revista de la universidad de méxico

jaime sabines
luis cardoza y aragón
marta traba.

ricardo garibay
augusto monterroso
peter weiss

siqueiros: sobre la plástica mexicana contemporánea

sumario

Volumen XXI, número 4 / diciembre de 1966

3

Luis Cardoza y Aragón:
13 nostalgias

4

Héctor Azar:
Ocios, almanaques y meditaciones

9

Augusto Monterroso:
Las criadas

10

Ricardo Garibay:
De amor y tiempo

14

Jaime Sabines:
Autonecrología

16

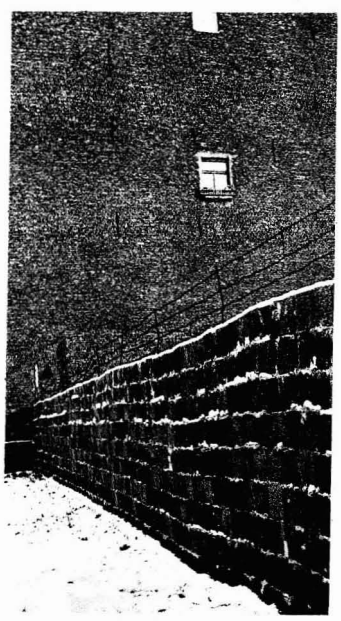
Marta Traba:
La cascada

I

David Alfaro Siqueiros:
Vigencia del movimiento plástico mexicano

19

Peter Weiss:
10 notas de trabajo de un escritor en el mundo actual



24
ARTES PLASTICAS
por Juan García Ponce

25
CINE
por Carlos Monsiváis

27
TEATRO
por Alberto Dallal

29
LIBROS
por Martín Villanueva, Juan José Arreola, Arturo Souto, Iván Restrepo Fernández

32
Actividades de la Dirección General de Difusión Cultural en 1966

37
La autonomía de la Universidad de México

34
JUNTA DE SOMBRAS
Madame de Staël
por Ramón Xirau

PORTADA
Calendario de principios de siglo

Universidad Nacional Autónoma de México
Rector: Ingeniero Javier Barros Sierra / Secretario general: Licenciado Fernando Solana
REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO / Organo de la Dirección General de Difusión Cultural
Director: Gastón García Cantú / Jefe de redacción: Juan García Ponce

Torre de la Rectoría, 10º piso,
Ciudad Universitaria, México 20, D. F.
Teléfonos: 48-65-00, ext. 123 y 124

Franquicia Postal por acuerdo presidencial del 10 de octubre de 1945, publicado en el D. Of. del 28 de octubre del mismo año.

Precio del ejemplar: $ 5.00
Subscripción anual: $ 50.00 Extranjero: Dls. 7.00

Administración: Ofelia Saldaña

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

Luis Cardoza y Aragón

13 nostalgias

I. *Luz*

Qué indecible ternura embelesada en el cielo íntimo y único, ignorante de que es cielo.

Nueve centurias, casi en la noche perfecta de los minerales, un río de miel alimentó el ludión pulsátil olvidado de sí en la plácida somnolencia definida con más sabiduría que la geometría de los cristales.

De pronto se desploma el cielo que se ignora. Fulminado de vida, el ramo de coral es arrancado de cuajo del mar nocturno, pequeño y suficiente, por un sólo zarpazo de la luz que hiende su delicia hasta el grito que conoce a la muerte. ¡Rayo sobre el claro limbo absoluto!

II. *El zopilote*

En la jaula del parque zoológico de Amberes, al zopilote —ceniza y carbón—, apenas si le temblaban las yertas alas descoloridas.

El pajarraco, ayuno de carroña y materiales fecales, parecía un arcángel condenado.

Pedazos de carne sanguinolenta como brazos aliviaban la sin fin y ubicua pizarra invernal.

Recordamos los trópicos. Los zopilotes con alas inmóviles deslizándose sobre los campos ahitos de sol innumerable.

La nostalgia del zopilote subrayaba la aterida sordera del ámbito, bajo y plomizo.

Largo tiempo lo contemplamos.

Al día siguiente insistió el desterrado en que volviéramos al zoológico.

Yo quería volver a los Rubens de la catedral.

Fuimos a la gran jaula del zopilote.

El desterrado sacó del gabán un paquetito cuidadosamente dispuesto. Lo entreabrió y arrojó sus heces al ave miserable.

Solemnemente avanzó el zopilote. Con cadencia inmemorial, asintiendo como un catedrático, de tres picotazos devoró el tesoro.

El desterrado volvió al otro día, subyugado por la fascinación mágica del rito.

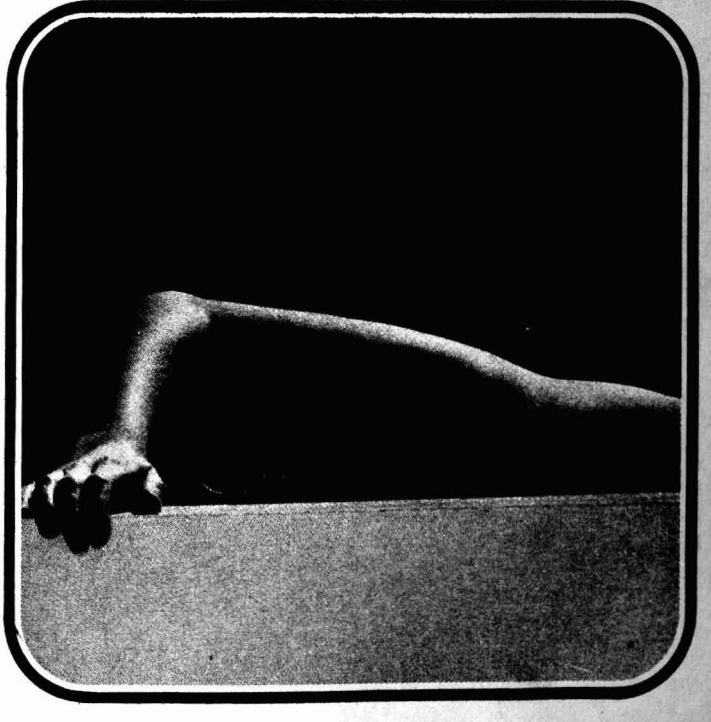
Es lo más tierno que he visto en mi vida.

III. *Herida de lodo*

Pintaba para sí obras maestras, para estar consigo y para salir de sí y ser más él mismo; para insultarse y conocerse y resucitar, deseando, por miedo de tener razón, que más veloz pasara el tiempo. Su timidez escarlata le impedía compartir una belleza que acaso no habrían podido asir. Lejos de la piedad de la mentira, del cisne petulante sobre la herida de lodo, en su cenit abrevaba el laurel secreto en donde no titubeaba estrella alguna. Apasionadas de fatalidad, hacían el amor sus formas: júbilo y danza de la angustia de gritar sin ser escuchadas. No dejó rastro de su vida, —muerte hermosa y manual como una manzana. Así, con no deseada insolencia, negó su nacimiento y pudo comprender que sólo por tal cirugía sin heroísmo era otra vez expulsado del paraíso. Su casa sin ventanas se hizo vertiginosa diafanidad, y sus alas de piedra lenta se desplegaron en el ágil amanecer de las profanaciones.

IV. *En el Carmen*

Llorando el llanto de la humanidad, estallada granada, avanza Eva llorando un diluvio pequeño y absoluto. La mano izquierda semioculta los senos; la derecha quiere vendar la herida del mundo. Adán hunde el rostro entre las manos, muy baja la cabeza agobiada, porque todo es delirio y allí está sencillamente. Su difícil dolor central ni entonces encontró salida. Con duda perentoria, ácida y triste, tensa madeja de sombra, gime macerados abismos. Eva se ha vuelto ella; Adán se ha vuelto él. Las dos llamas se precipitan bajo la tormenta del ángel, toda en el índice irrefutable que los expulsa más que la espada iracunda. Masaccio, árbol de plata, se aleja resueltamente, denso de frondas estremecidas y éxtasis materiales. Por el atrio del Carmen se oyen sus pasos descuartizando el horizonte monótono. ¿O son los míos? Siempre otra vez, de nuevo, arrebatados por la nostalgia irrevocable del alimento terrestre desconocido.



V. *Lo inmediato y tangible*

Con cara de feto senil en la que resbalaba un júbilo furioso, estrábicos los acartonados ojos cocidos por la luz que no articulaban mirada alguna, huérfano de siempre y siempre recién viudo, farfullando, rechinando, aullando en su salmuera, asiéndose del aire y de sus cabellos, ascendiendo en el mar la escalera sin fin que lo baja un peldaño cada vez que lo sube, fijo en su inerte deflagración, desasido y distante en la realidad sin cuerpo, absorto de lobreguez y de relámpago, relamíase desesperadamente esperanzado en lo inmediato y tangible, daba grandes bandazos con la caja de cerveza contra el pecho, apretándola con amor, Sísifo triunfal en vértigo lento, manso geyser de convicción remota, fervorosamente, antes de caer, bruta piedra gemebunda:

—¡Tiznen a su madre Santa Claus y los Santos Reyes!

VI. *Eternidad*

Sentada sobre el lecho, te inclinaste hacia mí etruscamente. De pronto, como en los sarcófagos, inmóvil roja arcilla quemada. Mis muslos aprisionaban tu cola de sirena, bullente de hormigas y escarabajos. Estuvimos siempre otro instante entrelazados, en perpetua resurrección, exhumándonos de las sábanas hasta el nivel del aire.

¿Queríamos recostarnos sobre el otro lado?

¿Ibamos a nacer?

¿Qué habías recordado?

Sin darte cuenta de nada sonreías, semiyacente como un monumento a los pájaros. En la playa distante del mundo sin evidencia escurríase la arena entre nuestros deseos. Una bandada de gaviotas revoló en la cima del tiempo pespunteado por el tictac del reloj listo para repicar al día siguiente. Algunos milenios, como posando para el fotógrafo, en torno a tu cintura pasé mi brazo. Así, reclinados, seguimos soñando el mismo sueño común. Las sábanas se olvidaron en espumas y nos batieron las olas una vez y otra vez. Seguimos inmóviles, siempre otro instante, incorporándonos en nuestra roja arcilla quemada.

(Nunca llegó el fotógrafo.)

VII. *Caída hacia arriba*

Hacía siglos estaba aliviando mi cuerpo, aliviándolo de un cólico dulce, aliviándolo sin interrupción, impulsado vertiginosamente por el chorro parejo y fuerte que expelía, aliviándome dulcemente, al mismo tiempo que ascendía, ascendía por impulsión a chorro, y el volcán crecía, y yo experimentaba una indecible beatitud arcangélica que crecía a cada instante cuanto el volcán crecía, aliviando mi cuerpo, hacía siglos, en una caída vertical hacia arriba, interminable, pareja y vertiginosa como mi beatitud, a punto ya de encontrar a cada instante hacía siglos, las puertas del paraíso.

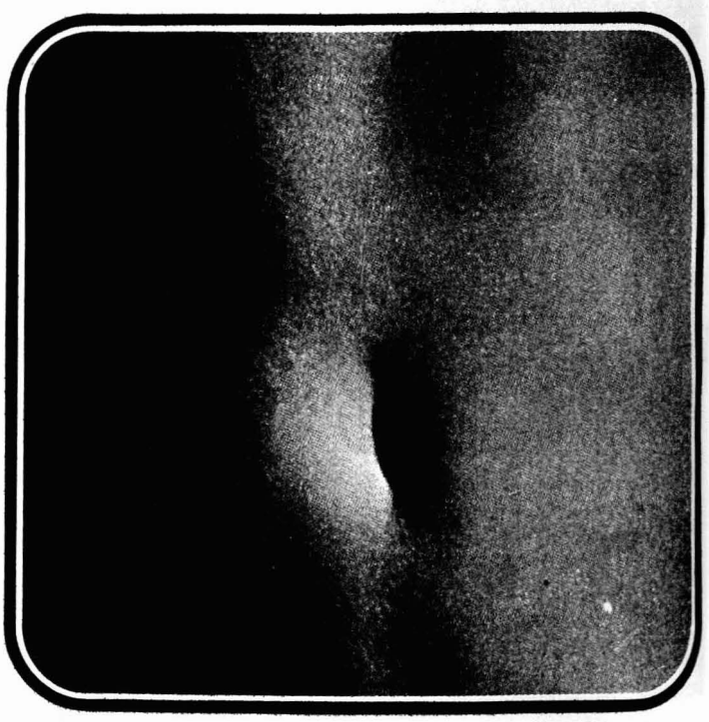
VIII. *Ombligo*

Fui hundiéndome en el ombligo y arribé a otro ombligo, y me hundí en otro ombligo y otro ombligo y otro, con ímpetu fálico, hasta llegar de pronto, sin sorpresa, al dulce cimborrio sin herida alguna de predecesor, e instalarme en el centro del tiempo, en la cúspide del Ahora, en donde pude contemplar la hoja en blanco en que seguía tendida renaciendo, manantial de Siempre, de Nunca y de Tal Vez.

Bebí sorbos de su imagen sin saciar mi sed. Me bañé en ella. Me contemplé reflejado y mi imagen no era mi imagen. Y entré poco a poco, deletreándome, y perdí pie y seguí desprendiéndome de pesantez, en un ámbito sin respuesta a cada instante más delgado, como el de la propia putrefacción, hasta sentir las lanzas del sueño que asaltaba el sitio primero: la sima sin límite y activa de la hoja en blanco, en donde con mi ombligo sueño que sueño que sueño . . .

IX. *Espantapájaros*

Por falta de totalidad se erigen monumentos con médanos de



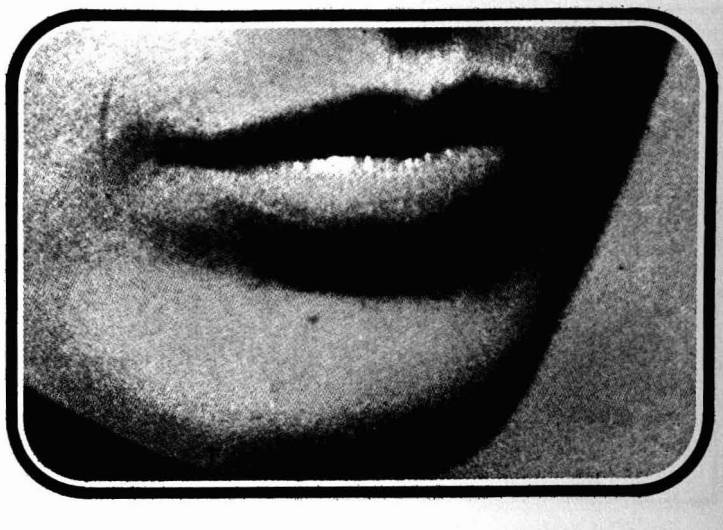
la voz, se sale del espacio cuya sombra es el tiempo en el no man's land de los espantapájaros que se exacerba entre las cosas y su nombre. Allí vivo con mis palabras que no son cifras ni símbolos, jadeos de lava corrosiva con los cuales (únicamente) puedo intentar, siquiera, acordarme de la Quinta Estación en donde no se precisa nombrar: todo contesta con la sola presencia, siendo nomás con su infinita carga de enigmas simultáneamente revelados y velados de nuevo, en el pasmo que me empuña por las entrañas, y yo, tumulto de cristales, no agonizo porque soy el deslumbramiento mismo.

X. *Sílaba de sombra*

Todo está noche y fénix olvidado del fuego. Pero en tu vértice arde la zarza que no se consume. Todo está cerrado y hay que romper los límites del mundo sin puertas. Como una horda mineral victoriosa, me arrojo en tu sonrisa que anhela asir el insomnio del cielo. Soy el ahogado recordando litorales que jamás ha visto. Te pongo contra el oído y el mar sin orillas quisiera asomar por tus ojos aún sin lágrimas. Me abandono a la yerta voluntad de ese mar que me acuna, mar prisionero en tu cuerpo salido de mi costado como una puñalada. Soy yo mismo, el náufrago y el mar y tu cuerpo. La zarza que no se consume. Eres una certeza en este mundo que no necesita de la esperanza. Si todo es plenitud ¿para qué la esperanza? Toda mi carne es falo. Me sumerjo y desgarro aleluyando hasta la herida devorante de mi costado; penetro por ella y me vuelvo del revés; naces de mí y nazco de ti, y caemos a pique los dos juntos, uno los dos, ardiendo en la misma llama que no se consume, cosquilleando con sílabas de sombra los pies del Infinito colgado del Arbol.

XI. *Autopsia*

Haciéndole la autopsia al mar tendí sobre el infinito de la página en blanco la mujer. Daba realidad a la realidad su nacimiento perpetuo. En el pórtico de la espuma encendidas detuviéronse las palabras. Una ola de ritos alzábala sobre el desierto de cenizas de las mitologías, al propio tiempo que destrozaba su alma contra el muro que protege el polen de la muerte, con el cual el pensamiento es más pensamiento al supurar contra sí silogismos de pájaros. Y por fin la voz que la nombre sin saber su nombre la deja tendida recordando sin memoria, erigiéndole pirámides de ahincos que son piedras que son nubes, mientras las palabras, las cuerdas de los ahorcados, los relojes y los violines, quieren decir, llenos de pavor e infinito, el último golpe de mar sobre la hoja en blanco que se hunde en el vórtice del ombligo.



XII. *Florecilla*

Sin comprender el estupor lleno de júbilo exaltado de quienes lo rodeaban, cuando por fin pudo entreabrir los ojos, bostezó como para tragarse el mundo. Con la luz se apretujó la carne flácida, chorreando tiempo y tierra oscura. Una súbita lasitud total se apoderó de él, yacente aún al borde de la fosa, piedra profunda viendo el cielo. Lo alzaron por los brazos y al pisar la tierra sintió que el sol lo atropellaba. Yo vi odio, espanto y distancia en sus ojos heridos por el aire, al volver sin desearlo al mundo que dábale de nuevo un sorbo de su necio licor dulzón y sobado.

Ya en el lecho, infinitamente atónito y tranquilo, como una flor de hielo sobre un piano, sus entrañas echáronse a gemir silenciosamente, porque su desolación sobrepasaba las lágrimas.

Soñando con despertar jamás, dormido a toda velocidad, recorrió los Tres Reinos y los Cuatro Elementos, geológica nostalgia de cal y de fosfatos, gozoso por la florecilla probable entre sus disueltos dedos amarillos.

XIII.

No creo en paraísos perdidos.

héctor azar

OCIOS / almanaques & meditaciones

Cuando se iniciaba el año 20 se firmó el Tratado de Versalles. En esa fecha también principió la década fabulosa que significaría el inicio de la crisis total; el acabar definitivamente con un mundo hecho añicos, y con su polvo *construir un mundo.*

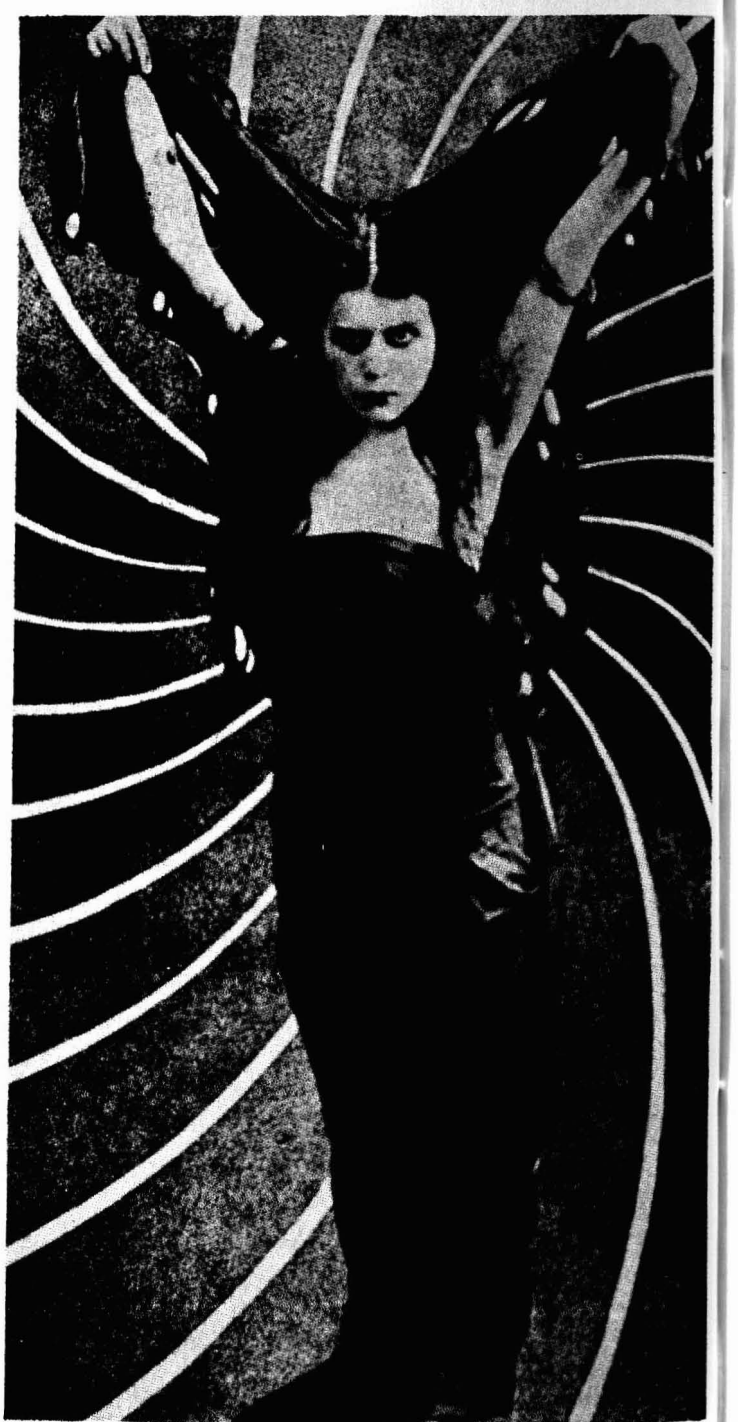
Del 20 al 30 la fiebre rompe cualquier termómetro imaginable y los gay twenties son un-poner-las-cosas-al-revés para tratar de llegar al extremo más lejano, al más remoto, en donde la posibilidad del círculo se cumpla en la libertad completa para todo y para todos. Es un tiempo caliente y prolongado en el que se da el abrazo de los amigos al través del gentlemen agreement.

Es el momento también en que Alemania comienza a pagar físicamente y en que Inglaterra se dispone a dormir el último de sus sueños dorados. La Revolución de Octubre da lugar al buggy-buggy, al swing y al charleston como reacciones de la extrema derecha, y el american way of life da las más seguras muestras de su inoperancia. Las faldas se acortan pues todo va para arriba-All dressed-up. Chaplin, que había abandonado Inglaterra antes de la guerra para una gira por la Unión Americana en una compañía de vodevil, descubre el sentido sangriento de la risa moderna. Perla White inaugura el suspense. Churchill es, a la sazón, Ministro de la Guerra y no puede por lo tanto ocuparse de las impresionantes manifestaciones de los sin-empleo. Y es que los viejos problemas se revisaban con el criterio de las nuevas ideas.

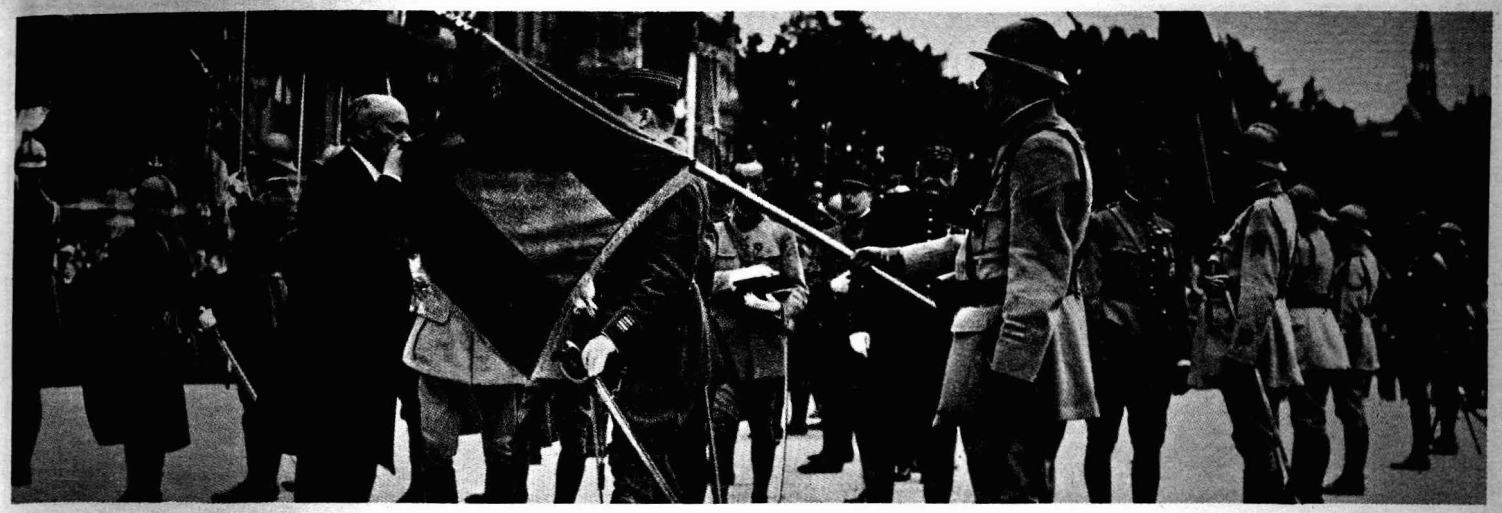
Hollywood señalaría el camino: las modernas Agripinas, Porcias, Hécubas y Medeas serían las variaciones simplistas de la grande y única Yocasta, que daría permiso al mundo de hablar con descaro —sin la más leve sombra de pudor— de la madre y el sexo como de dos recursos del amor perfecto.

Chaplin

Churchill



Treda



Jimmy Yelow es un fraudulent english financier; Bertrand Russell, un old man out. Es todo. Pero cuando fue preciso adornar los salones con japónica lila, encajes de guipure y todos esos abalorios característicos de las grandes ocasiones, ellos se negaron a asistir a la fiesta organizada en su honor en el Criterion's Roof Garden. Sin embargo, algunas personas más atentas y de modales mejor cuidados, asistieron vestidas de holandesas.

Los cocteles se popularizan a gran prisa. La teoría de la relatividad es comprensible solamente para unos pocos, muy pocos, físico-matemáticos. Albert Einstein viaja a Inglaterra en 1921. Y el trabajo de Freud se utiliza para justificar el libertinaje y la extravagancia ("El psicoanálisis enseña a odiar a los padres y a que los hijos se marchen de sus casas", Kipling).

Aparece un nuevo juego: el Pogo-Stick. Es un bastón de un metro y medio de altura, con una cruceta unida a un resorte y en la punta inferior un protector de goma. La persona en juego debe trepar a la cruceta siempre auxiliada por un segundo, y ya en ella, asida del extremo superior que tiene forma de manguete, impulsarse *con todo el cuerpo* para ir dando saltos sobre una superficie horizontal.

Rodolfo Valentino deberá ser, durante los próximos cinco años, el objeto amoroso más codiciado. Douglas Fairbanks, el más viril. Se estrena *Los cuatro jinetes del Apocalipsis.*

2 Esta deberá ser una meditación dinámica. Una meditación que evite cualquier retórica que frene el ritmo de mis sentimientos. Quisiera que en esta meditación se oyera u oyese la vibración interior de mis ideas más íntimas. Habrá que darle manija al MG. Veamos:

¿Qué fue el Commonwealth? Algo completamente distinto del Corpus Habeas. Y ¿quién fue Adam Smith? Alguien que no es Ez (Ezra Pound, claro). Pienso en los dibujos de Picasso hechos con los dientes. Sus dientes amarillos de tanto fumar y picados de tanto tomar coca-cola.

El fin de cada episodio deberá dejar la sensación de un extremo peligro que no se pueda evitar... o también de muerte..., le dijeron a Juan I los productores de su próxima película. Yo, a mi vez, le dije lo siguiente: — Mira, creo que no tienes que ver nada con la Revolución. Yo tampoco. Por eso es preferible que pienses en la posibilidad de realizar una comedia musical como *Chin Chun Chan, A family man,* etc. Algo como el espectáculo de Marcus que vino hace unos veinticinco años a Bellas Artes y que resultó sumamente interesante, porque el productor hacía descender de un avión a veinte pimpollos daneses en el aeropuerto de Barcelona. Aunque en los colegios de Bruselas hablaron correctamente. Yo le dije.

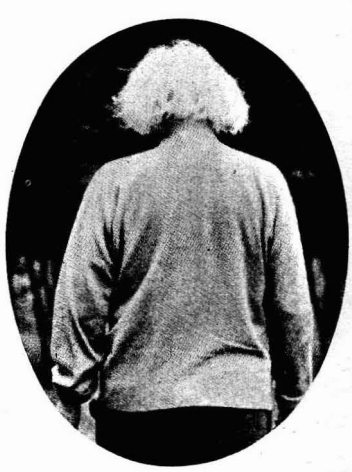
Aparecen los pioneros de la radiocomunicación: gramófonos, micrófonos, megáfonos, vitáfonos,... played by... made by... La industria electrónica. Pionera también Mae Murray que inventó el baile "shimmy". En la página de enfrente Jacquie Coogan. La cima del Everest. Sir Ernest Shakleton. La RAF. El príncipe de Gales más tarde llamado Duque de Windsor.

Las playas de España y la Riviera

3 La industria europea necesita capital para proseguir. El retorno económico, el dejar hacer, la casa de los viejos: arriba de veinte millones de libras para Army; arriba de doce millones de libras para Navy; arriba de siete millones de libras para la Educación y arriba de tresimedio millones de libras para los pensionados de guerra.

Los griegos y los turcos alientan el paso de sus héroes epónimos (1921-22). El que fue investido con la Orden del Baño es recibido por Clemenceau en París y se les ha visto pasear muy complacidos por el Zoológico. Derby day. The power behind the microphone.

"La tribuna del pueblo" fue un escenario espléndido para la gran soprano australiana Nellie Melba. Su interpretación poco común de unas arias poco conocidas de Verdi, limpió la niebla demagógica de la atmósfera de Piccadilly Circus. Ahí mismo y en su oportunidad, dos notables casos de asesinato político se ventilaron públicamente: el primero fue aquel que en febrero de este año hizo que una de las viudas solicitara la exhuma-



Einstein

Perla

Freud

Mae

ción del cadáver de su marido, muerto por su amante once meses antes. En el otro la figura central fue una joven enferma, que hizo ingerir arsénico en fuertes dosis —también durante once meses— a un miembro del Parlamento de quien dependía económicamente.

4 Arriesgo la vida cada vez que cruzo la calle para ir a tomar el lunch; dicen en mi pueblo. Yo no. Así empezaron a llenarse de máquinas rodantes las calles de Ur, de Babilonia y de Nínive, de París, de Damasco y de Constantinopla. Las riberas del Nilo, del Po y del Manzanares, cerca de donde te vi partir desde la penumbra vaga de mi pequeña alcoba, mientras en voz muy queda te decía: linda cena, linda noche, lindo lecho, lindo amor.

Pharaonic Art

Bretón

5 Emancipación del espíritu y del cuerpo: Las mujeres fuman. El Arte funcional en los posters abstractos del London Museum. Dover Street or St. James Park Station. Treintaitrés millones de libras de 1923 a 1932, y para 1984 ¡treintaiocho millones de libras arriba! Cup final: un cuarto de millón de humanidad se hizo presente en la inauguración del estadio de Wembley para ver el Cup final. Knock Out: Carpentier despacha a Joe Becket. Big Bill. The American.

...En ese verano Mr. & Mrs. Alberto Ross Goes ofrecieron una recepción a la que no me invitaron. Pensaron, quizá, que mi presencia no combinaría convenientemente con la de Percy Boos, el Rey del aluminio. O probablemente se abstuvieron de invitarme porque no los llamé a hacer temporada cuando recibí a Mr. & Mrs. Malcolm Campbell, quienes aceptaron venir a mi finca para reponerse del terrible esfuerzo que tuvieron que desplegar al correr su famosísimo Bluebird a 150.87 millas por hora. En fin, averígualo y comunícamelo. Tuya siempre. *Pola.*

6 ¡Qué puedo decirte del tango! ¡No, no, Nanette, déjame que te explique! El comunismo puede llegar a tener un gran influjo en nuestras operaciones emotivas. El tango... requiere, para tus pies, las alas cansadas, las alas de metal completamente rotas en el desliz y en la languidez de la curva de tu empeine. No hay tango sin empeine, Clara. Y es que en el empeine se proyectan las sensaciones tan particulares que traen consigo las postrimerías del acto sexual. Nunca podrás con el tango, créeme Beatriz, si no calzas zapatillas con broche de fantasía, falda levemente drapeada, pedrería como perlas, mangas circulares o de campana, talle bajo y turbante.

Resumen: JJ = Ulyses. DHL = Women in love. AH = Antic Hay. Noel Coward = The Vortex. S.M. = ...

El grupo de repertorio de Birmingham puede resultar algo parecido al Kalita Humprey's Dallas Theatre Center, a donde fue FNS a conocer a CG antes de que yo llegara. Y cuando yo estuve ahí sólo pude hacerme entender por un pocho, cuyos reflejos condicionados se determinaban a priori y a posteriori de decir: P i d r r r o G o n z a l i s s s s . . .

Se estrena *Carnet de baile* de Duvivier con Tristan Tzara, Paul Eluard, Breton, Dalí, Hans Arp, Man Ray y Federico.

7 Los managers y los agentes de los artistas siempre están tratando de entablar rivalidades. Por eso me es muy grato Diaghilev, con su chistera, su bastón y sus temporadas en Dauville. Nijinsky, dicen que llamó a la puerta del hotel de Diaghilev en París: — ¿Quién es?, dijo Sergio. Y Nijinsky le contestó: — Un perro.

Picasso

Lawrence

La sublime aspiración del arte americano la resume Harold Lloyd, un espléndido go-getter con su humor sulfuroso y su cuerpo de manecilla de reloj enmohecido. Su boca (la de Harold) puede ser materia de discusión en un curso superior de Pharaonic Art; y sus anteojos —con ellos, a pesar de ellos— no pudieron ver pasar a Helena Normanton Rubinstein y entrar en la Corte a exigir que a las mujeres se les aceptara en las profesiones libres, fuera ya de todo gremio medieval.

Voronoff promete la longevidad. Grant Baiting inventa la insulina y la diabetes. Nueve meses después tax free.

8 Me gusta disfrutar de esta hermosa sombrilla hindú que cubre mi cabeza y la de la Queen Mary y la de la Queen of Italy, de las inclemencias del sol, otra vez en Wembley. Es una feria gigantesca en donde deberán estar expuestos todos los productos animales, minerales y vegetales — ciencias físicas y naturales — de los dominios y las colonias. Estuvimos también en el parque de diversiones y visitamos todos y cada uno de los stands o pabellones. Ellas y yo, la Queen Mary y la Queen of Italy. María Estuardo.

Nunca podré con el pantalón-balón.

Los reyes del Charleston: Cassani y Leonardo. Una negra déclassée, terriblemente gorda y prostituta, hizo una entrada solemne al Blackbird place del brazo de Sir Thomas B., preocupado como nunca por el desarrollo de la ópera en México. Según declaraciones suyas al Daily Mirror, signadas con una foto también suya. Contratados: Sacco y Vanzetti, tenor y contratenor.

En Trafalgar todo. Votes for women and hopes for Peace. No. No puede ser un mito Lawrence de Arabia. Por lo tanto, hermano, tío, sobrino, abuelo, amigo y enemigo, padre y madre. Tú con Lindbergh cruzando el cielo y con el mar por alfombra. Bajo el nombre de Corydon te reconozco. Te recuerdo. Oro por ti:

"Oh, Cocteau, chèvre folle, auxilia a Lawrence y a Charlus que van rozando el mar bajo el manto celeste de mis oraciones. Votaré por ti; pediré a Buffon que te lleve a la Academia. Tú, que además gozas del favor de los dioses — como tu hermano André que sacaba su mano por la ventanilla del tren en marcha camino de Strasbourg. Lejos y cerca de Colmar, donde te vi contemplando el retablo con mirada idéntica a la de Victoria de Samotracia. Y luego partiste (partir, partir, partir...) semejante a un rey afgano, como una escuadra australiana abandonando Dunquerque, como el Zeppelin —the german airship— surcando las entrañas del aire. Tú, Cocteau, french napier blue bell, the last american day de mis lecturas adolescentes. Tú, Cocteau, dios de los mansos. Descansa en paz, petite chèvre folle. Como Amaltea."

Coogan

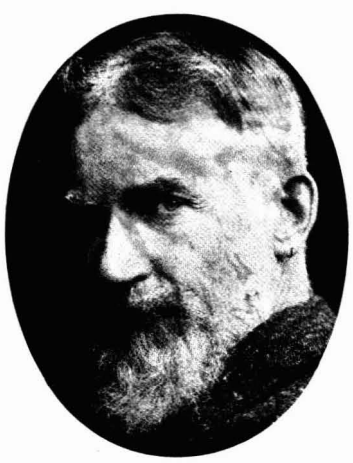
9 Efemérides: Vi en el Museo de los Impresionistas (1926) un gigantesco cuadro de Fantin-Latour. La figura central era Talulah Bankhead regando con champaña al perro balín del galgódromo de Wimbledon. Me dio mucha vergüenza descubir este cuadro de Fantin-Latour que no se encuentra registrado en ninguna parte o en catálogo alguno. Yo esperaba más de Fantin-Latour; pues si 191 millones de personas se han muerto with a sign of stress, desde 1917 a la fecha, él no debió haber pintado a Talulah orinando a un perro carente de vida y corazón. Talulah, aventuro, se prestó a posar para este engendro de Fantin-Latour, porque se lo pidió King Amanullah, con quien se dice que casará dentro de poco. Sólo San Jorge podrá obtener ante el Parlamento que se nos dé igual paga a los que hacemos el mismo trabajo. Ya que únicamente él entiende las consecuencias económicas de la soberanía.

Show Down

10 El Kellog-Pact de Versalles es la culminación de las operaciones preparatorias para la Segunda Guerra Mundial Kellog-Pact. Locarno-Pact —Russia no firma—. All Brand. Rice Krispies. Pop Corn. Nigel Bruce y Gladys Cooper. Cold Snape. Kensitas, private process. You belong to me...

Mi hermana acaba de comprarse un auto Citroën, gris, 1930, y, como algo muy especial, le concedieron en la Prefectura la placa provisional 18-EL. Eso la ha llenado de tanta felicidad como a mí de escepticismo respecto de sus progresos en el manejo de automóviles franceses. Supe además, que todo salió bien en la oficina correspondiente y eso me alienta, ya que me hace suponer que existe una voluntad favorable de parte de las autoridades para los carros de fabricación europea, cuya calidad y bajo costo en el consumo de combustible siempre han estado muy a la mano del consumidor, habituado a trasladarse con economía y seguridad. Que no es lo mismo hacerlo en una carretera de manzanas podridas.

Mussolini



Sháw

Puesto a pensar en la felicidad de mi hermana al adquirir su carro Citroën, gris, 1930, placas provisionales 18-EL, recuerdo lo extraordinario que resultó para mi vida emocional que yo adquiriese mi automóvil sport MG, 1936, rojo, DOS PLAZAS, placas definitivas 246-SEX.

11 ¿Estás sentada junto a mí o *conmigo* Sarah, Esther, Ruth, Reina de Saba? Entonces acércate más. ¡Adhiérete a mí de una vez por todas! Permanece un instante asida a mi cuerpo para que yo esté cómodo, alegre, acompañado. Que sea yo tu hermano mellizo que se entretiene con la seda leve de tus cabellos entre sus dedos.

1922. Mussolini marcha sobre Roma, la tarde que, en la Via Appia, Chagall había concluido una de sus obras maestras. Era una tarde cuya decoración pudo ser utilizada para una obra de teatro expresionista alemán, como *Lulú* de Wedekind por ejemplo. Y era el Duce la figura más plástica que Chagall dibujó en el lienzo de esa tarde. Después, Chagall me pidió que le pusiera título al cuadro. *El hombre y su deseo* le dije. Y más tarde me informaron que este título había sido utilizado para un poema plástico de Claudel que, representado como una parada religioso-política, llevaba música de Milhaud, pues Stravinsky había dado un pésimo ejemplo antes de salir de Rusia. Claudel entonces prefirió a Milhaud.

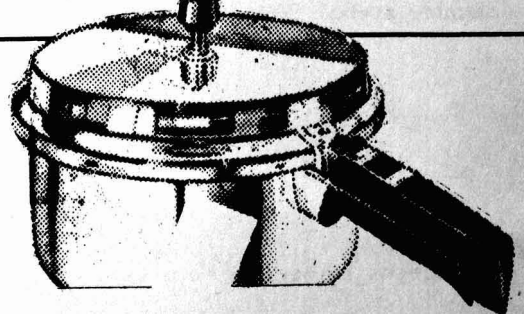
12 ¡No, Raquel, eso no puede ser! ¿Quién te dio o de dónde sacaste esas ideas tan absurdas? ¡No, te digo que no, Raquel! Es imposible que insistas en acostarte *con todos los hombres del mundo!* Tus caprichos infantiles no pueden llevarte a exageraciones de tal calidad. ¡Tampoco me hables de tus ideas fijas! No creo que un pensamiento, por poderoso y dominante que sea, pueda llevarlo a uno a perder la medida y la proporción en la forma que tú las has perdido. Piensa simplemente que eso no puede ser, que no podrías reunirlos a todos, que no sería bien visto, en fin... que los hombres no somos elementos decorativos como las piezas de un juego.

Después de una agitada sesión, le dieron el Nobel a Shaw. Y aunque hicieron bien, yo se lo hubiera concedido a Jouvet (avant Giraudoux) o a Breton, por franceses. Y es que en el drama universal de la guerra... Los anillos de bronce pueden ser el tema de un lugar de verano: Jamais, jamais, jamais pude ver jouer a Stanislavsky.

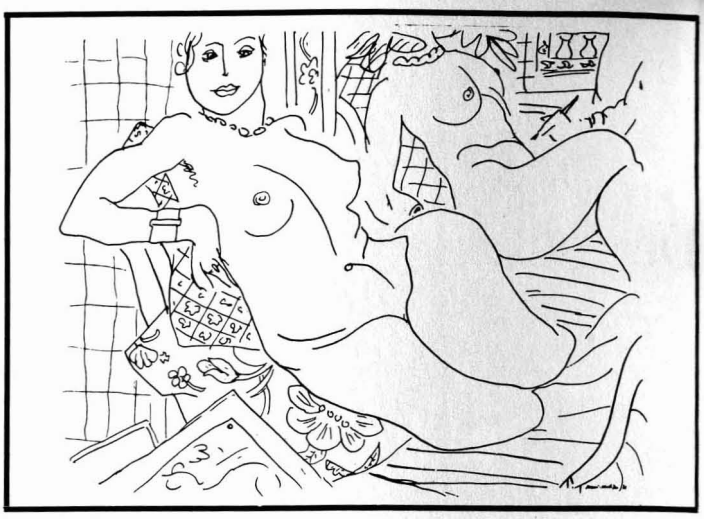
Augusto Monterroso

Las criadas

Amo a las sirvientas por irreales, porque se van, porque no les gusta obedecer, porque encarnan los últimos vestigios del trabajo libre y la contratación voluntaria y no tienen seguro ni prestaciones ni; porque como fantasmas de una raza extinguida llegan, se meten en las casas, husmean, escarban, se asoman a los abismos de nuestros mezquinos secretos leyendo en los restos de las tazas de café o de las copas de vino, en las colillas, o sencillamente introduciendo sus miradas furtivas y sus ávidas manos en los armarios, debajo de las almohadas, o recogiendo los pedacitos de los papeles rotos y el eco de nuestros pleitos, en tanto sacuden y barren nuestras porfiadas miserias y las sobras de nuestros odios cuando se quedan solas toda la mañana cantando triunfalmente; porque son recibidas como anunciaciones en el momento en que aparecen con su caja de Nescafé o de Kellog's llena de ropa y de peines y de mínimos espejos cubiertos todavía con el polvo de la última irrealidad en que se movieron; porque entonces a todo dicen que sí y parece que ya nunca nos faltará su mano protectora; porque finalmente deciden marcharse como vinieron pero con un conocimiento más profundo de los seres humanos, de la comprensión y la solidaridad; porque son los últimos representantes del Mal y porque nuestras señoras no saben qué hacer sin el Mal y se aferran a él y le ruegan que por favor no abandone esta tierra; porque son los únicos seres que nos vengan de los agravios de estas mismas señoras yéndose simplemente, recogiendo otra vez sus ropas de colores, sus cosas, sus frascos de crema de tercera clase ocupados ahora con crema de primera ahora un poquito sucia, fruto de sus inhábiles hurtos. Me voy, les dicen vigorosamente llenando una vez más sus cajas de cartón. Pero por qué. Porque sí. (Oh libertad inefable.) Y allá van, ángeles malignos, en busca de nuevas aventuras, de una nueva casa, de un nuevo catre, de un nuevo lavadero, de una nueva señora que no pueda vivir sin ellas y las ame; planeando una nueva vida, negándose al agradecimiento por lo bien que las trataron cuando se enfermaron y les dieron amorosamente su aspirina por temor de que al otro día no pudieran lavar los platos, que es lo que en verdad cansa, hacer la comida no cansa. Amo verlas llegar, llamar, sonreír, entrar, decir que sí; pero no, siempre resistiéndose a encontrar a su Mary Poppins-Señora que les resuelva todos los problemas, los de sus papás, los de sus hermanos menores y mayores, entre los cuales uno las violó en su oportunidad; que por la noche les enseñe en la cama a cantar do-re-mi, do-re-mi hasta que se queden dormidas con el pensamiento puesto dulcemente en los platos de mañana sumergidos en una nueva ola de espuma de detergente fab-sol-la-si, y les acaricie con ternura el cabello y se aleje sin hacer ruido, de puntillas, y apague la luz en el último momento antes de abandonar la recámara de contornos vagamente irreales.



Ricardo Garibay



El amor es tiempo presente; no conoce pasado ni futuro.

Cuando el amante dice al amado: "Te querré para siempre", está diciendo de veras: "Te querré sin cambio; así como soy ahora amándote, te amaré; mi amor te amará tal como ahora te ama, te amará sin término y no sabrá desde cuándo ni le importará saberlo; te amará mi amor a ti como tú eres ahora, no cambiarás para mí, serás idéntico a ti mismo en mi amor; el tiempo no nos conocerá, el futuro no nos hará nada, el pasado desde hoy no existe. Para siempre amaré lo que tú eres —está diciendo el amante—, no valdrá cuanto el tiempo traiga sobre mí o sobre ti de hoy en adelante, porque siempre tú serás tú, y yo seré yo, amándote."

Entran desde ese momento los amantes en uno como espacio inmóvil, e inmóviles los dos no verán pasar los días ni transformarse la tierra de los demás, los que viven la multiplicidad y el movimiento y el acabarse de las cosas. Ellos, los amantes, están en el cielo, o en el infierno; ni en el cielo ni en el infierno hay pasado ni futuro.

II

¿En verdad no hay tiempo ahí? ¿Es el amor un poco, o un mucho, como la eternidad?

La eternidad, se dice, para entenderla de algún modo, es un presente que no pasa. No es tiempo infinitamente prolongado, sino un momento inmenso y constante en que *todo* está fijo, porque nada en la eternidad transcurre. Este momento se antoja enorme, digo, no medido, y robusto hasta no poder serlo más y espantosamente vasto, espeso, rígido.

Los amantes, forzosamente inmersos en el tiempo, viven su amor como cosa que no cambia; remedo de eternidad dichosa, o infortunada.

Para que ilusión tan grande y tan verdadera sea posible, el fingido presente eterno de los amantes debe ser una repetición incesante del pasajero presente que de veras viven; el más fugaz de todos los presentes, porque el amor, lo más humano de lo humano, ¿de cuántas cosas necesita para vivir?, ¿de cuánto del hombre tiene que echar mano para sobrevivir?

Los amantes viven ilusión de eternidad a fuerza de vivir un momento sumamente efímero repetido sin saciedad.

III

Pero si el amor es lo humano de lo humano, también es lo divino del hombre, su parentesco con la infinitud. Y creo que es inmóvil.

Lo que es móvil está sujeto al tiempo, a durar y a la sensación del durar. Si el amor tuviera ese supuesto no existiría. Ningún amor siente ni se asoma al pasado ni prevé su porvenir. A partir de esta previsión el amor cesaría.

Algo dentro de los amantes cristaliza, es decir, pierde su indeterminación y toma forma distinta y clara. Algo que no era, o que era vislumbre apenas, presagio apenas, brota como una entraña más dentro de los amantes. Algo se hace sólido y transparente, cosa, cosa amorosa. Dentro de cada uno y entre los dos surge, y no crece ni se achica, el amor, la cosa amorosa.

El amante —el amado— es como un coágulo de felicidad o desventura, de materia impalpable y muy resistente; es como invisible monolito, tierna piedra, bloque de puro amor inmóvil. El resto de su ser irá y vendrá por el mundo, alterándose, matizándose, envejeciendo, padeciendo accidentes —y es lo que nos lleva a suponer que el amor varía, porque el ánfora que lo contiene —la persona— varía constantemente—, pero dentro de él, como el agua del pozo abandonado, el amor reflejará siempre la misma imagen.

IV

El amor humano es sólo imagen pálida del amor divino. Los hombres que consiguen este amor están, ante El Inmóvil, inmóviles. Aun su cuerpo parece que muere para que ellos, para que la parte de ellos que no se mueve, aún más sin moverse abandone su cuerpo, alce vertiginoso y quieto vuelo, llegue a la cima —cómo, dónde, cuál cima— y quede absolutamente quieta contemplando, amando al Amable sobre todo ser.

El Amable es, antes que todo, Amor, y El Amable es Inmóvil, el Amor en él es Inmóvil, y para amarlo hay que inmovilizarse. Con Su Inmóvil Amor me ama inmóvilmente. En mí mi amor es Su Regalo. Si amo, amo como Él —aunque yo sea el brillo de una punta de aguja—, me inmovilizo. Mi amor desde mí, a mi Amado, a mi amado, lo ama inmóvilmente.

El amor entre nosotros es nuestra porción de eternidad, nuestra imagen y semejanza del que Es Todo Amor.

V

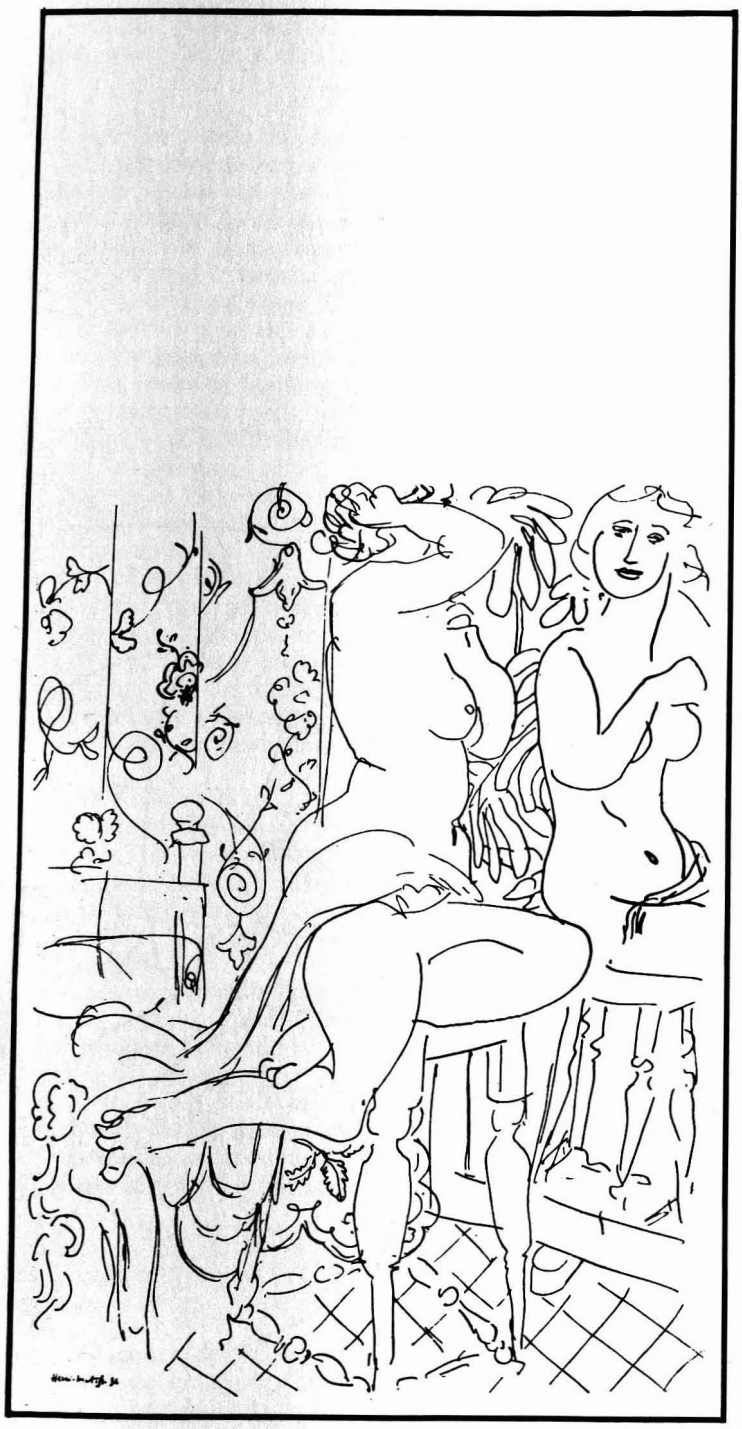
Parece que el amor es manantial y corriente; parece que es algo que se genera a sí mismo sin tregua. Así lo siente la mayoría de las personas. Las mujeres dirán que eso es lo cierto, y que el amor las acompaña fluyendo, buscando continuamente al amado, recreándolo en ellas.

Yo creo lo contrario. Las mujeres —en mayor medida que los hombres— se sienten vivir, bullir en el amor y por el amor, y andan en su cacería como si de un momento a otro fueran a perderlo. Se multiplican cazándolo, preservándolo; lo rodean, lo abruman de amuletos y exorcismos para que no las abandone y para que lo nutra a todas horas el amor del amado.

Esto ¿es de veras necesario? El amor ¿languidece sin diario alimento?, ¿sin a diario reconstruir, ojos adentro, la imagen del amado? El amor ¿necesita, para vivir, del amor del amado? Supongo que no. El amor es obrero insomne y minucioso; vela modelando, lejos de la voluntad, la imagen amada. Y supongo que tampoco necesita ser correspondido. Cuán lejos de su adorador, Beatriz, cuán móvil en el mundo, lejana siempre; y cuán inmóvil en el dolorido corazón de Dante, cuán persistente. Y no vive Beatriz por la *Comedia;* la *Comedia* debe su vida a Beatriz.

ILUSTRADO CON DIBUJOS DE MATISSE

De amor y tiempo



VI

El amor, ciertamente, tiene hambre del amado. Y la ausencia de éste es dolor y su presencia es hartura. Pero no se debe el amor a la presencia ni a la ausencia del amado. El amor está donde está; su alegría o su aflicción son sus accidentes.

VII

Dice Proust que todo es cosa de un día en que el amante busca al amado y no lo encuentra. Ese día, una persona apenas diferente de las demás se convierte en el amado; no lo era antes de empezar la búsqueda. Swann ve con mucha frecuencia a Odette; su curiosidad crece, su atención se hace minuciosa. Odette despliega ante él —sonrisas, preguntas, abanicos, melancolías— la casi inagotable gama de sus misterios. A él lo va ganando el hábito de verla, el gusto inadvertido de saberla para él cuando él aparece. La relación se vuelve cotidiana. Una noche Swann sale a buscarla, ella no está donde siempre, y Swann pasa la noche buscándola. La noche se despuebla, se vacía, es oquedad o llenazón de muchedumbres resecas. Le parece a Swann imposible que ella no esté en ninguna parte para él. Y velozmente una única urgencia rebasa su corazón: verla, porque verla daría, ya desde esta hora, razón a su ser, certeza de estar siendo. La imagen de Odette como que entra por derecho propio en el amor de Swann, como que busca aposentarse ahí como en su propia casa, aunque con desconcierto todavía, un poco a tientas, algo borrosa la estancia, algo borrosa la imagen, temblorosa todavía. Pero hacia el amanecer Swann no ha encontrado a su elegida. Un París odioso de mil rincones la esconde. Y Swann la ama ya, sin remedio. Odette se ha vuelto presencia necesaria en Swann, presencia nítida, indeleble. Odette es ya el amado. En Swann ha nacido y alcanzado madurez en una noche, una estancia, una imagen, un bloque de cristal, algo que él no era, que no es él, que en adelante será él en carne viva: su amor, su amor a Odette.

Mientras nacía su amor, Swann estaba en el espacio y en el tiempo, su amor parpadeaba, húmedo todavía, queriendo nacer, como forma larvaria de amor o anuncio de amor. Al alba, eso, era amor perfectamente construido.

Digamos que el amor, naciendo, es estrella temblona, de vacilante luz, barnizada de sombras, de intermitentes apariciones, padeciendo su primera y su última movilidad. Nacido el amor, la estrella quedará fija en el pequeño firmamento que los amantes crean.

VIII

"Piensa en mí" —dice el amante al amado cuando deben separarse, y el mundo se le convierte en chusma de asedios para el amado, y para él en peligros de lejanía, peligros de movilidad, peligros de que el amado entre en el tiempo y en el espacio de todos los hombres.

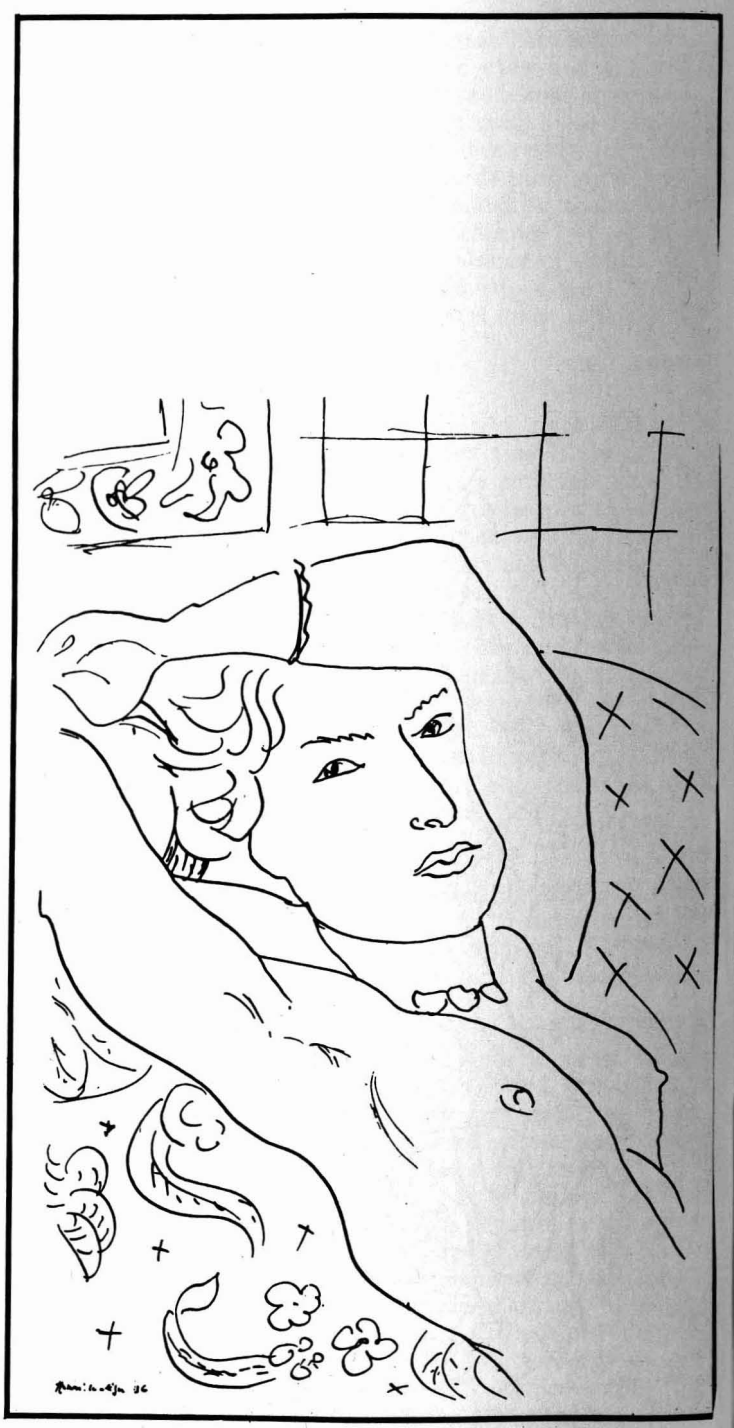
"Pensaré en ti" —dice el amado.

Aquello quiere decir: "No oigas, no veas, no pienses, no hagas, no sientas, no vayas ni vengas, sé ciego, sordo, mudo, ausente para el mundo, sé para mí, no te muevas, permanece hipnotizado, inmóvil para mí."

Y lo del amado quiere decir: "Así seré, sordo, ciego, inexistente para el mundo, no habrá nada en que ponga mi ánimo, seré como en este momento: inmóvil para ti, no dejaré ni un segundo de verte, de estar contigo."

O sea, por mutuo acuerdo que no mencionan, que desconocen, en el comienzo anulan el tiempo; y cada vez que se separan vuelven a anularlo, ahora expresamente, porque el tiempo es, si entra en los terrenos del amor, el enemigo del amor. Hay que borrar el tiempo y el espacio, para que el amor viva; hay que vivir al borde de la vida, o en su más íntimo centro.

Si los amantes se separan, desmejoran: se afilan, languidecen, se ajan como planta sin sol. Y sin embargo, no lo advierten —aunque sí el resto del mundo— porque no sienten el paso del tiempo en ellos, están quietos, en contemplación, traspasados de deliquios, adoloridos de ausencia. Algo en ellos se duele, inmóvil, de la ausencia; y su cuerpo acusa las heridas de ese dolor, de ese su amor dolido que, si pudiera moverse, si pudiera asumir cambios, de algún modo se defendería, buscaría curarse, evitaría las rasgaduras.



IX

"Vi a Clara, estuve ayer con ella, y me decía . . ."

Dice el amante, veinte años después. Y el amigo que lo escucha: "Cómo ¿todavía amas a Clara? ¿No has dejado de verla desde hace veinte años?" Es decir: "¿Sigues inmóvil? ¿No existe el mundo para ti? ¿No tienes idea del tiempo? ¿Qué te pasa? ¿Por qué no te has movido? ¡Nada dentro de ti transita desde hace veinte años!"

X

Esta mujer que amaste en 1930 es la misma que amas en 1955. Bah. Qué tienes. ¿La misma? ¿Y esas arrugas? ¿Y ese cuerpo sin elasticidad? ¿Y aquellas, te acuerdas, aquellas líneas de gracia en el paso? ¿Y esos dientes turbios, la mirada opaca? A esta mujer que amas ahora, así como la amas, la amaste hace veinticinco años; así como la amaste la has amado durante veinticinco años.

Los accidentes caen sobre los cuerpos y los deforman, sobre el carácter y lo arrasan, muchas veces en forma atroz. Pero el amor que anda contigo desde quién sabe cuándo, ha sido, es, un bloque de cristal perfecto desde aquella mañana en que ella cruzó frente a ti y tú dijiste:

—Esa muchacha. ¿Quién es esa muchacha?

Y sentiste que dentro de ti se abría un pozo, una violenta pena, un desesperado no tener algo, ya desde ese instante, muy amado.

—Quién. ¿Cuál muchacha? —preguntaron los otros, que veían cruzar frente a ellos a cientos de muchachas.

XI

Recuerdo un cuento, no sé de quién.

Un viejo obrero regresa a su aldea, maltratado y humilde. Recuerda vagamente a sus padres, algún rincón o un árbol, y a una muchacha que había amado adolescente. Conforme avanza, el rostro de la muchacha se dibuja. En unas peñas, arriba y lejos del pueblo todavía, se sienta a descansar. Contempla el caserío cuando oye pasos. Una vieja astrosa y encorvada viene por el camino, a su espalda un haz dè ramas secas. Sus pasos menudos y pesarosos, sus toses, su figurilla vacilante, sus harapos. Pasa frente al hombre; un momento el sol la hace silueta; y en el lamentable perfil, todo arrugas y años agrios, de pronto, el hombre —un súbito mareo, un mudo estupor, un volver a ver afuera, un desmayo interno como si alguien atravesando todo lo largo de su vieja vida le golpeara rudamente la nuca— ve el perfil de la muchacha antigua, la finura inocente, el aire de líneas que murieron desde hace mucho y que en los ojos del hombre no murieron, no morirán jamás.

También recuerdo una secuencia cinematográfica.

Pueblo a la falda de un monte nevado. Alpinismo. Invierno con invierno secretas grietas y aludes se tragan a los más audaoes. Alguna vez, las tormentas devuelven un cadáver.

La secuencia arranca con mucho ruido en la montaña y miedo en el casal. A la mañana siguiente; gritos, carreras, una noticia.

—¡Es Karl, es Karl! ¿Se acuerdan de Karl?

Gente alrededor de un joven de cristal helado, terso, iridiscente a la luz de la mañana, de tiernos ojos entrecerrados, sonrientes, que saludan. Y entre la gente que ve, apenas incrédula, apenas consternada, una ancianita quieta, natural. Se sienta junto al cadáver y lo mira:

—Aquí estás . . .

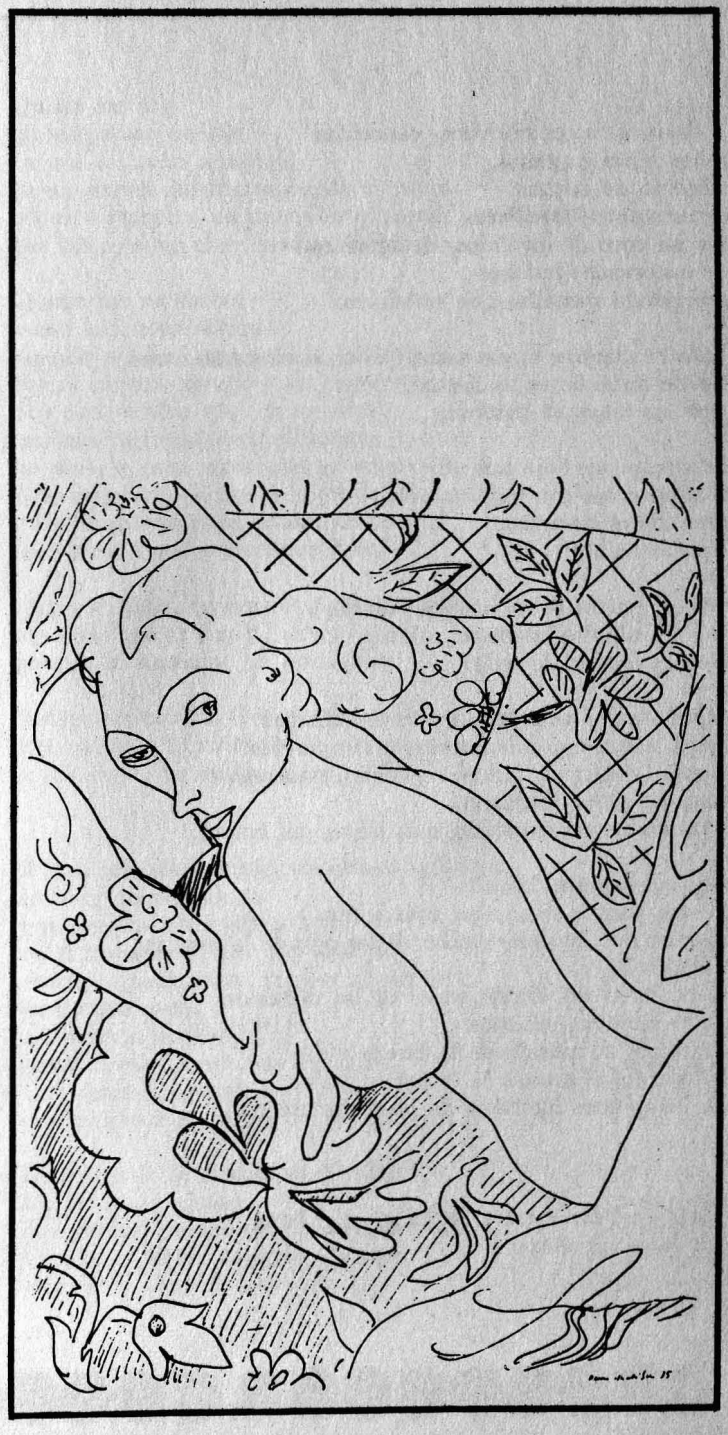
Las dos caras casi juntas. Una, bestialmente vieja; la otra, fuera del tiempo. Y las miradas.

Los nudosos dedos de la anciana se posan un momento sobre la frente del amado.

El joven había salido una noche, cincuenta años atrás, hacia la cumbre, y había muerto en la nieve. Su amada había vivido cincuenta años enamorada de una imagen que ahora un alud, un brusco deshielo le devolvía.

XII

Así es el amor: dentro del derrumbable cuerpo, unos ojos tiernos, como de cristal, dulcemente hipnotizados, que por arriba del vivir y del morir, desde su juventud perenne nos contemplan.



Jaime Sabines

Cuatro, cinco, seis voces conocidas
salen de mi garganta,
salgo yo de cenizas,
de escombros familiares,
soy un coro de inválidos, de agónicos,
de encorvados bufones
recogiendo monedas que no sirven.

"Me he muerto tantas veces" es un decir como otros.
No he dormido es lo cierto,
y ya no tengo ni hambre.

Si alguien me deja por allí,
si alguien me tira bajo un árbol
o en algún basurero,
¡qué descanso!

¡Aquí, jinetes del apocalipsis diario,
vay a trabarles las patas
con un cordón de seda!

¿Qué es este saco que llevo a mi espalda?
Es un costal con mis vísceras más queridas:
hígado y riñones, pulmón y tripas, páncreas
para los gatos desvelados.
("Miau" es la expresión más tierna del amor).

Aquí viene uno. Míralo.
Se me parece como una gota a otra.
(Somos dos lágrimas caídas de los ojos de la muerte,
Columba).
Concubinas del diablo, señor de los misterios,
padre nuestro, recemos,
cantemos al oráculo de la buena vida,
entonemos el himno de la resurrección
en los pétalos inmensos de la noche abierta.

•

Hay un día entre el domingo y el lunes
que salgo al campo.

Allí me reconcilio con la vida pastando
(la alfalfa tiene un sabor a verde exquisito
y las moscas son mínimas y tranquilas).

Dice el doctor que todo esto es mal de los nervios.
Lo mismo dice Buda en esa novela que escribió hace poco
acerca de los Beattles.

Ahora se abren puertas de cuartos vacíos,
se oyen pasos en el tejado que no existe.
Hay campos de concentración, hay alambradas
en que famélicos dioses piden agua.

Santos arbóreos (criminales colgados de sus brazos)
y subterráneos topos se saludan.
Es cuestión de raíces.
Hay una raíz que amamanta a los muertos
con una leche agraria, metálica y purísima.
Otra raíz para las águilas en vuelo,
una raíz del viento más delgado y más fino.
Y otra raíz de espanto
con que te dan el chocolate y las sonrisas.

Mírame bailar en un solo pie
sobre el alambre de la luz. Yo alumbro
esta esquina los miércoles,
hasta que llegan a los quicios a hacerse el amor.

Ando buscando quién me regale un río.

Me despierto temprano
cuando la noche apenas si se estira en la cama,
para acechar las amenazas,
para torcerles el pescuezo dormidas.
Pero hay una mujer que se complace
en sacar serpientes todo el día.
Hay un nido de arañas en un lugar del sueño.
No hay paz, no hay paz, hay estertores,
odios violentos como un látigo,
lamentos inauditos.

Autonecrología

Cógete de la mano de la furia
y apágate en seguida,
disciplina tus brazas,
amordaza las pústulas briosas,
detente.

Viene el aire gimiendo,
la subversiva tranquilidad que ronda la casa.

He aquí el responso,
la misa de las doce de la noche de siempre.
Buenas gentes entrad al patio,
seamos hermanos en el nombre del átomo,
(los cuchillos en esta canasta
y, por favor, las piedras)
en el nombre de Carlota seamos hermanos,
seamos hermanos en el nombre del gato
y del escarabajo.
Los gusanos, hermanos, son buenas gentes.
No hay que tenerle miedo al agujero del patio.

•

Y bien, es el momento de amontonar palabras, hojarasca,
y quemarla.
Y si echamos las manos a ese fuego,
si el pelo, si una parte del alma,
si los ojos,
mejor, tanto mejor.
De este residuo de los días
hay que impregnar la almohada.
(Bajo las sábanas el cuerpo mutilado
se reconstruye).
La soledad es rica en amapolas
y el silencio despierta los sueños.

Te quiero porque tienes las partes de la mujer
en el lugar preciso
y estás completa. No te falta ni un pétalo,
ni un olor, ni una sombra.
Colocada en tu alma,
dispuesta a ser rocío en la yerba del mundo,
leche de luna en las oscuras hojas.

Quizás me ves,
tal vez, acaso un día,
en una lámpara apagada,
en un rincón del cuarto donde duermes,
soy una mancha, un punto en la pared, alguna raya
que tus ojos sin ti se quedan viendo.

Quizás me reconoces
como una hora antigua
cuando a solas preguntas te interrogas
con el cuerpo cerrado y sin respuesta.
Soy una cicatriz que ya no existe,
un beso ya lavado por el tiempo,
un amor y otro amor que ya enterraste.
Pero estás en mis manos y me tienes
y en tus manos estoy, braza, ceniza
para secar tus lágrimas que lloro.

¿En qué lugar, en dónde, a qué deshoras
me dirás que te amo? Esto es urgente
porque la eternidad se nos acaba.

Recoge mi cabeza. Guarda el brazo
con que amé tu cintura. No me dejes
en medio de tu sangre en esa toalla.

•

El mediodía en la calle, atropellando ángeles,
violento, desgarbado;
gentes envenenadas lentamente
por el trabajo, el aire, los motores;
árboles empeñados en recoger su sombra,
ríos domesticados,
panteones y jardines
transmitiendo programas musicales.
¿Cuál hormiga soy yo de éstas que piso?
¿qué palabras en vuelo me levantan?

"Lo mejor de la escuela es el recreo",
dice Judith, y pienso:
¿cuándo la vida me dará un recreo?
¡Carajo... Estoy cansado. Necesito
morirme siquiera una semana.

Marta Traba La Cascada

Tú tienes que recordar ese cuadro. Para más precisiones, te diré que lo vimos juntos en el Museo Guggenheim, un día antes que partieras de Nueva York. Y nos volvimos a acordar de aquel otro Magritte que amábamos como ninguno, el del Museo de Bruselas en cuya mitad inferior aparece la casa abrumada por la noche y los densos árboles nocturnos, (la casa negra con una lucecita encendida en la ventana, ¿te acuerdas?) y por arriba del tenebroso borde de la fronda se despliega un cielo increíble de pleno mediodía.

Es verdad que tú lo viste muy de prisa y hasta es posible que no puedas fijar los detalles que yo recorrí con prolijidad al día siguiente. No sé si porque este pequeño cuadro era absurdo en medio de los despliegues desaforados de los artistas actuales que lo rodeaban; no sé si por eso o porque siempre he sentido una atracción singular por el bosque, que me detuve tanto tiempo frente al cuadro.

Cierro ahora los ojos en la postración que estoy, en esta cama, y puedo decírtelo de memoria. La totalidad del rectángulo de tela estaba cubierta de hojas, se hubiera podido parecer a aquellas fabulosas tapicerías medioevales del unicornio, si las hojas fueran más planas. Pero entre ramo y ramo de hojas (te digo ramo porque efectivamente cinco o seis hojas salían de un mismo tallo, casi como una corola), se dejaban ver espacios profundos, impenetrables. Esta trama ingenua y delicada de las hojas era completamente verde. Un verde festivo y profundo, de esos capaces de comunicar alegría y seguridad al tiempo. Nada que tradujera esa angustia secreta, esa soledad y misterio habituales en los cuadros de Magritte. Lo único insólito, o al menos extravagante, era el caballete de madera plantado en medio del seto de hojas y el cuadro que estaba colocado en el caballete. Ese cuadro representaba un fragmento de un bosque, y en este caso el paisaje se veía completamente. Quiero explicarte que grandes árboles se alinderaban al costado de un camino, o de un claro, y sus copas se recortaban sobre un cielo muy puro, casi blanco. El verde de los árboles era distinto de tono que el verde de la fronda donde estaba incrustado el caballete con el cuadro, pero resultaba igualmente fragante y lustroso. Brillaban de tal manera los dos ramajes, el del cuadro y el del cuadro dentro del cuadro, que parecía que la naturaleza hubiera sido recién hecha y ni la incuria ni el desgaste pudieran vulnerarla jamás.

Te daba la sensación de esto; de un escudo, eternamente fresco, renovable y perfecto.

Se me olvidaba decirte que el cuadro instalado en el caballete pintado tenía un marco dorado pálido, que separaba graciosa pero perentoriamente el cuadro de la fronda exterior.

Ya ves que, en apariencia, no había nada de extraño. No sabría decirte por qué volví al otro día al Guggenheim, y comencé a sentir una opresión inusitada mientras subía la rampa para enfrentarme al Magritte. Tampoco me siento capaz de describirte, en esta agonía, la incalificable sensación que tuve al volver a verlo. Porque dentro del cuadro que seguía instalado en el caballete, había aparecido ahora otro caballete pintado, exactamente en aquel borde del camino flanqueado de árboles. El nuevo caballete con el nuevo cuadro eran, guardando las proporciones lógicas, tan extremadamente pequeños, que tuve que tocar casi el cuadro para poder descubrir lo que aparecía pintado ahí dentro.

Se trataba del mismo bosque del primer cuadro (correspondiente al primer caballete), pero ahora totalmente gris, como si lo hubieran cubierto de una ceniza repugnante. Lo único que permanecía idéntico era el cielo líquido y transparente; pero algún cataclismo había encenizado la visión. Pasé largo tiempo escudriñando ese mínimo paisaje amortajado. No había duda alguna. Era idéntico al bosque pintado en el cuadro mayor y precisamente por ser idéntico resultaba más fúnebre su encenizamiento. Salí al cabo de un rato, extrañamente trastornado. En la acera del Guggenheim traté de respirar, como siempre, esa primavera resplandeciente y lustrosa de Nueva York, pero todo era en vano; la ceniza del bosque me oprimía el alma y no acertaba a darle ninguna explicación plausible a este milagro.

Al día siguiente desperté, no muy temprano, porque mi despertar fue pesado y mortal. Subí despacio la fulgurante rampa del Museo, porque ya sabía o presentía el agobio que me aguardaba.

Ya te imaginarás que el cuadro pintado dentro del cuadro del caballete había cambiado.

El bosque estaba fulminado hasta tal extremo, que parecía pueril pensar en un incendio. Las llamas pueden liquidar una fronda y retorcerla, pero no hasta ese punto. Poca cosa quedaba en pie y lo que quedaba era horrible de ver, por su mutilación inmisericorde; parecía mentira que la extinción hubiera sido tan irreparable y que tal frescura hubiera podido desaparecer de un momento para otro, y que la naturaleza fuera desalojada, galvanizada, destruida hasta ese punto por una catástrofe. ¿Cuál catástrofe? Al desaparecer el bosque, el cielo, que permanecía límpido y claro, había ganado casi la totalidad del cuadro. De lejos se veía como un punto blanco, inocente y encendido, en mitad del otro bosque eternamente fragante que lo contenía.

No había nada que hacer.

Me fui, *como quien se desangra,* insensible al florecimiento de las calles y a esa virginidad sorprendente de la primavera neoyorquina. Pasé el resto del día echado en la cama, mirando un punto fijo del techo, hasta la mañana siguiente, esperando que llegara la hora de renovar el tormento. ¿Qué crees que aparecía ahora en el cuadro más pequeño? No, no puedo ni decírtelo. Ni explicarte el horror que me tenía ahí clavado, ahí enfrente, doblegado por el espanto irreprimible, mientras pasaba al lado mío tanta gente feliz.

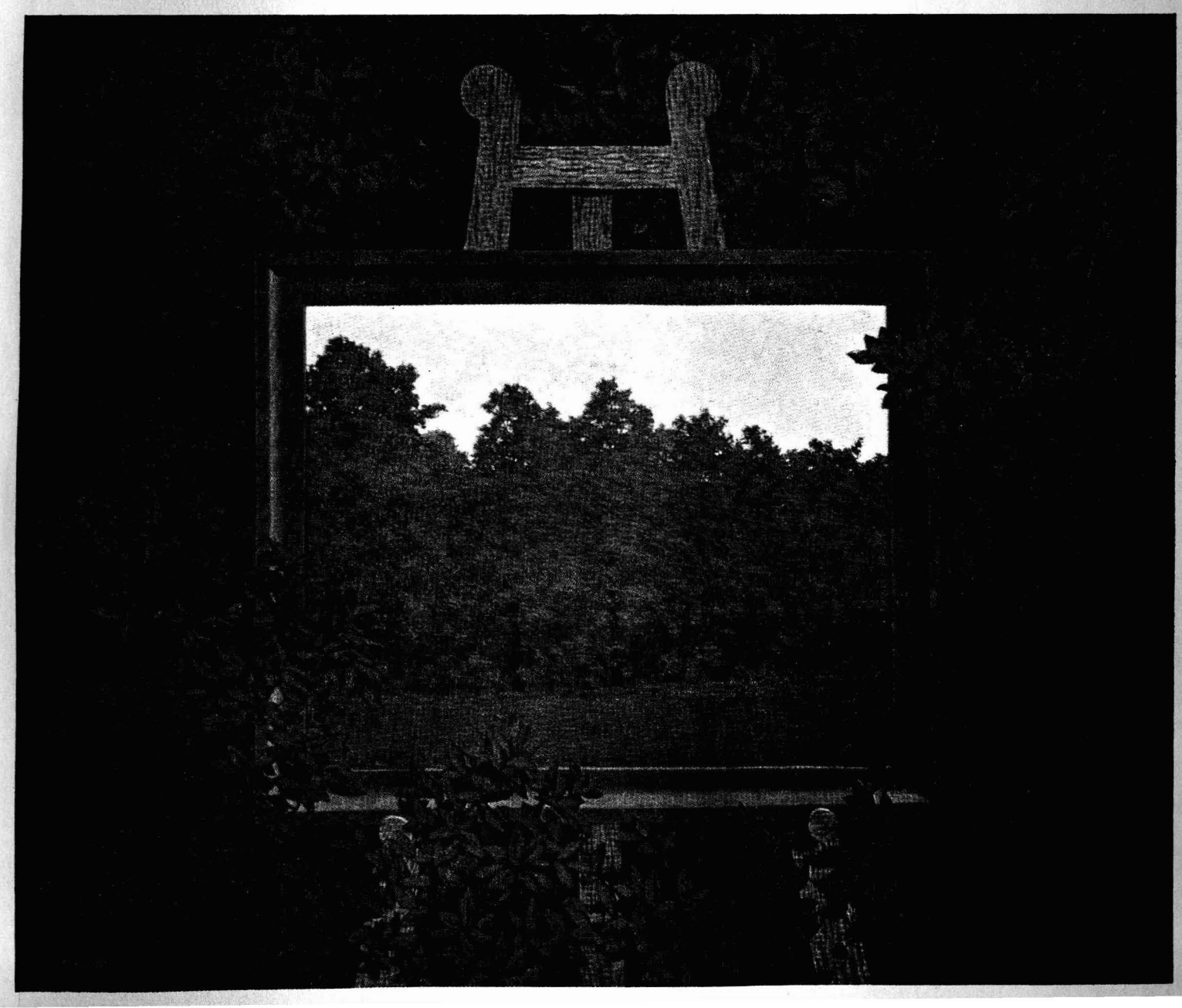
En el cuadro pequeño no se veía más que el cielo y una costra de tierra gris. El cielo inalterable tenía esa condición lechosa y frágil de las pupilas de los ciegos. Pero la costra de la

tierra no estaba entera, sino que se alcanzaba a ver un gran hueco, una especie de embudo, como si hubiera caído una bomba gigantesca. No quedaba ni una sola huella de los árboles, ni siquiera ramajes repulsivos.

¿Comprendes por qué no pude volver jamás y por qué estoy aquí recluido, ya sin fuerzas para levantarme de la cama? *Porque yo sabía que algo iba a aparecer por ese hueco, alguien iba a tratar de salir del fondo, de emerger, de reptar, alguien que hasta podía ser un niño, con dos ojos despavoridos* . . . No puedo seguir, aquí la memoria se me confunde o se vuelve insoportablemente dolorosa, hasta ese punto está ya entremezclada con el horror. Vuelvo a repetirte, no volví. Lo peor, lo atroz, es que en esa forma sabía que no vería nunca las manitas macilentas tratando de agramparse al borde del embudo, resbalando una y otra vez hacia abajo, por la ceniza calcinada; no vería nunca aparecer dos ojos dilatados por un horror inhumano. Pero había perdido para siempre el bosque, ¿comprendes?

Para siempre el bosque, para siempre el verde traslúcido, para siempre el goce refrescante, para siempre el espacio lavado y transparente, para siempre . . .

POSDATA: No sé cómo he podido levantarme y revolviendo entre tantos papeles, he hallado la lámina con la reproducción de *La cascada*. Te la adjunto. Es claro que tú verás el cuadro como lo ve todo el mundo y no como lo he tenido que ver yo que, quién sabe por cuáles horribles designios, fui el elegido.



Siqueiros

VIGENCIA DEL MOVIMIENTO PLASTICO MEXICANO CONTEMPORANEO

Por
David Alfaro
Siqueiros

En este año, 1966, se ha cumplido el LX aniversario del arranque de nuestro movimiento plástico mexicano contemporáneo. En efecto, fue en 1906 cuando el Dr. Atl lanzó un manifiesto a los jóvenes pintores mexicanos diciéndoles que la única solución para el problema de la creación en las artes plásticas de México era tomar las vías de un arte público, de un arte ligado a los problemas de la nacionalidad y del pueblo. Es interesante advertir que ese manifiesto del Dr. Atl se publicaba apenas algunas semanas después de la huelga de mineros de Cananea que estalló para exigir que a los obreros mexicanos se les pagara los mismos salarios que a los obreros extranjeros, y que a los técnicos mexicanos se les pagara iguales sueldos que a los técnicos yanquis. Un movimiento sindical de inmensa trascendencia que condujo a las tropas rurales de México y a los *rangers* de los Estados Unidos a luchar juntos contra obreros mexicanos y norteamericanos que se habían unido en defensa de sus intereses comunes.

También resulta interesante observar la simultaneidad de los acontecimientos políticos y las determinaciones estéticas. Junto a la lucha de un importante gremio obrero, o como consecuencia de ella, se produce un manifiesto de pintores. A los artistas adultos y a los profesores de la antigua Academia de San Carlos no les interesó el manifiesto del Dr. Atl, fuimos los estudiantes universitarios, entonces adolescentes o casi niños, quienes recibimos el mensaje.

En 1911, después de la victoria de Francisco I. Madero se produce la huelga de los estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes. El día de su estallido, el 28 de julio, una comisión de más de cien estudiantes, después de entrevistarse con el presidente Francisco León de la Barra, entregó al doctor Francisco Vázquez Gómez, secretario de Estado y del Despacho de Instrucción Pública y Bellas Artes una declaración que, entre otras cosas, decía: "El director de esta escuela ha extremado sus procedimientos dictatoriales hasta el punto de impedir que la Sociedad de Alumnos celebre sesiones dentro del establecimiento; que los puestos de profesores siguen cubriéndose con el reprobado sistema de nombramientos, en lugar del de oposición, y que hay la coincidencia de que a los alumnos pensionados que firmaron la solicitud (para pedir que se cambiara al maestro de Anatomía Artística, doctor Daniel Vergara Lope y se ampliaran las clases de la misma de uno a dos años para esa materia que debía abarcar la disección de cadáveres) les fue retirada la subvención que tenían; los suscritos [entre los que se encontraba Ignacio Asúnsolo, José Clemente Orozco, Luis G. Serrano, Fidias Elizondo, Armando G. Núñez, Gabriel Fernández, Raziel Cabildo, José de Jesús Ibarra y muchísimos más], alumnos de los ramos de Pintura y Escultura de la Escuela Nacional de Bellas Artes hemos declarado una huelga general, a partir de hoy, para hacer patente nuestro descontento y solicitar por este medio la destitución del director actual de nuestro establecimiento, don Antonio Rivas Mercado."

Vergara Lope se oponía a la disección de cadáveres y la razón que aducía era que en las escuelas de Bellas Artes de París no se usaba. "Nosotros sostenemos —escribía en *El Demócrata Mexicano* el joven pintor y caricaturista Sánchez Ibarra— que es de más utilidad ver el músculo y el hueso al natural que calcar los músculos y los huesos de estampas sin observar la ductilidad en los primeros. Nosotros no consideramos nocivo dibujar, lo que consideramos nocivo es calcar, y el doctor ha creído hacer creer al director que queremos cambiar el dibujo por la disección, y lo que pretendemos es que vayan apareados; creemos y sostenemos que es más útil tener dibujos del natural que cientos de calcas que para nada nos sirven en la práctica."

El 3 de agosto los estudiantes enviaron un memorial al secretario Vázquez Gómez que demuestra un gran anhelo de superación. Después de otras consideraciones preguntaban: "¿El plan de estudios expedido el 14 de enero de 1903 está aún vigente y es el que normaliza los trabajos de alumnos y profesores en la Academia de Bellas Artes? No puede contestarse a esta interrogación de un modo concreto: en ocasiones se toma en cuenta y en otras se atiende a las reformas (consultadas al Ministerio o no), que le han hecho y que son desconocidas, generalmente, de unos y otros. Todos, inclusive el director de la escuela, tienen la convicción, desde hace mucho tiempo, de que este plan adolece de enormes deficiencias, y en comprobación de ello se ha convocado últimamente al cuerpo de profesores y se ha nombrado una comisión que estudie las bases de uno nuevo. ¿Por qué el señor Rivas Mercado ha esperado tantos años para dar este paso esencialísimo? ¿No ha pensado, acaso, en los incalculables perjuicios que a toda una generación ha acarreado esta apatía? ¿No ha reflexionado que, como director, era el único responsable de ello? ¿No ha tenido en cuenta que su empleo no era una sinecura, y que si gozaba de un sueldo que gravaba a la nación era con el objeto de velar por los intereses de los educandos? Pero seamos justos; hubo un momento en que se preocupó por ellos, y después de una larga y concienzuda elucubración implantó en la Escuela de Bellas Artes el sistema Pillet. Estudiemos esa reforma: la prefacción del libro de los señores L. Charvet y J. Pillet dice en lo conducente: 'Cet ouvrage, tout a fait élementaire, a pour but de permettre, aux instituteurs des écoles primaries et aux maitres des classes inférieures de l'enseignement secondaire, d'enseigner, eux-memes, conformement aux programmes officiels, les premiers principes du dessin a main levée." Los mismos autores lo han considerado como un sistema de enseñanza absolutamente elemental, dedicado a los niños de las escuelas primarias. En México también se ha comprendido así, y se ha implantado en la mayoría de las escuelas de instrucción primaria del Distrito Federal, desde hace mucho tiempo. No vamos a discutir nosotros si este sistema de enseñanza es bueno o deja de serlo, por estar fuera de lugar; pero sí asentaremos, como se deduce de lo dicho por sus autores, que es ocioso que esté implantado en la Escuela de Bellas Artes que debe comprender estudios superiores de dibujo, máxime si las nociones elementales de él se procuran a los alumnos en las escuelas primarias, y de que a éstos se les exige su instrucción primaria superior para ser admitidos como alumnos numerarios en la Academia. Esta reforma al plan de estudios es sencillamente un disparate que ha costado muy caro. ¿Cuáles son los medios que en esta escuela podrían servir para estimular el entusiasmo, la fe y el cariño de los alumnos por su carrera? Desde luego, los siguientes: un gran respeto y una gran consideración dentro del establecimiento para atenuar en parte el sombrío pesimismo que la indiferencia ambiente hace arraigar en los espíritus de los estudiantes de las carreras artísticas; libertades y franquicias en sus estudios para dejar un amplio campo al desarrollo de sus tendencias. No seremos nosotros quienes sostengamos que los premios escolares sean un buen sistema para provocar la emulación entre los alumnos, ni quienes apoyemos su moralidad..."

Después de presentar ese memorándum hicieron declaraciones

a un periodista y, según un recorte del 8 de agosto de 1911 que conservo, el panorama era el siguiente: "Los alumnos estiman que se debe de quitar al actual director no sólo por ser una nulidad para el puesto que desde hace años desempeña, sino también por haber sido 'científico'. Según las cláusulas del convenio de paz en Ciudad Juárez, se debía eliminar a los 'científicos' y se extraña por qué causa no se ha quitado a dicho señor que en la época anterior fue 'científico' por los cuatro costados y ahora un consumado antirreeleccionista debido a la amistad que lo une con el actual Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes y con el señor Urquidi, secretario de la Academia y hermano del ingeniero Urquidi, actual subsecretario de Comunicaciones y Obras Públicas."

Estos documentos demuestran que ya en 1911 había surgido en México el artista ciudadano, el artista civil, el artista que iba a sustituir al bohemio tradicional, el artista para quien el arte está íntimamente ligado a los problemas de su patria y de su pueblo.

Los estudiantes universitarios de todo el país se sumaron a nuestro movimiento, la huelga triunfó y se comenzó a suprimir el academismo; pero no tuvimos mucho tiempo para discutir los problemas de las renovaciones artísticas que se producían en Europa como consecuencia del impresionismo, porque el ejército de jefes y oficiales educados en Europa, que la revolución maderista no había disuelto, un ejército que había sido respetado y hasta reorganizado por el presidente Madero, hombre bueno y demócrata que no meditó en el problema, que no comprendió que el ejército profesional a la larga podía destruir su propio régimen y establecer de nuevo la dictadura, ese mismo ejército se lanzó contra él y después de la famosa *decena trágica* impuso la nueva dictadura del usurpador general Victoriano Huerta.

¿Qué podíamos hacer nosotros, los estudiantes de pintura, frente a la antes señalada realidad? ¿Deberíamos seguir discutiendo en las penumbras de nuestra escuela exclusivamente los problemas de la vibración de la luz? No era posible permitir que se aplastara la primera etapa democrática de México; todos se movilizaban en contra del golpe militar y los estudiantes de pintura convertimos la primera escuela al aire libre, la de "Santa Anita", en un centro de amplia conspiración política.

Durante y después del que yo he denominado "Congreso de artistas soldados", celebrado en Guadalajara en 1918, nos preguntamos: ¿Qué es lo que vamos a hacer ahora? ¿Vamos a seguir discutiendo los problemas de la vibración de la luz para hacer pequeños cuadritos destinados a nadie porque a nadie le interesan? ¿Podría ser siquiera un trabajo de laboratorio útil quizás, que más tarde nos serviría de algo? La respuesta fue negativa; ya sabíamos lo que no íbamos a hacer, aunque todavía no sabíamos lo que haríamos ciertamente. ¿Qué había sido el arte, el gran arte? ¿No se trataba de una oratoria magnífica, oratoria sí, muy oratoria? ¿No era una manera de transmitir ideas, conceptos, pensamientos filosóficos, políticos, ideologías más o menos justas, más o menos adelantadas, en proceso de transformación? ¿Qué nos iban a pedir los obreros, los campesinos y los indios a nosotros que habíamos luchado en sus filas con las armas en la mano? ¿Qué iban a decir ellos si nosotros tomábamos un camino diferente del que su débil cultura en ese momento podía haber imaginado?

No hay que olvidar que nosotros desarrollamos nuestro movimiento pictórico en una época de gran formalismo en Europa; sin embargo nosotros no aceptamos los puntos de vista del formalismo; al contrario, nos rebelamos violentamente contra él. Categóricamente dijimos: Vamos a servir a la Revolución Mexicana en proceso con la elocuencia de nuestro arte. Y así lo hicimos, o cuando menos así hemos tratado de hacerlo. Vamos a ayudar a los obreros y campesinos de México a transformar el país, vamos a ayudar a los hombres de pensamiento libre a construir nuestra nacionalidad, vamos a independizar a México con nuestro arte, vamos a impulsar a las masas para que lo liberen ayudadas también con la elocuencia de nuestro arte.

Los europeos, desde mediados del siglo XIX y por *motu proprio* venían afirmando que el arte ya no serviría para transmitir doctrinas. ¿Qué fuerzas opresoras —tal es la justa calificación— habían estimulado tan increíble aberración, conservadora o reaccionaria en grado extremo? Cuando el fauvismo, el dadaísmo y todas las otras escuelas de investigación formal estaban en desarrollo nosotros pensamos en México y en ayudar a la Revolución; en consecuencia, otro y muy diferente fue nuestro camino. Leíamos con enorme entusiasmo las doctrinas de Cézanne sobre problemas estructurales de la plástica; comprendimos que este maestro poseía un profundo concepto crítico sobre la realidad y sobre el realismo; ahora podemos decir que su doctrina ha sido falsificada, desvirtuada y está sirviendo para fines totalmente contrarios a los que él concibió. El quería restituirle a la pintura los valores fundamentales que consideraba perdidos para la plástica. En los años inmediatamente posteriores a la primera guerra mundial, a Diego Rivera y a mí, que nos encontrábamos en París, nos asombraba que pintores como Léger o como Braque, amigos nuestros, no se hubieran transformado por obra de su contacto con la lucha militar. Quizás se debió a que ellos llegaron a ser soldados no por voluntad ideológica, como nos había ocurrido a los artistas mexicanos. Nosotros habíamos ido a la guerra civil por nuestra propia determinación, nadie nos había obligado.

Al regresar de Europa después de 1921 nos encontramos con que las preocupaciones formalistas que habían llegado a ser nuestras propias preocupaciones de laboratorio por sus peculiares atributos, y que habíamos defendido en revistas y periódicos de México y de Europa, no podían servirnos para los fines del objetivo fundamental que nos habíamos trazado: un arte público en toda la amplitud de los términos, público para todos, para toda la ciudadanía y no sólo para un sector de ella, para una élite que, por otra parte, no existía en México. ¿Dónde estaba el grupo distinguido y rico que adquiriría nuestras obras? No podíamos vendernos porque no había nadie que quisiera comprarnos, ni siquiera teníamos la posibilidad de ser mercenarios. Nos encaminamos hacia un arte figurativo que fue el inicio del que después se identificaría como propio de nuestro movimiento.

El cubismo ya nos había proporcionado elementos estructurales que nos servirían más tarde para levantar formas de representación en el espacio; pero tanto los cubistas como los fauvistas y los dadaístas dejaron de ser nuestros ejemplos y comenzamos a alimentarnos de las fuentes del pre-Renacimiento y del Renacimiento, porque ahí encontramos un arte que representaba objetivamente la imagen del hombre y, sobre todas las cosas, nosotros teníamos necesidad de representar al hombre porque no tenía sentido para los fines de nuestro movimiento pictórico que expulsáramos al hombre y los problemas del hombre. Después del Renacimiento y al surgir la clase burguesa sustentada en la propiedad privada y en el individualismo, el arte había sido expul-

sado de los templos y de los centros públicos. La burguesía en su ascenso sacó al arte de los lugares de concentración multitudinaria, se metió el arte a la bolsa y se lo llevó a su casa. Es la época en que el paisajismo, el bodegonismo y el retratismo conocen su esplendor. El arte se va especializando, se va particularizando, se va individualizando, se va "intelectualizando" y por un callejón cada vez más estrecho llega al abstraccionismo y al manchismo. Los ricos, los únicos compradores de arte, los únicos con derecho efectivo a influir en el arte, ya no querían escenas dramáticas —¡basta de Magdalenas bañadas en llanto y de trágicos descendimientos de la cruz!—, ahora querían tranquilidad, ingenio y alegría; algo que correspondiera a su euforia de clase. Y lo que menos querían es que se les representara en pintura, en escultura o en estampas la miseria que ellos mismos habían producido. No querían pensar más que en el disfrute de sus fortunas. Lo que ocurrió entre nosotros fue que los artistas consideramos que no teníamos por qué producir lo que ellos podían haber querido de nosotros.

El arranque de nuestro movimiento fue caótico porque el esteticista y el bohemio que cada uno de nosotros llevaba dentro no había sido aniquilado, porque esos virus no son destruidos tan fácilmente como se supone. Y fue caótico también porque no poseíamos los medios materiales ni los medios espirituales para dar forma a nuestra nueva temática, y una nueva temática —hoy puedo afirmarlo— es un nuevo, tremendo e incalculable problema. Fue entonces cuando la clase obrera organizada de México nos dijo: "Ustedes nos quieren ayudar y quieren ayudar a la Revolución Mexicana, pero el camino que han tomado no sirve. Esto que ustedes nos están entregando como arte público quizás sea interesante para la cultura general de nuestro país, pero desde el punto de vista que estamos deliberando y que nos interesa, es inútil porque no corresponde a lo que ustedes teóricamente nos han ofrecido en sus manifiestos; lo fundamental es que el sujeto de su temática debe tener un contenido político que corresponda al propósito que han proclamado." La inyección ideológica hizo que nuestra obra cambiara, aunque no lo hizo en forma radical y sí quizás con excesiva lentitud. Sin duda alguna que la construcción de un nuevo arte público, que por lo colectivo de su empuje no tenía igual en el mundo de nuestro tiempo, necesitaba imperiosamente de constructores social y políticamente educados, forjados.

Es interesante observar el cambio temático de Rivera del anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria a los murales de la secretaría de Educación Pública. Aquí, sin eufemismos, abordó los problemas políticos más imperiosos de nuestra revolución: los problemas de la reforma agraria, de las huelgas obreras, de la unidad nacional, de la lucha contra el analfabetismo, de la autodeterminación del pueblo mexicano. Rivera se convirtió en un pintor útil a su pueblo y útil a su patria, y con él todos los artistas de nuestro movimiento. José Clemente Orozco abandona las madonas botticellianas para dedicar sus sarcasmos crueles y violentos a los capituladores de la Revolución, a los dirigentes obreros y campesinos que se vuelven caciques, a los nuevos ladrones del erario público, a los embriones de la nueva oligarquía que comenzaba a consolidarse en México. Nuestra obra era imperfecta en la medida en que no entendíamos todavía lo que concreta y específicamente era el muralismo; nuestras pinturas en las paredes eran cuadros grandes, todavía no eran murales. Lo que el nuevo fervor social le iba a dar a nuestra pintura todavía no se manifestaba, pero ya habían aparecido quienes afirmaban que la pintura como factor proselitista, como factor polémico, como factor político no tenía objeto, que la cinematografía y la fotografía podían cumplir mejor esa función.

Fueron los catedráticos reaccionarios de la Universidad quienes agitaron a los estudiantes reaccionarios de la Preparatoria en contra nuestra; fueron ellos los que calificaron a nuestras pinturas de "monotes inmundos", fueron ellos los que protestaban diciendo que con nuestras obras estábamos destruyendo la arquitectura colonial y que en consecuencia el Estado debía impedir que continuáramos llenándola de "mamarrachos" cuya finalidad era empujar al Gobierno hacia actitudes más radicales en la reforma agraria, en las leyes laborales, en la seguridad social y frente al imperialismo. Pero esta ofensiva contrarrevolucionaria, ofensiva en contra de la propia Revolución Mexicana, de la cual nuestra pintura era la manifestación más consecuente en el campo intelectual, trajo consigo la movilización del pueblo, y nos permitió decir en voz más alta, con ecos de mayor alcance, la importancia de nuestro movimiento. Fue entonces cuando los sindicatos obreros y las comunidades agrarias se solidarizaron con nosotros, y hasta los miembros de un batallón de indios yaquis acantonado en el edificio que ocupara la Escuela Nacional de Jurisprudencia nos dijeron que se ponían a nuestras órdenes en la defensa de pinturas concebidas en la línea política de la transformación social de nuestro país.

El fracaso en el primer ataque hizo que nuestros enemigos encontraran nuevos argumentos. Su nueva ofensiva fue calificar a nuestra pintura de académica y atrasada, que la buena no era la pintura que nosotros estábamos haciendo sino la "civilizada" pintura que se producía en Europa. Querían retrotraernos al porfirismo, a la imitación de corrientes y modalidades europeas, e impedirnos que aportáramos los frutos de nuestra propia cosecha, de nuestra propia capacidad creadora.

Cualquiera puede preguntar: ¿Para qué fueron los artistas a perder el tiempo en los movimientos obreros? Y la respuesta es que nos fuimos a conectar con un generador estético mucho más poderoso, con un generador que nos iba a dotar de un concepto estético para las artes plásticas infinitamente más amplio que el que había tenido toda la sociedad humana anterior. Por ese camino íbamos a encontrar soluciones técnicas a problemas concretos imprevistos por nuestros colegas anteriores: problemas de espacio, de movimiento, de física y de química de los materiales y de la composición. Justamente por la actitud que asumimos y sólo a consecuencia de esa actitud nuestras especulaciones ya no iban a ser de laboratorio ni quedarían encerradas exclusivamente en lo subjetivo. Nuestras especulaciones tendrían un concreto arraigo en lo objetivo, en lo cotidiano; se ligarían a los problemas materiales del hombre, de la arquitectura y de la ciencia de nuestro tiempo. Largos años de militancia política le dieron a los pintores mexicanos un nuevo sentido de las cosas, una nueva base de juicio crítico y una conciencia artística muy diferente.

Cuando en 1932 razones políticas me obligan a ir como exiliado a los Estados Unidos, me encontré con que mi primera posibilidad de trabajo artístico era pintar un mural en el exterior de un edificio en Los Angeles, California. Fue entonces cuando por primera vez me pregunté: ¿Es que el paso siguiente en nuestro camino hacia un arte monumental no debe ser precisamente el muralismo en el exterior; murales en la calle, frente a las multitudes y entre ellas? A partir de aquel mo-

mento todo fue para mí una sucesión de accidentes, una secuencia de casualidades. En mi caso nunca la teoría precedió a la práctica; es la práctica pictórica la que me da posibilidades teóricas en un proceso ininterrumpido. Se descubre la teoría en lo que se está haciendo y en cierto modo se anticipa con esa teoría lo que viene orgánicamente después. No está por demás recordar que por entonces —1931-1932— nadie hacía murales artísticos en el exterior de los edificios, y como el problema de pintar hacia afuera en muros de hormigón con reboques de concreto era totalmente nuevo, puede dar el primer grito de liberación en el campo técnico: "Amigos muralistas, ¡el fresco tradicional ha muerto!"

Fueron los obstáculos para pintar una pequeña pared exterior en Los Angeles lo que nos permitió descubrir que toda la técnica de la pintura contemporánea era arcaizante, atrasada. Por la limitación orgánica de sus obras, por la pequeñez de sus laboratorios, por la insignificancia de sus búsquedas, los pintores no habían podido percibir ese problema medular. En el mundo entero los pintores usaban los mismos materiales con que se había pintado hace cientos o miles de años. La tremenda revolución de la química orgánica de los materiales plásticos no les había interesado en lo más mínimo. Muchos de ellos dibujaban en la cubierta plástica de las mesas de los cafés sin interesarse siquiera por saber qué era aquel material que no siendo mármol se parecía al mármol y era inclusive más duro que el mármol. La arquitectura ya se había planteado el problema de los nuevos materiales: del concreto, del acero, del cristal, de los plásticos. Fuimos los muralistas mexicanos los que entendimos que una obra de gran magnitud, físicamente poderosa, requería soluciones científicas que no se hacían necesarias en los cuadros pequeños destinados a ser adquiridos por una élite, una élite numéricamente insignificante en relación con el conjunto de la población mundial. Si al cuadro transportable le tocaba la desgracia de que el muro en el que estaba colgado se humedeciera, el señor de la élite le decía a uno de sus criados que lo cambiara de lugar; si le daba el sol el sirviente corría la cortina. El muralismo se vio, sin tener soluciones a la mano, con problemas de filtraciones, de salitre, de temblores y asentamientos, con la vibración producida por el tránsito motorizado. Eran tantos y tantos los problemas que se nos presentaban y sobre los cuales las escuelas de arte no nos habían dicho una sola palabra. Pero todo lo fuimos aprendiendo; primero percibimos la enorme diferencia que hay entre un cuadro de caballete y un mural, después aprendimos la tremenda diferencia que hay entre un mural en el interior y un mural al exterior. Un mural en el interior se compone para ser observado desde distancias limitadas; los puntos de observación de un mural exterior pueden ser inmensamente distantes; el muro interior debía ser observado por un espectador que se mueve más o menos lentamente, en cambio el mural exterior debe ser observado por el espectador que se asoma a las ventanas, por el transeúnte y por el hombre motorizado. Los nuevos factores volvieron inútiles los medios tradicionales de composición. Teníamos necesidad de composiciones dinámicas y fue entonces cuando nos dimos cuenta que muralísticamente hablando una circunferencia no es una circunferencia, pues aunque lo sea en su trazo geométrico no lo es visualmente; fue entonces cuando nos dimos cuenta que las paralelas en el mural se vuelven líneas convergentes. Todos esos problemas dieron origen a un nuevo concepto de la composición, a una búsqueda formal multifacética, a un laboratorio múltiple y muy complejo. Pero la búsqueda de soluciones para los problemas novísimos no nos hicieron olvidar el sentido temático de nuestra obra. En el exterior del *Plaza Art Center* de Los Angeles yo pinté un hombre obviamente latinoamericano (el dueño del edificio me había pedido que representara "La América tropical"), crucificado en una doble cruz que tenía en la parte más alta, posada orgullosamente, el águila de las monedas norteamericanas. Por la misma época a José Clemente Orozco le pidieron que pintara en la *New School for Social Research* de Nueva York el tema "Los esclavos de la aurora sobre Asia"; entonces él representó un panorama de la sociedad de nuestro tiempo con retratos de Mahatma Gandhi, Lenin, Carrillo Puerto y multitudes de mexicanos y asiáticos hambrientos, es decir, pintó un símbolo de la lucha internacional contra la opresión imperialista. También Diego Rivera pintó entonces en el *Rockefeller Center* el tema del hombre racionalizando el macro y el microcosmos, racionalizando al individuo y a la sociedad, y su interpretación del tema fue claramente marxista. El mural de Rivera y los míos fueron destruidos y el de Orozco permaneció tapado durante muchos años.

No faltará quien pregunte: "¿Para qué pintar murales con tal temática si lo importante era salvar la obra de arte propiamente dicha? A lo cual todos respondimos entonces y yo respondo ahora: No, lo importante era cumplir con el cometido de nuestro movimiento y crear, frente a todos los obstáculos, ese muralismo nuevo en el mundo, un muralismo correspondiente a las luchas populares de nuestra época. Eso era lo importante. Muy sencillo hubiera sido para Orozco, para Rivera y para mí pintar entonces temas inocuos, cualquier fantasía, un sueño, o mejor aún una pesadilla. Así no hubiéramos tenido problemas, pues por horrenda que hubiera sido nuestra pesadilla no la hubieran borrado. ¿No decían los opositores al contenido social en el arte que nuestra pintura era ineficaz para los fines que perseguía, que para tal objeto eran más efectivos los carteles o las fotografías? Si nuestra pintura era ineficaz para su finalidad política, ¿cuál fue la razón de aquella violenta ofensiva contra nuestras obras? Lo que nos ocurrió en los Estados Unidos fue la demostración más indiscutible de que nuestra pintura era útil, muy útil.

De 1934 a 1936 pasé largas temporadas en Nueva York y fue allí donde fundé un taller experimental por el que pasaron muchos artistas norteamericanos. Precisamente en ese taller se formó el después famoso pintor abstraccionista Jackson Pollock, fue en mi taller donde hizo sus primeras prácticas con materiales sintéticos de secamiento ultrarrápido. Lo que Jackson Pollock extrajo de mi taller no fue todo lo que le hubiera sido positivamente útil, pues allí hicimos muchas otras cosas de mayor profundidad y trascendencia que el puro accidente por superposición de colores plásticos. Pollock tomó sólo una parte de cuanto tuvo a su alcance. No hay que dejar de señalar que este artista, de quien recuerdo su talento para lo figurativo, vivía en un país donde surgió un mercado que exigía un tipo particular de pintura, que necesitaba la novedad por la novedad, la investigación por la investigación, el cambio de modas por el cambio de modas. Sin duda alguna aquel era un camino más feliz desde el punto de vista económico. Pero el *Siqueiros Experimental Workshop* avanzó por veredas más difíciles porque prefirió convertirse en un taller que sirviera a la clase obrera de los Estados Unidos. Ahí realizamos durante casi tres años

toda la propaganda artística que necesitaban los obreros organizados de Nueva York; construíamos carros alegóricos para las grandes manifestaciones, para las concentraciones del primero de mayo; llegamos a presentar un barco alegórico con el tema Hearst-Hitler que se paseó con enorme eficacia antinazi frente a los millones de neoyorquinos que acostumbran matar el horrible calor de esa ciudad en las playas de Koney Island. Indudablemente que no nos sentimos manchados en nuestra pureza creadora por realizar esos trabajos. Usamos los métodos mecánicos más adelantados y creo que en ese esfuerzo de función propagandística hicimos una serie de aportes técnicos importantes que están siendo usados ahora por una enorme cantidad de artistas que precisamente no creen en el arte de sujetos sociales o enfocan ese sujeto con la raquítica limitación de los pop-artistas. Con fines prácticos hicimos multitud de obras en las que el accidente plástico constituía el elemento expresivo primordial, sólo que puesto al servicio de un arte figurativo de propósito intensamente realista, jamás académico, avanzando siempre con pasos de seria búsqueda formal. Texturábamos ampliaciones fotográficas superlativas con accidentes plásticos verdaderamente prodigiosos. Producíamos objetos útiles, políticamente hablando, y hacíamos a la vez una serie de descubrimientos técnicos que nos iban a servir más tarde en un arte público de mayor envergadura física y de mayor hondura estética; un arte con un nuevo *elan*, con un nuevo impulso expresivo, equivalente a una lucha por una mejor sociedad humana; un arte hecho por muralistas que sabían que no era posible pintar algo que no fuera útil a la transformación de su propio país.

Mientras los artistas avanzábamos por ese camino, el Instituto Nacional de Bellas Artes se fue olvidando del desarrollo del muralismo; más aún: hizo todo lo posible por cerrarle las puertas a este género de producción pictórica, y eso que este instituto fue creado precisamente para impulsar un programa popular, para orientar en nombre del Estado la creación y la educación artística en una dirección popular y, en consecuencia, para oponerse al sentido elitista que tuvo durante el pasado porfiriano, cuando el arte estuvo destinado a un número en extremo reducido de personas pudientes. Yo creo que cuando las revoluciones no llegan al fondo de los problemas y se quedan a la mitad de la cuesta, por ley natural en vez de afirmarse comienzan a retroceder. Y este es el fenómeno que ocurre en las relaciones del INBA con el muralismo mexicano. ¿Qué tenemos que hacer nosotros los muralistas que entregamos nuestra militancia y nuestra obra ante esta realidad? Muchos podrían responder: "Ya, ya pintaron suficientes murales de contenido revolucionario, ahora párenle; ya se preocuparon durante largo tiempo por pintar cosas que expresan los problemas de su pueblo, por favor ya no lo hagan más; abandonen ese camino, pinten ahora temás inocuos, temas generales o, cuando más, temas poéticos; ¿para qué siguen pintando temas de carácter político si el país ya no está en condiciones de aceptar obras de tal naturaleza?" Y yo replico con la mayor certeza: Nosotros tenemos no sólo la obligación de continuar nuestro movimiento surgido al calor de la Revolución Mexicana, sino que en el camino del arte público ligado a los problemas de las grandes masas del país tenemos que pasar a una segunda etapa que ya se anuncia.

Los jóvenes artistas mexicanos tomando lo perdurable de nuestro movimiento y rechazando lo caduco, todos los jóvenes —independientemente de sus preocupaciones formales—, sean académicos o figurativos no-académicos, semiabstraccionistas o abstraccionistas, tiene el deber ineludible de ayudar a su propio pueblo y de ayudar a los demás pueblos de la América Latina. Claro que no debe haber la menor coacción en cuanto a las tendencias formales, y por cierto que en este sentido se ha calumniado grave y violentamente al movimiento plástico mexicano contemporáneo tratando de hacer creer, dentro y fuera del país, que nosotros perseguimos a los pintores formalistas. ¡Mentira! Fuimos nosotros, los muralistas mexicanos y nuestros colegas grabadores de la misma tendencia, quienes hicimos la primera exposición de Kandinsky en México. Somos nosotros los que hemos podido explicar lo útil de las corrientes vanguardistas para los fines de un nuevo realismo, de un realismo moderno, independientemente de lo que pensamos sobre el vanguardismo como corriente estética e histórica. Pero a la vez hemos sido nosotros quienes hemos reclamado un arte formalmente de vanguardia, siempre que emerja de las condiciones de su propio país y para la utilidad funcional integral del mismo.

¿Cómo debe ser hoy el arte de los jóvenes? No soy yo el encargado de decirlo. Además, no podría decirlo porque no lo sé. Los jóvenes tendrán que desentrañar su arte del México de hoy, del pueblo mexicano de hoy, de la perspectiva histórica vista desde el presente mexicano. Pero de lo que estoy absolutamente seguro es de que ese arte tendrá que ser definitivamente funcional. ¿Cómo pueden los jóvenes artistas mexicanos abandonar la temática social? Díganlo en la forma que quieran; díganlo en el lenguaje que esté a su alcance; busquen, si tal es su voluntad, dentro del formalismo o de la abstracción y si por ahí lo pueden encontrar díganlo, pero díganlo. Si no quieren hacer arte figurativo encuéntrenlo en su propia ideología artística y con el nombre, con los símbolos, con los elementos esenciales y abstractos, pero traten de decir algo de la historia pasada de su pueblo y sobre lo que en su concepto debe ser la futura historia del mismo. Los jóvenes artistas de México tienen que levantar monumentos, pero monumentos que sean comprensibles y útiles para su pueblo, aunque por ahora sólo pudieran hacerlo a impulsos de emoción. Si el lenguaje que utilizan resulta oscuro para la mayoría explíquenselo, pero háganlo. Yo les digo a los jóvenes artistas mexicanos que el hombre creador debe tener conciencia de los problemas de su patria y debe preocuparse por su destino.

Lo he dicho muchas veces y debo repetirlo que ha sido el arte físicamente grande el que nos condujo a la solución de una serie de problemas en extremo interesantes, problemas que de otra manera no hubiéramos podido atacar, comprender y desarrollar. Pero debemos preguntarnos, ¿es que en verdad existen diferencias profundas entre la pintura de caballete, de pequeñas proporciones, destinada a la apropiación privada, y la pintura mural de proporciones monumentales? ¿El muralismo contemporáneo exige nuevos principios y nuevos métodos de composición? Quienes iniciamos el movimiento plástico mexicano contemporáneo pintando con las viejas fórmulas que habíamos aprendido en la academia —la sección de oro, el triángulo egipcio, las correlaciones armónicas—; pero no tardamos en darnos cuenta que esas fórmulas, parcialmente interesantes, paralizarían nuestro movimiento si no las enriquecíamos e incluso las rechazábamos cuando fuere necesario. No eran los elementos académicos ni aquellos que habíamos aprendido en contacto

con los pintores de París y frente a sus pequeños cuadros los que nos permitirían resolver nuestros nuevos problemas. Esto no quita que ahora, 45 años después, a muchos les parezcan más interesantes nuestras obras del primer período, aquel de la Escuela Nacional Preparatoria, y es posible que sinceramente gusten de esas obras por su confusión teórica, por su débil contenido ideológico, por su pobreza técnica.

Fue la necesidad de cambio lo que dio origen a nuestras primeros y apasionadas polémicas, a nuestros choques violentos. La verdad es que nosotros nos habíamos conectado un nuevo generador político-social y ese generador debía producir, necesariamente, un nuevo voltaje estético. Fue ineludible que desentrañáramos su voz, lo cual, como puede suponerse, no fue nada fácil. ¿Cuál era la estética que correspondía a ese nuevo generador histórico-social? ¿Cuál era su voltaje? ¿Los profundos acontecimientos sociales conmueven o no conmueven el acto de la creación artística? Es indudable que la creación artística no está marginada de las grandes conmociones sociales. Sin suspicacias ni mezquinos temores nosotros bebimos en la nueva fuente, y esa fuente nos dio un concepto estético mucho más poderoso por más juvenil y por más nuevo. De esa tierra nueva debía surgir un nuevo árbol, nuevas plantas y nuevas flores; árboles más altos, flores bellas, conceptos artísticos más profundos. La nueva realidad provocó, como era de suponer, violentas luchas entre nosotros los artistas; luchas que desgraciadamente no han sido bien comprendidas. Nuestras batallas teóricas han sido señaladas como competencias personales, como actitudes mezquinas entre artistas. Esto no es verdad. Nosotros estábamos luchando —Rivera y yo, particularmente, con frecuentes intervenciones de Orozco y de los más jóvenes— por encontrar el lenguaje apropiado. Teníamos que usar un lenguaje más agitativo, una plástica psicológicamente más impulsiva. Nuestras luchas fueron la consecuencia de una revisión sistemática, diaria, de nuestras obras y frente a la consideración crítica y directa del pueblo mismo. Nuestra obra ya no sería un producto destinado al juicio de un grupo reducido de personas distinguidas; nosotros queríamos que la crítica viniera de la mayor cantidad posible de hombres de nuestro país; esa era la crítica que más nos interesaba. La que menos nos interesaba era la de los estetas, era la de quienes habían formado su mentalidad y sus gustos de acuerdo con un pasado que nosotros nos empeñábamos en destruir y estábamos empezando a destruir. Para ello nuestra obra ¿tendría que ser más dinámica, más violenta, más agresiva, más conmocionadora, más elocuente, más viva, más bella, más rica en su policromía, más rica en sus texturas, más rica en sus medios expresivos, más poderosa en su gráfica? Inevitablemente nuestra obra tendría que ser más "bárbara" por ser más juvenilmente impetuosa.

Puntos importantes de nuestras discusiones fueron lo folklórico y lo auténticamente nacional. Cuando se recojan todos los documentos de nuestras vigorosas polémicas se verá con qué amplitud supimos debatir sobre el sentido de lo nacional en la obra de arte, se verá que muchos combatimos enérgicamente contra un concepto folklorista en la pintura, es decir, contra el falso nacionalismo. Nosotros sostuvimos que no se trataba de hacer un arte nacional a través de las expresiones superficiales de los aspectos epidérmicos de nuestra nacionalidad; que era necesario proceder con la mayor hondura para llegar a lo certero. En la polémica que sostuvimos con Diego Rivera en 1935, efectuada en la gran sala del Palacio de Bellas Artes, y a la que concurrieron mineros, panaderos, choferes, campesinos y también intelectuales, se produjo una pelea en la que salieron a relucir las armas y hasta hubo golpeados que debieron ser asistidos. Parece absurdo que un pueblo se pelee por problemas artísticos; pero qué extraordinariamente interesante resulta constatar que un pueblo se manifiesta con tanta pasión en problemas de orden estético. ¡Enorme elogio merece el pueblo de mi patria por ese hecho! Es el síntoma inconcuso de que en México había surgido un arte que abarcaba un ámbito mucho más grande que el reducido por los límites de la élite intelectual. La de 1935 fue la pelea del pueblo por un arte para el pueblo. Muchos fueron los aspectos que Rivera y yo discutimos entonces: problemas de espacio, de la dinámica en el espacio, de texturas, de lo genérico o no de los materiales y sus herramientas correspondientes. Yo afirmaba que el arte que íbamos a producir ya no podría utilizar los materiales ancestrales, yo criticaba el primitivismo predominante entonces en nuestra pintura. Yo afirmaba que el amor por lo imperfecto y por lo arcaico; que la exaltación del arte tribal, del arte de los niños, del arte de los locos, del arte de los retrasados mentales, y que la utilización de los elementos de esas formas de arte para la creación de artistas intelectualmente adultos, conduciría a una ingenuidad artificiosa primero y a una verdadera catástrofe después. Aquellas discusiones provocaron algo que, en mi concepto, es de mayor importancia: que las cuestiones de artes plásticas fueran tratadas permanentemente en las páginas de los diarios y no en las revistas especializadas, como es costumbre en Europa. Las revistas especializadas y los suplementos culturales de los diarios aparecieron más tarde, con grave daño para el alcance popular que habíamo logrado. Las noticias sobre nuestro movimiento llegaron a ser tan importantes como las más sobresalientes noticias de la política nacional e internacional. ¿Todo esto era importante? Yo digo que era extraordinariamente importante porque mientras los artistas no conquisten la opinión de las mayorías populares no podrán hacer con sus medios expresivos propios, con su escala estética correpondiente, un arte tan poderoso como el de las mejores épocas del pasado. No podrán hacerlo, su arte será unilateral, incompleto, porque sólo será accesible a un grupo insignificante de exquisitos.

¿Cómo olvidar los comentarios satíricos hechos por los místicos de las herramientas y los procedimientos tradicionales cuando comenzamos a usar la pistola de aire? Ellos decían que no se podía concebir algo más espantoso que una máquina para pintar, porque la máquina anulaba la creación artística. ¿Es que alguna vez se ha podido ejecutar una obra plástica, un objeto concreto con algo que no sea un instrumento o una máquina? ¿Qué fue la piedra dura para grabar sobre la piedra blanda? ¿Qué fueron los esténciles que usaron los italianos para ornamentar los paños murales? ¿Qué son los rodillos que se usaron y todavía se usan para lograr texturas? No se puede producir un arte material como es el de la pintura si no se utilizan aparatos, sean éstos primitivos, modernos o ultramodernos. El momento más trágico de mi vida de pintor fue aquel en el que comencé a usar la pistola de aire, cuanto hacía con ella me parecía horrendo. Pero ese estado de ánimo me llevó a meditar en el hecho que las herramientas y los materiales tienen un valor genérico; lo importante era que el artista percibiera la voz particular de sus materiales, de sus herramientas y que coordinara ambos en un acto amoroso, porque ésa es la única manera de poder llegar a la verdadera creación. El lápiz, la

pluma, la piedra, la madera tienen sus propias voces, determinan la creación, dan origen a un estilo y también a una estética. La pistola de aire, cuyo abuelo había sido el "chambelán" usado por los primitivos para colorear las formas contenidas en los esténciles, nos planteó a nosotros problemas particulares porque nosotros con el nuevo instrumento íbamos a hacer un arte figurativo, tal como nos lo dictaba nuestra posición ideológica. Si nuestra decisión se hubiera encaminado por lo abstracto, por lo no objetivo o por lo figurativo fantasmal el problema hubiera sido más sencillo. Uno de nuestros primeros descubrimientos con la pistola de aire fueron unas superposiciones imposibles de lograr con el óleo; con aquel descubrimiento iniciamos una búsqueda que nos internaría en la química de los plásticos, de las sustancias sintéticas y por esa vía se nos abrió todo un mundo de posibilidades. Como pintores de caballete, sin la finalidad y los correspondientes problemas del arte público, del muralismo, no hubiéramos encontrado seguramente ese camino. Quieran o no reconocerlo muchos pintores de México y de otros países, la inmensa mayoría de las investigaciones contemporáneas sobre nuevos materiales se han originado en nuestro movimiento. Jackson Pollock y muchos otros pintores norteamericanos de su corriente expresionista abstracta y de las corrientes neodadaístas han utilizado los materiales que nosotros venimos experimentando y perfeccionando desde hace más de tres decenios. Los expresionistas abstractos y algunos artistas de la corriente pop le dan una importancia enorme, y en cierto modo justa, al accidente en la pintura; sólo que lo hacen con las limitaciones expresivas de un arte que no pretende decir cosas con clara objetividad. Para estos tipos de hacer artístico resulta mejor una pintura de rápido secamiento que una pintura de secamiento lento; todos los pintores sabemos que el accidente puede realizarse mejor y ordenarse mejor con una pintura cuyo endurecimiento sea regulable.

Pero nuestra investigación no se limitó a los materiales y a las herramientas sino que abarcó la composición plástica como algo de primera importancia: la composición en muros exteriores en ciudades por las que transitan millones de personas, miles y miles de vehículos de transporte público o particular. ¿Lo que habíamos aprendido de composición para el pequeño cuadro de caballete nos serviría para componer obras de características tan nuevas y de escalas tan inmensas? Indudablemente que no. Fue el público, fueron los transeúntes quienes nos dijeron con su sola actuación, con su sola presencia dinámica cómo debíamos componer nuestras obras de nuevo tipo, una obra para ser vista desde cientos de ventanas, desde muchos niveles, todos cuantos pueden tener los edificios modernos; para ser vista desde automóviles y camiones; para ser vista desde arriba y desde abajo y desde los ángulos más extremos. Entonces empezamos a comprender que nuestra composición tenía que corresponder a todos los puntos fundamentales de observación, sin exceptuar ninguno. Desde el ángulo izquierdo, desde el ángulo derecho, desde muy atrás, desde muy adelante. Las búsquedas ópticas entraron a jugar en forma determinante en nuestra composición, en ese gran trabajo colectivo que es la pintura mural. Y gracias al sentido colectivo, al equipo, pudimos descubrir que la cámara fotográfica y la cámara cinematográfica eran instrumentos utilísimos para el análisis de la estructura geométrica de la composición y de la arquitectura en la que se desarrollaba. Esto se debió a que uno de mis ayudantes-discípulos de Los Angeles tenía el *hobby* de sacarle fotografías a todo. Casi no pintaba, casi no dibujaba; pero se pasaba el día "tirándonos" cámara, y un día se presentó con 200 fotografías que eran el testimonio más revelador de todos nuestros esfuerzos para estructurar y componer el mural. Fueron aquellas fotografías las que nos enseñaron que un rectángulo se ve como un trapezoide, que los muros se cierran hacia la derecha si son vistos desde la izquierda y viceversa. Así comprendimos que para la pintura mural toda superficie es activa, dinámica y por lo mismo es el desencadenante de un fenómeno cinético increíblemente bello por cuanto tiene una actividad intrínseca semejante a la de la vida misma, es decir, su propia dinámica dinamiza todo lo que lo circunda. Aquello que observábamos había ocurrido siempre, pero fuimos los primeros en asimilarlo para la composición pictórica. A partir de entonces nuestra composición nunca dejó de considerar que al movernos todo cambia de forma, todo se mueve, todo se levanta, todo se inclina. Sólo la muerte es capaz de anular ese fenómeno, sólo una parálisis absoluta de todos los sentidos del hombre es capaz de detener la dinámica de las formas aparentemente quietas. Aquel descubrimiento glorioso abrió posibilidades inconmensurables para la plástica: la circunferencia dejó de ser una circunferencia para transfigurarse en ovoide o en elipse; las líneas paralelas ya no corrieron una junto a la otra sin unirse jamás sino que se volvieron convergentes por fenómeno visual. Esto nos permitió enunciar el principio de que la verdad objetiva en una superficie mural y en cualquier superficie plástica no es la verdad óptica; y ya no pudimos hacer nuestras composiciones pictóricas más que partiendo de lo inconcuso de ese principio.

El segundo enunciado fue: toda perspectiva tradicional es en cierto modo absurda puesto que presupone al espectador como una estatua fija. De acuerdo con este criterio habría que pintar un punto negro frente al mural con un letrero que dijera: "Si quiere usted ver esta obra colóquese exactamente en el punto negro". ¿Y la perspectiva curvilínea? Tampoco nos servía porque en realidad hace del espectador un autómata que se mueve circularmente en un eje fijo. En el primer caso, el espectador-estatua estructura un espacio cúbico y una línea de horizonte recta, o sea, algo totalmente falso. Por su parte el espectador autómata, el que se sitúa en un eje móvil, crea con su movimiento relativo un espacio esférico, es decir, un espacio más próximo a la verdad. Pero el espectador vivo, el espectador cierto no puede estar sujeto a la inmovilidad total de la estatua ni a la relativa movilidad del autómata. Cuando el espectador se mueve en un plano arquitectónico dado va trazando en la plataforma arquitectónica correspondiente un dibujo virtual que es parte de la composición que se ve, que se analiza, que se disfruta. Consideramos como único método justo de composición el que asimila el trazo virtual del espectador o los espectadores en movimiento, y es este método el que hemos denominado poli o multiangular. Nuestros primeros pasos en este sentido fueron empíricos y los frutos empiristas; no poseíamos ni formulaciones científicas, ni leyes preestablecidas. En el transcurso de más de 30 años algo hemos adelantado en este terreno y como ejemplo pongo mi mural en proceso "La marcha de la humanidad", que tendrá más de 4 500 metros cuadrados de superficie.

Al ganar la calle nuestro hacer artístico se volvió más multitudinario porque era un arte para todos y, en consecuencia, ese hacer requería un lenguaje capaz de ser entendido por un número mayor de seres humanos. Cuanto más grande físicamente

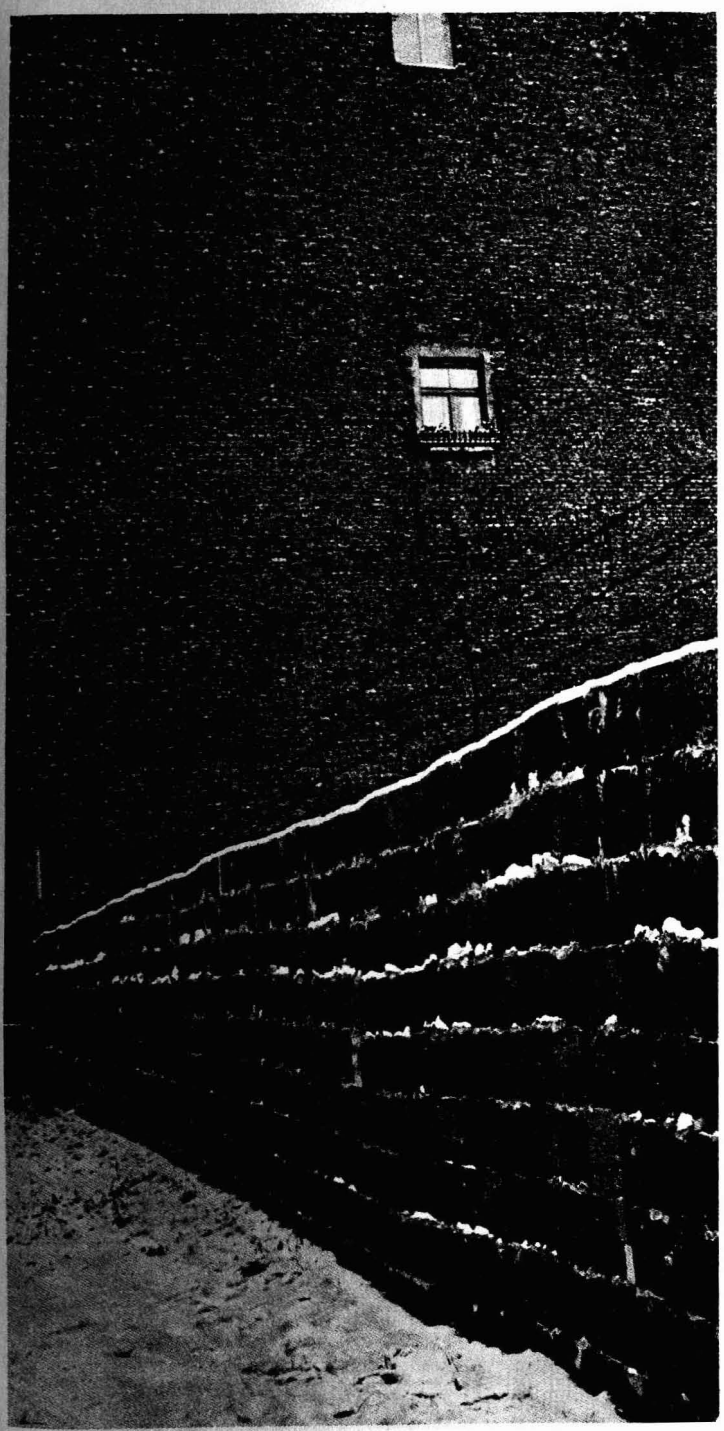
es una obra de arte mayores son sus problemas. Si en el interior nuestro enemigo mayor era el salitre, en el exterior lo serían los rayos ultravioletas y los infrarrojos, más todos los factores atmosféricos; problemas a los que teníamos que encontrarles, quisiéramos o no, soluciones cada vez mejores. En realidad el muralismo al exterior requería un profesional de las artes plásticas totalmente diferente al pintor tradicional, porque si el mural interior tiene una diferencia de 200 frente al cuadro de caballete, el mural exterior incluida la escultopintura tiene una diferencia de 600 frente al mural interior. Se trata de otra profesión que tiene que ir encontrado o formando sus propios especialistas; una profesión en cuyo ejercicio no quedaría expulsada la imagen del hombre. Ese rechazo cabría en cualquier cuerpo decorativo, en cualquier adorno, un adorno que puede ser genial, pero cuyo cometido primordial, su función es adornar. Además, el arte no figurativo ha existido siempre, sólo que en otras épocas lo no figurativo no integraba el cuerpo mismo de la obra sino que, en el mejor de los casos, era el marco de la misma. ¿Qué cosas son las grecas en toda la arquitectura de la antigüedad, incluida la prehispánica? ¿Qué es lo que representan en particular esas grecas? Son juegos plásticos o cuando mucho signos de un alfabeto ideográfico. ¿Qué cosa es el barroco en la pintura y en la escultura sino grandes formas en movimiento que no representan nada concreto, nada específico? La intención ornamental, acusadamente decorativa, ha existido siempre, y todo ello tiene valor plástico, indudablemente, y muchas veces gran invención. Lo tiene en efecto y no podría dejar de tenerlo. ¿Acaso se puede dejar de percibir la diferente conmoción nerviosa que producen una línea quebrada y una línea ondulada? Un negro junto a un amarillo produce una conmoción diferente que el juego cromático de rojos y verdes. Esto es indiscutible, como es indiscutible que con todo ello un artista dotado puede hacer cosas bellas, bellísimas y hasta extraordinarias. Sólo que surge la pregunta: ¿eso puede ser el desiderátum de la creación para los artistas plásticos en el actual momento de la América Latina? Ya al desenvolverse nuestro arte público muchos nos decían: "¿Ustedes van a persistir indefinidamente en lo figurativo?" A lo cual nosotros contestábamos y contestamos: Claro que vamos a persistir en lo figurativo o de lo contrario, frente a un impedimento superior a nuestras fuerzas nos retiraríamos de la pintura. Viene después la sentencia sectaria: "Ya no debe copiarse más la figura humana; eso ya se hizo en el pasado de una manera que nadie podrá superarla." ¿Por qué, si la copia de la figura humana o de la realidad en general es algo que nunca se ha podido hacer? Jamás se ha *copiado* nada, nadie puede *copiar* la figura humana, y los que han querido hacerlo se han estrellado. ¿Quién dice que la realidad se puede trasplantar? Cuestión muy diferente es la voluntad de expresarse al través de un arte figurativo capaz de decir cosas importantes para nuestro pueblo. Para nosotros hubiera sido muy sencillo abandonar el arte figurativo en los murales. ¿Acaso no hubiéramos podido hacer una importante obra no-figurativa? Lo que ocurrió es que no quisimos hacerlo, no nos interesó hacerla porque no colmaba nuestra determinación de cumplir con un cometido. El arte no figurativo carecía de eficacia para tal fin, no correspondía al hombre que teníamos dentro y el cual había sido la consecuencia de una larga vida política intensamente vivida. A nuestro hombre-ciudadano, substituto del bohemio y del esteta del mundo occidental no le interesaba tal cosa para su obra definitiva. El arte no-figurativo lo hemos practicado como gimnasia plástica, como ejercicio unilateral del fenómeno plástico de conjunto. Yo, por ejemplo, lo hago con mucha frecuencia. Cada vez que lo deseo hago el esfuerzo y creo que lo consigo; pero no me interesa como razón fundamental de mi obra. Muchas veces también pinto trozos inocuos en su contenido, pero todo ello como gimnasia parcial para la producción artística de mayor impulso.

En lo que respecta a la libertad en la creación artística nosotros no pretendíamos ni pretendemos imponerle a nadie nuestra línea atrística; afirmar lo contrario es falso y calumnioso. Claro que nosotros defendemos con pasión nuestro propio camino, pero de ahí a imponerle nuestra ruta a otros existe una enorme diferencia. Se dice que yo sostengo que no hay más ruta que la nuestra. Pues sí, lo digo. Yo creo que cada artista entregado con vehemencia a lo que está creando piensa lo mismo: "No hay más ruta que ésta." Esta convencido de ello y si no lo está, ¡ay de él! El problema es otro. No se trata de una lucha brutal para excluirnos por diferencias conceptuales. Creo por lo contrario, que podemos ponernos de acuerdo en muchas cosas. ¿Cómo se resuelve? En realidad, el dueño de un bar no puede llamar a un pintor figurativo de contenido social para que le decore los muros de su negocio, de su elegante negocio; todos comprendemos que eso es imposible. Lo que hay que hacer ahí, conforme al gusto actual, es una cosa no figurativa, no objetiva. En cambio el director de una escuela, el comité ejecutivo de una organización obrera, el gobernador progresista o revolucionario no llamarían a un pintor abstraccionista, a un pintor formalista para encargarle una pintura mural destinada a un local obrero, a una escuela o a un palacio gubernamental. Por otra parte, la genialidad y el talento no pueden ser motivo de decretos, ni para unos ni para otros; hay malos pintores figurativos como hay malos pintores no-figurativos; la inmensa mayoría. No digo que la inmensa mayoría de los pintores no-figurativos sean malos, digo que la mayoría de los pintores, de los pintores de cualquier tendencia son malos. Una de las grandes novedades del mundo contemporáneo es que hoy se pueden colgar tres mil obras maestras en la Bienal de Venecia, ciudad en la que en el transcurso de 400 años surgieron algo más de cinco grandes pintores. Lo que es indispensable es que en todo período de investigación, tanto en la ciencia como en el arte, florecen superabundantemente los charlatanes, y es lógico, porque no toda investigación puede llegar prontamente a las pruebas eficaces. Cuando no se puede presentar una realidad irrefutable el charlatán aparece. De esto podríamos deducir que la mayor parte de los pintores no-figurativos tienen que ser, forzosamente, charlatanes en potencia. Nadie niega la importancia del laboratorio privado; otra cosa es que yo sostenga que para nosotros es más importante y más necesario el laboratorio colectivo, pues su importancia pedagógica es superior para las artes plásticas de función social.

México, D. F., a 22 de noviembre de 1966.

10 notas de trabajo de un escritor en el mundo actual

Peter Weiss



1
Toda la palabra que escribo y publico es una palabra política; es decir, intenta un contacto con grupos numerosos de la población para lograr en ellos un efecto. A mi mensaje, que entrego a uno de los medios de comunicación, sigue su elaboración por los consumidores. La manera como se reciben mis palabras está condicionada, en cada caso, por la sociedad en que son distribuidas. Puesto que mis palabras no constituyen sino una parte casi insignificante dentro de la opinión general, debo alcanzar la máxima precisión posible para salir adelante con mi opinión.

2
La elección del idioma que uso para escribir es algo que sólo tiene función instrumental. Escojo el idioma que mejor domino. En mi caso es el idioma alemán. La ventaja de usar esta lengua está en que cada palabra adquiere, inmediatamente, una iluminación más precisa. La división de Alemania en dos Estados de estructura social diametralmente opuesta, representa la división del mundo. Las expresiones de un autor de lengua alemana van a dar, desde luego, en la balanza en que son sometidos los dos diversos sistemas de valoración. Esto simplifica mi trabajo. Lo que escribo entra directamente en la encrucijada de las opiniones. Mas los problemas y conflictos que nombro no pertenecen solamente a este espacio idiomático: forman parte del tema que se trata hoy en todas las lenguas.

3
Si bien la división del mundo se rompe en muchos casos y está llena de tendencias complicadas —opuestas a veces— da lugar, sin embargo, a la existencia de dos bloques definidos: El uno comprende a las fuerzas socialistas, conformadas ya o conformándose, así como a los movimientos de liberación de los países ex coloniales o sometidos todavía a regímenes de violencia; el otro, contiene el orden condicionado por el capitalismo, comenzando por el espíritu de la libre empresa y la competencia incontenible, hasta las más altas concentraciones imperialistas. Dentro de este bloque se encuentran también, especialmente en los estados escandinavos, amplias democratizaciones y organizaciones logradas por la lucha de clases. Sin embargo, la obra de los movimientos y gobiernos obreros permanece encerrada, en definitiva, bajo el dominio supremo de los administradores del gran capital, que nunca abandonan voluntariamente su posesión. La sociedad de bienestar —altamente desarrollada— no es otra cosa que una sociedad clasista a nivel elevado, donde el proletariado, antes revolucionario, está en vías de aceptar las normas de lo burgués.

4
Mi tarea es investigar de qué manera son recibidas mis palabras por quienes discuten en un mundo dividido.

La tarea del escritor: exponer una y otra vez la verdad que él defiende, buscarla, una y otra vez, bajo sus deformaciones.

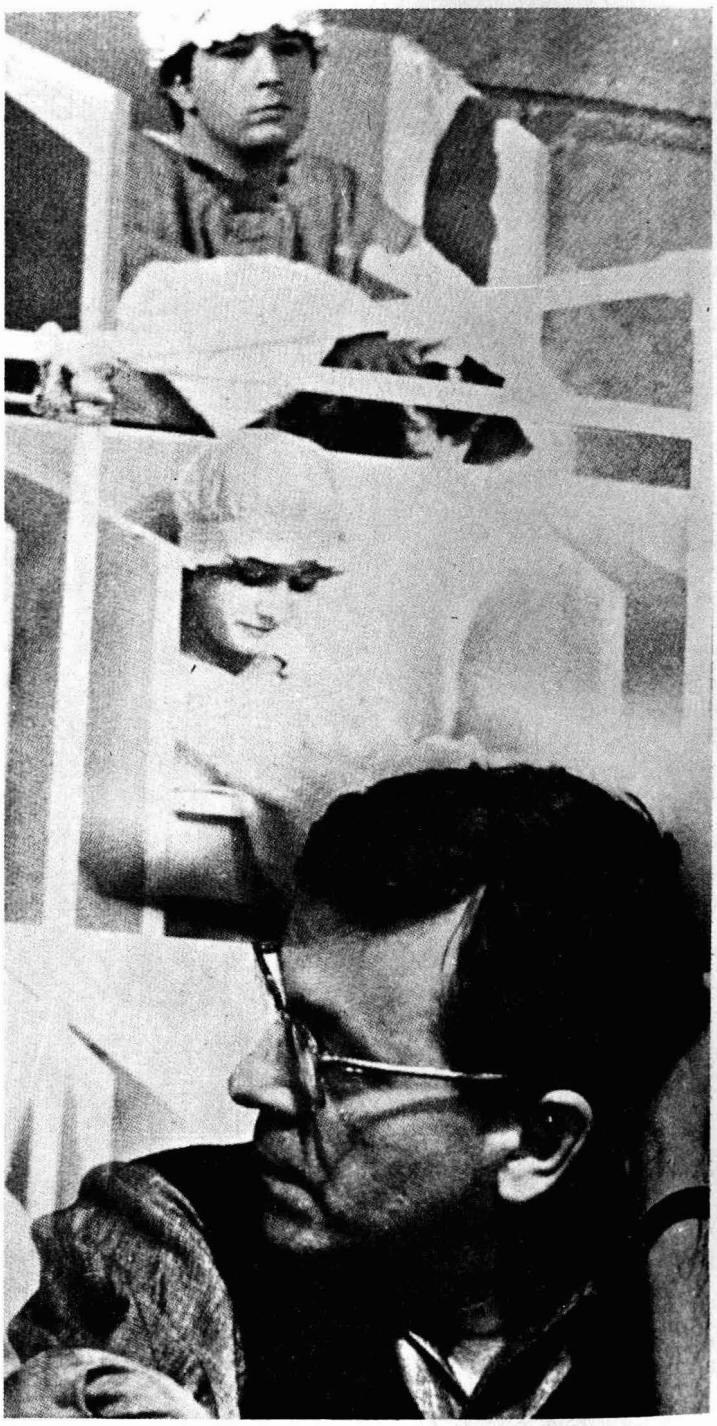
Peter Weiss, hijo de una acomodada familia judía, nació en 1916 en Nowawes, cerca de Berlín. Abandonó Alemania en 1934 y ha vivido en Londres y Praga; radica, desde 1939, en Estocolmo.

Antes de iniciar su actividad de escritor, dedicó largos años a la pintura y probó suerte como autor de filmes cortos. Su fama literaria comienza a principios de esta década, cuando el "Grupo 47" —institución que domina la producción literaria de Alemania Occidental— descubre la originalidad de Weiss en su "micronovela" *Der Schatten des Koerpers des Kutschers* (*La sombra del cuerpo del cochero*), publicada en 1960. El estilo de Weiss se distingue por la utilización sistemática de las posibilidades de la sintaxis alemana y por su penetrante técnica narrativa: A *Der Schatten des Koerpers des Kutschers,* le siguen *Abschied von den Eltern* (*Despedida de los padres*) en 1961, *Fluchtpunkt* (*Punto de fuga*) en 1962 y *Das Gespräch der drei Gehenden* (*La conversación de los tres caminantes*), en 1963. El renombre de virtuoso formalista, de que gozaba en los círculos literarios, es superada por un reconocimiento más amplio de su obra a partir de 1964, año en que se lleva a escena de *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade* (*La persecución y el asesinato de Jean-Paul Marat, representados por el grupo teatral del hospicio de Charenton bajo la dirección del señor de Sade*).

Sus explicaciones en torno a esta pieza, que aclaran la validez actual de la posición de Marat, sus "10 notas de trabajo de un escritor en el mundo actual" (1965), y su escenificación del Proceso de Frankfurt, *Die Ermittlung* (*La investigación*), en la que plantea el problema de la responsabilidad histórica de los crímenes nacionalsocialistas (1965), han hecho de Peter Weiss uno de los representantes más valiosos y más discutidos de la literatura comprometida en los últimos años.

Peter Weiss ha sido nombrado por Bertrand Russell miembro del Tribunal Internacional de Crímenes de Guerra que juzgará, próximamente, en la persona de Lyndon B. Johnson y otros, la guerra de Vietnam.

Dos obras prepara Peter Weiss; las dos serán como *Die Ermittlung, collages* teatrales: la una tratará de la guerra en Vietnam y, la otra, construida a la manera del *Inferno* de Dante, presentará las dictaduras neocoloniales. Entre sus personajes, figuran Trujillo, Duvalier, Castello Branco, etc.



La experiencia me enseña que, dentro de aquel bloque que se denomina a sí mismo *mundo libre occidental,* toda expresión artística caracterizada por vivencias subjetivas y experimentos formales encuentra reconocimiento, así como también es tenida en cuenta la crítica social que no rebasa los límites del orden social, oculto bajo los nombres de humanismo y democracia. Mientras en lo estético no se trazan límites de ninguna clase y todo nuevo descubrimiento encuentra eficaces intermediarios y consumidores, los avances en lo social son sometidos a un control estricto. El reconocimiento de los límites sociales por parte del autor está unido a grandes dificultades, porque él toma a menudo por absoluta la libertad que le es adjudicada; él debe avanzar un largo trecho hasta llegar al sitio en que su libertad deja de ser inofensiva para la sociedad.

5

Mientras en el bloque occidental el trabajo artístico tiene mayor valor comercial cuando transmite un goce estético y espiritual o una impresión, en la parte contraria se tiene en cuenta la función práctica de la obra de arte. El experimento formal, el monólogo interior y la imagen poética, son ineficaces cuando no sirven al trabajo de reestructuración de la sociedad.

Habiendo crecido con la idea de una libertad absoluta de expresión, nuestros proyectos se ven aquí estorbados —esto, mientras consideramos más elevado el valor propio del arte que su finalidad. Si reconocemos su finalidad, podemos luchar también por el triunfo de las formas más atrevidas, pues sabemos una cosa: a una revolución social corresponde también un arte revolucionario.

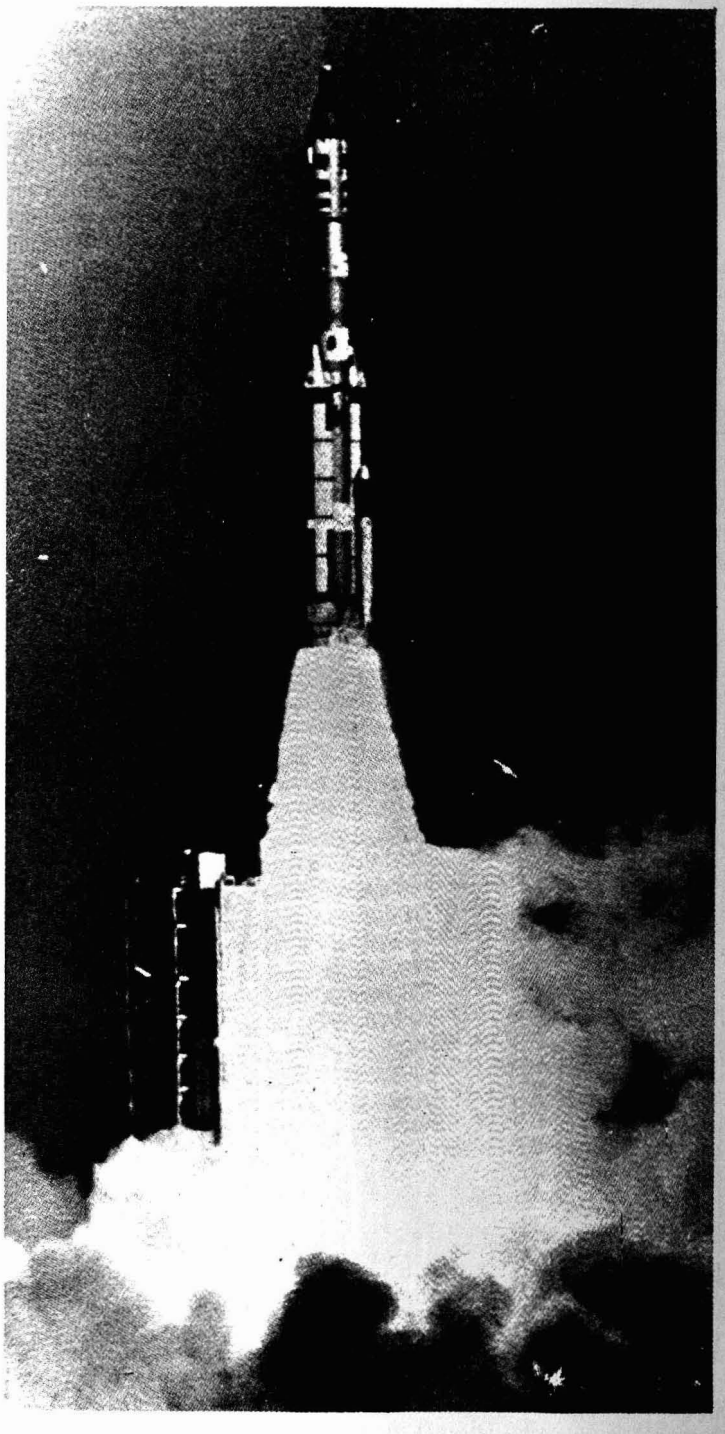
Es por tanto contradictorio que en algunos países socialistas se someta el arte —a causa de su fuerza intrínseca— y se lo condene a ser incoloro, y que, en los países burgueses, por falta de compromiso, el arte se desarrolle hasta el anarquismo.

6

Aquí se me presenta ya el problema de la elección. ¿Por cuál de los dos lados me decido? ¿En cuál de los dos lados encuentro, por sobre sus imperfecciones, contradicciones y deficiencias, la posibilidad de un desarrollo acorde con mis ideas de humanidad y justicia? ¿Puedo superar mi propia incertidumbre y mi ambigüedad e incorporar concientemente a mi trabajo el efecto social que sólo se expresaba pasivamente hasta ahora, cuando me mostraba al consumidor como un interlocutor anónimo? ¿Puedo deshacerme de la cómoda tercera posición, que siempre me dejaba abierta una salida subrepticia por la que podía escaparme a la tierra de nadie de la imaginación pura?

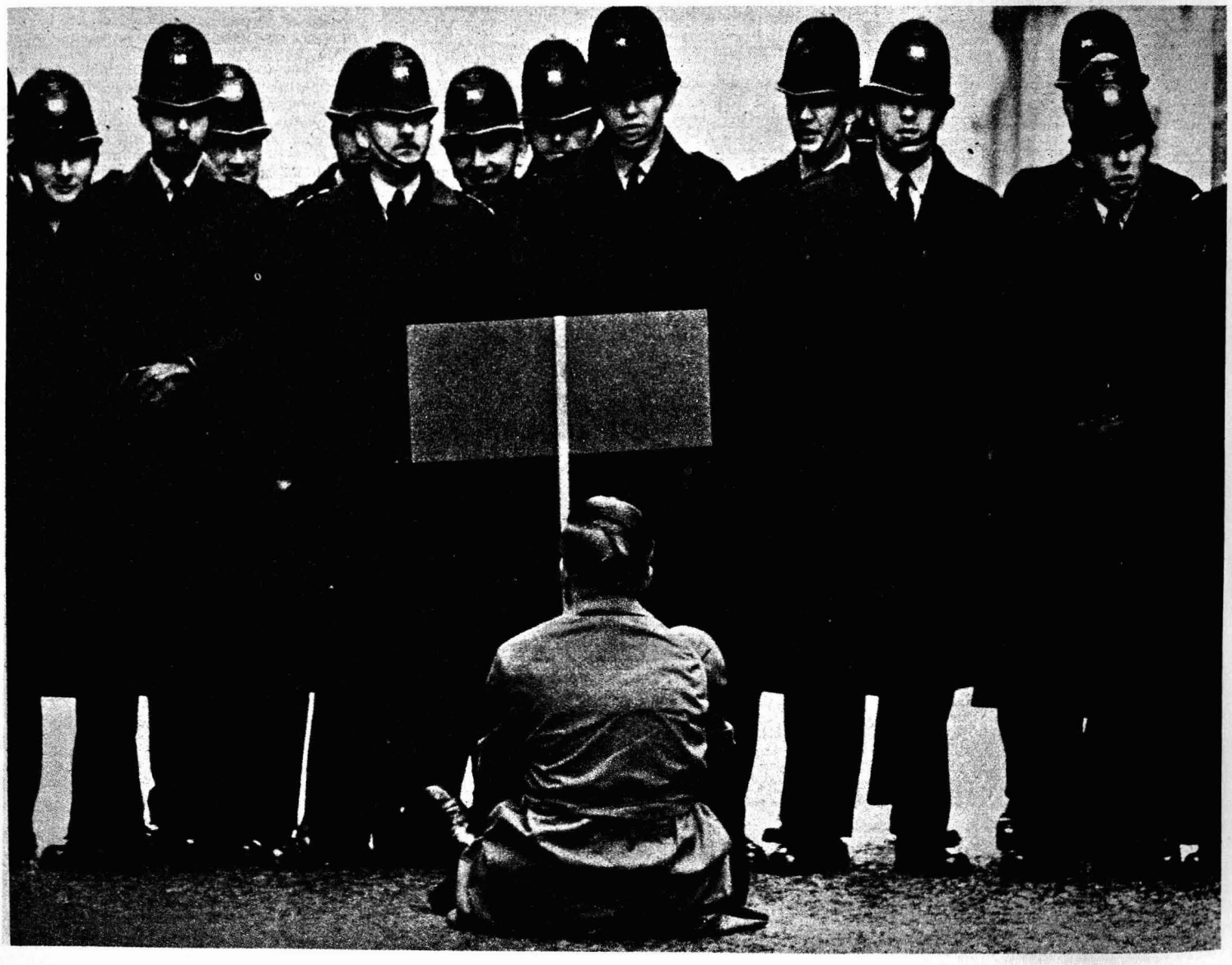
7

El planteamiento de estas cuestiones es ya el principio de su respuesta. En el proceso de las investigaciones que realizo para llegar a una solución, veo que sólo hay dos posibilidades y que



Mientras en el Estado Occidental se espera del autor, ante todo una desatención política; en el Estado Oriental se exige una posición política definida

el aferrarme a la neutralidad me conduce a una futilidad creciente. Si escojo mi campo, el del idioma alemán, como ejemplo de trabajo, veo que en el Estado Occidental mi indecisión y mi duda son no sólo aceptadas, sino bien vistas. Lo cual es natural: mientras expreso mi descontento y mi hastío, ello no pasa de ser un problema psicológico que no estorba a quienes dominan. Puedo narrar, sin obstáculo alguno, mi situación sin salida pues ella presupone, precisamente, la fuerza de sus instituciones. Aun me compran mis más absurdas ideas, mi burla y mi ironía, pues con ellas sólo aporto a los poderosos la prueba de su liberalidad. Tan seguros están de sus posiciones, que me está permitido intervenir en favor de muchas cosas que me parecen progresistas. Consienten de buena gana cuando suscribo la opinión de que las actuales diferencias sociales pueden ser superadas lentamente. Uno de los principales argumentos de quienes dirigen es, precisamente, el de que estas diferencias han sido



Cada uno de los resultados de mi trabajo, alcanzados en una supuesta libertad, se levanta en medio de la situación de emergencia que existe todavía para la mayor parte del mundo.

ya ampliamente solucionadas y que trabajador y capitalista se encuentran hoy en día en una comunidad igualitaria de intereses. Aquí se me descubre todo su mundo de falseamientos de la realidad, refinadamente dirigidos. Están en posesión de los instrumentos de comunicación y dominan las instituciones de aprendizaje; pueden, pues, infiltrar a todas las capas sociales con sus opiniones. Han vuelto inofensiva una oposición de izquierda —o esta misma oposición, gracias en parte a sus éxitos superficiales, se ha acomodado a una ilusión de bienestar. Todo lo cual hace que la cuestión acerca de los entretelones del bienestar, así como la de saber a costa de quiénes se logra, sean preguntas que sólo rara vez se plantean. Cuando esto sucede, quien pregunta es insultado de la manera más sucia —mostrándose así lo gastado que está el concepto de humanidad y democracia en el escudo de los poseedores.

8

Mi falta de compromiso se interpreta, en el Estado Oriental de Alemania, como signo de una decadencia. Aun mis descripciones más negativas de la civilización burguesa quedan sin sentido, mientras no intente con ellas salir de mi aislamiento. Si me imagino que puedo mantener mi integridad y mi libertad de movimiento, permanezco prisionero de esta sociedad, y si creo que todavía puede ser transformada mediante buenas intenciones, no hago sino tranquilizar mi conciencia e idealizar el hecho de que ella me paga el mantenimiento de mi vida.

A nada conducen todos mis ataques a la corrupción, a la explotación y a la contaminación ideológica realizada por los monopolios, si no muestran una alternativa clara. Mientras en el Estado Occidental se espera del autor, ante todo, una abstención política; en el Estado Oriental se exige, ante todo, una posición política definida.

9

Con esto me alejo, nuevamente, del concepto estrecho de un espacio idiomático y presupongo al mundo entero como campo de acción del trabajo artístico.

En este mundo se lleva a cabo la decisión.

Los poseedores, un grupo relativamente pequeño de este mundo, se empeñan hoy en día en afianzar y defender sus posiciones. Luego de haber explotado la situación de necesidad en la posguerra y haberse enriquecido una vez más hasta el extremo, se encuentran ahora frente a las fuerzas de los pueblos saqueados que vuelven a despertar. El fantasma que se levanta ante ellos no recorre solamente Europa sino todo lugar donde ponen la vista. Sea donde fuere que erijan sus fortalezas, en África, Asia o América Latina, los movimientos de liberación crecen y son ya incontenibles. Todavía tienen la supremacía en muchos lugares, gracias a sus armas y a sus mercenarios. Todavía pueden infundir terror incendiando aldeas y campiñas; todavía pueden dominar naciones con su brutalidad y su dinero; pero, históricamente, luchan por algo ya perdido.

Frente a ellos se impone, lentamente, un poder que propugna el que los bienes del mundo deben pertenecer en medida igual a todos los hombres. Nos encontramos aún en el estadio inicial de esta transformación. Algunos países han superado ya grandemente las dificultades económicas provenientes de la división del mundo y han realizado un orden comunista o socialista; otros, tienden hacia este orden bajo el signo de una lucha de liberación nacional. Sin embargo, a causa de la guerra fría, cuyas brasas escondidas se encienden repetidamente en abiertas guerras locales, los desequilibrios y puntos polémicos en la concepción del nuevo orden social se hacen presentes por todas partes. En esta situación, el adversario encuentra un material rico para aludir al fracaso o a las utopías del socialismo. Aquí, la tarea de un escritor es: exponer una y otra vez la verdad que él defiende, buscarla, una y otra vez, bajo sus deformaciones.

10

Los principios del socialismo contienen para mí la verdad valedera. Sean cuales fuesen las faltas que se han cometido y se cometen en nombre del socialismo, deben estar ahí para aprender de ellas y deben ser sometidas a una crítica que parta de los fundamentos de la concepción socialista. La autocrítica, la discusión dialéctica, la apertura constante hacia el cambio y hacia la continuación del desarrollo, son partes constitutivas del socialismo. Entre las dos posibilidades de elección que me quedan hoy en día, veo solamente en el orden socialista de la sociedad la posibilidad de eliminar las desigualdades actuales del mundo.

Me crié en la sociedad burguesa y he gastado la mayor parte de mi tiempo en mi trabajo y en mi vida personal, para liberarme de la estrechez, los prejuicios y el egoísmo que me fueron impuestos. Creí durante mucho tiempo, que el trabajo artístico podía darme independencia que me abriera el mundo. Hoy veo, sin embargo, que una falta de compromiso de esta clase es para el arte una vana pretensión frente al hecho de que las cárceles de aquellos países, en los que se mantienen las diferencias entre razas y las relaciones de propiedad privada, están llenas de hombres torturados a causa de su lucha por la renovación. Cada uno de los resultados de mi trabajo, alcanzados en una supuesta libertad, se levanta en medio de la situación de emergencia que existe todavía para la mayor parte del mundo.

Digo, por eso: mi trabajo sólo puede volverse fructífero si está en relación directa con las fuerzas que representan para mí las fuerzas positivas de este mundo. Estas fuerzas se muestran por todas partes también en el mundo occidental y alcanzarían un peso aún mayor, una solidaridad más grande y un compromiso aún más vasto, si se ampliara la apertura del bloque oriental y se pudiese llevar a cabo un intercambio de opiniones libre y sin dogmatismo.

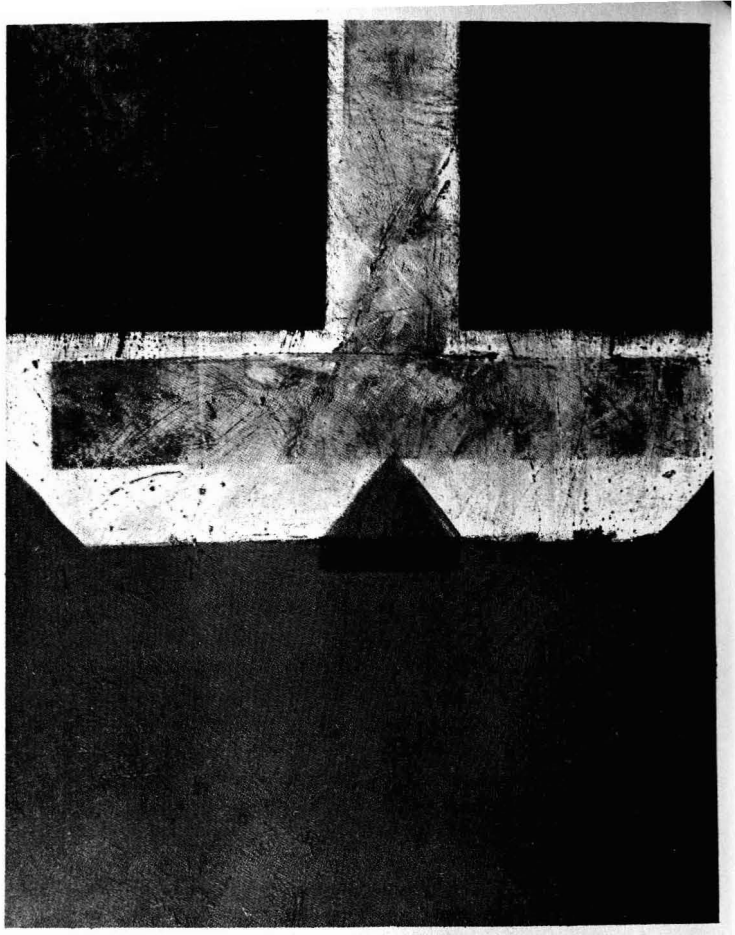
artes plásticas

vicente rojo: gozo callado de las formas

por Juan García Ponce

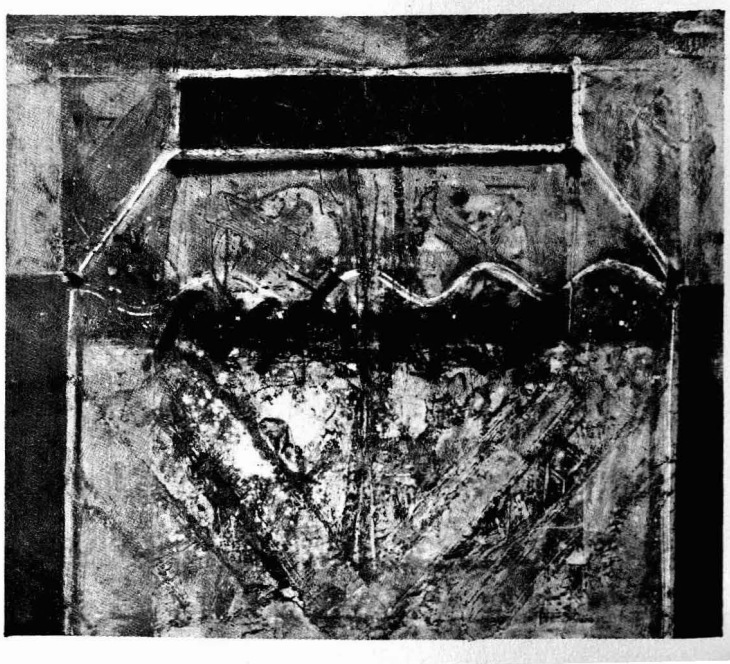
Hablar de la pintura de Vicente Rojo es una hermosa y difícil tarea. Hermosa porque en muy pocas obras dentro de la pintura contemporánea mexicana podemos seguir con una claridad tan oscura, paciente y sutil el continuo crecimiento interior, quizás sería más adecuado decir la expansión interior, de un artista que jamás se detiene más allá de lo necesario en las diferentes etapas que reflejan en su obra la necesidad que lo lleva a la creación. Difícil porque esa misma claridad hace parecer redundante todo intento de trasladar a un lenguaje distinto la realidad que brilla con tan sorprendente intensidad en esas obras. El lenguaje de Vicente Rojo no es en ningún momento un lenguaje cifrado. Cada uno de sus cuadros se basta y se explica a sí mismo. La continuidad de su obra es una suma de totalidades. Sin embargo, los diferentes factores de esa suma van trazando un camino cuyos puntos sobresalientes, en una ruta siempre ascendente en la que ya es imposible descubrir descensos, es fácil distinguir en medio del brillo general del conjunto. Así, ante cada nueva exposición de Vicente Rojo es posible hablar de una nueva etapa. El pintor no cambia, pero se transforma, va adentrándose cada vez más en la realidad que han hecho posible sus mismas obras anteriores, y siempre sale de ella con nuevas revelaciones.

Sobre la base de estas consideraciones podemos decir que, en su última exposición en la Galería Juan Martín, la pintura de Vicente Rojo ha adquirido una nueva gravedad que, ante las obras, es fácil reconocer como un resultado de una profunda fidelidad a las leyes interiores y secretas de la creación, las leyes que cada artista tiene que encontrar por sí mismo y que Vicente Rojo nos deja descubrir en sus cuadros. El violento estallido, el impacto directo y casi brutal de las formas en sus cuadros anteriores, la inmediatez con que buscaban y conseguían herir nuestra sensibilidad con su pura presencia, abierta por completo ante nosotros, sin ocultar ningún secreto en su poderoso juego dialéctico de destrucción y construcción, es sin duda la que mejor puede conducirnos a la nueva realidad que encierran las obras recientes. Estas obras son, en más de un sentido, mucho menos agresivas. Quizás podría decirse que el pintor ha dejado de enfrentar la realidad que buscaba hacer posible con sus cuadros a la realidad inmediata, ante la que ellos querían ser una respuesta y una afirmación, basada en la negación. En esas obras anteriores, Vicente Rojo lograba hacer posible mediante la creación de un lenguaje directo, cuya justificación y sentido se hallaba en su misma agresividad, la propia realidad de la pintura, afirmando la independencia de su voluntad creadora. Ahora su mirada se vuelve tan sólo hacia esa misma realidad. La agresividad se ha convertido en reposo, en puro gozo, callado y casi secreto de las formas, de esa nueva realidad que él mismo ha hecho posible y que ahora puede contemplar y recrear con amoroso cuidado. Una vez más, la



tarea encuentra justificación en sí misma, pero su nueva y sorprendente profundidad se apoya legítimamente en los pasos anteriores. El crecimiento de la obra de Rojo resulta así totalmente orgánico y tal vez por eso nos parece tan fácil y natural. Nada más difícil, sin embargo, que poder llegar, a la serena belleza que ahora nos muestran sus nuevos cuadros.

Si la belleza de la obra de Rojo tenía que encontrarse por contraste en la profunda necesidad de esa apasionada tarea de destrucción-construcción que hacía posible la pintura, ahora esa belleza ha adquirido derechos propios y se nos muestra en toda su pureza. Guiada por el peso de su propia sinceridad, la pintura de Rojo ha iniciado un viaje hacia sí misma, hacia su verdad interior y ha entrado a una etapa de legítimo refinamiento. El puro goce del oficio, al absoluto dominio de todos sus recursos y secretos, aparece deslumbrante en medio de la ganada serenidad de cada uno de los cuadros. El grave silencio, el profundo recogimiento de las formas que se cierran sobre sí mismas, deja el paso libre al cuidadoso recreamiento de la materia, a la revelación del color, al rico juego de texturas y formas que se entrelazan y



complementan llenando de vibraciones, de encuentros secretos, el espacio de la tela, en la que no hay un sólo punto muerto. Rojo consigue que en ese espacio todo parezca producto de una cuidadosa y vigilante elaboración y, sin embargo, su maestría está llena de una viva y fresca espontaneidad. Cada hallazgo puede ser producto del accidente o de la elaboración, pero es que en la pintura de Rojo ambos tienen el mismo valor, en tanto que son el resultado de la absoluta identificación entre el pintor y su mundo. En él, la intuición y la inteligencia, el impulso creador y la crítica se unen de una manera natural. Los encuentros se convierten en reglas y leyes en el momento mismo de empezar a vivir. Y todos estos elementos se advierten tan sólo a partir de la absoluta belleza de las obras. Ellas son las que nos hablan y es imposible dejar de ceder al poder de su lenguaje.

Llegar a ese resultado por el difícil camino elegido por Vicente Rojo no es una tarea menor. Ante esta última exposición no es exagerado afirmar que nos encontramos ante uno de los más importantes pintores de México. Su obra, cerrada en sí misma, abre toda una serie de posibilidades y es un continuo elemento de fecundación. Pero independientemente de su valor como enseñanza, quizás importa señalar por encima de todo su intensa capacidad para proporcionarnos un auténtico goce estético. Cada cuadro nos habla del penetrante viaje del artista hacia la verdad última encerrada en su creación. Vicente Rojo hace posible la belleza porque ha llegado a ella, sin hacerse ninguna concesión, sin hacer a un lado ninguna de las dificultades que encontraba en su viaje, y ahora ésta se le ha impuesto, con todo el peso y la profundidad de una verdad adquirida. No es extraño que ahora esa verdad resplandezca en sus cuadros de adentro hacia afuera. El pintor sólo tiene que volverse sobre sí mismo y buscar en su interior para encontrarla. A nosotros nos toca celebrarla.

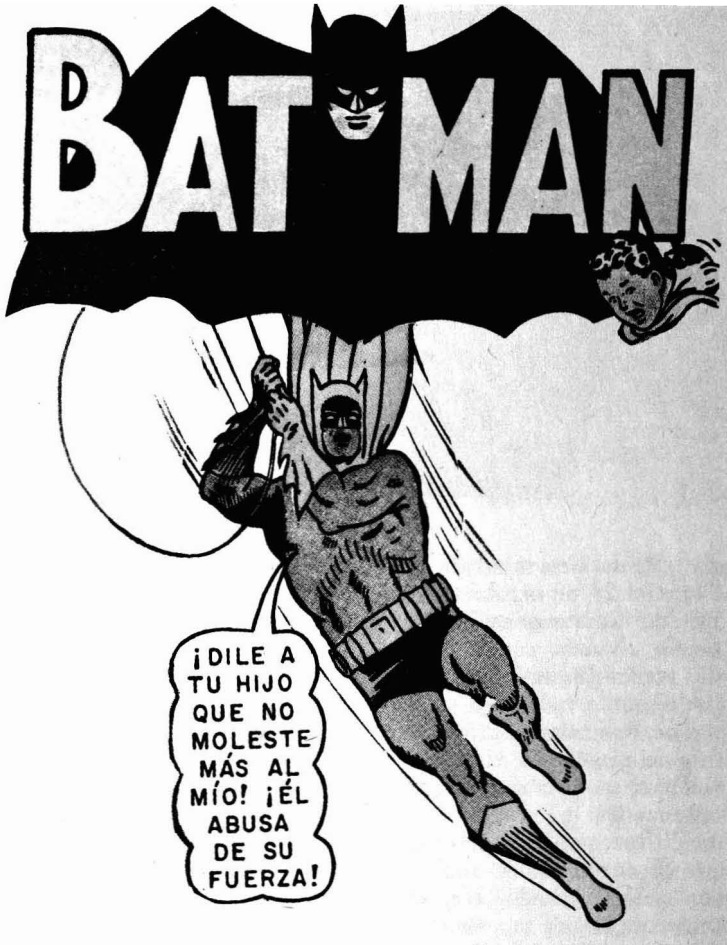
U

cine

1. Solicitud de ingreso a la batmanía

2. *¿Qué pasa Pussycat?*

por
Carlos Monsiváis

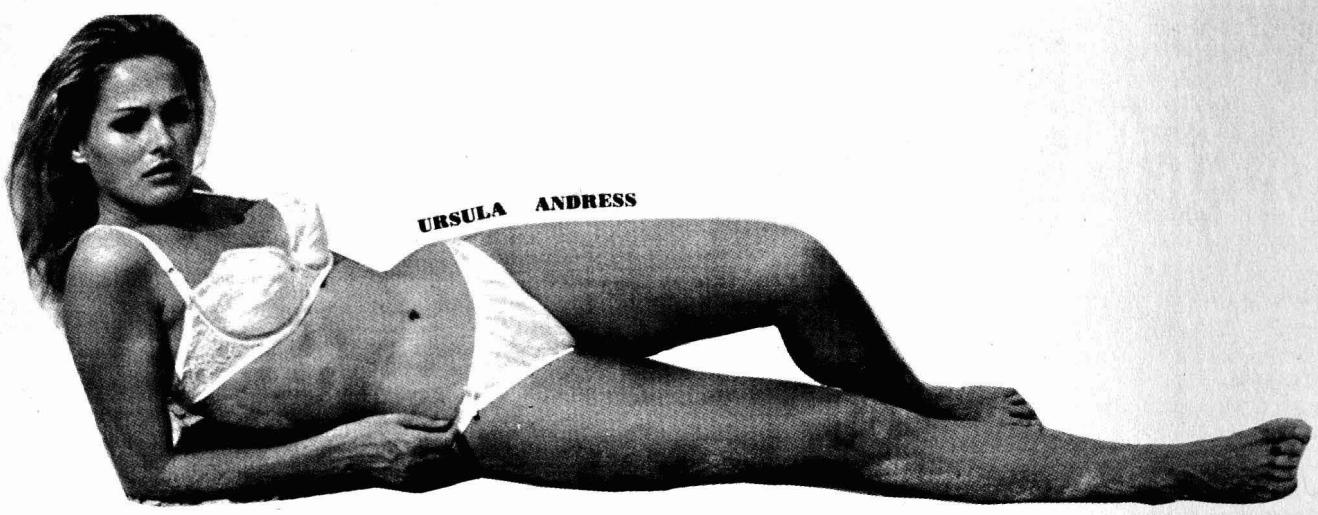


1. La Historia no es consciente de sus grandes momentos. No sabe ensayar. Qué se iba a imaginar Bob Kane aquel lejano día de 1939, mientras contemplaba la portada de *Detective Comics*, que sus creaciones serían tan representativas de la época como Damón y Pitias lo fueron del mundo clásico y Abelardo y Eloísa de la Edad Media. ¡Santo David Reynoso! WHAM! He aquí la era de Batman y Robin, los difamables, calumniables, insultoendilgables Cruzado Encapuchado y Muchacho Maravilla. Mas no el satirizable o parodiable Dúo Dinámico. Porque su mérito es situarse más allá de la parodia, trascender la sátira, no poder ser reducidos al absurdo, puesto que son el absurdo y el desafuero mismo. ¡Santa impaciencia del corazón! Ya las épocas no tienen los mitos que se merecen; ahora las épocas se divierten como pueden.

¡Santa enajenación ambiental! La madurez se extingue. Afirma Norman Mailer: "Desconfía de la muerte llamada madurez." Y puesto que la madurez —tal y como la concibe la burguesía— ha dejado de tener sentido o utilidad, vale la pena indagar en los valores del mundo de la puerilidad. James Bond, por ejemplo, es la visión que todo adolescente tiene de las funciones de un Servicio Exterior. ¡Santa Doctrina Estrada! Los Beatles son la primera Junta de Gobierno del nuevo país de la adolescencia. Y Batman y Robin lo son prácticamente todo, el deporte de moda, el día de fiesta para psicólogos y sociólogos, el triunfo masivo del pop, la entronización del low camp.

¡Santa Consuelo Guerrero de Luna! Más de una razón explica el éxito. Desde 1949, cuando ese inolvidable macartista sexual, el Dr. Frederick Wertham, denunció la dudosa ambigüedad del comic en su libro *La seducción de los inocentes* y acusó a Batman de insinuar lascivamente su mano sobre el hombro de Robin, sobre *The Caped Crusader* ha descendido la difamación (que también se aplicó a Marvila, acusada de un lesbianismo olímpico). Fue inútil que apareciese un personaje femenino, La Mujer Gato, y que Batman se enamorase y comprometiese con ella. La desconfianza estaba sembrada. Ningún hombre soltero que vive con un adolescente puede quedar libre de culpa. ¡Santo Marqués de Queensberry! A partir de ese momento, en todo lo concerniente al pop-art, Batman quedó bajo la jurisdicción de la porno-estética. Ahora, el delirante triunfo de la serie ha acrecido la sospecha; para los exégetas Batman tiene éxito porque encarna, como expresión Camp, no sólo aquello tan malo que resulta bueno, sino también el homenaje al estilo epiceno, ese tono de indiferenciación que distingue a la sociedad contemporánea.

Pero Batman es también muchas otras cosas. En primer término resulta el punto de reunión de dos ideales contradictorios de Norteamérica: *permitir y provocar la mayor violencia y permanecer absolutamente inocente*. Es, dice Al Capp, sólo un D'Artagnan mecanizado que lleva baticinturón en vez de espa-



da. ¡Santa Necesidad de Celebrar el 24 de octubre como Día de las Naciones Unidas! Según algunos, es un remedio contra James Bond, siempre elegante y siempre seductor de doncellas; Batman en cambio protege la virginidad (incluso se le cree capaz de restaurarla) y actúa "bajo un disfraz aún más atractivo que el de cualquier muchacha". De acuerdo con los antroposicólogos, representa el tipo chamánico del héroe. Es un héroe primario que se encuentra en la raíz de todas las tradiciones primitivas y significa la libertad de los poderes humanos de las limitaciones de tiempo y espacio y peso y contenido. ¡Santo Alberto Einstein! El héroe se despoja de sus limitaciones humanas y adquiere fuerzas prodigiosas. ¡Santo Mircea Eliade! **GULP!**

Mas, ¡Santo Sufrimiento de la Mujer Mexicana!, tanta teoría es excesiva aplicada a una peliculita como *Batman,* a actores como Adam West y Burt Ward y a la imaginación capaz de inventar el truco de la rehidratación. *Batman* prueba que hay lo malo tan malo que resulta malo y que el pop, al industrializarse, ha dejado de ser reivindicación y burla despiadada y se ha convertido en otra manifestación arribista de la omnívora clase media. Y que la tercera corriente del gusto, ha devenido en un sistema de canonizar un deseo: la clase media quiere estar de vuelta de todas las cosas. ¡Santo C. Wright Mills! Y aunque hay cierta gracia posible en los imposibles diálogos de Batman, en los inventos ridículos, en la exagerada actuación de los archivillanos, en el desafío continuo a las situaciones heroicas tradicionales, en las poses de Bruce Wayne y los comentarios de Dick Grayson, todo concluve en el elogio gratuito de la estupidez. El mundo de las onomatopeyas ha llegado, las burbujas son el máximo reducto de nuestra expresión y las personas que carecen de identidad secreta, carecen a fin de cuentas de identidad.

¿Y no es de lamentar que Burgess Meredith haya concluido su carrera convertido en el Pingüino?

¡Santa concuspiscencia!

2. Los aficionados al humor están de plácemes. No sólo porque acaban de leer uno de los más horrendos lugares comunes del idioma, sino por la exhibición de *What's New, Pussycat?,* la supercomedia con el super-reparto encomendada al super-argumentista Woody Allen y dirigida por el infracineasta Clive Donner. Si se atiende al cast, *Pussycat* es perfecta: Peter Sellers, Peter O'Toole, Romy Schneider, Paula Prentiss, Capucine, Ursula Andress, Woody Allen. Si se piensa en la música, *Pussycat* es excelente y Baccarat, el compositor, es por lo menos, de la categoría de John Barry. Si se examinan las fotos, *Pussycat* es regocijante: un Sellers bítlico, el vestuario de Paula Prentiss, Eda Gale como cantante wagneriana. Si se examinan secuencias aisladas, *Pussycat* es magnífica: las rabietas de Peter Sellers, la atmósfera de las fiestas, los gags paródicos de Woody Allen, las sesiones de análisis de grupo. Pero si *Pussycat* se examina como unidad, nos enfrentaremos a uno de los films más fallidos de los últimos años.

Pussycat es el reinado de lo pop. Hay música pop, pop-psicología, chistes pop, visiones pop del mundo. Por eso, debido a su fidelidad extrema a la realidad cultural de Ahora, *Pussycat* está sufriendo el destino de las buenas-malas películas en el estilo de *Muñequita de lujo* (*Breakfast at Tiffany's*) o de, en un nivel "metafísico", *La Dolce Vita.* Son obras retóricas, fundamentalmente cursis, hechas para desquiciar, que envejecen con rapidez de exiliado de Shangri-La, y que sin embargo importan más que muchas otras películas, superiores desde el punto de vista cinematográfico. Y significan más por su valor histórico, por su influencia en la conducta de las generaciones jóvenes, por encarnar de modo insuperable un estilo de vida. *La Dolce Vita,* por ejemplo, inició a los sesentas en su culto más espectacular: el de la orgía y el caos con pretensiones. *Muñequita de lujo* dio la imagen exacta de la sofisticación moderna: Audrey Hepburn con *sunglasses* infinitos y un vaso de leche admirando una vitrina oligopólica. Y en esta secuela *¿Qué hay de nuevo, Pussycat?* tiene mucho que ofrecer.

Resumo: la pop-psicología, for instance. Hoy Freud ya es tan pop; por ser tan clase media, como las latas Campbell o la Coca-Cola. Se tienen complejos o traumas del mismo modo en que se leen comics o se piensa en onomatopeyas (Me voy a estrellar, **CRASH!**). Dos espíritus gemelos: Edipo y Elvis Presley. ¿Qué diferencia hay entre un análisis de grupo y un *happening*? La misma que existe entre la transferencia y los clubes de fans. *Pussycat* es la exaltación de esa pop-psicología. Woody Allen decidió explotar cómicamente todos los recursos freudianos que desde Hitchcock atormentaban nuestra almita y utilizó, sin pudor alguno, cuanto cliché encontró. El mayor cliché, la imagen de este analista andrógino, genialmente encarnado por Peter Sellers, (el actor con el rostro contemporáneo por excelencia, sobre todo si se le compara con Peter O'Toole, cuyas facciones escaparon de una novela de Thomas Hardy). Pero no sólo ese psiquiatra vienés epiceno, que además se llama Segismundo y tiene una esposa dominante, es el único cliché de *Pussycat.* La galería de lugares comunes es abundante: la ninfómana, el seducido profesional, el psiquiatra que resuelve los problemas ajenos pero que no puede resolver el suyo propio, etc., etc.

Otro aspecto decisivo de *Pussycat* es la auto-conciencia, el afán paródico y autoparódico. Woody Allen, au-

tor y argumentista, pertenece a esa nueva generación incapaz de construir un humor propio, mas sumamente hábil en la tarea de destruir la solemnidad y las mitologías ajenas. Así, cada escena de *Pussycat* está construida como un juego, una diversión a costa de esquemas mentales y culturales, que van desde el ataque al matrimonio, típica de las comedias norteamericanas, hasta la burla de Fellini y sus memorias sádico-solitarias. Este es otro gran inconveniente de *Pussycat*: se vuelve un film ancilar, servil ante los objetos de su crítica, incapaz de existir por su cuenta y riesgo. En primer lugar, y ése es un problema genérico, la parodia siempre es un género inferior, puesto que nunca puede ser superior a lo parodiado. En segundo término, una sucesión de sketches jamás logra la unidad orgánica. Se pierde el *timing*, el sentido del ritmo y todo depende en última instancia de las posibilidades exteriores, nunca del vigor interno de la cinta. *Moraleja*: Nunca ninguna suma de parodias llegará a integrar una sátira.

Lo que interesa de estas comedias no es tanto su calidad intrínseca, sino la manera en que expresan, de un modo dócil, el conjunto de doctrinas culturales e ideas vitales que integran la cosmogonía de la clase media. Después de *Pussycat*, ya sabe uno que la clase media adora la psicología y por lo mismo le fascina burlarse del objeto de su reverencia; piensa que no hay nada más orgiástico y fin-del-mundo que una fiesta a-go-go, acepta ya complacida la idea de que siempre es humorística la promiscuidad sexual, goza hasta la saciedad el adulterio, ha santificado la importancia del pelo largo y ha decidido, finalmente, la naturalidad absoluta de *eso*. ¿Algo más? Sí, pese a su sociologismo, esta interpretación sigue siendo valida, ya que películas como *¿Qué hay de nuevo, Pussycat?* dependen, para existir, de un *market research* previo, de la cuidadosa aplicación de la mercadotecnia al examen del gusto masivo. Y pues que paga el vulgo.

U

teatro

ubu rey: el ilimitado afán de poder

por
Alberto Dallal

El teatro, enamorado desde hace tiempo de la forma, plantea en la actualidad una lucha constante entre tendencias. Las batallas se libran más en los escenarios, a través de los ojos y de las sensaciones, que en la letra impresa. Las palabras vuelan en el espacio, impregnadas de luces, y el espectador las asimila, las goza y, si así lo desea, las rechaza. El director de escena es ya un especialista, pues los elementos que manipula quedan, aun sin una intención premeditada, dentro de clasificaciones particulares. Teatro clásico, teatro popular, teatro poético, teatro de vanguardia son ahora vocablos y capítulos de la historia del teatro, pero asimismo conceptos universales sobre el arte teatral, selección de procedimientos, no sólo de obras, para una u otra realización. Todos estos tipos de teatro pueden ser incluidos en el repertorio de una compañía y el público escogido y la crítica los aceptará por ser fieles creyentes de su coexistencia. Sin embargo, el público grueso, el mayoritario, en el cual se apoya la supervivencia del teatro como experiencia, como espectáculo y no como literatura, ¿no se siente atraido por una o dos clases de teatro solamente? El público que asiste al teatro a sentir, no a razonar, ¿no selecciona según su propia naturaleza y la de la obra que se le ofrece ante los ojos?

El nombre de Alfred Jarry debe estar sin duda mencionado en todos los estudios serios sobre el teatro contemporáneo. Sin embargo, descontando al público francés, Jarry es amigo lejano del público universal, pues a estas alturas se halla más cerca de la literatura y de la investigación que de los escenarios. Las causas, sin serlo tanto, resultan razonables a primera vista: *Ubu Rey*, la obra que Alfred Jarry publicara y estrenara por primera vez en 1896, a los 23 años de edad, por llevar contenidas las innovaciones que posteriormente elaborarían y desarrollarían los movimientos de vanguardia, se pierde en el alud de tendencias y de cronologías que le han de seguir. En varias ocasiones, tras de breves reconocimientos en torno a su estilo, *Ubu Rey* vuelve a ser emplazado en las corrientes del teatro francés moderno, pero sin que la ceremonia bibliográfica implique la enumeración total y la descripción profunda de los excepcionales atributos de la pieza. Al correr del tiempo, las clasificaciones de *Ubu Rey* se hacen más justas, más exactas. Con respecto a sus contemporáneos, por ejemplo, Jarry, con una sola obra, se hace acreedor a múltiples elogios, ya que un *Ubu Rey* es al teatro de hoy mucho más de lo que diez obras del *fin de siècle* son a la producción de la época. Pero, ¿podrá existir mayor audacia que la de adelantarse treinta, cuarenta, cincuenta años a los movimientos artísticos? ¿Qué queda —y de quedar algo, quién nos lo ha hecho saber— no ya de los Donnay, de los Curel, los Hervieu, los Brieux, sino de todas las ideas con las que el *Théatre d'Art* pensaba revolucionar el arte teatral? Las teorías inmersas en *Ubu Rey*, en este sentido, son más que premoniciones. La intuición de Alfred Jarry puede situarse en los terrenos de la genialidad, en el mismo ámbito en el que se encuentra el pensamiento de Diderot, cuyas obras asustan aún a nuestros contemporáneos. Porque los genios no sólo llegan a dominar su personal forma de expresión, no sólo prevén los fenómenos que sobrevendrán en el futuro, sino también deducen la actitud del hombre ante dichos fenómenos. En sus razonamientos incluyen los virajes del espíritu de los humanos, infinito en posibilidades de cambio.

Ubu Rey es una obra revolucionaria y militante, pero sobre todo es antirrealista, antidocumental. Los elementos de comedia contenidos en ella, aunados al tono crítico de sus conceptos, así como las circunstancias en que Jarry escribe la pieza, son factores que hacen de *Ubu Rey* un hecho teatral sin antecedentes

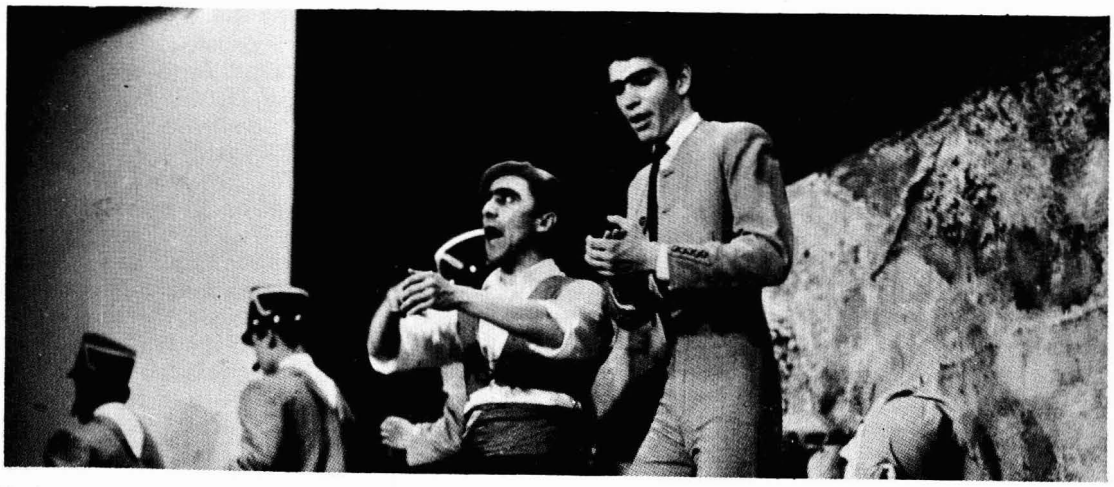
tes directos. Por otra parte, estos mismos factores no se repiten en la producción del teatro francés inmediatamente posterior a Jarry: los hallaremos disgregados en la actitud polemizante de algunas obras de Cocteau, en las deformaciones geográficas de Sartre *(El diablo y el buen Dios)* y, sobre todo, en las farsas trágicas en las que se especializa Ionesco.

En Francia, los más famosos directores (Jean Vilar en 1958, por ejemplo) han hecho todo lo posible por promover la escenificación de *Ubu Rey* y, naturalmente, han usado la obra como medio para expresarse. No sabemos si existe algún material gráfico que nos indique las características de la puesta en escena de Aurélien Lugné-Poe (1896) pero la transformación de la dinámica del arte teatral, desde el estreno de la obra hasta la fecha, podría dar una idea no sólo del teatro francés, sino también del teatro mundial.

Asimismo, son comprensibles las noticias acerca del escándalo que produjo el estreno de *Ubu Rey* en Francia. Las particularidades de la obra, si bien pueden parecernos llenas de comicidad, impregnadas de lo "absurdo", en aquella época equivalía a romper con lo establecido. El allanamiento de la morada del arte burgués no se llevaba a cabo por vez primera y probablemente el principal mérito de *Ubu Rey* sea el de plantear la renovación formal del teatro, a nivel de la estructura de la composición dramática, no a través de la tesis expuesta abiertamente. La complejidad del protagonista, el Padre Ubu, no ofrece un universo psicológico, sino teatral: sus locuras, sus incongruencias quedan expuestas en situaciones concretas; sus defectos están humanizados. Podemos sentir que como representante o símbolo de todos los gobernantes de la historia del mundo, Ubu es analizable. Nos repugna su egoísmo, su ilimitado afán de poder, su cobardía, su debilidad y lo despreciamos por lo que estos defectos significan en los malos gobernantes. Pero a la vez hay simpatía por este monstruo que es capaz de burlarse, a su vez, de los colaboradores oficiosos y ridículos que, ambicionando tanto como él, se quedan a la mitad del camino.

Jarry nos obliga a escoger la realidad que conocemos —o que intuimos, como él lo hace— a través de la fantasía. Los nombres reales se mezclan con los imaginados, los sucesos históricos con los inventados, las ceremonias pomposas con las situaciones domésticas, la aventura con la seriedad. Ubu se ríe de las tradiciones y las destruye mercantilizando el gobierno; sin embargo, también las finanzas son vulnerables al caos. La misión del Padre Ubu es la de arrasarlo todo. Curiosamente, *Ubu Rey* queda al margen o por encima de las tendencias sociales. El Padre Ubu no es el anarquista empedernido, ni el revolucionario lleno de ideales, pues no ofrece a las mayorías un mundo de felicidad en el trabajo y en la paz, ni siquiera un sangriento saqueo del tesoro nacional que ha estado en poder de los oligarcas. No es anarquista, es antitodo. Su figura podría representar una "entropía de las relaciones humanas". Su personalidad escatológica no procede de la miseria ni su testarudez e imbecilidad de algún trastorno mental. Ubu es lúcido cuando es indispensable desorganizar lo establecido, cuando es necesario romper el orden existente, no de las cosas, sino de las relaciones del nombre con las cosas. Sólo abandona su propensión a la entropía cuando se enfrenta a la posibilidad de la muerte. Y así vuelve a humanizarse nuevamente.

Representar *Ubu Rey* por primera vez en México venía siendo una responsabilidad que los directores maduros eludían y que los directores jóvenes ignoraban o callaban. La puesta en escena de José Estrada no sólo hace que aumente considerablemente el repertorio del Teatro Universitario, sino que permite al público mexicano conocer la magnífica obra de Jarry. El entusiasmo de la puesta en escena de Estrada, sin embargo, no logra agotar la riqueza de *Ubu Rey*. Si bien es cierto que la producción del Teatro de la Universidad se apoya en una excelente traducción de Claude Mazzolani, faltaron elementos que reflejaran plenamente el lenguaje y el multifacético, excepcional contenido de la obra. En cierta forma, tal vez por la manera de concebir la escenografía, el escenario resultó pequeño. Por otra parte, Estrada subrayó demasiado la comicidad, sin pensar en momentos en el significado de lo escatológico, lo melodramático y aun lo dramático de la pieza. Hubiera sido interesante, si no indispensable, acentuar o crear contrastes, pulir matices y echar mano, profundizando en las características de la época histórica en la que fue concebida y escrita la obra, de imágenes visuales y auditivas que revelaran sutilezas y misterios difíciles de apreciar y que refirieran al público a las alusiones de las distintas formas de gobierno y de desgobierno. Los aciertos de José Estrada en esta obra se deben a su fantasía: procedimiento correcto, ya que, como dijimos anteriormente, *Ubu Rey* es una creación intuitiva. La probada inventiva de Estrada lo coloca en un sitio importante dentro del grupo de directores jóvenes de México. Esperamos que esté consciente de lo que le hace falta para destacar definitivamente: disciplina, conocimientos renovados, técnica meditada, etc., elementos que, naturalmente son adquisiciones constantes en un verdadero artista. Destaca la actuación de Carlos de Pedro en el papel del Padre Ubu. Tanto que por momentos, no sabemos si a causa de una exagerada atención por parte del director, algunas actuaciones también notables quedan opacadas. La seguridad con la que De Pedro protagoniza al estridente y grotesco Ubu dice mucho de sus cualidades como actor de carácter. Su buena dicción y la elasticidad de sus movimientos en el escenario nos revelan la seriedad de su trabajo. Dentro de los términos en que está concebida la realización de la obra, Carlos de Pedro dibuja un Padre Ubu perfecto. Destacan asimismo, aunque en menor medida, Magda Vizcaíno (sensibilidad fina, capacidad a toda prueba mostradas en obras anteriores) como Madre Ubu; Francisco Xavier Montero (comicidad innata) como Animador; Miguel Flores como Príncipe Mugrelso y algunos otros que se nos escapan en el conjunto.



U libros

Poesía en movimiento (México, 1915-1966), selecciones y notas de Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis, prólogo de Octavio Paz, México, Siglo XXI Editores, S. A., 1966.

Poco frecuente es un trabajo mancomunado como el que realizaron Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis en este libro que acaba de salir de las prensas de Siglo XXI Editores. Los cuatro se apresuran a advertir que no es una antología y tampoco nosotros nos atreveríamos a darle ese nombre. ¿Qué es, pues? Se nos antoja que la reunión de textos de cuarenta y dos poetas que abarcan la producción de medio siglo de poesía mexicana quiere ser un estudio *sui generis* —remachado por un soberbio prólogo de Octavio Paz que navega del juicio crítico al juego crítico—, casi puramente muestrario, de los vientos y corrientes que surcan el territorio mexicano y penetran y juguetean por entre las plumas y teclados de nuestros escritores. Cuarenta y dos poetas no son muchos poetas para tan largos años, y un libro de quinientas páginas no es demasiado voluminoso si queremos remontarnos a Tablada y regresar sobre *poesía en movimiento* hasta los jóvenes de ahora. Un estudio, pues, de las vanguardias que han impulsado a los poetas y de los poetas que las han creado. Un estudio que empieza en el año 1966 y va remontándose en el tiempo a través de obras y poemas solitarios hasta alcanzar la cúspide inquieta de principios de siglo: José Juan Tablada. Desde los *haikais* y caligramas hasta los variados poemas de un Aridjis, un Mondragón, un Pacheco o una *Espiga Amotinada.* Los autores —en sus propias palabras— se propusieron rescatar, "con los poemas —en verso y en prosa— de las distintas generaciones aquí representadas, los instantes en que la poesía, además de ser franca expresión artística, es búsqueda, mutación y no simple aceptación de la herencia". Así explican la notoria ausencia de nombres famosos de la poesía y la inclusión de otros cuyas aportaciones han sido más importantes en otros campos, pero a quienes no se puede negar la capacidad poética aun dentro de la prosa: maestros de generaciones han sido y el reconocimiento de todos por ello es total. Así, ahí están Julio Torri y Juan José Arreola, junto a los poemas en prosa de Gilberto Owen, Octavio Paz y los de los más jóvenes, Pacheco y Aridjis. Por otra parte, se incluyen también dos poetas nacidos en España, aunque de formación absolutamente mexicana. Los dos han contribuido también al acervo cultural de México y éste los ha conformado: Tomás Segovia y Manuel Durán. El siglo xx nos proporciona así un camino de lucha, el camino que lleva a la polémica, a la búsqueda de sí mismo y a la negación de sí mismo. Veamos lo que dice Octavio Paz en el prólogo: "Si el criterio de nacionalidad me parece insuficiente, ¿qué decir del prejuicio de la modernidad? Escribo prejuicio porque convengo en que lo es. Ahora que es un prejuicio inseparable de nuestro ser mismo: la modernidad, desde hace cien años, es nuestro estilo. Es el estilo universal. Querer ser moderno parece locura: estamos condenados a serlo, ya que el futuro y el pasado nos están vedados. Pero la modernidad no consiste en resignarse a vivir este ahora fantasma que llamamos siglo xx. La modernidad es una decisión, un deseo de no ser como los que nos antecedieron y un querer ser el comienzo de otro tiempo." Por eso la selección empieza con el más joven, premisa del querer ser presente —después futuro y antepasado— y termina con el más viejo, ambición del querer ser pasado. Así, la vista del lector recorre los tiempos hacia atrás y puede descubrir primero lo que está en uno que viene del otro y lo que está en el otro que viene del de más allá. Pero, también, lo que no está en nadie más que en uno y que así inicia algo que estará o está ya en otro. Los que niegan el pasado como los ultraístas y los que se sirven de la tradición para despegar con nuevas formas, todos proclaman una estética nueva. "La tradición también es un invento de la modernidad."

¿Por qué no es este libro una antología? Veamos lo que nos quiere explicar el prologuista: "La crítica afirma casi siempre que las obras permanecen; aunque la visión de un crítico sea distinta de la de otro crítico, el paisaje que contemplan es el mismo. Este libro es inspirado por una idea distinta: el paisaje también cambia, las obras no son nunca las mismas, los lectores son igualmente autores. Las obras que nos apasionan son aquellas que se transforman indefinidamente; los poemas que amamos son mecanismos de significaciones sucesivas —una arquitectura que sin cesar se deshace y se rehace, un organismo en perpetua rotación."

Poesía en movimiento. Pellicer, Villaurrutia y Novo como "consecuencia natural de la poesía de los jóvenes". Tablada o Gorostiza desde la perspectiva de Montes de Oca o de Aridjis. Así va trazándose un pasado desde un presente en movimiento.

El libro está dividido en cuatro partes: desde los jóvenes hasta los más viejos: Torri, Reyes, López Velarde y Tablada. La primera, pues, es de los jóvenes. La segunda parte incluye los poetas de una época dispersa. Los poetas que en ella figuran son poetas de madurez, no de juventud. La tercera es una parte más homogénea. Con la excepción de José Gorostiza, los poetas incluidos lograron su obra en la juventud. Y la cuarta incluye los cuatro nombres citados antes. Torri, el de los poemas en prosa. Reyes, cuyo espíritu aventurero sólo se revela en algunas de sus obras. López Velarde, el poeta de la tradición, que lo es también de la novedad. Tablada, un tránsfuga del modernismo. Así resume Octavio Paz la actitud asumida y justifica las omisiones e inclusiones en su prólogo.

La selección, cuidada y estudiada a través de acuerdos y desacuerdos, disenciones y asentimientos, cambios y más cambios, permite aventurar que, no es definitiva. Quizá nos adelantemos demasiado, pero ¿no afirma el propio Paz que todo es cambio? Será cuestión de ir atesorando las sucesivas ediciones que el libro irá mereciendo y observar después cómo los lectores que son Paz, Chumacero, Pacheco y Aridjis conjugan con los poetas que son Octavio, Alí, José Emilio y Homero.

—Martín Villanueva

raúl navarrete, nuevo novelista

por
Juan José Arreola

Este es un libro hermoso de la nueva literatura mexicana.* Raúl Navarrete lo escribió en una prosa clara y limpia. Su transparencia es tal, que las palabras más hondas brillan en la superficie del lenguaje como el oro de los placeres. Libro rico y humilde hecho de tierra y agua campesina, nos dice la historia de un niño, de un joven, de un hombre que divaga por las calles de México, distraído, ensimismado, fuera de lugar en el tráfico ciudadano donde bruscamente lo atropella un insulto. Y el niño, el joven, el hombre, siente otra vez el desamparo, la orfandad original, la expulsión del paraíso, de la ingenuidad y del asombro. Sigue caminando por un laberinto inmemorial de asfalto tendido sobre piedras antiguas y huesos remotos, florecido de mitos. Ahora su madre lo lleva de la mano, hasta que la gran avenida desemboca en la callejuela del pueblo donde todo lo espera: la gran selva espesa de recuerdos: infancia recobrada y otra vez perdida en idas y regresos del sueño a la vigilia: los compañeros de juego inocentes y crueles, la comparsa doméstica de parientes inhumanos, el corro de vecinos que hablan en voz baja y señalan con el dedo, las cuadrillas abiertas de hombres elementales que labran, siembran y cosechan, precavidos y aventurados, la ronda de muchachas impacientes y joviales que saludan a la vida: "vamos llegando, vamos llegando", en el paisaje agreste donde la lluvia bendice tierra, semillas y animales. Puertas que se cierran, ventanas que arriesgan un postigo para que el amor diga enmedio de la noche su inacabable monólogo interior. ¿Quién ha hecho con mejor fortuna el viaje redondo del pueblo a la ciudad? ¿Quién dice con tanta sencillez las beatitudes y los horrores de esta íntima odisea? Donde muchos se extravían, uno ha hallado el camino. En su primer intento de novelista, Raúl Navarrete ha conseguido un libro que no depende de nadie y actual en la más íntima acepción de la palabra. Nació en Arandas, Jalisco, el año de 1942. Becario del Centro Mexicano de Escritores 1965-66.

* *Aquí, allá, en esos lugares,* México, Siglo XXI Editores, S. A., 1966. 252 pp.

Cayo Plinio Segundo. *Historia natural.* Trasladada y anotada por Francisco Hernández. Vol. I. 1a. Ed. México, UNAM, 1966. xxxii, y 38 pp. 10 láms. IV de las *Obras Completas* ilustrs. 34.5 cms. (Tomo de Francisco Hernández).

La Universidad Nacional Autónoma de México, al través de la Dirección General de Publicaciones, continúa la publicación de las *Obras completas* del doctor Francisco Hernández, protomédico de Felipe II. Acaba de aparecer el tomo cuarto, formado por la *Historia natural* de Cayo Plinio Segundo. Esta edición, la más reciente y autorizada, une a su trascendencia científica un valor bibliográfico y artístico que la sitúa entre las realizaciones editoriales de mayor interés en México en los últimos años.

Cayo Plinio Segundo, llamado el Viejo, nació en Como, hacia el 23 o 24 de nuestra era. Fue soldado y jefe de la escuadra, viajó por África y España. De sus numerosas obras, que escribió sobre historia, retórica y gramática, sólo se conserva la *Historia natural,* compuesta durante los últimos años de su vida. Murió el naturalista en el 79, en Estabia, cerca de Pompeya, a donde había llegado para observar de cerca la erupción del Vesubio.

La *Historia natural* de Plinio fue la más ambiciosa enciclopedia de la antigüedad. Autoridad de primer orden durante toda la Edad Media, sirvió de información para innumerables conocimientos e hipótesis que en el campo de las ciencias naturales se comentaron y discutieron durante siglos. A la época medieval pertenecen treinta y cinco manuscritos. Y entre los siglos xii y xiii, Vicente de Beauvais trató de emularla con otra vasta enciclopedia que, más moderna y exacta en muchos aspectos, no alcanzó la difusión y autoridad de su modelo. Según el propio Plinio, consultó más de dos mil libros y consignó veinte mil hechos en la elaboración de su obra; la mayor parte de esos libros no han llegado hasta nosotros, por lo que la *Historia* tiene aún más importancia como fuente secundaria para conocer el estado de las ciencias naturales en la época romana. Trasmitida por copias manuscritas plagadas de errores e interpolaciones, vino a restaurarse en el Renacimiento, cuando, a partir de la invención de la imprenta, se multiplican las ediciones. Se conocen cuatro incunables; los primeros comentaristas aparecen a fines del siglo xv. En España, la recién fundada universidad de Alcalá de Henares se convirtió en centro de estudios plineanos. Se sabe que Nebrija, entre los primeros humanistas, explicó a Plinio el Mayor. Más tarde se suceden los comentarios y las ediciones en lo que sobresalen Hernán Núñez el Pinciano, Francisco López de Villalobos, Juan Andrés Strany, Cristóbal de Villalón y otros humanistas españoles de los Siglos de Oro. Fue aquella época fecunda en el estudio de la *Historia natural* de Plinio. Uno de los primeros en interesarse a fondo por la naturaleza americana, Gonzalo Fernández de Oviedo, basa su obra en la de Plinio, a quien, según un sutil método comparativo, se opone, respetuosa y firmemente, en muchas ocasiones. Como ha apuntado el historiador Edmundo O'Gorman, se planteaba así, en pleno Renacimiento, la oposición entre experiencia y autoridad. A esa inquietud pertenece la edición que de Plinio hace el doctor Hernández y que ahora, por vez primera, se publica.

Francisco Hernández tardó diez años en preparar su traducción y comentario de Plinio. Parte de la edición se elaboró en la Nueva España, entre 1570 y 1576. A pesar de su importancia, Hernández nunca vio publicada su obra. Intrigas cortesanas impidieron, al igual que otras muchas crónicas y estudios sobre América, que la *Historia natural* de Plinio, llena de referencias hernandianas sobre fenómenos y animales de la Nueva España, fuera impresa. Hacia 1629, uno de los últimos en interesarse en naturalista latino sólo son es- la *Historia natural* de Plinio fue Jerónimo de la Huerta.

Más tarde, las referencias al naturalista latino solo son esporádicas, como en Feijoo y otros. La edición de Hernández tiene, por tanto, valores únicos en la copiosa bibliografía que del tema existe. Porque la obra de Plinio el Viejo tiene hoy un valor esencialmente histórico. La mayor parte de sus aseveraciones son erróneas, hiperbólicas o francamente descabelladas, producto de la conseja y la imaginación. Muchos mitos y fábulas americanas arraigan precisamente en la *Historia natural* de Plinio. Pero al mismo tiempo es esta obra un archivo imponente de todo lo que la antigüedad y la Edad Media conocieron acerca de los fenómenos naturales, los minerales, plantas y animales del Viejo Mundo. Es además fuente de datos históricos y geográficos que todavía tienen gran interés. Su conocimiento resulta indispensable para todo aquel que tenga interés en conocer la imagen que del mundo tuvo el hombre antiguo.

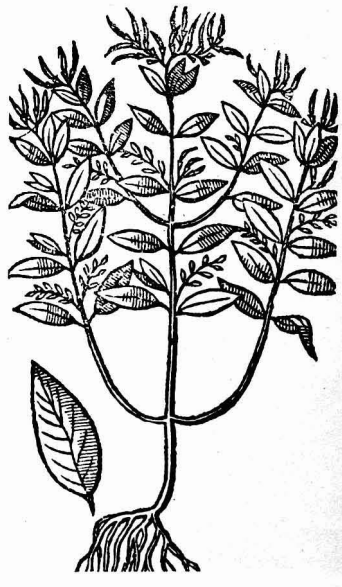
La edición de Hernández posee un valor doble. No sólo nos da, al través de Plinio, esa imagen que del mundo físico tuvieron los antiguos, sino que sus propias ideas y confrontación señalan la crisis entre dos épocas, entre la antigüedad y la Edad Media por un lado y el Renacimiento y la ciencia moderna por otro. Hernández es el primero que vierte la *Historia* de Plinio a una lengua moderna. Esto demuestra hasta qué punto el castellano, que en-

tonces alcanzaba su madurez gramatical y estilística, había alcanzado difusión universal y se consideraba un medio eficaz para la expresión científica. Pero no podía conformarse el doctor Hernández con traducir la obra del latín al español; además de un paciente y riguroso trabajo de edición, añadió al texto multitud de comentarios en los que se explica, compara y en muchos casos refuta a la autoridad romana, tenida como infalible durante siglos. Bastaría ese aspecto de la obra hernandiana para considerarlo entre uno de los primeros y más grandes naturalistas de la época moderna. Su método fue sencillo. Primero traduce, vierte íntegramente al castellano el texto latino, para lo cual se sirvió de diversos códices; después, como "El Intérprete", comenta y discute la obra capítulo por capítulo, y añade precisas referencias documentales. La versión y glosa de la *Historia natural* de Plinio ocupa, por consiguiente, entre las obras de Hernández, un primer plano de interés, ya que en ella se afirman su actitud e ideas científicas con tanta o mayor claridad que en sus libros originales. A esto deben añadirse las muchas referencias que, como ya se ha dicho, hace Hernández a su experiencia americana y sus estudios naturales en la Nueva España.

La edición que ahora presenta la Universidad Nacional de la *Historia natural* de Plinio es una de las más completas que se conocen. Está precedida por dos estudios: *Plinio, España y la época de Hernández,* por Germán Somolinos d'Ardois, quien ya había escrito la *Vida y obra de Francisco Hernández* en el primer tomo de las *Obras completas;* y la *Introducción* de María del Carmen Nogués, donde se plantea el carácter y las fuentes de la versión hernandina. El primer volumen publicado contiene los ocho primeros libros de la *Historia natural.* Contienen los cuatro primeros libros, el prefacio, dedicado al emperador Tito Vespasiano, y las fuentes de la obra; tratan del mundo, las cosas celestes, terrestres y aéreas; el primero y segundo seno de Europa y la división de la Tierra; del tercer seno de Europa y el origen de las fábulas griegas; el quinto libro describe África y Asia; el sexto se refiere a Asia la Mayor; el séptimo "contiene figuras admirables de gentes"; el octavo, con el que se cierra este primer volumen publicado por la Universidad, se ocupa de los animales terrestres.

El interés histórico y científico de esta primera edición está realzado por su valor artístico. El tomo, encuadernado en tela, contiene ocho láminas y numerosas ilustraciones tomadas de las primeras ediciones de Plinio. El pulcro diseño tipográfico se debe a Alexandre A.M. Stols y Martí Soler-Vinyes.

—Arturo Souto Alabarce



Salomón Eckstein, *El ejido colectivo en México.* Prologo de Ramón Fernández. Traducción de Carlos Villegas. 512 pp. Fondo de Cultura Económica, México, 1966.

Para optar al título de doctor en Economía en la Universidad de Harvard, Salomón Eckstein elaboró en 1961 el presente trabajo que, en las postrimerías de su gestión, Arnaldo Orfila Reynal contrató para el Fondo de Cultura Económica. Licenciado en Economía en la Universidad de México y por varios años catedrático y jefe del Departamento de Economía de la Universidad de Bartlan, Israel, Eckstein ha regresado una vez más a México con el propósito de trabajar en el Centro de Investigaciones Agrarias.

Como Ramón Fernández y Fernández escribe en el prólogo, la agricultura mexicana requiere serios y documentados estudios económicos sobre el uso y tenencia de la tierra y sus efectos en el desarrollo, etc., ya que, en la mayoría de los casos, se sigue pensando como si la problemática agraria actual fuera la misma de hace 30 o más años. El libro de Eckstein tiene como propósito principal examinar la eficiencia económica del ejido colectivo en México, en comparación con el ejido individual y con la propiedad privada, situándolos en condiciones similares.

La parte primera está dedicada al análisis de los distintos sistemas de tenencia de la tierra antes de 1910, al desarrollo de la reforma agraria hasta 1964, los cambios en la estructura ocupacional y geográfica, la estructura interna del ejido y, finalmente, el papel del ejido colectivo en la reforma agraria, completado con el análisis de los principales que existen en el país.

Si bien el ejido colectivo fue legalmente establecido en 1922, todavía en 1936 había la idea de que, junto con el individual, era incapaz de lograr una producción agrícola intensiva y comercial. Por ello

las tierras expropiadas eran, generalmente, de baja calidad, tomadas de haciendas con muy reducida eficiencia y de terrenos ociosos. El mismo partido oficial, en 1929, consideraba los ejidos como una solución parcial, solamente para los grupos de agricultores social y culturalmente atrasados. La Ley, por otra parte, declaraba inafectables aquellas propiedades que constituían una unidad agrícola industrial.

El gobierno de Lázaro Cárdenas convirtió al ejido en la unidad básica de la agricultura mexicana. En 1936 expropió las tierras de La Laguna, región cultivada por unas 130 haciendas y 90 propiedades más pequeñas, organizadas eficientemente, con alta inversión de capital y fuerza de trabajo relativamente preparada.

Eckstein señala que de la transformación de La Laguna en ejidos se desprenden dos aspectos de gran importancia, los cuales marcaron un cambio en la política agraria:

1] El papel que el ejido debería tener en la estructura económica y social del país. Y,

2] La creación de los ejidos colectivos en todos los casos donde el trabajo individual había sido considerado poco satisfactorio, tanto económica como técnicamente.

Así, el ejido tenía que demostrar su eficacia en las zonas ricas y especializadas o desaparecer. Eckstein indica que la alternativa era, o bien forzar a la Reforma Agraria dentro del marco estricto de la primitiva organización ejidal, o tratar de moldear esta organización en formas superiores de producción y llevar dicha Reforma a sus conclusiones lógicas; rebajar las metas al nivel del ejido existente o elevar el ejido hasta las metas deseadas. El presidentes Cárdenas escogió la segunda alternativa.

Se puso entonces el ejido sobre un pie de igualdad, en lo que respecta a financiamiento y organización, con las propiedades que iban a expropiarse. Para que cubriera los aspectos financieros fue creado el Banco Ejidal. Surgieron los principales grupos de ejidos colectivos: La Laguna (que agrupa el núcleo más importante de ellos), Yucatán, el valle del Yaqui, Lombardía y Nueva Italia, Los Mochis, los del Soconusco, y, recientemente, Cananea, Santa María Nativitas, y algunos otros.

Tratada en la primera parte de la obra la historia del ejido colectivo, así como la organización interna y el funcionamiento de los principales del país, el estudio trata, en la segunda parte, el análisis estadístico, comparativo, de los diversos sitemas de tenencia de la tierra.

La conclusión a que se llega de la lectura es la siguiente: por lo general, los ejidos colectivos han sido más eficientes que los individuales en aquellas regiones en donde la dotación de recursos favorecía una agricultura más intensiva; por lo contrario, en las regiones de ingresos bajos ocuparon una posición inferior. En donde han sido más eficientes no se han logrado todas las ventajas potenciales y, en muchos casos las realizaciones no alcanzaron las posibilidades. No son pocas las sociedades colectivas que han fracasado, perdido su orientación o avanzado muy lentamente. Las causas probables de todo ello pueden encontrarse en la subocupación la insuficiente diversificación de las actividades de la sociedad, la falta de una política adecuada, el retiro del apoyo público durante las etapas decisivas del desarrollo del ejido, la división, la corrupción de los dirigentes y de los empleados públicos.

Eckstein afirma que, en un principio, el ejido colectivo prosperó notablemente y demostró sus ventajas sobre otras formas de organización ejidal. Cárdenas les brindó apoyo político y respaldo económico; mas a partir del gobierno de Ávila Camacho cambió la política agraria y como los ejidos colectivos no estaban todavía lo suficientemente maduros para valerse por sí mismos —inmadurez que, fundamentalmente, procedía más de la esfera social que de la técnica o la económica— sucumbieron.

A las causas políticas deben agregarse las causas sociales que aceleraron la desintegración.

1] Las ideas antagónicas de las distintas organizaciones políticas nacionales, respecto a lo que debía entenderse por ejido, trajo duda e incertidumbre en las propias comunidades y debilitó su cohesión social. Al traspasar un problema, que es de índole técnica, económica y social, a la esfera política, se desvirtuó el sistema y se apartaron los hombres que no estaban de acuerdo con el rumbo que cada grupo deseaba dar a la organización colectiva.

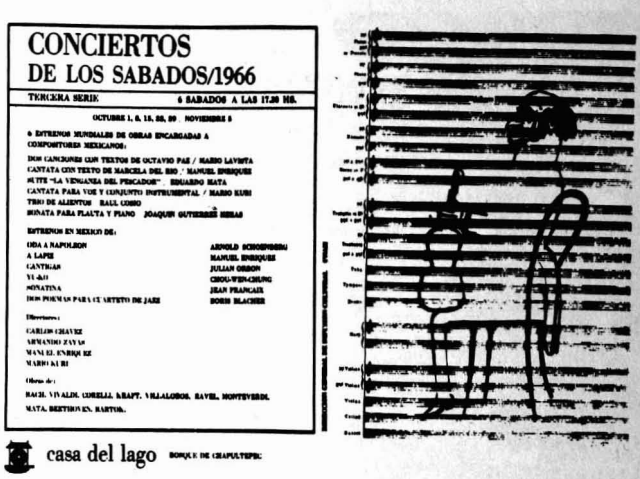
2] El deseo de poder, de prestigio o de obtener un ingreso adicional, alentado muchas veces desde fuera, trajo desconfianza y división entre los ejidatarios.

3] La corrupción, la mala aplicación de fondos, el soborno, los abusos, el robo encubierto, etc., como anota Senior, "desde arriba", penetró en la organización ejidal, siendo la apatía y la negligencia de parte de las autoridades "ya sea intencional o accidental, culpable en alto grado de la infortunada diseminación de la corrupción".

Pero no todo ha sido negativo: El documentadísimo análisis económico, que demuestra la eficacia de los ejidos colectivos y semicolectivos en las regiones de ingresos altos, lo complementa Eckstein con uno más, para comprobar que la discutida organización campesina ha producido actos sociales positivos: el estímulo del ahorro, la educación del campesino, el inculcar una conciencia democrática y un sentido del deber cívico, "además de otros activos más tangibles, tales como servicios escolares, médicos y de otra índole".

—Iván Restrepo Fernández

Actividades de la Dirección General de Difusión Cultural en 1966



De ENERO A MAYO y DE JUNIO A DICIEMBRE

DEPARTAMENTO DE ARTES PLASTICAS

• ENERO-MAYO

Museo Universitario de Ciencias y Arte

PERU ANTE EL MUNDO
México y Embajada del Perú
Inaugurada el 17 de enero de 1966

ESTRUCTURAS MUSICALES
de François y Bernard Baschet
inaugurada el 23 de marzo de 1966

Galería Universitaria Aristos

UNA HERENCIA DE SONRIENTES
Inaugurada el 10 de febrero de 1966

POESIA CONCRETA INTERNACIONAL
Inaugurada el 29 de marzo de 1966

• JUNIO-DICIEMBRE

Galería Universitaria Aristos

OBRAS DE NEW YORK GRAPHIC WORKSHOP
En colaboración con la embajada de Argentina, Estados Unidos, Uruguay y Venezuela
Inaugurada el 6 de junio de 1966

NUEVE PINTORES "NAIF"
Inaugurada el 29 de septiembre de 1966

ANIMALES PRECOLOMBINOS
Será inaugurada el 10 de diciembre de 1966

CASA DEL LAGO

• ENERO-MAYO

CONCIERTOS DE LOS SABADOS

Primera serie: 7 sábados a las 17:30 hs.
(febrero 19/abril 2)

Cine Club

Coordinador del ciclo: Juan Guerrero

Domingos a las 13 y 17 hs.

Ciclo: HOWARD HAWKS
[5 películas]

Ciclo: FRITZ LANG
[6 películas]

Exposiciones

OBRAS DE PEDRO CORONEL
[Febrero]

CURSO VIVO DE ARTE

Artes Plásticas / Poesía / Teatro / Literatura / Danza / Apreciación musical / Música.

• MAYO-DICIEMBRE

CONCIERTOS DE LOS SABADOS 1966
Segunda Serie
[Julio 9/Agosto 6]

Tercera Serie
[Octubre 1o./Noviembre 5]

6 estrenos mundiales de obras encargadas a compositores mexicanos: Mario Lavista, Manuel Enríquez, Eduardo Mata, Mario Kuri, Raúl Cosío y Joaquín Gutiérrez Heras.

Estrenos en México de obras de Arnold Schoenberg, Manuel Enríquez, Julián Orbón, Chou Wen-Chung, Jean Françaix y Boris Blancher.

Directores: Carlos Chávez, Armando Zayas, Manuel Enríquez, Mario Kuri.

Cine Club

Presentaciones de Juan Guerrero

Domingos a las 13 y 17 hs.

Ciclo: FRITZ LANG
[3 películas]

UN AUTOR DE CINE JAPONES: AKIRA KUROSAWA
[6 películas]

TRES JOYAS DEL CINE ALEMAN
[3 películas]

COMEDIA MUSICAL NORTEAMERICANA
[5 películas]

Sesión de clausura

Domingo 6 de noviembre a las 13 y 17 hs.
[6 películas]

Tabú de Robert Flaherty y Friedrich W. Murnau

Cine Club infantil

Domingos a las 11 hs.
[26 funciones]

Exposiciones

OBRAS DE OLIVIER SEGUIN
[Junio/Julio]

Obras de dos pintores cubanos:
RAUL MARTINEZ Y ANTONIA EIRIZ
[Octubre/Noviembre]

Teatro

Teatro de Cámara de la Casa del Lago:
Viernes a las 17:30 hs./Domingos a las 11 hs.

La mujer del abanico
Sotoba Komachi

Teatro estudiantil universitario
Domingos a las 17 hs.

Punchómetro de José Estrada
Dirección y Escenografía: José González Márquez
Grupo de teatro de la *Facultad de Comercio*
16 y 30 de Octubre

Los locos de Luis Guillermo Piazza
Dirección y adaptación: Berta Navarro
Grupo de Teatro de la *Facultad de Medicina*
16 y 23 de octubre

Don Juan, ¿durmió solo alguna noche?
Versión de Raúl Kamffer
sobre un cuento de V. S. Pritchett
Dirección: Raúl Kamffer
Grupo de teatro de la *Facultad de Ingeniería*
23 y 30 de octubre

El corrido de Pablo Damián
de Héctor Azar
Dirección: Jorge Fons

Ciclo Oriental
[Agosto, septiembre, octubre]

Conferencias

Domingos a las 12 hs.

Los principios de la Pintura china, por Kazuya Sakai
China, los Estados Unidos y Vietnam, por Mack Mancall
China, impresiones de un viaje, por el P. Felipe Pardiñas
Akutagawa y la literatura occidental, por Juan García Ponce
La novela japonesa del mundo flotante, por Kazuya Sakai
Budismo, por Luis Villoro
La caligrafía china: etimologías visuales y figuración poética, Salvador Elizondo

Teatro Leído

Domingos a las 13 hs.

Teatro Noh / Teatro japonés moderno
Una obra de Paul Claudel
Dirección: Juan José Arreola

Ciclo: *Letras Hispánicas*
[Noviembre-Diciembre]

Domingos a las 12 hs.

Luis Guillermo Piazza: *Panorama general de la literatura Latinoamericana*

Alaide Foppa: *Miguel Angel Asturias*

Ambrosio Fornet: *El cuento cubano contemporáneo*
José de la Colina: *Jorge Luis Borges*
(lectura de textos)

CURSOS LIBRES

Segundo semestre

• JULIO-NOVIEMBRE

Iniciación a las Artes Plásticas, Prof. Alberto Híjar
Iniciación a la poesía, Prof. Salvador Elizondo
Grupo de estudios de teatro, Prof. José Luis Ibáñez
Iniciación a la literatura, Prof. José de la Colina
Iniciación a la danza (3 cursos)

Prof. Raúl Flores [Adultos]
Profa. Gladiola Orozco [Actores]
Profa. Cora Flores [Niñas-Iniciación]
Apreciación musical, Prof. Mario Lavista-Camacho
Iniciación a la música, Prof. Jesús Villaseñor

DEPARTAMENTO DE CINE

• ENERO-MAYO

CINE CLUB DE LA UNIVERSIDAD

Sesión Inaugural (Febrero 14)
N. Eck, *El camino de la vida*

Primer ciclo: ALFRED HITCHCOCK

CINE CLUB INFANTIL DE LA UNIVERSIDAD

Sábados a las 16:30 hs.

Primer ciclo: tercera temporada, 1966

Segundo ciclo: tercera temporada, 1966
[4 películas]

Tercer ciclo: Tercera temporada, 1966
[5 películas]

Auditorio "Justo Sierra", Humanidades

CINE DEBATE POPULAR
Domingos a las 16:00 hs.

Primer ciclo: sexta temporada, 1966
[5 películas]

Segundo ciclo: sexta temporada, 1966
[4 películas]

Tercer ciclo: sexta temporada, 1966
[3 películas]

Auditorio (Justo Sierra) Humanidades

• JUNIO-DICIEMBRE

CINE CLUB DE LA UNIVERSIDAD

[4 películas]
Segundo ciclo: KEYSTON Y CIA.

Tercer ciclo: CINE SUECO
[4 películas]

Cuarto ciclo: AKIRA KUROSAWA
[5 películas]

Quinto ciclo: JOYAS DEL CINE ALEMAN
[3 películas]

Sexto ciclo: COMEDIA MUSICAL NORTEAMERICANA
[5 películas]

Sesión de clasura:
Flaherty-Murnau, *Tabú*

CINE CLUB INFANTIL DE LA UNIVERSIDAD

Sábados a las 16:30 hs.

Tercer ciclo: tercera temporada, 1966
[7 películas]

Cuarto ciclo: tercera temporada, 1966
[4 películas]

Quinto ciclo: tercera temporada, 1966
[4 películas]

Sexto ciclo: tercera temporada, 1966
[5 películas]

Séptimo ciclo: tercera temporada, 1966
[6 películas]

Auditorio "Justo Sierra", Humanidades

CINE DEBATE POPULAR

Domingos a las 16:00 hs.

Tercer ciclo: sexta temporada, 1966
[6 películas]

Cuarto ciclo: sexta temporada, 1966
[4 películas]

Quinto ciclo: sexta temporada, 1966
[4 películas]

Sexto ciclo: sexta temporada, 1966
[5 películas]

Séptimo ciclo: sexta temporada, 1966

[5 películas]

CINE CLUB ESTUDIANTIL UNIVERSITARIO 1966

Viernes a las 19:30 hs.

Auditorio "Justo Sierra" Humanidades

Primer ciclo: *Panorama del cine norteamericano*
[6 películas]

Segundo ciclo: *Panorama del cine norteamericano*
[4 películas]

Tercer ciclo: *Elia Kazan*
[4 películas]

Cuarto ciclo: *Panorama del cine norteamericano*
[4 películas]

CURSO VIVO DE ARTE 1966

• ENERO-MAYO

Introducción a las artes plásticas modernas

1. El Espacio-tiempo a) La arquitectura
[15 visitas]
El Espacio-tiempo como categoría artística. Alberto Híjar.
El Espacio-tiempo como categoría formal de la arquitectura. Carlos González Lobo.

• JUNIO-DICIEMBRE

EL ARTE MODERNO EN MEXICO
[15 visitas]

Conferencias

TEORICOS DEL PROBLEMA ARTE-SOCIEDAD

[Agosto 30/Septiembre 6]
Tema: *Arnold Hauser.* Alberto Híjar

Jean-Paul Sartre. Mto. Joaquín Sánchez Macgrégor.
Galvanno Della Volpe. Dr. Adolfo Sánchez Vázquez.

Ernst Fischer. Eduardo Lizalde

Bertolt Brecht. Dr. Ricardo Guerra
Gyorgy Lukacs. Mto. José Luis Balcárcel

ORIENTACIONES DE LA PLASTICA MODERNA

[Octubre 10/Octubre 31]

El diseño gráfico
Alberto Beltrán

La experiencia mural
(Visita a los murales en proceso de Chapultepec y la Secretaría de Educación Pública)
David Alfaro Siqueiros

Arte y pueblo
Alberto Híjar

La crítica del arte
Oscar Olea

Hacia una plástica integral
Jorge González Camarena

DEPARTAMENTO DE GRABACIONES

• JUNIO-DICIEMBRE

VOZ VIVA DE MEXICO

VV-20 Rodolfo Usigli
(en edición)
VV-21 Ermilo Abreu Gómez
(en venta)
VV-22 Francisco Monterde

LITERATURA MEXICANA

LM-12 Poesía Española de México
Vol. I (en venta)
LM-13 Poesía Española de México
Vol. II (en edición)

TESTIMONIOS POLITICOS

TP-5 Alfonso Caso
(en venta)
TP-6 Jesús Silva Herzog
(en edición)

VOZ VIVA DE AMERICA LATINA
(en edición)

VVAL-1 Benito Juárez
VVAL-2 Simón Bolívar
VVAL-3 José Martí
VVAL-4 Pablo Neruda
VVAL-5 Rubén Darío
VVAL-6 Miguel Angel Asturias
VVAL-7 César Vallejo
VVAL-8 Alejo Carpentier
VVAL-9 Luis Cardoza y Aragón

DEPARTAMENTO DE LITERATURA

• JULIO-DICIEMBRE

Cursos en la Escuela de Economía, de julio a noviembre.
Cursos en la Escuela de Ciencias Políticas y Sociales, de septiembre a octubre.

Revistas: PUNTO DE PARTIDA, primer número: Noviembre-diciembre
En preparación: CONTROVERSIA
(enero-febrero de 1967)

Libros en preparación: 10 volúmenes de "Lecturas de la Juventud".
Obras de Alfonso Reyes, Juan Comas, Pedro Henríquez Ureña, Antologías y obras de física, química, biología, etc.

DEPARTAMENTO DE MUSICA

• MARZO-ABRIL

XVIII SERIE DE CONCIERTOS EN CIUDAD UNIVERSITARIA
AUDITORIO DE MEDICINA
Domingos a las 17 hs.
[Marzo 6/abril 24]

Directores: Armando Sayas, Luis Herrera de la Fuente, Eduardo Mata.
Mezzosoprano: Margarita González.
Narrador: Oscar Chávez.
Pianista: Walter Klien, James Stafford, Ma. Teresa Rodríguez, José Kahan.
Violinista: Janine Andrade.

CURSO DE APRECIACION MUSICAL

A cargo del maestro ABEL EISENBERG
Los martes a las 19:00 hs.
a partir del 22 de marzo de 1966.

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

• JUNIO-DICIEMBRE

XXIX SERIE DE CONCIERTOS EN CIUDAD UNIVERSIARIA
AUDITORIO DE MEDICINA
Domingos a las 17 hs.
[Julio 17/agosto 28]

Director: Armando Zayas
Pianistas: Michel Block, Alberto Portugheis, Andres Acosta, Francisco Corostola.
Cellistas: Pedro Corostola, Sally Van Den Berg.
Violinistas: Manuel Enríquez, Vladímir Vulfman.
Violinista: Gilberto García.
Contrabajista: Rubén Islas.
Oboista: Gys de Graaf.
Clarinetista: Anastasio Flores.
Fagotista: Louis Salomons.
Cornista: Vicente Zarzo.
(Solistas de la Orquesta Sinfónica Nacional).
(Conjunto instrumental).
(Quinteto de Alientos de Bellas Artes).

XXX SERIE DE CONCIERTOS EN CIUDAD UNIVERSITARIA
AUDITORIO DE MEDICINA
Domingos a las 17 hs.
[Octubre 16/Noviembre 20]

4o. Concierto
HOMENAJE A VARESE

"Density, 21.5" (Flauta sola: RUBEN ISLAS)
"Octandre"
"Poema Electrónico"
"Hiperprisma"

"Integrales"
"Ecuatorial"

Directores: Eduardo Mata, Carlos Chávez, Leopoldo La Rosa.
Pianistas: Rogelio Barba, Luz Ma. Segura.
Violinista: Luz Vernova.
Concertador: Michel Podolsky.
Mezzosoprano: Ciristiane Van Acker.
Violinistas: Daniel Burgos y Fortino Velázquez.
Cellista: José de Jesús Enríquez.
Contrabajista: Alfredo Contreras.
Sociedad Coral Universitaria y Conjunto Instrumental.

TEMPORADA DE 8 CONCIERTOS

BIBLIOTECA NACIONAL
Uruguay e Isabel la Católica
Sábados a las 20:30 hs.
[Agosto 13/Octubre 29]

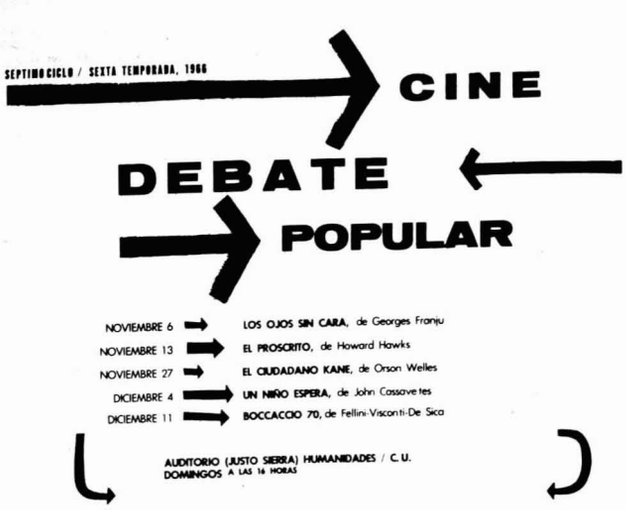
Director: Juan D. Tercero.
Violoncellista: Víctor Manuel Cortés.
Pianista: Alicia Urreta.
Trío Ensamble de México (Violín, Carlos Esteva; Cello, Víctor M. Cortés; piano, Manuel Delaflor.) Sociedad Coral Universitaria, Quinteto de Alientos, Cuarteto de cuerdas.

UN CONCIERTO DE LA "ORQUESTA JUVENIL DE CALIFORNIA"

Auditorio "Justo Sierra" de Humanidades en Ciudad Univeristaria
Viernes 15 de julio a las 19:30 hs.
Director: Aaron Sten.

CONCIERTO EXTRAORDINARIO

Auditorio de Medicina, en Ciudad Universitaria.



Domingo 4 de septiembre a las 17:00 hs.
(Colaboración de la Embajada de Checoslovaquia).

Cellista: Sasa Vectomov.
Pianista: Josef Palenicek.

CONCIERTO EXTRAORDINARIO

Auditorio de Medicina, en Ciudad Universitaria.
Martes 8 de noviembre a las 19:30 hs.

Mezzosoprano: Christiane Van Acker.
Violinistas: Daniel Burgos y Fortino Velazquez, Víctor Emanuel Jiménez.
Cellista: José de Jesus Enriquez
Contrabajista: Alfredo Contreras.
Concertador. Michel Podolsky, al laúd
Clorinda: Georgina Román
Tancredi: Rafael Butrón
Realización técnica: Laus
Coreografía: Georgina Román
Dirección Escénica y Coordinación: Antonio Alcaraz.

ORQUESTAS DE LA UNAM

2 SABADOS MUSICALES

Auditorio "Justo Sierra" de Humanidades, en Ciudad Universitaria
Abril 16 y 23
Solista: Daniel Burgos, violinista.
Directores; Iciclo Bredo y Peter Nicoloff.

PRIMERA TEMPORADA DE CONCIERTOS UNIVERSITARIOS

Teatro de Arquitectura, en Ciudad Universitaria.
6 jueves a las 19:00 hs.
[Octubre 27/Diciembre 1o.]

Auditorio "Justo Sierra" de Humanidades, en Ciudad Universitaria.
5 Sábados a las 12:30 hs.
[Octubre 29/noviembre 26]

Directores: Eduardo Mata, Armando Zayas, Leopoldo La Rosa.
Solistas: Hermilo Novelo, Anastasio Flores, Javier Sánchez, Louis Salomons y Miguel García Mora.

CONCIERTO EXTRAORDINARIO

Teatro de Arquitectura, en Ciudad Universitaria.

Diciembre 8.
Director: Eduardo Mata.

DEPARTAMENTO DE TEATRO

• ENERO-MAYO

CENTRO UNIVERSITARIO DE TEATRO

Ciclo No. 11
EL TEATRO MEXICANO, I

[Febrero 4/abril 22]

Plan de estudios

La historia, por Luis Reyes de la Maza
La filosofía, por Rosa Krausse
La dramaturgia, por Salvador Novo
La psicología, Dr. Santiago Ramírez
La dirección escénica, por Héctor Mendoza
Práctica escénica, Ignacio Sotelo
Grupo de pantomima, Humberto Huerta

COMPAÑIA DE TEATRO UNIVERSITARIO
Divinas palabras (Centenario de Valle Inclán)
Temporada de homenaje [Abril]

• JUNIO-DICIEMBRE

Ciclo No. 12
EL TEATRO MEXICANO, II

[Julio 4/Septiembre 9]

Plan de estudios

La psicología (2o. curso), Dr. Santiago Ramírez

Salvador Novo y el nuevo teatro mexicano, Margo Glantz
El lenguaje poético, José Luis Ibáñez
La dramaturgia, Hugo Argüelles
Dirección escénica, Alexandro Jodorowsky
Práctica escénica, Ignacio Sotelo
Expresión corporal, Colombia Moya
Grupo de pantomima, Humberto Huerta

Conferencias:
por el pintor y escenógrafo uruguayo
Arq. Adolfo Halty
"El Teatro Uruguayo contemporáneo"
7 de julio a las 19:30 hs.
Sala Ponce (Palacio de Bellas Artes)
"La Escenografía"
13 de julio a las 19 hs.
Centro Universitario de Teatro (Sullivan 43)

Sr. Ned A. Bowman
22 y 25 de agosto de 1966
"La escenografía en las universidades de los Estados Unidos"
"Nuevos diseños para el teatro en la escuela secundaria"

COMPAÑIA DE TEATRO UNIVERSITARIO

Temporada de homenaje
DIVINAS PALABRAS (Centenario de Valle Inclán)
Dirección: Juan Ibáñez
Jalapa, Ver.
[Junio 25, 26]

Teatro Juárez 20:30 hs.
Guanajuato, Gto.
[Agosto 21]

"Teatro Degollado"
Guadalajara, Jal.
[Septiembre 2, 3 y 4]

Teatro de la UNAM (Av. Chapultepec 409)

Temporada dedicada al trabajador universitario
[Julio 1o./Julio 15]

LA TRAGICA HISTORIA DEL DOCTOR FAUSTO de Christopher Marlowe
Dirección: Ludwik Margules
Frontón Cerrado C. U.

LA COLECCION
de Harold Pinter
Dirección: de Rubén Broido
Teatro de la UNAM (Av. Chapultepec 409)

UBU REY
de Alfred Jarry
Dirección: José Estrada
Teatro de la UNAM (Av. Chapultepec 409)

TRIPAS DE ORO
de Fernand Crommelynck
Dirección: Ignacio Sotelo
Teatro de la UNAM (Av. Chapultepec 409)

LOS TRASHUMANTES
Semana del 19 al 23 de julio de 1966
Teatro de la UNAM (Av. Chapultepec 409)

CENTRO UNIVERSITARIO DE TEATRO
(Sullivan 43)
EL TEATRO MEXICANO
Ciclo No. 13
[Noviembre 7/Diciembre 9]
Plan de estudios:

La dramaturgia, Hugo Argüelles
La estructura dramática, Marcela del Río
La dirección, Alexandro Jodorowsky
La arquitectura y la escenografía en el teatro mexicano, Arq. Benjamín Villanueva
Grupo de pantomima, Humberto Huerta
Práctica escénica, Ignacio Sotelo

LOS TRASHUMANTES DEL INBA
3 representaciones

Dirección General de Difusión Cultural: Gastón García Cantú, Director General
Departamentos y jefes: Artes plásticas: Helen Escobedo / Cine: Manuel González Casanova / Literatura: Juan José Arreola / Música: Eduardo Mata, Armando Zayas / Teatro: Juan Ibáñez / Secciones y coordinadores: Casa del Lago, Juan Vicente Melo / Curso Vivo de Arte: Alberto Híjar / Grabaciones: Milena Esguerra / Radiodifusión: Joaquín Gutiérrez Heras, Raúl Cosío.

ISM
Imprenta Madero, S. A.
Aniceto Ortega 1358
México 12, D. F.

La Autonomía de la Universidad de México

Declaración

El H. Consejo Universitario, en su sesión ordinaria efectuada el 27 de octubre anterior, después de debatir ampliamente sobre los acontecimientos que en los últimos meses han afectado la vida de algunas universidades de México y de otros países de la América Latina, estimó indispensable fijar su posición frente a problema tan importante y, al efecto, tuvo a bien autorizar al rector de la UNAM para que, en nombre del propio Consejo hiciera una declaración pública, apoyada en las consideraciones expresadas en aquella reunión y que merecieron el consenso general. A propuesta del rector Javier Barros Sierra, fue designada una comisión que lo asesoró en la redacción del documento.

En nombre del H. Consejo Universitario, y con la representación del mismo declaro:

La autonomía de la Universidad de México, está definida implícitamente en su Ley Orgánica. Importa, sin embargo, aclarar lo que significa esa autonomía frente a conflictos tales como los que han padecido últimamente ciertas universidades de nuestro país y de Latinoamérica.

La autonomía universitaria es un principio que procede de la tradición cultural de occidente y que hoy aceptan, aunque con distintos grados y matices, la mayoría de las naciones modernas. Entre nosotros surge con la idea misma de fundar una nueva universidad; es propuesta formalmente en 1917 por don Venustiano Carranza y al fin se otorga en 1929. Fue móvil de esforzadas luchas de maestros y estudiantes por conquistarla, primero, y después consolidarla y aun ampliarla.

Autonomía universitaria es, esencialmente, la libertad de enseñar, investigar y difundir la cultura. Esta autonomía académica no existiría de un modo completo si la Universidad no tuviera el derecho de organizarse, de funcionar y de aplicar sus recursos económicos como lo estime más conveniente, es decir, si no poseyera una autonomía administrativa; y si no disfrutara de una autonomía legislativa, que es su capacidad para dictarse sus propios ordenamientos. Todo ello, por supuesto, dentro de las líneas generales trazadas por la Ley Orgánica.

Ha de respetarse esa autodeterminación de la Universidad; los problemas académicos, administrativos y políticos internos deben ser resueltos, exclusivamente, por los universitarios. En ningún caso es admisible la intervención de agentes exteriores y, por otra parte, el cabal ejercicio de la autonomía requiere el respeto a los recintos universitarios; pero, diversamente, aunque los universitarios, como ciudadanos, pueden ejercer sus derechos constitucionales, la Universidad en cuanto Institución, no puede participar en política militante, partidista o de grupo, aun cuando en su seno se discutan libremente las doctrinas, opiniones e idearios en que se apoyan tales actividades; ni pretende que su autonomía equivalga a una sustracción a las leyes de observancia común, ni en particular, a la impunidad de los actos delictuosos cometidos por universitarios, dentro o fuera de sus recintos.

Hay violación de la autonomía cuando el Estado, por cualquier medio, coarta la independencia académica de la Universidad o impide que ella se rija internamente; pero también existe cuando una corporación privada, un partido político, un grupo y, en general, cualquier entidad o fuerza externa interviene en la vida de la Universidad, sea alterándola, dificultando el cumplimiento de sus tareas o limitando de un modo o de otro las libertades que la sustentan.

En nuestros días, y como resultado de las tres grandes revoluciones populares, expresadas en leyes e instituciones, la autonomía universitaria es fundamental para el curso independiente y democrático de la vida de México. La formación de profesionales, investigadores y técnicos, educados en la libertad, es esencial para acrecentar el patrimonio material y espiritual del país y para alcanzar un desarrollo basado en los anhelos colectivos de justicia. La nación ha aceptado como suya a la Universidad desde 1910, la ha impulsado, le ha proporcionado los medios a su alcance para realizar sus fines. En la Universidad culmina una obra cultural que responde a los más altos ideales forjados por la República. Por ello, su existencia, su eficacia y su progreso son inseparables del progreso nacional.

La Autonomía, más que un privilegio, entraña una responsabilidad para todos los miembros de la comunidad universitaria: la de cumplir con nuestros deberes y hacer honor a la institución, recordando que la autoridad y el orden en nuestra casa de estudios no se fundan en un poder coercitivo, sino en una fuerza moral e intelectual, que sólo depende de la conciencia y la capacidad de cada uno de nosotros.

México, D. F., a 12 de noviembre de 1966

El Rector de la UNAM

JAVIER BARROS SIERRA

junta de sombras

Madame de Staël

Seguramente sin saberlo De Bonald definía claramente a Madame Staël cuando escribía, irónicamente: "Con más conocimiento del corazón humano sabría que la añoranza de lo que se ha perdido provoca pasiones mucho menos vivas que el temor de perder lo que se posee." Hoy, a trescientos años de su nacimiento, sabemos que Germaine Necker, la hija del ministro de finanzas de Luis XVI, más tarde casada por breve tiempo con el barón de Staël-Holstein, vivió, si bien burguesamente, de este amor desgraciado que caracterizaba a los trovadores de Provenza y a aquellos que ella misma llamó "románticos". Mucho más cerca estuvo su vida, mucho más también su obra de perder posesiones que de añorar mundos perdidos.

Vida y obra. Madame de Staël, como muy pocos, hizo de ambas una sola obra de vida. Es en este sentido muy preciso que se proyectaba, sin esconderse, cuando escribía que "la primera condición para escribir es una manera de sentir viva y fuerte". De la misma manera se proyectó Germaine Necker en sus dos novelas: *Delfina* y *Corina*. En la primera nos encontramos con una muchacha llena de bondad —la "bondad" natural es en Madame de Staël tanto tema propio como heredado de Rousseau— cuyos actos externos, en apariencia depravados y en el fondo altruistas, la alejan de Léonce de Mondoville y la conducen al encierro del convento. En *Corina*, su mejor novela, volvemos a encontrar un argumento parecido. Poetisa italiana, de gesto libre y naturaleza moral, Corina se enamora de un joven inglés; pero la libertad misma de Corina hace que su amante la abandone y que ella muera de dolor y de tristeza. Podría pensarse que se trata de dos novelas donde predomina la cursilería. Y ésta predominaría, en efecto, si nos atuvieramos a la opinión de algunos críticos y viéramos en las novelas de Madame de Staël tan sólo intenciones de reivindicación feminista y ejemplos moralizantes. De hecho hay en ellas precisamente lo que, sin saberlo, notaba De Bonald: el doloroso sentimiento de un amor que se aleja y que al alejarse lleva a cadena o muerte; el perder posesiones todavía no poseídas.

Pero si el espíritu de Madame de Staël se manifiesta parcialmente, en lo que tiene de romántico, dentro de sus novelas, se manifiesta con mayor amplitud y más pausada respiración en sus ensayos críticos: *De la literatura; De Alemania.*

Educada en el espíritu de positividad que aprendió de Grimm y de Buffon en los salones de su madre, Germaine Necker trató de explicar la literatura mediante las leyes del progreso que Montesquieu aplicó al análisis del "espíritu de las leyes"; como nadie en su época percibió la importancia de las letras alemanas, libres por la independencia en que vivía cada uno de los estados de Alemania; profundas por una cierta tendencia natural de los alemanes hacia lo que ella llamaba "poesía del alma", poesía y alma que sin duda existían en Goethe, Schiller, Schlegel, todos ellos comentados en *De Alemania.*

Pero si Madame de Staël es importante como crítica y teórica de una poesía alemana viva y de una nueva poesía que, enraizada en Rousseau y en Goethe, prevé ya futuro inmediato para Francia, lo es sobre todo por su concepto integral de la literatura y del arte. Este concepto se funda en la idea vivida de una "fuerza moral" que "tiende siempre hacia la verdad". "Si oponemos las facultades del hombre, si oponemos el sentimiento, la imaginación y la razón estableceremos en el interior mismo del hombre una división semejante a la que, debilitando los imperios, hace más fácil su esclavitud." ¿En qué consiste este sentimiento moral? Como Chateubriand, dos años más joven que ella, Madame de Staël ve la posibilidad de unir fantasía y razón, corazón y cabeza, en el "genio del cristianismo". Así Corina, es decir, la propia Germaine Necker, dice en la novela: "¡Cómo amo lo inútil! . . . inútil si la existencia no es sino un duro trabajo para una ganancia miserable. Pero si estamos en esta tierra camino al cielo, ¿qué mejor que elevar suficientemente nuestra alma para que sienta lo infinito, lo invisible y lo eterno en medio de todos los obstáculos que la rodean?" La esencia del cristianismo es, románticamente, sentimiento; pero es, para Madame de Staël —ilustrada, enciclopedista y ya definitivamente lanzada al espíritu del siglo XIX— pasión, fugacidad, huida, vida de paso: "Todo lo que en esta tierra hay de bueno y sublime está con nosotros poco tiempo." Y Madame de Staël, la mujer que no encontró el amor en esta tierra, la que acaso lo pospuso para mejor encontrarlo, la que escribía de manera "viva y fuerte", encontró en Corina, espejo de sí misma, la vida que sintió y vivió como su verdad: "Dejadme que confunda amor, religión, genio y los perfumes y la música y la poesía; solamente hay ateísmo en la frialdad, el egoísmo y la bajeza."

RAMON XIRAU