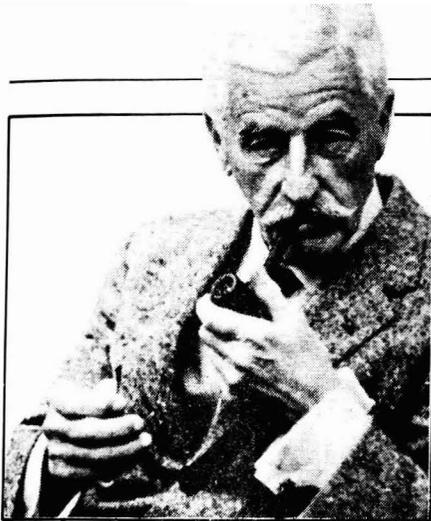
–Siempre se habla de la miopía de la Academia sueca que ha decidido no darle el Nobel a quien realmente más lo merecería. ¿Cuál es tu explicación del hecho irónico que Borges no ha recibido el premio Nobel de literatura?

–Desde luego, es una infamia, pero eso es la vida en general. Ya el propio Borges lo reconoció cuando escribió su *Historia universal de la infamia*. A la mayoría de las instituciones culturales, incluyendo al Nobel, nunca les ha interesado la literatura. Les interesa una política de la literatura, y esa política puede caer en un bando o en el otro. Siempre ha sido así. Hubo un Nobel de literatura para Churchill, lo cual es insólito, y no lo hubo para Virginia Woolf. Hubo uno para Echegaray, a quien nadie lee hoy en día, y no hubo para Azorín. Ni a Rilke, ni a Proust, ni a Tolstoi se lo dieron. Muchas veces los premios se convierten en lo que decía Lezama, efectos, sin que se hayan provocado las causas. El caso de Borges es mucho más abominable porque ha habido pocos casos en la historia de una devoción tan grande y tan ingenua por la literatura. Borges es el hombre que dedica toda su vida a la literatura, y su influencia en el siglo XX es fundamental. Cuando lees *Cien años de soledad*, te das cuenta que es una novela borgiana. Es la novela que Borges

–Seguro. Si no hubiera ingenuidad, uno no confiaría tanto en algo tan improbable, tan inseguro, tan peligroso, como es la palabra. ¿Qué te impulsa a seguir escribiendo cuando las recompensas son tan poco prácticas? Generalmente lo que escribes ni se lee, ni se publica. El escritor es como un niño que decide construir un castillo de arena aunque después venga alguien y ¡pum! se lo desbarate. Es ingenuo, pero se trata de una ingenuidad regocijante. Aquí radica la diferencia entre el intelectual y el escritor. El intelectual es aquel señor que lo conoce todo y aplica sus conocimientos a la materia dada. El escritor se dedica a su oficio no por razón sino por fe.



Virginia Woolf



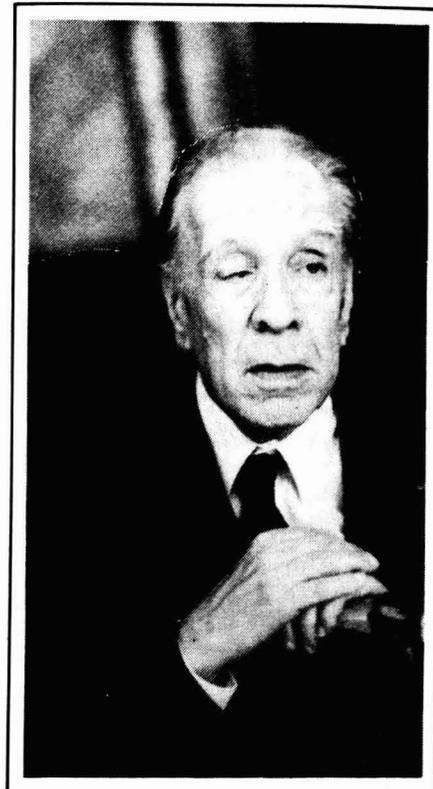
William Faulkner

Lazarillo de Tormes, y Quevedo me marcaron como escritor.

Joyce, Proust y Virginia Woolf

—¿Cuáles escritores del siglo XX te interesan?

—Virginia Woolf, en especial, hasta tengo su foto enmarcada en mi estudio. Es una escritora fundamental que supo dar a la novela un giro experimental extraordinario. En *Las olas*, *El cuarto de*



Jorge Luis Borges

—Tuve la suerte de llevar una vida casi borgiana en mi juventud pues trabajé en la Biblioteca Nacional. Allí leí mucho y descubrí a estos grandes escritores. También leí muchas cosas horribles, porque una biblioteca tiene de todo. En aquel trabajo también descubrí a Kafka. De él me atrajo no tanto la experimentación, sino su recreación de un mundo imaginativo y diabólico.

—¿Cómo entraste a trabajar en la Biblioteca Nacional? ¿Qué edad tenías?

—Aproximadamente 18 años. Afortunadamente, pasé de una granja de pollos, donde trabajaba de contador agrícola, a la biblioteca. Un día leí en un periódico que la Biblioteca Nacional necesitaba un narrador de cuentos infantiles. Para la entrevista, tenía que contar de memoria durante cinco minutos un cuento de algún autor conocido. Busqué el cuento de los cinco minutos, no lo pude encontrar y decidí escribirlo yo mismo. Creo que lo titulé *Los zapatos vacíos*. Al terminarlo fui inmediatamente a la biblioteca. Allí lo narré ante un jurado, y recuerdo que entre ellos había una señora que parpadeaba muchísimo. Al terminar, me preguntaron quién era el autor, les dije que yo mismo, y les di el manuscrito que llevaba en el bolsillo. Al

al misterio de la creación

—Ya en el siglo XIX un buen número de artistas vivía al margen de la sociedad. ¿Qué efecto crees que tiene la creciente marginación del artista sobre el proceso creativo?

—Diría que tiene un efecto positivo. Nunca me ha gustado el escritor que va a banquetes y a congresos. Eso me ha oído siempre a funeral. El escritor debe vivir más bien al margen, porque creo que la mejor manera de percibir el centro de una sociedad es colocarse al margen de ella. Si te sitúas en el centro, entre los aplausos y los grandes acontecimientos, ves sólo la realidad oficial. No ves la otra. Muchas veces el escritor latinoamericano ha sido una persona marginada por razones políticas. Nuestras sociedades siempre han estado controladas por la infamia y muchos escritores se colocan contra el poder establecido. Lo que sucede es que algunos piensan que están en contra de un gobierno represivo y terminan por defender otro igualmente autoritario. Es el caso del régimen cubano. Alguna gente piensa que como Castro está en contra de la dictadura de Pinochet, al respaldar a Castro se combate mejor la dictadura chilena. Yo creo que sencillamente los gobiernos totalitarios son un monstruo de diferentes rostros. Uno tiene que oponerse a cualquier sistema opresivo.

¿Qué autores clásicos te han marcado?

—Las obras del Siglo de Oro me impresionaron mucho. *El Quijote*, el

Jacob y en *El faro* hallamos una serie de experimentaciones formales y lingüísticas interesantísimas. Virginia Woolf, independientemente de que haya existido Joyce, revolucionó las estructuras de su época.

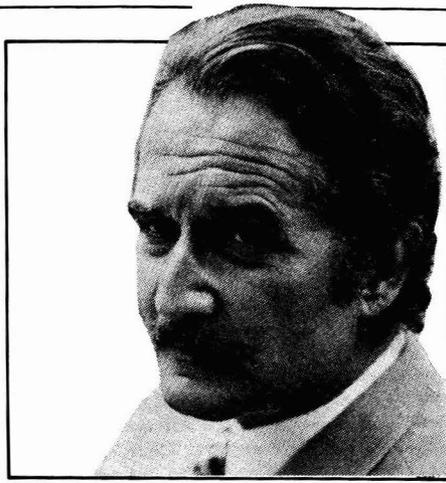
Veo a Virginia Woolf sobre todo como un poeta, mientras que Joyce me parece un hombre muy inteligente que se propuso elaborar una serie de estructuras narrativas pero que no logró insuflarles la belleza de la creación. Prefiero a Virginia Woolf porque sintetizó la poesía y la experimentación dentro de sus novelas. Joyce se caracteriza más por sus estructuras, por los aspectos lógicos y formales de la creación.

—¿Crees que Virginia Woolf fue uno de los primeros escritores que abiertamente introdujo el elemento poético en la prosa?

—Ella hizo de la novela moderna un género mucho más abierto y mucho más profundo. Hoy día puedes leer *Las olas* o *El faro* y no han perdido nada, mientras que ya las obras de Joyce nos parecen muchas veces aburridas. Se les nota la intención lógica desprovista de imaginación, falta la grandeza del vuelo poético. Además de Virginia Woolf, otro escritor fundamental para mí es Marcel Proust. Él renueva la novela a través de un discurso narrativo que reconstruye el tiempo en la memoria. Ya después de Proust seguirían Faulkner y Borges. Estos son los narradores del siglo XX que más me han marcado.

—¿Cuándo leíste a estos autores?

jurado le gustó mucho el cuento, que por cierto se me perdió, y a los dos o tres días se llamaron a trabajar. Una vez allí me enteré que aquella señora mayor que parpadeaba tanto era María Teresa Freyre de Andrade, la directora de la Biblioteca Nacional. Era una mujer sumamente culta. Había sido educada en Francia, y provenía de una tradición revolucionaria contra el dictador Machado. Ella me tomó mucho aprecio, creo que la deslumbró un poco un guajiro del campo que escribía cuentos: era yo. Los otros



Carlos Fuentes

Es más civilizado escribir un texto varias veces que dejarlo en la primera versión

miembros del jurado fueron Eliseo Diego, un poeta cubano muy importante, y el crítico Cintio Vitier. Cuando entré en la biblioteca, Eliseo Diego orientó un poco mis lecturas. El conocía muy bien la cultura inglesa, y recuerdo que me recomendó a Joyce y a Faulkner. Sin embargo, como estos funcionarios de la biblioteca eran un poco conservadores y católicos, hubo ciertas lecturas de las que nunca me hablaron. Así me sucedió con Proust y Virgilio Piñera. Después, hacia 1967, hice amistad con Lezama Lima, una amistad que duró hasta su muerte, y él me facilitó muchos libros. Lezama es indiscutiblemente el hombre más culto que he conocido, podía citar de memoria cuanto libro se había publicado en el mundo y tenía una de las bibliotecas más importantes de Cuba. Allí pude conocer autores que ya eran inaccesibles: solamente se podían conseguir en bibliotecas privadas o para consulta, en la Nacional, en un departamento que creo que se llamaba la *zona congelada*.

El escritor debe engavetarse

—¿Te interesa Maiakowski? ¿Cuándo lo leíste por primera vez?

—Fue uno de los primeros poetas que leí en Cuba. Era un autor cuyas obras circulaban mucho, pero que después desapareció misteriosamente. Me interesó sobre todo su visión futurista. Incluso escribí una gran cantidad de

poemas *maiakowskianos* que se perdieron.

—Parece que mucho material tuyo se ha perdido. ¿Cómo te sientes frente al recuerdo de toda aquella escritura irrecuperable?

—En el caso de *Otra vez el mar*, de unos cuentos que he reescrito aquí y de la cuarta novela de una pentagonía de novelas semiautobiográficas en que trabajo, siento una necesidad imperiosa de escribir el material perdido de nuevo. Otras cosas no las podría volver



Marcel Proust

a escribir porque las circunstancias y las furias que me poseen cuando escribo han cambiado. Por otra parte, la reescritura es siempre conveniente antes de hacer la última versión. Como diría Borges, es más civilizado escribir un texto por segunda o tercera vez que dejarlo en la primera versión. Así que no siempre siento nostalgia por los textos del pasado.

En este momento trabajo en la reescritura de *Cecilia Valdés*, la novela cubana del siglo XIX. Es un texto que no me pertenece pero que quiero cambiar. Como no me gusta el original escribo una versión que me convenza. Parto de un argumento dado, reelaboro la obra. La reescritura me ofrece un gran campo de experimentación formal. Es un proceso semejante al que seguí en *El mundo alucinante*.

—¿Nos podrías hablar un poco de la pentagonía que estás escribiendo?

—Se trata de cinco novelas en las que desarrollo la vida de un escritor a través de diferentes etapas. La primera novela es *Celestino antes del alba*. En ella desarrollo un mundo primitivo, campesino y fantasmagórico. Es un poco la novela de la infancia. En la segunda, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, narro la etapa adolescente y revolucionaria del joven escritor. Me baso en mis experiencias en Holguín, la ciudad más grande de Oriente. En esa zona se desarrolló parte de la lucha contra Batista. La gente que vivía en La Habana ni siquiera se enteraba que había guerra, pero nosotros estábamos acechados por el ejército de una manera terrible. Durante varios meses no hubo luz eléctrica, ni comida, ni nada. La tercera novela es *Otra vez el mar*. En ella se narran las calamidades de un personaje que luchó contra la dictadura, que se incorporó al nuevo régimen y que ahora es un disidente que se dedica a cantar, de una manera furiosa, la nueva represión. Se desarrolla hacia 1969. La cuarta novela también la escribí en Cuba, pero la perdí y la estoy reescribiendo ahora. La quinta ya la escribí, la tengo guardada en una gaveta. La gaveta: otro paso importante que le recomiendo dar a todo escritor. Escribir y engavetar, y luego, un año o dos después, leer de nuevo (con "virginidad" implacable), como si "aquello" no nos perteneciera. Y entonces dictar el veredicto. ♦

1985: ELECCIONES Y DEMOCRACIA

Por Carlos Martínez Assad

Este año coincide con el cincuentenario del inicio de la institucionalización política del Estado mexicano. En junio de 1935 el presidente Lázaro Cárdenas lograba imponerse a la influencia del callismo, fortalecía el presidencialismo y aseguraba una participación más amplia de la ciudadanía en los asuntos de la política.

El presidencialismo garantizó esa institucionalidad de la que también se benefició. El partido del Estado selló ese proceso y en un caso único en América Latina, contribuyó a mantener la estabilidad política. Ese partido no fue sólo el mediador privilegiado entre la sociedad y el Estado, fue también el espacio para los acuerdos políticos de los miembros del grupo gobernante.

En ese sentido fueron tan importantes las elecciones en las que se convocaban a los ciudadanos a participar, como la selección en el interior del partido oficial, actividad que con el tiempo pasó a formar parte del ritual necesario para la unificación de los políticos mexicanos del presidente de la República, a los diputados federales y locales, así como a los presidentes municipales. Sólo los senadores se mueven en un ámbito donde la sociedad participa en menor medida.

Ha sido creciente el interés por los procesos electorales en México y en parte se trata de uno de los aciertos de la reforma política. Antes de ella sólo hubo coyunturas electorales que generaron una fuerte expectación cuando estuvieron imbricados movimientos políticos de cierta amplitud como el almazanismo en 1940 y el henriquismo en 1952, movimientos que no en balde asumieron el nombre de quienes los promovieron y esa capacidad caudillesca encerraba su debilidad. En la vida política institucionalizada no había cabida para quienes veían al país en su etapa precardenista.



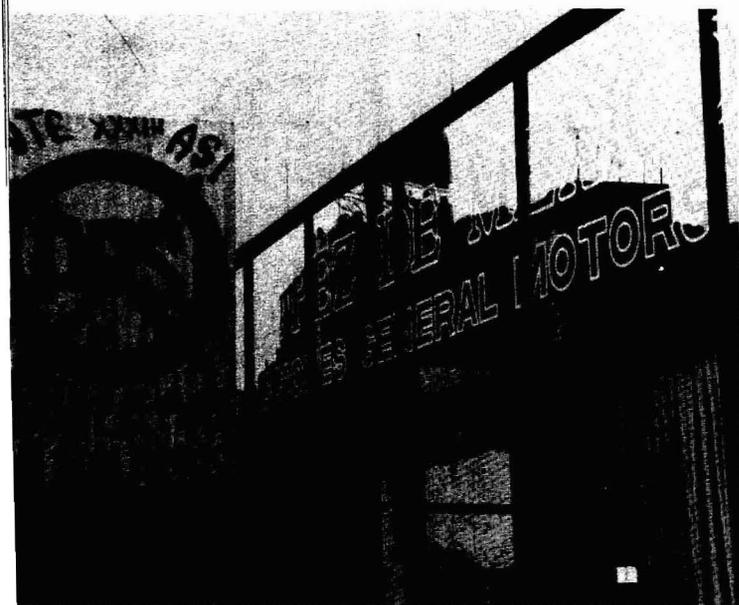


Foto: Rodolfo Lazoya

Los movimientos sociales de 1958 y de 1968 generaron también inquietud en la clase política; ante la politización de la sociedad, el Estado respondía con algunas medidas reformistas que finalmente tuvieron algún significado en ese camino hacia la democracia que tanto ha costado a este país. Luego de esas expresiones populares se propusieron cambios importantes en el nivel electoral creándose los diputados de partido en 1964 y proponiendo, luego de la explosión que conmovió a los estudiantes, la disminución de la edad para ejercer los derechos ciudadanos a los 18 años en 1970, y en 1973 reduciendo a 1.5% el índice que permitía a los partidos minoritarios tener hasta 25 representantes en la Cámara de Diputados.

El avance más sólido para alcanzar unas elecciones más vinculadas a un proceso de democratización del país, surge con la reforma política que permitirá la convivencia de diputados de mayoría y de representación proporcional. Se aceptó así que había que alentar la vida partidaria para evitar que el PRI cayera en un vacío institucional al no tener contendientes con los cuales alternar como sucedió en 1976 cuando el PAN, debido a crisis internas, no postuló candidato. Entonces el PCM medio salvó la situación al lanzar como candidato independiente a Valentín Campa.

Con el reconocimiento de varios partidos que alcanzaron su registro definitivo ante la Comisión Federal Electoral al participar en las elecciones legislativas de 1979, la primera

ocasión en que se ponía en práctica la LOPPE, los ciudadanos podían al fin escoger sobre diferentes opciones, lo que contribuyó a contrarrestar la pérdida de credibilidad en el sistema político mexicano. Pese a todo, los resultados de ese año no fueron tan espectaculares como se previó. En 1976 sólo habían votado 16 046 721 de los 29 788 308 ciudadanos que debían haberlo hecho, lo que significó un abstencionismo de 45%. En 1979 el abstencionismo creció, ya que apenas asistieron a las urnas 13 888 513 ciudadanos. Aunque no es posible comparar las elecciones presidenciales, a las que asisten más electores, con las elecciones legislativas, fue sintomático que en el marco de la reforma política con todas las expectativas que generó, la comparecencia en las urnas fuese tan escasa.

En 1982, en que contendían siete candidatos de diferentes partidos a la presidencia de la República, el interés por el proceso electoral aumentó. Más de veinte millones de ciudadanos votaron, lo más interesante es que se abatió la tendencia a la nutrida votación por el candidato priísta. Hasta entonces la votación más baja la mantenía el licenciado Adolfo Ruiz Cortines (74.31%), por la avalancha popular que se unió a la candidatura de Miguel Henríquez Guzmán, candidato de la Federación de Partidos del Pueblo Mexicano. El licenciado Miguel de la Madrid triunfó con 71% de los votos, pero se había logrado que la ciudadanía participara en un juego más democrático al poder optar en un 29% por candidatos de otro partido que no fuera el PRI.

A partir de ese momento aparecen signos de ciertos cambios en la cultura política, en el comportamiento de los votantes y en las expectativas que aparecen en relación a las elecciones legislativas de 1985. Es cierto, sin embargo, que uno de los elementos que ha dinamizado el proceso desde hace un par de años es la beligerencia asumida por el PAN, hecho sin precedentes en la historia política del país.

Todo este nuevo proceso debe explicarse con más profundidad porque las elecciones de este año aparentan una trascendencia que hace pensar que al igual que en 1935, 1985 ocupará un lugar en la historia política del país.

La herencia pluripartidista

La tradición política parece insistir más en el deseo de un pluripartidismo, que en un esquema bipartidista que corresponde a la influencia directa del sistema que prevalece en Estados Unidos. La reforma política alentó ese amplio espectro toda vez que de pronto la ciudadanía se enteró de la



Foto: Rodolfo Lazoya

existencia de varios partidos que aún en 1982 no conocía cabalmente. Ese espectro, sin embargo, tiende a aumentar, y en este año aparecerán en las boletas electorales otros partidos. Pese a todo, la verdadera lucha contra la hegemonía del PRI la está dando un solo partido: el PAN. Sólo en las elecciones de 1982, ese partido reunió más de la mitad de los votos que obtuvo la gama de los partidos de oposición, alcanzando 50 diputados de representación proporcional de los cien que la LOPPE permite en esa fórmula. El incremento fue de 11 diputados en relación con 1979 cuando obtuvo 39 legisladores. No obstante, disminuyó el número de diputados de mayoría relativa; mientras que en 1979 triunfó en cuatro distritos electorales, en 1982 sólo triunfó en uno.

La tendencia al aumento de la votación panista no es reciente, data de cuando menos diez años atrás, con la única salvedad de 1976, cuando no postuló candidato a la presidencia de la República. En diez años no logró un aumento significativo en términos proporcionales, pues apenas pasó de 14.70% en 1973 a 16.43% en 1982, aunque en números absolutos aumentó notoriamente su votación, al pasar de 2 207 069 a 3 700 045 sufragios en 1982, lo que representó un aumento de más de un millón de votos.

En las elecciones de 1983 el avance cualitativo del PAN estuvo asociado a las victorias en varias plazas importantes del norte del país, como la de Ciudad Juárez, uno de los siete municipios más codiciados del país. Se dice que en Chihuahua algo así como 60% de la población vive en los municipios panistas, lo que unido al avance de Acción Nacional en otros estados del norte perfila lo que podría llamarse la frontera de la hegemonía del PRI.

Es en verdad una lucha por la hegemonía lo que puede definir en estos momentos la situación política en el norte del país, en esa extensa y rica región compuesta por los estados de Sonora, Chihuahua, Coahuila, Nuevo León, y Sinaloa. Algunas tendencias observadas en los procesos electorales de los últimos años hacen coincidir en esas entidades los mayores índices de abstencionismo y una de las caídas más precipitadas del voto priísta.

El año más dramático es 1979, primera ocasión en que se aplica la LOPPE en una elección federal y la mitad del camino del periodo presidencial del presidente José López Portillo. En Sonora y Sinaloa el abstencionismo estuvo por arriba de 70%, en Coahuila y Tamaulipas superó 60% y en Chihuahua alcanzó exactamente ese porcentaje. El asunto se vuelve más delicado si se recuerda que las cifras son oficiales y que difícilmente puede calcularse el abstencionismo en relación a la población en edad de votar; los datos se obtienen de la relación entre la votación total y las opciones de los empadronados.

En general las cifras son menos alarmantes en elecciones presidenciales cuando la población se involucra más en el proceso electoral, dando al presidencialismo el peso verdadero que ocupa en la estructura de la política mexicana. La tendencia que indica que se vota más en las elecciones presidenciales está completamente demostrada. La aceptación implícita del centralismo es notable porque la población prefiere votar por la autoridad más alejada, pero que en última instancia es la que le resuelve sus problemas, que por sus representantes en el nivel más próximo como son los diputados locales e incluso los presidentes municipales, con algunas excepciones más recientes (Juchitán, por ejemplo), que permiten prever algunos cambios en esa actitud.



Foto: Rodolfo Lazoya

En las entidades norteñas se han dado también los índices de mayor decremento del voto priísta. Entre 1973 y 1982 Sonora tiene el récord con -3.12% , le sigue Coahuila con -2.69% , Chihuahua con -1.78% . De los estados del norte del país el PRI sólo mantuvo índices de crecimiento para ese periodo en Nuevo León (0.40) y en Sinaloa (0.13), muy bajos por cierto, y que revelan su caída en todo el país. Lo que se explica no sólo por el incremento del voto panista, sino también por las diversas opciones que se le presentaron a la ciudadanía con la participación de otros partidos políticos.

Junto a las cifras que con frialdad muestran el deterioro del voto priísta y el avance del panismo en el norte del país, se da igualmente la definición de nuevos actores sociales, nuevos porque asumen posturas en el actual escenario político, pero bastante identificados en la historia de México. El clero más tradicional, los empresarios más apocalípticos y el gobierno norteamericano más interesado que nunca en intervenir en los asuntos de la política interior de México, delinear el escenario de las elecciones de 1985.

Han sido numerosas las declaraciones realizadas por miembros de la alta jerarquía eclesiástica que van desde las posturas más decididamente políticas, hasta aquellas que se pretenden neutrales; ambas coinciden casi necesariamente en el respeto del voto, aunque revelan en forma implícita una crítica al sistema político y una coincidencia con los poco imaginativos postulados del PAN. Se dice que el obispo de Sonora, Carlos Quintero Arce, participó en la famosa reunión de Hermosillo del 22 de abril de 1983, donde coincidió

ron representantes de la embajada norteamericana y el candidato a gobernador del PAN en ese estado, momento que marca las nuevas formas que ha asumido la participación electoral.

Evangelizar con la política

Por su parte, el arzobispo de Chihuahua, Adalberto Almeida y Merino, hizo publicar un folleto titulado *Votar con responsabilidad. Una orientación cristiana*, con fecha 15 de mayo de 1983, en que pedía a "...los sacerdotes que ayuden a los votantes a reflexionar cuidadosamente" sobre el contenido del opúsculo. Uno de los puntos más interesantes es la respuesta que se da a la pregunta ¿Puede la Iglesia participar en política? "La Iglesia, (respondía) siente como un deber y derecho estar presente en este campo de la realidad (la actividad política): porque el cristiano debe evangelizar la totalidad de la existencia humana, incluida la dimensión política. La necesidad de la presencia de la Iglesia en lo político proviene de lo más íntimo de la fe cristiana: del señorío de Cristo, que se extiende a toda la vida".

Es inusitada la carta pastoral que los obispos de la República mexicana dieron a conocer en la ciudad de México el 25 de abril de este año, dedicada a orientar a los cristianos a propósito de las elecciones. En lo que parece ya una postura generalizada por la jerarquía, se define a la política en dos acepciones, una amplia, vinculada "al bienestar general de la sociedad y que abarca lo correspondiente a los valores fundamentales de la comunidad" y otra restringida a la "acción de

grupos ciudadanos que se proponen conseguir y ejercer el poder público... es la llamada política de partido".

Aunque los esfuerzos por mantener la imparcialidad del documento son dignos de encomio, las sutilezas no forman parte del lenguaje que habla el clero regular y puede prestarse a la interpretación más conservadora y decididamente militante, expresados en la forma como el PAN ha capitalizado dichas concepciones. Así, la Iglesia católica no se manifiesta por ningún partido en particular "... pero si los de la izquierda, basados en el marxismo, rechazan la existencia de Dios, el alma y la eternidad, no podemos sugerir que se vote por ellos, porque hay un error respecto a la concepción del hombre", expresó el arcipreste de la Basílica de Guadalupe, Carlos Warnholtz, el 17 de junio de 1985.

La participación de los empresarios, por su parte, ha sido embozada y sin dejar abiertas distintas opciones, no descuidan las posiciones ganadas en el interior del PRI y del propio aparato estatal, pero se lanzan con voracidad a una lucha más decidida por el poder.

Lo que mantiene divididos a los diferentes grupos de empresarios es, en algunos casos, el resentimiento acumulado frente al Estado y, en otros, los privilegios a los que han tenido acceso por las coincidencias con la clase gobernante. Unos y otros se han beneficiado del desarrollo de un país que ha estado al servicio de sus intereses, de sus inversiones y, en momentos más recientes, de las especulaciones que han contribuido a la crisis económica por la que atraviesa la sociedad mexicana. Un caso concreto, el licenciado Alfonso Martínez Domínguez en Nuevo León concilió los diferentes



Foto: Rodolfo Lozoya

grupos empresariales que encontró hostiles y divididos cuando asumió la gubernatura hace seis años. Con su gestión restauró el orgullo del empresario neoleonés, aun en momentos de graves dificultades para los grupos más poderosos de la entidad. Identificado plenamente con el empresario, Martínez Domínguez se mantuvo con disciplina dentro de la corriente más conservadora del PRI.

En lo que concierne a la postura del gobierno norteamericano y su representante en México, vuelve por sus antiguos fueros y con el alarde y la prepotencia con que los medios masivos de comunicación fomentan en el vecino país el orgullo de ser norteamericano y reaganista, inicia una campaña a todas luces desprestigiante para México y de tono francamente beligerante. Por supuesto, no se trata de pura ideología, se orienta más bien a bloquear cualquier ayuda a Nicaragua, boicotear la acción de Contadora y el liderazgo que, de alguna manera, México está ejerciendo respecto a América Latina.

Vienen los panistas

Aunque la finalidad de este breve texto es aportar algunas ideas sobre las perspectivas electorales de los procesos de este año, el avance y las estrategias asumidas por el PAN hacen que este partido ocupe necesariamente un lugar central en el análisis. Las alianzas que se han mencionado coinciden con las estrategias políticas que asume ese partido al proponer reformas a varios artículos de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, entre los que destaca el 3o.

Quizás en donde los panistas han puesto mayor insistencia es en la libertad de enseñanza, como ellos la entienden. El artículo 3o. ha sido fuente de continuos conflictos entre la Iglesia y el Estado y asumiendo la tradición del conservadurismo mexicano, el PAN insiste en que la educación no debe ser monopolizada por el Estado. Se entiende que su planteamiento llevaría a la propuesta de una incidencia mayor del clero en la educación privada.

Es con base en este planteamiento que el PAN ha encontrado uno de los fundamentos de sus campañas electorales. En el centro del país es fácil identificar a los votantes panistas por un letrero que suele adherirse en algún lugar visible de los automóviles con la leyenda "libertad de enseñanza". Principio al parecer muy cercano a los que defienden las clases medias, sector en el que Acción Nacional encuentra sus principales núcleos de simpatizantes.

Cuestión que se vincula, además, a la concepción de familia que esgrime Acción Nacional. Para este partido, la familia es la unidad básica de la sociedad, por lo cual decide manifestarse por su protección proponiendo que se legisle no sólo por la defensa de sus derechos sociales, sino también por la preservación de la moral familiar, para lo cual llegó a señalar medidas concretas en contra de la pornografía.

Puede decirse que el PAN mantiene una ideología claramente conservadora, coincidente con los planteamientos del sector más de derecha del empresariado y con el clero que, aunque pretende participar en política, es todavía reticente a aceptar el cambio que se ha operado en la sociedad.

Aunque distinto, el actual PAN conserva algunos de los rasgos que coincidieron con su nacimiento. Su fundador, Manuel Gómez Morín, argumentaba que su partido era producto de la "repugnancia" que el desorden de las medi-



Foto: Rodolfo Lozano

das gubernamentales provocaba. Se manifestaba por la salvaguarda de los derechos y de las libertades individuales. La libertad de enseñanza, el derecho de propiedad y la libertad de creencia han sido elementos de movilización en la historia de este país y no ha sido el PAN su único defensor, pero sí el más sistemático. Entre sus nuevas razones para actuar se declara en pro de la democratización, para lo cual deben hacerse a un lado la corrupción y el fraude electoral.

Para quienes plantean el bipartidismo en México como la opción política real que llevará al país a la verdadera democracia, el PAN es concebido como el único contendiente electoral de importancia al partido oficial. Para quienes la democracia se vincula a una acción pluripartidista, el PAN no es sino otro organismo político que participa en el juego electoral, en ocasiones haciendo componendas con el PRI para frenar el avance de la izquierda.

Lo cierto es que en este año de elecciones, el PAN aparece como una alternativa que disputa, en medio de exacerbadas controversias, la hegemonía priista tanto en el nivel de las diputaciones, como en las gubernaturas del norte, en particular las de Sonora y Nuevo León. Pero ¿tendrá el PAN la capacidad para hacer participar a sus afiliados y simpatizantes con la madurez que requiere el momento actual y asumir la responsabilidad de los partidos que se empeñan en la reafirmación de un sistema democrático?

Esta es una de las preguntas a las que la jornada electoral del 7 de julio de 1985 dará respuesta. Los efectos de la crisis probablemente influirán en el ánimo de los votantes que con

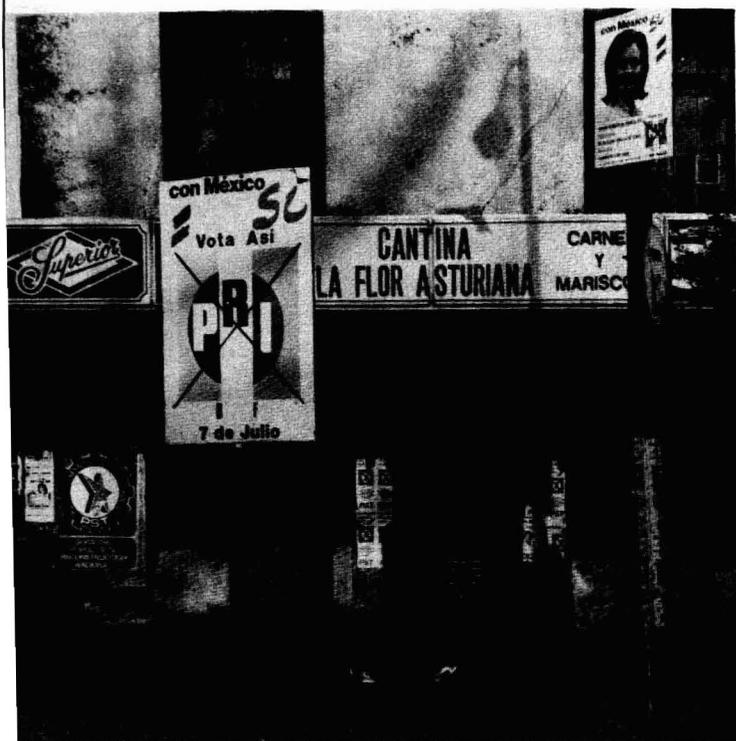


Foto: Rodolfo Lozoya

un voto antiPRI pueden alinearse al voto panista o al de la izquierda que estas próximas elecciones encuentran dividida. El PSUM disminuyó su votación, en términos proporcionales, pero aumentó en términos absolutos al pasar de 690 537 en 1979, a 905 058 en 1982.

En ese último año el PRT alcanzó el promedio necesario para conservar el registro definitivo y en las próximas elecciones intervendrá el PMT, que ha realizado una campaña amplia como grupo de opinión, lo cual puede acarrearle un buen número de votos ahora que se lanza a la contienda partidista.

En fin, pese a que el escenario no es tan favorable a la izquierda, puede mantener el porcentaje alcanzado hace tres años. Las estadísticas y las proyecciones se inclinan más por el avance de la derecha, la del PAN y la del PDM, en momentos críticos en que esta tendencia se beneficia no solamente en México sino también en el ámbito internacional.

La experiencia electoral reciente donde caben tanto los triunfos panistas en el norte del país como la presencia aún reducida de la izquierda, pondrá a prueba la capacidad de un sistema que invoca la democracia como la vía para evitar mayores autoritarismos y para enfrentar de la mejor manera la crisis en la que el país cayó vertiginosamente. La democracia no se logra exclusivamente a través de las elecciones aunque el respeto al voto y a la multiplicidad de opciones políticas, es uno de los medios.

Post scriptum

Otra jornada electoral ha terminado y no parecen haberse cimbrado los cimientos del sistema político mexicano. Los resultados fueron sorprendentes más por el abatimiento de las ideas sobre las elecciones, que por los resultados en sí.

El abstencionismo mostró una vez más no sólo la apatía del pueblo, sino el escaso impacto de una campaña política con costo de varios millones de pesos. Si se acepta que en este año de 1985 los no votantes se reunieron en un porcentaje de casi 50%, significa que algo así como diecisiete millones

de mexicanos no votaron. Estos datos sólo son comparables a los de 1973, antes de la reforma política.

Las elecciones legislativas, sin embargo, no se localizan entre las cuestiones políticas que más interesan a los mexicanos. Las cifras han demostrado en los últimos diez años que los ciudadanos dan una importancia mayor a las elecciones presidenciales.

El asunto debe preocupar porque demuestra que los sistemas de mediación que ha desarrollado el Estado mexicano no son los más acordes con las prácticas cotidianas. Las funciones de los legisladores, si se toman en cuenta los datos electorales, no son conocidas por los electores o no creen en ellas. Si la primera respuesta fuese la adecuada, sería imputable al sistema político —incluidos los partidos— no haber sabido darla a conocer. Si el problema fuese la pérdida de credibilidad de los ciudadanos sobre sus representantes, los diputados tendrían que revisar los principios constitucionales que explican sus funciones y convertirse en canales de transmisión entre el pueblo y el gobierno.

La democracia es más vulnerable cuando la participación social disminuye y no hay que olvidar que las elecciones legislativas son algo así como el referéndum a la política que realiza cada gobierno o, al menos, como una práctica que, por realizarse a la mitad de cada sexenio, podría ser considerada un aval de la primera mitad del camino.

Los resultados de la votación en 1985 no fueron tampoco tan sorprendentes respecto a los partidos, más bien continúan las tendencias que se habían venido observando.

El PAN conservó su lugar en lo que ha dado en llamar segunda fuerza política. Luego de una campaña que sostuvo una beligerancia permanente, apenas alcanzó dos millones y medio de votos, cifra que no supera la de 1982, pero sí las anteriores. El PRI con más de once millones de sufragios conserva la mayoría, pero reduce su participación en la Cámara de Diputados, ante los ocho diputados de mayoría relativa que obtienen el PAN (6) y el PARM (2). Aquí no pueden dejar de señalarse las diferencias de un sistema partidario que permite que un partido como el PARM que ya había perdido su registro en las elecciones pasadas y que no tiene carácter nacional (su votación se circunscribe al estado de Tamaulipas) pueda estar sobrerrepresentado en el Congreso de la Unión.

El PSUM se mantuvo como tercera fuerza con pérdidas que resultan muy notorias en el partido que representa a la izquierda más orgánica del país.

El PDM, por su parte, mantiene el ritmo de crecimiento más elevado de los nuevos partidos, lo cual lo prefigura como uno de los partidos que con el tiempo puede influir de manera más decidida en política por la defensa de los intereses más conservadores.

El PST y el PPS mantienen su registro y confirman su lugar como satélites del PRI. El PMT alcanza su reconocimiento como partido al obtener más del 1.5% de la votación total y el PRT se encuentra en entredicho.

Los nuevos alineamientos por el momento siguen favoreciendo a la derecha, aunque el PRI mantiene su hegemonía, aun en los estados del norte donde el PAN ha incidido en forma más definitiva. Los resultados electorales pueden equivocarse, pero difícilmente el pueblo puede aceptar que otros decidan por él. La participación amplia de la sociedad en la vida política es la única garantía para acceder a una democracia más plena. ◇

Poemas de Marín Sorescu

MARIN SORESCU nació en Bulzesti, Rumanía y es sin duda alguna el poeta contemporáneo más traducido y leído en el extranjero. Su vasta obra abarca doce poemarios, dos novelas, siete obras de teatro, tres libros para niños, dos ensayos literarios, además de numerosas colaboraciones periodísticas.

Entre las actividades literarias desempeñadas por el poeta destaca su papel de editor (desde 1978) de la conocida revista literaria "RAMURI".

Los libros publicados así como selecciones y antologías le han valido numerosos premios nacionales e internacionales: El Premio de la Unión de Escritores Rumanos, recibido en tres ocasiones, el Premio de la Academia Rumana y la medalla de oro del Festival de Lirica de Nápoles. En países como Francia, Italia, Yugoslavia, Polonia, Hungría, España, Inglaterra y E. U. se han publicado traducciones de poemarios y antologías poéticas y se han realizado puestas en escena de sus obras de teatro.

El estilo dinámico, filosófico-humorístico, anti retórico, y sorprendente de Marín Sorescu se ha merecido la entusiasta recepción por parte de lectores de todas las generaciones y niveles culturales en Rumanía.

La temática de las obras de teatro y prosa se extiende desde la percepción de la existencia como "trampa" o acto absurdo ("Jonás"), la pérdida y la constante necesidad de recrear los valores en la vida cotidiana ("Dos dientes de adelante", novela) hasta la historia del pueblo rumano, reflejada en el episodio político del reino herético del príncipe Vlad Tepes-Drácula.

La poesía de Marín Sorescu transmite un sentimiento lúdico y a la vez filosófico-contemplativo traducido en todos los posibles matices del lenguaje, realizándose de ésta manera una definición personal y poética de la condición humana, aparentándose la aceptación de una relación tradicional y común hombre-realidad, la cual, llevada a un plano general y extraliterario caracteriza la conformación psíquica de este pueblo latino de Europa Oriental.

La autoparodia, la exageración concretista, la paradoja, la ligereza del tono y el placer de entretener éstos elementos en estructuras poéticas, definen la fisionomía de la máscara literaria de la aguda sensibilidad de Sorescu, presente en el permanente proceso de adaptación e inadaptación frente a la existencia, en el modo muy particular de percibir y penetrar la realidad.

DON JUAN

Cuando un amor
en el que ya tenía tiempo trabajando
me sale bien
lo paso en limpio
en el corazón de otra mujer.

La naturaleza fue sabia
al crear más mujeres
que hombres,
porque de esta manera podemos perfeccionar
un sentimiento
usando un gran número
de borradores.

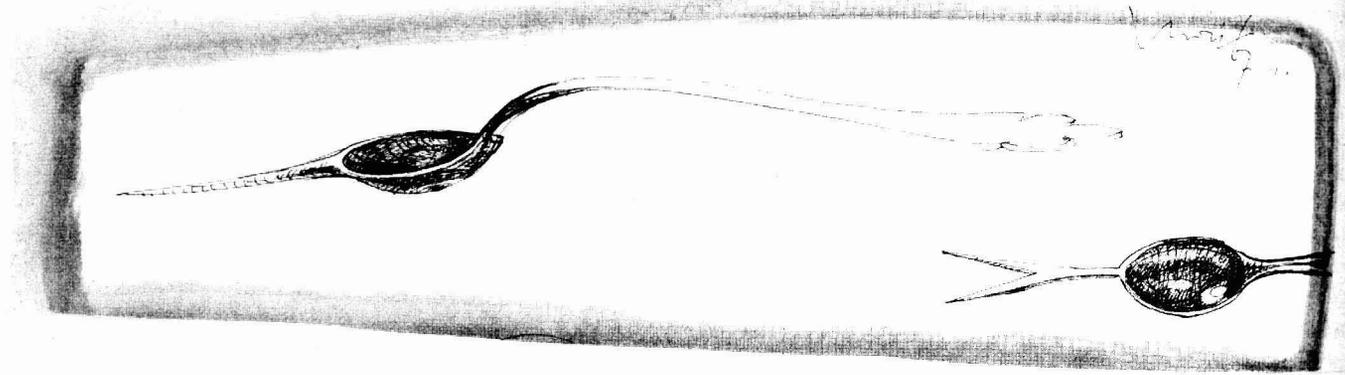
LA MONTAÑA

Estoy sustituyendo una piedra del pavimento —
llegué a esto
por una muy lamentable confusión.
Pasaron sobre mí
carros, camiones de carga,
tanques
y pies de toda clase.

Sentí el sol hundirse hasta los ejes
y a medianoche
sentí la luna.

Las mismas nubes me aplastaron con sus sombras
y de tantos acontecimientos pesados e importantes
me salieron callos.

Y aunque todavía logro soportar
con suficiente estoicismo
mi presente destino de piedra,
rompo a veces a gritar:
circulen sólo por la parte transitable
de mi alma,
¡Bárbaros!



SEGMENTO

Podías, como en los cuentos, haberme puesto a prueba,
pidiéndome hacer
cosas extraordinarias.

Por ejemplo:

abrir un abismo en el cielo
y traerte el cielo extraído
en los bolsillos.

Podías haberme pedido que te resuelva
tres importantes problemas de la vida
y yo te los hubiese resuelto al momento,
con los dientes,
como los nudos en un hilo.

Podías haber sugerido que me abandonase a mí
mismo
arrojando afuera toda mi personalidad
como lava de un volcán
que me desvistiese de toda particularidad
hasta llegar al fondo humano común
y que me quedase así, desnudo, en el frío.

O por el contrario,
que me mudase por completo
en un solo rasgo característico.

CONTABILIDAD

Llega un momento
en que debemos trazar bajo nosotros
una raya negra
y hacer las cuentas.

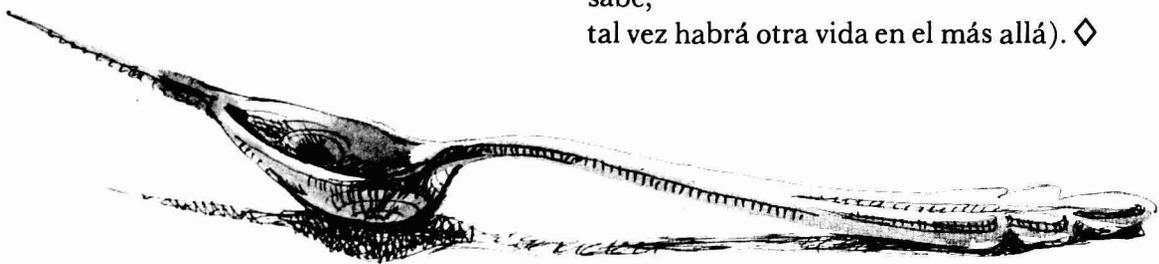
Unos cuantos momentos en que casi fuimos felices,
unos cuantos momentos en que casi fuimos
hermosos,
unos cuantos momentos en que casi fuimos
geniales.

Nos hemos encontrado unas cuantas veces con
algunos
montes, algunos árboles, algunas aguas.
(¿Dónde habrán quedado? ¿Vivirán aún?)
Todo esto nos daría un futuro brillante —
pero que ya hemos vivido.

Una mujer que hemos amado
más esta misma mujer que no nos amó
suman cero.

La cuarta parte de los años de estudio
es igual a varios miles de millones de palabras
forrajeras
que poco a poco hemos vaciado de toda sabiduría.

Y al final un destino
más otro destino (¿de dónde habrá salido?)
suman dos (anotamos uno, llevamos otro, quién
sabe,
tal vez habrá otra vida en el más allá). ◇



Danza Nacional de Cuba

Por Patricia Cardona



Danza Nacional de Cuba lleva un mensaje por el mundo, que no es ni político ni estético, como podría sospecharse, sino más bien antropológico. Ni siquiera los propios integrantes de la compañía lo saben. Ese mensaje es como el subtexto de una obra teatral. No habla de las remotas herencias culturales y

biológicas del cubano; y podrían compararse con un diamante en bruto que no debe pulirse demasiado. Sobre todo cuando el refinamiento significa parecerse al mundo europeo occidental. Quizás el logro más extraordinario de Danza Nacional de Cuba es contar con una técnica formativa, producto de la riqueza

antropológica del pueblo cubano. Porque en Cuba la técnica es un encuentro exuberante entre la expresión cultural y la ciencia del entrenamiento, que transforma a cada clase en un espectáculo en sí mismo, como cantantes y músicos en vivo. Ahí puede verse cómo tienen todas las de ganar cuando aprovechan la capacidad de



Foto: Adrián Bodek

provocar, de reunir la versatilidad, el poder, el impulso, el barroquismo fascinante de las formas de los cuerpos que se manejan según las leyes de su arte.

Gracias al bloqueo político y económico que padeció Cuba durante años, gracias al aislamiento, los cuerpos de los cubanos descubrieron su propio lenguaje. Debido a ese "clandestinaje" se observaron ellos mismos con los ojos abiertos, enormes y rescataron una cultura dancística riquísima en vericuetos, laberintos, texturas, formas, pulsaciones, rincones. Gerardo Lastra, coreógrafo de la compañía, Miguel Iglesias, director artístico, y Víctor Cuéllar, coreógrafo, invitado varias veces a México por el Ballet Independiente, han registrado la historia de cómo se elaboró una técnica y estilo propios en el método de entrenamiento, el mayor hallazgo, el más impactante, inclusive más fascinante que las coreografías del repertorio. Por ello les pedimos que hablen de la ondulación de los torsos, de la negación del diseño lineal, de cómo el centro de la danza en Cuba ha sido y es la pelvis.

Este principio se opuso en primera instancia a la danza moderna norteamericana, que situó ese centro en el plexo solar, donde se supone están los receptores y generadores de la vida emocional. Desde allí nos asaltan el terror y la felicidad, la desesperación o el amor; es el punto orgánico más sensible. Pero en

cubano. Así, la lucha por la que se reconocía la danza moderna como género legítimo se convirtió en una batalla campal, como lo es en todas partes. Entonces vino el estira y afloja, el avance y el retroceso, el juego de ajedrez, el salirse de las normas sin que a nadie le duela, para luego entrar en ellas con la experiencia vívida de la libertad. La acrobacia fue útil en el proceso. Por ello Lastra habla del eclecticismo en la técnica y estilo cubanos. Eclecticismo que no debe entenderse en forma peyorativa sino como el encuentro armonioso de elementos distintos, distantes, y que finalmente crecen juntos, abrazados desde la pelvis.

Temas ancestrales

El sello de identidad de la compañía también está en la temática, la que según Lastra es reflejo de los acontecimientos actuales. Y como suele suceder, lo actual es casi siempre inmensamente ancestral: el deseo de libertad, la búsqueda interior,

Gracias al aislamiento, los cuerpos de los cubanos descubrieron su propio lenguaje

Cuba había otra forma de abordar el impulso vital a partir de la pelvis. Y el folklore dio la pauta. En la cadera estaban el ritmo y el sol incrustados, para ser utilizados por la danza moderna como género teatral. Hace veintiséis años ya se sabía que la distorsión y el barroquismo estético iban a dar el sello a la identidad kinética, a un conjunto como Danza Nacional de Cuba.

El resultado no podía ser otro que una sensualidad corpórea desplazándose de escenario en escenario, de foro en foro. Como trashumantes. Incorporaron elementos de las técnicas de Martha Graham, de José Limón y del ballet clásico. Esto ocurrió a partir de su salida al mundo no sólo porque se requería de un mayor rigor científico en la formación de bailarines, sino porque hubo que ajustarse a ciertas normas subyacentes, tácitas en el medio dancístico internacional. Había que seducir a un público viciado por la espectacularidad de la danza europea y norteamericana y por el mismo ballet

la relación del individuo con el grupo social, la ubicación o desubicación de los jóvenes, los tormentos psicológicos, la tortura anímica que provoca la coerción. Por ello obras en contra del fascismo, o el llamado "teatro participación", lo que sería el nuevo teatro cubano, esa gran escuela, esa continuación de las aulas, donde los jóvenes ven reflejados sus problemas y las circunstancias de su proceso de crecimiento, son para Lastra el reflejo de los saltos cualitativos y cuantitativos de la sociedad cubana.

Sin embargo, a nuestros ojos, sigue siendo más importante la incorporación de los elementos folklóricos a un código *sui generis* de formación dancaria, proceso que tiene su historia y que empieza a perfilarse desde que los primeros integrantes de la compañía, constituida en 1959, eran tanto profesionales como aficionados. La primera dificultad fue nivelar la calidad interpretativa. La tarea le correspondió a Ramiro Guerra, primer director y fundador del Departamento de

Danza Moderna, donde también colaboró Lorna Burdsall. Ambos tenían conocimiento de las técnicas Graham y Humphrey /Weidman/ Limón. Ambos se planteaban la necesidad de "crear una danza de carácter nacional, que expresara, al mismo tiempo, un contenido actual de estilo moderno y revolucionario. Además, seguros de que "el cuerpo del cubano responde a una forma específica de movimiento, inconfundible", se dispusieron a buscar esos "resortes psicofísicos en la formación de sus bailarines".

La docencia se elaboró alrededor del folklore nacional donde los alumnos podían encontrar una fuente inagotable de expresión. El resultado no se hizo esperar. Un año después de fundado el conjunto se estrenaron *Mambí, Mulato*, de Ramiro Guerra, así como *Estudio de las aguas y La vida de las abejas*, de Doris Humphrey, reconstruidas por Lorna Burdsall. Fue una época en la que había que "utilizar danzas con un argumento anecdótico para poder llegar con facilidad al público y así crear un gusto por el espectáculo de danza moderna, para después pasar a una técnica más universal y a experiencias con danzas puramente abstractas".

El proceso de crecimiento fue acelerado. En 1961 la compañía realizó una gira por Europa, presentándose en el Festival de Teatro de las Naciones de París. Recorrió luego la URSS, Polonia y la República Democrática Alemana. Dos años más tarde la coreógrafa mexicana Elena Noriega se trasladó a Cuba para difundir los conocimientos técnicos adquiridos con Ana Sokoloff. Permaneció cerca de año y medio impartiendo clases al conjunto para dejar bien establecidos los principios físicos que rigen a todos los cuerpos. A partir de esa experiencia, la compañía manifestaba una destreza interpretativa antes inalcanzada. Surgieron numerosas giras y la formación de nuevos coreógrafos, como Eduardo Rivero, Víctor Cuéllar y el propio Lastra. De esa generación han salido las obras más representativas del grupo: *Sulkary y Okantomy*, de Rivero. La tercera generación de coreógrafos ha surgido del taller formado dentro de la compañía. Víctor Cuéllar explica las reglas del juego, de cómo los nuevos elementos trabajan a partir de la exploración del lenguaje coreográfico en torno a un guión inicial, el que se mantendrá como hilo conductor dentro del desarrollo de la obra. Ese guión es el único requisito que se le pide al aspirante a coreógrafo, quien



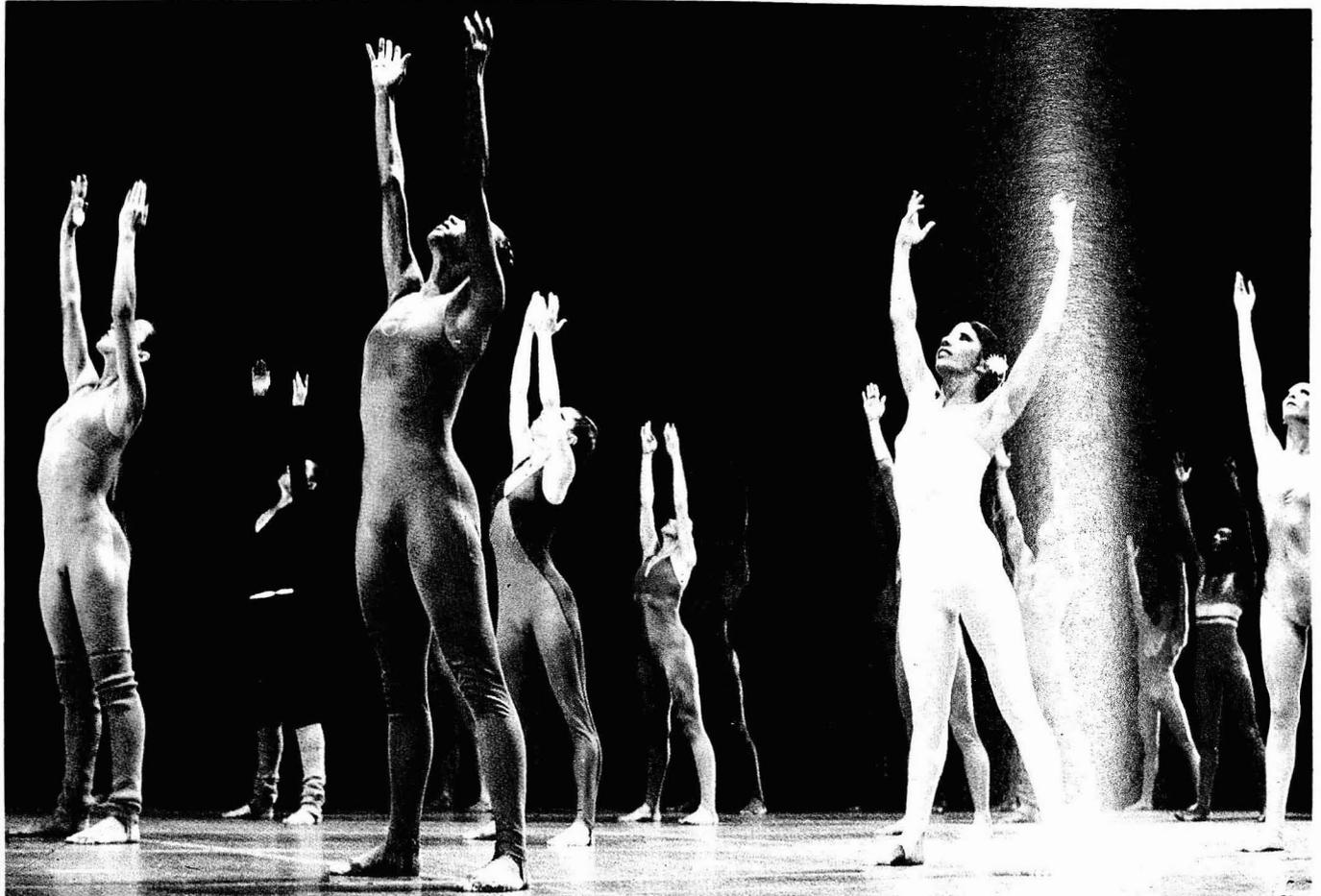
Foto: Adrián Bodek

Percusión y movimiento se entrelazan vertiginosamente

además puede contar con la asesoría de un director de teatro, cuando la ocasión lo requiere. El propio Cuéllar montó *Hamlet* de esa manera.

Actualmente, el sistema de entrenamiento ha requerido modificaciones en su estructura para cumplir su función de instrumento formativo, con mayores exigencias. Se cuenta con una rica variedad de giros, de dinámicas y secuencias en el trabajo de piso, así como de estiramientos. Sin embargo, cada obra nueva deja mayor cantidad de material para ser incorporado a la técnica, lo que implica la vigilancia de los pedagogos para evitar el desbordamiento y anarquía de los elementos formativos y estilísticos. Ya de por sí el carácter de la cultura dancística afrocubana está en esa técnica. Percusión y movimiento se entrelazan vertiginosamente mientras los cuerpos vuelan y muerden el aire, serpentean y transpiran un vaho comparable con el de los tigres en acecho. Esa animalidad primitiva es estética en sí misma, sin





embargo, está cada vez más dosificada en la creación coreográfica. Al grado de que se le podría reclamar a la dirección artística y a los coreógrafos jóvenes, sobre todo, el hecho de que la cultura universal académica interviene en forma excesiva, restándole energía al instrumento más eficaz, a veces portentoso, de la cultura afrocubana, contemporánea y universal. Una coreografía como *Mariana*, de Marianela Boan, joven autora del conjunto, es devorada por esos clichés mientras que en algún momento quiere recuperar la fuerza de la expresión afrocubana agregando movimientos ondulatorios que no se integran plenamente a la estructura total de la danza. *Isadora*, de Isabel Blanco, es precisamente lo que la propia Isadora quiso negar, es decir el lirismo teatral. *Fausto*, de Víctor Cuéllar, juega con fragmentos de la técnica afrocubana para ambientar el drama del adulto que vende su alma al diablo para recuperar su juventud. La obra es básicamente acción dramática en movimiento danzario, si cabe la expresión, apoyada por desplazamientos que afortunadamente manejan fuertes dosis de energía. *Okantomí* como se ha dicho tantas veces junto con *Sulkary*, ambas de Eduardo



Foto: Adrián Bodek

Rivero, son las piezas de mayor coherencia entre la tradición y el lenguaje contemporáneo. Son síntesis de la estética primitiva de la escultura negra, de la dinámica corpórea y lo intemporal de la abstracción.

El resto de las obras presentadas en México son *Michaelangelo*, también de Víctor Cuéllar —creada para Rubén Rodríguez, el más joven y brillante bailarín del grupo—, también autor de *Panorama*, pieza comparable a un viaje turístico por la danza cubana. Asimismo las obras *Amanda*, de Nery Fernández y *Rey de reyes*, de Nereida Doveel son trabajos de repertorio que viajan por el mundo, seleccionados, como los anteriores, por ser los mejores y más representativos. En síntesis, Danza Nacional de Cuba es un conjunto que tiene todas las de ganar con sus músicos, cantantes y bailarines. Porque no cabe duda que el público sabe, siempre, dónde está la fuerza de la vida. La razón de esta compañía se encuentra en los intérpretes, en la música, en la técnica, en esa animalidad primitiva, siempre y cuando no sea ésta opacada por "la cultura dominante". Los cubanos tienen en sus manos un diamante en bruto que no deben pulir demasiado. América Latina y el mundo se beneficiarían de ello. ◇

ANDRÉS IDUARTE Y ALFONSO REYES:



Andrés Iduarte



Alfonso Reyes

México en la nostalgia

Por James Willis Robb*

Alfonso Reyes, el Mexicano Universal, tuvo grandes amistades literarias no sólo en Francia, España, Argentina, Brasil y todo el mundo iberoamericano, sino entre sus propios paisanos, empezando con los de su grupo generacional: José Vasconcelos, Martín Luis Guzmán, Julio Torri.¹

Reyes, nacido en 1889 en Monterrey, Nuevo León, y An-

drés Iduarte, en Villahermosa, Tabasco, 1907, tuvieron mucho en común: más "simpatías" que "diferencias", diría don Alfonso. Ambos pasaron muchos años fuera de México, pero siguieron ligados por el cordón umbilical del espíritu a su "México en la nostalgia",^{1a} y fueron caballeros andantes del hispanoamericanismo universal.

Aquí nos gusta invocar el testimonio de una amiga puertorriqueña, María Teresa Babín, quien en un homenaje a Andrés Iduarte se dirigió así a él:

Tú sobrevives, vas y vuelves a tu México único, fiel como Alfonso Reyes a la substancia primordial de su gleba y de su aire transparente, sembrando en los otros americanos de islas, llanuras, selvas, volcanes, ríos y montañas, la fe ciega en el amor sin fronteras con las raíces agarradas en haz indestructible...

Alfonso Reyes y Andrés Iduarte... los dos mexicanos que me han hecho amar y conocer a México y los que al darme ese fuerte espaldarazo de la amistad y la alegría de ser lo que soy, me han hecho sentir americana con pleno

1. Véase "Vasconcelos y Reyes: anverso y reverso de una medalla", en *Revista de la Universidad de México*, XXXIX:32 (diciembre, 1983), pp. 13-17; y Serge I. Zartzeff, "Una amistad literaria: Alfonso Reyes y Julio Torri", en Julio Torri, *Diálogo de los libros*, México: Fondo de Cultura Económica, 1980, pp. 17-23. J. W. Robb, "Caminos cruzados en el epistolario de Manuel Toussaint y Alfonso Reyes", *México en el Arte*, Nueva Época, No. 1 (verano de 1983), pp. 65-79; No. 2 (otoño de 1983), pp. 51-61.

1A. Véase Andrés Iduarte, *México en la nostalgia*, México: Cultura, 1965, inclusive pp. 90-95, donde evoca su último encuentro con Reyes en México (agosto de 1959) y en que intercambian reminiscencias de los recién fallecidos S. Ramos, J. Vasconcelos, R.H. Valle, M. Altolaguirre, L. Araquistáin, N. Bassols. Y p. 6: "Es el sol y la luz... ¿No dijo Alfonso Reyes, tan mexicano cuando no lo está, que México es la región más transparente del aire?...," y p. 10: "No escribo, claro está, *La grandeza mexicana*, ni tampoco *Visión de Anáhuac*, ni menos *Suave patria*. Ya lo hicieron quienes debían hacerlo: Bernardo de Balbuena, Alfonso Reyes, Ramón López Velarde." Al *México en la nostalgia* de Iduarte corresponde el título de Reyes, *La X en la frente*, en que "La X" significa la X simbólica de México. Reyes falleció el 27 de diciembre de 1959, Iduarte el 16 de abril de 1984. Iduarte fue presidente del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana en 1957-1959. Sobre la muerte de Iduarte, véase la nota de Julieta Campos, "Andrés Iduarte", *Revista de la Universidad de México*, XL: 39 (julio, 1984), p. 50.

* Profesor de literatura hispanoamericana en George Washington University, James Willis Robb ha publicado numerosos artículos de su especialidad en revistas de México, Colombia, España, Holanda, Estados Unidos, etcétera. En 1965 apareció su *El estilo de Alfonso Reyes*, bajo la firma del FCE.



José Vasconcelos

derecho, y me han acogido en la gran familia sin reproches... Además, Andrés, creo que te pareces mucho a don Alfonso en la inteligencia cordial, la visión de la universalidad abarcadora en la fuente misma de la tierra natal, y en la serena admiración del arte de los creadores en quienes reconocemos el genio de la historia profunda "en el propio verbo, que es sangre y espíritu".²

Muchas de las amistades de Reyes se reflejan en la rica colección de epistolarios conservados por él en su Capilla Alfonsina de la capital mexicana. El de Iduarte y Reyes consta de unas 26 cartas de don Andrés, 22 de don Alfonso, concentradas entre 1944 y 1959, cuando Reyes había regresado a México, después de su odisea diplomática de 26 años, e Iduarte estaba radicado desde 1939 en Nueva York, asociado con Columbia University y su Instituto Hispánico, rodeado de amigos mutuos como Federico de Onís, Tomás Navarro, Eugenio Florit, Ángel del Río. En el intervalo de 1952-1954, Iduarte ejerció el cargo de director del Instituto Nacional de Bellas Artes, y hay unas cartas escritas entre él y Reyes en México. Las cartas van desde 10 de mayo de 1944, precedidas de dos sin fecha y seguidas de una "póstuma" de 10 de febrero de 1961 por doña Manuela de Reyes y Andrés Iduarte.

No hemos podido averiguar dónde y cuándo se conocieron por primera vez Alfonso y Andrés, pero suponemos que sería en México en la juventud de Iduarte, y que tuvieron numerosos encuentros tanto en México como en Nueva York a través de los años.^{2a} El tono familiar de las primeras cartas con-

2. María Teresa Balbín, "Plática con Andrés Iduarte: desde entonces, hasta ahora", en *Andrés Iduarte: un homenaje...* (ed. Roland Grass), Macomb, Illinois: Western Illinois University, 1975, pp. 80-82. También se publicó un volumen de ensayos literarios, *Homenaje a Andrés Iduarte* (ed. J. Alazraki, R. Grass, R.O. Salmon), Clear Creek, Indiana: The American Hispanist, 1976. Iduarte se jubiló de Columbia University en 1975.

2A. Leemos de uno o más encuentros en Nueva York en casa del mexicano Alberto Rembao, fundador y director de *La Nueva Democracia*. Véase A.

servadas en lo que llamamos el "epistolario visible" ya parece corresponder a una estrecha amistad formada hace mucho tiempo:

Muy querido Alfonso:

...Abrazos de Graciela y míos para Manuelita y para usted con el viejo cariño de

Andrés.

Mi querido amigo Andrés:

...Le encargo saludos a todos los amigos. Usted sabe quiénes son.

Un abrazo

Alfonso Reyes.³

En la correspondencia que tenemos a la vista, se asoman dos temas especialmente interesantes: 1) el proyecto de un homenaje a Reyes por el Instituto Hispánico de Columbia University, y 2) la posibilidad del Premio Nobel para él.

El primer tema aparece a partir del 26 de diciembre de 1944, cuando Iduarte le escribe a Reyes:

Aquí *inter nos* le diré que empezamos a preparar un número de la *Revista Hispánica Moderna* dedicado a usted. Por el atraso de la imprenta este número saldrá quién sabe hasta cuándo.

Pero sólo cristaliza definitivamente a fines de 1955 cuando Andrés vuelve a tocar en el tema:

Dirijo algunas tesis sobre temas mexicanos y, con ellas, aumenta mi nostalgia de México, naturalmente. Y por cierto: hace días debí escribirle a usted, para decirle que queremos dedicarle un número de la *Revista*. Ya estamos trabajando en él. Contendrá artículos de Florit, quizá de Ángel del Río, y alguna cosilla mía. ¿Quiere usted ayudarnos con material gráfico, fotografías, sugerencias, y cuanto quiera?... Ojalá esté de acuerdo...

El 28 de mayo de 1956 informa a don Alfonso:

Precisamente estamos poniendo en marcha el número de la *Revista Hispánica Moderna* sobre usted: yo haré un artículo general, Florit ya tiene su ensayo sobre la poesía... Mañana martes nos reuniremos —Ángel del Río, Susana Redondo... secretaria del Instituto,... Florit y yo, para distribuir el quehacer. Yo me quedaré en Nueva York más tiempo del que pensaba, dedicado a leerlo a usted. Es una

Iduarte, *Familia y patria*, México: Secretaría de Comunicaciones y Transportes, 1975, p. 197: "Allí convivíamos, en cenas tan sabrosas como sencillas, mexicanos, hispanoamericanos y españoles de todos los matices... Alfonso Reyes, Pedro de Alba, Rufino Tamayo, R.H. Valle, E. Abreu Gómez, J. Mañach,... F. de Onís, T. Navarro, G. Arciniegas... ¿Qué amigo de México no disfrutó de su ejemplar hospitalidad? ¿Cómo no recordar el *balero-party* que allí organizamos con los diez que yo traje de México, en el que Alfonso Reyes sacó el primer lugar, yo el segundo y don Federico (de Onís) el tercero?... Para los capiruchos, Alfonso era, como para las anécdotas picanteras, una maravilla." Luego, Iduarte alude a su común asociación con Vasconcelos en sus "Lunes" de *El Nacional* (México: Sepsetentas, 1975, p. 175): "En eso llegó el primer incidente de mis dos años de Bellas Artes. Con Alfonso Reyes y con Alejandro Quijano hizo don José (Vasconcelos) un generoso plan para mi defensa."

3. Todas las citas de este epistolario provienen de la copia facilitada por Alicia Reyes, directora de la Capilla Alfonsina en la capital mexicana, a quien agradecemos su constante cooperación.



Martín Luis Guzmán

alegría siempre, y particularmente aquí, y más al salir de los cursos y exámenes. Si quiere hacernos sugerencias, serán bienvenidas; si hay dudas, lo molestaré a usted con larga carta...

Y en carta del 30 de junio, al tratar de otros detalles del mismo proyecto, Iduarte sigue asociando a Reyes con su nostalgia mexicana:

No he podido irme a México. No sé si podré ir. Me atan aquí, como usted sabe, obligaciones de todo género, en gran medida ineludibles... Pero mi tierra tira mucho de mí... Lástima que no esté usted aquí para conversar largo.

El 3 de septiembre, Iduarte le anuncia que el número casi está listo. El 6 de septiembre, Reyes le contesta juguetonamente:

Lo veo entregado a muchas actividades. No se deje arrebatar por los mil compromisos de esta horrible vida contemporánea. Vuelva a su paso de *andadura*, es el que *dura*.

De antemano mi gratitud a Florit, ... a la guapa *blonda* Olga Blondet (hay un destino en los nombres), a la guapa Susana Redondo (¿tiende a redonda o a alargada?), a Del Río... ¡Cuánto me gustaría pasar unos ratos al lado de ustedes!

Pronto sale todo publicado en el número de julio-octubre 1956 como colaboración de Andrés Iduarte, sobre "Alfonso Reyes: El hombre y su mundo"; Eugenio Florit, "La obra poética"; la bibliografía de Olga Blondet, y la Antología por Florit y Ángel del Río.⁴

4. A. Iduarte, "Alfonso Reyes: vida y obra. I. El hombre y su mundo", *Revista Hispánica Moderna*, Nueva York, XXII: 3-4 (julio-oct. 1956), pp. 197-224; Eugenio Florit, "II. La obra poética", pp. 224-248; Olga Blondet, "Alfonso Reyes: bibliografía", pp. 248-269; "Antología", pp. 337-365. También en monografía aparte, *Alfonso Reyes: vida y obra, Bibliografía. Antología*, New York: Hispanic Institute in the United States, 1956-57, 113 pp.

Ahora bien, Iduarte también había dado charlas y conferencias y participado en homenajes a Reyes en Nueva York. Alrededor del mismo año de 1956 surgió en Nueva York el asunto de la candidatura de Reyes para el Premio Nobel de Literatura, propuesta por el puertorriqueño César A. Portala. Recordemos personalmente que don Alfonso nos escribía en 1955 rogando *no apoyáramos* su candidatura a dicho premio, diciendo:

No haga caso: estos empeños son muy poco justificados. Como decimos en viejo español: "no caerá esa breva" (ni sería justo).

Ya muy antes había considerado la idea el propio Iduarte, según artículo publicado en *El Nacional* de México el 25 de agosto de 1949, con este titular: "El Premio Nobel para el más destacado literato: Andrés Iduarte se pronuncia por Alfonso Reyes, al que considera entre los ilustres de la época."⁵

México, D.F., 5 de septiembre de 1956.

Pero ahora, ante las resistencias del Sr. Portala, don Alfonso se expresa así a su amigo Iduarte:

Querido Andrés:

...Le preguntó Ud. al Sr. Portala cuál era mi reacción. Hela aquí escueta y sincera:

- 1) Sentimiento de que no me corresponde el premio;
- 2) Certeza de que no lo obtendré;
- 3) Inmensa gratitud y emoción ante las voluntades movilizadas en mi favor, lo que es ya para mí el único premio que cuenta, y no necesito más;
- 4) Íntimo deseo de que amaine tanta propaganda, que hasta puede ya irritar a esos señores, acostumbrados a trabajar en silencio. (Acuérdese la discreción con que se llegó al premio, tan merecido pero a la vez tan insospechado —lo que aún lo hizo más placentero— de Gabriela [Mistral].);

5) Sentimiento de bochorno y ridículo al ver que ahora aparezco rivalizando con mi venerado y querido maestro Menéndez Pidal, por cuya candidatura he propugnado desde hace años y que, él sí, es merecedor del Nobel. Lo que aumenta aún (más) mi anhelo de que la propaganda se vaya apaciguando; y

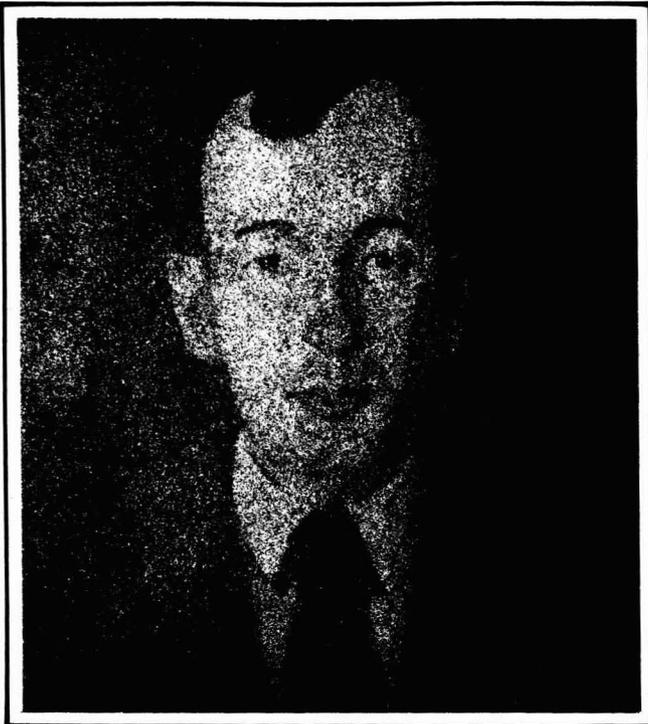
6) ¡Ah! Me olvidaba: antes algo que creo Ud. le dijo al Sr. Portala o él a Ud., me apresuro a recordarle que, en cuanto al premio literario... se considera indebida, en principio, la menor intervención oficial.

Algo le he dicho al Sr. Portala, pero temo mucho lastimar a este hombre tan generoso y cordial. ¿Qué hacer? Aconséjeme, ayúdeme. Por todo lo expuesto y por razones de temperamento, me enferma tanto ruido.

Un afectuoso abrazo de su siempre devoto amigo.

Alfonso Reyes.

5. Véase *Repertorio bibliográfico de Alfonso Reyes*, México: UNAM, 1974, p. 139 (No. 1717). Para otras colaboraciones de Iduarte sobre Reyes, V. Nos. 1112-22, 1566, 2566-67. "Alfonso Reyes: el hombre y su mundo" se recoge también en su libro *Tres escritores mexicanos* (Justo Sierra, Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán), México: Cultura, 1967.



Julio Torri

A todo lo cual, Andrés contesta (10 de septiembre de 1956):

...Abundo en todos sus puntos de vista, menos en que no merezca Ud. el premio, pues sí lo merece según el buen juicio de quienes lo tienen. Tampoco puede afirmarse que no lo obtendrá. En todo lo demás, estoy completamente de acuerdo...

Otro tema que necesariamente recorre los epistolarios alfonosinos de sus últimos quince años de "turismo en la tierra" (como solía decir) es el de la salud. El 10 de mayo de 1944 le dice a Andrés: "He tenido en efecto algunos achaques de salud. Parece que ya me he repuesto..."

En septiembre y octubre de 1957, al preguntar Andrés por una reciente intervención quirúrgica de Alfonso, éste le contesta: "Ya estoy de regreso en casa, aunque naturalmente con algunos flecos de la brutal operación."

La última carta de Alfonso (5 de junio de 1959) dice:

Mi muy querido Andrés:

Sólo quiero decirle que acaba de llegarme su carta del 3 de junio, que me entera con vivísimo interés de las noticias relativas a su vida y trabajos, y que Manuela y yo le enviamos nuestros más cariñosos saludos. Mi salud empeora y por ahora no puedo pensar casi en otra cosa.

Un abrazo

Alfonso Reyes.

Y en dicha carta de Iduarte también se trata de la salud de Andrés, quien quijotesca afirma:

"Podrán mis encantadores quitarme la ventura; pero el esfuerzo y el ánimo, será imposible". ¿No decía así Don Quijote? Los encantadores a que se refería Manuelita cuando aquí me recomendaba medida en todo, aun en lo

más inocente que pueda presentar flanco vulnerable a la malevolencia, me han quitado hasta un poco de mi salud; pero ya en vacaciones, en posibilidad de aislarme algo y de atenderme bien, creo que volveré a mi estado de siempre. Ya sabe usted mis lemas: "No pasa nada, y si pasa, no importa" (de la guerra de España); y "del suelo no paso" (de mi niñez tabasqueña); y también sabe usted cuánto, y en qué duras ocasiones, los he puesto en práctica. De manera que ya todo, hasta un volcán, me parece grano de anís. Si puedo dar un salto a México, allá conversaremos más...

Y en diciembre de 1955 se trata de la salud del tercer amigo, Manuel Toussaint, quien, al volver de Europa con su esposa Margarita, murió en Nueva York. Graciela Iduarte estuvo con el enfermo en sus últimos días, y Andrés mandó un telegrama a Reyes en México.⁶

Concluimos con unas palabras de Reyes que son de 29 enero y 10 de febrero de 1957 y que sintetizan el agradecimiento que sintió Alfonso por el artículo de homenaje que le había escrito Iduarte ("El hombre y su mundo"), publicado en la revista *Hoy*:

Querido Andrés:

Gracias otra vez, esta vez con un temblor de sentimiento que pocas veces mis críticos han provocado en mí. En su segundo artículo aparecido en *Hoy*, toca usted una de mis fibras más íntimas, la que tal vez explica por qué me duelen tanto las injusticias y las groserías que a veces me dicen. Porque esas actitudes negativas deshacen toda mi filosofía del mundo.

Ya recibirá usted folletitos que le estoy mandando. Entretanto, un fraternal abrazo.

Alfonso Reyes.

10 de febrero:

Mi querido Andrés:

Lo dicho. Nadie ha entrado más en mi intimidad humana. Su precioso ensayo... me confirma en lo que ya venía yo presintiendo por los fragmentos anteriores. Esto desborda la literatura. Esto es un acto humano, un acto de simpatía y contacto, como quitarle a uno la ropa y tocarle a uno la piel desnuda. No sabe usted hasta qué punto me conmueven sus páginas. Le mando una notita con insignificantes indicaciones de erratas. Aprovecho su amable oferta: ¿No sería mucho pedirle 5 ejemplares más?

Esperemos que esta vez Graciela nos dé el gusto de verla. Un abrazo, y mi profundo agradecimiento y mi firme y honda amistad.

Alfonso Reyes.

6. Véase A. Iduarte, "En la muerte de Manuel Toussaint", *Diez estampas mexicanas*, México: Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1971, pp. 51-55. Y véase "Camino cruzados en el epistolario de M. Toussaint y A. Reyes", citado en la Nota No. 1 arriba, No. 2, p. 60.

Nota Bibliográfica Final

Los dos artículos principales de Andrés Iduarte sobre Alfonso Reyes se han recogido en las *Obras de Andrés Iduarte* como sigue:

Andrés Iduarte, "Alfonso Reyes: vida y obra", en *Hispanismo e hispanoamericanismo* ("Obras de Andrés Iduarte", Vol. 6), México: Joaquín Mortiz, 1983, pp. 152-187. (Véanse notas 4 y 5 de esta bibliografía.)

Andrés Iduarte, "Alfonso Reyes: de la muerte mexicana en Nueva York", en *Semblanzas* ("Obras de Andrés Iduarte", Vol. 8), México: Joaquín Mortiz, 1984, pp. 96-105. (Véase nota 1A de esta bibliografía.) ♦

Quehacer Universitario

Radio UNAM

POR UN CAMBIO GRADUAL

Cuando surgió la idea de emplear la radio como medio de difusión de la Universidad, se concibió una emisora que ofreciera una alternativa musical y un medio de divulgación educativa. El 14 de junio de 1937 inició sus actividades, con las siglas XEXX Radio Universidad Nacional, transmitiendo cuatro horas diarias dedicadas a programas didácticos y musicales, desde sus instalaciones ubicadas en la calle de Justo Sierra No. 16. Su potencia de cinco mil vatios cubría hasta un poco más de los límites del Distrito Federal.

En la ceremonia de inauguración presidida por el rector de la UNAM, Luis Chico Goerne, se encontraban entre otros funcionarios, Rafael López Malo, primer director de Radio UNAM, y el señor José Hernández Delgado, oficial mayor de la Presidencia de la República, en representación del presidente Lázaro Cárdenas del Río. Alejandro Arias, a nombre del rector, dio lectura a la declaratoria inaugural que anunciaba los primeros objetivos de la emisora universitaria: "Estar al servicio de la cultura y al servicio del arte".

A partir de esta fecha se abrió la historia de un modelo de radiodifusión en nuestro país. Historia llena de heridas y fisuras, pero también de logros y estímulos.

En 1956, Radio UNAM, cambió sus instalaciones a la Ciudad Universitaria, lo que permitió el funcionamiento de la frecuencia de onda corta. Posteriormente, se amplió el número de horas de transmisión diaria a diecisiete, incluyendo críticas de teatro, de cine, y de libros de reciente publicación, crónicas científicas, revisiones literarias, interpretaciones del mundo contemporáneo, informaciones de la vida universitaria, cursos de idiomas, programas

musicales y noticiarios del día. Se inició la transmisión en frecuencia modulada monoaural a través de los 96.1 megahertzios, con las siglas XEUN-FM y mil vatios de potencia.

En 1974 se inauguró la planta auxiliar de amplitud modulada en Ticomán, con una potencia de diez mil vatios y, a partir del 15 de marzo de 1978, el Departamento de Radio de la Dirección General de Difusión Cultural pasó a formar parte del subsistema de Extensión Universitaria, constituyendo así la dependencia Radio UNAM.

Cuarenta y ocho años de vida, 1937-1985, vistos de punta a punta ofrecen un panorama completamente distinto, tanto en la vida universitaria como en las condiciones socio-económicas, políticas y culturales del país. En lo que se refiere a la base filosófica del modelo, actualmente Radio UNAM considera que "el individuo inmerso en la sociedad tiene vastas necesidades de información y orientación: en su vida diaria, en el área de la opinión pública, y en el ámbito de las disciplinas y profesiones. Por lo cual la programación va dirigida al hombre en su calidad de ser humano sobre todas las cualidades que por añadidura lo caractericen". En el aspecto del panorama radiofónico nacional integrado por 835 estaciones de radio, de las cuales sólo 33 son culturales, Radio UNAM es una de las cuatro que operan

en el Distrito Federal. En este sentido, la emisora universitaria define su función social entendiendo que: "La radio puede ser un invaluable instrumento que a través de la información y orientación contrarreste algo del impacto de la escasez o encarecimiento de productos y servicios; los cambios en la demanda y distribución de posiciones de trabajo; las necesidades de re-entrenamiento y para que promueva la organización y dirección que debe tomar la solidaridad social."

Beatriz Barros Horcasitas, a cargo de la Dirección de Radio UNAM desde el mes de febrero de 1985, habla de la situación interna de la emisora:

"En estos momentos estamos trabajando en una reestructuración que dé un giro totalmente distinto a la emisora. Esto implica vincular a la estación con la Universidad, porque estaba totalmente desvinculada; incorporar a las facultades, escuelas, instituciones y centros, de tal suerte que el trabajo que se realiza en estos lugares salga a la luz a través de la radio. Lamentablemente, había dejado de ser transmisora de la labor que realiza la Universidad.

Ahora estamos tratando que esta emisora permita una verdadera democracia, sea portavoz de una pluralidad ideológica, para lo cual se dará cabida tanto a programas de opinión sobre diversos temas, incluyendo algunos que



Foto: Diego Guillón

Secretos Públicos



HERSUA

Nunca antes México había participado en THE HENRY MOORE GRAND PRIZE EXHIBITION, que se celebra en el museo al aire libre de Tokio, Japón, y este año, a través de Relaciones Exteriores y el INBA, ha sido invitado a representarnos el escultor Hersua con su escultura *Gwendolyn*. Esta es una exposición muy importante a nivel mundial, a la que sólo 10 países han sido invitados. La exposición se iniciará el día 31 de agosto próximo, fecha en la que todas las esculturas, deberán estar debidamente montadas.

Hersua, pequeño de estatura, complexión más bien delgada y espíritu enormemente creador, que contrasta con su carácter tímido, ha expuesto en el museo de Arte Moderno de Washington, en California, Alemania y Canadá. En 1979 representó a México en la Sexta Bienal de jóvenes de París, año también en el que ingresó a la UNAM como investigador de tiempo completo en el campo de artes visuales.

Gwendolyn mide, en metros, 3.30 de alto por 6.30 de ancho y 7.30 de largo. Se utilizaron 50 placas de cobre, metal caliente y representativo de nuestro país. *Gwendolyn* refleja el tiempo y es

RADIO UNAM

se habían considerado tabúes en las emisiones de Radio UNAM. Lo mismo que a programas que expresen el quehacer universitario en sus diferentes fases, ya sean científicos, humanísticos y artísticos. Además, programas que difundan la cultura que se manifiesta en diversos países del mundo a través de sus tradiciones, costumbres y música. Con el apoyo de las embajadas, que proporcionan música, y programas especiales, la gente conoce lugares a donde ya no puede viajar.

La intención básica es ser efectivamente un portavoz de la actividad universitaria y mantener a la emisora dentro de la alternativa cultural en la radiodifusión mexicana. Consideramos que debe ser el portavoz de la institución educativa más importante del país."

—¿Cómo va a operar este cambio?

—En forma paulatina, es muy difícil un cambio radical. Sin embargo, hemos encontrado una gran respuesta, sobre todo de la Universidad. En el pasado existía temor de hacer un cambio en la programación, de manera que no se permitía la entrada de nuevos programas, que se mantuvieron inalterables hasta por veinte años. Sin embargo, la radio es experimentación, es decir, requiere cambios, estar probando qué llega más al auditorio. Ahora también se está buscando establecer nexos con otras instituciones, tales como el CREA, la UAM, El Colegio de México, con el fin de abrir espacios radiofónicos en que ellos tengan la oportunidad de



Foto: Diego Gullco

expresarse a través de esta emisora.

Nos interesa igualmente recuperar las relaciones con universidades de provincia, que se perdieron el año pasado e interrumpieron la producción de programas especiales.

—¿Qué características definen a la nueva programación?

—Atendiendo la actividad y objetivos universitarios, las necesidades sociales presentes y las reglas que rigen la radiodifusión, se ha diseñado un índice temático que incluye géneros que responden a los problemas más tangibles e inmediatos del público. Por ejemplo, el género "vida diaria" el cual comprende los temas de consumo, recreación, humorismo, deporte, turismo y hogar. Y otros que incluyen tópicos como vivienda, ambiente, salud, alimentación, conectividad y educación. La distribución se ha realizado a través de la fórmula "temas fijos en horarios permanentes". Lo que permitirá introducir, cuando se requiera, un curso sobre determinado tema con emisiones diarias, que sólo se insertaría en el horario cotidiano designado a la línea temática correspondiente, con el objeto de llegar a un público que de antemano pueda planear su audición. Sin embargo, se pretende seguir cuidando el equilibrio entre programas musicales y hablados.

En cuanto a los programas de opinión, como el que ya existe sobre la mujer, nos proponemos dar cabida a otras corrientes.

Algunos de los nuevos programas de Radio UNAM son: "La arquitectura: el hombre y su ámbito", a cargo de la División de Estudios de Posgrado de Arquitectura. "Entendamos a nuestra sociedad", de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. "Recreación", a cargo del CREA. Y "Galería universitaria/academia médica", de la Facultad de Medicina de la UNAM."

Respecto a la locución, es necesario decir que optamos por un estilo que respete el idioma; buscar un lenguaje más llano, más ameno, con un tono menos formal y, sobre todo, menos academicista.

—¿Existe algún mecanismo de retroalimentación que permita conocer las necesidades del auditorio?

—La única retroalimentación que existe es a través de los cursos de idiomas que

requieren libros de apoyo, y continuamente vienen los radioescuchas a solicitar estos textos. Sin embargo, por primera vez en la estación se va a crear un programa con teléfono abierto donde se canalizarán opiniones, quejas y preferencias del público. Nuestra idea es ampliar el auditorio del campus universitario, no sólo llegar a estudiantes y maestros que son los que nos escuchan, aunque no conocemos con precisión este dato porque no hay en-

cuestas de sondeo, hasta ahora. Por extensión universitaria entendemos el establecimiento de vínculos entre la propia universidad y la sociedad en que vivimos. Dentro de nuestros planes queremos organizar cursos de radiodifusión, producción y locución para los estudiantes de la facultad de Ciencias Políticas y Sociales interesados, con esto vinculamos el esfuerzo universitario con la sociedad.

Bibliotheca Scriptorum

En su labor editorial la Universidad Nacional siempre ha enfrentado un dilema, por un lado, hacer llegar al estudiante, con ediciones masivas y a bajo precio, los libros indispensables que garanticen su educación; por otro, conservar el patrimonio cultural de los pueblos, el pensamiento plasmado en los libros que conforman una Biblioteca, por universal, también básica.

Nadie puede negar que a la fecha ambos propósitos se han cumplido cabalmente. El catálogo de la

UNAM es uno de los más importantes de América Latina, tanto por la cantidad de colecciones de cultura básica (Nuestros Clásicos, La Biblioteca del estudiante universitario, etc.), como por la paciente recopilación del conocimiento y la cultura en diversas colecciones especializadas. Entre estas últimas destaca la *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana*, publicada por el Centro de Estudios Clásicos, del Instituto de Investigaciones Filológicas. En ella se han editado títulos que van desde los *Diálogos de Platón*, hasta las *Crónicas* escritas por el propio Julio César, pasando por las *Comedias* de Terencio, las *Odas* de Horacio, los *Discursos* de Cicerón o las *Bucólicas* y la *Eneida* de Virgilio. La lista es grande y sorprende que, a la fecha, una buena parte de estos títulos esté agotada; sorprende, sobre todo por el carácter especializado de las ediciones, que, además de estar cuidadas y anotadas al extremo por reconocidos investigadores sobre el tema, son bilingües, y uno tendería, simplistamente, a pensar que en México no hay público para tal tipo de ediciones.

En un país como el nuestro que se debate por conservar una identidad cultural, amenazada tanto por los embates de la sinrazón presupuestaria como por el de la pérdida de la memoria histórica, la *Bibliotheca Scriptorum* es una especie de refugio del pensamiento y la cultura, una especie de abrevadero en el cual vitalizar nuestro sentido de la universalidad.

Conservar estas fuentes, ponerlas, en lo posible al alcance de todo público, es labor que sin duda corresponde a la Universidad Nacional.

Con su aparato erudito, con su esfuerzo bilingüe, la *Bibliotheca Scriptorum* pone de manifiesto algo que, para el aliento editorial universitario, es vital: no es sólo importante la cantidad de lectores para los que se publica, sino, también, dar la facilidad de ofrecer, sin criterio cuantitativo, el pensamiento universal. Pero es importante, sobre todo, recuperar el sentido de Biblioteca como forma de ahorro cultural, de salvoconducto para sobrellevar las crisis. La colección que ahora nos ocupa, en su género, es un ejemplo indiscutible.



—¿Qué dificultades de operación enfrenta Radio UNAM?

—Contamos con muy pocos recursos presupuestales, por esta razón estamos tratando de tener menos colaboradores. Son los investigadores, maestros y alumnos los que están colaborando y han dado una gran respuesta, además del dinero que nos estamos ahorrando. En el orden técnico, una de las principales dificultades es que nos encontramos en una zona de alta interferencia, actualmente agravada por la nueva torre de Mexicana de Aviación, atrás de nuestras instalaciones, que por su altura y multiplicidad de aparatos eléctricos provoca mayor interferencia.

El segundo problema técnico es la ubicación de las frecuencias de la estación en el cuadrante, por un lado saturado y por otro muy cerca de emisoras de muy alta potencia. Este problema es irresoluble puesto que todo el día está concesionado.

Un tercer problema es el hecho de que la antena de transmisión se encuentre a cinco metros de los estudios de grabación, lo que genera un problema de inducción. Es decir, la estación interfiere en las grabaciones. A determinadas horas este problema se agudiza. Es absurdo tener una antena de esta altura (50 mts.) y un riesgo, pues hace dos años cuando medía 90 metros un fuerte viento la tiró.

—¿Cómo va a subsistir esta emisora si no se atienden sus necesidades básicas?

—Vamos ahora a emprender una campaña de donaciones en las casas disqueras y editoriales con el fin de conseguir material para la estación y solicitar apoyo para elaborar el boletín de radio, que actualmente ha desaparecido. Esas son las ayudas que podemos conseguir.

Yo considero que Radio Universidad es la única estación que tiene libertad de emitir programas sin ningún problema. No tenemos censura, no tenemos cortapisas. Creo que es la única estación que puede decir cosas que otras no pueden. Esta libertad de criterio, de opinión y de expresión, la debemos defender a como dé lugar.

Precisamente la gente que permanece en la estación, lo hace por la libertad y el cariño de muchos años a la emisora. ◇

NUESTRO MEXICO BARROCO

Por Malú Huacuja

En el centro de la ciudad de México los edificios hablan. Nos cuentan historias de lo más variadas que abarcan casi todas las épocas hasta el presente. Caminamos sobre los restos de la cultura azteca; podemos visitar construcciones que datan del periodo colonial e internarnos en pequeños comercios que son también pequeños mundos y que fueron construidos durante la Revolución.

Cerca de ese majestuoso espacio recientemente rescatado que alberga a un Templo Mayor convertido en ruinas, se encuentra el edificio del antiguo Colegio de San Ildefonso. La construcción es una joya de estilo barroco que, como muchos otros rincones del primer cuadro de la ciudad, vale la pena visitar. Los muros de todos los recintos que tiene esta obra arquitectónica pueden platicarnos en secreto interesantes relatos, ya que fueron testigos de la fundación de la Escuela Nacional Preparatoria, en 1867, y desde entonces de allí salieron muchísimas generaciones de hombres y mujeres que más tarde hicieron historia.

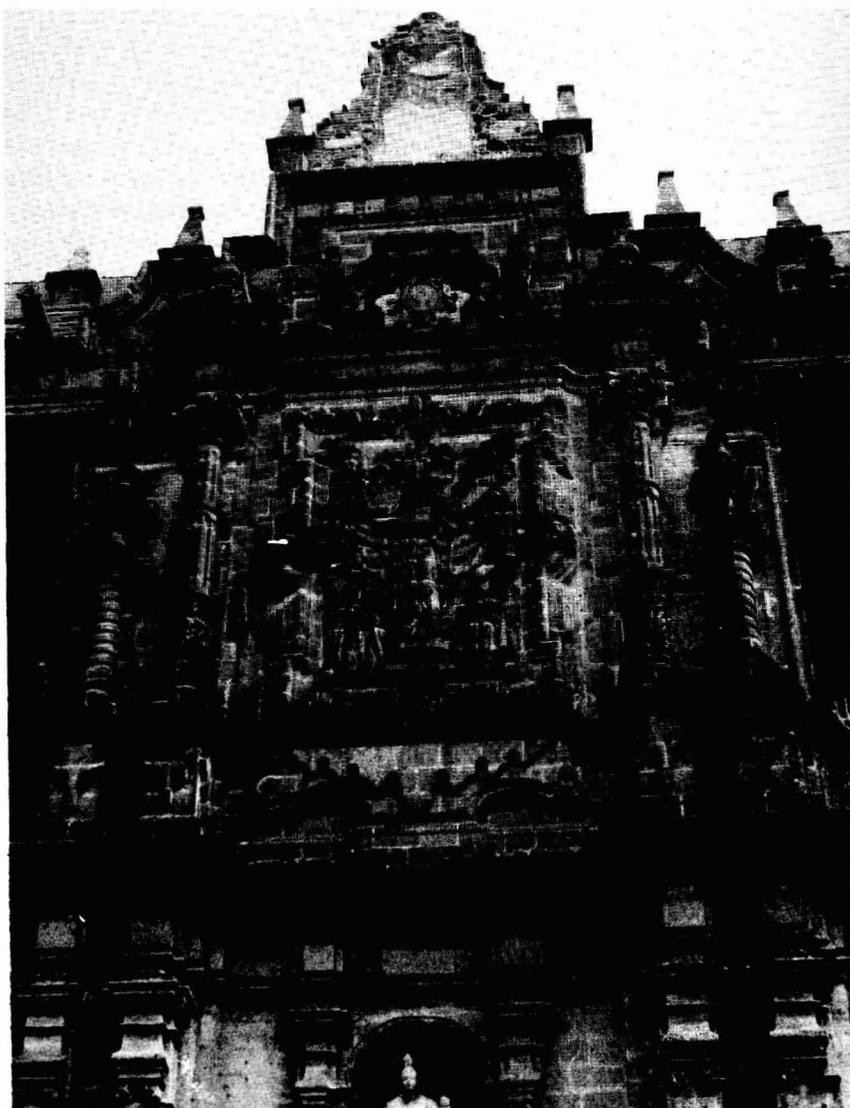
El pasado de nuestro pueblo es bastante más interesante de lo que algunos libros nos cuentan, pero a veces hace falta sacarlo del olvido. Quizá los numerosos centros arqueológicos con los que cuenta nuestro país no sean tan imponentes para aquél que no se permita imaginar cómo vivían sus constructores, qué pensaban y en qué soñaban. Afortunadamente, existen en la actualidad estudiosos a los que les atrae descubrir el mundo y las muchas vidas que pueden contar los restos de pinturas, esculturas y relieves prehispánicos. Algunos de estos especialistas iniciaron el pasado miércoles 12 de junio, allí, en San Ildefonso, un ciclo de conferencias patrocinado por la Dirección General de Extensión Académica de la UNAM, por la Coordinación de Ex-

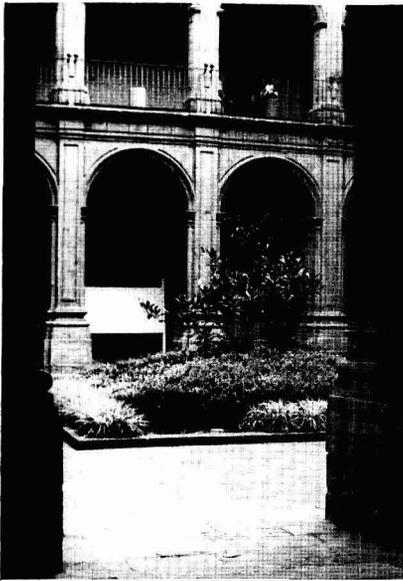
tensión Universitaria y por el Instituto de Investigaciones Antropológicas. El ciclo se tituló "La Vida Cotidiana en el México Prehispánico" y empezó con una "Introducción al estudio de los pueblos prehispánicos de Mesoamérica", expuesta por el profesor Lorenzo Ochoa. El salón en el que se impartió se ubica en el tercer patio del antiguo Colegio y, para llegar a él, puede uno atravesar el del "Colegio Grande": eso es toda una aventura. Los muros del vestíbulo perteneciente al "Colegio Grande", así como los de sus escaleras y corredores, tienen plasmadas valiosas pinturas. Ahí, José Clemente Orozco, en 1922, empezó a pintar los murales titulados "El Nacimiento del Hombre", "La Lucha contra la Naturaleza", "Hombres Cayendo", "Cristo destruyendo su propia Cruz" y "La Trinidad". Con estas pinturas él dio comienzo a un periodo de experimentación. Tuvieron todas ellas una clara influencia del doc-

tor Atl, a quien Orozco admiró profundamente hasta el año de 1915, cuando presencié un cruento saqueo a una de las iglesias de la ciudad de México dirigido por él.

Todas estas creaciones a las que me refiero fueron mutiladas en 1924, año en el que los estudiantes protestaron contra la temática que ahí se presentaba y optaron por destruirlas. Nadie es profeta en su tierra ni en su tiempo. En aquel entonces, ese hombre al que ahora se le rinden tantos homenajes por el centenario de su nacimiento (1883), era visto por muchos ojos como un rebelde cuya obra debía ser lijada, pisoteada y manchada. En un diccionario de Espasa-Calpe publicado en 1945, se lee:

"OROZCO, José Clemente.— Pintor, litógrafo y fresquista mexicano, nacido en Zapotlán, Jalisco. De origen humilde, por su propio esfuerzo ha





llegado a alcanzar uno de los primeros lugares entre los pintores contemporáneos...

Así es: "por su propio esfuerzo", todavía podemos disfrutar de lo que su creatividad dejó grabado en el antiguo Colegio de San Ildefonso, pues aún quedan murales como "La Destrucción del Viejo Orden", "Obreros peleando entre sí", "La Trinchera" y "La Trinidad". El "Cristo destruyendo su propia Cruz" fue reformado. La cabeza de Cristo se conservó en el fresco titulado "La Huelga".

Como era de esperarse, Orozco quedó resentido ante el ataque de los estudiantes a su producción. Así, en el corredor del segundo piso perteneciente a este patio principal podemos contemplar murales de una segunda etapa en la que el pintor mexicano diseñó figuras caricaturescas. En "El Juicio Final", por ejemplo, se observa a un Dios bizco favoreciendo a los burgueses y relegando a los proletarios. También están, de esta época, "La Ley y la Justicia", "Las Fuerzas Reaccionarias" y "El Banquete de los Ricos".

Estos "cuadros repulsivos que tratan de despertar en el espectador, en lugar de una emoción estética, una furia anarquista, si está en la miseria, o un temblor de miedo en las rodillas, si es rico", como los describiera Salvador Novo, fueron motivados por la furia del artista que, en agosto del 24, después del ataque de los estudiantes contra sus obras, fue cesado de su trabajo en el Colegio.

Subir por la escalinata de "El Colegio

Grande" — nombre que se le dio a la sección principal de San Ildefonso — nos da la oportunidad de contemplar un mural donde se representa el origen del mundo hispanoamericano: Cortés y la Malinche. Por si fuera poco, el patio nombrado "Colegio Chico" conserva en los muros de sus escaleras dos obras de David Alfaro Siqueiros, tituladas "Los Elementos" y "El Entierro del Obrero". Además, en el vestíbulo principal del Colegio permanecen los trazos y colores de Ramón Alva de la Canal, así como de Fermín Revueltas. Diego Rivera, por su parte, pintó en la bóveda del anfiteatro Bolívar una obra llamada "La Creación".

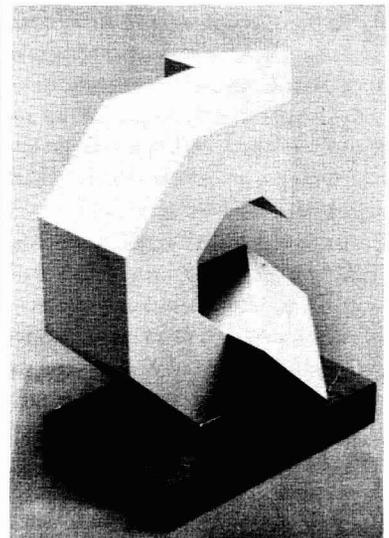
Por todo esto, visitar el edificio que por tantos años fuera la Escuela Nacional Preparatoria es más que aprender sobre historia prehispánica. Es, quizás, hablar con el tiempo y dejarse conmover con lo que grandes muralistas mexicanos nos quisieron transmitir. Es permitirse a uno mismo el derecho a la alegría de saber que aún existen en nuestra caótica y casi insultante ciudad bellos edificios en medio de los cuales nadie ha tenido, hasta el momento, la idea de construir un eje vial.

Solemos encerrarnos en el cómodo quehacer rutinario y, aunque sabemos que podríamos aprender de nuevas experiencias si aprovecháramos mejor nuestro tiempo libre, preferimos ejecutar labores que ya se han hecho costumbre; visitar lugares conocidos; repetir días pasados. Por desidia se nos van muchas oportunidades de conocer mundos de nuestra historia y, por desidia también, se nos van hasta los años. El edificio del Antiguo Colegio de San Ildefonso alberga no sólo su propio pasado, sino el de numerosos hombres ilustres. Y en las aulas donde impartiera su cátedra el maestro Justo Sierra se lleva a cabo actualmente una vida cultural. La Univesidad no sólo conserva en buenas condiciones un inmueble que ya en sí es monumento histórico, sino que en él todavía se desarrollan importantes actividades académicas. Allí se localizan el Centro Univesitario de Investigaciones Bibliotecológicas, el Centro sobre Estudios de Estados Unidos, la Filmoteca de la UNAM, el Programa Univesitario Justo Sierra, una parte de la Facultad de Contaduría y Administración y la Coordinación de Extensión Univesitaria. ◊

SECRETOS PÚBLICOS

multifacética. Cada uno de sus ángulos presenta una forma distinta. "La inestabilidad es una toma de conciencia de nuestra realidad" nos dice Hersua, ya que el movimiento es parte fundamental de su obra.

Gwendolyn se recorre y se penetra haciéndola propia, y es allí en donde se percibe la movilidad. Posee un desequilibrio perfecto, capaz de provocar la sensación de voluptuosidad. Fue concebida en el estudio de HERSUA ubicado frente a la glorieta del metro Insurgentes, después de siete anteproyectos y seis meses de intensa entrega por parte de su creador. ◊



Módulo Urbano



Gwendolyn, 1985

Música

ALBAN BERG (1885-1935) IN MEMORIAM

Por Gloria Carmona

Se cumple este año cien del nacimiento de Alban Berg y medio siglo de su muerte. Las instituciones culturales y el gobierno de Austria se han preparado para conmemorar la coincidencia de fechas con un programa de actividades diversas que comprende entre otras cosas la edición completa de sus obras y la audición de ellas a lo largo del año.

Es difícil en México darse una idea del lugar que ocupa Berg en la música europea del siglo XX. Ni sus obras aparecen jamás en la programación oficial de las orquestas, ni los intérpretes se arriesgan con música que requiere más ensayos y trabajo que cualquier obra de repertorio común, para recibir a cambio el aplauso frío y desalentador del público. Y es que el caso de Berg nos lleva al divorcio que existe aparentemente entre la música del pasado y la del presente, divorcio en nombre del que se le excluye, pero también al criterio que concede valor sólo a aquello que es gustado o preferido por el público.

No es posible referirse a Berg sin asociarlo con Anton von Webern (1883-1945) su condiscípulo y cercano interlocutor, y a ambos con Arnold Schoenberg (1874-1951), el maestro y líder, aun cuando la obra de cada uno de ellos muestre un estilo y personalidad inconfundibles. Los unió sin embargo la misma exigente y radical postura frente a la música, el mismo reto a lo establecido que Schoenberg llevó a sus consecuencias últimas al romper con los principios de sistema tonal. Se comprenderá que si el proceso histórico de la música a partir de Bach consistió en la mayor o menor habilidad y audacia del compositor para establecer esa suerte de amoroso y anhelante alejamiento-reencuentro de la tonalidad implícito en cada obra —juego que Wagner (1813-1883) llevó a la exacerbación sadomasoquista en *Tristán*—, Schoenberg hendía en la razón de ser de la música y

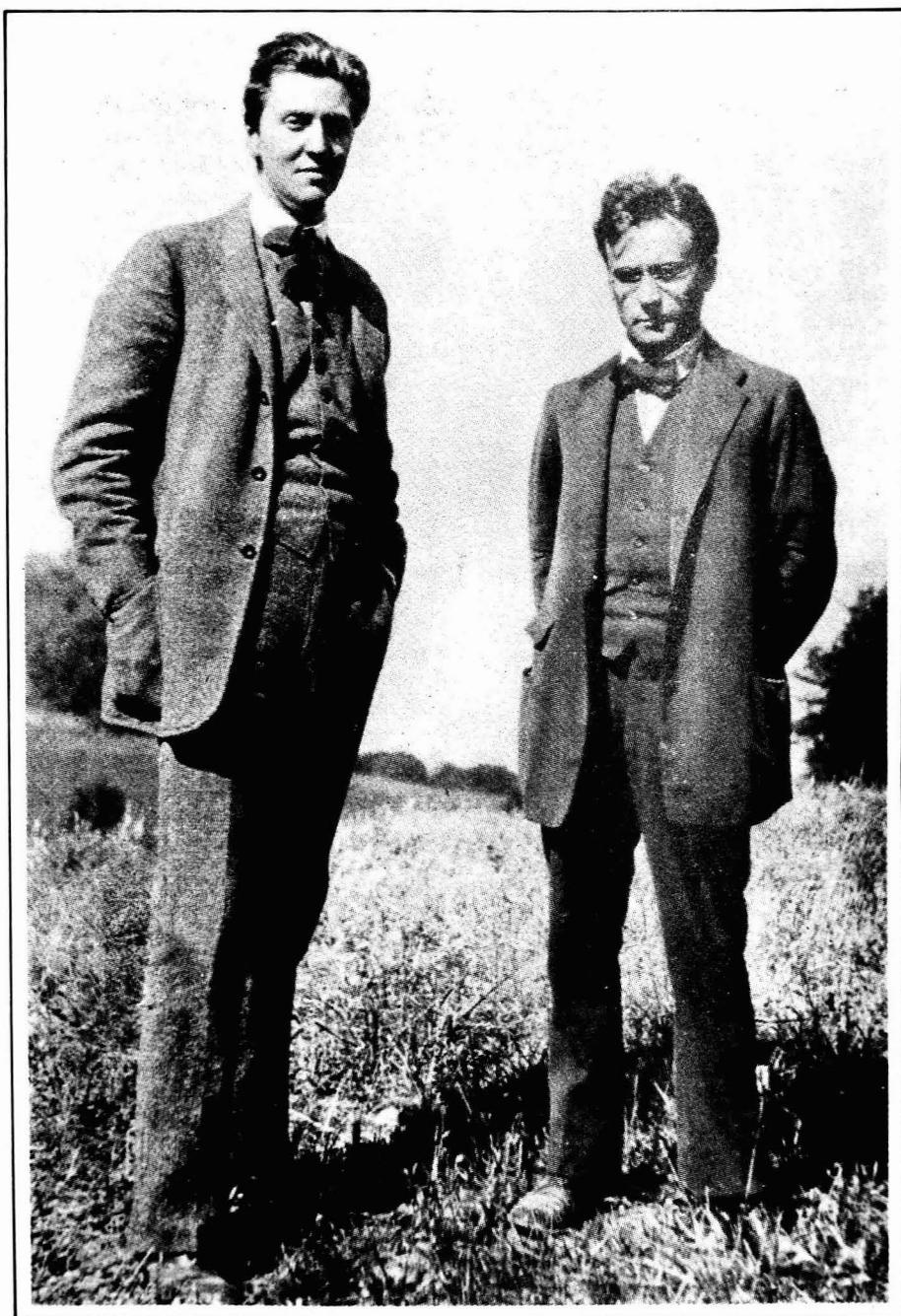
sobre todo en su principio unificador. Quince años le tomó a Schoenberg establecer la serie de doce sonidos como núcleo generador de la música. Sus conocimientos, pero sobre todo su apasionada búsqueda, rigor y cuestionamiento profundo, así como su ética intachable fueron compartidos con Webern y Berg, con quienes estableció una relación a la vieja usanza, tradición en la que Bach se había formado y a su vez educado a sus alumnos, sin excepción de sus hijos.

"Schoenberg tenía la virtud de reunir a su alrededor a sus alumnos y admiradores —relata la viuda de Gustav Mahler en sus memorias. Tenía el poder absoluto de atracción, una gran fascinación espiritual. Sus alumnos y amigos más importantes

eran Anton Webern y Alban Berg. En tiempos de Mahler éstos todavía no habían sobresalido mucho. El maestro tenía el poder y ellos lo seguían con humildad. Y él mismo tenía una sumisión igual o parecida con su maestro Zemlinsky."¹

Berg procedía de una familia de la alta burguesía vienesa que ostentaba gustos refinados. El padre tocaba el órgano y la madre cantaba. Se dice que Anton Bruckner (1824-1896) frecuentaba la casa. No obstante, Berg mostró de niño mayor inclinación por el dibujo y la arquitectura que por la música. Después quiso ser es-

¹ Mahler-Werfel, Alma, *Mi vida amorosa*. Traducción de Oswald Bayer. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1962.



Alban Berg y Anton Von Webern, 1920

critor. Con sus hermanos solía representar obras de teatro que supervisaba la institutriz polaca, entre ellas *La casa de Rosmer* de Ibsen.

Y es que a Berg le tocó vivir en la Viena de entre dos siglos marcada por el esplendor y ocaso de los Habsburgo pero también por la efervescencia de una vida cultural sin precedente.

Stefan Zweig (1881-1942) cuenta en *El mundo de ayer* cómo el cultivo de la música, la literatura y la pintura predominaba sobre lo político, lo financiero o lo militar, y cómo el teatro constituía la afición por excelencia del ciudadano medio, afición rayana en verdadero fanatismo. Asimismo, cómo las nuevas tendencias hacían irrupción. En pintura, la apertura de la *Secesión* abrió un reducto a los pintores de avanzada como Klimt y posteriormente Schiele y Kokoschka. En su inauguración y

“ante el espanto de la escuela vieja, expuso las obras de los impresionistas y puntillistas de París, del sueco Munch, del belga Rops y de todos los extremistas imaginables; de este modo se abrió simultáneamente una brecha para sus desdeñados antecesores Grünewald, el Greco y Goya. Se aprendió de pronto un nuevo modo de ver, y al mismo tiempo, en la música surgían nuevos ritmos y color a través de Mussorgsky, Debussy, Strauss y Schoenberg. Irrumpió en la literatura el realismo con Zolá. Strindberg y Hauptmann; lo demoníaco eslavo, con Dostoievski; con Verlaine, Rimbaud y Mallarmé, una hasta entonces desconocida sublimación y refinamiento de la poesía lírica. Nietzsche revolucionó la filosofía; una arquitectura más osada y libre proclamó, en lugar de la construcción clasicista sobrecargada, la edificación práctica, ausente de ornamentos. De repente el viejo orden cómodo de lo ‘estéticamente hermoso’ quedó turbado y puestas en duda sus normas, hasta entonces consideradas infalibles; y mientras los críticos oficiales de nuestros diarios burgueses ‘sólidos’ se espantaban ante estos experimentos a veces atrevidos y procuraban detener la corriente irresistible con los anatemas de ‘decadente’ y ‘anárquico’, los jóvenes nos lanzábamos con entusiasmo a las olas donde más furiosamente golpeaban. (...) Nuestra pasión, que oteaba y buscaba, inquieta, cobró un sentido: los muchachos de los bancos escolares podíamos contribuir a la lucha, participar en esos combates, a menudo torvos y rabiosos, por el nuevo arte. Dondequiera que se realizaba un ensayo —como el estreno de un drama de Wedekind o un recital de versos de la nueva lírica—



ocupábamos infaliblemente nuestro lugar, presentes no sólo con nuestra alma, sino también con nuestras manos.

“Pero había algo más que nos interesaba y fascinaba sin medida en el nuevo arte: el que casi exclusivamente fuera un arte de gente joven. (...) Gerhart Hauptmann, surgido repentinamente del anonimato absoluto, dominaba a los treinta años la escena alemana; Stefan George y Rainer María Rilke tenían a los veintitrés años —es decir, antes de que la ley austríaca conceda la mayoría de edad— fama literaria y un séquito fanático. En nuestra ciudad misma se formó de la noche a la mañana el grupo de la *Joven Viena*, con Artur Schnitzler, Hermann Bahr, Richard Beer-Hofmann, Peter Altenberg, con quienes la cultura específicamente austríaca halló por primera vez, gracias al refinamiento de todos los recursos del arte, una expresión europea. Pero había, sobre todo, una figura que nos fascinaba, seducía, embriagaba y entusiasmaba: el maravilloso y sin par fenómeno de Hugo von Hofmannsthal, en quien nuestra juventud vio realizarse no sólo sus máximas ambiciones, sino también la absoluta perfección poética en la imagen de un ser de casi nuestra misma edad.”²

Seguramente muchos deslumbramientos se apagaron con el tiempo. Lo que interesa de la cita es el tono del fervoroso y original postromántico, contemporáneo de Berg, que fue Zweig, así como el clima que prevalecía en el ambiente. Todo ello explica en gran medida las preferencias artísticas de Berg y las características de

su estética, porque lo cierto es que pese a lo renovado o revolucionario de la técnica dodecafónica que Berg siguió y empleó en forma ecléctica, la música de Berg reproduce en un postrer deslumbramiento ese clima postromántico que habría de tener, junto con la música de Gustav Mahler (1860-1911) y las obras de la primera época de Schoenberg, destellos insuperables.

Pero si la música de Berg representa el “vino nuevo en odre viejo”, la de Webern en cambio va más allá de lo que el propio Schoenberg soñó jamás. Su influencia, decisiva en la vanguardia europea de los sesenta, abrió perspectivas inagotables en la creación y reflexión sobre el fenómeno sonoro. De su medida excepcional da cuenta el trozo siguiente tomado de una carta a Berg:

“He estado en Hochschwab. Fue maravilloso. Porque no me significó ni deporte, ni diversión, sino algo muy diferente: la búsqueda de lo más alto que quisiera tener dentro de mí, o lo que en la naturaleza corresponde a lo que deseaba como modelo de mí mismo. El valle profundo de sus montañas de pinos y sus plantas misteriosas. Esto último tiene para mí un atractivo enorme. No porque sean hermosos. No es la belleza del paisaje y de las flores en el usual sentido romántico lo que me emociona. Mi objetivo es el hondo, fundamental, inagotable significado en todo, especialmente en estas manifestaciones de la naturaleza.”³

² Zweig, Stefan. “El mundo de ayer”, en *Obras completas*. Editorial Juventud. Barcelona, 1952.

³ Carta de Webern a Berg fechada el 10. de agosto de 1919, en *Letters of Composers Through six Centuries*. Compiled and edited by Piero Weiss. Chilton Book Company. Philadelphia, 1967.

No es abundante la producción de Berg. Esto se debe, más que a otra cosa, al rigor y entrega puestos al servicio de una convicción profunda y original. Tan cierto como en 1904, cuando entró en contacto con Schoenberg, Berg era autor de un buen número de *lieder* que reflejaban un talento innato y fluido.

No fue sino hasta 1906 que Berg acordó el *opus 1* a la Sonata para piano, obra que evidencia lo que serán las cualidades musicales más excepcionales del compositor, esto es, la capacidad extraordinaria de invención, organización y desarrollo temáticos, el trabajo preciosista de los motivos musicales, el cuidadoso manejo de las proporciones, como si Berg intentara conferir a la construcción temática, en su forma más elaborada y compleja, el principio de cohesión musical necesario que le permitiera levar anclas de la tonalidad. No es casual, pues, que la Sonata haya quedado como la primera y única obra tonal del compositor.

De igual manera, la complejidad caracteriza la escritura orquestal de las *Cartas postales* de Peter Altenberg Op. 4 (1912) y las Tres piezas Op. 6 (1914), primeras obras realizadas para gran orquesta. Y es que Berg elude la duplicación de partes para dar a cada instrumento una voz propia e independiente, lo que a menudo acarrea una acumulación sonora, en detrimento frecuente de la claridad y nitidez de los dibujos.

Stravinsky escribió de las Tres piezas: "Si pudiera atravesar la barrera del estilo, el clima emocional de Berg que me es totalmente ajeno, preveo que se me revelaría como el compositor más dotado de este siglo desde el punto de vista de la forma. Sobrepasa sus propios moldes.

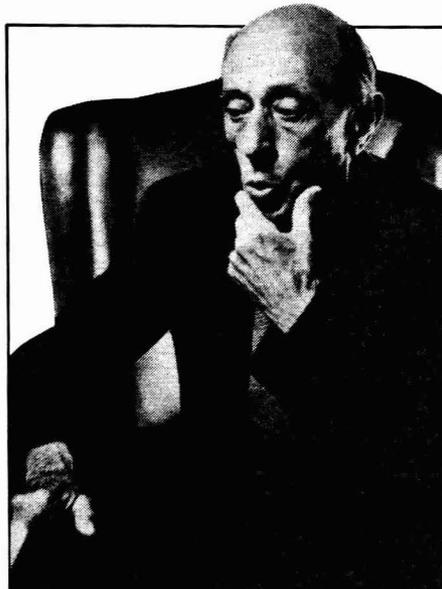
"En estas piezas la personalidad de Berg está ya madura y refleja un aspecto más rico y libre de su talento que en las composiciones seriales. Cuando se piensa qué tempranas son, 1914, Berg tenía 29 años. Son milagrosas. Me pregunto cuántos músicos las han descubierto hoy, treinta y cuatro años más tarde".⁴ Setenta más tarde nos haríamos la misma pregunta.

Berg escribirá inmediatamente después las que constituyen sus tres creaciones fundamentales: la ópera *Wozzeck* (1921), el *Concierto de cámara* (1925) y la *Suite lírica* (1926).

Para la realización de *Wozzeck* Berg tardó dos años en reducir a quince las veintiseis escenas del drama de Geor Büchner.

la obra monumental no sólo por sus dimensiones y cualidades dramáticas propias de la música de Berg que adquieren en ella el acento que les corresponde, sino por la expansión y trabajo de la forma realzada en un acabado verdaderamente inconsútil.

Dividida en tres actos, el primero consta de cinco escenas montadas en siete piezas características: —suite, rapsodia, marcha militar y *berceuse*, pasacalle y rondó— que describen musical y teatralmente las relaciones del protagonista, el soldado Wozzeck, con los personajes del drama. El segundo, el más largo de los tres, está constituido por los cinco movimientos de una sinfonía: —allegro de sonata, fantasía y fuga, largo, scherzo, rondó—, mientras que al tercero lo conforman diferentes invenciones: invención sobre un tema, sobre un



Arnold Schoenberg

sonido (el famoso *si* repetido constantemente hasta el aterrador efecto total que traduce el asesinato de María por su amante Wozzeck), sobre un ritmo, sobre un acorde, sobre una tonalidad y finalmente sobre un dibujo métrico.

"Debería atribuírsele a cada escena, a cada música de entreacto un rostro musical propio e identificable, una autonomía coherente y claramente delimitada —escribió Berg."⁵

"Aunque se tenga un conocimiento de las múltiples formas empleadas en esta ópera, del rigor y lógica con que fueron elaboradas, de la habilidad puesta en juego hasta en el menor detalle, desde el momento en que se levanta el telón hasta que cae por última vez, nadie del público debe advertir que se trata de fugas e invencio-

nes, suites y sonatas, variaciones y pasacalles; su atención debe estar fija en la idea de esta ópera que trasciende el destino individual de Wozzeck, lo que creo que he logrado."

El rigor de construcción formal y el trabajo motivico minucioso son llevados por Berg hasta la manía en el *Concierto de cámara* para violín, piano e instrumentos de aliento, escrito bajo la sombra cabalística del número 3 y sus múltiplos. Así por ejemplo, el material temático está configurado por tres nombres:

Arnold SCHOENBERG	la-re-mib-do-si-sib
Anton WEBERN	la-mi-sib-mi
ALBAN BERG	la-sib-la-sib-mi-sol

"que asumirán un rol importante en el desarrollo melódico ulterior" —según palabras del compositor. De igual manera, tres son los movimientos de que está integrado el *Concierto*, a tres familias principales está encomendado (cuerda, teclado, instrumentos de aliento). La obra consta de 960 compases, que corresponden 240 para el primer movimiento, 240 para el segundo y 480 (el doble) para el tercero, todos múltiplos de tres, mientras que en su armonía intervienen pasajes tonales, atonales y dodecafónicos. El resultado, sin embargo, no tiene paralelo, salvo quizá con la *Suite lírica* para cuarteto de cuerda, probablemente porque su rala instrumentación permite un lucimiento mayor de la calidad y trabajo del dibujo motivico, los aciertos en el color y efectos sonoros, el aprecio de un clima misterioso, nuevo, sombrío.

Berg dejó inconclusa la composición de lo que sería su segunda ópera, *Lulu*, imaginada a partir de dos obras de Wedekind que el compositor fundió en una sola, a instancias de dos encargos, uno de ellos el *Concierto* para violín, dedicado a la memoria de Manon Gropius, hija de Alma Mahler y el arquitecto Walter Gropius, muerta a la edad de 18 años.

Terminado en agosto de 1935, el *Concierto* se estrenó en el festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea de Barcelona en abril de 1936, cuatro meses después de fallecido el compositor. Su inmediata aceptación tiene mucho que ver con su eclecticismo. En efecto, la construcción serial tiene efectos tonales que Berg maneja con una consciente ambigüedad. Nada menos el autor concluye la obra con variaciones sobre el coral de Bach *Es ist genug* cuya armonía tradicional y serial alternan en una extraña y surgente transfiguración.

Vale la pena recoger aquí la presencia de Berg consignada en diferentes momen-

⁴ Samuel, Claude. *Panorama de l'Art Musical Contemporaine*. Editions Gallimard, 1962.

⁵ Berg, Alban. *Écrits*. Traduits et commentés par Henry Pousseur. Editions du Rocher, Mónaco, 1957.



Hugo von Hofmannsthal, Raimundo —casado con una lady Astor—, porque no quería que pasáramos las fiestas solos.

“Como siempre me levanté temprano. Delante de la puerta encontré los matutinos. Los levanté y ví en seguida, en la primera página, el retrato de Alban Berg y el relato de su muerte.

“No desperté a Franz Werfel y lloré sola. No sabía cómo decírselo.

“Hacia tiempo que Alban Berg sufría de furunculosis. Su mujer lo curaba. Pero esta vez le había ido mal. Le supuraba todo el cuerpo cuando lo llevaron al hospital. El pobre sufrió terriblemente; le tuvieron que cortar por todo el cuerpo, realizaron una operación tras otra, pero fue demasiado tarde.

“Alban Berg fue seguramente el más talentoso de todos los discípulos de Schoenberg; probablemente el más destacado de aquel tiempo. Además de un gran talento poseía alma.

“El réquiem para Manón resultó ser el suyo propio, porque después del concierto para violín no escribió nada más.

“Por eso *Lulu* quedó inconclusa.”

Pero fue Stravinsky el que sin duda escribió el testimonio musical más elocuente, testimonio que hace extensivo a Webern:

“Poseo una fotografía de Berg y Webern juntos: que data de la época de la composición de las Tres piezas para orquesta. Berg es alto, desgarbado, demasiado bello; Webern pequeño, sólidamente plantado, miope, los ojos bajos. Berg con su corbata flotante nos revela su temperamento de artista; Webern calza zapatos de campesino cubiertos de barro, lo que revela para mí algo profundo. Mientras observo esta fotografía no puedo dejar de recordar que pocos años después ambos murieron prematura y trágicamente luego de años de pobreza, de olvido, de exilio musical en su propio país. Según lo que me contó su hija, hacia el final de su vida Webern visitaba con frecuencia el cementerio de Mittersill donde fue enterrado y desde ahí veía apaciblemente las montañas; y en sus últimos meses Berg dudaba que su enfermedad fuera mortal. Comparo el destino de estos hombres: fueron indiferentes a los gustos del mundo y escribieron una música que dará a nuestro medio siglo un lugar prominente en la historia; lo comparo a las “carreras” de los directores de orquesta pianista, violinista, que no son más que excrecencias... Entonces esta fotografía de dos grandes músicos, de dos espíritus puros, de dos elegidos, me devuelve un profundo sentido de la justicia.” ♦

tos en la autobiografía de Alma Mahler:

“Desde hace años, Alban y Helene Berg se han convertido en mis más íntimos amigos —escribe—. Eso sucedió en seguida después de la muerte de Gustav Mahler; antes se habían mantenido distanciados por timidez y humildad. Ambos provenían de familias refinadas.

“Helene, su mujer, era hija del emperador Francisco José y de una joven y hermosa canastera —debía ser cincuenta años menor que él— que su Alteza conoció accidentalmente durante un paseo por los jardines de Schönbrunn a las cuatro de la mañana. El emperador Francisco José tenía por costumbre pasearse por el parque todos los días a esa hora.

“Helene tenía también un hermano, bautizado con el nombre de Francisco José. Ambos eran hermosos como serafines, por dentro y por fuera. Dos seres elegidos, y por eso mismo sensibles en extremo.

“Alban Berg se asemejaba al joven Oscar Wilde y ese aire juvenil lo acompañó hasta su muerte. Un fenómeno parecido al de Kokoschka.

“En el otoño de 1935, año tan desgraciado para nosotros, Franz Werfel y yo viajamos a Nueva York —los dos completamente abatidos por la pérdida de Manón— para asistir a los ensayos de *Eternal Road*. Nuestro amigo Rudolf Kommer notó nuestro estado anímico. Pocos días antes de Navidad nos hizo invitar por el hijo de

Cine

NOSTALGIA DE LAS PALOMITAS

Por Leonardo García Tsao

Cuando uno se enfrenta a la miseria de la cartelera cinematográfica de la ciudad de México, se antoja la idea de que una videocassetera es la vía de escape para el interesado en cine. Al menos, eso fue lo que yo pensé. Hasta que no me conseguí una.

En realidad, eso de las videocassetas es como uno de esos chistes de la buena y la mala noticia. La buena es evidente: el videocassete ha transformado radicalmente el concepto de la telecomunicación, del entretenimiento doméstico y, para los fines de este artículo, del cine por televisión. Al poseer uno de estos aparatos —cuyo funcionamiento sigue siendo para mí un misterio— uno cobra algo de autonomía. Ya no se depende totalmente de lo que otras personas dispongan programar en salas de cine o en televisión. Uno puede, hasta cierto punto, hacerse de sus películas favoritas, tener una especie de cine-teca privada, conseguir ver películas que



Foto: Diego Guilco

una sospecha no tendrán exhibición comercial en México (para los amantes del cine *porno* esta es una gran ventaja) y grabar las que pasen por TV para luego verlas en el horario que uno elija, sin comerciales. Como que el cine deja de ser tan intangible. Además, para quien se dedique a analizar películas, la videocassetera ofrece una posibilidad que hasta ahora era exclusiva de quien tuviera y supiera manejar una moviola: la de poder examinar detenidamente una película, igual a como hacen, por ejemplo, los críticos literarios con un libro. Ya es dable ver una película cuantas veces se desee, o revisarla por secuencias, congelar la imagen para estudiar un encuadre, pasarla cuadro por cuadro, en reversa... el crítico de cine ya no basará su opinión únicamente en una proyección sobre la cual no tiene ningún control; sus apreciaciones podrán ser más exactas en tanto que parten de algo más concreto que lo que quedó en la memoria o, si acaso, en unas apresuradas notas hechas en la oscuridad.

No obstante todo lo dicho, me he resistido a convertirme en un maniático del video, como hay muchos. Aquí van las malas noticias. En primer lugar, la imagen que ofrece el video es deficiente en comparación a la del cine; la definición, la textura los colores de la televisión —aun en los modelos más recientes, con mayores líneas— no tienen nada que ver con las cualidades del celuloide. Qué decir del tamaño. Ni el mayor de los llamados *tele-beams* se acerca a la dimensión de pantalla que puede encontrarse hasta en el más miserable cine-cajón de cualquier centro comercial.

Pero en las consideraciones de tamaño entra otra desventaja grave del video: la reducción, o mutilación, del encuadre. Si la película fue filmada en el formato tradicional de 1:33 no hay problema; nada o casi nada se perderá al pasar al formato de la televisión. En cambio, si la película fue filmada en 70 mm. o en cualquiera de las variantes de los formatos amplios —CinemaScope, VistaVisión, Panavisión, etc.— la TV eliminará, cuando menos, una tercera parte del encuadre. Una película de Kurosawa, de Leone, de Coppola, de Lean, de tantos cineastas que se han esmerado por hacer un cine espectacular, se empobrece demasiado en video porque estamos viendo una versión incompleta. Y falseada. Por ejemplo, donde hubo un *two-shot* en el que dos personajes estaban situados cada uno en el extremo del encuadre, se sustituirá en video por un falso corte de campo y contracampo. (A veces ni eso; hace poco

se exhibió en el canal 13 *American Graffiti*, de George Lucas, y nadie se preocupó de "adaptarla" al formato de la TV; por ello, hubo un momento en el que lo único que se veía de un diálogo sostenido en el interior de un auto era el espejo retrovisor, al centro del encuadre. De los actores sólo se oía su voz en *off*.)

Sin embargo, más allá de las limitaciones del formato, lo que cambia con el video es la percepción misma del cine. El asistir a una sala de cine, aunque sea la más infame, es comparable para mí a una liturgia. Las luces se apagan, las cortinas se abren y lo que comienza es algo muy cercano a una experiencia religiosa que tiene su propia mística. Por una hora y media, dos, a veces tres horas toda nuestra atención está puesta en ese rectángulo iluminado, en esas imágenes "más grandes que la vida", como dicen los gringos. ¿Qué mística puede existir en ver una película

por TV, aun con el último avance tecnológico y las luces apagadas? El cuadro no ocupa nuestro horizonte de visión (a menos que peguemos la nariz al cinescopio), la imagen no cautiva, suena el teléfono y nuestra concentración se desvanece.

No debo ser el único que piensa así. En Estados Unidos, donde la videocassetera es ya un aparato tan común en el hogar como una licuadora (se calcula que hay una videocassetera por cada cinco televisores) y donde las películas se pueden rentar en los supermercados, tan accesibles como los Corn Flakes, el año pasado se registró una cifra récord en las ganancias, de taquilla. Es decir, que aun sabiendo que películas como *Los cazafantasmas*, *Grem-lins* o *Indiana Jones y el templo de la perdición* no tardarían más de seis meses en estar disponibles en videocassette, el público acudió en masa a verlas en salas cinematográficas, en busca de esa experiencia comunitaria; de manera similar, el público aficionado al deporte sigue asistiendo a los estadios, no obstante que en este caso la transmisión televisiva brinda un punto de vista mucho más variado y detallado de todas las acciones. (Cabe añadir que la tecnología tiende a individualizar el entretenimiento. ¿Qué es el *walkman* sino el producto más extremo de esa tendencia? "Yo, y sólo yo, escucho *mi* música, cuando quiera y donde quiera.")

Por otra parte, el videocassette garantiza que cada usuario escoja su horario para ver una película, y lo más común es que éste se fragmente. Pausa para ir al baño, pausa para comer algo, suspensión porque hace años... y el cine se ve ahora en abonos. Es el fin del ritmo narrativo que algún director se preocupó en imprimirle a su relato, que queda así dividido en episodios, como un involuntario serial. (Hay quien considera que esa es una ventaja. El cine puede apreciarse como la literatura: el espectador impone su ritmo y su tiempo).

Eso en los casos en que se llegue a ver la película grabada. Según estadísticas publicadas en un número reciente de la revista *Time*, en Estados Unidos se estima que 20% del material grabado en videocassetera no llega a ser visto por el usuario. Creo que fue el director alemán Wim Wenders quien afirmó que su decepción con la idea del videocassette se dio cuando comprobó que la gente estaba más interesada en *poseer* películas, que en verlas. Eso me consta. Tengo amigos que se la pasan comprando copias piratas en los tianguis de fayuca y grabando cuanto película pase por TV; y cuando les pregunto por el estado de una copia o la calidad de equis pelí-

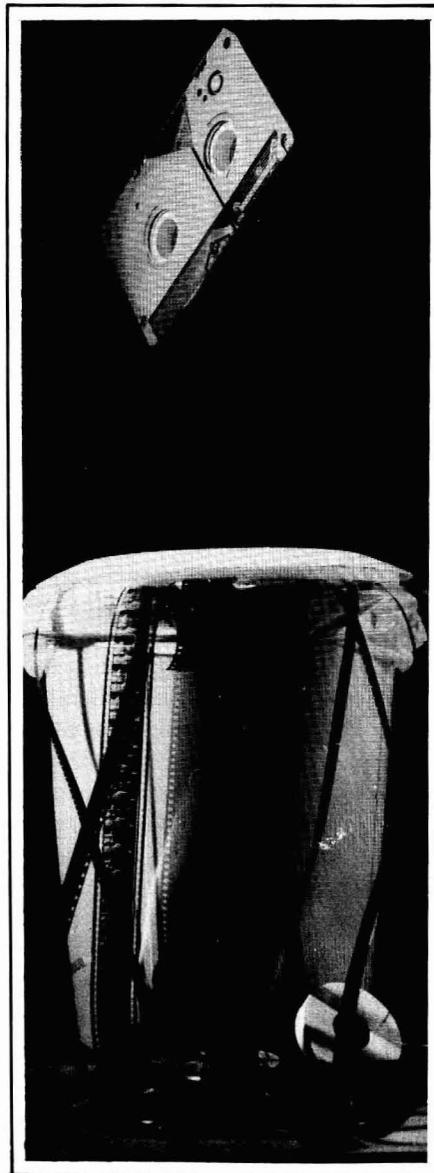


Foto: Diego Gullco

cula por lo general no me saben responder. Se han conformado con capturar una película (¿para siempre? ¿hasta que se les agoten los videocassetes vírgenes?) en un curioso afán de posesión: "tengo la película, no necesito verla".

En cuanto a mi propia experiencia, he descubierto que sufro un par de limitaciones al ver cine por televisión. Una, que si se trata de una película que veo por vez primera, la olvido al poco tiempo por una especie de amnesia neurótica. Ejemplo: ante la imposibilidad de ver *Fitzcarraldo*, de Werner Herzog, en las pantallas mexicanas, me resigné a conocerla en su versión de video. Es escaso lo que recuerdo de ella. Es más, confundo sus imágenes con las de *Burden of Dreams*, el documental que hizo Les Blank sobre la filmación de *Fitzcarraldo*, del cual sí guardo un recuerdo claro, tal vez porque lo vi en proyección, en pantalla grande, como Lumiere manda.

Y dos, que a ratos me vuelvo impaciente con una película ya conocida y en los momentos que considero prescindibles, aplico ese gran invento bautizado con el nombre de *Betascan* y las imágenes corren a gran velocidad hasta situarse en el punto donde recuperan mi interés. Así, es posible que el revisar una película en video se transforme en una selección de sus mejores secuencias. Por lo mismo, más que para ver las clásicas, las favoritas, el videocassette me parece el medio ideal para ver malas películas. Uno ya no tiene que soportar secuencias aburridas para encontrar lo que haya de rescatable en un churro —si lo hay; ahí está el *Betascan* para ayudarnos a ahorrar tiempo... y vista. Si no fuera porque he comprobado el mal estado de las copias que se alquilan en los videoclubes, ya me hubiera inscrito a uno, al menos para conocer la basura que no vi en su momento porque consideré que no era digna del esfuerzo que implica la liturgia de ir al cine. Reitero mi fetichismo: son precisamente las buenas películas las que valen ese esfuerzo. Reencontrar una favorita en cartelera, como a un viejo amigo que no se ha visto por años, es parte del placer. Y tenerla en casa todo el tiempo —igualmente puede ocurrir con los amigos— le quita algo del encanto.

Ahora bien, no me malinterpreten. No obstante lo dicho, no estoy a punto de rematar mi televisor, mi videocassetera o mi (magra) colección de películas. Agradezco que la tecnología japonesa nos haya ofrecido una segunda alternativa para ver cine. Pero para mí, no pasa de ser una segunda alternativa. ♦

Teatro

COMPAÑEROS

LA MIRADA REVELADORA DE STRINDBERG

Por María Muro

August Strindberg creó obras descarnadamente naturalistas, que llamaron la atención de un medio social puritano y provocaron el elogio de Émile Zola, que se conmocionó al presenciar *El padre* y manifestó que era sin duda la obra maestra del naturalismo. *El padre*, *La señorita Julia* y *Los acreedores* son las obras más representativas de la etapa naturalista de Strindberg. La alucinación propia de la locura, la perversión espiritual, la crueldad intelectual que destruye los sentimientos llevada hasta sus últimas consecuencias; la posesión, el dominio y la sumisión abyecta; el arrebato de los valores morales y la destrucción; y en las tres obras la muerte violenta, todo eso se ve al microscopio, descubriéndose una parte oscura y oculta de la vida.

En el naturalismo de Strindberg están

dados los elementos fársicos y el juego intenso de la reflexión mental, el ejercicio de una inteligencia superior y reveladora. La deformación de la realidad del mundo resulta ser, más que antecedente, el propio expresionismo, precursor y original en el caso de Strindberg. El dramaturgo da fácilmente el paso, de la realidad naturalista, al trazo esquemático y fuerte de una realidad transgredida, más allá de los sentidos, de modo que el mundo ya no es visto sino representado por medio de símbolos. *Caminos de Damasco*, *Sonata de espectros* y *Sueño* son revelaciones en el sentido profético de la aniquilación, de la violencia universal a la que se denuncia. Aquí los trazos marcados de la exageración expresionista incursionan en el ultramundo, o en el descubrimiento de la secreta perversión humana que identifica absolutamente a las acciones de los hombres.

Toda la obra de Strindberg tiene como constante el fracaso, la decadencia de una civilización paralizada por el odio, por la incomunicación entre los seres y por la desesperanza llevada al límite de la existencia. Pero en Strindberg encontramos abundancia de temas, porque su constante se diversifica. Lejos de poder etiquetar la materia teatral que desata, descubrimos, en los acontecimientos que tienen lugar en el escenario, la explosión de una inteligencia que inventa formas dramáticas que reflejan las formas de la sociedad contemporánea.

Camaradas es una obra de Strindberg que se conoce poco en nuestro medio. Últimamente ha sido explorada por el Centro Universitario de Teatro, con una puesta en escena de José Caballero, quien ha presentado la obra con el título de *Compañeros*.



Foto: Rodolfo Lazoya

ros, "por ser ésta una palabra más conforme a la actualidad," más de acuerdo a la vida de la pareja "matrimonial" moderna. Caballero ya ha dado pruebas de un trabajo valioso anteriormente: *El destierro*, *Ginecomaquía* y *Las adoraciones* son muestra de dirección cuidadosa y aguda.

—¿Por qué Strindberg?— pregunto a José Caballero.

—Porque es de los autores que más me gustan. Aunque debo decir que *Compañeros* no es mi obra favorita.

—¿Y entonces por qué seleccionaste para los estudiantes del CUT, precisamente *Compañeros*?

—Buscaba una obra de tipo naturalista, para poner en práctica algunos conocimientos impartidos en las clases del Centro. Había también la conveniencia del reparto. Y, sobre todo, debía ser una obra que entusiasmara a los actores. Nos interesó abordar un problema pedagógico, el de saber cómo llegar al personaje, cuando cada personaje exige enfrentarse a una serie diversa de reacciones físicas.

—Aunque no sea la obra de Strindberg que prefieras, ¿en qué crees que radique el interés de *Compañeros*?

—Pienso que interesa poner en tela de juicio el punto de vista de Strindberg sobre el problema de la igualdad de los sexos y de las oportunidades para hombres y mujeres.

—¿Y el público de qué manera reacciona?

—Tiene la posibilidad de concebir un punto de vista. El público puede comprender que la realidad ha rebasado en demasía los planteamientos de Strindberg, respecto a la pareja y al papel de la mujer en nuestra sociedad.

—¿No crees que clasificar a Strindberg como misógino es hacerle una crítica superficial?

—¡Bueno, sí! Evidentemente el asunto es más complejo: es algo que está relacionado con su propia personalidad, y con la

historia de su vida. Strindberg fue un hombre de algún modo, acomplejado por su origen, por ser hijo de una sirvienta. Un hombre que no soportó compartir su soledad. Los tres matrimonios de Strindberg fueron tres fracasos. Era un neurótico, un esquizofrénico y un misógino. El hecho es que padeció sus relaciones de pareja y terminó solo. *Compañeros* mantiene la constante del odio contenido. Aquí es ejemplar el juego de la inteligencia que reflexiona. El egoísmo individual es la escalera por la que los "compañeros" procuran ascender para la supremacía de uno sobre el otro.

En Strindberg la competencia de los sexos sin duda es acusación misógina, pues mayor culpa se atribuye a las "artimañas femeninas", que a las masculinas. Pero en la obra el prejuicio se transforma en vehículo hacia la lucha por el poder. Conquistar el poder a costa del compañero y de los propios sentimientos, a los que se prefiere negar y destruir para el establecimiento del cinismo.

Al inicio del siglo XX, cuando *Compañeros* se estrenó, la obra significó un planteamiento moderno sobre la pareja en crisis.

Artes/Letras/Ciencias humanas

DIALOGOS

John Kenneth Galbraith, *Ronald Reagan*

Anna Ajmátova, *Cuarta elegía boreal*

Manuel Villa, *Crisis en América Latina*

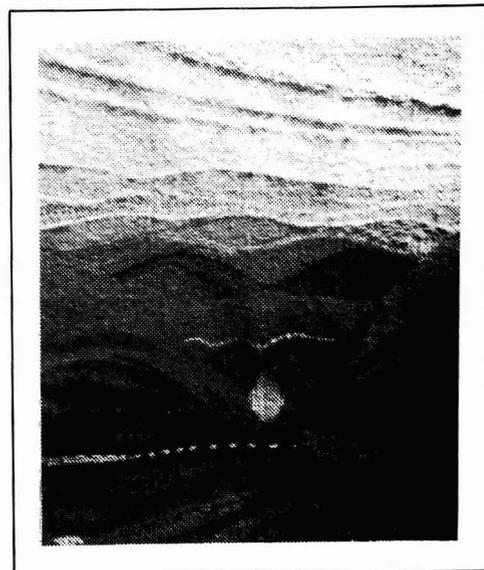
Haroldo de Campos, *El metatexto sobre el amor*

Fotografías: Ernesto Alcocer / *Tapices:* Rosa Velasco

El Colegio de México

127

volumen 21, número 7 / julio de 1985 / precio: \$180.00 m.n.



Este drama mostró la experiencia conyugal del amor liberado de convencionalismos, la competencia de los dos compañeros iguales y la tendencia a la imposición de uno y al sometimiento del otro, en forma similar a como ocurre con el hombre poderoso y la mujer débil en el matrimonio común. En todo caso, como sucedía y sucede en la realidad, la diferencia entre la pareja común y la pareja "liberada" está en que la mujer puede adquirir el poder que antes se reservaba al hombre, a fin de que éste sea el débil de los compañeros. Strindberg habla de la incapacidad de los seres humanos para la convivencia.

—¿Crees que tu puesta en escena corresponde al estilo naturalista, de acuerdo a la obra y al tipo de trabajo que querías desarrollar con los estudiantes del CUT?

—No resultó del todo, sino más bien realista, por sintética. De una manera convencional, quise llegar a una convención en cuanto al estilo. Sin embargo, para nosotros ha sido interesante descubrir el cambio de naturalismo a realismo en el curso de esta experiencia. La puesta pudo haber sido mucho más naturalista, o cotidiana, si se hubiera entrado en más detalles.

—En cuanto al trabajo de los actores, ¿fueron congruentes con el estilo?

—Como puede observarse lo sintético en la escenografía, la síntesis también se llevó a la práctica en el trabajo de actuación: más que ir evolucionando cada uno de los actores con su personaje, fuimos descubriendo paso por paso su proceso. Para esto señalé a los muchachos ciertos elementos importantes del carácter de los personajes, ciertos momentos primordiales de su trayectoria, y en base a esto los construimos.

El teatro de Strindberg requiere ser actuado con una fuerza interior, para crear personajes de espíritu contenido. Lo creíble sucede mediante los impulsos "tiránicos", necesarios, del director respecto a los actores, de éstos respecto a sí mismos, y del drama en relación con las emociones del espectador. Actuar *Compañeros* debe mostrar esa tensión artificial, dramática, ceñidos los actores por la contención y por la vigilancia del juego mental propuesto por el dramaturgo.

Abel y Bertha son las mujeres protagonistas de *Compañeros*. Las dos, transformadas sarcásticamente por Strindberg, representan un feminismo que está dispuesto a alguna victoria por el medio que

sea; ambas no sólo luchan contra el hombre sino luchan entre sí. Aunque ciertamente Abel, quien preside un movimiento de liberación de la mujer, parecería que "persigue" al marido de Bertha, mientras que ésta se dispone a humillarlo definitivamente.

La actriz Laura Almela representa a la feminista intransigente, ambigua en sus sentimientos, a esa Abel segura de sí y que duda de su propia existencia.

—¿Qué me dirías de tu personaje?
—pregunto a Laura Almela.

—Abel está decepcionada de todo. Tiene un desencanto vital, no sólo en términos de feminismo, o del amor. Su decepción es amplia y se refiere a todo.

—¿Cómo creaste el personaje que es tan ambiguo?

—Es evidente que no tengo la vivencia de Abel. Sin embargo, en base a lo poco o mucho que he vivido, pude evolucionarlo ficticiamente, y responder con verdad. Ahí es donde comienza la construcción del personaje. Trato de no dejar de ser yo misma: parto de mis experiencias y las evoluciono.

Alejandra Flores es la Bertha que compete con su "compañero", calculando la manipulación, el amor chantajista y el gusto ante el fracaso de aquel con quien convive.

—¿Llegaste a tu personaje a través de un sistema determinado? —pregunto a Alejandra Flores.

—Hablar de sistemas es peligroso. Lo que trato de saber es por qué Bertha actúa de



Foto: Rodolfo Lazoya

tal manera, por qué dice algo... De sistemas..., no sé: quizá Stanislavski, pero sería como hablar de palabras mayores.

—¿Cómo concibes a tu personaje?

—Bertha puede ser un personaje tremendamente maldito, pero maravilloso... Trato de conciliar dos posturas, la que creo pide Strindberg, con intensidad y pasión, y la que yo siento para ser veraz. Bertha puede ser el Diablo, pero el Diablo fascinador. Y esto me da miedo, porque hay que ser muy preciso en la actuación. Por eso busco una guía fuerte, todo lo necesario que me diga si me pasé un centímetro, porque si esto sucede el personaje decae.

La puesta en escena de *Compañeros* cumple ese objetivo menor de la práctica de los estudiantes de teatro; aunque, sobre todo, la comprensión que José Caballero ejerce en el trabajo de dirección da la atmósfera requerida por el teatro de Strindberg. Los actores, por su edad e inexperiencia, no logran un equilibrio absoluto con la interpretación de sus personajes —excepto las dos principales actrices, quienes hacen la mejor representación de acuerdo a lo que Strindberg significa—, pero José Caballero controla en conjunto la tensión enfermiza de *Compañeros*. El ejercicio escolar cumple las necesidades académicas por el carácter estrictamente dramático, superior, que el director impuso a una obra representativa de las contradicciones de la modernidad, o sencillamente de las que caracterizan a la existencia de los seres humanos. ◇



Foto: Rodolfo Lazoya

Libros

ESPEJO DE ESCRITORES

REBELION CONTRA EL TIEMPO

Por Jennie Ostrosky

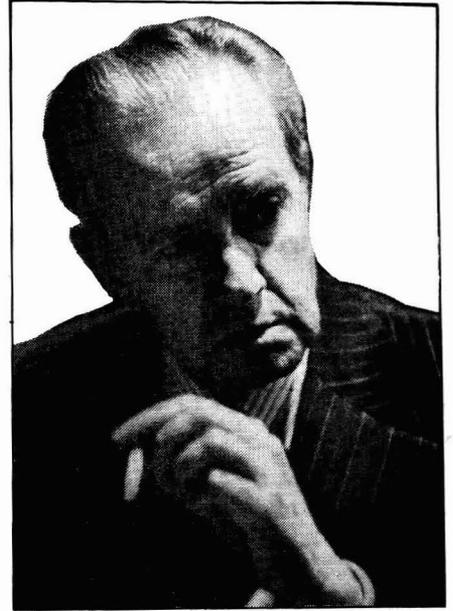
Especulo de escritores, contiene entrevistas (la mayoría recientes, realizadas entre 1981 y 1983, por escritores o conocedores del universo literario) con nueve escritores latinoamericanos y un español, a saber: Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Juan Carlos Onetti, Manuel Puig, Angel Rama, Juan Rulfo, Luis Rafael Sánchez, Mario Vargas Llosa y Juan Goytisolo. Cabe lamentar las ausencias de Octavio Paz y de Gabriel García Márquez, entre otras y señalar, quizás, que de alguna manera sobra la presencia de Goytisolo, puesto que —a pesar de los puntos de contacto— este excelente escritor no pertenece a un contexto latinoamericano como tampoco es el único representante de la literatura y del exilio hispánicos.

Las entrevistas con los ocho escritores latinoamericanos (algunos de los cuales, como Borges, son ya pilares de las letras universales) y el panorama general explicitado por el recientemente fallecido crítico, Angel Rama, brindan una interpretación actualizada de los rumbos de la literatura hispanoamericana contemporánea, así como algunos puntos de vista esenciales de su hacedores.

Las entrevistas, inteligentemente conducidas, transparentan sobre todo aspectos de las obras de los autores entrevistados que complementan la lectura de sus libros o invitan a conocerlos. Por otra parte, en algunos casos —dado que no se trata de cuestionarios homogéneos— salen a relucir puntos de coincidencia respecto a problemas intrínsecos del proceso de creación e interesantes comentarios —que coinciden o no— relacionados con los niveles de interacción entre el escritor latinoamericano y su entorno. Así, la cuestión de la identidad, por ejemplo, sigue siendo

uno de los temas medulares en la óptica de los escritores latinoamericanos (el exilio voluntario o involuntario es, salvo el caso de Rulfo, una constante cuando menos temporal); ¿cómo lograr y avalar una identidad si hay una tradición por revisar o por romper? ¿Cómo reconocerse en esa "mítica" identidad latinoamericana, sin negar, por un lado, las especificidades de cada autor y sin caer, por otro, en imposiciones externas que intentan homogeneizar un mercado? ¿Cómo evitar, pues, las etiquetas y los que se quedan fuera de ellas? Ante esto, la mayoría de los entrevistados coinciden en la necesidad de conservarse fiel a una entidad cultural, acto que debe ser ajeno a presiones externas o a falsos factores meramente circunstanciales (como las ventas) pero, que, por otro lado, no impida aspirar a la universalidad.

Hay consenso de todos los escritores entrevistados en cuanto a la ruptura con la retórica española que por muchos años condicionó nuestras letras, esa "literatura de artificios", según la llama Borges, cuyo error no es el hecho mismo del artificio, sino que éste sea notado a cada paso por el lector; Cortázar se declara en contra de "un estilo lleno de floripondios y exageraciones, con influencia española de la mala"; Rulfo, por su parte, confiesa que al escribir tanto sus cuentos como *Pedro Páramo* tuvo que enfrentarse a un proceso de decantación del adjetivismo, en un intento por evitar los adjetivos y la costumbre de adornar los sustantivos con adjetivos, hacer del sustantivo la sustancia a fin de "zafar al autor y dejar a los personajes", cuestión ésta última que comparten Puig y Sánchez en un afán por eliminar la tercera persona y la "verticalidad del narrador om-

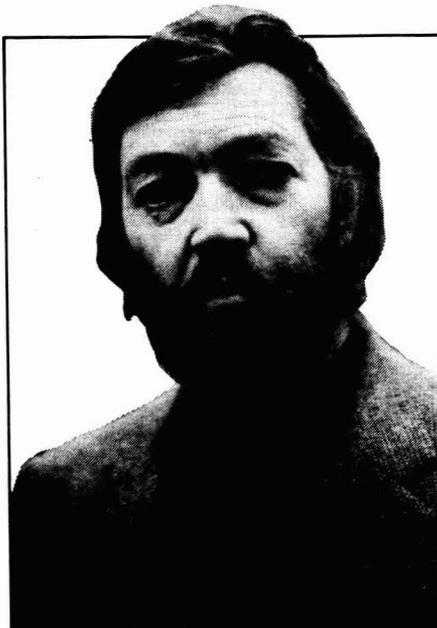


Juan Rulfo

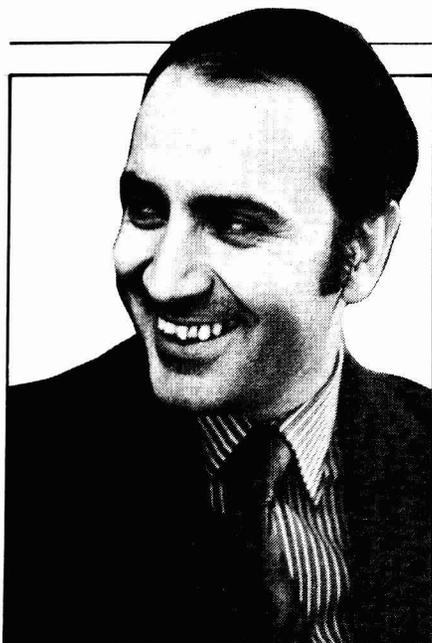
nisciente"; ambos tratan también no sólo de liberarse del "opresivo modelo académico", sino de introducir a su literatura lo que el propio Luis Rafael Sánchez ha dado en llamar "lenguajes bastardos" (letras de canciones, lenguajes cinematográfico y callejero, entre otros).

Existe, pues, en la literatura latinoamericana de los últimos 20 años una tendencia a trabajar sobre la movilidad del habla (en lo que a lenguaje se refiere) y una rebelión en contra del tiempo y del espacio fijos (en lo que a estructura concierne) asunto, éste último que trae a cuento el problema del realismo.

Ante la premisa del escritor como disidente de la realidad que, entonces, construye otra, Rulfo se limita a decir: "contra una historia en donde el tiempo y el espacio no existieran... lo mejor sería utilizar muertos, un pueblo muerto, con todos los personajes muertos"; Onetti piensa que en efecto el escritor "se mueve porque no le gusta la realidad, pero no trata de corregirla". Cortázar, al hablar de lo fantástico en los escritores rioplatenses (Borges, Horacio Quiroga, Felisberto Hernández y él mismo), atribuye la posibilidad de la presencia de este elemento en sus obras a las influencias que recibieron de Edgar Allan Poe y de la literatura anglosajona en general y concluye afirmando que muchos de sus propios cuentos fantásticos nacen de "esa *entrevisión* de lo que puede haber entre dos momentos de la realidad"; *entrevisión* a la que alude Borges cuando manifiesta textualmente: "cuando yo escribo es porque he recibido una suerte de revelación, digamos he *entrevisto* algo, generalmente el principio y el fin de la fábula y yo tengo que suplir lo que falta". Literatura,



Julio Cortázar



Manuel Puig

pues, de y sobre entrevisiones, que no reproduce a la realidad sino algo como sus recodos, sus intersticios, sus relaciones con sueños y obsesiones.

La realidad, en la óptica de Carlos Fuentes, es una invención del escritor; confiesa que al regresar a México, a los dieciséis años, era un país que "había imaginado más que vivido", lo cual resultó ser fundamental para su literatura porque, dice, ésta retrata a un México que imagina, no a un México real, "no es un México mensurable, no es un México exacto, pero es un México verídico."

Vargas Llosa va directo al punto: si bien por un lado reconoce su literatura como esencialmente diferenciada de la de Borges, de la de Cortázar y de buena parte de la obra de García Márquez, también aclara que el acento realista enmarca ciertamente a los temas y personajes que describe más no a la estructura de sus ficciones en la cual no hay una cronología lineal sino una modificación continua del espacio y del tiempo, y añade: "la pura mentira no es literatura, la pura verdad no es literatura, la literatura es esa curiosa, hermosísima dialéctica a través de la cual la verdad sólo puede ser expresada mediante las mentiras."

Literatura, pues, que sigue una tendencia cosmopolita y cuyo mejor representante es Borges; o bien literatura inscrita en la interioridad de sus culturas; literatura al fin que, como bien concluye Angel Rama, no es meramente una copia del pasado ni la continuación de las soluciones dadas antes de nosotros; literatura que fragua su identidad a modo de respuesta, "nuestra invención original, nuestra creación ante la pulsión externa."

Biografías, influencias, excelentes fotografías, posturas ante la vida, ante la creación y sus entornos; comentarios que enriquecen las lecturas de sus obras: es el contenido de este manojito de entrevistas con autores que forman un todo a base, quizá, de distintas y en algunos casos distantes islas. Entrevistas (en algunos casos con voces que ya no están físicamente entre nosotros), construidas de tal modo que generan una conversación a tres voces en la que el espacio concedido a la voz del lector es vital. ◇

Espejo de escritores. Entrevistas con Borges, Cortázar, Fuentes, Goytisolo, Onetti, Puig, Rama, Rulfo, Sánchez y Vargas Llosa. Notas y prólogo de Reina Roffé. Ediciones del Norte, U.S.A.: 1985.

LA CULTURA DEL 900

LA BUSQUEDA DE LA VERDAD

Por Anamari Gomís

A pocos años del cambio de siglo parece necesario proporcionar un ámbito para la reflexión en torno a la cultura y, en general, a las disciplinas humanísticas del 900. La empresa, aunque en forma un tanto fraccionaria (parcialidad deliberada, según Alfonso Berardinelli) ha sido realizada por un grupo de investigadores italianos y dada a luz en la obra *La cultura del 900* que la editorial Siglo XXI pone ahora al alcance del público hispanohablante en seis tomos. Los dos primeros, recientemente aparecidos, los que comentaremos aquí, se internan en la selva de la literatura contemporánea y trazan el perfil de los momentos principales en los estudios lingüísticos y semióticos, al mismo tiempo que examinan el teatro y sus diversas concepciones y tendencias. El resto de la obra, cuatro volúmenes más, incurre en el análisis de la psicología y la filosofía (tomo 3); de las ciencias sociales, el derecho, la economía y la historiografía (tomo 4), de la arquitectura y las artes plásticas (tomo 5) y, por último, de la música y el cine (tomo 6).

El panorama en la literatura del presente siglo incluye a los más relevantes novelistas y poetas y a las vanguardias e *ismos* surgidos a partir de la primera y de la segunda posguerras: de Joseph Conrad a

Dylan Thomas, pasando por Gide y Proust, por la Woolf y James Joyce, por Thomas Mann, Musil, el expresionismo alemán, por D'Annunzio y Pirandello, por Italo Svevo, la narrativa hispanoamericana contemporánea, la literatura española durante y después del franquismo, Rilke, Apollinaire, el surrealismo, Brecht y Walter Benjamin, la novela norteamericana de los años 20 y 30, la poesía negra en Estados Unidos, Kafka, Pessoa y Drummond de Andrade, Anna Ajmátova etc. Existen, acaso, omisiones: Gombrowicz, Witkiewicz, Sciascia, Simone de Beauvoir, M. Yourcenar, los "imagist", Bioy Casares (Borges está incluido, desde luego), la poesía en el rock, y todo lo que más se avenga a nuestras preferencias o a infinitos raptos de pedería pesará como grave exclusión. Sin embargo, *La cultura del 900* no pretende ser una enciclopedia. "una adquisición pasiva de datos" como explica Alfonso Berardinelli, sino "favorecer una actitud crítica". La iniciativa me parece excelente, debido a que de los años 70 para acá ha habido un absoluto predominio de lo didáctico, del especialismo analítico que, en el caso del estudio de la literatura, ha producido un recio pensamiento teórico-crítico, con sus múltiples ramificaciones sociológicas, psicoanalíticas y lingüístico-semiológicas, solamente decodificable para aquellos que participan de la investigación especializada. Ante todo esto la crítica literaria de tipo ensayístico parece haber perdido toda funcionalidad o, peor aún, se ha transformado en un quehacer *démodé*. Los críticos, pues, de *La cultura del 900* integran lo teórico a lo histórico, a lo político y a lo social, en aras de sugerir "nuevas perspectivas de reflexión".



Marcel Proust

PUBLICACIONES EL COLEGIO DE MEXICO

Novedades

Carmen Castañeda

La educación en Guadalajara durante la Colonia, 1552-1821 (coeditado con El Colegio de Jalisco)

Margit Frenk

Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica (reimp)

Varios autores

Igualdad, desigualdad y equidad en España y México (coeditado con el Instituto de Cooperación Iberoamericana de Madrid)

Daniel Levy y Gabriel Székely
Estabilidad y cambio: paradojas del sistema político mexicano

Carlos Brambila Paz

Migración y formación familiar en México

Alain Ize y Gabriel Vera (comps)

La inflación en México, ensayos

Ma. Elena Ota Mishima

Siete migraciones japonesas en México, 1890-1978 (reimp)

Krishnamisra

El ascenso de la luna de la iluminación

René Pietri y Claudio Stern

Petróleo, agricultura y población en el sureste de México

Francisco Zapata

Enclaves y polos de desarrollo en México

De venta en la librería de El Colegio de México y en librerías de prestigio

El Colegio de México, A.C., Camino al Ajusco 20, Col. Pedregal de Santa Teresa, 10740 México, D.F.
Teléfono 568-60-33 ext. 388

Así, pues, el primer tomo, dedicado por entero a la literatura, recoge una suerte de viñetas bibliográfico-críticas que, ordenadas cronológicamente, muestran las similitudes y las diferencias, las rupturas y los encuentros literarios en relación a los fenómenos económico-sociales. Se concibe la literatura a la manera de Benjamin: como un órgano de la historia y no como una entidad autónoma. Franco Moretti, por ejemplo, estudia la obra de Joseph Conrad en relación a una ética burguesa de la ambigüedad. El producto literario aparece así como un modelo de síntesis social que alude al vínculo entre Inglaterra y las colonias y a la sociedad de entonces vista como un laberinto.

A partir de la obra de Pirandello, Giulio Ferroni descubre la "conciencia o el reflejo de 'trayectoria' de la crisis de la burguesía dentro de la unidad de Italia hacia el fascismo".

Margarita Cottone examina, por su lado, el programa de política cultural de Hitler, trazado sobre todo en el discurso *El arte alemán como la más fiera defensa del pueblo alemán*, que el Führer pronunció en septiembre de 1933. Durante el III Reich, afirma esta crítica italiana, "el uso tecnificado del mito, operado en forma más o menos consciente, se convirtió (...) en una constante de la cultura nazi". Otros elementos a destacar resultan, sin duda, la necesidad de explotar el patrimonio biológico de la raza aria y "la recurrencia a la recuperación forzada del pasado para garantizar la supervivencia en el futuro". El pequeño ensayo crítico revela la operación cultural del nacional socialismo y de su carácter esencialmente propagandístico, asunto sobre el cual, aún es posible recapitar.

La multiplicidad de obras y de tendencias son consideradas en su articulación con el pluralismo de pensamiento, la expansión industrial, la formación de una nueva clase obrera, la industria cultural moderna y con lo que en nuestros días es ya una sociedad tecnológica y de masa.

En la novelística de Faulkner aflora, según explica Barbara Lanati, "la voluntad de construir un 'espacio' (el Sur desaparecido)", en el que todo, desde las contradicciones político-económicas, debe ajustarse a la idea de tradición del *continuous present*. Sin embargo, el conflicto entre el modelo social de la plantación y el capitalismo despegue es integrante del ámbito narrativo faulkneriano.

El nihilista Céline de *Viaje al fin de la noche* se estudia en el terreno de lo filosófico y de lo antiburgués, así como la poe-



Céline

sía de Atila József se ataja desde la perspectiva del dolor y de la rebeldía ("un día vendrá a buscarme la muerte/ que me dio la vida, que me acunó cantando"), mientras que a los poetas ingleses de los años treinta se los presenta en su tono apocalíptico de protesta contra una Inglaterra indiferente y acomodaticia. De como trabaja Virginia Woolf la forma narrativa, a los intelectuales españoles de la generación del 98, a Dylan Thomas o a Bertolt Brecht, *La cultura del 900* repasa críticamente la producción literaria del siglo XX para luego concentrarse, en el segundo tomo, en la crítica y la teoría, en el teatro y en la lingüística y la semiótica.

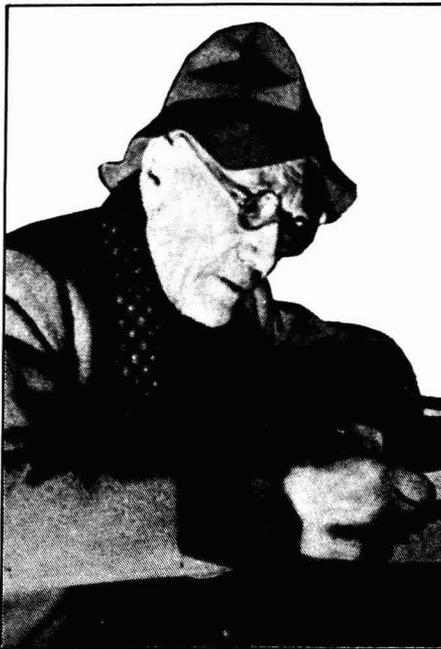
La mercancía estética

Como fenómeno específico de las sociedades capitalistas, esto es, durante etapas específicas del capitalismo, nace la literatura de masa (novela policíaca, los best-sellers, la ciencia-ficción). El ensayo de Franco Moretti se detiene en las fórmulas y en el sentido de la paraliteratura o de lo que Benjamin veía como la esencia de la mercancía estética. En este segundo tomo, que arranca con el trabajo de Moretti, proliferan los acercamientos a los problemas específicos de la literatura contemporánea, dándose una visión de conjunto enlazada a los movimientos, corrientes o ex-

presiones individuales más importantes: se analiza la literatura española durante el franquismo, la novela norteamericana de los años cincuenta-setenta, y la narrativa hispanoamericana. También la poesía *beat* y su plegaria negativa y blasfema, la literatura alemana de los últimos veinte años, Barthes y las metaliteraturas, al *nouveau roman* y la *nouvelle critique*, y el neorrealismo italiano de los años cuarenta, desembarazado del "enmascaramiento retórico del fascismo" hasta desembocar en el *ensayo* de Berardinelli. Ahí se pone en entredicho el valor de las vanguardias (vanguardia es "toda poética que gire en torno a la voluntad programática de preparar, de establecer a priori el laboratorio técnico-formal y el armamento ideológico del que deberán surgir por necesidad interna obras literarias históricamente adecuadas y totalmente a la altura de los tiempos") y se presenta una estética transformada en activismo comercial, en conquista del mercado. En este sentido, la teoría de la literatura corresponde a una fase de "expansión totalitaria de los aparatos de la formación y de la reproducción socio-cultural".

En la sección dedicada al teatro, a cargo de Gianandrea Piccioli, se habla sobre el espacio de la representación, a partir de Brecht, de Artaud, de Brook, de Grotowski, lo mismo que se retoma la escritura dramática como problema textual (Beckett, Artaud y el 'teatro imposible'). Se trabaja con la idea de escenario como laboratorio y también de teatrolaboratorio a la Grotowski, en el que el actor va al descubrimiento de sí mismo. Se trae a colación a Eugenio Barba en relación a la escenificación como gran máscara colectiva. A la luz del transcurso de nuestro siglo, se asume el predominio del director, cada vez menos intérprete y cada vez más creador. Las representaciones, pues, adquieren una gama infinita de significaciones, junto con el ser del actor, dispuesto a la mutación, a la transgresión de sí mismo si no es que se ve obligado a afrontar instancias desconocidas de su yo.

Acto seguido, Constanzo Di Girolamo traza los rasgos principales de los estudios lingüísticos del siglo XX. Primero, claro está, se evoca a la lingüística sincrónica saussuriana de la *langue*, se explica la noción de "valor" y el concepto de relaciones "asociativas" ("paradigmáticas" en la jerga de Hjelmslev) y "sintagmáticas". Luego se deriva al Círculo de Praga y a su teoría fonológica, a su visión del análisis de la lengua poética (las influencias directas son las de los formalistas rusos y la de



André Gide



Walter Benjamin



Bertolt Brecht

la fenomenología de Husserl), a la distinción lingüística entre diacronía y sincronía, al concepto fundamental de *fonema* y a la obra de Jakobson y de Trubetskoi. Se hace hincapié en la lingüística estadounidense: Sapir, para quien la lengua es "una actualización vocal de la tendencia a ver simbólicamente la realidad"; Bloomfield y su lingüística mecanicista; Chomsky y la noción de *competence/performance*, amén de su teoría de las estructuras subyacentes proyectadas sobre una estructura superficial, el innatismo, pues, y la gramática generativa transformacional; Hjelmslev y la glosémica, para luego detenerse en Pierce y en la "profetización" saussuriana sobre la semiótica. Di Girolamo apunta las diferencias entre semiología de la comunicación y la semiología de la significación y su relación con los modos de *denotar* y *connotar*. Para finalizar, abre el camino hacia la revisión crítica de la teoría literaria que se ha venido fatigando desde los años setenta, ocupada en poder aislar la especificidad literaria. Según esto, tal pareciera que el precepto de "el arte por el arte" de finales del siglo pasado encuentra en los formalistas de nuestra época "una tardía y obstinada teorización con el recurso a manos llenas, a los instrumentos proporcionados por la lingüística y la semiótica."

Sobresale en esta última sección la ausencia del *deconstruccionismo* y su inquietud, más bien su resquemor, ante la jerarquización estructuralista, ante una retórica narcisista y, por otro lado, ante una crítica casi positivista y socrática que se opone a una de tipo dionisiaco, en la que no existe la búsqueda de la verdad absoluta porque esa claridad no existe ni en las profundidades abismales del ser (el deconstruccionismo echa mano del neofreudismo lacaniano, entre otras cosas) ni en los fundamentos de la historia. Pero esto es harina de otro costal y probablemente será cernida, en alguna medida, en el tomo 3 (filosofía y psicología), en el que, sin duda, se tratará la obra de figuras como Lacan y Derrida. Como quiera que sea, *La cultura del 900* ofrece un valiosísimo instrumento de información, amén de proporcionar un amplio espacio para el análisis de la cultura y las sociedades durante el presente siglo. ♦

Berardinelli, A. (coord.) *La cultura del 900. Literatura*. Vol. I. México, Siglo XXI, 1a edición, 1984. (Primera edición en italiano, 1981). 315 pp.

Berardinelli, A.; Piccioli, G.; Di Girolamo, C. (coords.) *Lingüística y Semiótica*. Vol. II. México, Siglo XXI, 1a edición, 1985. (Primera edición en italiano, 1981). 290 pp.

Discos

CARMEN DE BIZET

Por Rafael Madrid

Carmen fue la ópera que el maestro Karajan presentó este año en su Festival de Pascua de Salzburgo el pasado mes de abril con el mismo reparto que intervino en la grabación que nos ocupa, con la excepción de Janet Perry como Micaela, en lugar de Katia Ricciarelli y del Coro de la Ópera de Viena, en vez del Coro de la Ópera de París.

La ópera Carmen de Georges Bizet, versión musical de la novela de Próspero Mérimée, ocupa un lugar único en el repertorio operístico y es una obra no sólo deleitosa y popular, sino que constituye incuestionablemente la obra de un genio musical. Es probablemente la ópera que con mayor frecuencia se representa en los grandes escenarios líricos del mundo y pueden encontrarse no menos de una docena de grabaciones de la obra completa, así como veinte más de sus versiones y arreglos orquestales.

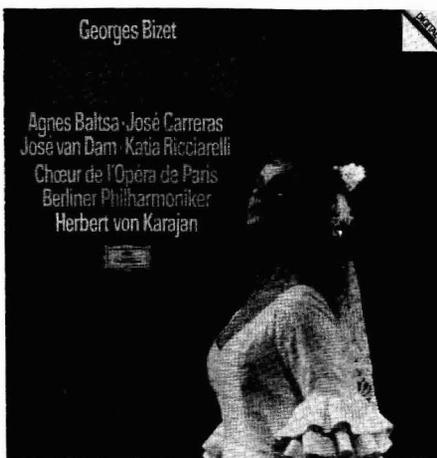
Entre sus primeros admiradores se encontraba nada menos que Federico Nietzsche quien la utilizó en *El crepúsculo de los dioses*, en su caso contra Wagner y el wagnerismo. Para Nietzsche, Bizet y Carmen representan el resurgimiento del espíritu latino o mediterráneo contra los ideales teutónicos y nórdicos del drama wagneriano.

El lirismo de Carmen —decía Roland Manuel— lejos de especular con el sueño de las fuerzas, es un baño de luz. Cada personaje del drama rubrica a pleno sol y de un solo trazo su individualismo. La melodía no se pierde en los meandros de un devenir infinito, sino que acusa sus vivas aristas con destellos fulgurantes. Y por una extraña maravilla, el falso exotismo consigue una franca popularidad.

Bizet, quien vivió pocos años y, como si lo presintiera, trabajó sin descanso para legar a la humanidad una obra no muy abundante en número, pero cuyo valor sigue una curva ascendente a medida que va pasando el tiempo, consiguió con su Carmen algo excepcional: escribir una mú-

sica que podía gustar a las masas y a las minorías a un mismo tiempo. El personaje central de la obra atrae a los públicos por su sensualidad, por su femineidad totalmente realizada, por la sinceridad y violencia de sus sentimientos. En los mitos medievales se encuentran siempre hombres: Don Juan o Fausto; en los modernos, se hallan frecuentemente mujeres también y Carmen es una de las primeras para dar paso a Manón de Massenet y más tarde a Lulú de Alban Berg.

Karajan nos ha dado la más espléndida Carmen orquestal que se haya registrado en grabación alguna, que se escucha y se



siente a lo largo de toda la obra. Su prelude y los tres entre actos son magistrales.

Es posible que Agnes Baltsa, a cargo del papel principal, sea actualmente la mezzo-soprano número uno del mundo porque tiene todo lo que puede exigirse: potencia, afinación, ritmo, fraseo, expresividad, etc. No faltarán quienes opinen que es un tanto fría y poco latina, pero para el resto será una Carmen irreprochable, quien desde las primeras notas de su "Habanaera" y la "Seguidilla" hace un alarde de potencia, gravedad y belleza de tono que son una delicia al oído.

El tenor José Carreras sale airoso, en general, de su papel de Don José, pero para su desgracia no puede uno olvidarse ni un momento del de Plácido Domingo (recuérdense sus actuaciones en el Teatro de Bellas Artes, Monterrey y Guadalajara) en sus grabaciones con Solti, Abbado y Maazel y, por si fuera poco, reforzado por sus apariciones en televisión y en la película próxima a exhibirse en México.

Katia Ricciarelli es una encantadora Micaela aunque un poco tímida y asaltan dudas acerca de su pronunciación del francés.

El barítono José van Dam es el mejor Escamillo de la actualidad; por algo lo escogieron Karajan y Solti para sus respecti-

vas grabaciones y domina con maestría su papel.

El coro francés se desempeña notablemente bajo la mano de Karajan, así como los personajes secundarios.

Quizá el pelo en la sopa de esta grabación sea la forma en que se abordó la edición utilizada. Bizet no compuso los recitativos de su ópera, sino Ernest Guiraud cuyo material se ha venido usando desde la representación en Viena en 1875, aunque hay dos ediciones más que no viene al caso comentar por ahora.

Para complicar las cosas, en esta grabación se utilizó un diálogo hablado, especialmente adaptado para la misma y realizado por un grupo de actores franceses, entre quienes se encuentra Isabel Karajan, una de las hijas del maestro y que obviamente no tienen nada que ver con el resto del reparto. A muchos les parecerá mala la decisión de Karajan de emplear actores para el diálogo, porque para los discófilos y oyentes experimentados es notoria la transición entre la música y lo hablado, restándole efectividad al drama.

Es probable que no a todos les agrade la interpretación de Karajan y de su mezzo-soprano griega y prefieran otras versiones como la de Marilyn Horne con Bernstein (DG-2709043), Tatiana Troyanos y Solti (London 13115), Teresa Berganza con Abbado (DG-2709083) o una versión para nostálgicos como la de Victoria de los Ángeles y sir Thomas Beecham (Angel S-3613) o bien la que muchos consideran la Carmen "ideal", la de la Callas.

La eximia cantante-actriz grabó la Carmen, obra que nunca representó en el escenario, bajo la dirección de Georges Pretre en París en julio de 1964 (Angel S-3650x), ya en el ocaso de su brillante carrera, pero con su arte y su garra hizo exclamar a los críticos: María Callas es Carmen.

Resumiendo, la Carmen de Karajan es una grabación excelente, con una gran claridad, presencia, imagen escénica y equilibrio, tanto en la edición del disco normal como en la del cassette. Para los afortunados poseedores de un equipo reproductor de discos compactos, toda una experiencia sonora. ♦

- Agnes Baltsa (mezzo-soprano), Carmen.
- José Carreras (tenor), Don José.
- José van Dam (barítono), Escamillo.
- Katia Ricciarelli (soprano), Micaela.
- Otros solistas. Coro de la Ópera de París.
- Coro de niños de Schoneberger.
- Orquesta Filarmónica de Berlín.
- Dirige Herbert Von Karajan.
- DEUTSCHE GRAMAPHONE 274 1025 tres discos. En cassette 3382025. Disco Compacto 4 10082-2 GH-3

*Martín Luis
Guzmán*

Obras completas

Los escritos que conforman la nutrida y admirable obra de Martín Luis Guzmán (1887-1976) abarcan una amplia gama literaria: cuento, novela, crónica, ensayo, memorias e, incluso, alguna incursión en el guión cinematográfico. Nuestra casa editorial la recoge ahora en dos volúmenes, y pone así al alcance del gran público la lectura de estas páginas esenciales de las letras mexicanas modernas.



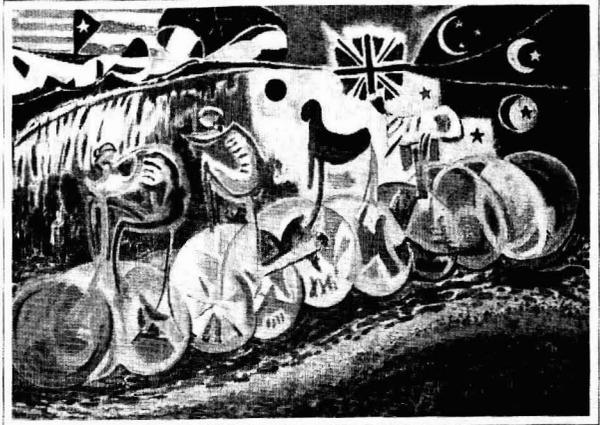
FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Vuelta 104

REVISTA MENSUAL / AÑO IX / JULIO 1985 / 200 PESOS

Milan Kundera Severo Sarduy
LA RISA DE DIOS VAMPIROS

ENRIQUE KRAUZE: *Un retrato distante de los mexicanos*



Juan García Ponce: Auto de fe

Poemas de Claude Roy, Gonzalo Rojas
Alberto Blanco, Orlando González Esteva
ENTREVISTA CON RUBÉN BONIFAZ NUÑO

era

BIBLIOTECA ERA / NOVEDAD

Héctor
MANJARREZ
*Canciones para
los que se han separado*
(poesía)



Canciones diseminadas en el cuerpo de los lenguajes modernos, canciones iluminadas por el fogonazo de los descubrimientos cotidianos, baladas de nuestra condición y de las condiciones de nuestro amor, *Canciones para los que se han separado* busca en la poesía el ejercicio de la libertad, sintetizando las voces de toda una generación.

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

