

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

agosto, 1985

415

Carlos Tello

LA CRISIS

SALDOS Y OPCIONES

ENTREVISTA CON FÉLIX GUATTARI

MARTA PALAU

POEMAS DE RAMÓN XIRAU

MENSAJE DEL RECTOR A LOS ESTUDIANTES

Los universitarios deben capacitarse y estudiar con mayor ahinco, abandonando abulias e indiferencias que por estériles enferman el espíritu. Es menester prepararse para seguir discurriendo los mecanismos y los instrumentos que deban utilizarse en la resolución de los problemas de nuestra nación.

Ahora bien, nuestra universidad es muy heterogénea: tenemos niveles académicos de excelencia y buenos, pero hay espacios académicos cuyo nivel no es satisfactorio. La Universidad tiene múltiples problemas, no los ocultamos, estamos decididos a irlos enfrentando. Hace unos días presenté el Programa Académico 1985, para que todos tengamos una visión de conjunto de lo que estamos realizando con el fin de empezar a superar esos problemas.

Nuestro propósito apunta hacia la obtención de una constante superación académica en la Universidad.

Sin embargo, somos conscientes de que si los estudiantes no acompañan estos esfuerzos con responsabilidad y seriedad de verdaderos universitarios, esto no se logrará cabalmente.

Como rector me comprometo a que, dentro del campo de mi competencia, tomaré las medidas necesarias y propondré otras a los cuerpos colegiados para dar pasos hacia adelante con la finalidad de construir una Universidad mejor. En este camino me encuentro con dos problemas que quiero compartir con ustedes:

Primero: existe, he dicho en varias ocasiones, un clamor en nuestra Universidad por alcanzar mejores niveles académicos, y todos estamos de acuerdo en que se tomen las pertinentes medidas, siempre y cuando no se toquen nuestros particulares privilegios, prácticas indebidas o simples costumbres al margen de las normas jurídicas y académicas; esto, jóvenes, fácil de entenderlo, no es posible. Por ello he invitado y lo continuaré haciendo, a que prevalezcan el espíritu y la mística universitaria, a que todos juntos luchemos y

alcancemos la Universidad Nacional que México requiere y debe tener.

Segundo: el país vive tiempos económicos muy difíciles, todos lo sabemos, y algunas medidas tomadas dentro de la Universidad pueden servir de pretexto para agitarla.

Aquí existen un dilema y una paradoja: cuando la Universidad está tranquila se aconseja que no se tomen medidas, porque para qué intranquilizarla, y cuando tiene problemas, se argumenta que no es el momento propicio para tratar de mejorarla. En una palabra, para algunos nunca hay que tomar acciones: es la filosofía del no-hacer, dejar que los niveles académicos se sigan deteriorando y que en el año 2000 —a sólo 15 de distancia—, se pueda llegar a decir: “Qué bien estaba la Universidad Nacional en 1985”. Esto, los universitarios no lo podemos permitir y no lo permitiremos.

Los universitarios estamos actuando y continuaremos actuando, pero sólo triunfaremos si a los intereses personales, antepone los de la Universidad; si frente a la abulia y a la indiferencia, trabajamos y defendemos a nuestra casa de estudios.

Estudiantes universitarios: los invito a meditar sobre su futuro: a que se preparen bien para hacer de su existencia un éxito personal que sea útil a la sociedad. La necesidad de que los estudiantes estén comprometidos y bien preparados es el reto que todos tenemos frente a nosotros. Debemos afrontarlo con decisión, integridad y honestidad. Ahora más que nunca, en sus manos está el futuro de ustedes mismos, el de la Universidad y el de México.

Fragmento del discurso a los estudiantes pronunciado por el Dr. Jorge Carpizo, Rector de la UNAM, el 6 de agosto de 1985 en el auditorio de la Facultad de Ingeniería.



Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Volumen XL, número 415 agosto 1985

INDICE

La crisis en México 3

Por Carlos Tello

Entrevista con
Félix Guattari 11

Por Luis Gómez

Poemas de
Ramón Xirau 17

Rabelais y Gogol 19

Por M. M. Bajtin

Los caminos
de Marta Palau
y el tapiz en México 25

Por Raquel Tíbol

Heroínas literarias:
Jane Eyre y Jean Rhys 29

Por Margo Glantz



Quehacer Universitario

31 Taller Coreográfico UNAM
Por Mireya Ramírez y Julio Revuelto

Secretos Públicos

32 José Emilio Pacheco

34 Centro de Iniciación Musical
Por Beatriz Vera López

Escenario Crítico

Música

38 Algunas listas musicales
Por Juan Arturo Brennan

Teatro

40 Leñero en el cuadrilátero
Por Enrique Esquivel

Cine

43 El cuerpo fílmico duplicado
Por José Felipe Coria

Libros

46 *Los hijos de Yocasta*
Por Aída Dinerstein

47 *Moderato Cantabile*
Por Anamari Gomís

Discos

49 Brahms, hijo
de la Alemania del Norte
Por Rafael Madrid



Universidad Nacional Autónoma de México

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

Universidad de México

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

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

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

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

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

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

**MUSEO DEL
PALACIO DE
BELLAS
ARTES**

**MUSEO
NACIONAL
DE ARTE**
Tacubaya 8

**PINACOTECA
VIRREINAL**

Dr. Mora 79 (a un costado
de la Alameda Central)

**MUSEO
DE SAN
CARLOS**
Puente de Alvarado 50
CERRADO LOS MARTES

**MUSEOS
DEL INBA**

**NUESTROS
MUSEOS
GRATIS**

SABADOS Y DOMINGOS

**MUSEO
DE ARTE
CARRILLO GIL**
Av. Revolución 1608

**MUSEO
DE ARTE
MODERNO**
Bosque de Chapultepec



Instituto Nacional
de Bellas Artes

SEP
CULTURA

LA CRISIS EN MÉXICO SALDOS Y OPCIONES*

Por Carlos Tello

En 1982 terminó en México el breve periodo de rápida expansión de la economía que se había iniciado cuatro años antes. Durante ese año, en unos cuantos meses, el entusiasmo por la segunda versión del milagro mexicano proclamado por muchos —dentro y fuera del país— a partir de los descubrimientos de las enormes reservas de hidrocarburos, y su subsecuente explotación, se desvaneció a un ritmo inusitado. Hoy, después de casi cuatro años de retroceso, los viejos y los nuevos problemas económicos y sociales de la nación se presentan acumulados y de enormes magnitudes y le dan al presente la apariencia de un callejón sin salida.

Después de registrar un crecimiento económico particularmente alto durante cuatro años consecutivos, muy por encima del promedio mundial y desde luego mayor al de los otros países de América Latina, en 1982 —por primera vez en los últimos cincuenta años— la economía mexicana dejó de crecer. En tanto que durante 1978-1981 la tasa de crecimiento del producto interno bruto (PIB), en términos reales, fue de casi 8.5% en promedio al año (la tasa promedio más alta para un periodo equivalente en lo que va de este siglo), en 1982 el valor real del PIB disminuyó en un 0.5%, respecto al que tenía en 1981, lo que equivale a una disminución de 3% en el producto por persona del país.

No sólo no hubo en 1982 crecimiento económico en México. Además, una serie de acontecimientos económicos y sociales se combinaron de tal forma durante ese año que la nación encaró una encrucijada sin paralelo en su historia reciente.

Su recuento permite formarse una idea del alcance y profundidad de la problemática de aquel año: la formación in-

terna de capital prácticamente se suspendió en 1982, después de cuatro años consecutivos de crecimiento acelerado de la inversión pública y privada; los precios de las mercancías y de los servicios aumentaron a un ritmo sin precedente desde los años de la lucha armada en el país y 1982 terminó con una inflación de cerca de 100%; los salarios reales descendieron a un nivel inferior al de 1976 y el desempleo abierto de la mano de obra pasó del 5% del total de la fuerza de trabajo en los primeros meses de ese año, a más del 10% en los últimos meses. Así, a finales de 1982, prácticamente la mitad de la fuerza de trabajo en México estaba desempleada o subocupada. Lo mismo sucedía con las fábricas y sus equipos. Muchas y muy importantes empresas del sector privado enfrentaron muy serias dificultades financieras —no así sus dueños— y varias de ellas quebraron o fueron absorbidas por otras empresas, con frecuencia extranjeras; una buena parte de las que durante el periodo del auge habían contratado crédito con la banca comercial extranjera suspendieron los pagos del servicio de su deuda externa (notablemente, el grupo industrial ALFA que era el grupo privado nacional más importante en el país). Por su parte, las finanzas públicas se deterioraron aceleradamente: el déficit del sector público, que durante los primeros años del periodo 1978-1982 se había mantenido en torno al 7.5% del PIB, llegó a cerca del 15% en 1981 y al 18% en 1982, y muchas de las empresas del sector público también tuvieron que enfrentarse a muy serios problemas financieros.

En las relaciones económicas de México con el exterior el deterioro también fue notable y acelerado. A la reducción de precio del petróleo a mediados de 1981 siguieron otras más en 1982 y se sumaron, durante esos años, la disminución de la demanda mundial por otros productos que el país exporta así como la caída de sus precios, a causa de la depresión

* Este ensayo forma parte de una colección de trabajos que Héctor Aguilar Camín y Pablo González Casanova han coordinado y que, con el título *México ante la crisis*, publicará Siglo XXI editores próximamente.

económica mundial iniciando, por lo demás, una tendencia al descenso en los precios de las materias primas prácticamente independiente del crecimiento de los países industrializados. A ello se añadió un aumento considerable en las tasas de interés de los muy cuantiosos préstamos que el país tenía contratados, multiplicando con ello los pagos que por este concepto se tenían que hacer al exterior. Asimismo, las empresas extranjeras que operaban en el país aceleraron el ritmo de remisión de sus utilidades a sus países de origen.

En 1981 y en 1982 la especulación monetaria en México adquirió características apocalípticas y la fuga de capitales nacionales alcanzó montos inusitados. El peso monetario se devaluó en varias ocasiones y el tipo de cambio de la moneda aumentó de 25 a 150 pesos por dólar entre febrero y diciembre de 1982. Entre tanto, el servicio de la deuda pública con el exterior —la cual creció muy aceleradamente a partir del

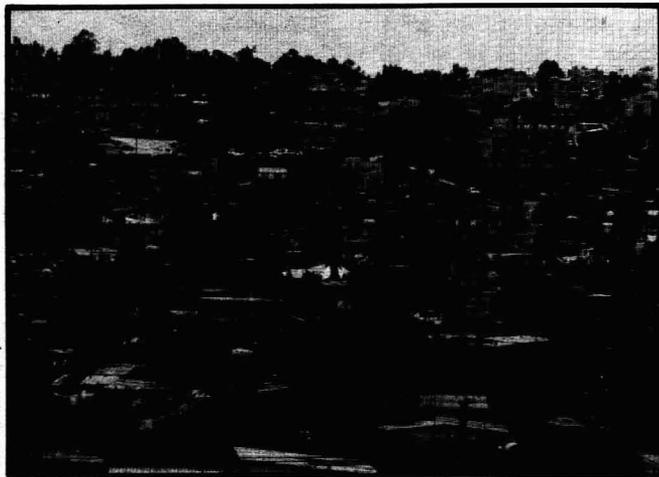


Foto: Rodolfo Lazoya

segundo semestre de 1981, en parte para hacerle frente a la fuga de capitales del país que la política de libre e irrestricta convertibilidad de la moneda permitía— se hizo cada vez más difícil. La banca comercial extranjera, que había prestado al país en 1981 más de 22 mil millones de dólares en términos netos sólo le prestó en 1982 seis mil millones y, a partir de julio de ese año, suspendió sus créditos a México por considerarlos demasiado riesgosos. En agosto de 1982 México suspendió el servicio de su deuda externa, al agotarse las reservas monetarias internacionales en el Banco de México, lo que precipitó una crisis bancaria y financiera con repercusiones mundiales en la que todavía hoy en día —en agosto de 1985— más que vislumbrar el principio de su fin, apenas se ha asistido al fin de su principio. En ese mismo mes de agosto de 1982, para obtener divisas que tanto urgían, se acudió al gobierno de los Estados Unidos pero éste, como respuesta, impuso duras condiciones a la venta anticipada de petróleo que México tuvo que hacerle para su reserva estratégica.

Coincidiendo con el proceso de la sucesión presidencial, durante 1981 y 1982, pero de manera creciente, los rumores sustituyen a la de por sí escasa información; las presiones del gobierno de los Estados Unidos aumentan, en buena medida como resultado de la política que México adopta en los conflictos de Centro América, y los ataques al gobierno —articulados y promovidos por grupos del sector privado— se aceleran y multiplican, responsabilizándolo de la crítica situación que México vivía. En un esfuerzo para recuperar el control de la política financiera en el país —y en general de la política económica— el primero de septiembre de 1982 se decretó

la nacionalización de la banca privada y se estableció el control generalizado de cambios, evitándose de esta manera un colapso aún más grave en la economía y sociedad mexicana. En buena medida como resultado de ello, las relaciones entre el sector privado y el gobierno —que se habían empezado a resentir a partir del segundo semestre de 1981— alcanzaron su punto más álgido desde la segunda mitad de la década de los años treinta, durante el gobierno del presidente Cárdenas, y el concepto mismo de economía mixta se puso en entredicho.

Ese fue el escenario del inicio del gobierno del presidente de la Madrid. No era la primera vez que la transmisión de poderes en el país se daba en condiciones difíciles. De hecho, esta fue la tercera ocasión consecutiva en que el cambio de gobierno ocurrió en circunstancias críticas.

Doce años antes, Luis Echeverría asumió la Presidencia de la República, en diciembre de 1970, en el marco abierto por los acontecimientos de 1968. Si bien entonces el país no encaraba un peligro inminente en materia económica, era claro que algunas relaciones políticas fundamentales se habían resentido profundamente y, sobre todo, que a México se le planteaba con urgencia la necesidad de cambios de fondo en su vida económica y social. La violencia y la represión en que el país se debatió entre 1968 y 1971 no eran fenómenos esporádicos sino expresaban, tal vez de modo desproporcionado, serios desajustes en el cuerpo político y la estructura económica nacional. La idea y la conciencia de la crisis hicieron en esos años un firme acto de presencia y se inició en México un accidentado periodo de cambios, de intentos por encauzarlos desde el Estado y de crecientes conflictos económicos y sociales. Seis años después, en diciembre de 1976, a José López Portillo le tocó asumir el poder ejecutivo dentro del colapso económico y financiero más grave de la postguerra y en medio de una confrontación ideológica con el sector privado de la cual el gobierno salió mal librado. Nunca antes de ese año la lucha por encauzar y organizar la evolución económica y social del país, a partir de diferentes proyectos y concepciones sobre el futuro, había sido más abierta y enconada. El auge espectacular que siguió al primer año del gobierno del presidente López Portillo sólo en apariencia resolvió los conflictos y los problemas económicos que habían presidido su principio. Desde los últimos meses de 1981 y, sobre todo, a fines de 1982, todos los tiempos y ritmos del acontecer social desembocaron en una sola, aunque compleja dimensión: la de la crisis.

“La situación —advirtió el presidente de la Madrid al tomar posesión de su cargo el primero de diciembre de 1982— es intolerable. No permitiré que el país se deshaga en nuestras manos”.

No era para menos. A las expectativas inciertas propiciadas por la inflación y la devaluación desmesurada que tuvo lugar a lo largo de 1982, se agregaba la certeza de que en adelante las divisas “seguras” del petróleo tendrían que dedicarse casi por entero a pagar los intereses de la deuda externa contratada hasta ese momento, con el agravante de que, al menos para el futuro previsible, no había ninguna probabilidad de que el capital nacional fugado al exterior volviera al país en una magnitud significativa. Parecía claro, además, que las fracturas en el esquema de economía mixta que había provocado la nacionalización de la banca eran profundas y que, lo que era peor, buena parte de los empresarios se inclinaban a abandonar la actividad productiva y,



Foto: Rodolfo Lozoya

en general, la promoción de empresas a cambio de la especulación financiera, o de plano la emigración económica.

Por su parte, el Estado encaraba su propia crisis financiera en una proporción superampliada y sus posibilidades de sustituir los huecos que estaba creando la retirada masiva del sector privado eran prácticamente nulas, o por lo menos así se las veía desde el gobierno. En ello coincidía una parte sustancial del “espíritu público” mexicano, que de manera más acusada que en 1976 sin mayor reflexión y análisis se mostraba dispuesto a pasarle al Estado la cuenta por los platos rotos.

A finales de 1982 parecía haber consenso en México sobre la gravedad de la crisis. Las apreciaciones de optimismo ligero que se hicieron a principios y mediados de ese año, en el sentido de que lo que sucedía era un simple problema financiero, “de caja” como se le llamó entonces, dieron paso a partir de diciembre a un reconocimiento ominoso de que la crisis era estructural y de duración prolongada. El primero y más enfático en reconocerlo fue el nuevo gobierno. “El proceso de desarrollo, diagnosticaba el presidente de la Madrid en su primer *Informe de Gobierno*, se había paralizado y se habían deteriorado las bases para lograr mejoras en el bienestar de las mayorías e, incluso, para mantener los niveles ya logrados. Enfrentábamos no sólo una crisis circunstancial, sino una de carácter estructural que rebasaba el ámbito económico, al darse también manifestaciones de encono entre diferentes sectores sociales, que implicaban un cuestionamiento de nuestros principios rectores y, en algunos grupos, de la organización misma de la Nación”.

Para hacerle frente a esta profunda y compleja crisis el go-

bierno del presidente de la Madrid promueve el *Programa Inmediato de Reordenación Económica* (PIRE), para superarla a corto plazo, y el *Plan Nacional de Desarrollo 1983-1988* (PND), para simultáneamente promover una estrategia de cambio estructural que le dé solidez y estabilidad al crecimiento económico a mediano plazo.

En la presentación que el Presidente de la República hace del PND se dice:

“No es posible enfatizar el cambio estructural sin resolver la crisis; los resultados serían efímeros. Tampoco debemos preocuparnos sólo por resolver la crisis sin incidir en los desequilibrios fundamentales que la generaron; ello la haría recurrente.

“La experiencia histórica muestra la necesidad de este propósito. En el país, cuando se ha intentado realizar cambios estructurales sin poner atención a los equilibrios fundamentales de corto plazo, el crecimiento ha sido inestable y los avances no han logrado permanencia. Por otra parte, cuando sólo se enfatizó la estabilidad, sólo se logró permanencia en el crecimiento, pero se perdió su sentido social al desatenderse las necesidades de cambio estructural. Por ello, la estrategia del Plan enfatiza simultáneamente el combate a la inflación y la protección del empleo, con el inicio de cambios cualitativos. Este es el rasgo singular de la estrategia de desarrollo: combatir simultáneamente las manifestaciones y las raíces de la crisis. Ello implica mayores dificultades, pero es una solución más firme y radical”.

En esta singular afirmación se hace una revisión apretada y crítica de la estrategia adoptada durante el periodo del llamado desarrollo estabilizador (que, en realidad, no logró permanencia en el crecimiento) y la que pusieron en práctica los dos gobiernos que le siguieron a partir de 1970 (que, por lo demás, nunca abandonaron por completo las políticas económicas de la década previa). Se plantea, además, el propósito fundamental de la política económica del actual gobierno: armonizar, combinándolos, el programa de estabilización macroeconómica de corto plazo, acordado con el Fondo Monetario Internacional, con el llamado cambio estructural de más largo plazo. Y, finalmente, se reafirma que, a diferencia de otras épocas, la estrategia adoptada ahora sí va a funcionar, ya que es la correcta, por lo que llevará al país a superar sus añejos y recientes problemas.

El principio general que articula el diagnóstico que se hace, la estrategia que se propone y la dirección que se establece en el uso de los instrumentos de política económica, en ambos documentos, es la confianza y el convencimiento de que los mecanismos de la libre operación del mercado y del sistema de precios son los adecuados para regular y distribuir eficientemente los recursos y combinar los factores de la producción en la sociedad. Se presupone que la intervención del Estado sólo ha distorsionado el funcionamiento que se estima normal de la economía y ha alejado a los mercados —el de bienes, el de factores, el de divisas— de su situación de equilibrio. Sin embargo, a diferencia de lo que ha sucedido en otras latitudes (por ejemplo, en los países del cono sur de América Latina), en el caso mexicano la confianza en los mecanismos del mercado no es ciega: no ha implicado la renuncia por parte del Estado a intervenir en el proceso de desarrollo económico. Por el contrario, en México —y en ello

reside lo novedoso del proyecto— “la actitud de la nueva administración en materia de política económica parece ser una de reconocimiento de la imposibilidad de dejar la fijación de los precios relativos al mercado, debido a las características institucionales de nuestra sociedad, al mismo tiempo que la intervención en ellos se dirige a lograr los resultados que arrojaría el mercado si éste funcionara sin intervención en un contexto institucional distinto. Esta suplantación de las funciones del mercado se realiza, en los mercados externo y de factores, a través de la intervención en la fijación de precios, y en el mercado de bienes, a través de la renuncia a la posibilidad de gastar por encima del ingreso que le confiere al Estado su posición institucional en la sociedad”.*

Se trata, en suma, de intervenir en los mercados de manera que éstos funcionen como si no hubiera intervención.

A pesar de todos los esfuerzos y la perseverancia con que se ha actuado, la política económica puesta en práctica por el gobierno en estos últimos años no ha tenido los resultados que de ella se esperaban. Los saldos de casi cuatro años de crisis económica y de política económica en México pueden resumirse en los siguientes puntos:

1. Entre 1982 y 1984 el PIB por persona en términos reales ha disminuído en alrededor de 10% y la incipiente recuperación económica que se da en los últimos meses de 1984 se agota antes de que termine el primer semestre del año en curso. Todo parece indicar que, en el mejor de los casos, el crecimiento del PIB durante 1985 apenas superará al de la población. Ello contrasta con las metas establecidas en el PND, que ya para este último año fijaba una meta de crecimiento real del PIB de entre 5 y 6%.

La caída en la actividad económica ha sido tan intensa que, tan sólo para que el PIB por persona a finales de la presente década recupere el nivel que ya había alcanzado a principios de ella, la tasa de crecimiento de la economía entre 1986 y finales de los ochenta debe ser de 5% anual. Todo ello para estar como se estaba diez años antes. Y lo que es aún más grave: esta modesta tasa de crecimiento del PIB en los años por venir no será fácil de alcanzar, pues no sólo las condiciones externas serán poco propicias sino que, además, las internas se ven cada vez más difíciles a causa de la política económica puesta en práctica durante estos últimos años.

2. Esta caída sin precedente en el ingreso de un país que durante más de cuarenta años sólo conoció el crecimiento ininterrumpido, ha estado acompañada de un aumento en la concentración del ingreso y de la riqueza. En estos años, el desempleo abierto ha pasado de alrededor del 5% a cerca del 15% de la fuerza de trabajo —más de tres millones y medio de personas en 1985— y el salario en términos reales ha disminuído cada año y en este año es apenas una fracción —el 65 %— del que era a principio de 1982. Por su parte, los propietarios de activos fijos y financieros —dentro y fuera del país— han multiplicado sus ingresos y su riqueza y las empresas reportan considerables aumentos en sus utilidades, muy por encima del incremento del índice general de precios. Así, más que avanzar hacia una sociedad más igualitaria —y ello es propósito fundamental del PND— se ha retro-

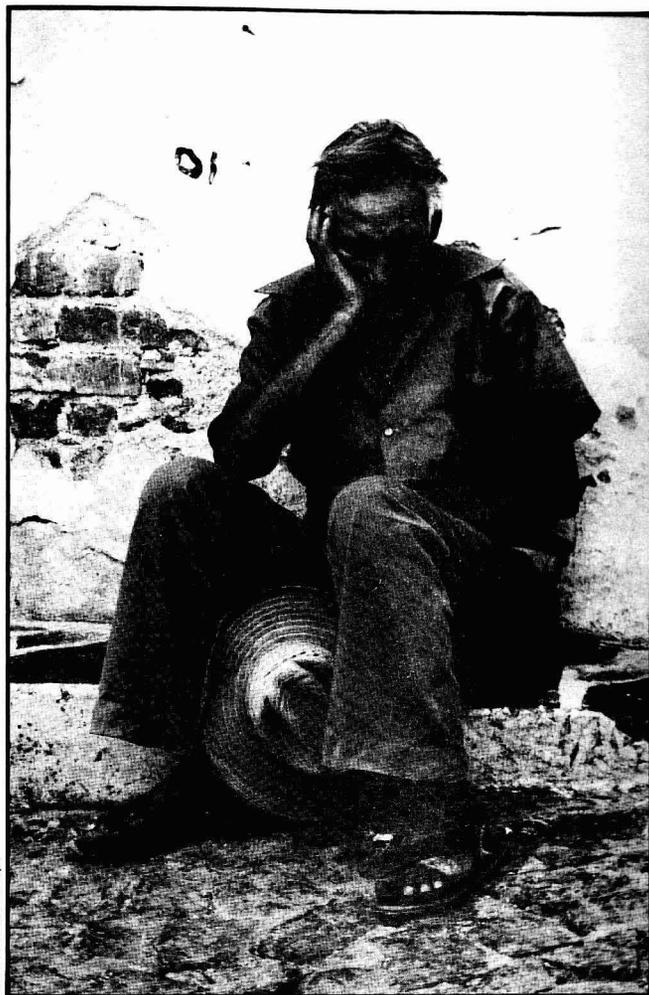


Foto. Rodolfo Lozano

cedido y el deterioro en la ya de entrada desigual distribución del ingreso ha afectado negativamente las condiciones generales de existencia de la mayoría de la población.

3. Más que combatir el rezago social y la pobreza —tal y como lo estipula el PND—, la política instrumentada en estos años ha contribuido a que aumente el porcentaje de la población nacional que no satisface de manera aceptable sus necesidades esenciales en materia de alimentación, educación, vivienda y salud. En estos años la calidad de la vida para grupos muy numerosos de la sociedad ha empeorado. Epidemias que se pensaban ya controladas han vuelto a reaparecer. Las autoridades dan cuenta continuamente de los crecientes índices de desnutrición de la población, especialmente la infantil, y de disminución en el volumen de alimentos básicos consumidos en los centros urbanos. El rezago en materia de vivienda ha crecido y el servicio de educación carece de recursos ante la creciente demanda. En suma, en estos años de retroceso económico y social han sido las mayorías populares las que han cargado con el peso del ajuste al que ha estado sometida la economía nacional y, con ello, las condiciones de existencia de la población se han deteriorado.

4. Lo mismo sucede con el capital fijo y la planta productiva del país. En cierto sentido el capital que el país ha acumulado se está echando a perder y, en algunos casos, tiene el peligro de volverse obsoleto sin nunca haber rendido todo lo que podía. La austeridad presupuestal ha significado, en muchos casos, que los gastos de conservación y manteni-

* José I. Casar, “La política económica del nuevo gobierno” que aparece en *Economía Mexicana*, núm. 5, Centro de Investigación y Docencia Económica México, 1983, p. 46.



Foto: Rodolfo Lozoya

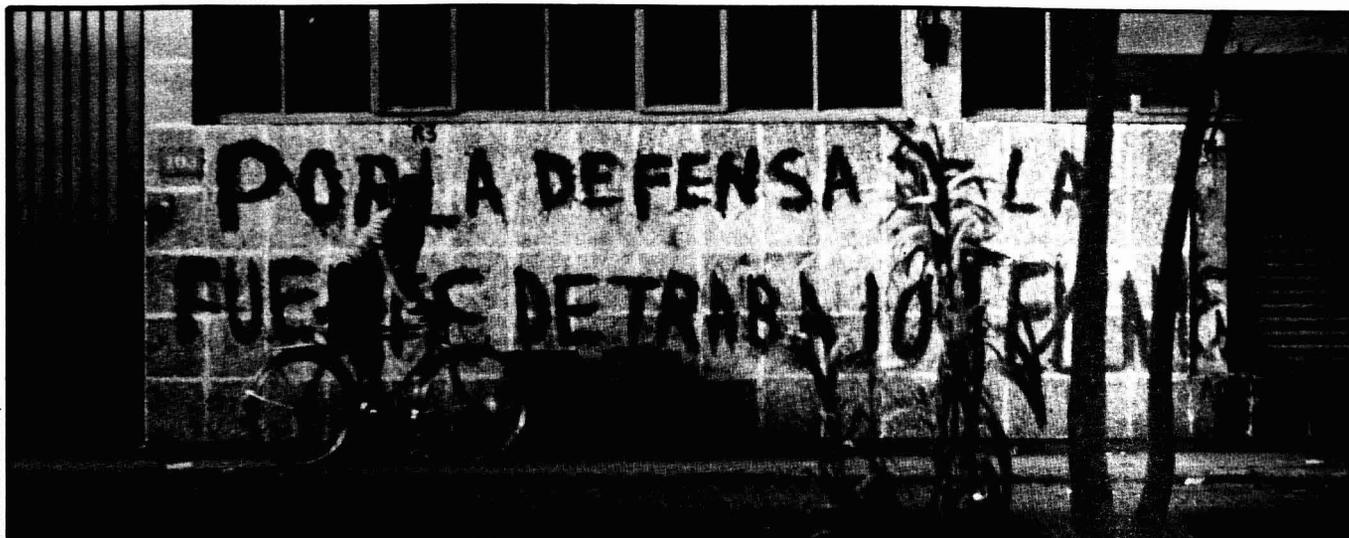
miento disminuyan en términos reales. Presas, carreteras y puertos se deterioran. Proyectos de infraestructura e industriales iniciados en otras épocas se suspenden y las disminuidas importaciones reducen la eficiencia del aparato productivo nacional. Inclusive hay equipos (tractores, embarcaciones, locomotoras) que están parados, sin poderse aprovechar a causa de los ajustes y recortes presupuestales y la insuficiencia de refacciones importadas. Además de las implicaciones que todo ello tiene en el corto plazo, el descuido del capital fijo y la planta productiva tiene repercusiones serias, muy costosas, en el mediano y el largo plazos.

5. La crisis fiscal del Estado subsiste en lo esencial y puede resumirse de la siguiente forma: frente a las necesidades básicas de la nación es muy poco lo que el sector público gasta y ese gasto reducido está inadecuadamente financiado. Argumentar, como con frecuencia se hace, que se ha reducido el déficit público y que ahora representa un porcentaje menor del producto no es suficiente evidencia de que se ha superado la crisis fiscal tal y como se lo proponían los programas del gobierno. Habría que ver lo que está detrás. La reducción sin concierto del gasto y el incremento en el precio de la gasolina explican buena parte de ese ajuste fiscal. En todo caso, ni una reforma tributaria ni una reforma presupuestal —requisitos fundamentales para superar la crisis fiscal— se ha planteado y, mucho menos, llevado a cabo. En cambio, se anuncian ventas de empresas públicas y se reduce el presupuesto autorizado para 1985 —ya de por sí austero— en tres ocasiones en un sólo semestre, para terminar

despidiendo a funcionarios y empleados del sector público. A todo ello no se le puede llamar reforma estructural, de fondo.

6. La crisis cambiaria también subsiste después de tres años de esfuerzos por recuperar lo que se llamó “la soberanía monetaria”. Las fugas del capital continúan y en 1985, como en otras épocas, el ánimo especulativo acabó con los esfuerzos gubernamentales que buscaban ordenar el mercado cambiario. Como en el pasado, este mercado opera en la actualidad en el sentido inverso a lo que se considera su comportamiento normal: mientras más altos son los rendimientos para los ahorros en pesos y más se acelera la devaluación de la moneda frente al dólar, menor es el deseo que hay por mantener saldos en pesos y mayor la demanda por divisas. Relajado el sistema de control de cambios desde diciembre de 1982, los especuladores han llevado el tipo de cambio del peso frente al dólar a niveles injustificados y, contra la política declarada, el tipo de cambio libre (o superlibre, como popularmente se le conoce) se ha separado del controlado. Ello afecta las expectativas inflacionarias, estimula la fuga de capitales y la venta de empresas nacionales al capital extranjero. De hecho, la situación cambiaria lleva a pensar en forma peligrosa que la mejor inversión es el dólar.

7. Problemas similares tiene la balanza de pagos del país. Los pagos por concepto de interés de la deuda externa absorben buena parte de las divisas generadas por la exportación de petróleo. Entre 1982 y 1985 se habrán pagado más de cuarenta mil millones de dólares por concepto de interés (más de la mitad del saldo de la deuda externa del país a finales de 1982) y el saldo de la deuda externa total ha crecido año con año. Se ha renegociado la deuda, pero el problema de fondo subsiste. No podía ser de otra manera. Las filiales de empresas extranjeras que operan en el país continúan remitiendo fuertes cantidades de utilidades a sus matrices, a pesar de la caída en el ritmo de actividad de la economía nacional. Ya hace tiempo que el país, a pesar de su pobreza, exporta capitales. En el intercambio de mercancías y de servicios tampoco las cosas marchan como se tenía previsto y programado. El petróleo continúa siendo la espina dorsal de las relaciones comerciales con el exterior y sus perspectivas no son nada alentadoras. Por lo demás, se llevan a cabo exportaciones no petroleras y se deja de importar cuando disminuye el ritmo de actividad económica en el país; cuando apenas se inicia una muy modesta recuperación de la economía, lo que antes se exportaba se empieza a consumir internamente y además aumentan las importaciones. Se demuestra con ello la naturaleza altamente dependiente de la planta productiva nacional y el carácter poco emprendedor y no persistente del exportador mexicano. Y todo ello a pesar de que el tipo de cambio pasó de 25 pesos por dólar en febrero de 1982 a más de 350 pesos por dólar a mediados de 1985. Para exportar hay que crecer. Por lo visto, no basta con devaluar o cambiar los precios relativos. Ahora se anuncia la apertura del mercado nacional a la competencia del exterior eliminándose los permisos de importación y estableciendo, en lugar de ellos, aranceles. ¿Con qué divisas se hará la importación? ¿con las controladas? Se habla también, y de nueva cuenta, de ingresar al GATT: a ese club de países ricos que hablan de liberar el comercio entre las naciones y lo



único que hacen es proteger cada vez más sus economías. Se afirma, optimistamente, que todo ello es un ajuste que sitúa al país en el camino de la modernización y que, además, ayudará a reducir las presiones inflacionarias.

8. La inflación aún persiste y, a pesar de que el ritmo del crecimiento del índice nacional de precios al consumidor ha disminuído, aún está por encima de lo previsto por el gobierno. En 1985 el comportamiento de los precios será muy similar al del año pasado y puede, inclusive, ser superior. La inflación ahora difícilmente puede ser atribuida a la evolución de los salarios monetarios. Tampoco puede atribuirse a excesos de gasto público, sobre todo cuando como en 1984 el incremento en el gasto sobre lo presupuestado se encuentra en el pago de interés de la deuda pública. Más que a los salarios y al gasto público los movimientos al alza de los precios se relacionan con las altas tasas de interés y el descontrol en el tipo de cambio. El afán por obtener ganancias rápidas (y a cualquier precio) hace el resto. La espiral es utilidades-precios y no otra. La falta de inversión neta durante estos años de crisis, alentará aún más las presiones inflacionarias en los años por venir.

9. De distinta naturaleza que lo anterior, pero sin duda alguna también muy importante, es la cuestión de la confianza de los inversionistas. A pesar de un sinnúmero de concesiones que se les han otorgado, el gobierno no recupera su confianza. No sólo el capital fugado en otras épocas no regresa sino que, además, ha continuado saliendo del país en estos tres años en que la política económica le ha sido particularmente favorable. Prácticamente no hay inversión privada y la extranjera, por más beneficios que obtiene, viene poco y más bien compra lo que existe. El gobierno ha cedido ante la presión del capital y, en lugar de que se lo agradezca, le reclama cada vez más y demanda reducir aún más el papel del Estado en la economía. A mayores concesiones, mayores demandas. El capital no está satisfecho. Quiere más y no sólo en el campo de lo económico. Ahora se lanza, con apoyo del exterior, a disputarle el poder al grupo gobernante. En esto tampoco el gobierno ha tenido los resultados que de sus políticas esperaba. Esto era de esperarse. Lo que en realidad sucede es que el concepto mismo de economía mixta entró en entredicho y las relaciones entre el sector privado y el gobierno, que en los últimos quince años han sido crecientemente

conflictivas, tuvieron una fractura fundamental al nacionalizarse la banca. Esa ruptura no se puede componer por la vía de las concesiones. Otro camino es necesario. Hay que avanzar.

A pesar de que el saldo de la política gubernamental deja mucho que desear, el gobierno del presidente de la Madrid insiste en señalar que el camino por el que se decidió es el correcto y propone más de lo mismo, pero más intenso. Se repite que no hay otro camino, pero sí lo hay. Uno que atienda más a los intereses nacionales, populares y democráticos de México.

Son muchos y de muy distinta especie los factores que tendrían que tomarse en cuenta en el diseño de una política alternativa a la planteada por el gobierno del presidente de la Madrid. En cualquier caso, se debe tener presente que en los próximos años es poco probable que el crecimiento de la economía sea acelerado. Inclusive lo más probable es que esté por debajo de la tasa de crecimiento que en promedio el país logró entre 1935 y 1982.

Es por ello que ahora la calidad del crecimiento importa mucho más que en otras épocas. No se debe reanudar el proceso de expansión de la actividad económica para repetir las cosas. Pronto volveríamos a entrar en una crisis, pero más profunda. Lo que se ha agotado es un estilo de crecimiento: un proceso de expansión económica durante casi cincuenta años que, a pesar de lo mucho que se ha hecho, arroja un saldo no del todo favorable. Decenas de millones de mexicanos que no disfrutaban de una vida digna y segura son testimonio elocuente de ello. La creciente vulnerabilidad y dependencia externas del país; las deficiencias y las insuficiencias de la agricultura y la industria; un Estado sin recursos para atender las demandas económicas y sociales de la población y de los negocios, también lo atestiguan. Por ello hay que cambiar nuestro estilo de crecimiento. Hacer del crecimiento, desarrollo. Ello es difícil, pero necesario. No se va a lograr dejando las cosas y los problemas al mercado; tampoco forzando movimientos en los precios relativos. Mucho menos abriéndose al exterior. Desde luego que no hay fórmulas fáciles, sencillas, que den resultados ciertos a corto plazo. Nadie posee la verdad. Hay que discutir, confrontar. La necesidad de cambio es clara y se requieren respuestas que vayan a la raíz de los problemas. Un nuevo orden económico interno. No es el diseño de éste el propósito de este ensayo. Lo que aquí se plantea es apenas lo inmediato, lo urgente.

De entrada se tiene que tomar en cuenta que las perspectivas de crecimiento de la economía y comercio mundiales para los próximos años no son nada alentadoras. Tampoco son particularmente favorables las de los países con los que México tiene más intensas relaciones comerciales y financieras. La economía norteamericana ha dejado de crecer al ritmo que venía haciéndolo y muestra ya claros signos de debilitamiento. Si bien no hay que esperar ni descansar demasiado en el comportamiento de esa economía, sin duda la situación de país frontera puede beneficiar a México y a su proceso de expansión, pero sólo en la medida en que la economía nacional se fortalezca. También es poco probable que en los próximos años se repita un nuevo auge petrolero y mucho menos que el capital financiero de los países desarrollados transfiera recursos cuantiosos, ni siquiera significativos, a las economías como las nuestras, tal y como lo hizo en la década de los años setenta.

Limitados seriamente los estímulos del exterior hoy, más que en cualquier otra época desde la segunda postguerra, México tendrá que descansar en su propio esfuerzo, consciente de que su crecimiento económico —de darse— puede fácilmente tener un prematuro fin si es que no se reaniman también buena parte del resto de las economías con las que el país tiene relaciones. Apostar a un estilo de crecimiento que tenga como estímulo fundamental la exportación está condenado al fracaso. No hay que confundir la promoción de las exportaciones con un crecimiento a base de la exportación. Por lo demás, sólo con un mercado nacional vigoroso y en crecimiento se podrá acceder a los mercados del exterior, vendiendo lo que producimos.

Dentro de los factores internos habría que considerar que no existe, en buena medida, un sector empresarial entusiasta

y dispuesto a comprometer sus recursos de capital con el país y con su desarrollo futuro. Además la planta y el equipo productivo, que en general no es muy eficiente, se ha deteriorado como resultado de la crisis. A ello habría que agregar la relativa escasez de recursos de que dispone el gobierno para reiniciar, impulsándolo, el proceso de recuperación de la economía y el no muy eficiente desempeño de muchas de las entidades del sector público mexicano. Más que integrar un sector público productiva y financieramente articulado, las empresas públicas actúan como verdaderos feudos, lo que dificulta poner en marcha un programa de estímulo al resto de las actividades productivas.

A pesar de éstas y otras limitaciones al proceso de expansión de la economía nacional, las posibilidades de superar la crisis no están canceladas para México. Sin embargo, si es que se busca que el desarrollo en el país siga siendo posible, se requiere encarar, bajo una nueva perspectiva y desde luego, la cuestión de la deuda externa.

Para México, como para muchos otros países, es cada vez más difícil cumplir con el servicio anual de la deuda externa. No es posible, ni conveniente, continuar siendo flexibles en las metas de crecimiento y de bienestar y demandar mayores sacrificios al pueblo de México en aras del pago puntual de la deuda externa. Las restricciones que al uso de divisas y a las finanzas públicas impone el pago al exterior de los intereses y el capital son de tal magnitud que ya, en la actualidad, no sólo cancelan el crecimiento de la economía sino que también lo ponen en entredicho a mediano y largo plazos. Una nueva reestructuración de la deuda externa sólo en forma muy limitada aliviaría la situación sin resolverla. Lo que se requiere —y pronto— es encontrar, conjuntamente deudores y acreedores, una solución global al problema en el marco de un nuevo orden económico internacional. Por lo pronto se debe suspender (o reducir significativamente) el servicio de la deuda externa por un lapso de tres a cinco años. Y ello como requisito sin el cual el país difícilmente podrá iniciar su recuperación económica. No se trata, desde luego, de simple y sencillamente declarar unilateralmente una moratoria. Ello poco resolvería. Inclusive, por la acumulación de intereses no liquidados con oportunidad, podría empeorar la situación. Más bien lo que se busca es recuperar para el desarrollo una cantidad importante de recursos que en la actualidad, por la vía del servicio de la deuda, se está transfiriendo a los países desarrollados. Se debe actuar junto y en coordinación con los otros países deudores. Con la unidad, que da fuerza, y la fuerza de la razón se podrá negociar con los países acreedores. Ellos lo esperan. Desde 1982 se han estado preparando para el momento de la negociación. Saben muy bien que la solución no está en la continua sangría de las economías de los países deudores. Y la suspensión de pagos sólo como primer paso, que tendrá que estar acompañada posteriormente —ya en un ambiente de recuperación económica, que siempre ayuda a pensar mejor— por una reunión internacional que aborde la cuestión de las finanzas internacionales y los movimientos de capital y le dé una solución sensata, que evite en lo sucesivo caer de vuelta en lo mismo.

Estrechamente vinculada a lo anterior está la cuestión del control de cambios. Dada la escasez relativa de divisas y lo importante que son para promover el desarrollo nacional, es indispensable reforzar el control de cambios como fórmula para garantizar su uso prioritario y nacional. Como en las otras ocasiones (1975-1976, 1981-1982), en la actualidad



Foto. Rodolfo Loayza



Foto: Rodolfo Lazoya

—1985— la crisis se agudiza a raíz y a partir de la especulación con las divisas y la fuga de capitales. Ello no se debe permitir ya. Por el contrario, lo que se debe buscar es asegurar que las empresas en México —públicas y privadas— dispongan a precios competitivos de las mercancías, insumos y bienes de capital necesarios para su funcionamiento, para así fortalecer y vigorizar la planta productiva y facilitar su expansión orientada.

Los recursos presupuestales y las divisas liberadas al cancelar (o reducir en forma importante) el servicio de la deuda externa y la seguridad que da un mercado cambiario estable, no sujeto a la especulación, dará un margen de manobra y abrirá la posibilidad de articular y promover una política económica alternativa, más cercana a los intereses populares y nacionales.

Las propuestas de política para el desarrollo económico y social tienen que ofrecer respuestas a los problemas centrales de la crisis económica actual. Para ello, por lo menos los siguientes aspectos centrales de la política económica deben modificarse desde luego.

En primer lugar está la cuestión de los ingresos reales de los trabajadores. Continuar imponiendo límites a los aumentos salariales nominales no sólo es socialmente injusto sino que, además, es ineficiente desde un punto de vista económico. La contención salarial no ha mostrado ser muy eficaz como instrumento antiflacionario. En cambio, al disminuir la demanda, estrecha el mercado interno y reduce la producción y el empleo, al mismo tiempo que repercute negativamente en la estructura y orientación del aparato productivo. Lo que se requiere es un cambio en la política salarial y un aumento en la producción de bienes de consumo popular para que se recupere e incluso aumente el salario real, con revisiones más frecuentes de los salarios nominales y con una política vigorosa de salarios no monetarios (tien-

das sindicales y otras prestaciones) que en los momentos críticos de la historia nacional ha mantenido la estabilidad y la paz social.

En segundo lugar está la cuestión de la alimentación, la salud, la vivienda y la educación de las clases populares, especialmente los grupos marginados. Si algo resulta evidente después de más de cuarenta y cinco años de acelerada y sostenida expansión de la economía es que el crecimiento en México no ha producido desarrollo. El rezago que existe en materia de bienestar social es enorme. La crisis lo ha agravado. De ahí que se debe desplegar un esfuerzo considerable y de inmediato para aumentar la producción de bienes y servicios de consumo generalizado y masivamente distribuirlos a precios accesibles. Simultáneamente, es necesario formular —y llevar a la práctica— un programa masivo y eficiente que tenga como propósito mejorar las condiciones de salud y nutrición de los grupos de la población urbana y rural más necesitados.

En tercer lugar está la cuestión del campo. Más que cualquier otra cosa, lo necesario es una definición y acción clara, consistente y persistente por parte del Estado que, asumiendo plenamente la crisis de la sociedad rural, impulse con todos sus recursos la capacidad para producir de los campesinos; estimule la autosuficiencia en la producción de granos básicos; respete la organización campesina; impida que el desarrollo de la ganadería se haga a expensas de la agricultura y rescate para los campesinos una parte de los mecanismos de intermediación.

En cuarto lugar está la cuestión del gasto público y el estímulo al privado. Liberado de las restricciones que el pago de la deuda le impone, el gasto público sanamente financiado y selectivamente orientado tendrá que ser el apoyo en que descanse la recuperación de la economía. La capacidad productiva en prácticamente todas las ramas de la actividad está sub-utilizada por lo que con facilidad se puede acceder a mayores niveles de producción sin cuantiosas inversiones. La mayor demanda originada en los aumentos salariales y en el gasto público, junto con una política monetaria y crediticia que no inhiba a la inversión privada, permitirá al país crecer a un ritmo más acelerado. En materia de gasto público no es suficiente aumentarlo. Se requiere, sobre todo, elevar su eficiencia y productividad y sanear su financiamiento. Para ello es indispensable una profunda reforma presupuestal que, por lo menos, le dé mayor participación al poder legislativo en la formulación del presupuesto y en su elevación; fortalezca el pacto federal, para que en el diseño y ejecución del presupuesto participen más intensamente los gobiernos estatales y la población más directamente involucrada y, finalmente, incluya una reforma fiscal.

En quinto lugar está la cuestión de la política bancaria. Frente a la crisis la banca debe convertirse en un sistema de apoyo a la producción. Asumiendo los riesgos necesarios —y no descansando en las garantías que se otorguen— la banca debe proporcionar los recursos suficientes, a tasas reducidas de interés, para la expansión de la producción en actividades prioritarias y apoyando a las empresas públicas, privadas y sociales.

Para rescatar un desarrollo con un sentido popular y nacional es necesario abordar en la dirección apuntada las cuestiones planteadas. De otra suerte la política económica estará cada vez más alejada de los intereses populares y nacionales. ◇

FELIX GUATTARI

*El Socialismo en Francia*Por Luis Gómez*

¿Filósofo? ¿Sociólogo?
 ¿Psicoanalista? ¿Ecologista?
 ¿Buscador de alternativas o defensor de
 las causas imposibles?

Félix Guattari es un tráfugo de la farmaceutica, un filósofo en formación que abandona la Sorbona, donde el ambiente académico le es ajeno, salvo los cursos de Merleau-Ponty y de Bachelard a quienes respeta. Sartreano como se debe para un intelectual de su generación, finalmente encuentra su "vía" al conocer la obra y la persona de Jacques Lacan.

Guattari se autodefine como un anti-esquizoanalista. Fundador del análisis institucional, Guattari es uno de los primeros participantes no-médicos en los seminarios de Lacan. Ingresó con Jean Oury al célebre Hospital La Borde, donde inicia una práctica analítica alternativa que más tarde desembocará en una crítica radical del propio Lacan y del padre fundador Freud. Considera que tanto Freud como Lacan desarrollaron teorías analíticas esencialmente reaccionarias sobre todo en aquello que concierne a los momentos de conjugación de las problemáticas surgidas del deseo, con el campo de la práctica social. Por ello Guattari se ha convertido en animador de experiencias democráticas en medios críticos (hospitales, presidios, asilos, hospicios, escuelas, etc.) como



momentos de profunda revelación crítica.

Junto con Gilles Deleuze ha realizado una crítica del psicoanálisis como instrumento de poder, y de la psiquiatría como fuente autoritaria de "normalización". La colaboración Deleuze-Guattari ha dado como resultado su conocido "Anti-Edipo", al igual que sus trabajos sobre Kafka, entre otros.

Guattari actualmente anima el Centro de Iniciativas por Nuevos Espacios de Libertad (CINEL) que no es sino la punta del iceberg de una actividad militante de nuevo tipo (anti-jerárquica y anti-vanguardista) que tiene por preocupación la búsqueda de alternativas posibles, la creación y preservación de espacios democráticos para la autodeterminación social, su reflexión teórica y sus expresiones concretas. Entre las actividades recientes del CINEL, se encuentran iniciativas de defensa de los derechos civiles y del trabajo de los inmigrantes recientes, así como de los derechos

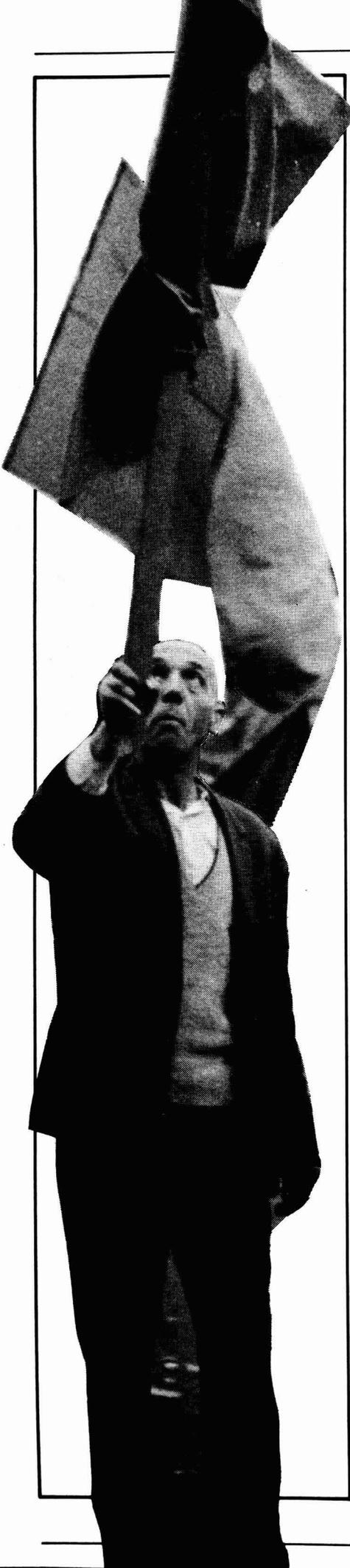
ciudadanos de los hijos de trabajadores inmigrantes, conocidos como los de la "segunda generación" y que popularmente se les conoce como los "beurres" (mantequillas).

El CINEL se ha venido ocupando de asuntos candentes, como el problema del asilo político, de la duración del servicio militar y su rechazo por motivos de conciencia, de los procesos y juicios relacionados con el asunto del "7 de abril" en Italia, y con los múltiples problemas relacionados con el deterioro ecológico. El CINEL también fue uno de los principales impulsores de los llamados Radios Libres.

Félix Guattari, el teórico del análisis institucional, de la revolución molecular, y de la noción de la transversalidad, hoy se empeña en la búsqueda de una alternativa electoral para 1986 (elección de la nueva Asamblea Nacional) desde la perspectiva de una izquierda alternativa y ecologista, que funcione de contrapeso a la subida de la extrema derecha francesa. En estrecha relación con los Verdes alemanes, en Francia una opción alternativa verde/roja está por formarse no sin grandes dificultades.

Actualmente Guattari, un filósofo en deserción, trabaja con un filósofo en licencia: Antonio Negri. Conjuntamente acaban de publicar Les Nouveaux Espaces de Liberté, una vasta reflexión sobre las posibles nuevas alianzas políticas en medio de la crisis contemporánea.

* Luis Gómez nace en Santa Fé de los Altos D. F., en 1952. Doctor en Historia social en la Universidad de la Sorbona. Actualmente es profesor en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM.



Luis Gómez: Félix, creo que la situación política actual en Francia es muy compleja y difícil de entender. Tengo la impresión de que existe una especie de asfixia y de crisis de los partidos tradicionales. De hecho, encuentro dividida y hasta atomizada a la misma extrema izquierda. El 10 de mayo de 1981 desarticuló mucho a la extrema izquierda y al mismo tiempo dio cierta ventaja a la extrema derecha. No obstante, ninguno de los partidos tradicionales, ni siquiera la derecha, han podido sugerir alternativas políticas viables. ¿Cómo podrías describir la situación actual?

FELIX GUATTARI: La extrema derecha ha adquirido, sin duda, una posición muy peligrosa a nivel político. Esto se debe a la existencia de un líder poco carismático, que cae casi en lo ridículo (y no por ello es menos peligroso), que contribuye, efectivamente, al desmoronamiento de las fuerzas de izquierda. Creo que lo anterior sucede a raíz de una participación de la sociedad. Por primera vez en cincuenta años aparece una corriente conservadora dentro de las capas populares. Anteriormente la derecha y la extrema derecha tenían un carácter esencialmente político, sin una base social verdadera, salvo quizás transitoriamente, a través de fenómenos o casi epifenómenos como el del *pujadismo*.

Actualmente, la situación ha cambiado. Una corriente social conservadora sostiene a la derecha y la extrema derecha o, más bien, empuja a la derecha hacia el extremismo. Por ello, un dirigente político como Chirac está viviendo un período de desequilibrio absoluto. Un sector de sus seguidores se está trasladando a la extrema derecha y sus temas políticos son infiltrados por el líder político de la extrema derecha. Necesitaríamos saber por qué se presentó esta evolución conservadora dentro de la población y a qué parte de la población corresponde.

Yo pienso que este problema debe situarse en el contexto de la crisis económica. Pido disculpas si aparento hacer un juicio tradicionalista de los niveles económico, social y político, pero creo que en realidad no se puede evitar.

La sociedad francesa está muy amenazada. Cualesquiera que sean las ilusiones de modernización, de reconversión, etc., abundantemente previstas por los social-demócratas, la realidad es otra. Francia se está volviendo una fuerza de tercer orden, querámoslo o no, a pesar de la sobrevivencia de polos altamente desarrollados. Existe un conjunto capitalista dentro del exágono francés que ya no permite, diría yo, el nivel de vida imperialista heredado del gran periodo colonial. Porque si queremos juzgar la situación a largo plazo, debemos entender las cosas a partir de lo ridículo, de lo absolutamente fantástico e increíble que resulta el regreso a las cuestiones coloniales a través de la Nueva Caledonia, lo que se traduce en nostalgia totalmente delirante e hipócrita.

Esto no significa que Francia desaparecerá del mapa económico. Al contrario, pienso que puede jugar un papel muy importante en algunos niveles de la integración europea, y del capitalismo mundial integrado. Sin embargo, se ha vuelto un país parcial y minoritario. Sólo un pequeño subconjunto de la economía francesa podrá beneficiarse. El resto de la población insiste en vivir un nivel de vida que ya no corresponde a la realidad. Esto se puede apreciar en todos los niveles: a nivel del estúpido orgullo de los franceses, del deseo de conservar sus automóviles, y aún su prestigio. Francia debería adoptar el papel de una fuerza de 15º rango, a pesar de que en política exterior ocupa un 3º rango, y que está acostumbrada a ocupar el primer rango de poder financiero y de intervención en los sectores básicos. Creo que esto es lo que está llevando al país a la deriva política y, en mi opinión, la culpa es tanto de la derecha como de la izquierda.

L. G: — Refiriéndonos a la división de la izquierda y a la separación del Partido Comunista de la mayoría parlamentaria, ¿qué significa esta crisis de partidos para el conjunto de la política francesa?

F. G: — No tiene mucho significado. Sucedió algo completamente coyuntural y accidental durante la llegada de los socialistas al poder. En realidad, los socialistas no llegaron al poder por una ola de popularidad de izquierda, sino a

raíz de una desorganización del centro y de la derecha. Es decir, no llegaron al poder por sí mismos, sino por una serie de contradicciones, que de hecho todavía existen, sobre cómo enfrentar la crisis. Ellos piensan que la superamos. Yo pienso que no. Creo que ya entramos a un proceso indefinido. Las corrientes de Chirac quieren una política *Reganiana* que es muy difícil de llevar a cabo debido a una serie de contextos sociales. Por otro lado, las corrientes centristas quisieran conservar cierto equilibrio social. Estos equivalen al socialista radical de antes de la guerra. Finalmente, habría que considerar un nuevo planteamiento. Me refiero a una verdadera alianza entre el Partido Comunista y el Partido Socialista. El Partido Comunista utilizó a este último por razones electorales y porque era oportuno en su momento, para llegar al poder. Sin embargo, no lo logró. No corresponde, por ejemplo, con lo que sucedió en 1936, cuando se formó una alianza de fuerzas populares. De hecho, ningún poder de derecha o izquierda ha podido influir por mucho tiempo en las fuerzas populares.

Hacia la identidad europea

L.G: — ¿Crees que emerjan nuevas fuerzas políticas de izquierda en Francia?

F. G: — Esto es, sin duda, una cuestión primordial, pero no creo que podamos abordar este tema sin tomar en cuenta su lado radical. Es decir, sería absolutamente imposible constituir una fuerza de izquierda dentro de los axiomas de la política actual. Esto es lo que no han comprendido los que quieren establecer una tercera corriente de izquierda, alrededor de Michel Rocard y Berger dirigente éste último de la central sindical Fuerza Obrera (FO). Debemos reconocer que las instituciones políticas de izquierda, y también una parte de la derecha, han seguido un camino radical e irreversible. Ya no habrá marcha atrás. A partir de un periodo sombrío, conservador, reaccionario, racista, y con un tipo de neofacismo que se está preparando actualmente en Francia, la pregunta es: ¿cómo reconstituir una fuerza política de transformación social para reequilibrar esta política a la deriva?

En mi opinión, deben prevalecer



varias condiciones para llevar a cabo una reconstitución de las fuerzas políticas de izquierda. En primer lugar, para que esto tenga sentido, es preciso que esté basado en una nueva práctica social. Quiero decir que se debe terminar con esa representatividad política formal que se conoce en nuestro sistema: el P. C., el P. S., etc., y también con las prácticas sindicales. Se trata de elaborar un esquema social más cercano

Ningún poder de derecha o izquierda ha podido influir en las fuerzas populares.

a las preocupaciones reales del pueblo, a nivel cotidiano y sectorial. No se debe intentar la unificación bajo un programa común, con puntos demasiado generales que no corresponden a su nivel. Diría yo que ni siquiera debe tratarse de obtener su consenso sobre un programa completo, sino de que ellos mismos puedan articular sus propios y muy diversos intereses. Creo que es imposible lograr, hoy en día, un frente común entre trabajadores inmigrados, corsos, bretones, vascos, mujeres, homosexuales, etc. Sin embargo, pienso que deberá buscarse una nueva alianza a través de otro esquema. Dicho de otro modo, creo que según el contexto más adecuado para Francia, habrá que aplicar las experiencias de los alemanes cuando reconstituyeron su política de izquierda, con su movimiento Verde. Obviamente la fórmula sufriría algunos cambios puesto que Francia ha vivido una tradición centralista y sus problemas son distintos de los de Alemania. Pienso que esta es la mejor solución. Es decir, no crear un nuevo

movimiento de izquierda, sino un nuevo ejercicio de la política, de la militancia y de la práctica social.

Estos cambios no podrán realizarse fácilmente puesto que se deberán aplicar durante la crisis. Sin embargo, creo que debe intentarse, desde ya, una intervención en los diferentes componentes de los Verdes franceses, en los movimientos alternativos y en la extrema izquierda, que ha comprendido (si eso le es posible), que no puede continuar con su política opuscular.

Pienso que esta reconstitución será a largo plazo. Nos encontramos en una situación similar a la de 1942, cuando la vida política francesa se centraba en el *petinismo*, —en 1941 ó 1942—, y había la necesidad de reconstituir la sociedad. Con este reciente fracaso de la izquierda desapareció cierta faceta de la sociedad, y no habrá alternativa política o social si ésta no se impone sobre una base radicalmente nueva.

Por último, debemos tomar en cuenta que nada tendrá consistencia si lo anterior no se adapta al nivel europeo. Hay toda una serie de problemas que no podrán resolverse si no se sitúan dentro del contexto europeo, en particular, el problema de los trabajadores inmigrados, el problema número uno, y el de los movimientos nacionalistas: los vascos, los bretones, etc. La solución no radica en un regreso al arcaísmo, a la nacionalidad ancestral, sino en la formación de un nuevo tipo de identidad europea.

L. G: —¿Qué podemos entender a este respecto? Es decir, tú hablas de la necesidad de crear y conservar espacios de libertad. Recientemente leí en un periódico español un artículo donde hablas de un concepto llamado “transversalidad”. ¿Qué significa?

F. G: —No sabía que había hablado sobre ese tema en un periódico español.

L. G: —Lo encontré en *El País*.

F. G: —No recuerdo...

L. G: —Tal vez sea un artículo que escribiste para tu viaje a Canadá.

F. G: —Ah, claro. Es posible. No sabía que aparecería en *El País*. Yo no recibo ese periódico. Bueno, es un concepto paradójico. Pienso que las nuevas

prácticas sociales que serán desarrolladas y que debemos articular, no responden a la lógica habitual de la representación. No se trata de que haya un acuerdo sobre los diferentes componentes del movimiento social. Al contrario, se trata de encontrar su singularidad. Es decir, no necesitan desarrollar desacuerdos puesto que no se deben conducir dentro de un marco de acuerdos y desacuerdos, sino crear su propio camino y sensibilidad, definir sus apreciaciones del mundo, sus dimensiones y espacios de libertad. Entonces, ¿cómo concebir que los procesos de singularización puedan desarrollarse dentro de conceptos y prácticas organizacionales? A través de los modos de lucha, los esquemas de vida, política y ética, y al mismo tiempo constituir frentes de lucha. ¿Debemos conformarnos con esquemas de cartel? ¿O con frentes unidos externos? ¿O podremos construir máquinas de lucha que rompan estas diferentes estructuras de los movimientos sociales que debieran ser autónomas? ¿Cómo concebir la co-habitación entre la autonomía y la auto-organización de un movimiento social?

La “transversalidad” o el deseo de conquistar la libertad

—Creo que deberán separarse las líneas pluralistas de las multiplicidades celosas de la singularidad, y al mismo tiempo elaborarse instrumentos de lucha que permitan afrontar a los adversarios de clase, a los poderes de nuestro futuro estado. Y es que los rasgos comunes que atraviesan esos movimientos carecen de lógica. Son rasgos de sensibilidad y existenciales. El ejemplo más paradójico es el de la reivindicación feminista: la verdadera antinomia del comportamiento de muchos trabajadores inmigrados y militantes políticos. Desde el punto de vista estrictamente homólogo, hay contradicciones. Te voy a dar otro ejemplo: La reivindicación de los trabajadores sindicalizados. Sus aspiraciones son opuestas a las de los obreros, los jóvenes sin garantías, y las personas que se niegan a adoptar las formas de producción existentes. Y bien, a pesar de esas contradicciones lógicas, se pueden extraer ciertos rasgos. Esta extracción es la que llamo “transversalidad” —lo que atraviesa esos movimientos. Es algo

completamente ajeno a la lógica discursiva programática. Es una sensibilidad, un deseo de existir, de vivir, que se impone a la lógica capitalista y de equivalencia. La "transversalidad", lo que atraviesa los diferentes movimientos, es precisamente ese deseo de conquistar esos espacios de libertad, de conservar la singularidad. Es a través de ello que la gente en posiciones radicalmente diferentes se reconocerá entre sí. Ya no tendrán que agitar la misma bandera, ni avalar el mismo programa para llegar a un acuerdo por medio de un buró político, un secretario general o un comité central, etc. Se trata de organizar una diversidad, una multiplicidad basada en un esquema totalmente diferente. ¿Te parecen irracionales mis comentarios? Yo creo que no. Porque justamente en el campo científico, donde sobresalen la racionalidad y la lógica, existe una gran irracionalidad. No existe un secretario general de la ciencia y la verdad que se dedique a organizar los diferentes ramos de la investigación. Al contrario, hay una gran diversidad y antagonismos, divergencias radicales entre los diferentes ramos de la ciencia. Y, sin

embargo, no podemos afirmar que no exista una "transversalidad" entre los distintos dominios y sectores de la investigación científica. Se ha podido comprobar que un modelo de "transversalidad" provoca acercamientos increíbles, particularmente en el caso de la astrofísica. No pretendo limitarme al ejemplo de una política científica.

Veamos el campo del arte. En este terreno (con excepción de la Unión Soviética), no existe un buró político o

un secretario general del arte. Al contrario, hay ramos *rizomáticos*, completamente heterogéneos que, sin embargo, crean mutaciones estéticas que atraviesan esas diferencias. Y bien, ahí lo tienes. Esta "transversalidad" que busco en la construcción de un partido social, es precisamente la que existe, en mi opinión, en la realidad de la ciencia y el arte. No tiene ninguna relación con los conceptos de científicidad que pudieran haberse utilizado, por ejemplo, en *advisaria* que es un concepto completamente mistificado.

***No se debe
intentar la
unificación bajo
un programa
común.***

L. G: —Según tus ejemplos, tanto el arte como la ciencia son atravesados por una especie de irracionalidad y, no obstante, el medio institucional pretende dirigirlos y someterlos...

F. G: —Sí. Esto nos remite a un estudio que hizo *Morgue de Coon*, y a toda esa corriente crítica que muestra en el fondo que el pensamiento científico se desarrolló según paradigmas muy contagiosos que provienen, en la mayoría de los casos, de grupos de opinión y grupos sociales. Su modelo de





“transversalidad” no depende de la forma arcaica que existe en otros lugares, puesto que, evidentemente, tienen un ministro de la ciencia y de la educación nacional. Pero la realidad de las mutaciones científicas, del progreso científico, no pasa por esas estructuras jerárquicas, sino que se desarrolla según las líneas *rizomáticas* transversales frente a esas mismas estructuras. Lo que me parece interesante es meditar sobre lo que significan estos rasgos existenciales y de desterritorialización que atraviesan los diferentes dominios. No significan ni una lógica, ni un axioma. Son más pragmáticos. Hoy en día la forma de abordar los problemas en la astrofísica implica un pragmatismo audaz, un golpe, una ruptura frente a la lógica que conocemos. Una lógica completamente radical, tan radical como la que encontramos en la música contemporánea o en ciertas corrientes de la pintura. Esto es la “transversalidad”. Yo estoy muy sorprendido con los resultados. La audacia del pensamiento y la imaginación del astrofísico son extraordinarias. Mucho más que las de los novelistas o de los pensadores

sociales. Yo creo que éste es el espíritu de la época. La “transversalidad” la vemos claramente en el periodo renacentista, donde se expresan afinidades entre campos muy heterogéneos, con prácticas completamente diferentes en el orden estético, científico, tecnológico, social, y en el campo de los grandes descubrimientos. Existen rasgos pragmáticos que construyeron al mundo, la percepción y la existencia de otra forma de vida según máquinas abstractas que están en ruptura con el pasado.

L. G. – Es decir, que podemos entender la “transversalidad” como una suma de las impresiones de la vida frente a las funciones vitales de las instituciones.

F. G. – Sí, pero con la condición de que el término “vida” no sea interpretado de forma vitalista. Porque esa vida, para mí, es la cristalización de lo posible. Lo que llamo máquina abstracta es una vida a nivel más artificial. No es un concepto territorializado de la vida.

L. G. – Volviendo a la situación de la política francesa, me gustaría que hablaras de lo que la izquierda francesa alternativa puede aprender de la experiencia del movimiento Verde alemán.

F. G. – Lo primero que encontramos y que me ha impresionado mucho, es que por primera vez todas las minorías contestatarias, supuestamente poco consideradas y marginadas, en muchos casos ocupan posiciones muy arbitrarias, a nivel de políticas locales, contra la social-democracia alemana y la democracia cristiana. Esto significa que en lugar de estar condenados al poder perpetuo, esos movimientos pueden tener éxito dentro de una situación real. Hay masoquistas entre el grupo de la extrema izquierda francesa. También hay personas que desean aferrarse a la realidad. Creo que esto es lo más importante. Significa que serán capaces de lograr una identidad política y desarrollar temas no negociables, o que lo serán pero de una forma más práctica, pudiéndose desprender fácilmente del sistema político actual. Este es el lema alemán: “ni izquierda, ni derecha”. No sé si esto se pueda aplicar en el contexto francés porque fue muy explotado en la época de los “nuevos filósofos” y cuando nació el movimiento reaccionario. Pero en todo caso significa que, ya sea la izquierda o la derecha, de adoptarse ese *movimiento Verde*, se presentará con mucha arbitralidad y pocas concesiones. Se negociarán, con mucha precisión, objetivos muy bien definidos, y esto será su mayor atributo. Entonces, queda pendiente la cuestión de la política proporcional que utilizarán los socialistas. Esto quizás sea una oportunidad para que ese movimiento alternativo encuentre una expresión política a todos los niveles, incluso a nivel parlamentario.

Es también una composición existencial. Es para probarse a sí mismo que existe, que es un territorio. Es un factor importante de poder. Creo que hay diferentes sensibilidades y singularidades que pueden expresarse no sólo en territorios, sino en los procesos de singularización. Se puede decir que yo también provengo de grupos *crupusculares* (como decíamos en 1968, todos somos *crupusculares*), pero con la diferencia de que la presente situación no es muy favorable al movimiento. ♦

Poemas de Ramón Xirau



JAN VAN EYCK

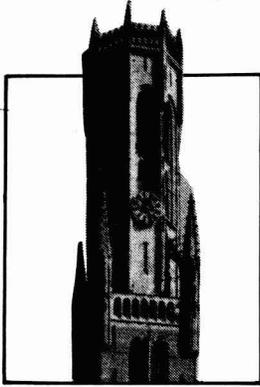
A Manuel Durán

Espacio de este cuarto, en el redondo
espejo del fondo la espalda de los novios,
minuciosas descripciones, presente,
minuciosas.

Redondo espejo, ¿es su doble? Más bien, disminuido
el otro lado del cuerpo, la no visible imagen.
Los novios no se miran: ella con los ojos
bajos, él, erguido pero inclinado un poco,
sombbrero sobradamente sombrero,
Heraaut Le Sin, de Lucca Arnolfi.
(Italia rema, río a río, hacia el Norte,
Flandes y Holanda descienden hacia Italia).

Arnolfi, brazo levantado, promesa, ¿el distraído amor?
Quietud del espacio. La luz penetra
por la ventana: a la izquierda, a la derecha
la cama roja y oscuro rojo en las cortinas.
Esta azorada muchacha
vestida de verde oliva, y las mangas azules.
Las cuatro inmóviles manos se mueven, movimiento
detenido este baile de manos blancas.

En el redondo espejo, de espaldas
(Flandes desciende hacia Italia)
el espacio secreto y transparente
de este cuarto.



BRUJAS

A Anna María y Joaquín

Las agujas de la iglesia no se ven,
respiramos niebla en el aire de la plaza
de los canales. Navegan patos serios,
el agua es oscura, opaca, verde.

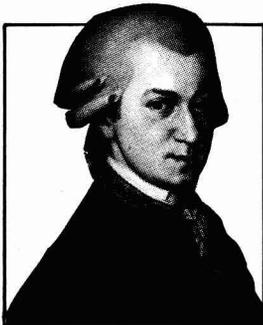
Toquen campanas en la niebla, campanadas
pesadas en la niebla. ¿Eres Brujas
normalmente ennieblada?

(Comercio y lana y niebla, exportas, siglo XIII;
te acaban, casi, las guerras, siglo XVI).

San Salvador, Mercado el Viejo, se esconden
en la niebla. Y en las aguas los patos
navegan con reposo. Pasean, ríen, los niños
y las niñas, Capilla de la Sangre, aquí San Juan.

Hans Memling, alemán, y eres de Brujas,
preciso, sin niebla, y colores oscuros
brillan y de nuevo brillan en lo oscuro.

Pasión de la luz, Hans Memling, todo es reposo
cuando afuera los sentidos viven de niebla.



MOZART

Si me preguntan: ¿quién?, contesto Mozart.
Schönberg, el de la noche
lógica escribe, vendrá después el canto.
Mozart no, es melodía.

(Leed las cartas).

La Linz, dos días,

las Misas ruegan, ruegan, eterno es el
espíritu. También inmortal el cuerpo:
entre el gozo y el dolor, todo alegría.

Eine Kleine... Quisiéramos oírte siempre.

Si me preguntas: ¿quién?, contesto Mozart y nombres
absolutos.

¿Por qué te pareces tanto a Novalis joven
musicalmente muerto y renacido?

El bosque, de brisa a brisa, es canto.

Si me preguntan: ¿quién?, contesto Mozart,
solamente Mozart. ◇



Rabelais



Gogol

RABELAIS Y GOGOL

Por M. M. Bajtín

LA CULTURA POPULAR DE LA RISA*

En el libro acerca de Rabelais¹ hemos intentado demostrar que los principios fundamentales de la obra de este gran escritor se apoyan en la cultura cómica popular del pasado. Una de las deficiencias de los estudios literarios actuales consiste en pretender que toda literatura —y particularmente la renacentista— quepa en el marco de la cultura oficial. Pero la obra de Rabelais puede ser realmente comprendida sólo dentro de la corriente de la cultura popular, que siempre y en todas las etapas de su desarrollo se contrapuso a la cultura oficial logrando elaborar un punto de vista peculiar sobre el mundo, así como las formas específicas de reflejarlo mediante imágenes.

Los estudios literarios y la estética suelen tomar como punto de partida las manifestaciones restringidas y empobrecidas de la risa en la literatura de los tres últimos siglos, tratando de aprisionar la risa del Renacimiento en sus estrechas concepciones de lo cómico, a pesar de que éstas resultan muy insuficientes para comprender incluso a Molière.

Rabelais es heredero y cúspide de los milenios de la risa popular. Su obra representa una clave imprescindible para interpretar la cultura europea de la risa en sus manifestacio-

nes más significativas, profundas y originales.

Aquí nos referimos al fenómeno más importante de la literatura cómica de la época moderna: la obra de Gogol. Nos interesan únicamente los elementos de la cultura popular de la risa en su obra.

Pasamos por alto el problema de la influencia directa o indirecta (a través de Sterne y la escuela natural francesa) de Rabelais sobre Gogol. Aquí nos importan tan sólo las particularidades de su obra que se determinen —independientemente de Rabelais— por la relación inmediata de Gogol con las formas de fiesta popular en su tierra de origen.

La fiesta y la feria del pueblo ucraniano, tan conocidas para Gogol, organizan la mayor parte de los cuentos de las *Noches en un cortijo cerca de Dikanka*: “La feria de Sorochintsy”, “Una noche de mayo”, “La Nochebuena”, “La noche de San Juan”. *La misma temática de la fiesta y una atmósfera festiva, alegre y libertaria determinan el argumento, las imágenes y el propio tono de los cuentos.* La fiesta, las creencias relacionadas con ella, la atmósfera de libertad y de júbilo hacen que la existencia salga de su cauce cotidiano y vuelven posible aquello que no lo es (incluso los matrimonios antes imposibles). Tanto en los cuentos festivos mencionados como en otras narraciones tiene un papel muy importante el ambiente de alegres diabluras, emparentado por su carácter, tono y funciones con las alegres visiones carnavalescas del infierno y con las *diablerías*. La comida, la bebida, las relaciones sexuales tienen en estos cuentos un matiz carnavalesco y festivo. Además, hay que subrayar la enorme importancia del travestismo y de toda clase de mistificaciones, golpizas y destronamientos. Finalmente, la risa de Gogol aparece en estos cuentos como una auténtica risa de fiesta popular: es ambivalente y tiene un carácter espontáneamente materialista. Tal

* Este trabajo de M. M. Bajtín (1895-1975), escrito en 1940 y publicado en 1973, en *Kontext 1972*, revista periódica soviética, Moscú, Nauka, se reimprimió en el volumen *Voprosy literatury i estiliki* (Problemas de literatura y estética), Moscú, *Judozhestvennaia literatura*, 1975, pp. 484-495.

¹ M. M. Bajtín, *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaia kultura srednevekovia i Rennanssa* (La obra de François Rabelais y la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento), *Judozhestvennaia literatura*, Moscú, 1965. (Versión española: *La cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento*, trad. Julio Forcat y César Conroy, Barral, Barcelona, 1974). El presente artículo es un fragmento de la tesis doctoral sobre Rabelais que no formó parte del libro.

es el fundamento popular de la risa en Gogol, que se conserva en su obra hasta el final, a pesar de su considerable evolución posterior.

Los prefacios a las *Noches en un cortijo cerca de Dikanka* (sobre todo en la primera parte) están por su estructura y estilo emparentados con los prólogos de Rabelais. El prefacio de la primera parte se inicia con una imprecación bastante prolongada (que por cierto no proviene del autor sino que anticipa las invectivas de los lectores): “¿Qué milagros son éstos: las *Noches en un cortijo cerca de Dikanka*? ¿Qué clase de noches son éstas? ¡Y que las arrojó al mundo quién sabe qué apicultor!...” Y luego siguen los característicos denuostos (“algún chaval harapiento, bien mirado, algún gañán que se la pasa en el patio de atrás...”), juramentos y maldiciones (“que me maten”, “que el diablo empuje a su padre de un puente”, etc.). Aparece una imagen significativa: “La mano de Fomá Grigórievich, en vez de formar una *higa*, se fue detrás de la *empanada*”.² Se intercala el relato acerca del escolar latiniparla (cf. el episodio sobre el estudiante limosino en Rabelais). Hacia el final del prefacio se discuten una serie de manjares, es decir, aparecen imágenes de festín.

He aquí una imagen muy característica de la vejez danzante (casi una *muerte que baila*) tomada de “La feria de Sorochintzy”:

Todo el mundo estaba bailando. Pero en un observador podría despertar un sentimiento aún más extraño, más indescifrable desde el fondo de su alma, si dirigiera su mirada hacia las viejitas: en sus decrepitas caras se percibía la indiferencia sepulcral, aunque ellas departieran con gente nueva, riente, vital. ¡Displícites! Sin alegría pueril, sin siquiera una chispa de participación aunque ésta fuera provocada tan sólo por el alcohol que, cual mecánico obligando a un autómatas sin vida las forzara a hacer algo que asemejara las acciones humanas, ellas apenas movían en silencio sus ebrias cabezas como si bailaran junto con la multitud jubilosa, y ni siquiera se fijaron en el joven matrimonio.

Génesis del realismo grotesco

En *La ciudad de Mírgorod* y en *Tarás Bulba* aparecen rasgos del realismo grotesco. En Ucrania (también en Bielorrusia) las tradiciones del realismo grotesco han sido muy fuertes y vitales. Sus centros de difusión fueron principalmente las escuelas, seminarios y academias eclesiásticas (Kiev, por ejemplo, tuvo hasta su “monte de Santa Genoveva, con tradiciones análogas). Los escolares ambulantes (estudiantes de la *bursa* [academia religiosa]) y los clérigos menores, los “diáconos rotos”, divulgaban la literatura oral de facecias, anécdotas, pequeños disfraces discursivos, gramáticas parádicas, por toda Ucrania. Los recreos escolares, con sus costumbres específicas y derechos libertarios, tuvieron en Ucrania un papel importante en el desarrollo de la cultura. Las tradiciones del realismo grotesco estaban vivas en los planteles educativos ucranianos (no sólo religiosos) todavía en los tiempos de Gogol e incluso después. Sobrevivían en los coloquios de sobremesa entre los intelectuales ucranianos provenientes de los estamentos bajos de la sociedad (mayormente de las familias de los sacerdotes aldeanos). Gogol no dejaría de conocerlas directamente en su forma oral y viviente. Además, las conocía perfectamente por las fuentes librescas. Y, finalmente, Gogol absorbió los aspectos esenciales del realismo grotesco de Narezhny, cuya obra estaba profundamente

² En ruso, las dos palabras en cursiva evocan una rima: *shish knysh* (N. del T.)

impregnada de estos motivos. *La risa recreativa y libertaria del estudiante de la “bursa” estaba emparentada con la risa popular festiva que suena en las Noches en un cortijo*, al tiempo que aquella risa de los escolares ucranianos representaba un lejano eco del “*risus paschalis*” occidental. Es por eso que los elementos del folclore ucraniano de la fiesta popular y los elementos del realismo grotesco estudiantil se combinan de la manera tan orgánica y bien estructurada en “*Viy*” y en *Tarás Bulba*, de la misma manera que tres siglos antes tales elementos se habían conjugado orgánicamente en la novela de Rabelais. La democrática figura de escolar religioso, de algún Tomás Bruto,³ que armoniza la sabiduría latina con la tradición de la risa popular, con una fuerza descumunal, con apetito y sed desmesurados, es muy próxima a sus cofrades occidentales: Panurgo y sobre todo el fraile Juan.

Además de los momentos mencionados, un análisis atento



encontraría en *Tarás Bulba* las imágenes —emparentadas con las de Rabelais de la *alegre caballería*, las *hipérboles de sangrientas batallas y de festines* (también de tipo rabelaisiano) y, finalmente, en la representación misma de la peculiar organización social y de la vida cotidiana de la libre *Sech* hallaría asimismo los elementos del *festivo utopismo popular*, de una especie de *saturnales ucranianos*. En *Tarás Bulba* también hay muchos elementos carnavalescos, como por ejemplo los que aparecen al principio de la obra: la llegada de los estudiantes de la *bursa* y la *batalla a puñetazos entre Ostap y su padre* (en su límite se trata de las “*golpizas utópicas*” de los saturnales).

En las novelas cortas petersburguesas y en toda la obra posterior de Gogol encontramos también otros elementos de la cultura popular de la risa, que se manifiestan ante todo en el *mismo estilo*. No cabe duda que se trata de la influencia directa de las formas cómicas de la plaza pública y de espectáculos de carpa. Las imágenes y el estilo de *La nariz* se relacionan, por supuesto, con Sterne y con la literatura sterniana; en aquellos años tales imágenes eran la moneda corriente en los ambientes literarios. Pero al mismo tiempo Gogol

³ Protagonista del cuento “*Viy*” (N. del T.)

encontraba tanto la figura de una nariz grotesca que busca una vida autónoma como el tema de la nariz en la carpa, en las representaciones de nuestro Polichinela ruso: el Petrushka. Asimismo podía encontrar en la carpa el estilo del discurso —que interviene en la acción— del *pregonero de la carpa*, con su tono de propaganda y ponderación irónicas, con sus alogismos y deliberados sinsentidos (elementos del *coq-à-l'âne*). En todos estos fenómenos el estilo de Gogol y la imaginaria de Sterne (por lo tanto, la influencia de Rabelais) se combinaron con el influjo inmediato de la cultura popular de la risa.

Los elementos de los *coq-à-l'âne* —tanto los alogismos aislados como los sinsentidos verbales más desarrollados— son muy comunes en Gogol. Son sobre todo frecuentes en la representación de los procesos judiciales y de la burocracia de las oficinas legales, en la descripción de los chismes y mur-



muraciones, por ejemplo, en las ociosas deliberaciones de los funcionarios acerca de Chíchikov, en las peroratas de Nozdriov sobre el mismo tema, en el coloquio de las dos damas, en las conversaciones de Chíchikov con los terratenientes acerca de la compraventa de las almas muertas, etc. No está sujeto a la duda el vínculo de estos elementos con las formas de lo cómico popular y con el realismo grotesco.

Finalmente, señalamos otro momento. Un análisis atento descubriría en la estructura básica de las *Almas muertas* un alegre (carnavalesco) viaje por el infierno, por el país de los muertos. Las *Almas muertas* representan un paralelo muy interesante con el libro cuarto de Rabelais, es decir, el viaje de Pantagruel. La idea del más allá por algo está presente en la misma concepción y hasta en el título de la novela de Gogol (*Almas muertas*). El mundo de las *Almas muertas* es el mundo de un infierno jocoso. Por su apariencia recuerda más el infierno de Quevedo,⁴ pero por su esencia interna se parece al mundo del libro cuarto de Rabelais. En su espacio se puede

⁴ Cf. Quevedo, *Sueños* (escritos en 1607-1613, publ. en 1627). Allí por el infierno pasan los representantes de diversas clases sociales, así como de vicios y debilidades humanas. Su sátira casi carece de una verdadera ambivalencia.

encontrar la escoria y los cachorros de un “infierno” carnavalesco así como una serie de imágenes que realizan las metáforas injuriosas. Están presentes muchos elementos tradicionales del infierno carnavalesco y del “bajo” terrenal y corporal. El mismo tipo del viaje de Chíchikov (el “peregrinaje”) representa un movimiento cronotópico. Desde luego, el fundamento profundo y tradicional de las *Almas muertas* está enriquecido y complementado con muchos materiales de otro orden y con otras tradiciones.

En la obra de Gogol se encuentran casi todos los elementos de la cultura festiva popular. Gogol se caracterizaba por su percepción carnavalesca del mundo que, no obstante, en la mayoría de los casos adquiere una matiz romántico. Esta percepción del mundo se expresa en formas más diversas. Aquí sólo mencionaremos la famosa caracterización puramente carnavalesca del transporte rápido y del hombre ruso:

¿Existe por fortuna un ruso a quien no le guste la carrera rápida? ¿Acaso es capaz un alma rusa —que es dada al alegre extravío, a la juerga, que tiende a decir a veces: “¡al diablo con todo!”—, dejar de amar la carrera veloz?

Y más adelante:

...el camino se precipita volando hacia una lontananza que continuamente se aleja, y hay algo terrible en esta rápida sucesión de los objetos que no se alcanzan divisar.

Subrayemos esta destrucción de todas las fronteras estáticas entre los fenómenos. La específicamente gogoliana percepción del “camino”, expresada con tanta frecuencia, tiene también un carácter puramente carnavalesco.

Gogol tampoco es ajeno a la concepción grotesca del cuerpo. He aquí un esbozo muy característico para el primer tomo de las *Almas muertas*:

Y de veras, qué caras hay en este mundo. Cada jeta tiene algo especial y no se parece a otras. Este tipo tiene a la nariz por comandante, éste otro, a los labios; el tercero está dominado por sus carrillos, que extienden sus dominios incluso por cuenta de los ojos, orejas y hasta de la misma nariz, que por esta razón no parece ser más grande que un botón de chaleco; áquel posee una barbilla tan larga que se ve obligado a tapanla en todo momento con un pañuelo, para no escupir sobre ella. Y cuántos tipos hay que ni siquiera parecen hombres. Este es un perfecto perro vestido con frac, e incluso es asombroso ver que lleva en la mano un bastón: parece que el primero con quien se tope se lo va a quitar.

También existe en Gogol un sistema muy consecuente de conversión de nombres en sobrenombres. ¡Con qué precisión casi teórica se pone al desnudo la esencia misma de apodo ambivalente, encomiástico e injurioso a la vez, en el nombre de la ciudad del segundo tomo de *Almas muertas*: *Tfuslavl*! También encontramos muestras de la combinación del elogio y denuedo (en forma de una maldición que admira y bendice), como: “¡Que el diablo os lleve, estepas, qué bellas sois!”.

La cara noble de la risa

Gogol sentía profundamente el carácter *cosmovisional* y *universalista* de su risa y al mismo tiempo no pudo encontrar ni lugar correspondiente, ni fundamentación o enfoque teórico de

⁵ La palabra *Tfuslavl*, compuesta según las reglas rusas de formación de nombres de ciudades, tiene dos raíces: *tfu* es el sonido de escupir, —*slavl*, componente de los nombres de muchas ciudades rusas más antiguas (Iaroslavl, Pereiaslavl, etc.), significa “gloria” (N. del T.)

esta risa en medio de la cultura “seria” del siglo XIX. Al explicar en sus digresiones el porqué de su risa no se atrevía obviamente a descubrir hasta el final la naturaleza de la risa, su carácter universalista, omnipotente y popular; a menudo solía justificar su risa mediante la moral limitada de su tiempo. En sus argumentaciones que contaban con el nivel de la comprensión del público, Gogol involuntariamente rebajó, limitó, y a veces sinceramente intentó encerrar en el marco oficial la enorme fuerza transformadora que se había desatado en su creación cómica. Un primer efecto externo, que ridiculizaba negativamente, trastornando y poniendo al revés las nociones acostumbradas, no permitió que los observadores directos alcanzaran ver la esencia positiva de esta fuerza. “¿Pero por qué se llena de tristeza mi corazón?” —pregunta Gogol en “La salida del teatro” (1842) y contesta: “nadie ha notado la presencia de una persona honesta en mi obra”. Luego, al descubrir que aquella “persona honesta y noble fue la risa”, Gogol continúa: “La risa ha sido noble porque decidió aparecer en el escenario a pesar de la estima tan baja de la que goza en el mundo.”

Es precisamente su condición de “bajo”, de “inferior” y de popular lo que le confiere a la risa su “cara noble”; él hubiese podido agregar: “su *rostro divino*”, porque así ríen los dioses en el universo elemental de la risa de la antigua comedia popular. Este tipo de risa (y el mismo hecho de su participación como “personaje”) no encajó en las explicaciones que entonces existían y eran posibles.

No, la risa es mucho más importante y profunda de lo que se suele pensar —escribe Gogol allí mismo—. No me refiero a la risa originada por una irritación pasajera, por un estado de ánimo bilioso y enfermizo; tampoco hablo de aquella risa ligera que se presta al entretenimiento ocioso y a la diversión de la gente, sino de la risa que es irradiada por la naturaleza luminosa del hombre; emana porque en el fondo de esta naturaleza existe una fuente que brota eternamente...

No son injustos los que dicen que la risa indigna. Indigna sólo aquello que es sórdido, pero la risa es luminosa. Hay muchas cosas que podrían indignar al hombre si se presentan en su desnudez; pero iluminadas por la fuerza de la risa incluso dan paz al alma... Pero no se suele oír la poderosa fuerza de esta risa: lo ridículo es bajo, dice la sociedad; y el nombre de lo sublime sólo se confiere a aquello que se pronuncia con una voz severa y llena de tensión.

La risa de Gogol, “positiva”, “luminosa”, “sublime”, crecida en el suelo de la cultura popular de la risa, no fue comprendida (como en muchos aspectos sigue incomprendida hasta la fecha). Esta risa, incompatible con la risa satírica,⁶ determina lo más importante en la creación de Gogol. Se puede decir que su naturaleza interna lo incitaba a reír “como los dioses”, pero él consideró necesario justificar su risa mediante la limitada moral contemporánea de los hombres.

No obstante, esta risa se manifiesta plenamente en la *poética* de Gogol, en la misma *estructura del lenguaje*. Este lenguaje surge libremente a la vida discursiva del pueblo (de sus estratos extraliterarios). Gogol aprovecha las esferas discursivas impublicables. Sus libretas de apuntes están virtualmente repletas de vocablos extraños, enigmáticos, ambivalentes por su sentido y pronunciación. El escritor incluso tenía la intención de publicar un *Diccionario explicativo de la lengua rusa*, afirmando en el prólogo:

Un diccionario semejante me parecía tanto más necesario, cuanto que,

⁶ El concepto de sátira se emplea aquí en el sentido exacto de la palabra definido por el autor en el libro *La obra de François Rabelais y la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento*, Moscú, 1965.



en medio de la existencia extranjerizante de nuestra sociedad —tan poco afín al espíritu del país y del pueblo— se distorsiona el significado directo y verdadero de las palabras auténticamente rusas: a unas se les atribuye un sentido diferente, otras se olvidan por completo.

Gogol siente agudamente la necesidad de una lucha entre la pluralidad discursiva del pueblo y los *estratos muertos, exteriorizantes de la lengua*. La ausencia —tan característica para una conciencia renacentista— de una lengua autoritariamente única, irrefutable, corresponde en su obra a la organización cómica y multilateral de un intercambio entre esferas discursivas. Observamos en su discurso una permanente liberación de los significados olvidados o prohibidos.

Retorno al lenguaje del pueblo

Las acepciones extraviadas en el pasado u olvidadas empiezan a comunicarse entre sí, salen de su caparazón, buscan un uso y aplicación en relación con otras palabras. Los nexos semánticos que solían surgir tan sólo en el contexto de enunciados determinados, en el marco de determinadas esferas discursivas fijadas indisolublemente a las situaciones que los originaron, obtienen, en las condiciones de intercambio, la posibilidad de regenerarse y de iniciarse en una existencia renovada. De otra manera tales nexos permanecían invisibles, como si dejaran de existir; regularmente no se preservaban, no se afianzaban en contextos semánticos abstractos (afinados en el discurso escrito e impreso) cual si se perdieran para siempre al haberse formado apenas para expresar un caso viviente e irrepetible. En la lengua abstracta y normativa estos vínculos semánticos carecían de derechos para formar parte de un sistema de cosmovisión, por ser lo que son: no un sistema de conceptos, sino la misma vida que habla. Por aparecer generalmente como expresión de las situaciones extraliterarias, extraoficiales, no serias (cuando la gente ríe, canta, perjura, festeja, celebra —o sale en general del carril cotidiano) no podían pretender una representación en el lenguaje serio y oficial. Sin embargo, estas situaciones y giros discursivos no mueren, a pesar de que la literatura las puede olvidar o incluso evitar.

Es por eso que es necesario un retorno hacia el lenguaje vi-

viente del pueblo; tal retorno se realiza ya de una manera perceptible para todos en la obra de los geniales exponentes de la conciencia popular como Gogol. En estos casos se cancela la noción primitiva, que suele formarse en los círculos normativos, acerca de una especie de movimiento progresivo y lineal. Se pone de manifiesto el hecho de que cada avance realmente efectivo es acompañado de un retorno a los inicios o, más exactamente, hacia una renovación del inicio. Avanzar sólo puede la memoria, no el olvido. La memoria regresa a los inicios y los regenera. Desde luego, los mismos términos "avance" o "retorno" dentro de este enfoque pierden su carácter concluyente y absoluto, antes revelan en su interacción la viva y paradójica naturaleza del movimiento, investigada e interpretada de muchas maneras por la filosofía (desde los eleáticos hasta Bergson). En cuanto a la lengua, el retorno significa la restitución de la memoria activa y acumulada en su sentido pleno. Uno de los recursos de esta restitución-renovación es la cultura popular de la risa que se manifiesta tan esplendorosamente en Gogol.

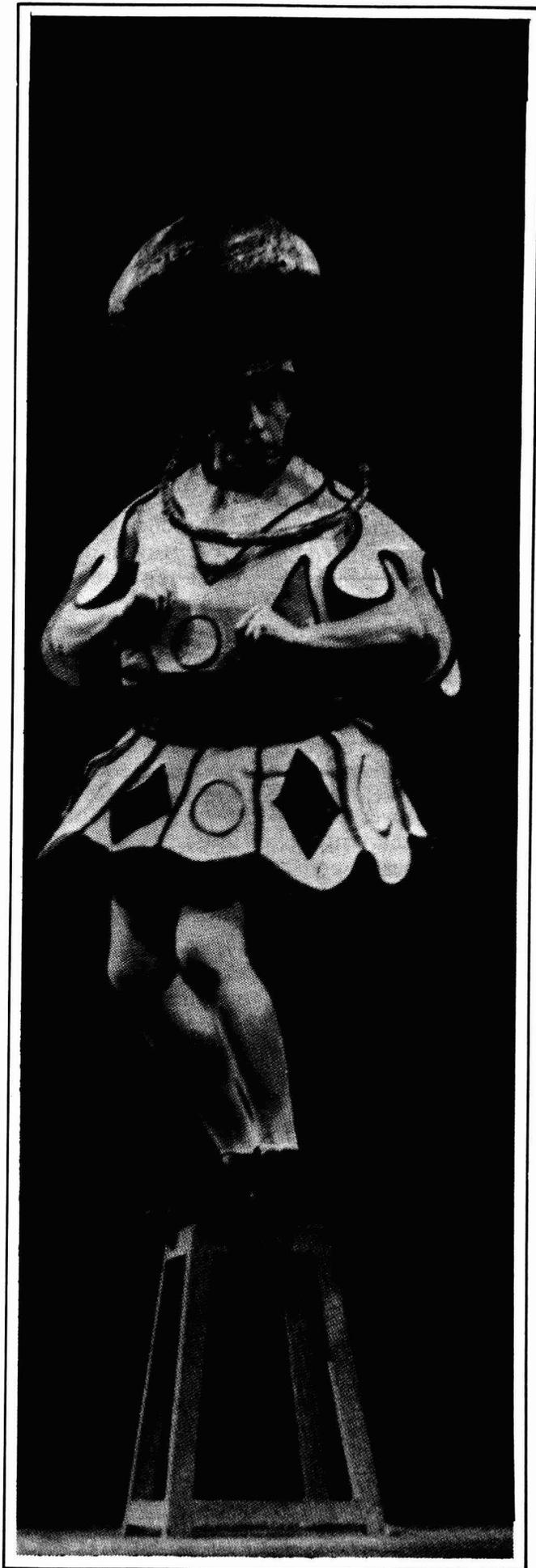
La palabra cómica se organiza en Gogol de tal manera que su propósito no es una simple indicación sobre determinados fenómenos negativos, sino el *descubrimiento de un peculiar aspecto del mundo visto como una totalidad*.

En este sentido, la *zona de la risa* en Gogol viene a ser la *zona de contacto*. Allí se reúnen los contrarios y los términos incompatibles manifestándose como *nexo*. Las palabras van arrasando tras sí las impresiones globales de los contactos: de los géneros discursivos que casi siempre están muy alejados de la literatura. Una simple charla (de una dama) aparece en este contexto como todo un problema discursivo, como algo significativo que se vislumbra a través de la paja discursiva aparentemente sin importancia.

En este lenguaje se actualiza una permanente discrepancia con las normas literarias de la época, una correlación con otras realidades que hacen estallar la superficie oficial, directa, "decente" de la palabra. El proceso de la alimentación, en general las diversas manifestaciones de la vida material y corporal, alguna nariz de una forma extravagante, un chichón, etc., requieren para su descripción un lenguaje especial, unos nuevos giros retorcidos, unas nuevas concordancias, revelan una lucha con la necesidad de expresarse decorosamente y sin ofender al canon: al mismo tiempo está claro que no pueden dejar de agredirlo. Se origina una desintegración, los saltos semánticos de un extremo a otro, la intención de mantener el equilibrio, y los espontáneos deslices: un travestismo cómico de la palabra que descubre su naturaleza pluridimensional y que muestra sus vías de renovación.

Para una misma finalidad sirven la danza desenfadada, los rasgos animales que se transparentan en el hombre, etc. Gogol presta una atención especial al fondo gesticulatorio e injurioso, sin menospreciar ninguna cualidad específica del lenguaje popular de la risa. Una vida más allá del uniforme oficial y del rango lo atrae con una fuerza extraordinaria, a pesar de que en su juventud él hubiese soñado con el uniforme y el rango. Los derechos pisoteados de la risa encuentran en él a un defensor y representante, aunque durante toda su vida hubiese pensado en una literatura seria, trágica y moralizante.

Así pues, estamos presenciando el choque y la interacción de dos mundos: uno, plenamente legalizado, oficial, formado por rangos y uniformes, expresado claramente en





Es la cultura popular la que da profundidad y vínculo interior a las imágenes carnavalizadas de las colectividades: la avenida Nevski, la burocracia, las oficinas del gobierno, los departamentos de las dependencias del Estado (el principio de *El capote*: “departamento de vilezas y sinsentidos”, etc.). Sólo dentro de su marco se comprenden el *alegre perecimiento*, las muertes jocosas de Gogol: Bulba que pierde su pipa, el alegre heroísmo, la transfiguración del moribundo Akaki Akakievich (el delirio mortal con injurias y rebelión), sus andanzas después de la muerte. En realidad, los colectivos carnavalescos se extraen mediante la risa popular de la vida “auténtica”, del “deber ser”. No existe un punto de vista serio capaz de oponerse a la risa. La risa viene a ser el “único héroe positivo”.

Por consiguiente, el grotesco de Gogol no es una simple infracción de la norma, sino que viene a ser una negación de toda norma abstracta e inamovible que pretenda ser absoluta y eterna. El grotesco niega la obiedad y el mundo del sentido común, de lo “sobrentendido”, optando por lo inesperado y lo imprevisible de la verdad. Parece decirnos que el bien no se ha de esperar de lo estable y lo acostumbrado, sino del “milagro”. En lo cual se percibe la idea popular de la renovación y afirmación de la vida.

La compraventa de las almas muertas y las diversas reacciones a las ofertas de Chíchikov en el mismo sentido, también ponen de manifiesto su origen en las concepciones populares acerca de la relación de vida y muerte y su ridiculización carnavalesca. Aquí también está presente el elemento carnavalesco del juego con la muerte y con los límites entre vida y muerte (por ejemplo, las lucubraciones de Sobakevich acerca de que los vivos no sirven para nada, el miedo a los muertos experimentado por Korobochka y el dicho “sobre cuerpo muerto se puede apoyar un cercado”, etc.). El juego carnavalesco aparece en el choque entre lo fútil y lo serio, lo terrible; se aprovechan de la misma manera los conceptos de lo infinito y lo eterno (los interminables procesos judiciales, los infinitos sin sentidos, etc.). De la misma manera, el viaje de Chíchikov es *interminable*.

En esta perspectiva se ven con una mayor exactitud las correspondencias con las imágenes y temas reales del régimen de servidumbre (la compraventa de personas). Estas imágenes y estos temas desaparecen junto con el régimen de servidumbre. Las imágenes y situaciones argumentales de Gogol son inmortales y se ubican dentro del “gran tiempo”. Un fenómeno que pertenece a un “tiempo menor” puede ser puramente negativo y tan sólo odioso, pero situado en el “gran tiempo” es ambivalente y siempre aceptable por su pertenencia al ser. Todos estos personajes: los Pliushkin, los Sobakevich y otros ya pasaron del plano en que sólo podían ser eliminados, odiados o admitidos —plano en que ya no existen— al plano donde permanecen por siempre jamás y donde aparecen mostrados con su pertenencia al ser que siempre está en proceso de generación pero nunca muere.

Un satírico que ríe no suele ser alegre. En su límite es severo y sórdido. En Gogol la risa lo vence todo. Particularmente logra crear una especie de *catharsis* de lo trivial.

El problema de la risa en Gogol sólo puede plantearse y resolverse correctamente a partir del estudio de la cultura popular de la risa. ◇

el sueño sobre la “vida de la capital”, y otro en el cual *toda provoca la risa y carece de seriedad, un mundo en que sólo es seria la risa*. Los sinsentidos y absurdos aportados por este mundo resultan por el contrario unos auténticos vínculos y un fundamento interno del mundo exterior. Se trata del alegre absurdo de las fuentes populares, que poseen un gran número de correspondencias verbales fijadas por Gogol con exactitud.

Por consiguiente, el mundo de Gogol se encuentra permanentemente en la zona del contacto, igual que toda representación verbal cómica. En esta zona todas las cosas vuelven a hacerse palpables, la comida representada con recursos verbales es capaz de provocar apetito, también se hace posible la representación analítica de los movimientos aislados que por eso no pierden su carácter total. Todo se vuelve existente, actual y cobra una presencia real.

Es característico el hecho de que nada esencial de lo que le importa transmitir a Gogol aparece en la zona del recuerdo. Por ejemplo, el pasado de Chíchikov se da en *una zona alejada y en otro plano discursivo* que su búsqueda de “almas muertas”: la risa está ausente. En cambio, allí donde se pone auténticamente de manifiesto un carácter, allí actúa también el elemento de la risa que continuamente une, colisiona, pone a todo en contacto.

Es importante señalar que este mundo de la risa está constantemente abierto para las nuevas interacciones. La noción común y tradicional acerca de la totalidad y de sus elementos que adquiere su pleno sentido tan sólo en la totalidad, en este caso ha de ser analizada y profundizada. Sucede que cada uno de los elementos resulta ser, simultáneamente, representante de alguna otra totalidad (por ejemplo, de la cultura popular), dentro de la cual obtiene su sentido primordial. La totalidad del mundo de Gogol de este modo aparece por principio como algo no cerrado, no autosuficiente.

Sólo gracias a la cultura popular la actualidad de Gogol participa en el “gran tiempo” de la historia.

Los caminos de Marta Palau y del tapiz en México

por Raquel Tibol

El 19 de julio de 1985 será recordado como el día en que el público asistente a la Sala Nacional del Palacio de Bellas Artes comenzó a vibrar con la tapicería de nuevo estilo trabajada con materiales mexicanos y audacia creativa por Marta Palau. Esta pronta relación entre un conjunto de obras textiles y los observadores se había dado ya en el mismo sitio veintinueve años antes, en octubre-noviembre de 1956, cuando en una decepcionante muestra de cincuentiún piezas del *Arte francés contemporáneo* se exhibieron en la Sala Nacional siete tapices de Singier, Manessier, Prassinis, Adam, Grommaire, Lurcat y Le Corbusier. El de Jean Lurcat, *Vendimiadores*, era monumental: 6.85 por

3.30 metros, y conmovió a muchos, incluido Diego Rivera. "Encuentro los tapices muchísimo más interesantes y agradables que los cuadros", expresó en unas declaraciones que publiqué en *México en la Cultura*, el suplemento de *Novedades*.

Correspondió a los polacos producir la siguiente conmoción textil. A menos de dos años de inaugurado el Museo de Arte Moderno de Chapultepec, en mayo de 1966, se presentaron ciento veintiséis piezas del *Arte actual de Polonia*; nueve de ellas eran tapices que rompían con la ortodoxia de ciertas tradiciones textiles. Tejedoras como Magdalena Abakanowicz o Ada Kerzkowska mostraban un uso muy

inventivo del entrelazamiento irregular de hilos de la trama y de la urdimbre, en telar o fuera de él. El gobelino, vieja tradición en las artes manuales polacas, conocía desde principios de los años cincuenta una renovación de resonancia internacional. La técnica francesa, más apegada al gobelino clásico, pudo ser apreciada ampliamente en 1967, cuando la Asociación Francesa de Acción Artística presentó en el Palacio de Bellas Artes una formidable colección de tapices de los siglos XVI al XVIII, más una sección de obras contemporáneas debidas a Georges Braque, Hans Hartung, Jean Atlan, Henri Matisse, Alfred Manessier, André Masson, Víctor Vasarely, María Helena Viera Da



Foto: Enrique Bustelman

Mis caminos son terrestres, XI Ambientación total con bastones de mando

Silva y otros artistas de primera línea, ya sea tejido por ellos o como autores de cartones.

El éxito obtenido por Polonia en 1966 hizo que en el Festival Internacional de las Artes del Programa Cultural de la XIX Olimpiada, en 1968, quedara incluida una muestra de *Tapices polacos modernos*, seleccionados por el Museo de Historia de las Industrias y las Artes Textiles de Lodz, organismo de máximo prestigio internacional. Los treinta y siete tapices de veintitrés autores, presentados en el Museo de Arte Moderno, abrieron con sus tamaños generosos, su variedad de recursos técnicos y sus logros artísticos, un apasionante mundo de posibilidades para el joven y todavía muy restringido movimiento textil de México, liderado desde mediados de los sesenta por Pedro Preux, quien había estudiado en Aubusson con Jean Lurcat.

En 1956, al comentario ya citado, Diego Rivera agregó: "...concluyo que las pinturas de los artistas están hechas más para el tapiz que para el cuadro". Este carácter implícito en muchas pinturas: el ser de hecho proyectos para tapices, movió en 1968 a dos tejedores a impulsar en México algo que se venía desarrollando en varios países europeos: la producción de tejidos a partir de pinturas ya hechas o trabajadas especialmente para ese tipo de traducción. Uno de ellos fue Pedro Preux. En su taller de la ciudad de México, donde se empleaban las técnicas del gobelino y la lineal del sarape, trabajaban tejedoras y tejedores adiestrados por él en cursos que había impartido en la Escuela de Diseño y Artesanías desde 1962. Observado el trabajo que ahí se realizaba, Carlos Mérida precisó: "La manufactura de un tapiz está íntimamente ligada a una adecuada iniciación, es decir, al diseño del que toma su punto de partida; tal diseño inicial habrá de relacionarse con la técnica empleada y las posibilidades materiales, lo cual exige, por anticipado, el conocimiento de sus esencias físicas".

El otro taller lo organizó en Guadalajara el austriaco Fritz Riedl, medalla de oro por sus tapices en la Bienal de 1963 de Sao Paulo, Brasil, y artista con vasta y sobresaliente producción: tapices para la Feria Mundial de Bruselas (1958), el Festpielhaus de Salzburgo (1960), el Teatro Ferrocarril de Viena (1966), el Museo de la Escritura en Offenbach (1964), la Organización Mundial de la Salud en Génova (1967) y muchísimos más. Riedl adiestró en la técnica del gobelino, donde las tramas serpean en

todas las direcciones posibles, a seis jóvenes de Jalisco sin antecedentes en trabajos de telar; se trataba de evitar el apego a las líneas rectas propias del sarape. Solicitó cartones o permiso para traducir pinturas, y ya para mediados de 1969, de Gobelinos Mexicanos (llamados después Gobelinos Riedl) salieron tapices que llevaban las firmas de Carlos Orozco Romero, Francisco Moreno Capdevila, Estanislao Contreras, Francisco Icaza, Marcela López y muchos más. Riedl explicaba: "El fundamento de un gobelino y de un sarape es el mismo, es decir: la hebra y el telar; pero ni el telar ni el trabajo que dentro y fuera de él se realiza es el mismo". Y en 1969 daba algunas precisiones que hoy conviene recordar: "Usamos lana australiana procesada en México, y para la cadena un algodón de Guadalajara que, sin exagerar,



Foto: Enrique Bostelman

Escultura

es el mejor del mundo. Los colores son de Hoechst de México, sucursal de una casa alemana. Después de analizar las colecciones de colores de diversas casas especializadas, consideramos que éstos eran los que más se adecuaban al clima y la luz de México. En toda América, incluyendo América del Norte, no existen manufacturas de tapicería; existen sí, talleres individuales, a la manera del de Pedro Preux, o algunos un poco más amplios, como los de Brasil. Pero lo que pretende desarrollar Gobelinos de México es algo similar a lo que ha dado tanta y tan justa fama a las manufacturas de Francia, Portugal o Polonia. La ventaja de México con respecto a un país como los Estados Unidos, por ejemplo, para instalar una manufactura, es que aquí hay muchísimas personas con una gran predisposición para los tejidos gracias a ciertas tradiciones que en México están más arraigadas que en Europa."

En efecto, en México los tejidos artísticos se encuentran ya en el Horizonte Arcaico, que se remonta a los años 3000 al 1800 A.C., cuando algunos grupos de tradición cazadora abandonaron el nomadismo para dedicarse a la agricultura. Si hoy nos asombra el uso de fibras insólitas, no debemos olvidar que el arqueólogo Paul Kirchhoff señalaba como rasgo típicamente mesoamericano el uso del pelo de conejo para decorar vestidos, y que el corselete o coraza ligera que usaban los guerreros estaba hecha de algodones estofados con diversas técnicas. En telares de mano, que se fueron perfeccionando a través de siglos, se tejieron no sólo fibras de algodón, sino también de maguey y pelos de animales, y se entrelazaron pieles y plumas de muy diversa manera. Fue con posterioridad a la conquista que comenzaron a usarse otros materiales para hacer tejidos, como lanas o sedas, y el efecto decorativo se buscó por medio de chaquiras y lentejuelas.

Antiguamente se hilaba en malacate de barro, se tejía en telar de cintura y se teñía con colores vegetales, animales y minerales. Cuando el conquistador trajo lana y los telares se volvieron híbridos o mestizos, nació el sarape, legítimo descendiente de la tilma y la manta europea. Con la industrialización llegaron las fábricas que desplazaron el trabajo manual hacia regiones campesinas. El desarrollo de la industria textil afectó la artesanía del sarape. En Oaxaca, en Michoacán, en el estado de México, en Tlaxcala, Sonora, Chiapas, Puebla, los tejedores tuvieron que darle a su producto toques de *mexican curios* para sostener un mercado que se encogía rápidamente. En 1976 Fritz Riedl fue llamado por el gobierno de su natal Austria para organizar, con gran apoyo monetario, el centro nacional austriaco de textiles artísticos. Para entonces la labor de sus talleres en Guadalajara y Tonalá habían ganado prestigio internacional. Su compatriota Fritz Hundertwasser, riguroso artista en las más variadas expresiones de la plástica, mandó tejer en Gobelinos Mexicanos la mayoría de los tapices diseñados por él en los años setenta. Los tejedores mexicanos dejaron de ser un mito histórico para convertirse en una realidad contemporánea. Otras artesanías mexicanas con hebras textiles fueron asimiladas por la producción de autor, sin olvidar que la particularidad manual de una artesanía surge de un sentido de estilo que no es individual sino colectivo. De la insustituible

mano diestra de los artesanos depende el resultado final. Mathias Goeritz, primero, y Manuel Terrazas, después, emplearon en su producción la técnica de las tablas huicholas, consistente en hilos de estambre pegados sobre tabla con cera de Campeche. Ambos artistas, ayudados por virtuosos artesanos, lograron adecuar texturas, diseños y paleta a sus propios proyectos, diferentes a los tradicionales en concepto, valor y contrastes.

La voluntad de textura, que es necesidad de textura, se ha resuelto muchas veces fuera del catálogo de materiales y técnicas consagradas. En la textura pueden preponderar los valores que le otorga la materia plástica o aquellos derivados del instrumento que se ha utilizado para aplicarla. Caso notable son los tapices bordados en máquina de coser por Lola Velásquez Cueto hace más de cincuenta años. Cuando en 1929 los expuso en París, el crítico André Salmon escribió: "No interviene en lo absoluto el telar, sino una excelente máquina moderna, una máquina circular de la cual los amantes del 'trabajo hecho a mano enteramente' — como dice con inimitable mímica el poeta León Paul Farge — no deben tener ninguna desconfianza. Bajo los dedos mágicos de la señora Lola Velásquez Cueto no es propiamente una máquina, sino una 'herramienta' a la que conduce tan controlada por su voluntad, según su ciencia y capricho, como lo haría con el pincel o el buril. Debe a este procedimiento una riqueza, una potencia de trama de la que ningún arte análogo había podido darnos hasta ahora siquiera la sospecha".

Era tan novedosa la técnica de Lola Cueto (inspirada, podemos suponer, en los bordados a máquina tan extendidos en las labores de aguja practicadas por las mujeres del sureste de México) que al exponer sus tapices en The Toledo Museum of Art, en Ohio, los acuciosos conservadores de esa institución hicieron en el catálogo la aclaración siguiente: "Trabajos como los suyos nos hacen pedir una definición todavía más amplia de la tapicería que aquella que da el docto Murray en el Diccionario de Oxford". Pero no se crea que los tapices de Lola Cueto tenían tamaños de carpetitas. El titulado *Tropical* mide 1.76 por 2.34 metros, y su fidelísima versión de *La cruz de Palenque* 1.65 por 2.84. A tamaños casi equivalentes a sus originales, reprodujo vitrales de los siglos XII y XIII de las catedrales de Chartres y de Bourges, logrando con hilos la equivalencia



Foto: Enrique Bostelman

Mis caminos son Terrestres II, 1.40 m x 2 m

cromática perfecta de las vitrinas coloridas atravesadas por la luz.

La irrupción de Marta Palau en el escenario textil de México ocurrió en 1972, tras una década de constante participación suya en exposiciones de pintura y grabado, incluidas las del Salón Independiente. Ella se había formado como pintora y grabadora en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura de la Secretaría de Educación Pública y en el taller de grabado que el colombiano Guillermo Silva Santamaría dirigió por encargo del Instituto Nacional de Bellas Artes en La Ciudadela. Al irse a radicar a Tijuana a principios de los sesenta, cuando la actividad cultural en esa ciudad fronteriza era nula, Marta frecuentó los medios artísticos de las ciudades del suroeste de los Estados Unidos y se sintió atraída por el desarrollo que ahí se operaba en el arte textil con la obra de Sheila Hicks en primer plano. Esto la llevó a tomar unos primeros cursos y a montar un telar en su estudio de Tijuana. Las primeras piezas las realizó en la tradicional técnica de sarape. Pero ni la regularidad lineal ni la ausencia de texturas le resultaban muy atractivas. Entonces buscó frecuentar el taller de Josep Grau Garriga en Cataluña. Nacida en la provincia catalana de Lérida, en la pequeña población de Albesa, en 1934, Marta Palau había llegado a México a los seis años de edad. De modo que la búsqueda del contacto con Grau Garriga significó no sólo un regreso a España sino un impactante encuentro con raíces culturales respecto de las cuales no había cobrado conciencia.

En sólo diez años (1959-1969), Grau Garriga se había situado como una de las figuras estelares del nuevo tapiz contemporáneo a causa del uso muy novedoso y muy propio de materiales, texturas y formas. Identificado con los

artistas plásticos de la corriente aformalista, asumía los materiales con la versatilidad requerida por los impulsos expresivos y la búsqueda de equivalencias simbólicas. En sus tapices mezclaba telas ya hechas con tejidos tramados por él de manera nada ortodoxa con yute, algodón, lino, cáñamo, lana, seda, fibras plásticas, hilos y trozos metálicos, así como elementos orgánicos e inorgánicos encontrados al azar.

Grau Garriga afirmaba: "El tapiz es un medio de expresión con carácter propio, que durante demasiado tiempo ha estado considerado como mero objeto decorativo o de carácter experimental y de manera artesana. Es por eso que sus posibilidades son aún vírgenes y es ahora que empieza a vislumbrarse que, como medio, tiene una fuerza comunicativa como no ha tenido desde hace siglos. El tapiz está muy próximo al hombre, porque desde siempre estamos acostumbrados a la máxima intimidad con los elementos textiles de nuestros vestidos. Es por eso que el *environment* que se puede obtener mediante elementos textiles tendrá siempre una forma de comunicar más cálida por sernos más familiar. Trabajar la materia como medio de comunicación es un esfuerzo tan personal que requiere una selección constante de las sensaciones y de la dicción para intentar materializarlas. En la primera exposición importante de sus tapices, la celebrada en 1972 en el Centro de Arte Moderno de Guadalajara, Jalisco, Marta Palau demostró no sólo la asimilación de una compleja lección, sino que había encontrado un lenguaje apropiado a su temperamento. "El arte —dijo entonces— es intuición, es un ritual mágico en el que el resultado final es lo que cuenta, uno sólo es el medio, el intermediario". Tapices de formas irregulares habían sido tejidos por ella en



Mis caminos son terrestres, IX Tapiz de muro 2.20 m x 4.80 m

lana, yute, henequén, algodón, fibras sintéticas, cuerdas de diverso tipo, más agregados de corcho, madera, vidrio, hebras de seda o metálicas. Como en la obra de su maestro y de gran parte del arte catalán contemporáneo, brutalidad y refinamiento se mezclaban para ofrecer objetos bellos de nuevo tipo.

En diciembre de 1973, en su segunda exposición en el Centro de Arte Moderno, demostró Marta que el camino encontrado la invitaba a avanzar de prisa y con audacia. Mostró trabajos en telar y fuera de telar. Unas piezas colgaban adheridas a los muros, otras pendían del techo como móviles calderianos, algunas más se asentaban en pedestales proclamando su condición de esculturas blandas o estructuras tejidas. Las composiciones mayores pendían del techo, se deslizaban por la pared y terminaban reptando por el suelo. Había comenzado a aparecer en sus trabajos el gusto por la materia virgen, por las cosas usadas y por lo excesivo: exceso en los tamaños, exceso en las texturas, exceso en lo insólito. Un impulso hacia lo tosco era frenado por un sentido artístico de sensualidad y refinamiento.

Con el nuevo tapiz el espacio se ve invadido y se crea el conflicto. La escala del conflicto es directamente proporcional a las dimensiones del objeto: a mayor volumen, mayor conflicto. Esto pudo constatarse cuando la exposición de Palau pasó de Guadalajara a la sala "Diego Rivera" del Palacio de Bellas Artes. Ahí la pieza titulada *Ilerda*, objeto blando pero no laxo, de más de cuatro metros de altura, no sólo imponía su presencia en el espacio sino que sensibilizaba todo el entorno. Esto hizo que Ballet Nacional se la solicitara para utilizarla como un móvil escenográfico. Otra pieza con impulso de saturación espacial fue el *Homenaje a*

David Alfaro Siqueiros, trabajada tras la muerte del pintor en enero de 1974. De un yugo pendían fuertes hebras apenas enlazadas que se escurrían por cuatro metros de pared y piso, conformando un ambiente magro y trágico a un mismo tiempo.

En 1975 Marta Palau compuso *Nova*, un colgante con cuerpo tejido en bulto que se continuaba en flecos interiores y exteriores. Esos últimos llegaban al piso y se arrastraban invadiendo un espacio mayor. De un extremo al otro esta pieza medía diez metros. Extremos de agresión y delicadeza, decorativismo y significación simbólica luchaban por preponderar en una misma estructura. La forma debía darse de manera que no clausurara el fluir de las emociones.

Justamente en 1975 la yugoslava Jagoda Buic, una de las más sobresalientes creadoras de la dimensión excesiva dentro del nuevo arte textil, obtenía en la XII Bienal de Sao Paulo el Gran Premio Itamaraty. Ya para entonces esta mujer creaba ambientes textiles con aglomerados de torres blandas de unos cinco metros de altura. No porque sí la definición de Jagoda Buic hacia el arte textil se dio al estudiar ella escenografía en la Academia de Cine Citta en Roma. La dimensión excesiva (escenográfica puede decirse) fue practicada también por Magdalena Abakanowicz, Grau Garriga y por artistas afiliados a otras técnicas. Tal sería el caso del catalán José Guinovart, con una memorable exposición en 1977 para el Museo de Arte Moderno de Chapultepec, titulada *Visión terrestre*, con ambientaciones efímeras conformadas con pajas, arcillas, lodo, trapos desgarrados y otros elementos, hasta lograr una gran locuacidad visual. Este particular atributo, la locuacidad visual,

pudo apreciarse en México en la obra de otro catalán, el joven Frederic Amat, quien expuso en 1978 piezas trabajadas en telas torcidas, atados de ramas, cortezas, pieles y otros materiales utilizados con desbordamiento emocional, como una reafirmación de lo vital cargada de irracionalidades.

En su exposición de 1978 en el Museo de Arte Moderno demostró Marta Palau cuánto había avanzado en la dimensión excesiva y en el uso renovado de anudados, cocidos, trenzados, ovillados, armados, rellenos, así como en la mixtura de materiales. Con gran libertad pasaba de los formatos enormes a las dimensiones miniaturescas, conservando en todo momento el impacto sensorial, el desafío visual.

Cuando se le ofreció la Sala Nacional del Palacio de Bellas Artes para julio-septiembre de 1985, Marta Palau decidió concentrar toda su capacidad y su experiencia para expresar algo que fuera muy mexicano. Se propuso desechar cualquier elemento pintoresco y por medio de la materia plantear algo esencial, conceptualmente unitario. Parafraseando a Guinovart concibió un título: *Mis caminos son terrestres*, aunque el espectáculo textil armado con treinta piezas, la mayoría de ellas de grandes proporciones, no se refiere a la subjetividad de la propia artista sino a esencias muy reconocibles de lo mexicano: la cultura del maíz, las formas compactas de buena parte de la estatuaría antigua, darle concreción a la luz al convertirla en elemento penetrante de la forma palpable como en la arquitectura maya, la pervivencia de la organización tribal en grupos étnicos donde el bastón de mando designa la autoridad.

De los muchos materiales usados por Marta Palau en esta ambientación total, son las hojas de elote las que alcanzan máximo esplendor. Usadas cotidianamente para hacer tamales, han sido sometidas a procesos de teñido y amarrado para conseguir desafiantes texturas tan cálidas como impositivas. Pocas materias rinden semejante variación sensorial con los cambios cromáticos. La hoja de elote no dice lo mismo cuando está pintada de azul, de rojo, de ocre. Por la manera como han sido aglutinadas adquieren valor emblemático y una entrañable solemnidad. Esto lo percibe el público que ha respondido con infrecuente entusiasmo y una comprensión que legitima la propuesta: los caminos seguidos por la artista son de estas tierras. ◇

HEROINAS LITERARIAS:

Jane Eyre y Jean Rhys

Por Margo Glantz

Ultimamente he estado amontonada. No es quizás un buen comienzo, pero es justamente en el momento de escribir algo sobre la escritura femenina que la idea de amontonamiento me ha producido mayor desazón. Y quiero explicar por qué: Desazón causada por una insistencia demasiado precisa sobre temas que poco a poco se han ido trillando sin lograr desmontar, como diría Barthes, lo específicamente femenino de la escritura. Puede deberse a que nuestro discurso —vuelvo a apoyarme en Barthes— pretende ser terrorista y en última instancia se quiebra en un discurso dogmático que se aferra a una Causa, la del feminismo convertido de repente en una especie de sufragismo verbal. Sentirse amontonada es pues sentirse perseguida por las palabras, las actividades y las esencias cuyo sentido debe revisarse para salir del callejón sin salida en que nos hemos internado.

Basta con leer las últimas declaraciones de antiguas feministas rabiosas, en los Estados Unidos, como Germaine Greer o Adrienne Rich, para advertir el empantamiento de ciertas teorías vociferadas en el mismo instante en que se escribían y recuperadas de inmediato, vueltas instantáneamente en lugar común cuya violencia se vuelve de pacotilla.

Y para romper con el amontonamiento, para ver más claro, me detengo un poco y trabajo con parsimonia sobre notas de lectura.

Un final feliz

Recaí, por ello, de repente, en una de mis novelas preferidas, *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, de la cual dice algún texto introductorio: “Este libro pregonaba un nuevo tipo de heroína, cuya virtuosa integridad, aguda percepción y perseverancia admirable, permitían romper con las barreras de clase para ayudarlo a alcanzar la misma estatura que el hombre amado”. Y así parece, a primera vista. *Jane Eyre* es diferente de las mujeres de su tiempo, y de institutriz pasa a ser castellana, aunque Rochester, el arrogante señor de Thornfield, planea hacerla su concubina. La resistencia de Jane permite el final feliz, mitigado en parte por la ceguera e invalidez de Rochester, provocadas ambas por la misteriosa y despreciable habitante de la buhardilla del castillo. Vista así, sin embargo, la novela sigue la tradición impuesta en Inglaterra por las novelas de Richardson, especialmente en este caso de *Pamela*, cuya inocente superficie atrajo a Sade y le permitió escribir, siguiendo ese modelo, su *Justine*. A pesar

de la tradición, o justamente debido a ella, *Jane Eyre* es, parcialmente, una novela realista: reproduce la condición de muchas mujeres inglesas, cuya única salida “decente” era el oficio de gobernanta o de maestra de escuela, profesión a la que también se dedicó Charlotte Brontë, pero sin encontrar a ningún príncipe azul y sin heredar ninguna fortuna de un tío comerciante, enriquecido en una isla perdida del commonwealth inglés. La virtuosidad severa y un poco hipócrita de *Jane Eyre*, narradora del texto en primera persona, mitifica una supuesta liberación de la mujer. Supuesta porque la coloca en un contexto definido por valores puritanos, bajo cuya limpidez se advierte una nostalgia infinita de placer. Charlotte Brontë edifica su defensa y al elaborarla organiza un castigo que una vez cumplido permite gozar plenamente y para siempre —siempre es sólo la duración de una vida de pareja feliz— el amor legal. Este esquema, rápida y superficialmente expuesto, la diferencia de su hermana Emily, cuya novela *Cumbres Borrascosas* rompe con violencia con los esquemas protestantes impuestos por el padre y entra como quería Bataille en la literatura del mal, la literatura de transgresión desenmascarada. *Jane Eyre* se alinea en la tradición, ya lo he dicho, de una novela virtuosa que esconde el germen de la perversión porque en los intersticios de la lectura asoma tenue el hilo de lo que se quiere transgredir. En *Cumbres Borrascosas* las pasiones se desnudan como el viento que azota a los árboles y a los personajes; en *Jane Eyre* las pasiones se queman literalmente: un incendio las purifica y permite el *happy ending*.

Es en el fuego donde está la transgresión, no sólo porque el fuego desvasta, aniquila o purifica, sino porque la mano incendiaria proviene justamente de ese personaje almacenado en un rincón del relato, desde donde sólo emite registros de fantasma: risas demenciales, comportamientos de animales, venganza agresiva. Su presencia es vaga, se marca en el oído de repente, entre sueños, suele surgir en medio de una pesadilla o para contaminar escenas de campo inglés, teñidas sabiamente de color local. Allá, arriba, en un ala cancelada del castillo, habita una presencia maligna, y su malignidad es mayor por la forma como la autora escamotea su sentido.

Pero no hay que perseguir demasiado a Charlotte Brontë, podemos excusarla; su estratagema es antigua y se encuentra manejada de diversas maneras en la novela que la precede: por un lado, en la novela gótica, donde abundan los fantasmas; por otro, en Jane Austen, en la que este hilo aparece simple y escueto como un chal de cachemira que envuelve a



Las hermanas Brontë, pintura de Branwell, 1834

una dama y la protege del frío, o simplemente como un color amenazante en la piel: un tono bronceado que sólo puede obtenerse en las travesías marítimas que conectan a las colonias con Inglaterra, o en las propias colonias, esas colonias que en su juventud visitara el orgulloso señor de Rochester, y cuyo fantasma propio (sin el cual cualquier casa de campo inglesa carecería de esa aureola tan especial) es un verdadero cuerpo, el de la esposa criolla, la jamaíquina, la que permite exorcisar el pecado por excelencia, el de la mentalidad colonial. Inglaterra es una isla y en su horizonte se perfilan otras islas: Charlotte Brontë lo sabe tan bien como todos los ingleses, aislados por su historicidad del continente, pero ligados por eso mismo a una geografía distante, separada como el continente por el mar, y algunas islas precisan una condición y una historia.

La perversión devastadora

Esa es la perversidad, no sólo de Jane Eyre —quiero defenderla reingresándola a su tradición— sino de todos los ingleses. El mundo conquistado, el tercer mundo que diríamos hoy, asoma de muy diversas maneras en la literatura. Primero, es devastador: Robinson Crusoe, naufrago en la isla Juan Fernández, lo atestigüa; después, es objeto de lujo o de temor: una cachemira, una tela suntuosa traída de las Indias (o de India, si queremos estar dentro de lo inglés), el té, rápidamente anglicado como costumbre y como sabor; y un color de la piel que revela las inclemencias del clima tropical (se atenúa decolorando el té con leche), ese clima ardiente que calcina el rostro, tan devastador como un incendio. Y del incendio mismo, aparente estrategia anecdótica, surgen las verdaderas connotaciones de la sensualidad, del salvajismo, de las costumbres paganas que hay que evitar a toda costa, al tiempo que se goza de los honestos bienes puritanos que las empresas de ultramar acrecientan y magnifican.

Jane Eyre tiene una contrapartida que la desenmascara: es el *Ancho mar de los Sargazos*, la novela escrita y publicada en 1967 por esa inglesa espuria, Jean Rhys, llegada de las islas para efectuar el camino contrario al de los parias conradiados, desclasados entre nativos, al lado de ríos caudalosos y de palmeras orientales. Jean Rhys nació en Dominica, en una de las pequeñas islas de las Antillas, en 1894, hija de un médico galés y de una criolla; emigró a Inglaterra a los 16 años y fue sucesivamente actriz, bailarina del music hall, y escritora; ingresó al círculo de escritores norteamericanos residentes en París: Hemingway, Scott Fitzgerald y Ford Maddox Ford, otro tipo de transmigrados.

En su novela, Jean le contesta a Jane: saca a Bertha Mason de su buhardilla y la coloca a pleno sol, junto a la vegetación tropical que le conviene, abierta al viento y al agua, al contacto con los nativos, ella tan distinta y tan cercana al mismo tiempo de ellos. Lo escondido resalta, lo musitado se vocifera y el cuerpo entero, escamoteado en el otro relato, se vuelve el objeto más definido de la textualidad. El rumor acallado durante el siglo XIX por la novela victoriana en la que abundan los hombres venidos de la India, cuidadosamente esterilizados para no contaminar el sano ambiente inglés, se va convirtiendo en un clamor y termina enunciando en voz alta todo lo que se guardaba bajo llave en las buhardillas y en el comportamiento.

El deseo reprimido

El colonialismo impera y efectúa la transfiguración mediante los deseos reprimidos. Jean Rhys vive en carne propia los efectos de esa tradición y en sus numerosos cuentos va calibrando una imagen obscena no por su sensualidad, por otro lado, innata en ella, sino por su agresivo racismo, un racismo nutrido de otras razas sobre las que se funda la prosperidad y el buen tono de los británicos y en general de todos los colonialismos.

Creo que estas notas tomadas un poco al desgaire, algún día espero completadas con precisión, aclaran algo de lo que me entretenía al principio de este texto: nuestro empecinado apego a esquemas recuperados por nuestra cultura cuando intentamos desmontar con saña y justa impaciencia nuestro pasado, el pasado que permite nuestro presente como seres emancipados, conscientes y capaces de entender nuestro papel en la historia de nuestra cultura, inmersa, ella también, en la historia del colonialismo descubierta de bulto en las calles ordenadas y civiles de Londres, de París, de Amsterdam, de Nueva York o hasta de San Diego. El feminismo de Charlotte Brontë entraña un veto: el que rechaza de entrada y con prejuicios arraigados las otras formas de ser, justamente esas formas de la sexualidad que reintegran a la mujer a su propia humanidad. Para gozar de ella, Jane Eyre tiene que matar a la jamaíquina, a la mujer llevada por la fuerza a la otra isla, en donde su ardiente color empalidece porque se la pone al resguardo de las inclemencias del clima tropical: de otra forma podría devastarse y desvastar un sistema de vida, concebido como el único posible sobre la tierra, sobre la que ondea, orgullosa, la bandera del commonwealth inglés. Charlotte Brontë rechaza la pluralidad del ser entrevista con precipitación y violencia por ella misma y sobre todo por su hermana Emily que la hizo manifiesta en sus *Cumbres Borrascosas*. ♦

Quehacer Universitario

Taller Coreográfico de la UNAM

LA DANZA, ALTERNATIVA PARA LA VIDA

Entrevista con Gloria Contreras

Por Mireya Ramírez y

Julio Revolledo

“Somos obreros del arte, de la cultura, no hay glamour, en el Taller Coreográfico todo es sudor. Hoy en la Unión Soviética, ante una bailarina se hincan y le besan la mano; a mí un albañil me abraza y somos iguales.

“Por lo tanto, manejamos otra situación: no hacemos danza como vehículo para lograr una posición sino como forma de acercamiento. Cada semana vamos a regalar boletos a las colonias proletarias, y con frecuencia llegan mis gorditos panzoncitos, chiquitos y descalzos a sentarse a ver el ballet y absorben toda la función.

Conforme avanza la entrevista, Gloria Contreras, Directora del Taller Coreográfico de la UNAM, aumenta el tono de su voz, sus gestos son más expresivos y desea convencer con la palabra de la misma manera que impresiona al auditorio con su ballet en el momento mismo de la danza.

“Esa es la labor que está haciendo la Universidad, de llevar el arte realmente hasta las colonias más pobres y no bailar exclusivamente para una élite. El mérito no sólo corresponde al trabajo del Taller sino también a la UNAM que es la que nos ha dado las armas para lograr todo esto.”

“Pienso que la danza es un oasis, un punto donde la gente va a bañarse y a quedar limpia espiritualmente. Los habitantes de una ciudad como la de México están enfermos de ruido, de agre-



Foto: Ernesto Macip

siones, están rodeados de muerte; pero hay un punto en la metrópoli en la Sala Covarrubias, o en Acatlán, o en Aragón, donde pueden estar por dos horas en un espacio hecho de arte. Creo que eso es lo que aportamos, ofrecemos algo más colectivo que lo que puede ofrecer un psiquiatra para calmar nuestra neurosis.

“La gente que viene a ver el Taller se revitaliza: el que pinta sale con más ganas de pintar, y el poeta crea más poemas, y el que ama a sus hijos sale con más amor hacia ellos. Todo esto contrarresta nuestro momento que es aterrante.

“Hay muchas personas que lo que valorizan es lo económico. Un rico puede tener todo lo materialmente posible de adquirir y, sin embargo, un vacío en el alma espantoso. Entonces, por lo general, hay pocos sitios donde se encuentra el bienestar espiritual, la felicidad que representa realizarse como ser humano, no a través de lo que se adquiere sino de lo que se es...”

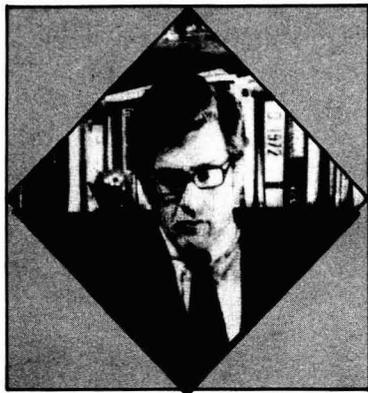
“La vida y la danza han sido para mí una misma cosa”, afirma Gloria Contreras, instalada en la sala de su casa. Su

El Taller Coreográfico de la UNAM, representa la posibilidad de crear un arte que a la par sea búsqueda y ejercicio de la libertad.

figura delicada proyecta, sin embargo, una personalidad muy firme; se expresa pausadamente y con gran pasión por su trabajo. Nos precisa su labor:

“No bailamos los patrones envejecidos de Europa y en eso hay riesgos. No nos interesa manejar un ballet que tenga el consabido coro y la solista, que además se especialice en decirnos cuántas piruetas hace un señor, que la bailarina pueda trepar la patita así, y la otra pueda quedar de puntita tanto tiempo. Nos importa el alma del hombre, que el bailarín salga con el mínimo de elementos y proyecte, se reconozca y comunique. El vedettismo en el ballet creo que ha quedado muy atrás, eso era en la época de los zares cuando bebían champaña en la zapatilla de una bailarina. La danza debe ser básicamente creativa, y en eso estamos trabajando.”

Secretos Públicos



JOSE EMILIO PACHECO

En general, hablar en estos tiempos de un humanista, de un erudito, es un desatino. Nuestra época nos tiene acostumbrados a admirar a hombres cuyo brillo radica en la especialización, cuya obra destaca por pulir al máximo una arista del conocimiento universal. Los otros, los amantes, no tan sólo del saber, sino fundamentalmente de la conciencia que emerge de una cultura total, parecen pertenecer al pasado. Hombres, maestros, como don Panchito Monterde, como Julio Torri, como los mismos Alfonso Reyes y Daniel Cosío Villegas, son, y parecen, gente que se nos extravía en el pasado. Su muerte, en alguna forma, es la muerte de la conciencia erudita. Ellos fueron y encarnaron algo más que un liderazgo cultural; fueron, primero que nada, resguardo del quehacer universitario, entendido éste como forma de conservación, como contacto cotidiano con el saber, como revitalización de la identidad mexicana en lo universal. En este sentido —pues él es el verdadero heredero de estos hombres— el que José Emilio Pacheco haya

Integrar la danza a la vida social del mexicano ha sido uno de los propósitos fundamentales del taller coreográfico de la UNAM.

En los 14 años de vida del Taller, Gloria Contreras ha presentado 139 obras de 30 coreógrafos diferentes, de las cuales ella creó 62, que abarcan desde las hechas en base a música del siglo XIV hasta partituras contemporáneas, muchas de estreno mundial.

Un alud de actividades que van más allá de las presentaciones en foros estudiantiles, en 17 ciudades de la provincia mexicana y su participación en coreografías, conferencias y festivales de talla internacional, se deja caer sobre quien cuestiona lo que el Taller ha venido realizando.

Cuatro años después de su fundación se comenzó a impartir el Seminario de Iniciación para capacitar a los universitarios en el aprendizaje de la técnica dancística; en los años siguientes cinco libros fueron publicados con fotografías, poesías y dibujos en torno a la danza; promovió dos certámenes fotográficos sobre el propio Taller Coreográfico, luego siguieron exposiciones de carteles, pintura y dibujos, filmaciones para programas de televisión, en fin, desde su fundación el estímulo a la creación ha sido su política permanente.

El espectador es como tierra fértil para la semilla, el danzante planta en él su emoción nutrida de la del músico y la del coreógrafo.

“Afortunadamente los rasgos físicos de los mexicanos obligan a realizar coreografías diferentes —explica en un tono entusiasta Gloria Contreras— no habría nada más triste que tener que copiar viejos formatos de la danza donde incluso lo representado, —anquilosados y patéticos príncipes y princesas,— no tiene nada que ver con nosotros.

“Debemos cancelar la idea de que los mexicanos somos feos ante los ojos

ajenos; sencillamente los mexicanos somos mexicanos y estamos orgullosos de serlo, por lo tanto no tenemos que parecer soviéticos o norteamericanos y las coreografías deben estar íntimamente relacionadas a nuestra conformación física.

“Por lo que se refiere a los integrantes masculinos del Taller Coreográfico, para mí algo muy importante es que un bailarín tiene que parecer hombre y bailar como hombre. Ello atiende a que yo trabajo para la UNAM y los estudiantes consideran como un insulto el que yo presente un afeminado, a pesar de que se trata de un espacio más abierto. Lo



Foto: Ernesto Maciá

digo por experiencia: la única vez que nos han gritado palabras soeces fue cuando, sin mi consentimiento, un bailarín muy maquillado salió a escena. Siempre he prohibido a mis bailarines maquillarse. Salen solamente con la cara lavada ante el público aunque estén en Bellas Artes, pues no pretendo provocaciones en mis presentaciones.”

Por otra parte agrega la Directora del Taller Coreográfico: “la sociedad tiene que aprender a respetar el arte de la danza. Tenemos que lograr que un bailarín perciba un sueldo digno, porque sólo es profesional de la danza aquel que con su trabajo da de comer a sus hijos. Los bailarines del Taller no han conseguido un salario alto, pero al menos obtuvieron un salario discreto, lo cual no era posible en el México anterior a 1970. Los integrantes de nuestra compañía adquirieron seguridad social y reciben prestaciones. La UNAM reco-

noce a los bailarines como técnicos, más no como profesionales.

“El reconocimiento no se circunscribe solamente al aspecto económico. También en términos de aceptación social han cambiado mucho los criterios: la bailarina dejó de ser considerada una vedette de ínfima categoría; ahora su familia, con mucho orgullo, presencia su actuación semana a semana.

“Por todo esto —comenta animosa tras un sorbo de café— es que tenemos que formar una agrupación de bailarines que proteja a sus integrantes, y que, además, entre sus funciones esté la de promover la participación de Mé-

Foto: Ernesto Macip



xico en actividades internacionales dancísticas, como concursos, festivales y presentaciones en general. Por ejemplo, en Estados Unidos cualquier coreografía de estreno mundial se conoce inmediatamente en diversas latitudes, en cambio cuando nosotros estrenamos una obra no se sabe en ningún lado. Hay muchas cosas que no se difunden porque no controlamos los medios, entonces es parte del mismo esquema mundial en que unos países están ahogados mientras que otros gozan de la apertura y eso se refleja en las artes.

“Y no sólo eso —añade Gloria Contreras—, necesitamos saber lo que pasa en Inglaterra, en Alemania, en Europa entera; nunca antes se pensó, pero ahora alguien lo tiene que llevar a cabo para beneficiarnos de las técnicas creativas de todo el mundo, es decir, que no estemos aislados”.

“Y nosotros para qué queremos ballet”

“Cuando llegué a la Universidad me dijeron que no necesitaban un ballet —recuerda ahora Gloria Contreras—, para ello argumentaron que los estudiantes tenían futbol soccer, americano, ballet folklórico, etcétera. Entonces no había la concepción de la necesidad de formar una danza creativa.

“Las cosas han cambiado mucho, ahora contamos con el apoyo del Rector, Jorge Carpizo, quien nos ha prestado su máxima ayuda para solucionar nuestros problemas más inmediatos, lo cual nos facilita las cosas.

“Hoy la Universidad está muy orgullosa de su Taller Coreográfico. Nuestra tarea es de mucha responsabilidad

SECRETOS PÚBLICOS

sido electo para ser miembro de El Colegio Nacional, es no sólo un reconocimiento a su gran calidad como hombre de letras, como ser emergido y entregado a la cultura, sino fundamentalmente un señalamiento —en el amplio sentido de la palabra— sobre su calidad universitaria. Hablar ahora de José Emilio Pacheco, es hacerlo sobre la conciencia que él encarna y simboliza.

Si algo caracteriza a José Emilio Pacheco, es su condición de artista, su manera, peculiar, de entender el arte como representante del pensamiento de la humanidad. Su conocimiento, por llamarlo de algún modo, va de Cavafis a Rodolfo Walsh; de Oscar Wilde a Federico Gamboa; del libelo del Siglo XIX a la historieta de monitos de estos años; su oficio de escritor abarca desde la reseña de libros, la crónica periodística, el poema, el cuento y la novela, hasta el ensayo erudito, la recopilación de obras completas, y el reportaje político.

José Emilio Pacheco es uno de esos seres raros que parece carecer de biografía, o mejor, que cualquier dato biográfico resulta banal: que tenga 46 años; que odie desperdiciar un plato de comida, así éste sea incomible; que le tenga pavor a los dentistas; que esté casado con Cristina Pacheco; que tenga memoria de elefante; que haya vivido desde siempre en la colonia Condesa; que ame con pasión a sus dos hijas; que pase largas temporadas como profesor invitado en universidades norteamericanas; que su primera novela, *Morirás lejos*, una de las mejor escritas en idioma español, tenga sólo dos ediciones mexicanas y una española; que su dentadura, para su desgracia, sea tan endeble; que haya sido “descubierto” por Alfonso Reyes; que sea traductor del inglés y del griego; que haya ganado para sí una gran variedad de premios literarios y periodísticos; que sea de una timidez ejemplar y de un grado de amistad a prueba de bala. ◊



Foto: Ernesto Macip

nes o viejos, tengan aptitudes o no; cuanto más gente baile vamos a tener una población más sana, feliz y creativa.

“Entre los que bailen por el gusto de hacerlo podremos escoger a los que muestren talento, a los futuros profesionales de la danza, aquellos que nos vendrán a nutrir con sus propuestas.

“Invitemos a todas las universidades a abrir sus talleres y seminarios. Cada una deberá contar con un núcleo educador que rompa barreras de prejuicios y enseñe la belleza del arte dancístico; tanto mejor si esto se puede extender a otros puntos. Debemos multiplicar los maestros para que haya danza en las primarias, en las colonias populares, sería tan fabuloso que se tuviera un taller creativo en los reclusorios donde el ejercicio físico y espiritual contrarrestaría el ambiente que los rodea y que debe ser tremendo.

“Al abrir las puertas y cambiar las estructuras se acabaría con el problema del homosexualismo en la danza producto del *petite comité*.

“Todo esto es factible en la actualidad.

“No creo que todo deba ser subsidiado, la danza puede ser autofinanciable con una pequeña colaboración de los bailarines para pagar el maestro y el salón. No olvidemos que vivimos en un país capitalista, donde si la gente no hace un desembolso, por pequeño que sea, no aprecia lo que recibe.

“Hacer escuelas de danza autofinanciables es cuestión de organización, después vendrá la tarea de divulgación que permitirá que las personas acudan en gran número y entonces sí tendremos un movimiento dancístico surgido del pueblo, de las mayorías.

“Mi teoría —puntualiza Gloria Contreras— es que hay que dar lo mejor que se pueda dar. Escogemos la mejor música, obra de compositores que sobrepasan el instante y sobre ella trabajamos, el estudiante y público en general tienen toda la capacidad para entenderla. Nuestra labor no ha sido ni será la de abaratar la danza”.

...Recuerdos, comentarios, convicciones... Gloria Contreras aporta en su charla fértil y sugestiva la reflexión de lo que en danza se ha hecho y falta por hacer en México; ahí está su *Quehacer universitario* para la sociedad y las instituciones: el regreso del hombre a su origen a través del arte ♦

Centro de Iniciación Musical

LA MÚSICA COMO JUEGO

Por Beatriz Vera López

El Centro de Iniciación Musical de la Escuela Nacional de Música surgió como parte de la reforma de 1968 al plan de estudios de la Escuela Nacional de Música. En ese año los estudios de preparatoria quedaron formalmente incluidos como requisito para una carrera musical a nivel profesional dentro de la UNAM. Aquella reforma respondió a tres objetivos fundamentales:

- 1o. Organizar los estudios profesionales de tal manera que correspondiesen a los ciclos de escolaridad del alumno y a su edad.
- 2o. Permitir el ingreso de niños desde la edad de 6 años, con el objeto de propiciar la enseñanza de la música a la edad adecuada para ello, y
- 3o. Permitir el acceso a la práctica artística musical a mayor número de jóvenes con tales inquietudes y contribuir así al desarrollo cultural del país.

El CIM establece un programa de cursos, conferencias, seminarios, audiciones, proyecciones y cursos especiales a fin de estimular y completar la formación del estudiante; además planea, programa y controla las prácticas escolares en las materias que así lo requieran.

La responsable de las actividades y del procedimiento escolar que se sigue en el CIM es la maestra Martha Gómez Gama, secretaria académica de Educación Especial.

—¿Cuáles son sus funciones en este Centro?

—Mis funciones empiezan desde el diseño del examen de admisión para los alumnos de primer ingreso, hasta el seguimiento de los ya inscritos en la escuela; por lo tanto, tengo un control de las calificaciones bimestrales. Se hacen juntas periódicas con los maestros para

pues estamos formando dentro de la cultura artística a las nuevas generaciones. Todo joven universitario sabe el valor de ello, y me han comentado que aprenden más en una función que con la lectura de un libro. Es natural, el Taller es un centro que aglutina la creatividad de muchas personas, es una institución abierta a músicos, pintores, escultores, dibujantes, poetas...

“Hemos logrado acabar con la idea de que el ballet es un espectáculo para las clases privilegiadas, haciéndolo llegar al pueblo, creando un público amplio y participante. Logramos, por medio del arte, el rompimiento de las barreras sociales. Nos comunicamos a través de la danza con la colectividad, con la sociedad mexicana a la cual presta servicio la Universidad Nacional Autónoma de México.

Un destello de gusto ha aparecido en el rostro de Gloria Contreras, quien llegada a este punto, disfruta imaginariamente de aquella sociedad mexicana donde la danza ocupe el lugar que le corresponde; y sugiere de manera entusiasta: “debemos hacer escuelas a nivel masivo y lo que realizamos actualmente en el Seminario, propagarlo por todo el país. Deben abrirse las puertas a todos los que quieran bailar, sean jóve-

ver la evaluación de algunos sectores, principalmente ahora se ha trabajado con solfeo. También falta por hacer algunas reformas sobre los programas existentes.

— ¿Cómo está organizado el Centro?

— Se divide en tres niveles: Nivel inicial "A" (niños de primero a tercer año de primaria). En este nivel se sensibilizan al ritmo, cantan, hacen juegos musicales con el empleo del instrumental Orff e instrumentos característicos del acervo musical mexicano. Se enseñan también elementos de expresión corporal, autonomía y relajamiento, improvisación y actividades plásticas creativas.

El nivel inicial "B" está dirigido a niños de 4o. a 6o. año. Reciben clases de instrumento, adiestramiento musical elemental y conjuntos vocales o instrumentales. Al nivel básico asisten niños de los tres años de secundaria que toman clases de instrumento, solfeo básico, apreciación musical, conjuntos corales e instrumentales. El CIM atiende también grupos especiales de preescolar.

— No está incluyendo el medio superior, ¿sería éste el nivel propedéutico?

— Sí. El propedéutico queda bajo la adscripción directa de la ENM. Quisiera

que fuese claro que no están separados el CIM y la ENM. La distinción se mantiene a nivel de organización administrativa.

El CIM como tal no data de hace mucho tiempo, sin embargo, desde la creación de la ENM ha habido cursos para niños y la razón es que un músico no se forma en seis años. Entonces, no puede hacerse todo después de terminar la preparatoria. La coordinación que necesita un músico debe aprenderse desde la infancia si ha de llegar a ser un ejecutante a nivel profesional. En este aspecto, México — dada su problemática social — no ofrece la instrucción musical necesaria para que el alumno llegue a un nivel de licenciatura después de terminar la preparatoria. Con los niños que tienen el privilegio de venir a esta escuela se pueden realizar dos cosas: una, dar un complemento a su educación integral (en caso de que no sigan una carrera musical) y otra, verificar que tengan la aptitud, un medio ambiente propicio y la guía adecuada para que lleguen a ser músicos profesionales.

— Además de los cursos que forman parte del programa de iniciación musical a niños, hay cursos libres dirigidos a adultos que no siempre tienen conocimientos formales de la música. ¿Su enseñanza corresponde también el CIM?

— Efectivamente, forman parte. Aquí viene el alumno adulto y se le da la clase de introducción al solfeo y de apreciación musical, principalmente. Cuando hay cupo en algún instrumento, tiene la oportunidad de tomar clase del mismo, pero sus calificaciones no tienen valor curricular. Es decir, no se le da ningún crédito universitario por asistir a estos cursos; es nada más preparación por el gusto de tenerla.

— ¿En cualquier época pueden tomarse los cursos libres?

— No. Son cursos sabatinos que se inician de 8 a 12 hrs; el trámite de inscripción comienza a finales de octubre y las clases se inician en enero para terminar en diciembre. Este año hubo una innovación consistente en dar un poco de técnica vocal para cantar en grupo. No puedo decir "en coro" porque como tal estaría desbalanceado ya que no hay



una selección de voces. Es una especie de entrenamiento audiovocal y de apreciación musical. A estos cursos vienen ingenieros, médicos, enfermeras, amas de casa, etc.

— Hay dos licenciaturas de reciente creación en la ENM: Educación Musical y Etnomusicología. ¿Cómo se relacionan con el CIM?

— El CIM es el fundamento no nada más de esas dos carreras, sino de todas las demás. Los egresados del Centro salen con cierta ventaja en relación con los que llegan de nuevo ingreso procedentes de la preparatoria porque ya tienen una preparación acerca de la técnica instrumental y un entrenamiento auditivo que es mucho más fácil recibir cuando se es niño que cuando se es adulto.

— Supongamos que un antropólogo quiere estudiar etnomusicología aquí. ¿Tiene que entrar al CIM, en caso de que no tenga conocimientos de solfeo, apreciación musical, etc.?

— No: entraría al curso propedéutico de la ENM. Su relación con el CIM se hace a través de las materias de Iniciación





Musical, que son coordinadas por este Centro, algunas de las cuales él recibe. El contenido programático de esas materias va a diferir de acuerdo con la edad del alumno que se inicia. El curso propedéutico se dirige idealmente al estudiante de preparatoria que, simultáneamente, estudia música.

En colaboración con la Coordinación de Extensión Universitaria, el CIM organizó 27 conciertos de niños para niños dentro del ciclo "El Niño y la Música"; 14 de ellos en la Sala Nezahualcóyotl y 13 en el Anfiteatro Simón Bolívar, con los siguientes grupos: Orquesta Infantil de Cámara, Orquesta Juvenil de Cámara, Orquesta "Festival", Coro Infantil, Coro de los "Niños Cantores", Coro Ju-

venil, Grupo de Violines, Grupo de Violoncellos, Grupo Infantil "Hermilo Novelo", así como solistas de diversos instrumentos.

Del mismo CIM también tuvimos el gusto de entrevistar a la maestra María Luisa Cortinas del Riego, destacada docente dentro y fuera del Centro, en sus actividades como investigadora de educación musical preescolar en la SEP.

—Maestra, ¿podría platicarnos sobre la manera en que suele iniciarse musicalmente al niño en diversas instituciones?

—Por lo general, el niño no aprende realmente música: aprende a cantar

canciones por imitación y a hacer movimientos rítmicos también por imitación pero no como parte de su proceso educativo en el más amplio sentido. Es decir: la música no tiene ninguna relación en cuanto a captación de conceptos. En una experiencia que tuve en el jardín de niños Luis G. Salome de esta ciudad, la enseñanza de conceptos matemáticos preescolares tales como "más largo, más corto, más fuerte, más débil" se hizo a través de movimiento, sonido y música. Lo mismo se hizo con los reguladores de menos a más y de más a menos: al regularse también la voz, al percibirse auditivamente las diferencias y al realizarse éstas con el cuerpo mediante movimientos más o menos amplios, el concepto queda más claro.

—...Y la noción musical se interioriza más profundamente.

—Así es.

—¿Cómo es la iniciación musical en las instituciones propiamente dedicadas a tal fin?

—Suele pensarse que si un niño entra a la escuela de música es porque va a ser músico, por lo que desde un principio se le abruma con teoría y el manejo de un instrumento. En el nivel inicial no es válido este concepto porque parte de lo externo en vez de hacerlo a partir del sujeto. Si al niño se le concientizara de que la materia prima de la música —el sonido y el ritmo— *no están fuera* sino dentro, entonces sí podría hablarse de un proceso cognoscitivo que parte de una vivencia sensorial. Antiguamente se iba de la música al niño: en este sentido se cambia el foco de atención y lo principal es el ser humano.

—¿Cómo se hace la iniciación musical en el CIM?

—En el nivel del CIM existe la tendencia de dar mayor importancia a la música que al ser humano, pero afortunadamente no es en todos los casos. En el CIM se da todo tipo de corrientes y tendencias y todavía no hay unificación aunque existe el deseo y el esfuerzo por lograrlo. Hay muchos maestros con una formación equilibrada, no sólo desde el punto de vista musical sino pedagógico que tratan de adecuar la enseñanza según el grado de madurez del alumno.

Libros UNAM

Este libro trata de la correspondencia entre Trinidad W. Flores y Roque Estrada. Lo importante es que abarca el periodo de la sucesión presidencial de 1920.

Estados Unidos sale más fuerte que nunca de la primera guerra mundial, y esto hace más difícil el diálogo para el presidente Carranza. La unidad nacional era precaria y en 1919 Obregón se lanza como candidato a la presidencia. Carranza trata de conservar el poder proponiendo un candidato oficial.

El éxito que logra Obregón en

su campaña, molesta al grupo de políticos de Carranza (Luis Cabrera en Hacienda, Cándido Aguilar en Relaciones Exteriores, Barragán Jefe del Estado Mayor, etc.)

Carranza tiene espías e informadores, pero Trinidad Flores está a cargo del contraespionaje; en esto radica el interés de la correspondencia. Todo un Watergate a principios de siglo, con un desenlace más trágico aún.

Contraespionaje político y sucesión presidencial, de Alvaro Matute, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas. Serie Historia Moderna y Contemporánea No. 20.

Habemos maestros en el CIM para quienes lo que importa no es únicamente formar músicos. El que quiera seguir esa carrera que la siga pero ¿cuántos otros se van a beneficiar al tener contacto con la música? En este sentido, se cumplen dos finalidades universitarias: por una parte, la de contribuir al desarrollo total del ser humano y, por la otra, ampliar la cobertura de los bienes culturales, haciéndolos accesibles a la comunidad a través de metas más inmediatas. Tal es el caso de los técnicos.

— El hacerlos accesibles, ¿atenuaría, aunque parcialmente, la dificultad de muchas familias mexicanas para comprar los instrumentos en que se inicien musicalmente sus hijos?



— Si la enseñanza artística se planteara básicamente a partir de los recursos que se van a utilizar, entonces, si no tengo instrumentos no puedo hacer música, si no tengo lienzos no puedo pintar, si no tengo pisos de madera no puedo bailar. Si ese hubiera sido el caso, las artes no habrían seguido una evolución popular como la han tenido de hecho. El arte se da como expresión del ser humano y siempre se ha dado tenga o no recursos *ad hoc*.

— Se dice que no se da ningún concepto sin una vivencia previa, además de funcionar en el nivel inicial, ¿también se aplica en los niveles básicos y medio del CIM?

— Este concepto nosotros lo proponemos en un inicio como indispensable. Después, nunca debe faltar un refuerzo de la actividad misma. O sea que el arte, específicamente la música, no debe ser realizada meramente como un juego intelectual sino que debe ser una actividad en la que participe totalmente el individuo. Esta involucración total se proyecta en el impacto afectivo que logran los grandes artistas.

— Cuando un joven de 15 años o más quiere iniciar sus estudios musicales y, naturalmente, no lo envían al nivel inicial "A" ¿recibe una iniciación musical centrada en su persona, que busque desarrollar mediante el movimiento la música que existe en su interior para luego expresarla, comunicarla a través de un instrumento?

— Debería enfocarse de tal manera, pero se considera que a esos niveles la música debe ser muy seria. Los jóvenes de esa edad aprenden solfeo sentados, a través de conceptos y bajo una serie de limitaciones impuestas por una dinámica grupal excesivamente centrada en el maestro. Esta limitación se manifiesta cuando el joven se enfrenta con un instrumento y no puede dejar caer el peso de una mano, ya que está inhibido. Cuando el joven se inicia a una edad avanzada y no se le ayuda a conocerse mejor, su contacto físico con el instrumento puede ser muy traumático porque le presenta un grado de dificultad tremendo; le estamos pidiendo una coordinación fina sin saber todavía si tiene una coordinación gruesa bien establecida. ♦



Foto: Jorge Pablo de Aguinaco

Libros UNAM

La danza es con el canto la más pasajera de las actividades del hombre. Y sin embargo el arte nos da una imagen necesaria del mundo, una imagen cada vez distinta y cambiante como la vida de los hombres. Del arte actual surgirá el del futuro.

La danza pareciera la más alejada de la teoría del arte, es más bien una constante investigación sobre sí misma ligada a la antropología y a sus propios corpus teóricos, un romper con el pasado y un retomar los temas olvidados más adelante.

A través de entrevistas y ensayos sobre bailarinas particulares: Martha Graham, Alicia Alonso, Guillermina Bravo, Pilar Rioja, etc. Dallal nos va a aclarar, explicar, justificar y elogiar en qué consiste este quehacer recomendado siempre.

Nada más difícil de explicar que lo sencillo. Todo el mundo se acerca a la danza, pocos saben como Dallal, qué decir de ella.

Fémina-Danza, de Alberto Dallal. UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas. Cuadernos de historia de arte No. 21.

Música

ALGUNAS LISTAS MUSICALES

por Juan Arturo Brennan

Los diez países más endeudados del mundo... las cien canciones más populares del momento... los diez criminales más buscados por el F.B.I.... ocho remedios infalibles contra el catarro... las cuarenta películas más taquilleras de la historia...

En esta época en la que los medios de comunicación todo lo ven, todo lo oyen, todo lo saben (y comunican poco), y en que el acceso a la información y la posibilidad de clasificarla se hacen día a día más vastos, existe una tendencia clara y muy difundida a confeccionar listas, a enumerar por orden toda clase de objetos, personas, situaciones, datos, opiniones y, en fin, todo aquello que sea susceptible de ser enlistado. Aún para los escépticos, este asunto de las listas es, en el mejor de los casos, una fuente interesante de información, y en el peor, una serie de datos curiosa que irán a engrosar ese archivo enorme de información inútil que todos llevamos dentro, y que conocemos colectivamente como trivia. Al margen de la exactitud poco confiable de la mayoría de las listas, sobre todo cuando de asuntos subjetivos se trata, no cabe duda que el elaborar, imaginar, buscar, consultar, leer y comparar listas de esto y aquello puede resultar un pasatiempo divertido, tanto así, que la manía de elaborar listas ha penetrado en todas las áreas de la actividad humana. La música, por supuesto, no es la excepción, y aunque en general son poco difundidas, existen en el mundo musical muchísimas listas además de aquella que nos informa sobre los discos más vendidos del *Hit Parade*. Así, buscando aquí y allá sin demasiada sed de absoluto, pueden hallarse algunas listas musicales interesantes (o triviales), sólo aptas para melómanos sin re-rendición...

En este año de gracia de 1985, dos nombres están en boca de todo buen amante de la música: Juan Sebastián Bach y Georg Friedrich Händel. La razón es muy sencilla: como todo mundo sabe

1985 marca el tercer centenario del nacimiento de estos dos ilustres caballeros barrocos, y las celebraciones están en pleno auge por todo el mundo. Lo que sólo unos cuantos diletantes saben es que en este año se celebran algunos otros centenarios, menos importantes quizá, pero igualmente válidos. Por supuesto, hay una lista de ellos, de nuestra propia cosecha:

Thomas Tallis (1505-1585), inglés, organista y compositor de música sacra.

Heinrich Schütz (1585-1672), alemán, gran compositor de música coral, alumno de Gabrielli, autor de la primera ópera alemana.

Domenico Scarlatti (1685-1757), italiano, gran tecladista, autor de más de 600 sonatas para clavecín, llenas de innovaciones técnicas e interpretativas.

Baldassare Galuppi (1706-1785), italiano, compositor de muchas óperas que influyeron en el medio musical inglés de su época.

George Butterworth (1885-1916), inglés, dedicado con asiduidad al estudio de las canciones folklóricas inglesas, que incorporó con frecuencia en sus obras.

Alban Berg (1885-1935), austríaco, alumno de Schoenberg, y el más destacado compositor de la escuela dodecafónica, creador de la improbable fusión del serialismo con la expresividad.

Pedro Allende (1885-1959), chileno, compositor de orientación nacionalista, dedicado con ahínco a la pedagogía musical.

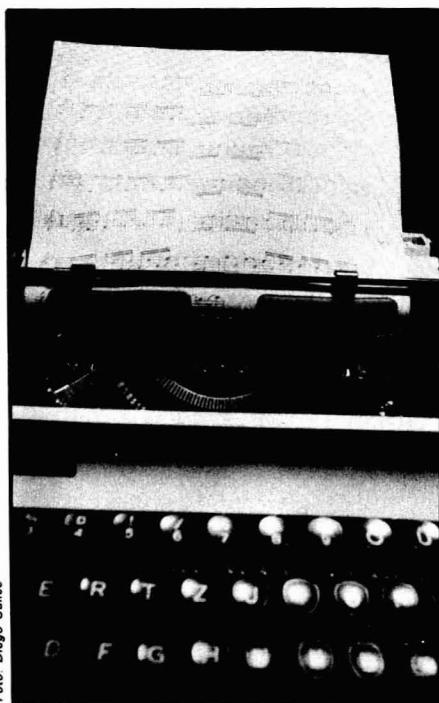


Foto: Diego Gullico

Werner Josten (1885-1963), alemán, vecindado en los Estados Unidos desde 1921, compositor y director de orquesta, y maestro de composición en el Smith College de Massachusetts.

Añadamos a estos ocho caballeros los nombres de los ya citados, y muy celebrados, Bach y Händel, y tendremos (más o menos) completa la primera de esta lista de listas musicales. Es evidente, como lo será en las demás listas de esta lista, que en esta primera lista no están todos los que son, y no son todos los que están. Pero la polémica subsecuente es justamente uno de los encantos no tan ocultos del saludable deporte de elaborar listas. Sin ir más lejos, ¿cómo clasificaríamos a estos diez compositores de acuerdo con la mayor o menor accesibilidad de su música? Quizás habría que partir primero del mayor o menor conocimiento posible de la música de cada uno de ellos, lo que hace la empresa un poco más complicada. Pero un especialista en la materia elaboró una lista semejante hace algunas décadas. En el año de 1949, el compositor estadounidense Aaron Copland intentó agrupar a una serie de compositores considerados entonces como *modernistas*, según la facilidad o dificultad de entender su música. He aquí la lista¹ de Copland:

Muy fáciles: Shostakovich, Khatchaturian, Poulenc, Satie, Vaughan Williams, Virgil Thomson, y Schoenberg y Stravinsky en sus períodos tempranos.

Accesibles: Prokofiev, Roy Harris, Villa-Lobos, Bloch, Walton.

Difíciles: Stravinsky tardío, Bartók, Chávez, Milhaud, William Schumann, Honegger, Britten, Hindemith, Walter Piston.

Muy difíciles: Schoenberg tardío, Berg, Webern, Varése, Krenek, Charles Ives, Roger Sessions.

Hasta aquí la lista de Copland. Y para la especulación: ¿qué tan viable sería hacer una lista semejante hoy en día, tomando en cuenta a un centenar de compositores importantes? Aquí el problema sería decidir quiénes son los importantes y quiénes no, decisión que algunos escritores han tomado respecto a épocas pasadas. El musicólogo inglés Gervase Hughes, por ejemplo, escribió un libro sobre compositores, y decidió limitarse a cincuenta de ellos, los

¹ *Composers on music*
Sam Morgenstern
Pantheon Books, New York

más importantes según él. El índice de su libro² nos dice quiénes son esos cincuenta elegidos:

Palestrina, Byrd, Monteverdi, Purcell, Scarlatti, Vivaldi, Händel, Bach, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Franck, Smetana, Bruckner, Brahms, Borodin, Saint-Saëns, Mussorgsky, Tchaikovsky, Dvorak, Grieg, Rimsky-Korsakoff, Fauré, Wolf.

Weber, Rossini, Schubert, Bellini, Donizetti, Mendelssohn, Berlioz, Chopin, Schumann, Liszt, Wagner, Verdi, Bizet, Janacek, Elgar, Puccini, Mahler, Debussy, Delius, Strauss, Sibelius, Vaughan Williams, Rachmaninoff, Ravel, Falla.

Quizá para curarse un poco en salud, Hughes informa en su prefacio que ha elegido a los cincuenta por *famosos* más que por otra cosa, y que debido a que la fama suele tardar en llegar, se ha abstenido de lidiar con compositores cuya fama pueda ser materia de las últimas cinco décadas. Anotamos qué que el libro de Hughes se publicó en 1972, y que desde entonces a la fecha, quizá ya existan algunos nuevos compositores *famosos*. Olvidando el muy amplio y subjetivo concepto de la fama, otros autores y otros textos prefieren basarse en criterios más sólidos para hacer sus propias listas de compositores. En el libro que Robert y Celia Dearling, en colaboración con Brian Rust³ han dedicado a la exploración sistemática de la trivía musical, hallamos varias listas de compositores, que aquí ameritan referencias al menos parciales. Entre los compositores que se volvieron locos, por ejemplo, están Chabrier, Donizetti, Perosi, Schumann, Smetana, Vanhal, Wesley y Wolf. ¿Conoce usted algunos compositores que murieron asesinados? Entre otros: Cambert, García Caturla, Leclair y Stradella. Y quizá, si creemos el *Amaeus* de Peter Shaffer, el mismísimo Mozart. Ahora bien, si los autores han realizado sus propias listas, no hay que olvidar que a través de los tiempos, los compositores mismos se han agrupado en entidades bien reconocibles, que han dado lugar, a su vez, a más y más listas, algunas con la complicidad de los compositores en cuestión, otras, por la voluntad de los musicólogos. Por ejemplo...

² *Fifty famous composers*
Gervase Hughes
Pan Books, London

³ *The Guinness Book of Music Facts and Feats*
Robert Dearling, Celia Dearling, Brian Rust
Guinness Superlatives, London



Foto: Diego Gullco

Los Cinco: Balakirev, Cui, Mussorgsky, Borodin, Rimsky-Korsakoff.

Los Seis: Auric, Durey, Honegger, Milhaud, Poulenc, Tailleferre.

La Joven Francia: Baudrier, Jolivet, Lesur, Messiaen.

La Escuela de Viena: Albrechtsberger, Bonporti, Cimarosa, Dittersdorf, Kozeleh, Monn, Porpora, Salieri, Wranitzky, Wagenseil.

La segunda Escuela de Viena: Schoenberg, Webern, Berg.

Y siguen muchas escuelas y grupos musicales más. Entre estas listas, no habría que olvidar a las familias de compositores, que conforman también sus respectivas listas. Y para no caer en lo prolijo, baste mencionar que además de la muy famosa, muy agrupada y muy prolífica familia Bach, otras familias notables de compositores fueron los Benda, los Haydn, los Mozart, los Loeillet, los Martini, los Gabrielli, los Scarlatti y los Strauss, entre otros.

En este mismo libro, lleno de curiosidades y datos, son también notables las listas de obras musicales con subtítulos o apodos, existiendo una lista especial para las muchas composiciones subtituladas de Franz Joseph Haydn.

Resulta entonces que la manía de confeccionar listas es tan insistente y generalizada, que un grupo de editores ha dedicado hasta la fecha tres volúmenes enteros⁴ a la exploración de todo tipo de listas, y como es de esperarse, la música tiene un lugar notable. En el segundo de esos tomos, hallamos, por ejemplo, a los diez compositores clásicos más prolíficos:

Schubert, Purcell, Mozart, Haydn, Händel,

del, Bach, Beethoven, Schumann, Tchaikovsky y Mendelssohn. Que nos perdonen los editores, pero en esta lista olvidaron, por lo menos, a Telemann, que compuso más música que Bach y Händel juntos. Y si alguien sabe de violinistas es otro violinista, así que Isaac Stern contribuye a este tomo con su propia lista de los 10 más grandes violinistas de la historia: Paganini, Vivaldi, Spohr, Vieuxtemps, Wieniawski, Sarasate, Joachim, Ysaye, Hubermann, Heifetz. ¿Se le habrá pasado alguno? Porque para felicidad de los polémicos, el tomo 3 de la serie incluye una lista de los diez mayores violinistas de la historia, según Yehudi Menuhin: Corelli, Vivaldi, Locatelli, Paganini, Leclair, Tartini, Spohr, Vieuxtemps, Wieniawski, Sarasate. Y si las contradicciones entre estas dos listas pueden prestarse desde este momento a la inyectiva, ahí va otra lista aún más candente: los diez compositores modernos de más mérito según André Previn, pianista, director de orquesta y compositor inglés. La lista no va en orden de preferencia: Mozart (que siempre será moderno), Shostakovich, Britten, Prokofiev, Bartók, Tippett, Copland, Walton, Messiaen, Stravinsky.

¿Estamos todos de acuerdo con la lista del Sr. Previn? Difícilmente, porque cada cabeza es una melodía, según dicen por ahí.

Ahora bien, cuando la manufactura de listas musicales se lleva a cabo de una manera más sistemática y académica, los resultados llegan a ser mucho más universales, y menos susceptibles de críticas apasionadas, a pesar de que no se logre el consenso total. En este sentido, pueden mencionarse los dos tomos que Robert Simpson⁵ dedica a explorar la obra de los grandes sinfonistas. ¿Quiénes son, enton-

⁴ *The book of lists No. 1, No. 2, No. 3*
Amy Wallace, David Wallechinsky, Irving Wallace
Bantam Books, New York

⁵ *The Symphony* Robert Simpson
Penguin Books, London

ces, los más importantes compositores de sinfonías a lo largo de la historia de la música? Escúchelos usted: Haydn, Mozart, Beethoven, Berwald, Schubert, Berlioz, Mendelssohn, Schumann, Liszt, Franck, Bruckner, Borodin, Brahms, Tchaikovsky, Dvorak, Elgar, Mahler, Nielsen, Sibelius, Roussel, Vaughan Williams, Rachmaninoff, Schmidt, Brian, Bax, Prokofiev, Rubbra, Tippett, Walton, Shostakovich, Martinu, Holmboe. Sólo para quienes gustan sus listas llenas de comparaciones numéricas, recordemos que en esta lista de grandes sinfonistas conviven Haydn, que compuso 104 sinfonías, y Franck, que compuso sólo una. Es decir, se ha considerado no sólo lo tupido, sino también lo duro. Y para darle una última vuelta de tuerca a este asunto de las listas musicales, imaginemos lo siguiente: si hacer listas de compositores según tal o cual criterio es un asunto delicado, ¿qué grado de locura provocará el intentar hacer listas de sus obras musicales, según tal o cual criterio? No ha fallado quien lo intente, con mayor o menor éxito. Por ejemplo, mencionemos a Hugh Miller, que en su texto dedicado a introducir la música⁶ por sus generales, ofrece una lista de las 25 composiciones básicas para todo aquel que quiera introducirse de lleno en la música de concierto. Son éstas:

- Bach: Cantata No. 140
- Bach: Passacaglia y fuga en Do Menor (órgano)
- Bach: Suite No. 3 para orquesta
- Bártok: Cuarteto de cuerdas No. 5
- Beethoven: Sinfonía No. 5
- Bizet: *Carmen* (ópera)
- Brahms: Sinfonía No. 3
- Chopin: Sonata No. 2 (piano)
- Copland: Música para teatro (orquesta)
- Debussy: *Preludio a la siesta de un fauno* (orquesta)
- Händel: *El Mesías* (oratorio)
- Haydn: Cuarteto de cuerdas Op. 33, No. 2
- Hindemith: Sonata No. 3, (piano)
- Mendelssohn: Concierto para violín y orquesta
- Mozart: *Don Giovanni* (ópera)
- Mozart: Sinfonía No. 40
- Palestrina: Misa Breve
- Puccini: *La bohemia* (ópera)
- Ravel: *Bolero* (orquesta)
- Schubert: *Viaje de invierno* (ciclo de canciones)
- Schumann: *Piezas de fantasía* (piano)

- R. Strauss: *Till Eulenspiegel* (orquesta)
- Stravinsky: *Petrushka* (orquesta)
- Tchaikovsky: *El cascanueces* (orquesta)
- Wagner: *Tristán e Isolda* (ópera)

Parece claro que una lista como esta bien podría dar origen a furiosas confrontaciones teóricas y discusiones interminables. Sólo como detalle subversivo, nótese que en esta lista de las 25 grandes, la cronología se inicia con Palestrina y termina con Copland, lo que da un rango cronológico bastante amplio. Nótese, sin embargo, las evidentes carencias al interior de estos extremos. Finalmente, para documentar el optimismo de quienes gustan de la controversia, mencionamos como comparación el libro en el que Martin Bookspan⁷ nos habla de las 101 obras maestras de la música. La lista es demasiado larga para ser citada aquí, pero es menester informar que entre estas 101 obras maestras citadas por Bookspan, sólo están ocho de las propuestas por Miller.

Así, consultando aquí y allá diversos textos sobre música, algunos más académicos que otros, podemos hallar 101 listas musicales que agrupan a compositores, intérpretes y composiciones, bajo los rubros más disímbolos, inesperados, contradictorios y sorprendentes. Está por demás decir que la revisión concienzuda de tales listas sólo conduce a una conclusión segura: los autores de tales listas musicales (o de cualesquiera otras listas) jamás podrán ponerse de acuerdo en sus respectivas selecciones. Y esto es válido no sólo para las listas musicales más complejas, sino también para alguna lista que aparentemente no podría producir polémica. Desde hace mucho tiempo, se da como un hecho que los tres grandes de la música son los compositores designados como las tres "B": Bach, Beethoven y Brahms. No faltará, sin embargo, algún iconoclasta que haga su propia, pequeña lista de los tres grandes, diciendo que en realidad son Bruckner, Britten y Boulez. Y algún atrevido asegurará que los tres grandes son Monteverdi, Mozart y Mahler... Con gusto recibiremos noticia de las preferencias particulares de nuestros lectores, en forma de listas musicales. ♦

⁷ 101 Masterpieces of music and their composers
Martin Bookspan
Doubleday, New York

P. S. Durante el proceso de corrección de esta lista de listas, nos enteramos de que el escritor Herbert Kupferberg ha publicado un libro cuyo título es: *El libro de las listas de la música clásica*. En cuanto podamos echarle mano, daremos noticia de ello en este mismo espacio.

Teatro

PELEARAN 10 ROUNDS

LEÑERO EN EL CUADRILÁTERO

Por Enrique Esquivel

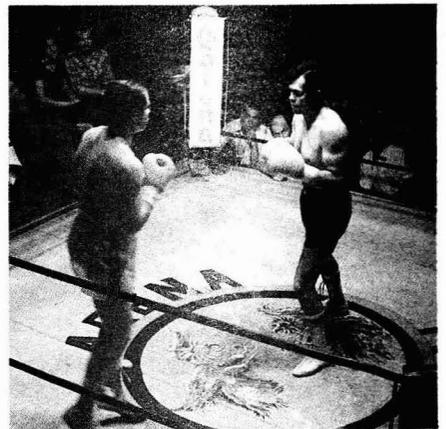


Foto: Adrián Bodex

En un día como cualquier otro asistí al teatro. Sorprendido observé cómo una mujer —que podía ser mi abuela— preparaba una sopa de verduras detallada y minuciosamente por espacio de cuarenta minutos en el escenario. ¿Había la obra comenzado en verdad? Francamente confundido decidí cerrar los ojos. En mi mente apareció una estancia vieja y abandonada que se llenaba de muebles paulatinamente. Abrí los ojos, y descubrí que no me encontraba en un teatro sino en una arena de box. No salía de mi asombro cuando se encendió una luz sobre el cuadrilátero. La figura de un boxeador jadeante yacía entre las cuerdas. Al fondo una voz gritaba la cuenta regresiva. Era como haber penetrado en un laberinto de espejos donde la realidad y la ficción se encontraban.

Recogí un papel tirado entre las butacas. Era un programa de box. Esa noche pelearían Bobby Terán contra Joel "el toro" Sánchez en una obra original escrita por Vicente Leñero. ¿Box en el teatro? titulada ¡Pelearán diez rounds! ¿Box en el teatro?

La cuenta regresiva volvió a taladrar mis oídos. Ahora era la voz de Leñero que emergía del cuadrilátero. Regresé a mi butaca, y me puse a escuchar:

⁶ Introduction to music
Hugh Miller
Barnes & Noble, New York

¡DIEZ!

“¡No! ¡A la gente no le interesa, no le gusta el box! a la gente no le gusta que una obra que ofrece un espectáculo de pronto resulte demasiado complicada en su estructura y no entendible. ¡Rafael Solana me decía que me dió flojera escribir el segundo acto! Que es como si me hubiera puesto frente a un espejo. ¡Que no se me ocurrió nada!... Todo eso es externo. Todo eso es la vida, pues...

¡NUEVE!

...la idea del box yo recuerdo que tenía una idea de hacer una obra sobre box. Se me ocurrió por primera vez a principios de los setenta, cuando yo empezaba a escribir teatro. Siempre se me ocurrió como una obra más bien metafórica, alegórica, un poco a la manera del teatro del absurdo. Yo no tenía muy claro los caminos del teatro en ese entonces. Nunca di con la clave. Sólo con la imagen de un boxeador tendido en un ring. Me parecía que era una imagen muy plástica y muy teatral. No sabía lo que iba a pasar. Se me ocurrían cosas que sabía se me ocurrían mal. Vino por aquí en un Festival Cervantino, lo recuerdo bien, una compañía con una puesta de Peter Stein, *Enemigo de clase*. Una obra inglesa adaptada a la situación y al lenguaje del Berlín de los años setenta, el nacimiento de los punk. No se entendía nada por supuesto. Yo no entiendo nada del alemán y menos un alemán con argot berlinés; pero escénicamente era muy interesante. Había una pelea en esa obra, había un desfogue de violencia muy interesante, porque los actores comenzaban a aventar contra las paredes las bancas. Era un salón de clase. Se aventaban las sillas y se trepaban a ellas con una violencia no simulada, o por lo menos no coreografiada, sino muy vivida. Después se peleaban entre ellos. Había una riña y golpes en el escenario. Dije: ¡Caray! se puede hacer una pelea real que no sea de mentiras. Entonces me volví a conectar con esta idea del hiperrealismo... Yo debo confesar que lo que más me gusta, me fascina de la puesta de *Pelearán*... es la pelea de box, teatralmente hablando. Esa simulación no es ir al box. Uno va al box y es otra cosa. Yo no soy un gran aficionado al box, pero cuando estaba escribiendo la obra iba con cierta frecuencia. Es otro espectáculo. Claro, esto está simulando la realidad, pero de pronto la está estimulando en un acto ritual que cumple casi con la misma función de un retrato, y es más perfecto —digamos— que una foto-

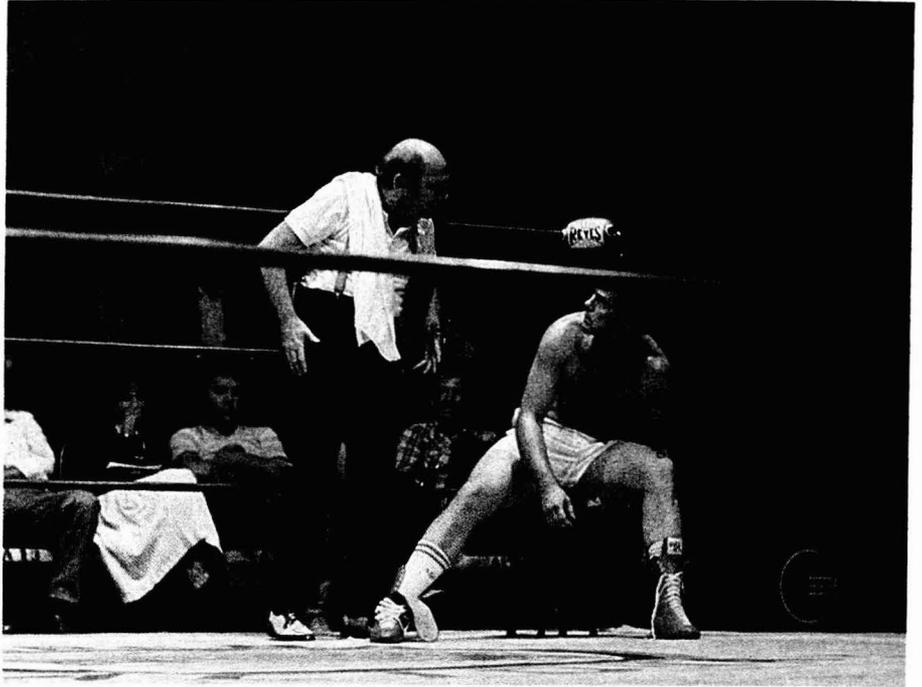


Foto: Adrián Bodek

grafía. Yo no sé si está bien o está mal, pero esa es la preocupación. Ver hasta dónde se puede llegar con el realismo en el teatro...

¡OCHO!

...me siento encuadrado en dos corrientes teatrales; una es el teatro documental, que aquí no tiene nada que ver, aunque yo estoy convencido que la realidad directa nos proporciona mejor material que la ficción; y esa otra vertiente que para mí trata de poner a prueba el realismo llevado hasta sus últimas consecuencias. Yo estoy muy preocupado en ver que tan posible es que el realismo que vivimos ahora en el teatro

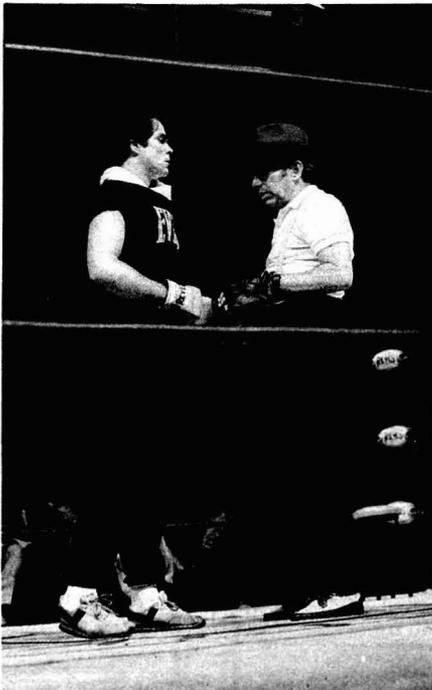


Foto: Adrián Bodek

sea cada vez más real. Que las historias no solamente sean verosímiles, sino se acerquen a ser verdaderas... es una pretensión. Imposible de llegar a una verdadera solución. Yo lo llamaría hiperrealismo...

¡SIETE!

...pienso que el cambiar el punto de vista del dramaturgo crea otro tipo de teatro. A mí es lo que más me gusta... Yo de los viejos de *La vista del ángel* no sé quiénes son, no sé en lo que trabaja él... me imagino, puedo suponer que es un hombre jubilado que trabajó en una oficina pública, o quizá que trabajó en un departamento artístico... no sé. No me comprometo a saberlo todo, ni me lo planteo como punto de partida para descubrir a los personajes. Me lo planteo al revés. Me planteo el problema de que voy a cantar el día en que se murió el abuelo, este abuelo. Voy a cantar ese día. Pues ese día era un día como cualquier otro, y lo cuento un poco hacia atrás. Esto por parte de la historia. Por parte de la realización, hay que ajustarla cada vez más a la realidad. ¿Hasta dónde se puede?...

¡SEIS!

...si se hace una sopa de verduras en el escenario, pues que huelan los olores, que exista el fuego, el agua y cobren valor dramático no entre comillas, sino en la realidad. Desde *La mudanza* me he marcado una tarea escénica muy ajustada a la realidad; que las camas sean camas, que las cajas que se meten sean cajas y que la aglomeración de muebles corresponda realmente a la aglomeración de muebles en un departamento real. Que sean los

muebles que realmente ocupa una pareja, y esos acomodarlos en un cuarto que tenga las dimensiones reales de una estancia. Que los muebles ocupen un espacio y no sean muebles de utilería, no sean platos de utilería, no sea agua simulada... ¡en fin! Yo pienso en esta posición de buscar cuáles son los extremos del realismo... a ver hasta dónde puedo llegar. Así nació la idea del box...

¡CINCO!

...mi texto no marca que el papel de Joel Toro Sánchez lo va a tener que hacer un boxeador, y menos un boxeador de fama. Eso no es algo con lo que yo me comprometo, sino es un compromiso del director. Yo respondo como espectador de mi obra: es un fenómeno que me es ajeno, que a mí no se me hubiera ocurrido. A mí si me hubieran dicho: vamos a traer a otro fulano, me hubiera parecido bien. A mí lo que me importaba es que hubiera una pelea de box. Visto como espectador resulta muy interesante, resulta un factor nuevo en esa búsqueda del realismo. ¿Qué pasaría si de pronto en lugar de estar actuando, Pipino Cuevas de pronto estuviera contando realmente su vida? ¿Qué pasaría de pronto si los actores que están en el escenario no



Foto: Adrián Bodet

están representando solamente una obra, sino representando su propia historia? ¿Qué pasaría? ... pasaría que el juego de la representación, el juego de la simulación se haría muy claro ¿no?...

¡CINCO!

...aunque parezca pleonástico ...que el diálogo no sea un diálogo hecho para informar al espectador, sino un hecho que funcione cada vez mejor para los actores y los personajes. Yo pretendería un teatro

semejante al que pasa por una casa y de pronto oye una discusión entre dos personas. No sabe si son hermanos o amigos. ¿serán hermanos o serán amantes? ¿serán marido y mujer? ¿Qué son?... Uno lo va descubriendo. Lo importante es lo que está ocurriendo. Un teatro que de alguna manera refleje la realidad tal y como ocurre. El hiperrealismo está muy del lado del costumbrismo, pero muy de lado, es decir, yo creo en el costumbrismo cuando se exagera, y se vuelve lo suficientemente, lo dramáticamente, lo rabiosamente fotográfico. Si las comedias costumbristas las hiciéramos fieles a la realidad y no fueran verosímiles sino verdaderas, estaríamos en un hiperrealismo maravilloso... maravilloso...

¡CUATRO!

...digamos que si suena un teléfono en el teatro, estamos acostumbrados a que si suena, la llamada corresponda a algo sobre la obra. Pero nunca vemos en el teatro —no digamos en la televisión o el cine— una llamada equivocada. No vemos nunca un diálogo inútil. Siempre el diálogo es útil al desarrollo de la acción. Pienso en una obra que ocurra en una azotea y que ocurra lo que realmente ocurre en una azotea,

Artes/Letras/Ciencias humanas

DIALOGOS

Intolerancia: entrevista a José Luis Cuevas
Jaime del Palacio, *Mitad de la vida*
Jomi García Ascot, *De una nueva ciudad*
Leopoldo Solís, In memoriam *Jesús Silva Herzog*
Dibujos de José Luis Cuevas

El Colegio de México



129 volumen 21, número 9 / septiembre de 1985 / precio: \$180.00 m.n.

**BIBLIOTECA ERA:
NOVEDADES**

Ivor Thord-Gray

GRINGO REBELDE

Historias de un aventurero
en la Revolución Mexicana
(1913-1914) **Crónicas**

► Presentación de Jorge Aguilar Mora

Claribel Alegria

PUEBLO DE DIOS Y DE MANDINGA



Relato de magia rápida y precisa semblanza de un puñado de personajes inolvidables, insólita recreación de saberes y mitos medievales y contemporáneos, en *Pueblo de Dios y de Mandinga* los estilos de vida se confunden con los estilos de imaginar en Deyá, ese pueblo divino y diabólico situado junto al mar mallorquí que constituye el escenario de la fábula moderna.

era



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



Foto: Adrián Bodek

aunque no haya ningún crimen o alguna aventura que contar. La aventura que el teatro mexicano merece contar es la aventura de nuestra vida diaria, de nuestra vida cotidiana. ¿por qué lo cotidiano no? Está pasando todos los días. Siempre estamos pensando en *lo* dramático, en *lo* interesante, cuando lo interesante es el conocimiento de nuestra realidad, lo que pasa en escena. No sé más...

¡TRES!

...yo pienso jugar con la realidad. A mí me gusta mucho la palabra juego, porque realmente el teatro es un juego. Quizá de pronto el juego adquiere diferentes lenguajes que resultan fallidos. Yo puedo aceptar esa posibilidad. Yo juego a este juego, y entonces el espectador dice: ¡Ay, que chocante! ¿no? No me gusta tu juego, no me produce el efecto que tú quieres que me produzca. Entonces yo me salgo del juego. Eso puede pasar. Yo pienso que lo importante será no ser víctima del juego, sino un poco más inteligente que el juego. Esa posición del espectador de no saberlo todo, yo pienso que en el teatro moderno está muy bien hecha. Creo que es una preocupación que se comparte en muchos países. Se comparte en Inglaterra, ...pienso en Tom Stoppard y Harold Pinter. Los dramaturgos de ese tipo están preocupados por eso...

¡DOS!

...en *Los albañiles* no se sabe quién mató a Don Jesús. En *Pelearán*... yo no tengo la obligación de saber si María se suicidó o no. No sé. Y yo ¿por qué lo tengo que saber? mi personaje no lo sabe. El drama de esta historia está en que el boxeador no sabe si se suicidó o no su mujer. Ese es el drama, el tema de la historia. No la vida de un boxeador, sino la pelea de box. El tema

de la historia es el tipo que se levanta y se cae, se levanta y se cae y no puede conocer la verdad ni la realidad ni lo que está pasando porque está noqueado...yo siempre pensé que en *Pelearán*... todo ocurre en el momento en que el boxeador sacude la cabeza al ser noqueado. Todo lo demás no es realista porque es algo recordado por él, vivido por él, expresado como un desdoblamiento en un lenguaje hiperrealista, por así decirlo. Confieso aportaciones de concepciones muy novelísticas. Yo siento que los aportes y los hallazgos de la narrativa en relación con el tiempo, le sirven mucho al teatro. Yo pienso que como en la narrativa, en el teatro podemos cortar tiempos, adelantarnos, irnos al flash-back, volver a repetir. Eso en literatura se hace muy seguido. A nadie extraña una repetición en la narrativa ¿no? A nadie extraña porque es un fenómeno casi natural: un personaje obsesionado que de pronto comienza a volver sobre lo mismo... en el teatro no se hace eso porque pertenece a otro género, entonces al traer los hallazgos de ese género narrativo al teatro —yo pienso— se enriquece el lenguaje teatral...

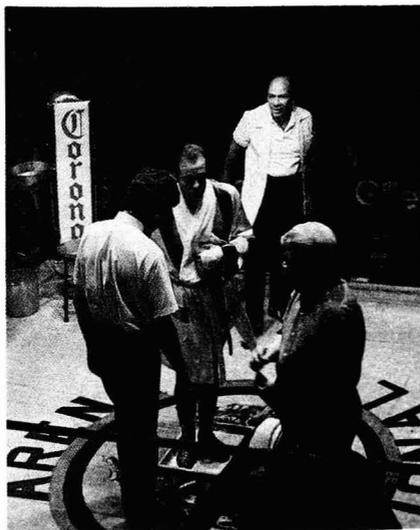


Foto: Adrián Bodek

¡UNO!

...entonces en *¡Pelearán!* cada trozo está ocurriendo en la mente del espectador. El intento sería que esta obra no terminara nunca... el boxeador se levanta y empieza a volver a ver la pelea... la pelea con su mujer, y todo vuelve a ocurrir. Es decir, el espectador no podrá salirse jamás del teatro... esa sería un poco la intención.

¡CERO!

¡Pelearán diez rounds! de Vicente Leñero. Con: José Alonso, Rebecca Jones, Carlos Ancira y Pipino Cuevas. Dirección y Escenografía: José Estrada. ◇

Cine

DOBLE DE CUERPO

EL CUERPO FILMICO DUPLICADO

Por José Felipe Coria

Doble de cuerpo es la fascinación voyerista hecha vértigo: desde el arranque Brian de Palma presenta una situación intensa: un paródico vampiro punk claustrofóbico es observado en un set de una película de segunda. La rigidez de su rostro sorprendido y paralizado es la ironía que hace De Palma del género que perfectamente maneja: el terror. El género se ha vuelto una parodia de sí mismo, enfrentarlo significa regresar a sus leyes primigenias, a sus clásicos olvidados para desempolvar los viejos códigos y así revivirlos, transformarlos, hacerlos una escritura casi en clave y exclusiva para el género. Escarbar en los viejos códigos es entrar en plena posmodernidad; hacer del cine de suspense de los ochenta un cine altamente derivativo y a la deriva, siguiendo las leyes de su propio código, que incluye la capacidad de rebasar al género con la autoironía.

La puesta al día de los clásicos

De Palma retoma dos ideas de los clásicos de Alfred Hitchcock, *La ventana indiscreta* (*Rear window*, 1954) y *De entre los muertos* (*Vertigo*, 1958), para mezclarlas, deformarlas, actualizarlas, agregarle nuevas ideas e imágenes sobre el erotismo, lo porno y el *gore film*, y hacer así un doble de cuerpo cinematográfico que tendrá un ritmo vertiginoso desde ese inicio burlesco del vampiro claustrofóbico. El intérprete de este vampiro es un actor que sale del set para ir a las mullidas tranquilidades del hogar, enturbiadas por los goces adúlteros de su compañera. El rumbo de la historia plantea la del actor cornudo. Pero *Doble de cuerpo* se interna por un pasadizo que se aleja de esa primera propuesta para de-

sembocar en la obsesión del deseo, la seducción, la falsa perversión y el crimen. Parece un coctel de pesadillas, pero en realidad es un juego de cajas chinas y de espejos deformantes.

El beso vampírico

Jake Scully (Craig Wasson) es corrido del rodaje por ser claustrofóbico y esto lo lleva a los terrenos del desempleo y de la soledad. La búsqueda de casa & trabajo plantea el intento de salir de los filmes baratos. Intento que será frustrado y frustrante, ¿a quién le interesa contratar a un actor que sale en una cinta tan ridícula como *El beso del vampiro*? Scully tendrá que soportar los fríos rechazos de los teatreros shakespearianos, y a pesar de todo estará en lista para interpretar el papel de su vida: un testigo. Alguien le observa, le conoce secretamente, le estudia. Es un juego de cacería: la del perfecto imbécil, del único que tiene la suficiente motivación para observar un *strep-tease* y un crimen desde la ventana de enfrente. La casualidad de los encuentros con el recién conocido Sam Bouchard (Gregg Alan) significan la entrada a escena de un Scully que buceará en las profundidades de los terrores voyeristas.

Dos voyeristas dos

En *Doble de cuerpo* De Palma lleva al límite el voyerismo del Jeffries hitchcockiano: si Jeffries se contentaba con ver a Miss Torso en ropa interior, Scully será tantalizado con los placeres onanistas de Gloria Revelle (Deborah Shelton). Scully, embozado en la observación del cuerpo de su vecina, no le conocerá el rostro: la red está lista: Scully no sospecha nada de Bouchard, la cautivación por ese cuerpo observado a distancia, es la misma cautivación que sufre ese otro voyerista: el espectador. Los hilos del espectáculo comienzan a desenrollarse, a plantear de nuevo la película, a recomenzar. Los incidentes se han desarrollado con una casualidad prefabricada, dándole a cada imagen su densidad justa, su carga detonante específica.

La sangre del deseo, escurriéndose, escurriéndose...

El décimosexto largometraje de Brian de Palma es un constante replanteo: finalmente cuando Jake Scully observa el crimen a distancia, como si fuera una antigua escena de linchamiento; cuando la red trágica se cierra, cuando el deseo se frustra



Foto: Diego Guírico

por culpa del asesinato (y antes por culpa de la claustrofobia), cuando Jake se ha quedado en el vacío del deseo, cuando cree que podría haber encontrado el recientemente perdido equilibrio emocional, tiene que padecer los estertores de su pa-

UNIÓN DE UNIVERSIDADES DE AMÉRICA LATINA

Fundada en 1949

UNIVERSIDADES No. 98

Contenido

- *El desarrollo económico y la Universidad*, por Humberto López.
- *La educación superior en su teoría y práctica social*, por Joaquin Marta Sosa
- *Estructura de producción, mercado de trabajo y escolaridad en México*, por María de Ibarrola.
- *Planificación de la educación superior y oferta de trabajo*, por Jesús Ferro Bayona.
- *Estudios de postgrado en Educación: Evaluación de una experiencia*, por Gonzalo Cataño.
- *La primera generación de mujeres científicas rusas*, por Ann Hibner Koblitz.
- *La posición y el papel de la mujer científica en la India*, por Shantoo Gurnani y Madhuri Sheth.

Precio por ejemplar US\$ 8.00
Suscripción anual US\$ 30.00

PUBLICACIONES EL COLEGIO DE MEXICO

Alfonso Martínez Rosales
El gran teatro de un pequeño mundo.
El Carmen de San Luis Potosí, 1732-1859

Dorothy Tanck Estrada
La educación ilustrada (1786-1836)
(2a. edición)

María del Carmen Velázquez
Cuentas de sirvientes de las Californias y proyecto de obraje en Nuevo México

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

Omar Martínez Legorreta y Akio Hosono (comps.)

Relaciones México-Japón: nuevas dimensiones y perspectivas

Gustavo Garza
El proceso de industrialización en la ciudad de México (1821-1970)

De venta en la librería de El Colegio de México y en otras librerías. El Colegio de México, A.C., Camino al Ajusco 20, Col. Pedregal de Santa Teresa, 10740 México, D.F. Teléfono 568-60-33 ext. 388

sión contemplando la punta del taladro que destruye el cuerpo deseado, inyectando la sangre en el centro del techo de la sala por el que escurrirá, secando las pulsiones del deseo no consumado.

A esto sigue un enfrentamiento casi moral: el detective McLean encargado de la investigación ironiza sobre el crimen, asedia a Scully tratando de encontrar algo más allá de su voyerismo y de sus frustrados intentos de seducción. McLean injerta a Scully una culpabilidad tan profunda como la herida mortal de Gloria Revelle. La mujer de al lado ha muerto y Jake Scully tendrá que entrar a la prisión del remordimiento y soportar los tormentos del deseo.

El cuerpo sagrado

La cárcel se vuelve insoportable: Jake queda en un estado de semi-embriaguez, contemplando la tele porno, interesado en los anuncios de un *film* en el que baila con unos Walkman Holly Body (Melanie Griffith). (Holly Body encarna a la contraparte de la rubia hitchcockiana. Esa rubia misteriosa y casi sacralizada, encarna en el personaje de la Griffith —hija de Tippi Hedren—, a una rubia prostituida, degradada, nada sacra aunque con cierto misterio e ingenuidad). Mas en ese baile hay algo familiar: los movimientos y un extraño tatuaje en el gluteo izquierdo, algo que antes había observado Scully en otra mujer: su asesinada Gloria. Está ahí la pista a seguir, pero la magistral dirección de De Palma sólo permitió la vista fugaz de estos elementos en el acto onanista de Gloria Revelle. El esfuerzo que exigiría el seguimiento de las pistas para que el espectador se integre a la trama, se cancelan al estar abismado en la contemplación, en la fascinación.

El replanteamiento comienza. Ese Scully cautivo de la tele porno, ¿acaso se ha vuelto un voyerista perverso? Scully consigue en mitad de la noche el videocassette de Holly Body, *Holly does Hollywood*, para congelar esa imagen danzante con ese gluteo izquierdo tatuado. Scully se reintegra a su carrera, a su nueva carrera como *porno star*, como coestelar de Holly Body. Y ese encuentro será un regodeo ante las cámaras, un regodeo en el que reencarnará el cuerpo muerto en el vivo, Gloria en Holly, como le sucedía al Scottie hitchcockiano de *Vértigo*, que reconstruía minuciosamente a Judy Barton en ese ritual opuesto al desnudamiento de la muerta Madeleine Elster. El proceso en De Palma es llevado al extremo: se filma la relación sexual con la viva/muerta, quedando imborrable la escena necrofílica. En *De entre*

los muertos era un intento el hacer el amor con la muerta, dado en sentido inverso, en *Doble de cuerpo* es al revés y nada imaginario: es de hecho el cuerpo de Holly el que desea Scully, porque es el que vio, aunque también deseaba a Gloria. Lo que en Scottie era imposibilidad amorosa, en Scully es deseo incompleto.

El crimen resuelto

La seducción de Holly hecha por Jake sólo servirá para completar el cuadro, para juntar todos los hilos que desanudarán al enigma. Scully narra sus deducciones a un incrédulo McLean. El crimen está resuelto, el sentimiento de culpa superado, los remordimientos olvidados, los impulsos sexuales saciados. El culpable indirecto, Jake Scully, pasa a ser el mecanismo que se desprende de la maquinaria de Sam Bouchard/Alexander Revelle, el perfecto y supuestamente inmune asesino.

En *Doble de cuerpo* hay dos finales, el primero es el de una Holly aterrorizada que acusa a Scully de necrófilo. Scully la rescata prácticamente de la tumba, mientras que Revelle/Bouchard muere ahogado junto con su perro sin dejar rastro. Para Holly se ha tratado de un intento perverso de poseerla en una tumba. Scully es señalado por Holly, confirmando sus deseos internos necrofílicos, que aunque saciados, parecen quedar latentes.

El segundo final será el de un Scully integrado a sus labores de actor vampírico. Terminarán las imágenes con la filmación en un baño de una escena del beso del vampiro momentáneamente petrificado, en lo que se sustituye a la actriz por su do-

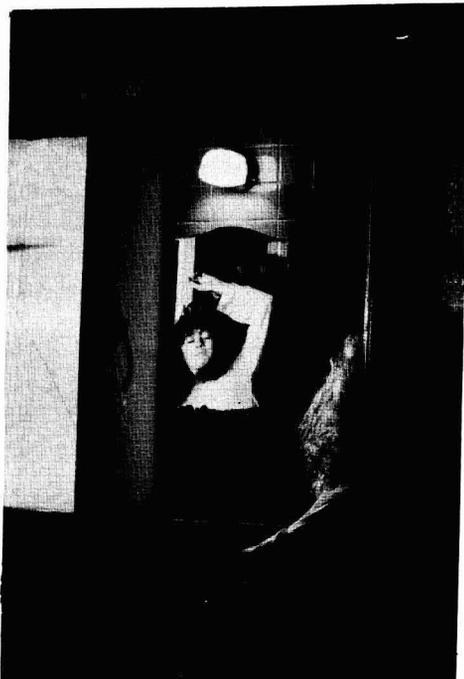


Foto: Diego Guillco

ble de cuerpo, de sus pechos, los cuales se verán en el montaje final en un encuadre voluptuoso y sangriento, en el que el vampiro Scully disfruta el goce de sorber la sangre femenina, como la última confirmación del gusto necrofílico.

Final(es) & apostillas

Doble de cuerpo es prueba del virtuosismo de Brian de Palma y de su gusto por manejar la combinación de suspenso y erotismo. Combinación que le ha permitido hacer una retórica en el género, en el que lo primordial es el misterio que se irá internando en el espectador, para el cual los goces del voyerismo son la posesión imposible del deseo.

Las derivaciones de *Doble de cuerpo* se pueden rastrear en los anteriores filmes de Brian de Palma, sobre todo en *Siamesas diabólicas* (1973), *Obsesión* (1975), *Vestida para matar* (1980) y *Estallido* (1982).

Si en su anterior filme *Caracortada* (1983) De Palma había demostrado sus habilidades a toda prueba para levantar un guión flojo y crear una verdadera estética con imágenes perfectamente medidas, ahora en *Doble de cuerpo* confirma esas habilidades y ese oficio prodigioso que puede sostener cualquier película de principio a fin, oficio que resuelve cualquier guión de manera sorprendente y virtuosa. ◊



Foto: Diego Guillco

Doble de cuerpo (Body double) Producción: Brian de Palma para Columbia pictures. EU, 1984/Dirección: Brian de Palma/Guión: Brian de Palma y Robert J. Avrech sobre un argumento de B. de Palma/Fotografía: Stephen H. Burum/Música: Pino Donaggio/Con: Craig Wasson, Gregg Alan, Melanie Griffith, Deborah Shelton y otros.

Libros

LOS HIJOS DE YOCASTA

FEMINISMO Y PSICOANÁLISIS: UNA CUESTION DE DIFERENCIAS

por Aída Dinerstein

Entre el discurso psicoanalítico y el del feminismo, Christiane Olivier despliega un texto que, ni ardua reflexión teórica ni abrumante reivindicación, pretende ubicarse en un campo intermedio de saber intentando una postura, original, sin duda, rica en cuanto a los problemas que plantea tanto como problemática en las tesis que sustenta. Y en la concepción general que las orienta.

Desde su ser mujer a la vez que psicoanalista toma la palabra para, una vez más, recuperar el mito edípico pero esta vez centrándose en el personaje de Yocasta. Yocasta —la madre—, en torno a quien, según ella, ha reinado el más absoluto silencio. Que, nada ajeno al que relega también a sus hijas, condena a una y otras a la mudez. Porque, para Olivier, (y en esto asume una ya clásica consigna feminista), aun cuando la mujer habla, lo hace como muda en tanto sólo repite un discurso propuesto, sugerido y permitido por el hombre.

El propósito que guía este libro: subvertir ese orden establecido; que una mujer hable de ella y de las otras mujeres definiendo la femineidad con palabras de mujer, con conceptos e ideas de mujer. Que hable del hombre conceptualizando acerca de él desde una teoría que sea elaboración estrictamente femenina. Que una mujer, también psicoanalista, asuma como su deber escribir "el otro psicoanálisis", aquél en el cual haya un lugar para que el deseo femenino se diga, que reformule conceptos como "continente negro" para referirse a la vida sexual de la mujer adulta, o aquél de que "la libido es de esencia masculina de una manera constante y regular ya aparezca en el hombre, ya en la mujer", o esta

tan polémica aseveración freudiana acerca de la menor consolidación del superyó femenino y las consecuencias de esto en el plano de la sublimación. Tarea imposible de llevar a cabo fuera de un contrapunto con las coordenadas que definen al otro sexo así como con las modalidades que asume la relación entre ambos.

Es por eso que Christiane Olivier nos propone que, si un psicoanalista hombre, Freud, escribió la *Psicopatología de la vida cotidiana* "quizás nosotras tendríamos que escribir la 'psicopatología de la pareja cotidiana' tal como la vemos dentro y fuera de nuestro consultorio."

A la palabra original, en estado naciente, que surge tardíamente pero que está surgiendo al fin, la palabra femenina, el aporte de las mujeres psicoanalistas será, partiendo de Freud pero desechando todos sus prejuicios antifemeninos, repensar la teoría del inconsciente, actualizar el estatuto inconsciente de la relación hombre-mujer, intentar una puesta al día en base a la experiencia clínica de "lo femenino" y "lo masculino". Con el objeto de explicar este trastorno que, fruto de represiones, llevó a confundir lugar social con lugar sexual, develando los efectos sexistas en su origen en el inconsciente individual. Así como con el de proponer vías de solución a la relación de dominación que, en el plano social, ha favorecido a los hombres, siendo la mujer indemnizada de esta inaccesibilidad al poder con el premio consuelo de verse convertida en "la reina del hogar". Para ello, el análisis se centra en la figura

de La Madre, personaje primordial alrededor de quien se organiza lo femenino y lo masculino, fundamentalmente disimétricos. La Madre y la sombra que proyecta sobre la sexualidad de sus hijas e hijos, la madre real, aquélla que no deseando a su hija por no ser ésta complemento de su sexo, la condena, en su vida de mujer adulta, a una búsqueda hacia el hombre, siempre infructuosa, compensadora de amor y reconocimiento. Dificultad de la mujer que quedaría atrapada en las redes de la identificación, excluida de una ubicación en términos de identidad.

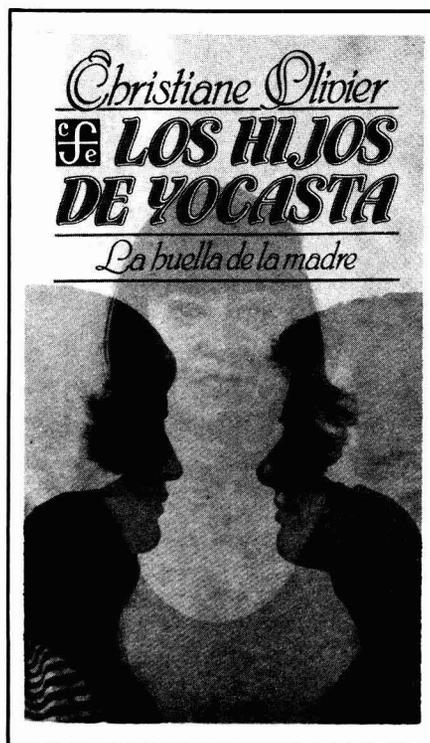
En cuanto al varón, su tarea será la de desprenderse del apoderamiento materno estableciendo una lucha a muerte con su madre que será desplazada a su relación con las otras mujeres. Fundamento de la típica misoginia masculina.

Demasiado deseo de la madre hacia su hijo varón, demasiado poco hacia su hija mujer (lo que explicaría el vínculo entre mujeres basado en la desconfianza y los celos), tendrá como resultado ubicaciones completamente opuestas en la estructura edípica, fundamentalmente insatisfactoria para ambos.

El padre, por su parte, hijo de una madre con quien nunca termina de resolver su relación edípica, y, ocupado como está en gozar de los privilegios que le otorga la jerarquización de funciones en el orden social, se desentiende completamente de la educación de los niños, de su crianza, tarea que queda primordialmente en manos de las mujeres. De esta manera, descuida el Edipo de su hijo (no opera una función de intermediación entre el niño y la madre) y hace imposible el de su hija (ya que, ausente, no ofrece a ésta el espejo de otro sexo en que ella pueda estructurarse como deseada).

En una aceptación crítica de las tesis feministas, C. Olivier insiste en profundizar los planteos que, a su juicio, se quedan en lo más superficial del sexismo, en sus efectos secundarios, para mostrar cómo éstos y el prejuicio sexista en general, se arraigan en el hombre desde la más temprana infancia, enraizándose en el inconsciente.

Para la autora, en la organización actual de la familia, el inconsciente sólo se estructura alrededor de la Madre, con los efectos ya señalados. Es necesario que las mujeres deleguen el poder que ostentan en la familia para poder acceder al poder en la cultura y en la sociedad. Inversamente, el hombre deberá compartir su actividad pública con un mayor compromiso en lo atinente a las funciones familiares y la educación de los niños. Entre el discurso



psicoanalítico y el del feminismo, como la misma autora lo hace, definíamos al inicio de esta nota, el espacio teórico en que se ubica este trabajo. Y ese es el punto en que comienzan los problemas.

Ninguna duda cabe de que en el plano político e ideológico, las reivindicaciones feministas son justas y legítimas. Tampoco de que, exceptuando algunas exageradas diatribas antimasculinas, la descripción y denuncia que se hace de la discriminación sexista hacia las mujeres lamentablemente corresponde a lo que efectivamente sucede en la mayoría de las organizaciones sociales. Y que todos, hombres, mujeres y niños, resultarían beneficiarios de una democratización de la vida cotidiana y de las relaciones familiares. Por otra parte, en lo que atañe al campo específicamente psicoanalítico, no podemos desconocer la enorme importancia que tiene el profundizar la investigación sobre el papel de la madre en la constitución inconsciente, de los efectos que promueve, como objeto del deseo incestuoso (para los dos sexos) en la asunción de la identificación sexual, de la influencia, en fin, que despliega en las diferentes formas de patología.

Sin embargo, como psicoanalistas, nos incomoda en la lectura de este libro, una articulación de los conceptos propios de esta disciplina, rebajados de su carácter de estructura para verse convertidos en una descripción, entre psicológica y sociológica, de comportamientos, emociones, prejuicios y conflictos. La diferencia de los sexos el psicoanálisis la piensa como una diferencia de estructura. De allí se funda otra, la del Edipo, que ordenará la ubicación de los sujetos en hombres y mujeres. Hablar de diferencia sólo tiene sentido para un sujeto hablante y es ésta, la falta de referencia a la dimensión fundante de la palabra, la que descoloca los planteos que la autora formula de una rigurosa definición según los ejes teóricos del campo al que dice pertenecer. No podemos seguirla cuando justifica en investigaciones médicas o sexológicas el predominio de ciertas zonas erógenas en detrimento de otras (la famosa crítica al pretendido orgasmo vaginal) ya que, sin desconocer la justeza del aporte científico en relación a la fisiología sexual, el psicoanálisis se ha cansado de demostrar que el cuerpo de que se trata, para la sexualidad humana, no es otro que uno afectado por la dimensión significante.

Tampoco cuando describe la estructura edípica y las identificaciones que en ella se producen como modelos a seguir o imágenes de complementación, a la manera de un espejo que un sexo tendería al otro.

Madre y padre en psicoanálisis designan posiciones del deseo, no funciones o roles sociales. Y, si hablamos de posiciones deseantes, es otra la historia que está en juego, una que compromete ineludiblemente el núcleo estructurante de lo simbólico. Si, para el inconsciente, la diferencia femenino-masculino no encuentra su razón en la biología, tampoco será, simplemente, en una distribución diferente de roles, donde se la pueda fundamentar. O actualizar.

La diferencia de los sexos es efectivamente una diferencia conflictiva, generadora de malestar pero también de cultura. Decir que la diferencia de los sexos es de estructura no justifica, por supuesto, concluir de ello en un desplazamiento —éste sí, justificado en motivos de otro orden (ideológicos o políticos)— diferencia que supone privilegios o necesariamente relaciones de dominación. Pero tampoco nos autoriza a lo contrario: a enrolarnos en la ilusión de una posible armonía. El deseo inconsciente reconoce una legalidad que le es propia y revela una paradójica, y a veces insoportable, verdad. No parece fácil, quizás ni siquiera posible, ordenarlo según reivindicaciones que corresponden a otro campo y que, para conservar su legitimidad, deberán formularse según las modalidades discursivas pertinentes. ♦

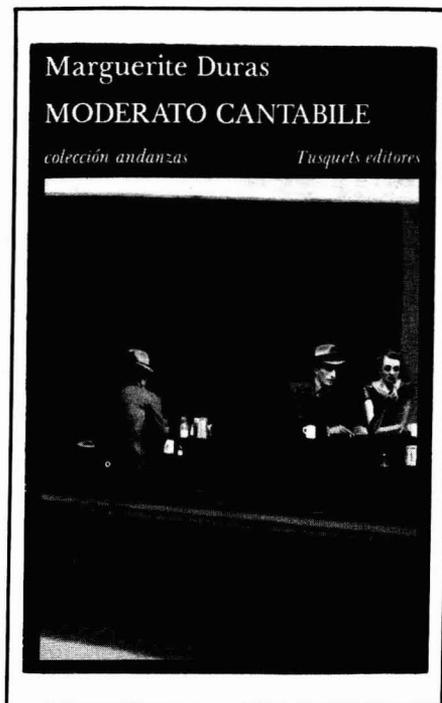
Christiane Olivier, *LOS HIJOS DE YOCASTA. La huella de la madre*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984, 254 págs.

MODERATO CANTABILE

PARA REEMPLAZAR EL DESEO

Por Anamari Gomís

La teoría del compromiso, tan significativa para la escritura existencialista de los años 40, fue reemplazada durante la década de los 50 y los 60 por el problema de la percepción. El "nouveau roman" comparte este último interés, en relación a la manera en que se percibe la realidad a través de la escritura, mientras se rechazan las convenciones genéricas. Surge así la "literatura de la atestiguación" que, en su momento anunciada por Ronald Barthes, declara la muerte del personaje, de la intriga, de las tensiones psicológicas y filosóficas e incluso pide que el autor se olvide de sí



mismo, que incluso se aniquile (en provecho de lo que nos hace ver, ya Flaubert había intentado crear la "ilusión" de la ausencia del escritor). El mundo, entonces, se inmoviliza en razón de los objetos. Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor intentan sorprender el universo de la "cosa en sí". Dice la Sarraute: "En torno nuestro, desafiando la jauría de nuestros adjetivos animistas o domésticos, están las cosas. Tienen la superficie neta, lisa, intacta, pero sin brillo equívoco ni transparencia". Y en esa forma pura, intacta inciden los novelistas del "nouveau roman". *Le Planétarium* de la escritora citada trata de la compra de unas sillas y de un intercambio de apartamentos. *Le dîner en ville* de Claude Mauriac es una larga, insignificante conversación durante una cena en París (*). *Le Square* de Marguerite Duras formula un dilatado diálogo entre un hombre y una mujer sentados en una banca. Sin embargo, aunque la Duras puede apa-

(*) Muy diferente del texto de Mauriac resulta la obra *My dinner with André*, escrita al alimón por un director de teatro, André Gregory, y un actor y escritor de piezas teatrales, Wallace Shawn. Louis Malle la llevó a la pantalla a principios de los 80. El escenario es un restaurante elegante de Manhattan. Los personajes están representados por los mismos Gregory y Shawn, puesto que los personajes se llaman como sus actores. André Gregory, el carácter, es un experimentadísimo director teatral y escritor que busca los significados de la vida y de las revelaciones espirituales. Wally Shawn, el personaje, es un actor y escritor de obras teatrales, preocupado por cómo pagar el recibo del teléfono y la renta de su departamento. Los dos caracteres conversan, se escuchan, se encuentran. Creo que no he visto un filme más subyugante y no hay más acción que la de la cena. Mientras la novela de Mauriac dice poco, *My dinner with André* reproduce la geografía psíquica de los dialogantes y pone en juego la del espectador.

recer honrosamente en las filas de la "novela nueva", sus libros escapan a la descripción objetual, al *pathos* estrangulado de los otros textos. *Moderato cantabile*, por ejemplo, publicado por primera vez en Francia en 1958, podría encasillarse en la corriente que encabeza Robbe-Grillet. El asunto radica en que Marguerite Duras trasciende los presupuestos literarios de la *école du regard*: la presencia de datos suficientes, al tratar el pronunciamiento de un conflicto, el cual no corresponde a una historia y a su intriga sino a una tensión interna que indica un aspecto de carencia: el *deseo*. La Duras escribe entonces un libro que funciona como el negativo de las fotografías de las que se hace necesario el revelado. Es por esto que las situaciones se repiten: los encuentros entre Anne Desbaresdes y un desconocido, testigo de un crimen, en el café del puerto. La película fotográfica parece "expuesta", pero, en realidad, tarde tras tarde, poco antes de ser amagada por el olor de las magnolias del jardín de su casa, Anne se acerca a la forma de su deseo. Su anhelo (no quisiera vaciar el significado de *deseo* con palabras aparentemente afines) lo concibe a partir de un asesinato: una mujer muere balaceada por su amante a la entrada del café,



Marguerite Duras

y la joven señora Desbaresdes, rica y con un pequeño hijo que estudia piano a regañadientes, convierte el supuesto deseo de la ahora occisa en su propio deseo. Lo acaricia, lo alimenta, lo transforma en el rector dinámico de su anodina vida burguesa. Algo muy semejante se perfila en el libro más reciente de Marguerite Duras, *El amante* (publicado en español por Tusquets al igual que *Moderato cantabile*), que apareció poco antes de que la escritora recibiera el premio Goncourt. En este

texto lo que une a la adolescente que fue la Duras (*El amante* es un libro autobiográfico) con Cholen, un chino millonario que le lleva doce años de edad, es una suerte de *deseo reemplazado*. El joven oriental no personifica el objeto del deseo de la muchacha sino un puente entre ella y su apetencia, una apetencia que, a pesar de su energía implícita, de la excitación resultante de la necesidad, invoca a la muerte: "...entregadas a la infamia del goce de hasta morir, dicen, hasta morir de ese amor misterioso de los amantes sin amor. De eso es de lo que se trata, de esas ganas de morir". Lo mismo sucede con la Anne Desbaresdes de *Moderato cantabile*, quien cree (y para eso se ve con el desconocido del café: para que él diga lo que ella imagina en la fiebre de su deseo) que la mujer muerta ha sido asesinada por su gusto: "A partir del momento en que él comprendió lo que ella tanto deseaba que hiciera, quisiera que me dijera por qué no lo hizo, por ejemplo, un poco más tarde o ...un poco más pronto". La relación de la Anne deseante con el objeto de su deseo deviene en una referencia a la pura ausencia, esto es, a la muerte. Anne Desbaresdes pretende seguir los últimos días de vida de la mujer ahora muerta. Por las tardes, junto al

era

CUADERNOS POLITICOS

Robert Boyer / Benjamin Coriat ▶

Técnica y dinámica de la acumulación ⊕

Pierre Salama ▶ La deuda del tercer mundo

⊕ Miguel Ángel Rivera Ríos ▶ Crisis y reorganización del capitalismo mexicano: 1983-1985

⊕ Eduardo Baumeister ▶ La reforma agraria en Nicaragua

⊕ Göran Therborn ▶ Los trabajadores y la transformación del capitalismo avanzado

⊕ Jaime Tamayo ▶ La confederación obrera de Jalisco: 1924-1929

43

Revista trimestral
de Ediciones Era

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



siglo
veintiuno
editores

novedades:

LA LUCHA POR LA SALUD EN CUBA

varios autores

Coords. Leopoldo Araújo Bernal y José Lloréns

Figueroa

384 pp. \$ 1,850.00

ESTADO MUNDIAL DE LA INFANCIA 1985

Coedición con UNICEF

144 pp. \$ 1,200.00

KEYNES ANTE LA CRISIS MUNDIAL DE LOS AÑOS OCHENTA

Antonio Sacristán Colás

200 pp. \$ 790.00

RELACIONES INTERNACIONALES DE PRODUCCIÓN, LEY DEL VALOR Y DISTRIBUCIÓN SOCIAL DEL TRABAJO EN EL MERCADO MUNDIAL

Gonzalo Pereira

200 pp. \$ 1,290.00

LA CULTURA DEL 900

Vol. 3: FILOSOFÍA. PSICOLOGÍA

Remo Bodei / Giovanni Jervis

320 pp. \$ 1,350.00

LA CULTURA DEL 900

Vol. 4: SOCIOLOGÍA. ECONOMÍA. DERECHO. HISTORIOGRAFÍA.

Carlo Donolo / Franco Donzelli

Francesco Fenghi / Bernardino Farolfi

272 pp. \$ 1,350.00

desconocido Chauvin, Anne bebe un vaso de vino tras otro: "Está en el punto en que ya no puede actuar de otro modo. Descubre, al beber, una confirmación de lo que fue hasta entonces su deseo oculto y un consuelo indigno a ese descubrimiento". La otra bebía demasiado y, así, la protagonista decide alcoholizarse, por lo que no vacila en hacerlo durante la cena que ella misma ofrece en su casa. El frágil equilibrio burgués parece romperse. Anne ha llegado después que sus invitados: "Anne Desbaresdes intenta una sonrisa de excusa por no haber podido actuar de otro modo, pero está ebria y su rostro adquiere la expresión impúdica de la confesión". Entre los pechos lleva una magnolia y, así como las flores inundan el ambiente con su aroma, así Anne se colma a sí misma en su deseo, que no es sino el deseo de la otra (o del Otro —el inconsciente— diría Lacan). La muerte significa la huella del caso oculto de Madame Desbaresdes.

La Duras, pues, no estructura una historia con intriga y acción ni tampoco la elimina; lo que hace es bregar con la exaltación resultante de una necesidad, con el deseo que mató a la otra. Para complicar las cosas, Chauvin desea a Anne y el deseo de ambos se resuelve, en relación a la escritura, en el uso de los verbos conjugados en futuro, casi hacia el final del texto. Luego entenderemos que con la sola intención ha quedado finiquitado el asunto entre la Desbaresde y el hombre del café portuario: no ha habido, sin embargo, satisfacción. Después de todo, Anne tiene un pequeño y hermoso hijo que toca el piano. Ignoramos, como lectores, si lo que ha sucedido es un algo que se desembaraza de la compulsión a repetir, la cual invoca al asesinato, a su espectro y al deseo de muerte de Anne Desbaresdes. El hecho estriba en que el diálogo entre Anne y Chauvin (el diálogo del deseo), entre Anne y la maestra de piano de su hijo, la insulsa conversación de la cena con salmón y pato a la naranja ("un pato muerto en su mortaja de naranjas"), aunque parecen no desplazarse (son el registro de la mencionada compulsión a repetir) ofrecen la escritura, el testimonio de una carencia y, por ende, incurren en uno de los aspectos más activos de la vida. No en vano, Marguerite Duras (quien ya era famosa por sus novelas anteriores y, en especial, como autora del argumento de la película *Hiroshima mon amour* —*Moderato cantabile* también fue llevada a la pantalla—) es leída hoy mundialmente. ♦

Duras, Marguerite. *Moderato cantabile*. Tusquets Editores, Barcelona: 1985. 131 ps.

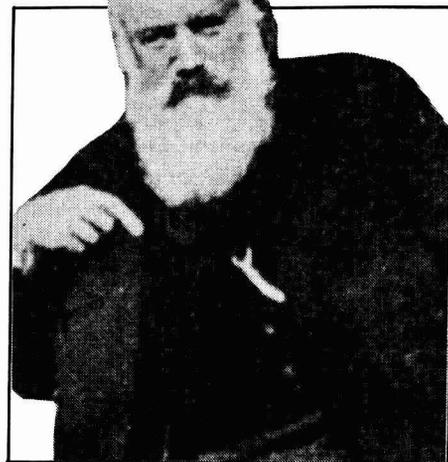
Discos

BRAHMS, HIJO DE LA ALEMANIA DEL NORTE

Por Rafael Madrid

Brahms, hijo de la Alemania del norte, nace en Hamburgo en 1833. Desde joven lo seduce la tradición musical italiana y emprende viajes a la península, escribe valeses en homenaje a Viena y compone sus famosas danzas húngaras cautivado por el folklore de ese pueblo. Se radica en Viena y pronto su figura característica se hace familiar por sus calles y sus cafés, punto de reunión de artistas y literatos. Brahms fue la imagen del severo prusiano, serio y pesado de cuerpo y alma; pero detrás de su aspereza y brusquedad se ocultó un corazón blando y bondadoso, un intenso amor por sus semejantes y por la naturaleza.

Así, comprendido su carácter personal, no nos sorprenderá el de su música. No es amable ni elegante, no es en conjunto fácilmente comprensible, pero encierra los



más altos valores musicales y éticos, así como una buena dosis de amor y de ternura.

Johannes Brahms empezó a trabajar en su primera sinfonía desde 1855 y no la terminó sino hasta 1876, estrenándola en Karlsruhe el 4 de noviembre de ese año, bajo la dirección de su amigo Otto Desoff. Esta obra requirió para su autor el proceso de gestación más largo y penoso de todas sus obras, entre otras causas, por su sentido notoriamente autocrítico y por encontrarse plenamente consciente de los logros alcanzados por Beethoven en la forma sinfónica, al grado de escribir al director Herman Levi: "Usted no sabe lo que es oír a su espalda los pasos de ese gigante".

La primera sinfonía en do menor, opus 68 es una obra de tensión dramática, pasión y grandeza que inspiró al célebre di-

Vuelta 105

REVISTA MENSUAL/AÑO IX/AGOSTO 1985/200 PESOS

FIN
DE
SIGLO

Octavio Paz
Mario Vargas Llosa
José Bianco

Poemas de
Juan Liscano
Rafael Vargas

Damián Bayón:
Dubuffet



Jorge Luis
BORGES
Alguien sueña

Ensayos de
Emir Rodríguez
Monegal
José Miguel Oviedo

Alberto Ruy Sánchez:
Melancolía de la verdad. Gide regresa de Rusia

SITUACION DE LA CULTURA
EN NICARAGUA

rector Hans von Bulow a referirse a ella como la Décima de Beethoven —no tanto en relación a Beethoven mismo, como en el sentido de grandeza.

En el primer movimiento Brahms consigue establecer el drama por medio del implacable flujo de los ostinati rítmicos desde los primeros golpes del timbal hasta el inicio de la pulsación de los cornos y timbales que sustentan los compases finales.

El segundo movimiento tiene en contraste una noble calidad lírica y nostálgica que ofrece junto con los movimientos tercero y cuarto, una variedad de exquisitos solos a cargo de los primeros atrilistas de las secciones de la orquesta.

Klaus Tennstedt, el director alemán que ha conquistado gran prestigio en Europa en ambos lados de la cortina de hierro y que visitó nuestro país dirigiendo en uno de los Festivales Cervantinos de Guanajuato, grabó con la Orquesta Filarmónica de Londres su versión de la Sinfonía No. 1 de Brahms para la etiqueta EMI, resultando una interpretación y ejecución de la obra simplemente buenas, una grabación más de esta sinfonía para engrosar la ya abundante lista en el catálogo. Es de esas grabaciones en donde todo parece en su lugar, ordenadas y limpias, pero donde no pasa nada, donde falta la chispa genial.

De esa chispa precisamente tiene en



abundancia la versión contenida en el disco Deutsche Grammophon que Leonard Bernstein realizó con la Orquesta Filarmónica de Viena en una grabación efectuada en vivo; es decir, durante una función presentada ante público en la Sala Musikverein de Viena.

Bernstein se encuentra actualmente en el pináculo de su carrera como director de orquesta y realiza su tarea con entusiasmo y fibra juveniles, ofreciéndonos una versión fresca que refleja su deseo de compartir el mensaje musical con su auditorio.

Extrae de la Filarmónica de Viena un sonido hermoso y bien balanceado en una ejecución apasionada y dramática. Desgraciadamente para los discófilos y entu-

siastas de la música grabada, este disco produce un sonido chillón en las cuerdas más altas, un exceso de sonido metálico y se puede apreciar un cierto sobreénfasis en algunos pasajes para resaltarlos del nivel general de la orquesta.

¿A qué puede deberse ésto? Los expertos dicen que es muy probable que este defecto provenga de los excesos en la colocación de múltiples micrófonos en la sala de grabación y a que el producto final se deja en manos del ingeniero que opera la consola de grabación. Estos defectos son perceptibles en el disco normal reproducido en un aparato común y corriente, però en el caso de un aparato de alta calidad o en su versión de disco compacto, el sonido chillón de las cuerdas es francamente irritante.

Es una lástima que el nivel de interpretación y ejecución alcanzado por Bernstein y los músicos de Viena haya sido desvirtuado en esta ocasión. ♦

BRAHMS: Sinfonía No. 1 en do menor, Opus 68. Orquesta Filarmónica de Londres. Dirige Klaus Tennstedt. EMI Versión de disco compacto CDC 747029-2.

BRAHMS: Sinfonía No. 1 en do menor, Opus 68. Orquesta Filarmónica de Londres. Dirige Klaus Tennstedt. EMI Versión de disco compacto CDC 747029-2.

Octavio Paz en el Fondo de Cultura Económica

Reaparece:

Xavier Villaurrutia en persona y en obra

Lengua y Estudios Literarios
El arco y la lira

Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe

Letras Mexicanas
La estación violenta

Libertad bajo palabra

Pasado en claro

Colección Popular

El laberinto de la soledad

¿Águila o sol?

Tezontle

El laberinto de la soledad

Posdata

Vuelta a El laberinto de la soledad

Lecturas Mexicanas

Libertad bajo palabra

Breviarios

Rachel Phillips

Las estaciones poéticas de Octavio Paz



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Continúa
el mayor éxito
editorial

LECTURAS MEXICANAS

- La mejor colección
- Los mejores autores
- El mejor precio



José Agustín



José Revueltas



Juan José Arreola



Elena Poniatowska



Carlos Monsiváis



Jorge Ibarquengoitia



Jaime Sabines

Adquiera todos los lunes la segunda serie de LECTURAS MEXICANAS con las obras de los escritores más destacados: Juan José Arreola, Jorge Ibarquengoitia, José Revueltas, Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis, José Agustín, Jaime Sabines, y otros igualmente importantes

**Al Buen Lector, Mejores Libros
\$350.00**

SEGUNDA SERIE

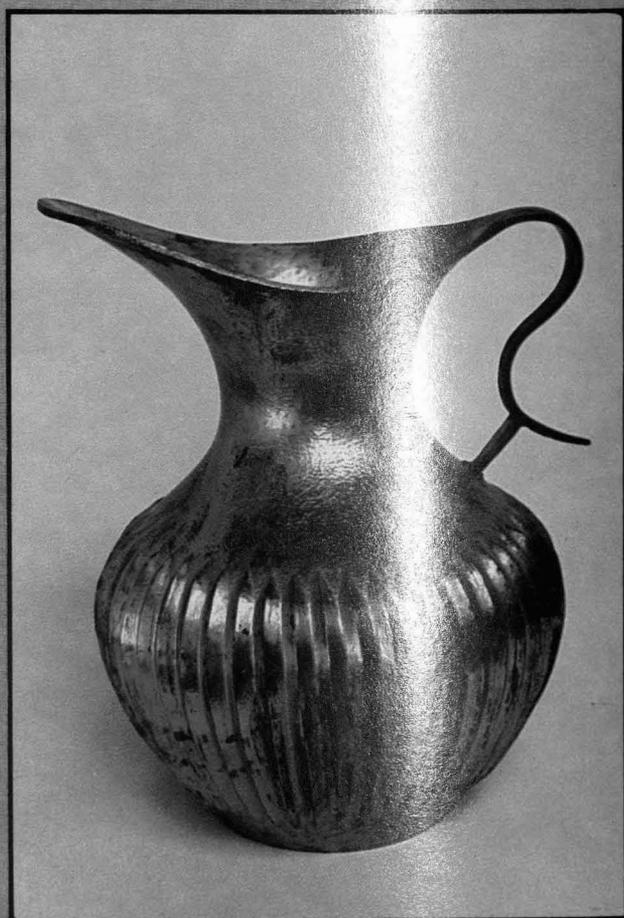
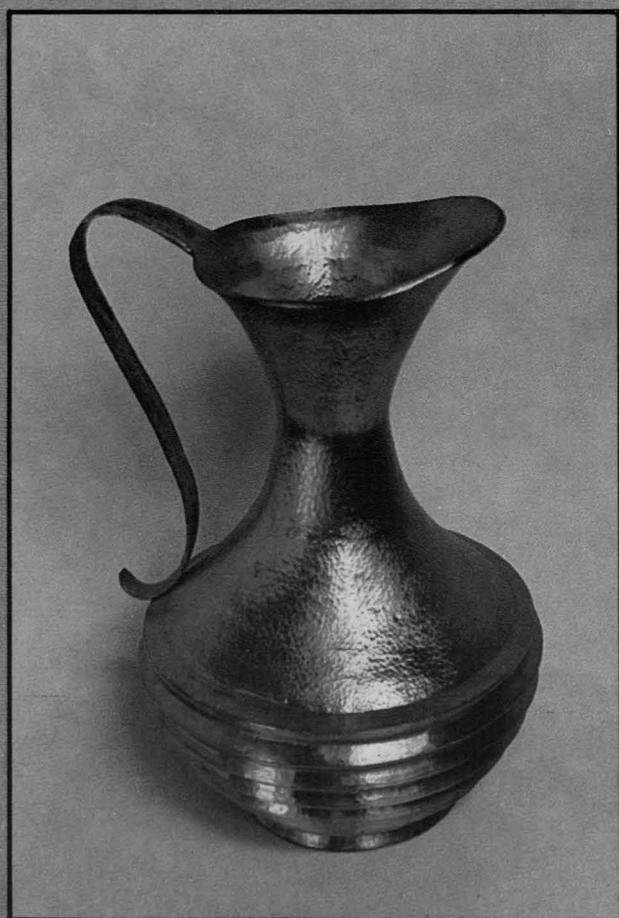
**EN LIBRERIAS,
PUESTOS DE PERIODICOS,
TIENDAS DE AUTOSERVICIO Y
MODULOS DE
EL CORREO DEL LIBRO.**



Dirección General de
Publicaciones y Medios



**VALOREMOS NUESTRAS
TRADICIONES...
CONOZCAMOS NUESTRA
ARTESANIA**



Le invitamos a conocer nuestros centros de exhibición y venta.
Av. Patriotismo 691 ■ Av. Juárez 70, 89 y 92 ■ Londres 136, Zona Rosa ■ Av. de la Paz 37, San Angel
Insurgentes Sur 1630 ■ Manuel E. Izaguirre 10, (a un costado de Plaza Satélite)
Otras tiendas FONART en: Ciudad Juárez, Cuernavaca, Ensenada, Oaxaca, Piedras Negras,
San Luis Potosí, Tijuana, y Tlaquepaque.

FONDO NACIONAL PARA EL FOMENTO DE LAS ARTESANIAS.



PRIMER CONGRESO NACIONAL DE LA JUVENTUD MEXICANA

CONVOCATORIA

A LOS JOVENES MEXICANOS Y A LAS ORGANIZACIONES SOCIALES, POLITICAS, CULTURALES, AUTOGESTIONARIAS, GREMIALES Y ESTUDIANTILES DEL PAIS; A LOS JOVENES OBREROS Y CAMPESINOS
A PARTICIPAR EN EL PRIMER CONGRESO NACIONAL DE LA JUVENTUD MEXICANA
LOS JOVENES: REALIDAD, COMPROMISO Y PERSPECTIVAS
SOCIEDAD · POLITICA · ECONOMIA
13, 14 y 15 de septiembre
de acuerdo con las siguientes bases:

I CONSIDERANDO

- a) Que la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos consagra entre los derechos individuales y sociales de los mexicanos la libertad, la democracia y la justicia, y los demás elementos fundamentales para el desarrollo integral.
- b) Que la celebración del Año Internacional de la Juventud 1985, promovida a nivel mundial por la ONU, tiene como propósitos fundamentales la Participación, el Desarrollo y la Paz, y que dicha convocatoria ha generado en nuestro país una amplia movilización con las distintas corrientes ideológicas y políticas, a fin de que mediante el fortalecimiento de su organización y participación los jóvenes se conviertan cada vez más en autores y actores de su propio desenvolvimiento.
- c) Que el 175 Aniversario de la Independencia Nacional y el 75 Aniversario de la Revolución Mexicana, son motivo de júbilo y compromiso para las nuevas generaciones y, que en este marco, se hace indispensable crear un foro de discusión y debate al más alto nivel a fin de que quienes así lo deseen se expresen y planteen sus puntos de vista a la luz de un Congreso de esta magnitud, características y temática.
- d) Que debe apoyarse cada vez más la legítima demanda de los jóvenes y de las organizaciones juveniles del país, en el sentido de abrir nuevos y mejores espacios y oportunidades para su plena expresión, organización y participación.
- e) Que el pensamiento y la acción de los jóvenes se ubican en el centro mismo de la democratización de la vida nacional a partir de cada comunidad y más aún al amparo del proceso de descentralización que vive el país a la luz del fortalecimiento del municipio.
- f) Que es necesario consolidar y ampliar aún más los canales de comunicación entre los jóvenes y el Estado, la sociedad y los jóvenes y entre los jóvenes mismos, en aras de alentar su acceso al diseño y a la operación de políticas y programas concertados tendientes a promover su desarrollo integral.
- g) Que es imprescindible promover en los jóvenes el ejercicio pleno de sus derechos, obligaciones y responsabilidades bajo fórmulas respetuosas, democráticas, pluralistas y solidarias, que tiendan a fortalecer su conciencia cívica y propicien su expresión libre, que enriquezca la autogestión y la formación que con un claro sentido nacionalista y de cambio social progresista y equilibrado coadyuve a la renovación nacional a la que ha convocado el C. Presidente de la República, Lic. Miguel de la Madrid Hurtado.

- h) Que la unidad nacional, para que sea cada vez más efectiva requiere de la pluralidad en todos los campos para que, justamente de la diversidad surjan las coincidencias en lo fundamental que le den mayor vigor a la concertación de acciones del proyecto nacional a fin de sacar adelante a nuestro país del trance en el que se encuentra.
- i) Que la participación de los jóvenes en actividades de naturaleza política, económica, social y cultural contribuye a desarrollar su espíritu cívico, crítico y propositivo, para el desenvolvimiento armónico de su personalidad y su comunidad, y para abatir las barreras que limitan su integración.
- j) Que es vital para el país que se promueva en forma permanente la formación de cuadros dirigentes con espíritu de lucha, conscientes de su realidad, con una vocación social vinculada a las causas populares, profundamente nacionalistas y con ideas revolucionarias y democráticas de gran firmeza, a fin de propiciar una movilización social juvenil capaz de luchar y lograr el acceso de los jóvenes a la toma de decisiones en todos los órdenes y el ascenso de éstos, para que en un proceso de entreveramiento generacional se integren plenamente a los quehaceres de mayor responsabilidad.
- k) Que el respeto, la cercanía, el diálogo, el intercambio, la convivencia, los foros de debate y la interlocución que propicia la consulta popular permanente, permiten ir articulando cada vez mejor la política del Estado hacia la juventud y los jóvenes.
- l) Que es necesario ampliar las posibilidades de participación, para que los jóvenes por encima de cualquier posición ideológica o interés de grupo, aporten elementos, opiniones o sugieran acciones que contribuyan a su integración y superación y al desenvolvimiento de toda la sociedad en su conjunto.
- m) Que es de alta prioridad nacional estimular entre los jóvenes el debate público permanente sobre asuntos de interés general para que, con libertad de criterio y con respeto absoluto al pluralismo ideológico y a la dignidad humana, se analicen los problemas que afectan a los jóvenes, sus intereses, compromisos y perspectivas, así como las grandes cuestiones nacionales; y

- n) Que la voluntad y la decisión políticas para luchar por el gran propósito democratizador y revolucionario que anima a la Política del Estado Mexicano hacia la Juventud y los Jóvenes, están de manifiesto, y que por ello se propicia ahora el nacimiento de foros de expresión nacional, estatales, municipales, regionales y delegacionales, para enriquecer la vida republicana y para combatir marginalidad, apatía y abandono, lo mismo que terrorismo, represión, paternalismo, mediatización, inmovilización y manipulación, se convoca al ámbito de un magno foro como lo será el Primer Congreso Nacional de la Juventud Mexicana, que posteriormente derivará en Congresos similares en los Estados, los Municipios, las regiones y las Delegaciones, a fin de contar con instancias formales para la expresión pública juvenil en todos los niveles.

II PARTICIPANTES

- a) El Primer Congreso Nacional de la Juventud Mexicana se integrará con los delegados de las organizaciones convocadas, así como con los delegados que a título personal, previo registro, deseen participar.
- b) El registro de delegados se podrá hacer a partir de la publicación de la presente convocatoria y hasta cinco días antes de la celebración del congreso, en las oficinas del CREA de la jurisdicción respectiva (Estado, Municipio, Delegación Política y oficinas generales).
- c) Los delegados al Primer Congreso Nacional de la Juventud Mexicana deberán ser acreditados por las organizaciones juveniles convocadas o directamente por los interesados.
- d) Todos los delegados tendrán derecho a voz y a voto.
- e) Cada organización juvenil podrá acreditar a un delegado por jurisdicción territorial donde tenga presencia activa (Estado, Municipio y/o Delegación Política del DF).

III TEMARIO

El tema central del Primer Congreso Nacional de la Juventud Mexicana es, **LOS JOVENES: REALIDAD, COMPROMISO Y PERSPECTIVAS**, y tendrá comisiones y mesas de trabajo en lo relativo a: **LA SOCIEDAD, LA POLITICA Y LA ECONOMIA.**

a) LA SOCIEDAD

- la juventud en el campo
- la juventud en la ciudad
- la juventud marginada

b) LA POLITICA

- la juventud en el campo
- la juventud en la ciudad
- la juventud marginada

c) LA ECONOMIA

- la juventud en el campo
- la juventud en la ciudad
- la juventud marginada

IV LUGAR Y FECHA

- a) El Primer Congreso Nacional de la Juventud Mexicana se llevará a cabo los días 13, 14 y 15 de septiembre de 1985, en la ciudad de México.
- b) La inauguración oficial será en el Castillo de Chapultepec como un homenaje a los Niños Héroes que dieron su vida por la Patria en 1847, frente al invasor.
- c) Los trabajos se llevarán a cabo en la Unidad de Congresos del Centro Médico Nacional del IMSS, ubicada en Av. Cuauhtémoc No. 330 esquina con Av. Central.

V ASPECTOS GENERALES

- a) Los delegados podrán participar, previo registro, en cada una de las comisiones de trabajo que se integrarán en el marco del Congreso, señaladas en la presente Convocatoria.
- b) Los delegados interesados en participar como ponentes en las comisiones de trabajo deberán presentar su solicitud de registro con un mínimo de 5 días de anticipación.
- c) Habrá una relatoría general y un compendio de ponencias. La relatoría de las ponencias presentadas así como el análisis y el debate realizado en las diversas comisiones de trabajo se difundirán y se canalizarán a las diferentes instancias del Estado y de la Sociedad Civil.
- d) Los aspectos no contemplados en la presente convocatoria serán resueltos por el Comité Organizador.

Para más información, acudir al CREA (Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud).

Serapio Rondón No. 76, col. San Rafael, Delegación Cuauhtémoc 06470 México, D.F.

Dirección de Coordinación de Consejos y Organización Juvenil.
Teléfonos: 535-92-35
591-01-44 exts. 128, 124 y 157
535-16-05 ext. 35
546-85-18

Dirección de Fomento Cultural y Recreativo.
546-74-25
553-27-42

TELJUVE 553-33-33 (con días líneas),
o en las oficinas del CREA en cada Estado, Municipio, región o Delegación Política.

CREA

Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud



Año Internacional de la Juventud 1985
Participación, Desarrollo, Paz
MEXICO

SEP
CULTURA

Por la renovación nacional

18