

**REVISTA
DE LA
UNIVERSIDAD
DE
MEXICO**

U

**DIEZ AÑOS
DE
CULTURA
EN MEXICO
JAIME
LABASTIDA
CARLOS
SOLORZANO
ANTONIO
RODRIGUEZ
EDUARDO R.
BLACKALLER
ARMANDO
LAZO**

SUMARIO

Volumen XXX número 12, agosto de 1976

Presentación, 1

Jaime Labastida

La poesía mexicana (1965-1976), 2

Carlos Solórzano

Diez años de teatro en México, 10

Antonio Rodríguez

Diez años de artes plásticas en México, 15

**I El Centro de Artes Visuales e Investigación Estética
de Pachuca, Hidalgo**

Eduardo R. Blackaller

La música en México, 29

Armando Lazo

*Diez años de cine mexicano. Un
primer acercamiento, 47*

Una universidad libre e independiente

(3a. de forros)

Portada: Manuel Felguérez, *Diseño*

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Dr. Guillermo Soberón Acevedo / Secretario General: Lic. Sergio Domínguez Vargas

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO / Organó de la Dirección General de Difusión Cultural

Director: Diego Valadés / Jefe de Redacción: Antonio Millán Orozco

Editores: Armida de la Vara y Joana Gutiérrez / Dirección artística: Vicente Rojo, Bernardo Recamier

Torre de la Rectoría, 10o. piso,
Ciudad Universitaria, México 20, D. F.

Teléfono: 5 48 65 00, ext. 123 y 124

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

Precio del ejemplar: \$ 10.00

Suscripción anual: \$ 100.00 Extranjero Dls. 12.00

Administración: María Luisa Mendoza Tello

Patrocinadores:

Banco Nacional de Comercio Exterior, S. A.

Unión Nacional de Productores de Azúcar, S. A.

Ingenieros Civiles Asociados [ICA]

Nacional Financiera, S. A.

Instituto Mexicano del Seguro Social

INFONAVIT

PRESENTACION

Para terminar de celebrar sus treinta años de labor editorial ininterrumpida, la *Revista de la Universidad de México* cierra su volumen XXX con este número monográfico dedicado al análisis de la actividad artística desarrollada durante la última década en el país. Los artículos que aquí se publican fueron solicitados a sus responsables bajo el tema anterior. Algunos autores reseñaron, por considerarlo necesario, una etapa más amplia que la solicitada.

Esto no altera el carácter monográfico del número y, en buena medida, representa una ventaja para el lector. En las páginas centrales, a modo de suplemento, se incluye un texto que da noticia de la creación de un importante centro promotor de la cultura en el interior del país. Desafortunadamente este número presenta la ausencia del material correspondiente a la narrativa (novela y cuento) debido a que la persona que se comprometió con la *Revista* a desarrollar este tema, no cumplió con su compromiso. Esta laguna será cubierta en un número posterior de la *Revista*.

La Redacción



**JAIME
LABASTIDA**

LA POESIA MEXICANA (1965-1976)

Un mapa, una cordillera, dos ríos (dos tendencias), el parteaguas. Diseminados, aquí y allá, algunos nombres: de libros, de poetas. Es todo.

El parteaguas posiblemente lleva una fecha: 1968. En él se unieron para luego volver a separarse las dos tendencias en que se encuentra dividida nuestra poesía, desde *Contemporáneos* y *Estridentistas*, quizá desde antes. Pero no deseo ser esquemático: ciertas corrientes subterráneas hacen que las aguas vuelvan a unirse por su raíz y súbitos arrecifes pueden escindir arroyos broncos. Entremos en materia.

Casi no hubo poeta de importancia que no escribiera, por lo menos, algunos versos con el tema de la matanza de Tlatelolco o la explosión del descontento popular de 1968.¹ Si se examinan, se advierte en ellos los mismos vicios y virtudes que parecen carácter de la última poesía mexicana. De una parte, poetas populistas, cargados de buenas intenciones y llenos de rencor revolucionario, cuyos textos son perfectamente prescindibles; de otra, poetas que se enfrentaron a ese material histórico como a cualquier otro material literario e intentaron trabajarlo con el mismo rigor, con la misma responsabilidad que cualquier otro asunto. Algunos de estos últimos, ciertamente, como veremos, lo que deseaban era ofrecer un "testimonio" de su posición antes que redactar un poema; muchos de ellos habían desdeñado y aun combatido la que llaman "poesía de protesta", "poesía comprometida", "poesía política"; en algunos casos, pues, por la deficiencia instrumental, el poema resultó pobre y poco eficaz; en otros, en cambio, el poema conserva su validez intrínseca, domina la palabra, realiza un objeto artístico sostenido en sí mismo.

¿Cuál es la "limpidez", "manchada ahora", en el poema de Octavio Paz? Cabría rescatar dos versos:

*La vergüenza es ira
Vuelta contra uno mismo. . .*

Revelarían que Paz creyó, tal vez hasta un día antes del 2 de octubre, en esa limpidez (de las instituciones políticas, las intenciones gubernamentales, el "sistema"); de ahí la ira que siente contra sí mismo. Volvió a creer, en una tarde memorable, que la limpidez haría "transparentes" las palabras y lo publicó así en *Excelsior*, después de la matanza del 10 de junio. Pero Paz tiene una virtud: no quiso ser usado y rehusó, a partir de ese momento, los requerimientos del poder; se aisló aún más, se dedicó a su trabajo literario (y político). Animó la publicación de *Plural*, aunque cada vez más introdujo en el discurso poético un discurso extrapoético: político en unos casos, sentimental en otros, generalmente con sabor hindú. La conformación poética de su texto sobre Tlatelolco oscila de la descripción ("Los empleados / municipales lavan la san-

gre / en la Plaza de los Sacrificios") a la metáfora (la "nación entera", al avergonzarse, "El león que se agazapa. / Para saltar") Debo aclarar que este poema ha corrido con una fortuna singular, a mi entender más debida a las circunstancias en que se produjo que a su intrínseca calidad literaria, que no es desdeñable. Me refiero, por supuesto, a que fue acompañado de la renuncia al cargo de Embajador de México en India y a que su autor es la personalidad literaria más brillante y conocida en el extranjero. Dicho en otros términos: el poema resultó "políticamente eficaz". Cabría, sin embargo, discutir el sentido de un discurso ajeno al poema, sobrepuesto al texto: pues Paz vuelve a dar, en *Posdata* la misma, extraña, "explicación" de la matanza que da en este breve texto poético: Huitzilopochtli, la herencia indígena, la Plaza de los Sacrificios. ¿Por qué? No hubo, el 2 de octubre, ritual alguno; nada tiene que ver el pasado prehispánico; la ambigua conformación del discurso poético se deriva, en este texto, a mi entender, de un problema ideológico que subyace en su fondo y que impide al autor la aprehensión plena del fenómeno que lo impacta. Así, el poema va de la supuesta "responsabilidad" azteca al problema personal, para situarse, por último, en la "mancha" que sufre "la limpidez".

Jaime Sabines publicó, en la tercera parte de *Multiempo*, "Testimonios", un poema titulado "Tlatelolco 68".² No puedo ocultar que en él se acusan todas las huellas de la mala poesía "política" y que rayan, por ello, en el panfleto: "aquí han matado al pueblo", "están con nosotros/ los banqueros, los políticos auténticamente mexicanos,/ los colegios particulares,/ las personas respetables", etcétera, ¿a qué seguir? Sabines produjo un poema que no puede ser rescatable sino a título de "testimonio", pero personal, no poético ni histórico.

José Emilio Pacheco no cayó en ese fácil abismo. Prefirió pedir prestadas las palabras de los "Cantares mexicanos" en la traducción de Garibay.³ Lo que considero grave en este poema es que se recurra a la comparación entre dos situaciones que se suponen "análogas" sin mostrar sus profundas diferencias, por un lado; por otro, que el poeta carezca de palabras propias con las cuales construir un poema a propósito de un acontecimiento que, debe suponerse, le laceró. ¿Sería comprensible que un poeta escribiera de su experiencia amorosa mediante una "lectura" de la *Vita nuova*? Obviamente, reconozco que se trata de una reducción: Pacheco no reproduce en su integridad el texto de Garibay; lo que reproduce es su atmósfera, su sintaxis, su ritmo, sus metáforas (incluida la del "Dador de la Vida"). Estoy cierto de que se puede acudir a cualquier texto anterior y recrearlo, refundirlo, hacerlo nuestro (contemporáneo); pero aquí sucedió lo inverso: Tlatelolco 68 envejeció, adquirió el brillo opaco de un pasado denso. La matanza del 2 de octubre fue súbitamente arrojada a 1521: épocas paralelas, historia coagulada.





Muy distinta, por fortuna, la construcción poética de Juan Bañuelos y de Oscar Oliva, quizá porque tienen ya larga experiencia en esta clase de problemas y no se permitieron el gesto fácil de la imprecación. Bañuelos publicó, en tiraje muy limitado, después de haberlo hecho en el suplemento literario de la revista *Siempre*, un poema memorable; "No consta en actas".⁴ Oliva, a su turno, creó la atmósfera total del terror y la represión a lo largo de su último libro: *Estado de sitio*.⁵ En ninguno de estos dos poetas aparece el signo luminoso que atraiga desde lejos al posible lector descuidado: "mira, aquí hablo de Tlatelolco". Ambos pretenden que el texto poético se soporte en él mismo y no en su evidente relación con la realidad (trascendida, por ello; reubicada como material literario; rescatada en su significación simbólica).

El parteaguas, como puede verse, divide al propio tiempo que unifica. 1968 queda atrás. Veamos ahora los nombres de este mapa.

■ En estos diez años se ha consolidado la voz de cuatro o cinco poetas, evidentemente muy jóvenes al iniciarse el decenio; han muerto varios de nuestros mejores poetas (José Gorostizán, Jaime Torres Bodet y Salvador Novo, de *Contemporáneos*; Rosario Castellanos, José Carlos Becerra. De ellos, desde el punto de vista sensibles); han muerto también dos asombrosas publicaciones de poesía, *Pájaro Cascabel* y *El corno emplumado*. Dejaron de publicar, quizá de escribir, poetas importantes: Carlos Pellicer y Alí Chumacero, los más notorios. Pero se editaron diez o doce libros que contarán, me parece, entre la poesía más alta que se haya escrito nunca en nuestro país.

Uno de los acontecimientos más significativos fue la edición de dos libros de Eduardo Lizalde, *Cada cosa es Babel* y *El tigre en la casa*.⁶ Lizalde había publicado con anterioridad varios poemas y hasta un libro;⁷ junto con Enrique González Rojo animó una revista literario-política, *Letra viva*, este conoció unos cuantos números. Muy poco de cuanto había escrito anunciaba al poeta ambicioso y audaz que publicó los dos libros que he mencionado. Lizalde se desarrolló en la teoría y la práctica de un grupo que recibió el nombre de *poeticista* porque buscaba, entre otras cosas, encontrar lo específicamente poético en cada texto; Enrique González Rojo y Marco Antonio Montes de Oca constituían, junto con Lizalde, la triada del grupo (podemos olvidar al resto). Creo que el *poeticismo* permitió a Lizalde, como método general, dominar dos aspectos básicos de la creación poética primero, ahondar en la explotación de la metáfora mediante el estudio de sus leyes (la comparación, o sea la búsqueda de la identidad parcial entre el aspecto de un cosa y el de otra cosa distinta, incluso, a primera vista, distinta casi del todo); segundo, la elaboración del material poético de un modo totalizador, planeando poemas de largo aliento y de estructura compleja.

Veamos uno de estos casos de metaforización que pertenece a



su primer libro, *La mala hora*. del cual no quiere acordarse y que califica de "espantoso": el ataúd es

canoa subterránea
que al hundirse en el suelo sufre en tierra
el último naufragio. . .

Al desarrollar la comparación, por consecuencia,

Según el mar,
estos gusanos son anfibios
peces carnívoros;
según el cielo,
son buitres enterrados.

Si se examina con atención, puede advertirse que Lizalde ha desarrollado, en los últimos versos, el contenido que estaba implícito en los primeros. Del ataúd-canoa se desprendía la relación tierra-agua y entierro-naufragio, que da origen a la metafóricización que compara gusano con pez (diferencia: anfibio) y buitre (diferencia: enterrado); así, el gusano que roe el cadáver llega a ser "buitre enterrado".

En *El tigre en la casa*, tal proceso de metafóricización alcanza una dimensión más densa, más profunda:

El miedo hace existir a la tarántula. . .
Qué sería de la tarántula, pobre,
flor zoológica y triste,
si no pudiera ser ese tremendo
surtidor de miedo,
ese puño cortado
de un simio negro que enloquece de amor.

Podría decirse que ahora se ha suprimido el paso intermedio entre una comparación y otra y hemos sido conducidos a la brutal identidad del miedo con la tarántula y de ésta con el puño cortado del simio negro que, además, enloquece de amor, pues el poema todo está signado por el odio al amor.

Sin embargo, creo que *Cada cosa es Babel* es un poema más importante aún que *El tigre en la casa* porque en él se resume no sólo la concepción que de la poesía tiene Lizalde sino porque, además, intenta cumplir un propósito que pocas ocasiones se emprende: un vasto poema, coherente y unitario, que responda a una estructura que en su conjunto lo unifique. En este poema hay grandes aciertos en algunas de sus partes componentes:

Al fin sabemos
que el pez no viaja nunca
por el mismo mar,
y el mar tampoco bruñe o sala
nunca al mismo pez.
Un mar y un pez que no se tocan
jamás: dos paralelas
trenzadas sin contacto.

Pero no es este el mérito principal ni único de este poema. Su mérito, insisto, radica en el hecho de que esté concebido unitariamente y no como un conjunto de poemas aislados que integran, por yuxtaposición o suma, un "libro de poemas". Lizalde volvió al "libro de poemas" en *La zorra enferma* que, fuera de dos o tres textos amorosos (especialmente "El juego inventa el juego"), me parece un lamentable y reiterado discurso político que deriva cada vez más, como algunos toros, hacia la derecha.

Cabe destacar también la publicación de dos libros de Enrique González Rojo, *Para deletrear el infinito* y *El antiguo relato del principio*.⁸ De la misma manera que Lizalde, con quien compartió y desarrolló tesis en el afán *poeticista*, González Rojo se ha propuesto la elaboración de un libro que sea, en su conjunto, un poema; mejor dicho, de una serie de libros que integren en su totalidad un poema. El propósito es aún más ambicioso que el de Lizalde y me parece conveniente consignar aquí la audacia de la empresa, el valor que este solo rasgo implica, valor que le ha sido negado, escamoteado por la crítica. Sin embargo, en toda empresa lo que en última instancia importa es el resultado y no la intención; y los dos libros de Enrique González Rojo no logran plenamente materializar su grandiosa intención. Trataré de explicar, a mi juicio, por qué.

Para deletrear el infinito está dividido en quince cantos, además de un preámbulo en verso; va, así, desde "El antiguo relato del principio" (con dos poemas que tratan lo "microscópico" y lo "macroscópico") hasta una especie de visión del futuro socialista de la humanidad. O sea: el tránsito de la materia inorgánica a la orgánica, de ésta al hombre, los problemas sociales que el individuo y la sociedad enfrentan, las luchas políticas, etcétera, hasta la revolución triunfante. ¿Por qué el intento es fallido? Creo que, fundamentalmente, por dos razones: la primera es que el libro carece precisamente de unidad en su factura, pues está constituido de sonetos, versos libres, versos blancos, ritmos de todo tipo, prosas; o sea pues que, en el fondo, no deja de ser lo que combate: un "poemario". Por otro lado, el poeta se obligó a "cantar" cuanto tema le parecía conveniente dadas las características del conjunto: Juárez, la Revolución, sus hijos, etcétera, por lo





cual el libro adquirió una "unidad" que sólo puede entenderse desde fuera del poema mismo, es decir, en un discurso sobrepuesto al discurso poético: a saber, el discurso filosófico y político que plantea el desarrollo desde la materia inorgánica hasta el triunfo del socialismo. La segunda razón de que este intento resulte frustrado es, paradójicamente, la misma que constituye las virtudes de Lizalde; me refiero al método. González Rojo explota, me parece que hasta la saciedad y la evidencia, las posibilidades de una metáfora, muestra todas las conexiones, explota todos los ángulos, revela sus recursos; en vez de acortar el camino entre dos elementos de la comparación, lo alarga. Da la impresión de que González Rojo se viera en la necesidad de explicar sus poemas ante el temor de que no se entendieran. Ciertamente, está contra la poesía irracional e ininteligible que muchos poetas actuales practican, pero eso lo lleva en ocasiones por el camino de la obvedad. Pese a lo que he dicho, debo reiterarlo, los libros de González

Rojo constituyen un ejemplo, no importa que frustrado, de hacer una gran poesía.

En este decenio se asentó el merecido prestigio de José Emilio Pacheco. Después de haber publicado un primer libro, *Los elementos de la noche*,⁹ en el que se condensan todas las características de la que será su poesía ulterior, Pacheco publicó tres libros, *El reposo del fuego*, *No me preguntes cómo pasa el tiempo* y, recientemente, *Islas a la deriva*.¹⁰ En su primer libro, Pacheco hace gala, básicamente, de un admirable poder de versificación en el que se percibe las huellas de lecturas y ejercicios a partir de los clásicos, cierta influencia barroca y elementos de quien constituía por entonces uno de sus modelos: Paz. La impronta de Garcilaso y Lope era evidente, los años de aprendizaje se revelan bajo la forma de sonetos, estancias, églogas y traducciones. Pero por debajo de todo se denota un carácter: el del poeta que trabaja con paciencia de orfebre sus materiales, que pule ritmo y construcción, que talla imágenes muy puras:

Piedra que inútilmente pule el tiempo,
Muro entre dos distancias levantado
que nada cubre ya, porque lo cubren
la destrucción, la yerba, acaso el viento. . .

Este rigor en el manejo rítmico sólo puede lograrse a costa de pacientes, muy sabios esfuerzos. En *El reposo del fuego*, este don se vuelve aún más acendrado hasta lograr metáforas de perfección insólita:

Y fue el olor del mar: una paloma
como un arco de sal ardió en el aire.

Dos endecasílabos heroicos, encabalgados además, en el límite de la exactitud. En este mismo libro, Pacheco logra también imágenes densas de la historia mexicana. Quiero decirlo con mayor precisión: imágenes que no son historia sino que la aluden, la recrean. Un Manrique prehispánico y moderno es el que habla:

. . . Qué se hicieron
tantos jardines; las embarcaciones
anegadas de flores qué se hicieron?
¿Qué se hicieron los ríos, las corrientes
de la ciudad, sus ondas, sus rumores?
Los llenaron de mierda, los cubrieron
por no estorbar el paso del carruaje
de los nuevos señores, la reciente
nobleza mexicana. . .

En este libro, lo mismo que en *No me preguntes cómo pasa el*



tiempo, Pacheco, sin abandonar jamás el rigor formal, utilizó elementos que habría desechado, tal vez por prosaicos, de su primer libro. Así, elevó de grado ciertas palabras y las hizo adquirir un nuevo sitio en el contexto. Resulta revelador el poema "Ya todos saben para quién trabajan":

Traduzco un artículo de *Esquire*
sobre una hoja de Kimberly-Clark Corp,
en una antigua máquina Remington. . .

Sin embargo, debo señalar que Pacheco se mueve siempre al borde de un precario equilibrio: el de la retórica:

Puedo afirmar que vivo
porque he aprendido el límite del aire,
la ágil vocación de los deshielos. . .

¿Por qué afirma que vive? La respuesta se da en el nivel meramente rítmico; está ausente el concepto.

Este defecto se advierte mejor en su último libro, *Islas a la deriva*. Dejemos de lado en él las partes VI y VII, traducciones a partir de traducciones que, dice el mismo autor en la presentación, "en modo alguno pretenden ser versiones académicas, eruditas o filológicas sino poemas en español escritos a partir de autores griegos y de quienes los han vertido a nuestro idioma y al inglés, francés e italiano". (Curioso, pues —literalmente entre paréntesis—, que en esta presentación se dé mayor importancia a estas dos secciones que al resto de las que integran el volumen.) De este libro me parecen rescatables sólo dos secciones, la III, "Escenas del invierno en Canadá" y la V, "Especies en peligro (y otras víctimas)", cuyos ecos anteriores escuchamos en la IV sección de *No me preguntes. . .*, "Los animales saben". En cambio, la II sección, "Antigüedades mexicanas", revela todos los fracasos y los vicios de la retórica. Si en *El reposo del fuego*, como señalamos antes, Pacheco había logrado imágenes de gran intensidad partiendo de la historia de México, en este libro, en cambio, aparece una crónica gris y desvaída tomada, en ocasiones, de modo literal de las fuentes, sin recreación alguna, como ocurre, por ejemplo, en "Presagio".

Jaime Sabines publicó en 1967 *Yuria*. Me parece que lo fundamental de su producción está situada en una etapa anterior que se recoge en *Recuento de poemas*.¹¹ *Yuria* agrega poco al nivel poético de Sabines; *Multiempo* nada o casi nada. ¿Por qué? Tal parece como si Sabines hubiera agotado el límite de sus posibilidades temáticas y expresivas; lo que estos dos libros revelan es que no se puede bordar alrededor del mismo, obsesivo tema del aburrimiento pequeño burgués sin incorporar a él situaciones nuevas, lecturas, cultura. A Sabines siempre lo ha sostenido, para no caer en la cursilería, la capacidad amarga de reírse de sí mismo



o de llamar a las cosas con palabras cotidianas y vulgares. Cito el lugar común de *Multiempo*:

Hay dos clases de poetas modernos: aquellos, sutiles y profundos, que adivinan la esencia de las cosas y escriben: "Lucero, luz cero, luz Eros, la garganta de la luz pare colores coleros", etcétera, y aquellos que se tropiezan con una piedra y dicen "pinche piedra".

Sabines, evidentemente, pertenece a la segunda clase de "poetas modernos"; esa franqueza para nombrar las cosas es lo que, en buena medida, lo salva. No lo salva, en cambio, decirle a la madre muerta: "¿Por qué no habías de ser una mariposa rociando mi casa con el callado polen de sus alas?", pues entonces Sabines hace poemas que están en la frontera exacta del bolero. Además, parece haber recorrido la galería completa de la necrofilia: al





padre, a la madre, a él mismo (la "Autonecrología" de *Yuria*). Por eso, en *Maltiempo* se ve obligado a decir: "Desde la muerte de mi hijo Jaime, de 22 años, no he querido hablar más de la muerte. . . No es posible pasarse la vida hablando de los muertos. Estoy harto." Todavía en *Yuria*, sin embargo, Sabines publicó un poema digno de figurar en las mejores antologías: "Cuando tengas ganas de morirte. . . / Quédate dos días sin comer/ y verás qué hermosa es la vida:/ carne, frijoles, pan./ Quédate sin mujer: verás./ Cuando tengas ganas de morirte/ no alborotes tanto: muérete/ y ya."

También estoy convencido de que en este decenio asistimos a la franca decadencia, a la parálisis verbal de Octavio Paz, Marco Antonio Montes de Oca y Homero Aridjis. Este último ha tenido una gloria semejante a la de nuestros atletas olímpicos, es decir, una gloria originada en una publicidad dirigida; sin embargo, al tener el enfrentamiento directo con la realidad, nuestros atletas, igual que Aridjis, se desvanecen. Montes de Oca escribe y publica mucho, se reitera el mismo número de veces. Fuera de algunos versos aislados, sus poemas carecen de columna vertebral, de estructura y rigor.

El caso de Octavio Paz es aparte. Creo que, al igual que Sabines, los mejores poemas de Paz fueron escritos antes de este decenio. *Ladera este*, que incluye además *Hacia el comienzo* y *Blanco*, se publicó en 1969. Hay en él un poema que tomaré como base de mi examen, "Lectura de John Cage". En esta lectura triunfa un discurso extrapoético, totalmente sobrepuesto, al margen de imágenes, metáforas, ritmo, construcción, a lo que debiera constituir el poema mismo.

Música no es silencio:
No es decir
Lo que dice el silencio,
Es decir
Lo que no dice.

Es igual. Puede uno tomar casi cualquiera de los renglones en que está dividida esta lectura y en todos ellos encontrará lo mismo: un discurso que raya en el ensayo.

Sol y nieve no son lo mismo:
El sol es nieve y la nieve es nieve
O bien, en otro contexto:
Nirvana es Samsara
Samsara no es Nirvana.

Es obvio que en poesía las palabras valen por su relación omnicontextual, de manera que cualquier palabra, evidentemente, puede ser usada en el discurso poético hasta adquirir, en él, un nivel polisémico.¹² Sostengo, además, que la poesía ofrece un

valor cognoscitivo intrínseco que se apoya en la elaboración de lo que podría llamarse "imágenes-conceptos" o complejos lingüísticos, al propio tiempo emotivos y racionales. Pero eso es lo que, precisamente, está ausente en el discurso de Paz. En él sólo priva el discurso del ensayo y queda fuera el discurso poético. Lo propio ocurre en sus poemas políticos deliberadamente anticubanos y antimarxistas.

Rosario Castellanos editó en 1969 *Materia memorable*, uno de sus mejores libros,¹³ pese a su brevedad (la mayor parte del libro está constituida por versiones de Emily Dickinson, Paul Claudel y Saint-John Perse). El libro es una dolorosa aceptación de la vida, una premonición, la soberana presencia de la muerte; se inicia con "La promesa": "Te lo voy a decir cuando muramos./ Te lo voy a contar, palabra por palabra./ al oído, llorando./ No será mi destino el del viento que llega/ solo y desmemoriado." Termina con este "Encargo":

Quando yo muera dadme la muerte que me falta
y no me recordéis.
No repitáis mi nombre hasta que el aire sea
transparente otra vez.

Entre "La promesa" y el "Encargo" se levanta el desastre. Aparece el desaliento, la incomunicación, la imposibilidad del amor (aunque diga, con cierta ironía secreta: "Después de todo, amigos/ esta vida no puede llamarse desdichada", pues tuvo, entre otras cosas, "algún relámpago de medianoche/ para alumbrar el orden de mi casa."). Rosario fue criatura desventurada y frágil: "Tal vez cuando nació alguien puso en mi cuna/ una rama de mirto y se secó./ Tal vez eso fue todo lo que tuve/ en la vida, de amor." El "nocturno" es, dentro de ello, revelador y trágico, premonitorio. Muestra este libro las posibilidades de construir una poesía con los objetos y las situaciones diarias, elevadas hasta otro nivel, en el que se escucha el eco de lecturas clásicas y bíblicas. Rosario volvió, en este libro, al tratamiento que había encontrado antiguamente en "Lamentación de Dido" y "El resplandor del ser". Las traducciones de los largos, lentos versos de Claudel y Perse contribuyeron a ello. Pongo un solo ejemplo de cotidianidad transcendida: "Charla":

. . . porque la realidad es reducible
a los últimos signos
y se pronuncia en solo una palabra. . .
Sonríe el otro y bebe de su vaso.
Mira pasar las nubes altas del mediodía
y se siente asediado / . . . /
por un jardín de idioma inagotable.



Materia memorable muestra, pues, una Rosario Castellanos que renovó, madurándolos, sus instrumentos expresivos, que dio testimonio de ternura y cuya muerte súbita y reciente (no puedo dejar aquí otra cosa que un lamento) me lastima y lacera.

Lo propio acontece con José Carlos Becerra, cuya *Obra poética* pacientemente recogieron J. E. Pacheco y Gabriel Zaíd, con el título de *El otoño recorre las islas*.¹⁴ Becerra desarrolla un lenguaje superabundante, sensual, que logra versos de gran intensidad: "También el mar volvía, volvía el amanecer con su cabeza incendiada./ Y yo reconocía en el olor de la brisa la cercanía de las estaciones,/ el lenguaje que despierta en la boca de los dormidos/ como un enjambre de insectos húmedos y brillantes." (*Relación de los hechos*)

Becerra sabía ver, sabía rescatar lo específico de la situación y del instante, sabía cómo hablar de las cosas más triviales hasta hacerlas desnudas e importantes: "Y todo es inventado de nuevo:/ el mar que toca con un dedo el color de las conchas cuando el sol de la tarde las domina,/ la carretera donde el anochecer y el auto se enlazan en una nueva medida de tiempo,/ ese cuarto de hotel que no está en este cuarto,/ tú asomada a la ventana, volviéndote hacia mí, hablando de la noche,/ de los astros que brillaban lejanamente como ausencias de infancia,/ hablándome del bosque que viene a sentarse a la orilla del pueblo y lo contempla tristemente." ("Rueda nocturna")

Uno de los más importantes acontecimientos de este decenio fue la publicación de *Poesía, 1935-1968* y *Poemas prohibidos y de amor*, de Efraín Huerta.¹⁵ Alrededor de 1965, tal vez uno o dos años antes, Huerta empezó a conocer lo que alguien llamó una segunda juventud poética; renovó sus instrumentos expresivos, su audacia se ensanchó; fue considerado el poeta más joven de la nueva generación de poetas jóvenes. Las pruebas se llaman "Barbas para desatar la lujuria", "Responso por un poeta descuartizado", "Sílabas por el maxilar de Franz Kafka", "Poemínimos". Me satisface que Huerta se mantenga fiel a sí mismo, a sus convicciones políticas, y que se atreva no sólo a desempolvar viejos (y en general no muy satisfactorios) poemas precisamente porque dan testimonio de su profesión de fe stalinista; me satisface también (y no porque comparta su profesión de fe, antes al contrario) que escriba un texto como el llamado "Un hombre solitario", sobre la persona que 13 años después de la muerte de Stalin, el 5 de marzo de 1966, fue a colocar unas flores en la tumba de éste; ese mismo hombre solitario se llama Efraín Huerta y escribe un poema que deposita, como un homenaje, en la tumba de Stalin. El anonimato del solitario, dice Huerta, "fue como una antorcha encendida/ a la mitad del fanatismo y de la cobardía". Pero todo esto es, en última instancia, exterior a la poesía (aun cuando cabe reconocer que en estos poemas Huerta vuelve interior lo que parecería exterior, hace una materia formada con todo su material político-





lingüístico). Lo que verdaderamente vale en la poesía nueva de Efraín Huerta es la demostración de un camino: la unión de la pasión política y la cultura, la síntesis de la audacia conceptual y la renovación estilística.

Este camino es el que siguen algunos de los poetas que constituyeron el ya deshecho grupo de "La espiga amotinada". El grupo apareció como tal, por última vez, en 1965 al editarse el volumen colectivo. *Ocupación de la palabra*; posteriormente, Bañuelos publicó *Espejo humeante*, Oliva *Estado de sitio*, Shelley *Himno a la impaciencia*, Labastida *A la intemperie* y *Obsesiones con un tema obligado*.¹⁶ Los poetas aquí mencionados, con amplia diversidad de enfoques, temáticas y resultados, plantean la obvia necesidad de realizar el trabajo poético en el terreno que le corresponde, o sea, el terreno del lenguaje. Si escriben poesía con tema "político" entienden que no es, de ningún modo, el "tema" lo que habrá de dar calidad (buena o mala) al texto, sino el modo como se trabaje y se conforme estéticamente el material literario. Además, plantean que, por supuesto, la poesía no se reduce a sus contenidos ideológicos, aun cuando sea inseparable de los mismos.

Los libros que han publicado últimamente siguen, pues, tal camino: el que busca vincular los logros más perdurables de la vanguardia artística con las posiciones políticas, ideológicas, teóricas, científicas, revolucionarias también. No caen en el fácil peligro de reducir la oposición entre revolución política y renovación literaria a uno de sus extremos y asumen ambas a la vez. Si en México se ha pretendido escindir nuestra historia y nuestra práctica literaria en dos tendencias opuestas, como se dijo al principio, los poetas de este grupo (al menos algunos de entre ellos) afirman la necesidad de sintetizar las dos posiciones. Lo que actualmente escribe Bañuelos y que sólo ha publicado en pequeños fragmentos, sin dar idea cabal de su totalidad) muestra justamente esta revelación; *La guitarra azul*, nombre de su libro inédito, será un recordatorio mucho; no lo ha publicado porque aún no le satisface. Respecto de mí, debo sólo decir que he intentado utilizar un método (el de las contradicciones, dadas bajo la forma de imágenes y metáforas) en *Obsesiones con un tema obligado*; que he buscado unir lo político, lo cotidiano, lo erótico; soy consciente de que mi libro se resiente aún de una falla que no he podido superar: la unidad coherente, orgánica, en la estructura de un poema totalizador; mi libro es todavía un poemario.

De entre los más jóvenes poetas, aquellos que surgen a la par del movimiento de 1968, poco hay que decir, pues no se vislumbra todavía un poeta de personalidad descolante. Los más significativos me parecen Juan José Oliver, Orlando Guillén y Jaime Reyes. No puede pronunciarse un juicio definitivo respecto de ellos. Anuncian mucho. Esperemos que lo conquisten.

Notas

- 1 La mayor parte puede consultarse en *53 poemas del 68 mexicano*, compilación de Miguel Aroche Parra, Editora y Distribuidora Nacional de Publicaciones, México, 1972. De este volumen, conservan validez los poemas de Huerta (que aparece como "Anónimo" bajo el título de "Mi país, ¡oh, mi país!"), Thelma Nava, Juan Bañuelos y Jaime Labastida; el de José Carlos Becerra en menor medida.
- 2 Jaime Sabines, *Maltiempo*, Joaquín Mortiz, México, 1972.
- 3 José Emilio Pacheco, *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, Joaquín Mortiz, México, 1969. La versión que aparece en el libro acusa notables diferencias con respecto a la que se publicó en *Siempre* y que también recoge el libro *53 poemas del 68 mexicano*.
- 4 *No consta en actas*, con diez grabados de Jesús Martínez, edición de los autores, México, 1969.
- 5 Oscar Oliva, *Estado de sitio*, Joaquín Mortiz, México, 1972.
- 6 Eduardo Lizalde, *Cada cosa es Babel*, UNAM, México, 1966, y *El tigre en la casa*, Universidad de Guanajuato, México, 1970.
- 7 "La sangre en general", "Odesa", "Cananea" y *La mala hora*, Los presentes, México, 1956.
- 8 Enrique González Rojo, *Para deletrear el infinito*, Ediciones Cuadernos Americanos, México, 1972; *El antiguo relato del principio*, Editorial Diógenes, México, 1975.
- 9 José Emilio Pacheco, *Los elementos de la noche*, UNAM, México, 1963.
- 10 J. E. Pacheco, *El reposo del fuego*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966; *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, ed. cit. ; *Islas a la deriva*, Siglo XXI Editores, México, 1976.
- 11 Jaime Sabines, *Recuento de poemas*, UNAM, México, 1962 (el volumen está compuesto por *Horal*, *La señal*, *Adán y Eva*, *Tarumba*, *Diario*, *Semanario* y *poemas en prosa* y por "Poemas sueltos", el más importante de los cuales es, sin duda, "Algo sobre la muerte del Mayor Sabines", poema extraordinario por muchos conceptos); *Yuria*, Joaquín Mortiz, México, 1967.
- 12 Utilizo, como es obvio, las categorías de Galvano Della Volpe: "la búsqueda de lo universal, de la verdad, propia del discurso poético, se realiza por medio de [...] valores semánticos, llamados estilísticos, *contextuales-orgánicos*, que le son más adecuados en razón de su autonomía, en la que pueden expresarse, de hecho se expresan la reflexión y la abstracción literaria, cuyos géneros [...] tienen que ser *polisentidos* (polisemantemas)..." (*Critica del gusto*, trad. Manuel Sacristán, Seix Barral, Barcelona, 1966, p. 115).
- 13 Rosario Castellanos, *Materia memorable*, UNAM, México, 1969.
- 14 José Carlos Becerra, *El otoño recorre las islas*, edición de J. E. Pacheco y G. Zúñiga, Ediciones Era, México, 1973. Becerra publicó, en Siglo XXI, un volumen donde lo acompañaron otros tres poetas "jóvenes", Alejandro Aura, Leopoldo Ayala y Raúl Garduño: ninguno de estos tres tiene la calidad de Becerra.
- 15 Efraín Huerta, *Poesía, 1935-1968*, Joaquín Mortiz, México, 1968; *Poemas prohibidos y de amor*, Siglo XXI Editores, México, 1973.
- 16 Juan Bañuelos, *Espejo humeante*, Joaquín Mortiz, México, 1960; Oscar Oliva, *Estado de sitio*, Joaquín Mortiz, México, 1972; Jaime A. Shelley, *Himno a la impaciencia*, Siglo XXI Editores, México, 1971; Jaime Labastida, *A la intemperie*, Joaquín Mortiz, México, 1970 y *Obsesiones con un tema obligado*, Siglo XXI Editores, México, 1975.



**CARLOS
SOLORIZANO**

DIEZ AÑOS DE TEATRO EN MEXICO

¿Por qué diez años? La respuesta a la solicitud de la Revista de la Universidad de México es más difícil de responder en los terrenos del teatro que en cualquier otra síntesis que se proponga valorar la actividad de una determinada zona de la cultura, sobre todo en los últimos años en que el teatro ofrece una imagen engañosa: por otra parte parece haber cobrado un cierto auge, aparentemente desconocido antes en México, pero por otra, las ambiciones de ese teatro han sufrido una considerable baja en sus propósitos y alcances.

Sabemos que la cultura se vive y se mide en México por sexenios, y el teatro particularmente es un testimonio de los azares de la vida económica y política del país, ya que se trata de un arte que hace uso de la palabra dicha en voz alta, de personajes que, con sus acciones, reproducen el contexto social en que se manifiestan.

¿Qué podría decirse de lo acontecido en el teatro mexicano en el lapso comprendido entre 1966 y 1976? ¿Qué signo puede singularizar este período? A simple vista puede comprobarse que, durante esos años, hubo un cambio de ciclo en el gobierno del país y, por otra parte, se produjo el muy interesante momento histórico de 1968, con los consecuentes cambios de orientación en la sensibilidad y pensamiento de las clases medias, consumidoras del teatro en la ciudad.

De 1966 a 1968 el arte teatral estuvo claramente escindido en dos formas de valoración, fáciles para quienes pretendían establecer juicios críticos tajantes: El teatro experimental y el comercial. Ambas modalidades satisfacían a dos sectores del público; los intelectuales y la clase media más o menos inculta de la ciudad. El teatro experimental tenía el acento de un arte dedicado a un público alerta, pensante y se permitía ver con desdén los beneficios económicos de los que disfrutaba el comercial.

Los llamados "empresarios" de esta modalidad llenaban sus salas con espectáculos intrascendentes, que pugnaban por lograr los beneficios de la pornografía en favor de su negocio, en tanto que el teatro experimental desenvolvía su acción en el manejo de ideas o de estímulos subconscientes, que ponían de manifiesto su desacuerdo con los dictados de la sociedad burguesa. Como ese teatro estaba dedicado a muy contados espectadores no sufría las limitaciones de la censura oficial, aunque ésta no viera con buenos ojos algunas de sus actividades.

Alejandro Jodorowsky, chileno, judío, desempeñó una función muy importante en esos años, en su búsqueda por expresar teatralmente el mundo irracional del hombre, sus apetencias, su ferocidad, sin recurrir al equilibrio de la razón. Sus montajes no admitían ninguna complacencia y alguno de ellos, el que realizó inspirado en *La sonata de los espectros* de Strindberg, alcanzó una depurada calidad estética y, al mismo tiempo, la condenación de la censura que clausuró las representaciones apenas dos días después

de estrenada la obra. Vencido por una lucha que le ofrecía pocas recompensas y muchos sacrificios, Jodorowsky se precipitó por el camino de la complacencia. En rigor puede afirmarse que a él se debe el comienzo de la mistificación que hoy singulariza al teatro en México, pues antes de abandonar la escena para dedicar sus actividades al cine, él mismo escribió textos, libretos para urdir espectáculos que comenzaron a atraer, por su acento "escandaloso", la atención de un gran número de espectadores, los que habían juzgado hasta entonces su teatro como algo críptico y extravagante. Un fuerte acento erótico se desprendía de estos espectáculos (*El juego que todos jugamos*, *Zaratustra*, etc.) y la presencia de jóvenes, hombres y mujeres, que mostraban su desnudez total sobre el escenario en escenas pretendidamente simbólicas, pero que estaban animadas por el mismo espíritu de escamoteo que motiva el "burlesque" más trivial; un juego de mostrar y esconder el desnudo del cuerpo, para incitar la temerosa atención de los espectadores de clase media.

Hombre de talento singular, Jodorowsky contribuyó a romper el congelamiento que confinaba al teatro experimental a salas reducidas, casi siempre vacías, e igualó los recursos de las dos zonas hasta entonces escindidas en nuestro funcionamiento teatral. (De paso, esta experiencia orientó a Jodorowsky para iniciarse en un cine plagado de actos sangrientos y de desnudos inexpresivos y barrocos).

Los descendientes del director chileno (Julio Castillo, Abraham Oceransky, etc.) heredaron ya la posibilidad puesta en juego por su admirado maestro y propiciaron la reconciliación entre el teatro "que quiere decir algo" y . . . el otro.

Resulta indispensable consignar que si iniciamos este resumen con la mención de los nombres de algunos directores de escena, es porque son ellos los que, a partir de 1960, pasado el período llamado estrictamente de postguerra, se han instituido el eje central del teatro en el mundo entero: pasado el auge del teatro de ideas que demostraba las insuficiencias del orden burgués, considerándolo como el mayor fracaso del mundo occidental (Sartre, Camus, Miller, Betti, etc.), y resultado de las frustraciones acumuladas por la humanidad a lo largo de toda su experiencia histórica, pasado también el deslumbramiento causado por los autores que analizaban dramáticamente el mundo partiendo de lo imposible, para poner de relieve lo posible, mediante el sistema axiomático de reducción al absurdo (Beckett, Ionesco, Adamov, etc.), el fenómeno más notorio en el teatro universal ha sido, desde 1960, la elevación de los directores de escena al primer rango del arte teatral. Casi todos ellos eran jóvenes que enarbolaban el manifiesto de Antonin Artaud, en el que se reniega de las "obras maestras" de la literatura dramática y convierte al director y a los actores en oficiantes de una ceremonia en que se revive, una y mil veces, el mito de la creación y la destrucción de la vida.





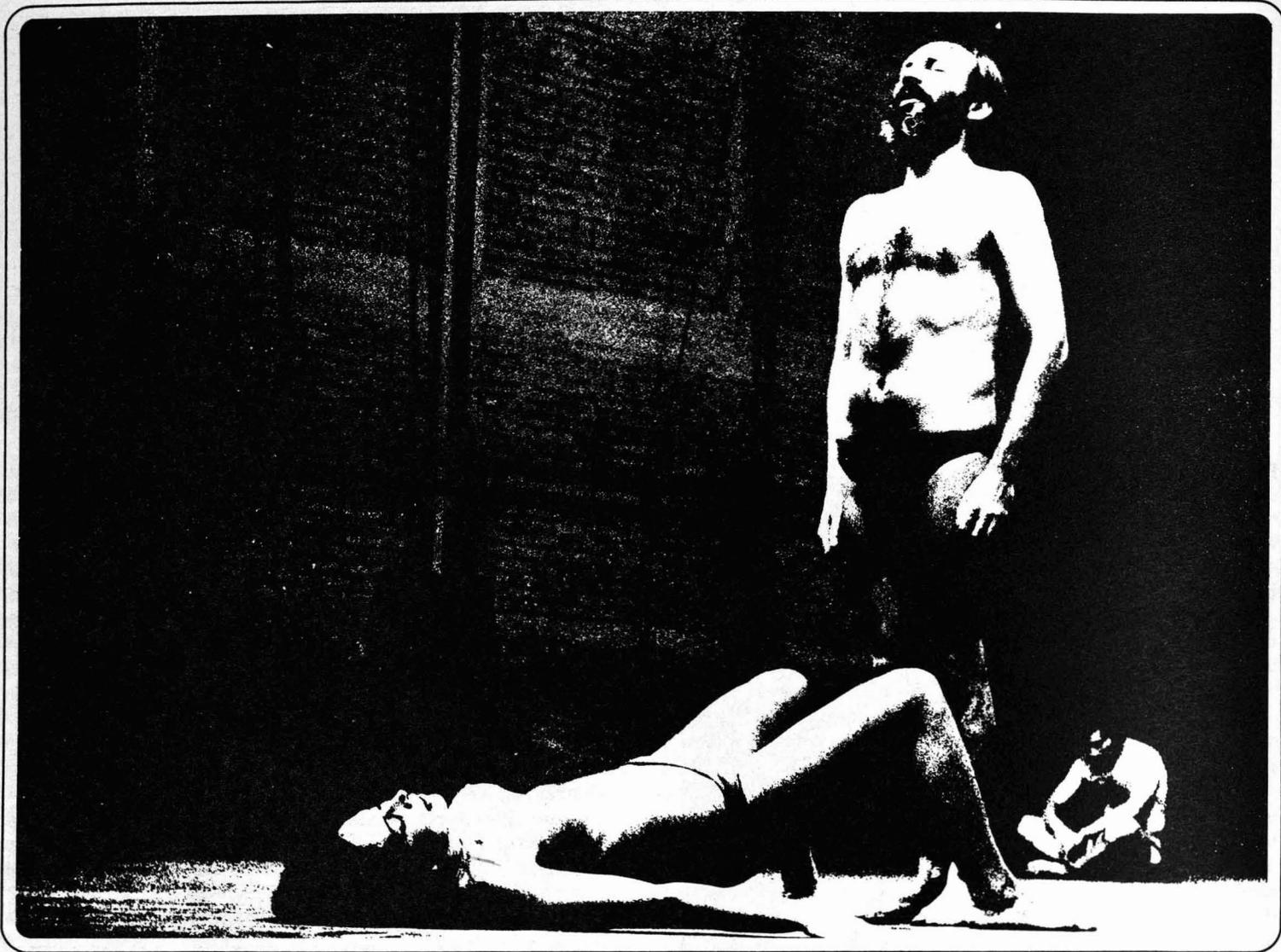
Sin haber asimilado cabalmente las reflexiones de Artaud (que, además, son frecuentemente contradictorias), en el mundo entero han surgido "laboratorios" de ese producto alquímico que es el teatro (Living theatre, Instint theatre, Grotowsky, Richard Schechner, etc.) que postulan el retorno a una forma teatral en la que el gesto, la dinámica corporal de los intérpretes constituyan el foco de atracción verdadero, renunciando a las bellas arquitecturas verbales, a los "grandes problemas" del pensamiento, para mostrarnos nuestra diaria oscilación, ejemplificada en las alteraciones visibles en el cuerpo desnudo, entre todo lo abyecto y lo sublime que hay en nosotros.

En los países carentes de una tradición, y por tanto de una evolución teatral, estos principios han sido tomados a la ligera (la precipitación en aceptar nuevas formas expresivas es uno de los signos de las culturas del subdesarrollo) y a partir de 1960 hemos visto montajes, cuyos títulos sería absurdo recordar, que muestran concepciones informes, apenas concebibles en un ambiente en que lo más inocente puede resultar trascendente.

1968 fue para México, todos los sabemos, un año singular. La afluencia de personas e ideas (en el teatro, específicamente, la visita de compañías de gran prestigio que concurrieron a la llamada Olimpiada Cultural) que por primera vez eran expuestas en el país (y cuya represión hizo más elocuente su valor e inconformidad), hizo que las clases medias adormecidas en el conformismo cobraran casi súbitamente una conciencia "revolucionaria" y su voz se hiciera oír vituperando a quienes las reprimían desde fuera, sin lograr, todavía, una clara visión de todas las fuerzas represivas, interiorizadas por un proceso histórico de siglos dentro de lo más profundo de su propio ser.

¿Cómo se manifestó esta inconformidad en el teatro? ¿Cuáles fueron sus cauces de expresión? La demanda contra elementos externos fue la que se hizo patente de inmediato: protestas contra la censura, derecho a la exposición de la pornografía como síntoma de libertad, imperativo de tratar en el teatro problemas "subterráneos" de la sociedad burguesa; drogadicción, homosexualidad, anarquía, etc. Pero todo esto fue expresado por medio de obras extranjeras, escritas ante sistemas crudamente poderosos y represivos, que han acatado un postulado emitido por los sicólogos: "El que verbaliza no actúa". Y así, las obras de "protesta", casi todas norteamericanas, que se han venido montando a partir de esa fecha, haciendo uso de la esencia misma del teatro, la verbalización, han frustrado un buen número de impulsos de acción de esa juventud que acude a aplaudirlas y que había comenzado a definirse como rebelde y revolucionaria. El hecho verdadero es que la crisis del 68 pasó, con todas sus consecuencias, sin dejar el rastro creador de una nueva dramaturgia, motivada por esa inconformidad y ese impulso de transformación social.

El cambio de gobierno en 1970 nulificó aún más el valor de esa



protesta al convertirla en una exigencia: la crítica, convertida en una responsabilidad exigida por las clases gobernantes perdió su fuerza como instrumento de grupo; el de los intelectuales.

La reacción de este fenómeno (que ya se había producido en Francia y Estados Unidos) se manifestó en la cultura de México en dos formas muy visibles: idealizando a quienes tienen el poder y permiten ser criticados o complaciéndose en la afirmación nacionalista, aislada del contexto ideológico mundial. En términos teatrales la idealización y la complacencia se conjugan en un género que, a partir del 68 ha cobrado en México un auge nunca antes igualado: el melodrama. El lenguaje puesto en boga y difundido por todos los medios de comunicación nos recuerda que lejos de vivir en un régimen autocrático (en el que se produce la tragedia y la comedia) el único camino posible para el hombre es el de la democracia (en la que se han sustituido las grandes pasiones por los buenos sentimientos con la proliferación de las actitudes melodramáticas).

La clase media reconciliada con sus gobernantes encuentra dos formas de teatro que la satisfacen igualmente: el teatro experimental, que ya no la inquieta e invariablemente la complace con la visión de algunos desnudos, prohibidos antes del 68, o el teatro comercial que, por primera vez en nuestra historia, se atreve y logra llevar a la escena obras "como en Estados Unidos". Al lado de estas dos manifestaciones, las salas de que disponen casi todos los edificios de sindicatos cumplen largos contratos con "empresarios" que exhiben comedias de diferentes procedencias, "adaptadas a México" en las que se muestran problemas de infidelidad

conyugal, vínculos de fácil sexualidad, etc., actos condenados por las buenas costumbres, que a la postre encuentran un final conveniente a ellas y a la aparición inmotivada de un hombre o una mujer desnudos, sin pretensiones de mostrar la soledad del individuo en su desnudez" como en el teatro experimental, sino que recuerdan el disfrute "pecaminoso" del *voyeur*, que hasta ahora se daba a escondidas y era revelado en escandalosas redadas policiacas y que de pronto se ve legitimado con el pago de un boleto que le permite el acceso a la sala. Un boleto que, además, tiene un alto costo, pero le permite olvidar las angustias de los procesos inflacionarios.

Algunos valiosos directores de escena no han podido aceptar los nuevos esquemas teatrales, preferidos ya por intelectuales o iletrados y han dedicado su acción al cine. Entre ellos debemos recordar, con toda justicia a Miguel Sabido y Juan Ibáñez, momentáneamente perdidos para el teatro mexicano.

Es verdad que este empobrecimiento se debe también a fenómenos que gravitan sobre el teatro de todo el mundo. La ausencia de grandes temas, el dominio de los directores de escena, la crisis evidente de la dramaturgia universal ha desviado la atención del espectador a la mera visión de hechos físicos sobre el escenario y en algunos casos, como el deslumbrante espectáculo que llevó a escena Richard Schechner en Nueva York con el título de *Dyonisos 70* el poder de las imágenes ópticas, la fuerza y belleza de los cuerpos desnudos, incontables, daba a la totalidad un aliento apocalíptico que no necesitaba de una historia temática para comunicar un estremecimiento de plenitud en la desnudez

presente de esos cuerpos y de temor por su posible desaparición.

Pero en México sólo hemos podido ver a los actores atemorizados, que se desvisten con una carga de culpabilidad que sume en la tristeza a los espectadores, sin lograr descubrir los poderes expresivos de esa maquinaria siempre sorprendente que es el cuerpo humano.

El nuevo sector aparecido durante los diez años más recientes es, decíamos, el de un grupo de "empresarios" (y aquí la palabra adquiere su definición precisa) que, como en cualquier comercio, han urdido astucias para importar algunos productos teatrales, "elaborados por mexicanos", y que logran aproximaciones, más o menos aceptables, de los montajes de algunas comedias musicales que alcanzan fortuna en las ciudades norteamericanas. Si Nueva York es la metrópoli irrefutable, la reproducción de lo que allí logra el éxito es una satisfacción de la que no puede privarse al público de México (aunque muy frecuentemente éste no reconozca en esos espectáculos ningún rastro de la realidad más o menos significativa para él). Estos empresarios hacen viajar a sus actores, directores, escenógrafos para lograr, con la mayor fidelidad posible, la imagen de la escenificación original. Si esto casi nunca se logra es porque los dictados que motivan escénicamente esos montajes y los recursos disponibles en México no tienen ninguna relación posible. Vista a la luz de un criterio sociológico, la importación de estas comedias musicales es una declaración explícita del coloniaje, con todo lo que éste tiene de enajenación de la propia realidad. Las historias expuestas en esas comedias han nacido del anecdotario norteamericano. Ya sea de escritores de talla mayor, o de otros "libretistas" que logran, por diversos caminos, la mitificación de la vida de Estados Unidos. La comedia musical es, quizás, la aportación mayor que ese país ha hecho al teatro del mundo: la configuración de historias y música de arraigo popular, la magia escénica creada por la precisión de las computadoras, el ejercicio del baile como un deporte vibrante, testimonio del vigor y la vitalidad anglosajonas ajusta su trazo y su desarrollo al corte físico de esa raza.

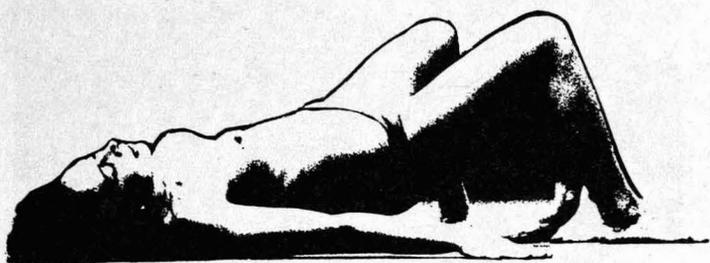
Las calcas transportadas a México son casi siempre lamentables (aunque alguno de esos empresarios haya tenido el escrúpulo alguna vez de hacer venir al coreógrafo norteamericano para adiestrar a sus bailarines). Las historias resultan desconocidas para la mayoría del público mexicano, la música no satisface sus exaltadas preferencias líricas y el espectáculo en su totalidad queda reducido a un esquema elemental, torpe, debido a la inexperiencia de los bailarines, desmañados y poco ágiles, a la falta de soltura de los cantantes, todos carentes de ese aire deportivo bajo cuyo signo transcurre todo el acontecer de las comedias musicales. Y no basta la presencia de alguna "estrella" de los escenarios nacionales, para que el resultado cobre autenticidad. Sin embargo, la importación de estas comedias ha hecho patente el poder adquisitivo de



las clases medias, que, a pesar de todo, disfrutan estas aproximaciones a lo que puede verse en Nueva York (así como en las modas del vestuario, a falta de los de Nueva York, se conforman con los dictados de Tejas o California) y las grandes salas se ven colmadas diariamente durante largas temporadas, cumpliendo la exigencia de quienes proclaman que "en una gran ciudad como la nuestra debe haber de todo".

¿Y el teatro oficial qué hace para trazar una línea de acción dentro de este caos que sufre actualmente la actividad escénica en México? Las instituciones que dedican su presupuesto a esos fines son el Instituto Nacional de Bellas Artes y la Universidad Nacional. El INBA, que en períodos anteriores tuvo en su favor el descubrimiento de nuevos autores, como ocurrió con todos los que forman la llamada generación del 50 (Luisa Josefina Hernández, Sergio Magaña, María Luisa Algara, etc.) es ahora un reducto de acontecimientos eventuales. Algunas compañías extranjeras de paso por México ofrecen dos o tres representaciones de las que ni siquiera logra informarse al público. Ni una sola iniciativa renovadora se debe a esta institución en los últimos años. Ni siquiera la que en otros tiempos propició con visible beneficio para la vida teatral mexicana, la de organizar temporadas bien conformadas de las compañías más importantes del mundo: La Comedia Francesa, el Teatro Nacional Popular de Jean Vilar, la compañía Barrault-Reinaud, El teatro Stabile de Génova, la Compañía de Vittorio Gassman, la Compañía chilena de teatro, etc., que ilustraban distintas tendencias dedicadas, por lo menos, al muy escaso público políglota de esta ciudad.





Por su parte la Universidad sufre el problema de los grupos experimentales que han caído en los lugares comunes de los espectáculos que prescinden de lo argumental y lo ideológico, negando así la propia esencia universitaria; la de propiciar el análisis y difusión de los diferentes contextos de ideas que nutren la cultura de nuestro tiempo. Trivializado el teatro de los universitarios, su espíritu, aunque no sus formas de expresión, satisface la misma necesidad de adormecimiento que propicia el teatro comercial entre las clases medias.

El Gobierno de la República ha tratado de inducir una actividad teatral que manifieste la raíz nacionalista en que se apoya. Para ello ha concedido su respaldo incondicional a un grupo de autores, encabezados por Rodolfo Usigli, cuyas obras tuvieron vigencia y aún valor acusatorio en el México de hace treinta años. Usigli ha relevado las agotadoras exigencias de esta tarea en manos de otros autores de menor talla, al menos en lo que a dramaturgia se refiere, y en compañías organizadas sin limitaciones económicas han llevado al "pueblo", o sea a las clases medias menos exigentes, algunas comedias mexicanas motivadas casi siempre en problemas familiares expuestos con excesivo pudor. A pesar de la sagacidad de los gobernantes que se han percatado de la necesidad de que los pobladores del país puedan intentar algún proceso de autoanálisis, frente a los grandes problemas nacionales, las obras representadas por estas compañías han sido anacrónicas, con un gran desperdicio económico de los presupuestos destinados a ellas. La ausencia total del valor educativo, la blandura sentimental, hacen pensar que quienes dirigen estas temporadas suponen que el público está fijo en determinados períodos de la historia. El resultado se ha hecho visible con la ausencia de ese público y la resonancia negativa de la crítica.

¿Y qué ocurre con el teatro verdaderamente nuestro, el que debería ser producto natural de consumo para el público mexicano? Me refiero al teatro escrito hoy en lengua española; el de los autores peninsulares, enemigos del franquismo (Alfonso Sastre, Ana María Matute, etc.) o el de los dramaturgos latinoamericanos como Jorge Díaz o Egon Wolff, chilenos; Mario Benedetti, uruguayo; Eduardo Manet y Virgilio Piñera, cubanos; José de Jesús Martínez, panameño; René Marqués, portorriqueño. O las muy valiosas obras de los autores brasileños, que circulan hoy por el mundo entero, de las cuales disponemos de textos bien traducidos; Oduvaldo Viana A., Mariano Suassuna, Joachim Pedrosa o Rachel de Queiroz, que forman el conjunto más poderoso e innovador dentro del teatro de América Latina.

Toda esta creación dramática permanece desconocida para el público de México. Y esta reflexión se vuelve irónica cuando pensamos que en estos momentos una compañía teatral auspiciada por instituciones oficiales de México y que se nombra Teatro de las Américas Unidas, recorre nuestro continente encabezada por

Carmen Montejo (gran actriz siempre en espera de asesores bienintencionados) representando una obra de García Lorca, que fue estrenada hace treintaisiete años, tragedia rural y regional, que nada puede decir ya a los pobladores de América Latina de su problemática y de su realidad. Este hecho evidencia que los organizadores de esa institución contradicen con sus actos el nombre que le dieron, ignorando el vigor del teatro latinoamericano actual, que durante los diez últimos años ha sido traducido y representado fuera de las fronteras de nuestro continente más asiduamente que en tres siglos de nuestra historia anterior.

Queda solamente por señalar, aunque sea brevemente, los autores aparecidos dentro del marco de la endeble dramaturgia nacional en el período que señala este texto: por lo general, los autores de la generación anterior a éstos permanecieron anclados en el costumbrismo, aunque algunos de ellos hayan ensayado, con poca fortuna, un examen más riguroso de la realidad actual. Y entre los que iniciaron su actividad durante la década que comienza en 1960, algunos continúan con esa modalidad, aunque traten de disfrazarla con el anuncio de un teatro documental, a la manera de Vicente Leñero. Lo que Peter Weiss, gran maestro del género, obtiene de la interpretación histórica universal, por examen de un documento particular dramatizado, Leñero lo contradice, queriendo seguir los pasos de Weiss, pues de un acontecimiento que puede contener un sentido general él obtiene, reduciéndolo, un hecho local falto de todo interés dramático, en obras como *Los Hijos de Sánchez* o *El juicio*. Por su parte, Carlos Olmos, más sincero y con menos preocupaciones seudointelectuales, ha logrado obras nacidas en el encierro de la vida provinciana, en el que todos los actos y presencias se mitifican. Sus obras *Juegos profanos*, *Juegos impuros* y *Juegos fatuos* deducen de ese hermetismo elementos alucinatorios que revelan el claustro psicológico que, a su juicio, retiene rezagados históricamente a la mayoría de los pobladores de México.

Sólo Maruxa Vilalta, que inició su carrera con obras didácticas de trazo simple y lenguaje directo, ha logrado desprenderse totalmente de preocupaciones regionales. Sus obras *Esta noche juntos amándonos tanto* y *Nada como el piso 16* nos la muestran dueña de los procedimientos expresionistas, capaz de enfrentar a los personajes con su yo interior y al mismo tiempo verlos como seres circunstanciales, determinados por el momento histórico que les da vida.

Sería de desearse, con riesgo de caer de nuevo en el riesgo de esperar que los años venideros pueden traer cosas mejores, que durante el próximo sexenio se orientaran las actividades del teatro mexicano dentro de cauces más contemporáneos, para que la ciudad de México, al menos, dejara de ofrecer en su realidad teatral ese cuadro paradójico de una vida multiplicada y al parecer próspera, carente de toda exigencia de calidad.



**ANTONIO
RODRIGUEZ**

DIEZ AÑOS DE ARTES PLASTICAS EN MEXICO

La vida artística de México, en el medio siglo que se extiende a partir de la revolución cultural iniciada en el período de De la Huerta, Vasconcelos y Obregón, se caracteriza por un movimiento de péndulo que va desde el muralismo, con sus formas expresionistas y preocupaciones sociales, hasta el extremo opuesto, el de la abstracción "apolítica".

Si el primero se preocupaba, sobre todo, por oponer al cuadro de caballete, de la colección privada, el muro de los edificios públicos, que estaba o debería estar al alcance de todos; el segundo devolvía al cuadro su función intimista, no pocas veces comercial y, desde luego, ajena a las mayorías.

El muralismo y la Escuela Mexicana de Pintura buscaban afanosamente las raíces plásticas y culturales de su pueblo, a fin de expresarse con un lenguaje que ya no le fuera ajeno, prestado, impuesto o "voluntariamente" asimilado —como lo había sido durante las épocas de colonización política o económica y cultural que el país había sufrido durante varias centurias.

En el polo opuesto, las corrientes estéticas y los intereses políticos que se opusieron al muralismo y a sus diversas expresiones, descargaron contra la cortina de nopal el peso de su aversión contra un "nacionalismo" que consideraban asfixiante.

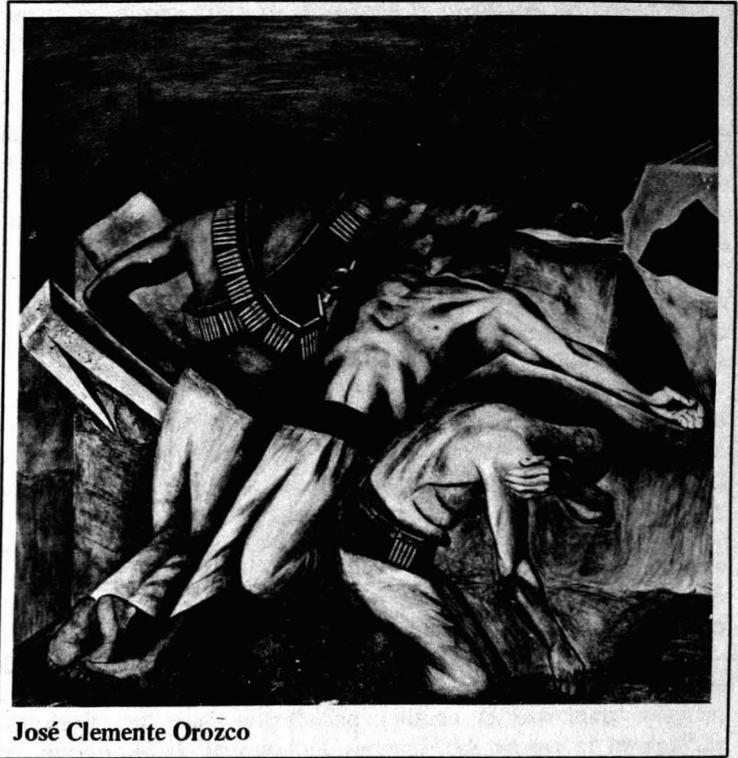
Desde ese momento en adelante, todo se volvió su contrario. En la época de los muralistas, se protestó contra la exhibición, en esta capital de una muestra de Picasso; en la época de la batalla contra la "cortina de nopal", se había vuelto cosa de vergüenza admirar la obra de Rivera, Orozco o Siqueiros.

No aplaudir, en su tiempo, a la Escuela Mexicana de Pintura equivalía a cometer una *traición nacional*; admirarla, posteriormente, seguía constituyendo una *traición, pero, ahora, hacia los valores universales y ecuménicos del arte*.

Al nacionalismo exacerbado —"Europa apesta", decía un teórico del nacionalismo musical— sucedió un internacionalismo que se nutría, sin afán creador propio, de fuentes ajenas y el sectarismo feroz, que consideraba *enemigo del pueblo* a quien no colmara de ideas políticas a la más insignificante naturaleza muerta, cedió el paso al sectarismo de una supuesta superioridad racial del espíritu. Antes, era "traidor" quien no aceptara las recetas de una pintura que se había vuelto oficial, después era "indigente mental", quien no comulgara con un arte que se había vuelto oficioso.

Los artistas jóvenes que en la década de los cincuentas manifestaron su rebeldía contra la escuela y la burocracia dominante tuvieron naturalmente motivos de sobra para hacerlo.

La versión que de la época ofrece Cuevas acerca de la Esmeralda, el INBA y de algunas galerías de la capital, es desgraciadamente cierta. No sería posible a un joven rebelde y dotado de talento



José Clemente Orozco

seguir a los epígonos de la Escuela Mexicana de Pintura que desplegaban desesperados esfuerzos por continuar a Diego, a Siqueiros o a Orozco. Vista a la luz de ahora, su inconformidad fue provechosa y fecunda; pero no faltó quien sacara partido de su muy válida iconoclastia.

Por entonces, el "nacionalismo" latinoamericano era considerado por muchos como una plaga aborrecible. Un político yanqui, después de una gira de "buena-voluntad" por el "sub-continente", manifestó su pesar por el "nacionalismo" que minaba a los países del Sur. "Son países interesantes —dijo— pero, desgraciadamente, muy nacionalistas."

No era posible, obviamente, combatir en forma muy abierta el nacionalismo político de América Latina. Cualquier intento de este tipo estaría inexorablemente condenado a fracasar; pero no era nada difícil abrir un hoyo en el flanco del arte.

Se organizó en toda América una campaña contra el pernicioso "abceso" de la pintura mural; se condenó el retrógrado nacionalismo artístico y cultural de México, y, en contrapartida, se colocó en el más alto pedestal del arte contemporáneo al expresionismo abstracto de los Estados Unidos que aparecía así como el "antídoto" contra el "veneno" de América Latina.

De hecho, se combatió el nacionalismo mexicano en la misma medida en que se exaltó el naciente nacionalismo artístico, del Norte.

Fascinante, audaz, pleno de fuerza o de subyugante misterio, el arte de Pollock, Mark Rothko, Franz Kline, De Kooning, Ashile Gorki, etc., proporcionaba buen material para la cruzada por la conquista espiritual del mundo que los Estados Unidos llevaron a cabo en múltiples lugares de la tierra. El expresionismo abstracto era, según la organizada campaña, la expresión máxima del arte.

Al mismo tiempo que daban la pauta para un nuevo arte, los círculos político-culturales norteamericanos promovían la ruptura del flanco nacionalista por medio de estímulos substanciales a algunos artistas de los países "subdesarrollados".

Exposiciones, catálogos, libros, simposiums, viajes, honores y becas (sabía pero exigentemente concedidos) lograron atraer a algunos de los más talentosos artistas de América Latina hacia las posiciones "neutrales" de quienes se habían propuesto desacreditar y liquidar al "nefasto" y "bárbaro" nacionalismo mestizo.

No pocos artistas supieron resistir al intento de colonización espiritual con verdadero heroísmo pero, en conjunto, esta política dio resultado: ayudó a cambiar el panorama artístico de nuestros países.

Respecto de la política cultural como parte de un programa de sumisión inteligentemente establecido vale la pena recordar el artículo, traducido al español por Belkin, que Eva Cockcroft publicó en la revista *Art Forum*, de junio de 1974. Aunque ya nada de la CIA pueda asombrarnos no dejan de resultar sorprendentes las revelaciones de la escritora acerca de la participación que la famosa agencia tuvo, o sígue teniendo, en los centros rectores del arte "apolítico".

Conocíamos las ligas de los magnates industriales con los museos norteamericanos particularmente con el Museo de Arte Moderno que la familia Rockefeller fundó en 1929, y que en diversas ocasiones dirigió. No ignorábamos que el mismo Nelson Rockefeller, presidente del Museo en 1939 y en 1946 ejerció una influencia directa, o por intermedio de su hermano David y de la señora John D. Rockefeller III, en el poderoso centro rector de las artes de América; y nadie tampoco desconocía el hecho de que la aceptación o rechazo de una obra de arte, o el veto a un artista por parte de este museo, constituían leyes que las galerías, los museos y los críticos de toda América tenían que acatar.

Pero no sabíamos que algunos de los mentores del referido museo, por ejemplo John Hay Whitney, en una época presidente del patronato del Museo, había trabajado, durante la guerra, para la Oficina de Servicios Estratégicos, precursora de la CIA; y tampoco se sabía que Tomás W. Braden, durante un tiempo ejecutivo del mismo museo, pasó después a la Agencia como "supervisor de sus actividades culturales"...

José Luis Cuevas



Whitney afirmó, en 1941, que *el Museo de Arte Moderno podía servir como una arma en la defensa nacional* "para educar y fortalecer los corazones y la voluntad de los hombres libres para defender su libertad"...

No es de extrañar, por todo ello, que la famosa empresa petrolera ESSO haya organizado, a escala continental, un concurso de arte con *semifinales* en todos los países de América Latina.

El concurso ESSO marca, en México, el retorno del péndulo, si no hacia el punto de partida —obviamente irreversible—, al menos hacia un equilibrio entre las manifestaciones artísticas gratas al Museo y un nuevo figurativismo.

Este concurso provocó en México un gran escándalo: en primer lugar por las graves inmoralidades cometidas por el jurado y, en esencia, por el descaro con que empresas petroleras, de tan nefastos antecedentes en América Latina, se presentaron como "patrocinadoras (y rectoras) del arte en nuestros países".

Las obras aprobadas en la "semifinal" de México (todas abstractas) fueron rechazadas en la "final" de New York o Washington, lo que provocó la primera ruptura seria en un arte que se había vuelto tan dogmático, tan sectario, tan "poseedor de la verdad"

como lo había sido antes el arte que, más teórica que prácticamente, preconizaba la marcha por una sola ruta.

Más tarde, en abril de 1966 se instituyó el salón *Confrontación 66* que pretendía mostrar y confrontar entre sí lo que entonces se realizaba en el país.

Confrontación redujo su amplitud al limitar la edad de sus participantes a 40 años (nadie supo nunca por qué, precisamente 40 años) y rechazó la propuesta de que la pintura mural formara también parte del certamen, lo que dio motivo a la salida de la Comisión Organizadora, en señal de protesta, de quien esto escribe.

A pesar de estas limitaciones que muestran cuán arraigado se hallaba todavía el desprecio hacia la pintura mural, *Confrontación* tuvo éxito. Prolongó la sacudida que el certamen ESSO con sus inmoralidades y sujeción a la iniciativa "cultural" de una empresa petrolera (someten a los países de América económica, política y militarmente y fingen rescatarse con piadosos actos culturales) había provocado y dio a conocer a varios artistas. *Confrontación* sancionó además, y quizá haya sido eso lo más importante, la multiplicidad de tendencias en la vida artística de México: y no sólo sancionó, estimuló su conocimiento y práctica.

En realidad ya nadie podía contener la curiosidad de los jóvenes artistas hacia lo que ocurría, o había ocurrido antes, en el mundo. La posibilidad de viajar, de recibir libros y revistas extranjeras, de contemplar directamente la obra de pintores y grabadores de otros países exacerbó, con resultados prácticos, esa curiosidad.

Y todo lo contrario de lo que había ocurrido antes, cuando la exposición de Picasso había merecido reparos, por constituir una "intrusión" del arte burgués en nuestro; cotos sagrados, México abrió jubilosamente sus puertas a cuanto se realizaba fuera de sus fronteras.

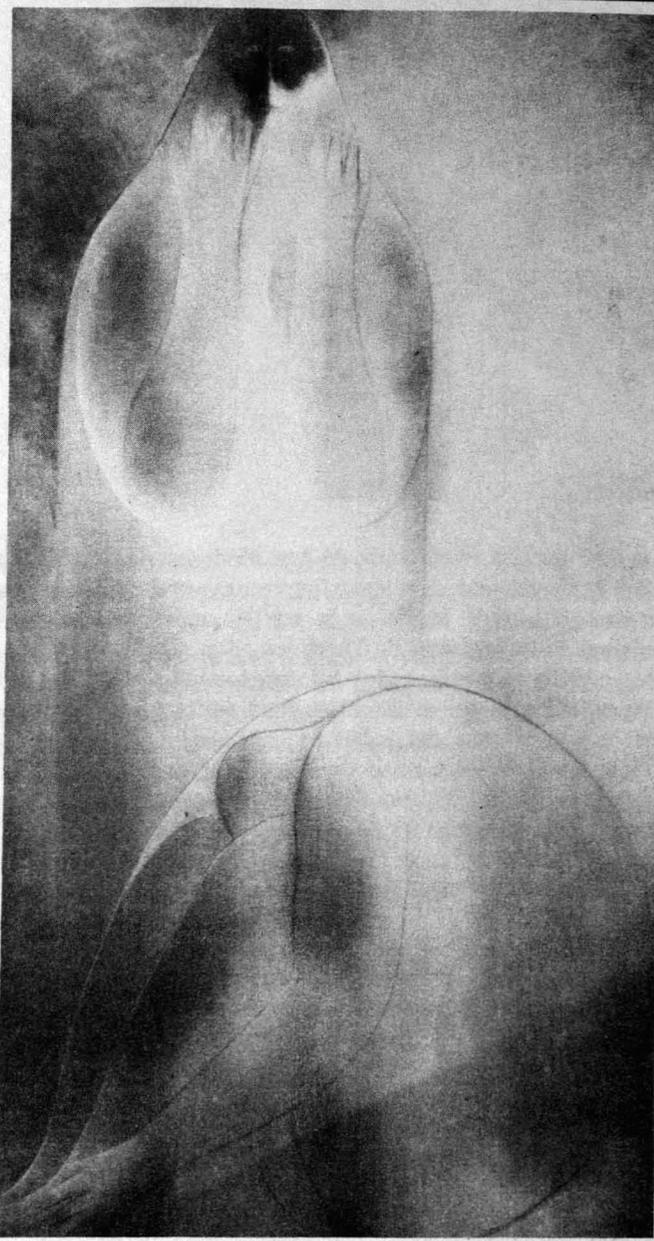
El Museo de Arte Moderno, inaugurado al final de 1964, ha contribuido a ese conocimiento del arte mundial con las exposiciones que ha presentado de Italia, Bélgica, Holanda, Polonia, Checoslovaquia y de artistas como Vasarely, Soulages, Magrite, Delvaux, Ensor, Agam, Paul Klee, Dubuffet, etc.

También el Museo Universitario de CU ha dado una valiosa aportación al conocimiento del arte de todos los ámbitos con exposiciones como las de las Artes Plásticas al Servicio de la Arquitectura, el Cinetismo, las Estructuras Musicales de François y Bernard Baschet, la arquitectura finlandesa, etc.

1968, como todos sabemos, fue un año clave para la vida política, social, cultural y artística del país.

Por un lado, se llevaron a cabo eventos de carácter artístico de extraordinaria importancia; por el otro se produjo la ruptura cuyas consecuencias nadie ignora.

Ricardo Martínez



Entre los primeros debemos incluir las notables exposiciones que en diversos lugares de la capital, particularmente en el Museo Universitario de CU se presentaron: la de "Cinetismo" (escultura electrónica en situaciones ambientales) con obras de Agam, Brader, Fontana, Haacke, Le Parc, Levine, Lye, Mack, McClanahan, Medalla, Morris, Piene, Soto, Takis, Tinguely, Uecker, Van Saun, Witman y Luc Peire.

La realización de un conjunto escultórico-urbanístico a lo largo de un extenso anillo periférico que reunió a artistas de numerosos países: Suiza, Holanda, España, Australia, Israel, Polonia, Bélgica, Alemania, Marruecos, Francia, Japón y México impulsó a la idea de crear un arte público a escala urbana.

Concebida para atraer a la mayor parte de los artistas mexicanos y destinada a alcanzar resonancia internacional, la exposición, que se presentó en Bellas Artes con el tema de El Sol, fue cuestionada por los artistas al ver el sesgo que la política internacional de México seguía.

A ello se debió el Salón Independiente formado por numerosos artistas (muchos de ellos provenientes de "*Confrontación 66*") que rehusan participar en actos organizados por el gobierno, o en los cuales hubiera de por medio recompensas monetarias.

Aunque de corta vida (presentó exposiciones en la Sala Isidro Fabela, 1968, en el Museo Universitario, 1969, en la Casa de



Cultura de Toluca, y en el Centro de Arte Moderno, de Guadalajara) el Salón Independiente constituyó un rechazo real de los artistas más representativos de México a la política represiva que en ese año culminó en las masacres de Tlatelolco.

Estos mismos acontecimientos colocaron a muchos artistas ante la necesidad de expresar su inconformidad política, revolucionaria, por medio de la pintura, del grabado y del mural.

Artistas tan disímbolos como Cuevas, Felguérez, Orozco, Rivera, Urban, Messager y la escultora Elerta se reunieron para pintar, en las láminas que tapizaban el monumento a Alemán, un mural de violenta protesta.

Jesús Hernández Delgadillo, el artista que años antes había ganado un premio en la Bienal Juvenil de París constituyó con otros artistas, una especie de brigada artística que se dedicó a pintar murales, fijos o transportables, en el Instituto Politécnico, en la Universidad y en diversas instituciones docentes del país.

La pinta de las bardas, que en pleno 68 se multiplicó por toda la ciudad adquirió, en algunos lugares, las características de un verdadero *arte colectivo y anónimo*.

Coincidiendo con la vuelta, en todas partes, al figurativismo, aunque de nuevo tipo, muchos pintores jóvenes dejaron en su obra referencias nítidas a los acontecimientos de octubre.

La obra que con más elocuencia expresó la indignación y la cólera de los artistas de México por las masacres de Tlatelolco fue la serie de 12 aguafuertes que Francisco Moreno Capdevila exhibió, durante el mismo sexenio, en la Unidad Cultural del Instituto Politécnico.

Como en los grandes momentos de la historia del arte en que el drama de un pueblo encuentra cabal expresión en una obra poderosa, Francisco Moreno Capdevila alcanzó la plenitud formal, sin necesidad de recurrir a la anécdota literaria o al recurso descriptivo, lo que fue plenamente valorado en la Bienal Florentina de la Gráfica, en 1971, en la cual el artista fue premiado con una medalla de oro.

El año de 1968 marcó, así, un viraje decisivo en las Artes de México que al influjo de la sacudida provocada por la matanza de Tlatelolco se sintieron liberadas de la prohibición tácita que los años de predominio del arte abstracto habrían señalado.

Al contrario de otros países donde los artistas suelen organizarse en grupos generalmente reducidos, pero muy homogéneos, sobre la base de un programa común que se expresa en "manifiestos" o "programas", en México persiste la tradición iniciada por el Sindicato de pintores y Escultores el cual en los primeros años del movimiento muralista representó un importante, aunque controvertido papel ya que dio una base teórica a su práctica.

El mismo Orozco señala la importancia del Sindicato, importancia debida no tanto a su estructura ("pues el Sindicato no era una organización obrera que tuviera que defenderse de un patrón"),

sino por las ideas expresadas en su "manifiesto", de las "cuales se derivó la influencia que se hizo sentir por dos décadas".

Continuada en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, LEAR, que impulsó numerosas actividades artísticas (realización de murales en diversos lugares del país) y desplegó una importante labor política en la época en que la humanidad se hallaba bajo la amenaza de la expansión del fascismo, la tradición iniciada por el Sindicato se prolongó, en la década de los cincuentas, en el Frente Nacional de las Artes Plásticas que editó una revista (la futura "Artes de México") y presentó exposiciones de nuestro arte en diversos países: Alemania, Polonia, Checoslovaquia, China y otros.

Excepción a esta regla la constituyó el grupo que, bajo el nombre de *Mafia*, unió durante algunos años a varios artistas, críticos, periodistas y escritores.

Desprovista de cualquier programa estético o ideológico, la *mafia* actuaba como institución de elogios mutuos, de beneficios propios y de agresión (la del silencio, del menosprecio o del boicot) contra quienes le eran ajenos.

Este grupo, más o menos fluido y elástico pero real, que ejerció la influencia de su poder en la prensa, en las editoriales, en la televisión, en las galerías, en los premios, en las exposiciones internacionales, queda como una página ilustrativa de esta etapa de nuestras artes plásticas.

■

En cierto modo alentada por esta tradición (político-sindical) y en mayor parte aún por el deseo de responder a los numerosos problemas que los acontecimientos del 68 habían dejado en la vida política y cultural de México, se realizó el año de 1972 el Primer Congreso Nacional de Artistas.

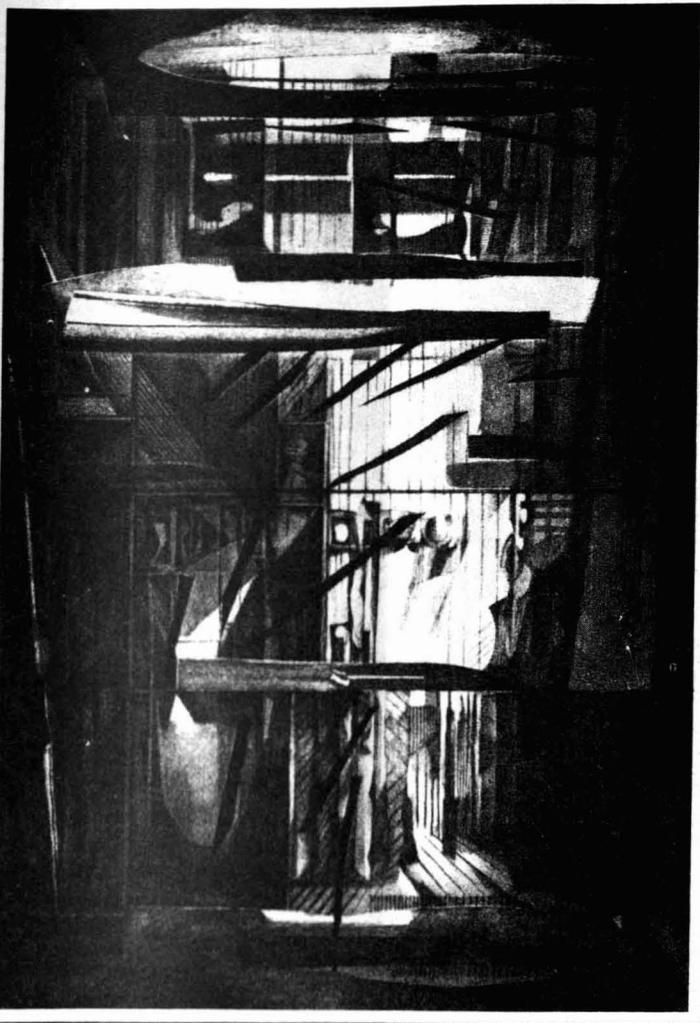
La iniciativa de este Congreso no se debió, como se ha dicho, al Instituto Nacional de Bellas Artes sino al escritor Jorge Hernández Campos, que entonces ocupaba el puesto de Jefe de Artes Plásticas del INBA, a quien la misma institución cesó posteriormente, en forma fulminante y brutal, en respuesta al afán, demostrado por el escritor, de democratizar al Instituto con la creación de un Consejo de Asesores para efectos de la selección de las obras de arte en las exposiciones nacionales o internacionales.

Una comisión Organizadora, integrada por artistas, críticos y maestros universitarios (en la cátedra de Estética) elaboró el programa del Congreso que sirvió de base a la convocatoria.

El Congreso se efectuó en la ciudad de México los días 17, 18 y 19 de abril con una asistencia aproximada de 400 personas. En él se leyeron 67 ponencias y se registraron 800 intervenciones.

Las resoluciones del Congreso se condensaron en un documento prolijo de 43 puntos, algunos de los cuales resultaban tan abstractos y alejados de la realidad social en que vivimos como el

Francisco Moreno Capdevila



de que el Estado debe "reglamentar las actividades de las galerías de arte".

Frustrado en su propósito (núm. 43) de crear una Asociación Nacional de Artistas Plásticos, autónoma, para la realización de los acuerdos y para la defensa de los "intereses profesionales" de los artistas, el Congreso expresó, sin embargo, algunos puntos que marcan las preocupaciones de una parte considerable de los artistas contemporáneos. Entre los más importantes citamos los dos siguientes:

—El artista no debe renunciar a su libertad creadora ante ninguna exigencia.

—Lo nacional en arte es patrimonio del país que debemos resguardar y defender, pero deben desecharse todas aquellas formas de nacionalismo que nos lleven a cerrarnos a corrientes ideológicas, estéticas o a nuevas tendencias en el arte.

El Congreso acordó una atención particular a los problemas de la educación estética; consideró que el Museo de Arte Moderno "no ha cumplido ni cumple con las funciones que le corresponden" y requirió la reestructuración del INBA "a nivel de una Secretaría de Cultura".

Puede decirse que el Congreso interesó a la mayor parte de los artistas de todo el país, agitó ideas, llamó la atención hacia muchos problemas; pero al no poder prolongar su acción en alguna

forma organizada, quedó tan sólo como un anhelo.

Aunque realizado en los Estados Unidos (en la Universidad de Texas) el Simposium de Austin sobre Arte Latinoamericano reviste indiscutible importancia, no tanto por sus repercusiones (apenas fue conocido en México, y en la exposición paralela sólo participaron 12 artistas seleccionados por *Plural*), sino por la naturaleza de los temas que en ese simposium fueron planteados.

Tres de las cinco preguntas alrededor de las cuales se desarrolló el simposium responden en cierto modo a las preocupaciones de nuestro análisis sobre las artes de México: 1. *¿Existe un arte latinoamericano como una expresión definida? Si existe, ¿bajo qué condiciones?*; 2. *¿Puede un artista producir independientemente de intereses extranjeros?*; 3. *¿Hasta qué punto los artistas latinoamericanos responden a circunstancias inmediatas, comunidad, recursos plásticos u otros?*

Las respuestas de algunos de los artistas participantes a esta encuesta nos proporciona revelaciones interesantes.

Para Cuevas (según el número 52, de *Plural*), "sí existe un arte latinoamericano que consiste en un rechazo voluntario del arte europeo y del norteamericano. . . Me repugna —dijo— la actitud de esos artistas que parecen ir a New York a "mendigar" el favor de los críticos locales como para lograr un "doctorado en pintura".

Fernando de Szyslo, el gran pintor peruano, defendió una tesis digna de análisis. Según él (y de acuerdo con la misma fuente) "el arte latinoamericano se volvió colonial. . . después de la Colonia. . . Después de la Independencia —dijo— es cuando aparece nuestra verdadera 'colonización' artística".

Sin compartir del todo este punto de vista (el arte de la Colonia fue realmente colonial, por el tema, por la forma y por el espíritu, aunque no faltaron intentos de "descolonizarlo") aceptamos que la nostalgia de la Colonia se ha apoderado de cuantos, sobre todo en el dominio de la arquitectura y del urbanismo, copian con o sin imaginación el barroco de los siglos XVII y XVIII. Hay ciudades de México que cada día son más coloniales. . .

Para Martha Traba, según la versión de Damián Bayón, en el mismo número de *Plural*, "el drama del arte latinoamericano radica en que *sufre permanentemente las presiones de los centros autoritarios donde reside el capital y se dan las consignas que hay que seguir*".

Independientemente de las formas propuestas para responder a las cuestiones presentadas es importante señalar que la noción de *continente ocupado*, sugerida por la misma Martha Traba, apareció "vez tras vez" a lo largo de todo el simposium, según lo afirmó el mismo articulista.

Y no ha sido otra la actitud de cuantos, en el transcurso de varias décadas, han señalado esa situación de continente ocupado, y han luchado contra ella al crear y pugnar por un arte voluntariamente desligado de toda tutela.



En el año de 1967, una importante exposición de David Alfaro Siqueiros en el Museo de la Ciudad Universitaria, que abarcó la casi totalidad de la obra de caballete del gran pintor y varios proyectos y fragmentos de mural, dio nueva actualidad a los problemas del muralismo y de la Escuela Mexicana de Pintura, así como a los de la validez u obsolescencia del cuadro de caballete y los del arte político.

El pintor, que en 1966 había recibido el Premio Nacional de las Artes, volvió a ser discutido pero no ya con la saña con que se había aprovechado el pretexto del insensato título de "No hay más ruta que la nuestra" para presentar a la pintura mexicana como la expresión del dogma; sino en una actitud más analítica.

En realidad, con la exposición de Siqueiros, que más de mil estudiantes y de hombres de todas las capas de la población visitaron, nació en muchos estudiosos serios de las artes plásticas de México el afán de analizar con serenidad y juicio crítico el movimiento artístico que produjo a pintores como el autor de la unidad plástica del hospital de la Raza, a quien la pintura debe innovaciones tan importantes como los acrílicos, reconocidos hoy internacionalmente como una aportación de México a la pintura; el empleo de nuevas herramientas en la práctica del arte; la composi-

ción poliangular y la transformación cinética de la obra a partir del movimiento del espectador. Dos artículos se publicaron entonces, precisamente en la *Revista de la Universidad*, que reflejan esta actitud de neutralidad o simpatía hacia Siqueiros: uno de Jorge Alberto Manrique en el que el pintor aparece como un desconocido ("El asombro viene de que el espectador se encuentra frente a un Siqueiros desconocido"); y otro, de Paul Westheim, escrito en 1950, que en cierto modo avala, por el prestigio del crítico, la importancia del extraordinario pintor ("Un volcán que arroja llamas en perenne erupción; un temperamento desbordante, lleno de vitalidad, cargado de energías, dominado de pasión ardiente, embriagado por su propia exaltación; un arte que impresiona gracias al patetismo de sus formas barrocamemente exageradas, gracias a la audacia de su imaginación y a la arbitraria subjetividad que se eleva por encima de una concepción imitativa y realista de la naturaleza; por su desbordante pasión recuerda a Van Gogh").

Siqueiros que tantas páginas ocupa en el arte de México, llamó de nuevo la atención de todo el país —no de los círculos artísticos, sino de todo el país— cuando en diciembre de 1971 el Presidente de la República, acompañado de su gabinete, inauguró el Polyforum.

Después de varios años de encarcelamiento, este homenaje del gobierno adquirió proporciones políticas inusitadas, como si hubiera la intención, por parte de las autoridades, de rescatarse de faltas cometidas en la persona de un gran artista.

En cambio, los sectores culturales del país recibieron el Polyforum en forma diferente.

La grandeza física de la obra, a la cual muchos peyorativamente, llamaban la culminación de la "gigantomaquia siqueiriana", la liga directa del artista y de la obra con un discutible magnate; las concesiones que el pintor tuvo que hacer al empresario; las polémicas derivadas de una barda "escultórica", estéticamente deplorable, que reducía la visibilidad de la parte "pública" de la pintura y que, por lo tanto, entraba en conflicto con las teorías del artista: todo ello contribuyó a las críticas negativas que el Polyforum recibió.

En todo caso, el Polyforum queda como el testimonio de un artista y de un movimiento que siempre quiso dejar constancia de su época, y de sus inquietudes, en obras de aliento humano grandioso. Y de ello se dio cuenta el crítico francés Giles Queant cuando dijo, en *Plaisir de France*, 1972: "este arte puede ser todo lo que detestamos; por lo menos todo lo que nos es contrario. ¿Pero qué podemos nosotros oponerle en proporciones semejantes?; ¿qué decir de las búsquedas cerebrales e impotentes de nuestros apóstoles de la burla y de la insignificancia ante la

Vlady



inspiración explosiva de un verdadero creador?" La muerte de Siqueiros, que en 1974 interrumpió la portentosa obra del artista; la exposición que en abril de 1975 se presentó en Bellas Artes (en la cual se dio más énfasis al político que al pintor), así como la serie de artículos, ensayos, libros, conferencias que desde entonces no han dejado de publicarse, marcaron nuevamente la presencia del gran artista en el arte de su patria y en buena parte del mundo.

■
En México, donde los acontecimientos artísticos se derivan, a veces, de una simple bola de nieve (recuérdese la huelga de 1911 en la Academia de San Carlos, que sirvió de plataforma revolucionaria a varios artistas: la pintura de un mural, sin ninguna significación, en una ex-iglesia (de San Pedro y San Pablo) que da origen al muralismo) ocurrió en 1975, un suceso que sacudió a los artistas.

La noticia de que el pintor ecuatoriano Guayasamín realizaría en el Ajusco, por encargo del gobierno, una escultura monumental, provocó un encontrado movimiento de opiniones.

Unos consideraron que las carencias del país no permitían el

gasto de 50 millones de pesos en una obra de arte (olvidándose de que el arte ha requerido, siempre, esfuerzos considerables por parte de la colectividad); otros propusieron que esos 50 millones se invirtiesen en la compra de cuadros, esculturas y grabados a los artistas; finalmente, surgió la idea de que debería realizarse un monumento pero no en las montañas del Ajusco, sino en plena ciudad; que no debería tratarse de una estatua, sino de un espacio habitable destinado a finalidades culturales; que en vez de encargarse a un artista debería convocarse a un concurso.

Esta última idea dio motivo a la elección, por parte de una asamblea de artistas, de una Comisión que debería presentar el proyecto correspondiente. Recibido con beneplácito por el Presidente de la República y las autoridades del Departamento Central, este proyecto se basó esencialmente en los siguientes puntos:

1. Dotar a la ciudad de México, y asimismo a todo el país, de una institución —creadora e irradiadora de cultura— abierta a todas las capas de la población.

2. Dar a conocer, por los medios que para tal fin cree, las más vitales manifestaciones del arte y la cultura de México, de América Latina y del mundo entero.

3. Estimular la participación activa del hombre, de todas las capas sociales —no sólo como espectador sino como creador— en las tareas culturales de la institución.

4. Suscitar la eclosión y desarrollo de la creación artística en todos los ámbitos del país.

5. Contribuir, por medio de la cultura, al reforzamiento de la conciencia nacional de los pueblos de América Latina, dentro de un espíritu de solidaridad fraternal con las manifestaciones creativas de todos los pueblos de la tierra.

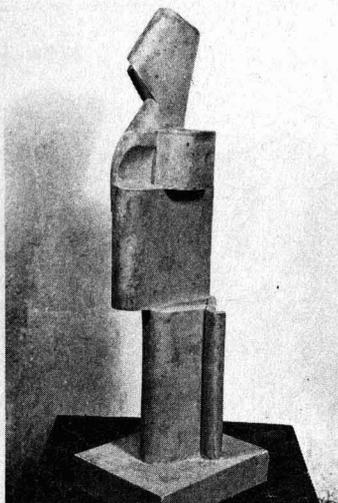
6. Romper el aislamiento cultural en que han vivido los pueblos de América Latina, dando a conocer y exaltando sus más representativas expresiones y valores.

7. *Propiciar con los instrumentos de la cultura, la unidad de los pueblos de América Latina, en su lucha por la independencia económica, política y social, así como por las libertades democráticas y los derechos de los pueblos.*

8. Contribuir por medio de un funcionamiento autónomo, democrático y libre del Centro, a la configuración de una política cultural y artística abierta a todas las posibilidades del pensamiento y de la creación.

Después de varios meses de trabajo de equipo, con arquitectos del Departamento Central, se elaboró el proyecto del edificio que deberá albergar a los talleres de experimentación, bibliotecas con nuevos métodos de información, archivos, auditorios para usos múltiples, secciones de cine, talleres de experimentación, etc.

Aunque no se realice, este proyecto expresa un anhelo que, de



Germán Cueto

realizarse algún día, constituirá una notable aportación a la vida cultural de la ciudad y del país.

El deterioro y decadencia del INBA constituye uno de los aspectos más notorios de la política artística de México.

Incapacitado por lo rudimentario de sus funciones, por lo exiguuo de su presupuesto, y por la mediocridad de sus más recientes funcionarios para realizar una amplia labor, el Instituto Nacional de Bellas Artes se redujo cada vez más a una institución burocrática sin iniciativa ni imaginación. El mismo Presidente de la República señaló, en público, la inoperatividad de una institución que marchaba a la zaga de las grandes inquietudes culturales del país.

El intento de crear un Consejo de las Artes que pudiera sustituir a la decadente institución se frustró, también, ya que se presentaba como un organismo más burocrático que el anterior, del cual no podría esperarse la capacidad de dirección y de promoción que el amplio desarrollo de las artes y de la cultura en México requieren.

Se puso entonces de manifiesto, y esa idea ha penetrado en la mente de muchos artistas, que sólo una *Secretaría de la Cultura, con la autonomía, recursos y programas suficientemente elaborados para ello, puede llevar a cabo las tareas que la educación artística (desde las escuelas), la creación y la promoción y la difusión del arte requieren.*

Otros países, no más importantes que México, dirigen sus asuntos culturales por medio de un *Ministerio de la cultura.*

El muralismo, cuya misión muchos creían agotada antes mismo de la muerte se Siqueiros y de Rivera, ha manifestado, en los últimos diez años, una vitalidad poderosa.

Abandonó, sin duda, lo que durante la época inicial constituyó lo más aparente de sus preocupaciones —reflejar a su tiempo e influir en él, por medio de un lenguaje capaz de ser asimilado por las capas más iletradas de la población—; pero mantuvo el deseo, que en el muralismo es una constante, de dar al muro el poder de expresión que la arquitectura vulgar no posee: esto es de hacer que el muro dejara de ser un elemento de soporte arquitectónico, para convertirse en *factor de comunicación.* Uno de los primeros murales realizados con este propósito lo llevó a cabo Benito Messeguer, dentro del período que aquí reseñamos, en el Instituto de la Audición y el Lenguaje. Comprendiendo que la pintura mural tiene un compromiso ineludible con la arquitectura —y depende del genio del artista que el “compromiso” constituya una limitación y no una atadura— Messeguer pintó en el edificio de esta

institución el proceso del lenguaje. Pero en vez de recurrir a las formas obvias de la comunicación humana —un hombre hablando con otro— Messeguer estudió el mecanismo oculto de la audición, esto es de los órganos anatómicos que lo hacen posible y los convirtió —martillo, yunque laberinto, etc.— en protagonistas “estéticos”, metamorfoseados, del prodigioso milagro.

Más tarde, hacia 1970 Messeguer convirtió el propósito —de llevar el arte a la calle por medio de pinturas— que él, Capdevila, Delgadillo, Gutiérrez Martínez y Pilar Castañeda, realizaron en las fachadas exteriores de un condominio. Después, y también con Capdevila, animó la fachada de una institución hospitalaria, con un mural, en relieve, de plástico.

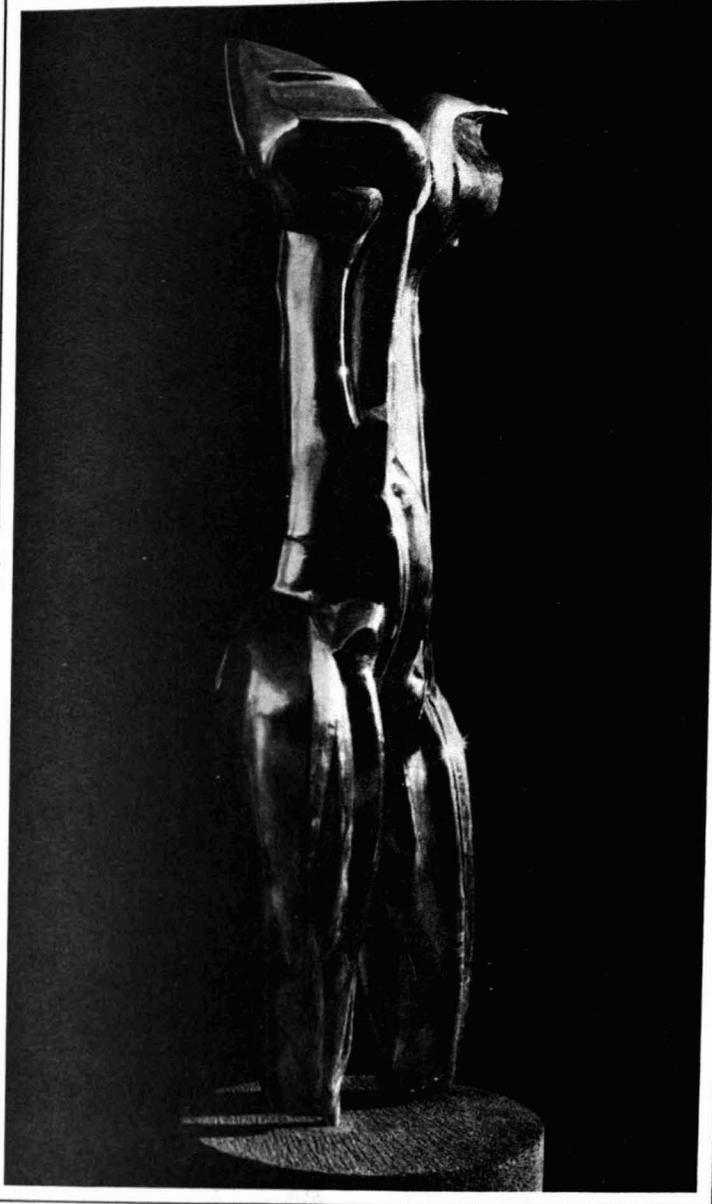
Messeguer trabaja ahora en una ermita cívica en la cual desarrolla el tema de la lucha ininterrumpida, aunque desigual, del hombre, por *alcanzar la luz*, a que se refería León Felipe. Sin traicionar el propósito de comunicarse con los habitantes de la colonia donde se erige la Ermita, Messeguer convierte el tema en un juego de ritmos, luces, volúmenes, concavidades que ajusta a la arquitectura.

Arnold Belkin, que posteriormente participaría en la proyección del muralismo mexicano a los Estados Unidos, realizó un importante mural en la Penitenciaría de México con el título de “Todos somos culpables”, en el cual prolongó, con nuevas formas, las del neofigurativismo, correspondiente a su etapa del “interiorismo”, el afán de comunicación y de protesta social propios del muralismo de Orozco y de Siqueiros.

Vlady, el pintor que con Cuevas, Gironella y otros participó en el acto de rebeldía contra los dogmas y las arbitrariedades de los maestros de la Escuela Mexicana de Pintura, realiza hoy un mural de extraordinario aliento, en una ex-iglesia de esta capital. Primero decoró la capilla (del Siglo XVIII), naturalmente desafectada, de la antigua iglesia, con el tema, para muchos herético (y erótico) de la revolución freudiana. Todo lo que le pareció representativo de las teorías freudianas (el complejo de Edipo, la obsesión del sexo, los deseos reprimidos, el papel representado por el inconsciente, las múltiples manifestaciones de la libido, etc.) lo expresa el pintor con una libertad formal sin “represiones” de ningún orden, como en una gran catarsis.

Libérrimo en la representación del tema, lo es también Vlady en la creación —aquí constante— de la forma. Su “falócrata”, por ejemplo, es un *desvarío* de la imaginación; como lo es el *nacimiento* de Eva que no nace, sino *penetra* en la costilla del hombre. Artista que añade a su extraordinaria cultura la imaginación plástica y literaria del novelista y del pintor, más bien del poeta, Vlady toma las tesis del creador del psicoanálisis, que descubrió una dimensión nueva en el hombre como pretextos para invenciones, aceptemos la paradoja, *científicas.*

Abierto a la dialéctica de las contradicciones, Vlady ajusta sus



formas a las de la capilla, de tal modo que nadie puede advertir un conflicto ente los ritmos de su pintura y los de la arquitectura o entre las luces de su paleta y las que penetran a través de los óculos de la vieja iglesia; en cambio el artista se permitió toda clase de libertades en el uso del "fresco" al que él decidió enfrentarse por comprender (como nos dijo un día Orozco) que *el fresco es tarea de hombres*.

Vlady utiliza el fresco, pero a su modo: utiliza colores que en el pasado nadie conoció, rompe las "tareas" sin ningún respeto por las viejas reglas, intercala telas de ayate en el aplanado: raspa, perfora, rompe, "desobedece", "viola"...

Leopoldo Flores, después de separar la película pictórica de los muros para llevarla, hecha pancarta en los desfiles públicos, o para cubrir con ellas las partes pudibundas de la execrable arquitectura neo-colonial; tuvo la iniciativa de pintar nada menos que un cerro: el del Coatepec, en Toluca. Tarea de titanes, obligó al artista y a sus dos ayudantes (a quienes de su bolsillo paga un sueldo diario) a dominar los secretos del alpinismo para pintar las partes acantiladas del cerro en un mural de 18 mil metros cuadrados. Tal vez las dimensiones de la obra carecieran de importancia si los puestos teóricos del artista y sus propósitos estéticos no fuesen mucho más allá de realizar *"the greatest mural of the world"*... El pretende, en primer lugar, unir la ciudad a la naturaleza por medio de este

mural, cosa que ha logrado, pues la pintura es visible desde diversos lugares de la urbe, particularmente desde uno de sus más visitados parques públicos; en segundo lugar, Flores se propuso realizar un mural que se ajuste, por los colores escogidos, a los cambios de la naturaleza, teniendo en cuenta la vegetación de la época de lluvias y el polvo dorado que se acumula en las rocas durante las sequías. El mural se ajusta, también, a los cambios de luz operados durante el día: abstracto cuando el sol se desparrama sobre él desde el cenit; de formas definidas cuando amanece o al atardecer. Flores logró un acto de participación inusitado en México, y en el mundo, al conseguir que 400 pintores anónimos cooperasen con él en la pintura del cerro.

■

Como escultor, Pedro Cervantes realizó un mural para un edificio nuevo de esta capital, en relieve de concreto cuyas líneas rimarían con las formas del edificio, circundan su cuerpo central y subrayan, en el cubo de la torre, la idea del cuadrado como imagen de cosmos imaginada desde la tierra, con sus representativos y simbólicos puntos cardinales.

Manuel Felguérez, con su mural de hierro en el Cine Diana camina en forma triunfal por el camino del muralismo abstracto (en su caso abstracto-expresionista) que Carlos Mérida había iniciado, sin éxito, con un mural de mosaico en el edificio de Recursos Hidráulicos. A él le toca abrir el camino a formas que sólo tiene de común con el antiguo muralismo la integración (en este caso no del todo lograda) con la arquitectura.

Prolonga, con más éxito (desde el punto de vista de la integración arquitectónica), este camino, en el mural de conchas de moluscos en una alberca de la ciudad de México.

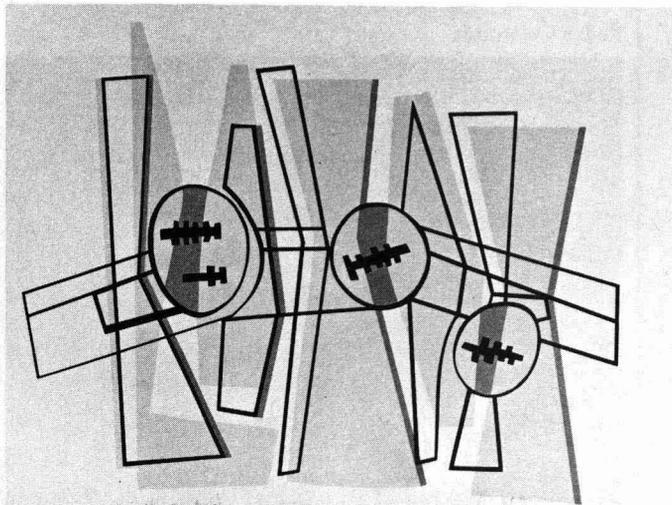
Concibe un gran mural, en forma de celosía (serpientes entrelazadas) con extraordinarios efectos de luz y sombra en las fachadas interiores del Museo de Antropología.

Y demuestra su adhesión a este género: con materiales, formas, funciones y lugares, tanto al interior como al exterior de los edificios (caso de su mural en el centro de Arte Contemporáneo de Guadalajara, donde varios artistas mexicanos de vanguardia realizaron una serie de murales a la intemperie) en diversas instituciones y residencias privadas de México y del exterior.

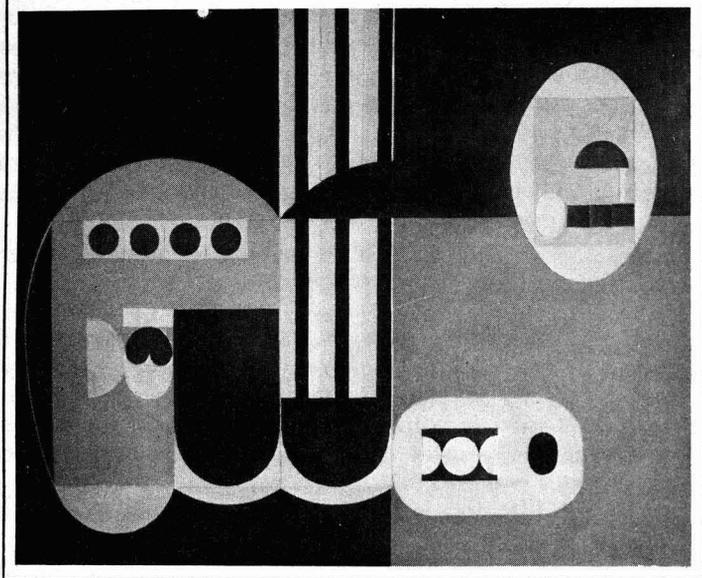
■

Podríamos citar muchos otros ejemplos de arte mural que hoy se realiza con los más disímiles materiales: al fresco, en acrílicos, de metal, con cuerdas, dentro y fuera de los edificios: en las fachadas exteriores o en los muros de los pasos a desnivel; por medio de luz o sombras o con simples colores lisos (los muros de

Helen
Escobedo



Manuel Felguérez



Barragán); y tanto podríamos citar murales abstractos (mosaicos de Mérida), o de telas reflejantes sometidas a tensiones (caso de Santos Balmori), como políticos (de Delgadillo y de Belkin) o religiosos: los de Matías Goeritz en la Iglesia de San Lorenzo, de Elvira Gascón en la de San Antonio, o de Gallardo en un templo de Guadalajara. Nunca el muralismo había adquirido, antes, tantas formas, nunca se había realizado en tan disímbolas superficies, nunca había servido de vehículo para tan variados mensajes (políticos, religiosos, filosóficos, o simplemente estéticos) como en nuestros días.

El hecho de que se presente como "muralismo de hoy", en una exposición recientemente efectuada en Bellas Artes, a una serie de cuadros que sólo tienen en común con la pintura mural (lo que es muy poco) las grandes dimensiones, señala la fascinación que este género sigue ejerciendo en los grandes pintores de México.

Además, el mural que muchos creían muerto, se realiza hoy en todas partes de la tierra. En Norteamérica constituye la forma de expresión de sectores marginados; en Europa obedece al propósito de dar policromía a las calles despersonalizadas y grises de ciertas ciudades; en Italia (concretamente en Cerdeña) dio motivo a la creación de una ciudad-museo, que no lo es en el sentido de institución muerta, sino de activización de una ciudad que antes sí había sido una ciudad muda.

La escultura que durante la época inicial del muralismo había arrastrado una existencia precaria (con las raras excepciones de un Oliverio Martínez, en el Monumento de la Revolución, de un Ortiz Monasterio y de un Carlos Bracho en su retrato de Silvestre Revueltas) pasa del dogma de la talla directa, que limitaba toda audacia creativa y desconocía los grandes aportes del constructivismo y de otras tendencias decisivas de esta centuria a una libertad casi sin límites.

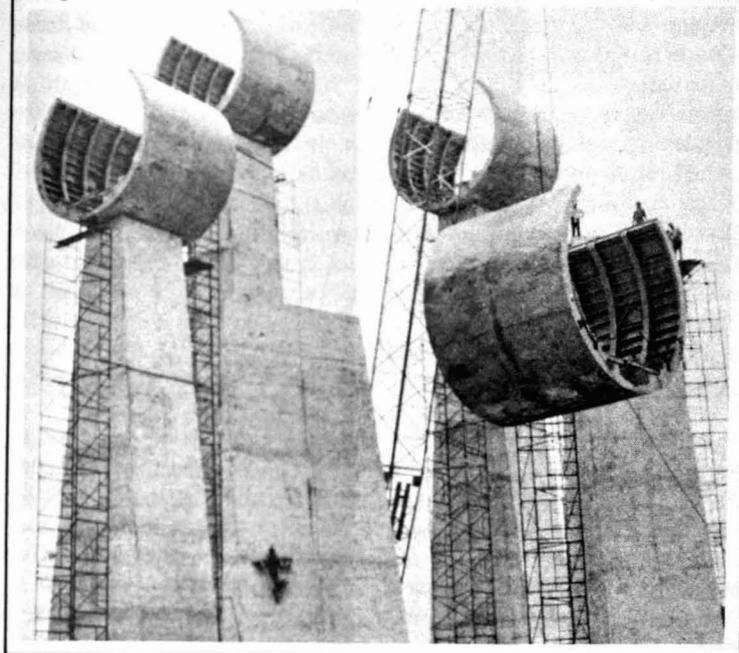
Los "salones" y "bienales" de escultura y particularmente la última de éstas, celebrada en 1967 en el Museo de Arte Moderno, así como la nueva actitud de México hacia todas las manifestaciones de la cultura, propiciaron el desarrollo que nuestro país ha alcanzado en el último decenio.

En esta "Bienal" se distinguieron, por su obra, que para entonces constituía una verdadera innovación: Oliver Seguin, Angela Gurría, Jorge Dubon, Manuel Felguérez, por sus experimentos en el dominio de los materiales plásticos y Matías Goeritz por sus Torres de la Ciudad Satélite, representadas en este certamen por medio de fotografías, y el gran precursor de la escultura moderna en México: Germán Cueto, de quien vimos en 1970 una obra, *Forma Barroca*, que por su movimiento elíptico, por su juego de volúmenes y huecos, y por su intensa luminosidad bien merece el título que lúcidamente le dio su autor.

La *Ruta de la Amistad*, a que hemos hecho referencia, imprimió un nuevo impulso a la escultura, particularmente a la escultura monumental, de sentido urbano, dando motivo a obras de artistas mexicanos tan importantes como las de Angela Gurría, Jorge Dubon y Matías Goeritz.

En los últimos diez años México se ha enriquecido, además con los trabajos de Jorge Dubon que, con la presencia constante de su obra en el Museo Parque de Middelheim y con la realización de su Torre torsionada de la Radio de Bruselas, ha alcanzado un nivel mundial; de Pedro Cervantes, quien somete las defensas "muertas" de los coches a un proceso de resurrección; Angela Gurría, que atempera la grandiosidad de sus esculturas (en la Ruta de la Amistad y en el Monumento a los trabajadores del drenaje profundo) con un sentido musical y poético del ritmo; de Augusto Escobedo, con la sensibilidad con que ausculta y respeta las propiedades del ónix a fin de realizar una obra fiel al material y a la fantasía del artista; de Federico Silva quien halló, para el viento, una forma de manifestarse que evoca a los grandes surcadores del espacio de nuestros días; de Guillermo Ceniceros que convirtió la "piel" de sus cuadros en epidermis táctiles, porosas, transparentes y dinámicas; de Fernando González Gortázar, por cuya espiga de concreto los puentes metálicos de la Taxqueña parecen levitarse; de la escultura nudosa (ixtle y henequén) de Marta Palau, obra de Diego Mathay, Benjamín, Moyao, Helen Escobedo y otros.

Angela Gurría



■ Durante muchos años desconocido en su patria, a pesar de los desplantes de rebeldía con que se presentó hacia los cincuentas en las galerías Priss y Proteo en 1953-1956, José Luis Cuevas llama la atención con las cartas ilustradas que presenta, en mayo de 1960, en la galería Antonio de Souza y con declaraciones sensacionales a nuestra prensa.

En una de éstas criticaba, al mismo tiempo, a los epígonos de la escuela Mexicana de Pintura y a la pintura abstracta que, en su opinión, se hallaba en "crisis absoluta"; pero es en la última década que el artista se afirma, de un modo rotundo, en las artes de México. La exposición que del artista presenta el Museo Universitario en julio de 1970 lo afirma sin lugar a dudas entre los grandes artistas contemporáneos de México. Las dudas que pudieran existir acerca de su personalidad como artista creador, de una garra poderosa, que "desde el fondo del hombre... cada día dibuja nuestra herida" (Octavio Paz), se disiparon ante la avalancha de obras dibujadas, pintadas, sangradas y desangradas en las cuales el artista ofrece un testimonio punzante, desgarrador, trágico, a veces irónico y no pocas veces tierno, del hombre de nuestro tiempo y de todos los tiempos.

Otras exposiciones (en Bellas Artes, en el Museo de Arte

Jorge
Dubón



Moderno), nuevas polémicas, diversos libros (de *Cuevas por Cuevas*, o de *Cuevas confesado por otros*) de Fuentes, de Traba, de Foppa, de Carlos Valdés, afirman al pintor que, unas veces negando a Orozco, otras insertándose en lo más entrañable de su espíritu prolonga, por otros medios, lo más dramático, cruel y a veces horrible del arte mexicano de todos los tiempos. No dudamos en considerar la aparición y confirmación de Cuevas, o si se quiere su "consagración" como uno de los grandes acontecimientos artísticos de esta década.

■ La exposición que al final de 1974 y principio de 1975 se presentó en el Museo de Arte Moderno, del pintor Ricardo Martínez, marca también un hito importante en la historia artística de esta década.

Obviamente, nadie en los círculos artísticos de México ignoraba la calidad artística de este pintor. Las diversas exposiciones que presentó en la Galería de Arte Mexicano, a partir de 1944, le acreditaron como un artista de robusto oficio que añadía a la Escuela Mexicana de Pintura, en la cual formalmente se insertaba una dimensión nueva del hombre (no sólo como un factor social en las relaciones de producción de la sociedad) sino como un ser que se proyecta, por su pensamiento y por su espíritu, más allá de su circunstancia terrenal inmediata: un hombre en el espacio, en el tiempo y en el infinito.

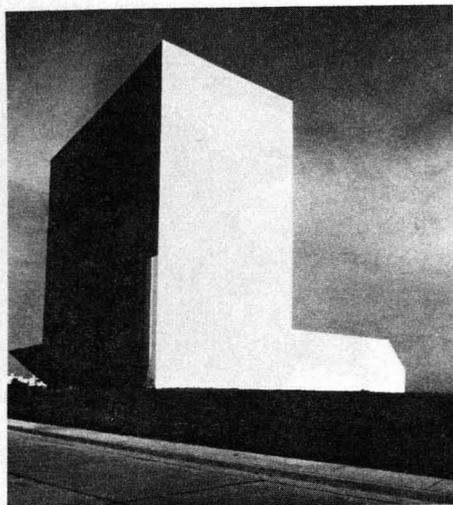
En 1965, Rubén Bonifaz Nuño lo presenta, desde el ámbito de la poesía, como un clásico que en vez de buscar en la Coatlicue los símbolos del terror y de la muerte, que la presiden, encuentra la expresión de la eternidad. Ya desde entonces queda patente, por el hallazgo poético del ensayista, que "si no refleja una época —tarea que nunca se propuso— da nacimiento a un mundo".

Ricardo Martínez exhibe su obra en Venecia (1958); es premiado en la Bienal de Sao Paulo y recibe, al fin, en su patria, la consagración que el libro de Rubén Bonifaz Nuño sutilmente proponía.

Pintor universal —¿quién, al ver su obra, en la cual ningún folclorismo aflora, puede ponerlo en duda?— Ricardo Martínez prolonga en su pintura aquellas esencias de México que la estatuaría azteca no esconde.

La dualidad de la filosofía náhuatl; el sentido cerrado y a la vez expansivo de la forma en la escultura mexicana; la integración del hombre con la divinidad, sin la cual el universo de los antiguos mexicanos no existiría; la alusión constante a los elementos, que en los libros básicos (la *Leyenda de los Soles*, *Los Anales de Cuauhtitlán*) acompaña al proceso mismo de la creación de la Tierra: todo ello está presente en las obsesivas meternidades o amantes; en la línea envolvente y a un tiempo monumental; en la

Fernando
González Gortázar



posición del hombre en el espacio (no empequeñecido, aquél, sino grandioso), así como el fuego, en el agua, en la tierra y en el aire de la obra de este artista que, sin la mínima pretensión de un arqueologismo formal, tan ligado está —siendo a la vez tan moderno— a las hondas esencias del mundo prehispánico.

Y todo ello conseguido con un lenguaje de una pureza cabal, sin concesiones a ningún gusto pasajero.

■
En Francisco Toledo, una de las grandes revelaciones de esta década, todo es insólito: los temas que parecen provenir de una mitología en creación; la forma incoherente, borrosa y fantasmal, como de sueño; los signos fálicos, más agresivos que propiamente eróticos.

Como intérprete de un mundo indígena, pleno de alucinaciones y temores, Toledo se inserta en el árbol que dio origen a Franco Lázaro Gómez, el grabador que vivió los últimos días de su existencia en la angustia de la premonición que resultó inexorable y fatal: pero el indígena de Chiapa de Corzo habló con el lenguaje realista (fue surrealista sin saberlo) de las formas congruentes, legibles, que aprendió en la escuela de artes de Tuxtla Gutiérrez, en tanto que el oaxaqueño transmite un mundo mucho más real con el idioma lúcido, lúbrico y obsesivo, de su imaginación. Los peces, cangrejos, falos, senos y vaginas que aparecen como una letanía en su obra, tal vez no sean tan fantásticos u oníricos como aparentan ser, sino el trasunto de realidades vistas o entrevistas, que el pintor sublima con una materia viscosa, orgánica, como de plancton, pletórica de vida.

■
En el conjunto de un arte que se abrió, sin contención de ningún orden a todas las posibilidades de la creación, brotó en México, como reflejo de una inquietud universal, la tendencia a romper las barreras que en el dominio del sexo limitaban el arte y la vida.

Leonel Góngora, en una exposición inusitada, proclamó por medio de pinturas, grabados y formas hiperrealistas el derecho del ser humano a disponer libremente de su cuerpo. Toledo, Héctor Xavier, Vlady, Gerardo Cantú, Arias Murueta y otros pintores, recrearon con más o menos sutileza el tema que durante mucho tiempo fue tabú. Artista que ha surgido casi súbitamente en el mundo del arte con una expresión vigorosa y original, Olga Dondé recrea aquellas formas de la naturaleza —frutas, vegetales— que por su volumen, contorno o concavidades evocan al cuerpo humano, por lo cual se le ha incluido, por sus implicaciones eróticas, en el surrealismo. Sin negar la referencia de muchas de sus formas —ondulantes, voluptuosas, túrgidas, penetrables y penetrantes— al

sexo, advertimos en su obra preocupaciones de diferente índole que la sitúan en otra dimensión. Olga abre sus frutas, las desgarras o espera que, de maduras, se agrieten; escudriña todo lo que desde el umbral hasta la entraña pueda satisfacer su curiosidad; observa la urdimbre y la trama de los filamentos que entretejen la estructura; ve, explora, palpa: movida siempre por el prometéico afán de asir el insondable misterio de la creación. Solidarias de cuanto en el mundo existe, las frutas de Olga Dondé comparten el destino universal: viven, luego cambian; se acercan a la muerte; pero, como en el símbolo de la Tlazoltéotl, dejan en la semilla el lazo perdurable de la vida, por lo tanto del tiempo. Su obra sobrepasa por eso los límites del erotismo para acercarse al fenómeno de la *creación* en el más complejo y universal sentido: de ahí su originalidad y trascendencia.

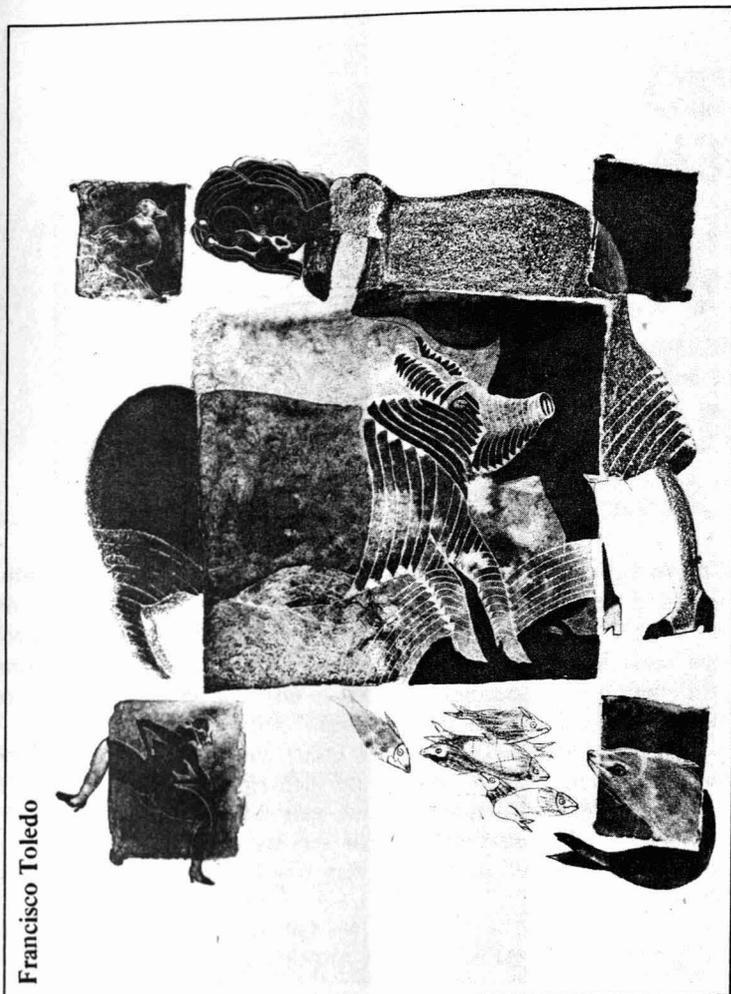
■
La tendencia que en el mundo cuenta con numerosos e importantes adeptos —Max Bill, Nicolás Schöffner, Kenneth Snelson y tantos otros— de apoyarse en postulados científicos, y en los recursos de la tecnología para realizar obras de arte se ha manifestado en México bajo múltiples formas:

Juan Luis Díaz crea formas de gran originalidad y pureza a partir de la tensión y compresión a que somete la madera industrializada (de triplay) hasta obtener, en un juego de fuerzas opuestas, el más perfecto equilibrio.

Al llevar esta preocupación al dominio del acero, Juan Luis Díaz hizo fabricar una lámina que, por su composición molecular, fuera lo suficientemente flexible como para obtener, con ella, una serie de curvas de alto valor poético y que conservara, a la vez, la tendencia a retornar a la posición inicial. Para lograr este estado de tensión y compresión se necesitaba, obviamente, una fuerza que retuviera la lámina en el punto deseado por el artista. Ninguna fuerza más apropiada para ello que la del planeta. Al anclar la doble espiral de acero a la tierra, ésta se vuelve participante activa del fenómeno: en vez de ser “pedestal”, como en la mayor parte de la escultura, la tierra participa con su fuerza en el fenómeno estético.

■
Manuel Felguérez, el pintor y escultor que ocupa señalado papel en la creación de un nuevo muralismo ha incursionado, en los últimos años, por los dominios de un arte que no se comprendería (o que sería irrealizable) sin el respaldo de un conocimiento científico y sin el empleo de *herramientas* (*herramientas*, nada más) tan complicadas como la computadora electrónica.

En una exposición de verdadera trascendencia que presentó en



Francisco Toledo

el Museo de Arte Moderno (diciembre-febrero de 1973-74) y con la cual recibió la más alta distinción en la Bienal de Sao Paulo (1975), Manuel Felguérez dio a conocer el resultado de sus búsquedas en el Centro de Investigación de las Artes Visuales de la UNAM.

Más que explicar el resultado de sus esfuerzos, Felguérez expuso sus propósitos en una frase que tiene algo de *programa* o *manifiesto* de su estética:

“Quisiera hacer más, ya no la forma en el espacio sino la forma que crea espacio, el movimiento que crea espacio, la multiplicación de la escala o la multiplicación del objeto para penetrar múltiples espacios; permutar las formas, aplicar la combinatoria, utilizar el desplazamiento. En fin, descubrir, inventar, demostrar la forma viva dentro del espacio múltiple.”

Octavio Paz, en forma poética dio una pista para acercarnos a la esencia (filosófica) del artista:

“En la regularidad cósmica —revoluciones de los cuerpos celestes, giros de las estaciones y los días— se enlazan repetición y cambio. El espacio múltiple de Felguérez es una analogía plástica e intelectual del juego universal entre lo uno y lo otro: las diferencias no son sino los espejismos de la identidad al reflejarse a sí misma; a su vez, la identidad sólo es un momento, el de conjunción, en la unión y separación de las diferencias.”

Federico Silva, el artista que con mayor ahínco y en forma sistematizada ha reflejado en México las inquietudes de nuestro siglo en el terreno del cinetismo (creación de efectos lumínicos a partir de impulsos musicales; experiencias con los rayos Lasser; proyecto de un mural combinatorio-lumínico programado por el espectador, etc.), ha presentado ya las primeras demostraciones de

una serie de aparatos que tienen por finalidad captar la luz del sol; transmitirla por conducto de una concatenación de espejos al lugar deseado; descomponer la misma luz, por medio de prismas; proyectarla (*descompuesta, reorganizada, puesta en movimiento*) hacia una pantalla a fin de convertirla en un *espectáculo* (podrá utilizarse para otras finalidades) siempre cambiante.

Sebastián, uno de los artistas más originales y de mayor porvenir, se apoya en sus conocimientos de la cristalografía, de la topología combinatoria y de las matemáticas, para realizar formas que son el desarrollo creativo (poesía a partir de la ciencia) de formas geométricas conocidas.

El joven artista y maestro penetra en el secreto de las formas naturales, estudia las leyes de su acomodamiento y formación, y, sin alterar su esencia, las desarrolla en formas artísticas nuevas, tanto en el plano como en el volumen, sujetas a múltiples combinaciones.

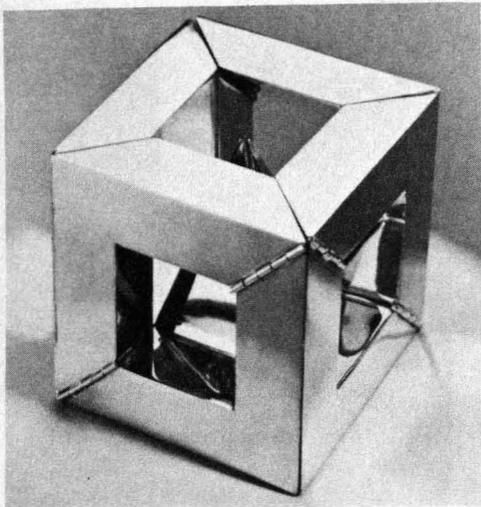
Después de toda una vida de estudiar y enseñar la geometría secreta de las formas (desde Luca Pacioli, Piero della Francesca, Leonardo, Alberti; en los tratados y en las obras), Santos Balmori se revela en una exposición que presentó en 1972 en el Museo Tecnológico de esta ciudad, como un artista abierto a las más hondas preocupaciones estéticas de nuestro tiempo (y de otros tiempos).

La Divina Proporción que bajo sus múltiples posibilidades (el rectángulo aureo, la simetría poligonal, la espiral logarítmica, etc.) habían servido como *reglas de oro* para la composición en las artes plásticas (pintura, escultura, arquitectura) se convierte, en la obra de este maestro, en protagonista de una nueva aventura estética.

En vez de constituir un método, instrumento o medio para la distribución equilibrada y a la vez dinámica de las formas, los cuadrados giratorios de la sucesión de Fibonacci se vuelven, por sí mismos, los personajes de un arte que busca en la ciencia los puntos de partida para el vuelo de la emoción estética.

Para señalar la presencia de la sección de oro se valió Santos Balmori de tensiones y espacios que insinúan el valor de las proporciones, la partición del espacio, y el desarrollo dinámico de las formas.

Podríamos hablar aún de sucesos y fenómenos, positivos o negativos, que se produjeron en estos últimos diez años y que contribu-



yen a dar a esta década la fisonomía que la distingue; pero eso volvería interminable este acercamiento a un balance que de modo ninguno aspira a ser exhaustivo. Pero, aunque de paso, podremos aludir a los siguientes hechos:

Enriquecimiento del grabado que al influjo de enseñanzas tan vitalizadoras como las de Japón, Yugoslavia, Checoslovaquia, Polonia y de otros países superó la decadencia a que la estampa política (en la época en que fue más política que estética) lo había llevado;

Aparición de una pléyade de jóvenes fotógrafos que nutrieron con su personalidad e inquietudes a la fotografía de alta calidad que casi se circunscribía a un solo maestro;

Apertura de nuevas y numerosas galerías que, a pesar de su función comercial, cumplen una importante tarea como factor de estímulo a la creación artística y a la promoción de nuevos valores;

Fundación de nuevos museos: algunos tan muertos como el de Carrillo Gil y otros tan anhelantes de cambiar la imagen de los viejos santuarios de la cultura, como el Tecnológico que se atreve a ofrecer conciertos de diez pianos o de música electrónica en sus instalaciones, con un público participante de 5 000 personas.

Establecimiento de Casas de la Cultura en viejos conventos de los siglos XVI o XVIII; como si la arquitectura fuera un vaso para todos los líquidos, y como si los arquitectos en vez de crear estuvieran destinados a restaurar.

Erección ejemplar de dos edificios, de arquitectura de nuestro tiempo, en San Luis Potosí para escuelas de arte (pintura, escultura, grabado, teatro, danza) y difusión cultural con instalaciones adecuadas.

Permanencia o aparición eventual de revistas como la constante, veterana y juiciosa *Revista de la Universidad de México*; *IPN-Ciencia*, *Arte: Cultura*, que vivió siete números; *Plural*, de alto nivel, abierto a los más importantes escritores, críticos, poetas y ensayistas, pero cerrada a no pocas manifestaciones vitales del arte de México; *Diálogos*, también de alto nivel, editada por El Colegio de México; *Artes Visuales*, del Museo de Arte Moderno, que lleva publicados ocho números; creación de instituciones de arte moderno en Toluca (arbitrariamente cerrada en pleno auge de su actividad), Guadalajara, San Luis Potosí, Aguascalientes (y revitalización de las escuelas y talleres de Xalapa) que realizan una buena obra de creación y difusión cultural.

Se puede decir, en síntesis, que las artes plásticas de México se enriquecieron con nuevos valores o con la reafirmación de otros: Rojo, Nakatani, Ricardo Rocha, Cohen, Aceves Navarro, Guillermo

Ceniceros, José Zúñiga, Aquino, Arévalo, Castañeda, Gerardo Cantú, Donis, Friedeberg, Gerzo (quien ha llegado a un alto grado de madurez y perfección) Carlos Jurado, Nieto, Ortiz, y muchos otros que sería largo ennumerar. Se puede decir, también, que *ninguna tendencia o manifestación del arte es hoy vetada por constituir un peligro para la independencia nacional o cultural del país.*

Nuestros artistas viajan, toman contacto directo con los artistas de todas partes del mundo, y se sienten en libertad plena de incursionar por las tendencias que más les plazcan sin que nadie pueda coartarles ese derecho. Por eso las artes de México nunca fueron tan variadas, ricas y abiertas a todos los horizontes, como en nuestros días.

Resta sólo saber si el afán de estar al día con lo que se hace en las diversas "metrópolis" del arte constituye siempre un estímulo a la universalidad o constriñe la creación a una especie de manierismo cosmopolita que, en no pocas ocasiones, constituye una forma discreta de copiar, con ligeros "arreglos", lo que en otras partes es invención.

Es cierto que el contacto con el mundo no ha impedido a personalidades como Ricardo Martínez, Tamayo, Cuevas, Francisco Toledo realizar una obra que siendo universal es auténticamente mexicana. Pero ¿no habría que plantear el problema al revés preguntándonos si el entronque profundo de los artistas mexicanos con sus raíces ha impedido a cualquiera de ellos alcanzar la universalidad?

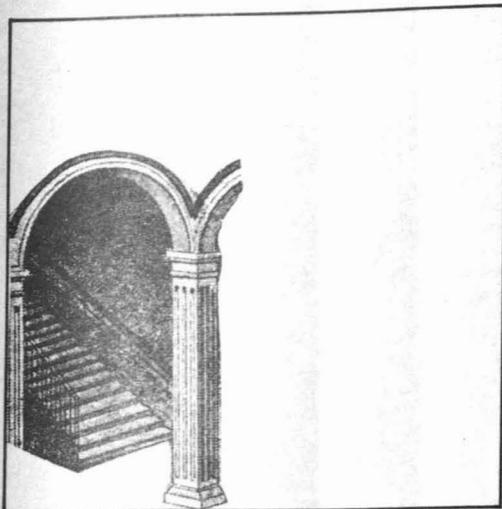
Los muralistas que con su dogmatismo se encerraron en una muralla china, al fin y al cabo paralizadora, pudieron liberarse de la tutela cultural que durante siglos había dado al arte mexicano la categoría de reflejo. Y es este uno de los aspectos más positivos del *nacionalismo* cultural de México.

¿Podrán los artistas de hoy realizar, en el marco de un cosmopolitismo *sin cadenas*, aparentemente neutral y libre, pero sin raíces, la obra que responda a su genuina personalidad? Obviamente no es imposible. La universalidad no está reñida, acabamos de afirmarlo, con la autenticidad. Se puede respirar lo que hay de universal en la cultura de todos los pueblos (Picasso lo demostró) sin necesidad a renunciar a la cultura que su propio pueblo le puede (y debe) proporcionar.

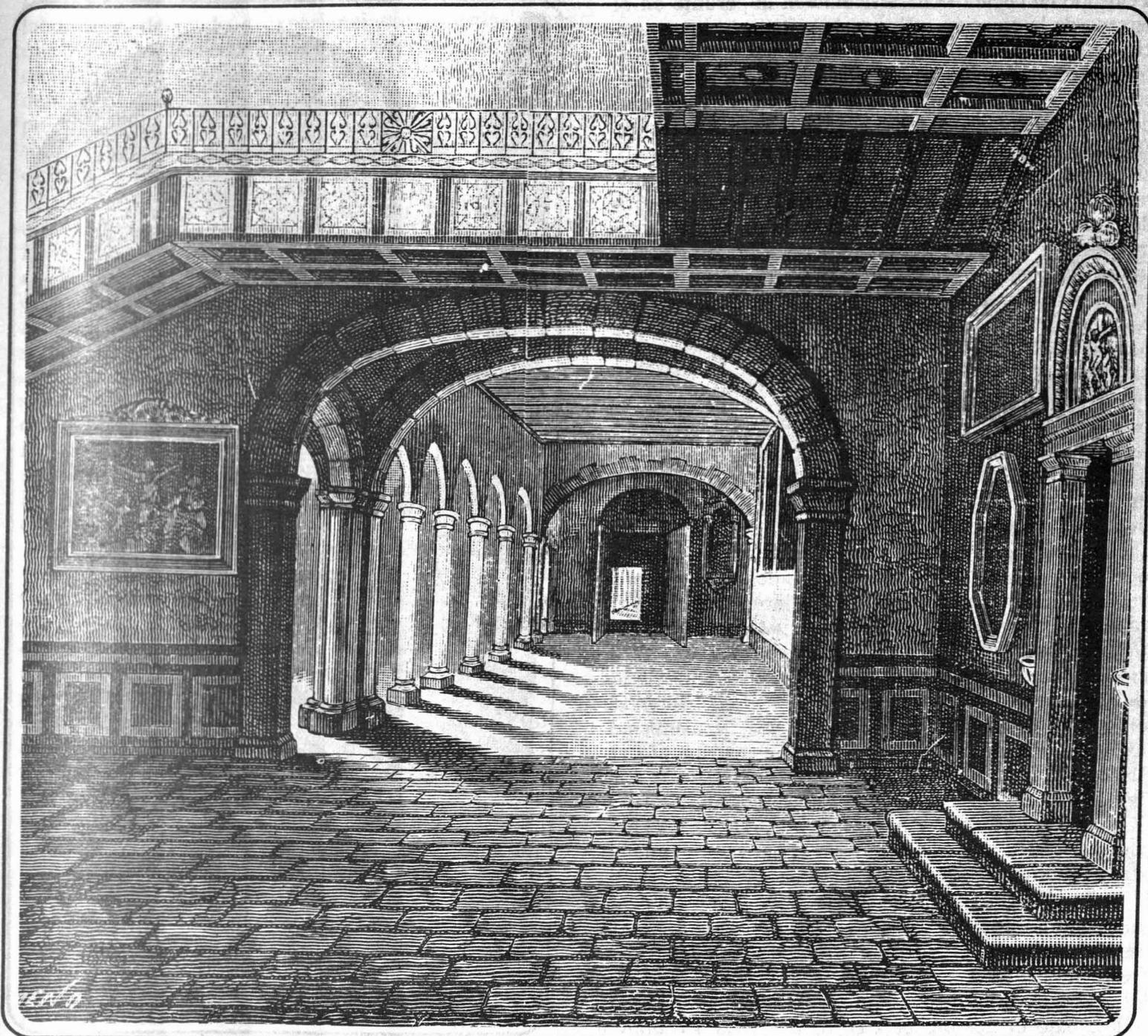
Lo importante está en saber discernir la verdadera universalidad de la cultura, que, bajo la bandera del internacionalismo, sólo es tutela ajena.

Los artistas lúcidos de hoy saben diferenciar el nacionalismo que enriquece, del que asfixia; así como saben ver dónde el nacionalismo, chauvinista e imperialista de los otros, se cubre con la inocente capa del internacionalismo para dominar, desde las regiones del espíritu, a los demás pueblos.

Y tal vez sea ésta una de las más importantes conquistas de la última década en la cual el péndulo parece haber llegado al punto de equilibrio.



EL CENTRO DE ARTES VISUALES E INVESTIGACION ESTETICA DE PACHUCA HIDALGO*

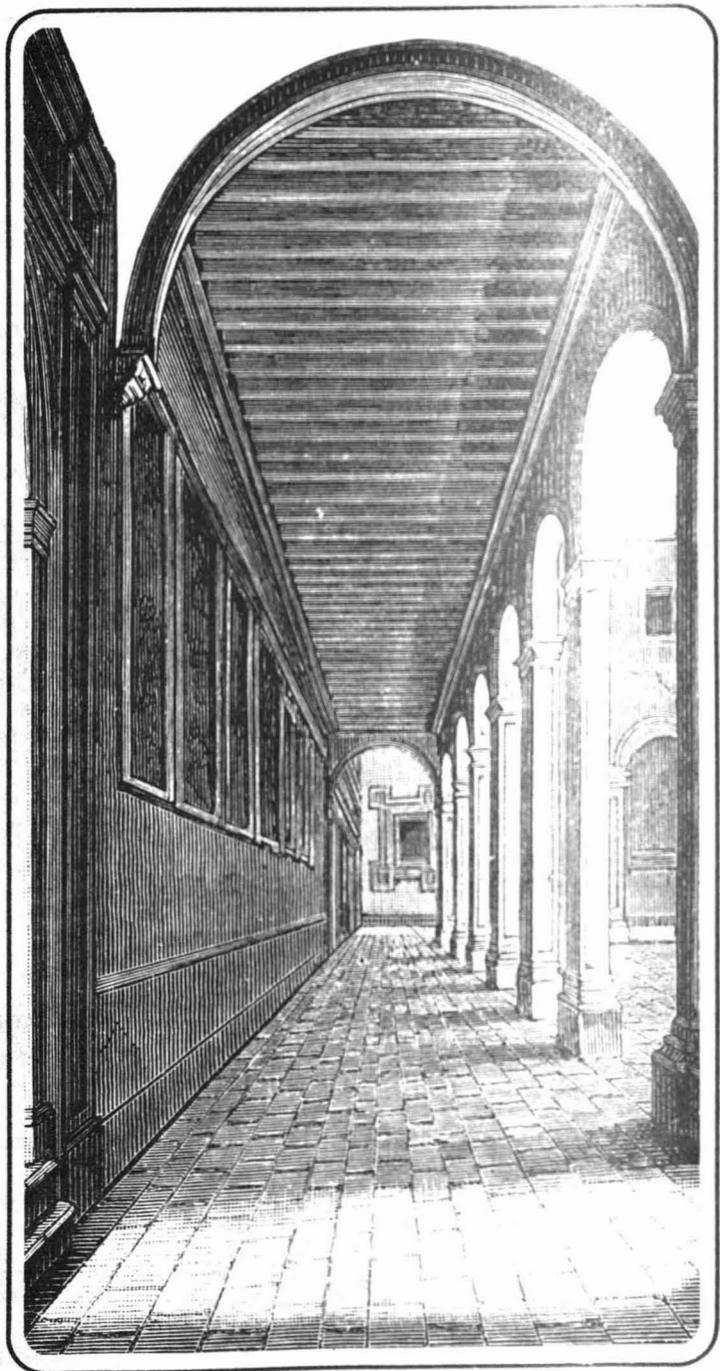


* Para complementar la información sobre *Las Artes Plásticas en México*, y por considerarlo estrechamente conectado con los puntos de vista expresados en los últimos años por los artistas plásticos mexicanos, se publica este documento que da noticia de la creación de una importante sede de las artes visuales.

Teniendo en cuenta la desarticulación imperante en el terreno de la creación artística, la crítica, la investigación estética y las manifestaciones populares e industriales del arte —desarticulación que indudablemente erosiona, retarda e impide que el desarrollo cultural del país cobre homogeneidad— y, asimismo, interesado en indagar y proponer vías de solución a este conflicto, el Estado de Hidalgo, dentro de un esfuerzo por superar las limitaciones que afronta la cultura en el interior del país, ha impulsado la formación de un órgano promotor de las artes plásticas, capaz no sólo de articular los aspectos antes mencionados, sino, también, de contribuir a la descentralización de las actividades artísticas y teóricas, transfiriendo a la provincia el papel de foco irradiador de cultura hasta ahora desempeñado casi exclusivamente por la capital.

La intención de contribuir al desarrollo cultural del país a través del establecimiento de una importante sede nacional de las artes visuales, obedece por una parte, a los vínculos del Estado de Hidalgo con la tradición pictórica de México, a la naturaleza de su producción artesanal, a la necesidad de fomentar la educación estética de su comunidad, y, por otra parte, a que, enterados de las metas perseguidas por este proyecto y considerándolas afines a sus inquietudes y aspiraciones estéticas, los principales artistas plásticos del país se mostraron dispuestos a participar en su realización aportando, mediante relevantes manifestaciones de su actividad creadora, un rico *corpus* de obras de arte para la integración de un museo, y asimismo, expresaron su interés por enriquecer el patrimonio artístico del Estado de Hidalgo realizando obra mural, imprimiendo parte de su obra gráfica en un taller instalado en la ciudad de Pachuca, y asesorando a operarios locales en la superación y en el perfeccionamiento de sus productos artesanales.

Para conceder un carácter dinámico al museo que albergue la obra donada y para promover el contacto interdisciplinario de artistas, artesanos, técnicos e investigadores de la percepción visual, se consideró que el conjunto de las actividades, desarrolladas por todos ellos, bajo el nombre de *Centro de Artes Visuales e*

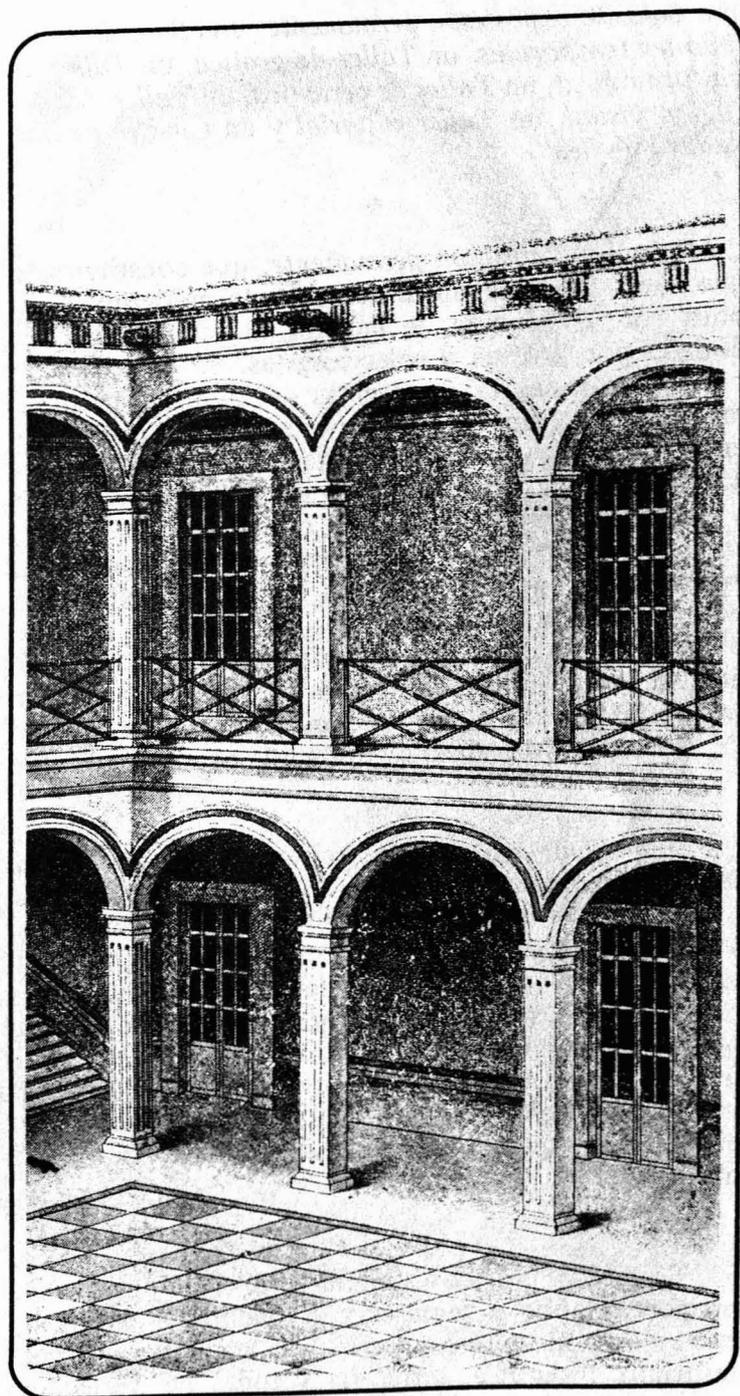


Investigación Estética, podía cobrar la forma de un laboratorio dedicado a experiencias e investigaciones que, apoyadas en un conocimiento profundo de las tradiciones culturales del pueblo mexicano y de las tendencias de la revolución científica y técnica contemporánea, se orienten a precisar el sentido del arte en la sociedad actual, dilucidando las posibilidades comunicativas y formativas de los lenguajes artísticos.

Bajo esta concepción, la de que las actividades interdisciplinarias sean el eje en torno al cual graviten las funciones del centro, se torna factible que, superando la naturaleza pasiva de los museos en cuanto órganos dedicados a la mera exposición de obras de arte, surjan instituciones renovadoras que propongan soluciones a la actual desintegración de la ciencia, el arte, la sociedad y el hombre, cuya consecuencia ha sido el distanciamiento y la fragmentación de estos componentes esenciales de la cultura, entre los cuales la base popular, en lugar de haber sido dignificada y elevada, ha terminado por ser relegada y victimada por la deformadora influencia de los medios masivos de comunicación.

Así, pues, la constitución de organismos de esta naturaleza es vital para permitir a las diversas manifestaciones del arte no dispararse ingobernadamente en cualquier sentido sin trayectoria y objetivos definidos, sino encauzarse dentro de caminos conducentes a una continuidad y enriquecimiento de la cultura nacional, verdaderamente formativa de la personalidad social e integradora de las aspiraciones individuales del artista y de los anhelos comunes de la sociedad, sin menoscabo, obviamente, de la asimilación crítica de las manifestaciones artísticas y científicas internacionales, ante las cuales, sin duda, la cultura nacional tiene que encontrar los medios para manifestarse de una manera homogénea y definida.

En virtud de todo esto, de lo viable de la empresa, gracias a la solidaridad de los artistas y de los técnicos en educación visual con el Estado de Hidalgo, y por la claridad de los objetivos perseguidos, se ha dispuesto que el *Centro de Artes Visuales e Investigación Estética* se estructure mediante el funcionamiento de



una Sala de exposición permanente, una Sala de exposiciones temporales, un Taller de gráfica, un Taller de pintura mural, un Taller de cerámica, un Taller de educación visual, un Taller editorial y un Cuerpo de unidades móviles.

*

La Sala de exposición permanente, que constituirá lo que suele llamarse un museo de arte moderno, cumplirá con la función de mostrar al público la obra donada por artistas y coleccionistas. Su *corpus*, integrado por todas las tendencias de las artes plásticas mexicanas, se incrementará con las obras triunfadoras en los concursos nacionales a que convocará el Centro, con parte de la obra producida en el Taller de gráfica y con ulteriores adquisiciones que lo mantendrán al corriente de las nuevas tendencias artísticas que vayan apareciendo en el país. Tanto la Sala de exposición permanente como los concursos nacionales de pintura, obra gráfica y escultura, llevarán el nombre del hidalgoense Máximo Pacheco, figura de primer orden dentro de la pintura mexicana, vinculado al surgimiento de la Escuela Muralista e infatigable promotor de ella.

*

La Sala de exposiciones temporales cumplirá con la función de dar a conocer obra de artistas nacionales y extranjeros. A través de ella, el Centro de Artes Visuales e Investigación Estética promoverá nacional e internacionalmente la obra de los maestros mexicanos consagrados, organizará muestras de la producción plástica más relevante en los diversos países del mundo, y brindará a los nuevos valores nacionales las oportunidades necesarias para que salven los habituales obstáculos a que se enfrentan en la divulgación de su obra.

*

El Taller de gráfica estimulará la creación artística proporcionando a pintores y grabadores mexicanos y extranjeros el equipo y los materiales requeridos para imprimir litografía, serigrafía y todas las variedades

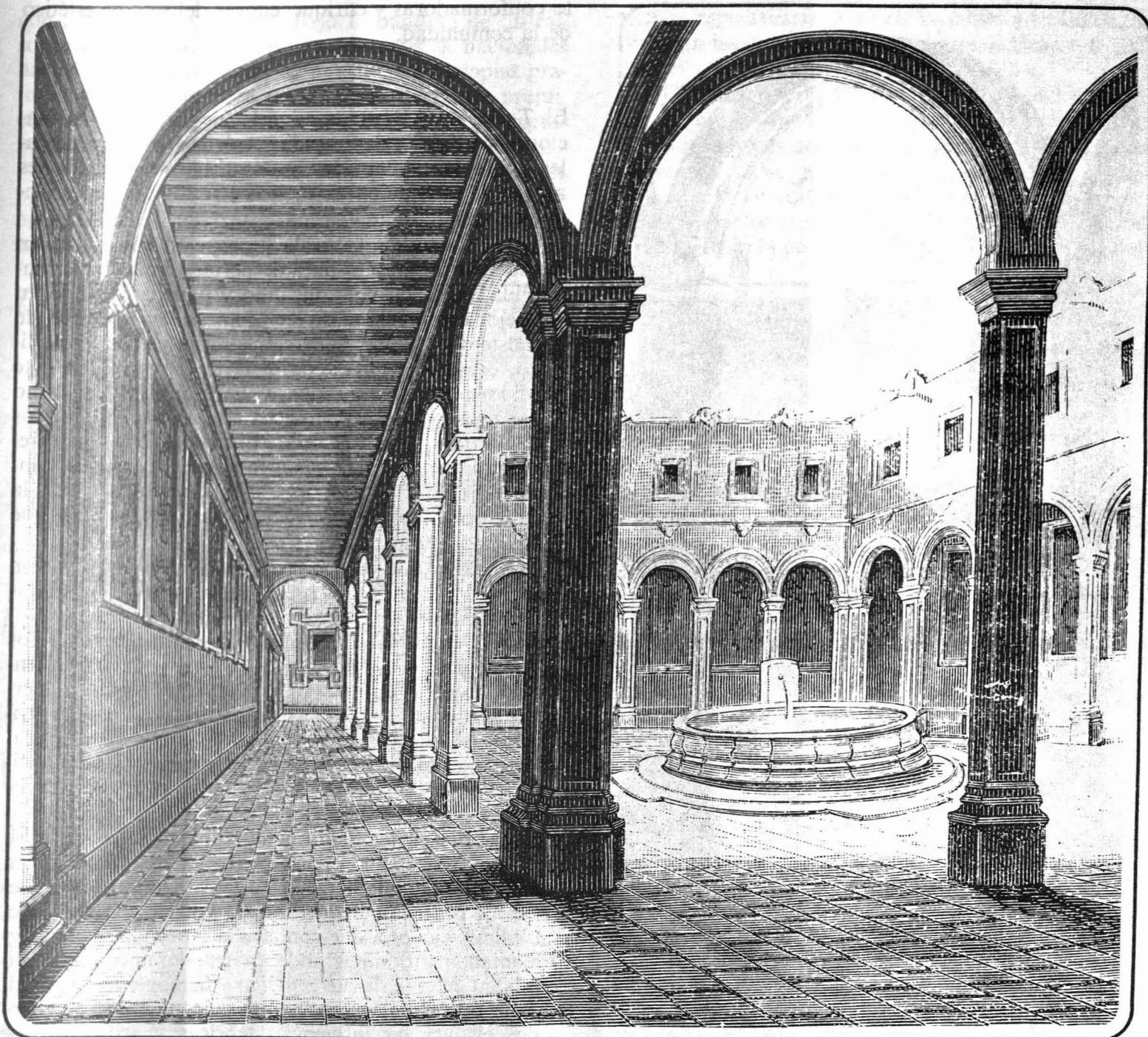
del grabado (desde linóleo hasta aguafuerte). Paralelamente al trabajo creativo realizado por los artistas, este taller capacitará, mediante cursos, a operarios locales para desarrollar con alta maestría artesanal los diversos procedimientos de la reproducción artística. Además, para enriquecer el repertorio de posibilidades en la reproducción gráfica, dicho taller recopilará y aprovechará las experiencias técnicas aportadas individualmente por los maestros grabadores. La producción del Taller de gráfica beneficiará simultáneamente a los artistas, a los artesanos y al propio Centro, que podrá generar a través de este órgano suyo parte del patrimonio que hará autofinanciables sus actividades.

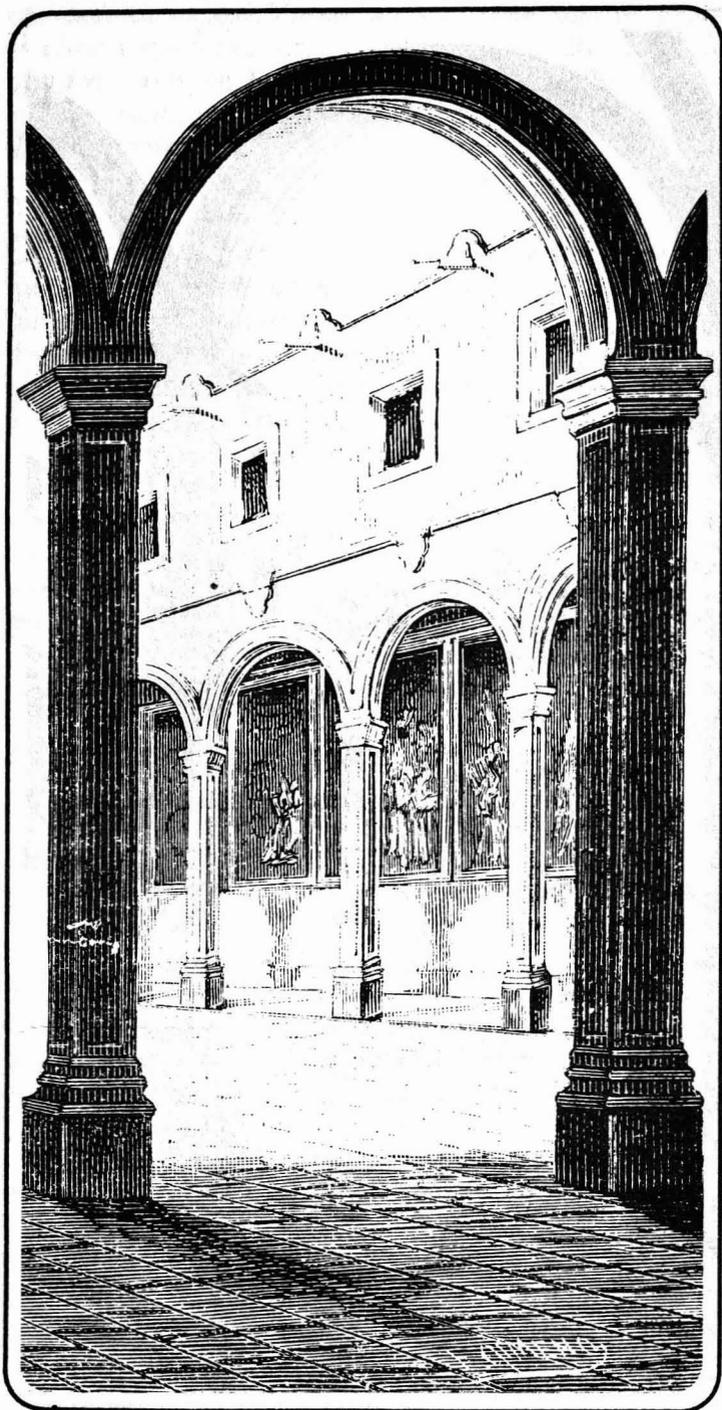
*

El Taller de pintura mural se dedicará a acopiar los procedimientos y técnicas empleados dentro de este género plástico. De tal modo podrá ofrecer a las nuevas incursiones en dicho terreno un conocimiento pleno de los elementos aportados por la tradición. Y, asimismo, promoverá la realización de arte público en el Estado de Hidalgo (y en la República).

*

El Taller de cerámica tendrá la función de investigar y experimentar en el campo del tratamiento y resistencia de materiales, diseño de formas y decorado, tanto de la producción artesanal de utensilios de diversa índole como de la creación de objetos artísticos. En este, como en el Taller de gráfica, los artistas dispondrán de los medios requeridos para la manufactura de su obra, incluyendo técnicas como la del esmalte y todos sus derivados, y los artesanos recibirán asesoría para poder elaborar modelos funcionales, elevar las normas de calidad de sus productos, y conquistar, así, capacidad competitiva en el mercado nacional e internacional. Un aspecto al que el Taller de cerámica prestará especial atención es el de dignificar las manifestaciones del arte y de la producción populares, hasta ahora concebidos doméstica y exóticamente con bastante descuido hacia su relevante papel social en cuan-





to conformadoras y enriquecedoras del sentido estético de la comunidad.

*

El *Taller de educación visual* cumplirá con las funciones de emprender estudios teóricos y experimentales sobre la percepción, y de dirigir investigaciones acerca de la relación existente entre los diferentes lenguajes artísticos.

□ Los estudios sobre la percepción consistirán en desarrollar programas para despertar y agudizar la sensibilidad artística del educando y para capacitarlo en la mejor comprensión de las propiedades espaciales de los sistemas de representación gráfica: geometría, diseño, escritura, notación simbólica, etcétera. En este sentido, el Taller de educación visual buscará como fruto de sus labores estructurar modelos pedagógicos que contribuyan a solucionar problemas educativos relacionados con el aprendizaje ocular. Y procurará también, rescatar los principios del simbolismo y de la estética prehispánica concediéndoles la proyección que el mundo actual exige.

□ En lo que toca a los trabajos de investigación acerca de las relaciones existentes entre los distintos lenguajes artísticos, el Taller de educación visual, apoyándose en el marco teórico de los modernos estudios semiológicos y estéticos, orientará sus esfuerzos a tratar de explicar en qué consiste específicamente la percepción artística, cómo es organizada ésta en los lenguajes plástico, musical, poético, literario, etcétera, cómo asimilan la realidad estos lenguajes y la transfiguran en obras de arte, que, siendo portadoras de los vínculos multilaterales del hombre con el medio que lo rodea, intervienen conformando la personalidad social.

(La preocupación por estas cuestiones, que parecen escapar al dominio de las artes visuales, deriva del interés por evitar, dentro de la concepción del Arte, las limitaciones a que conduce la especialización, fragmentando y desintegrando enajenadoramente la posibilidad de un enfoque genérico y homogéneo de la cultura. Enfoque necesario, entre otros factores, para poder evaluar las influencias teóricas y artísticas, que

LA MUSICA EN MEXICO

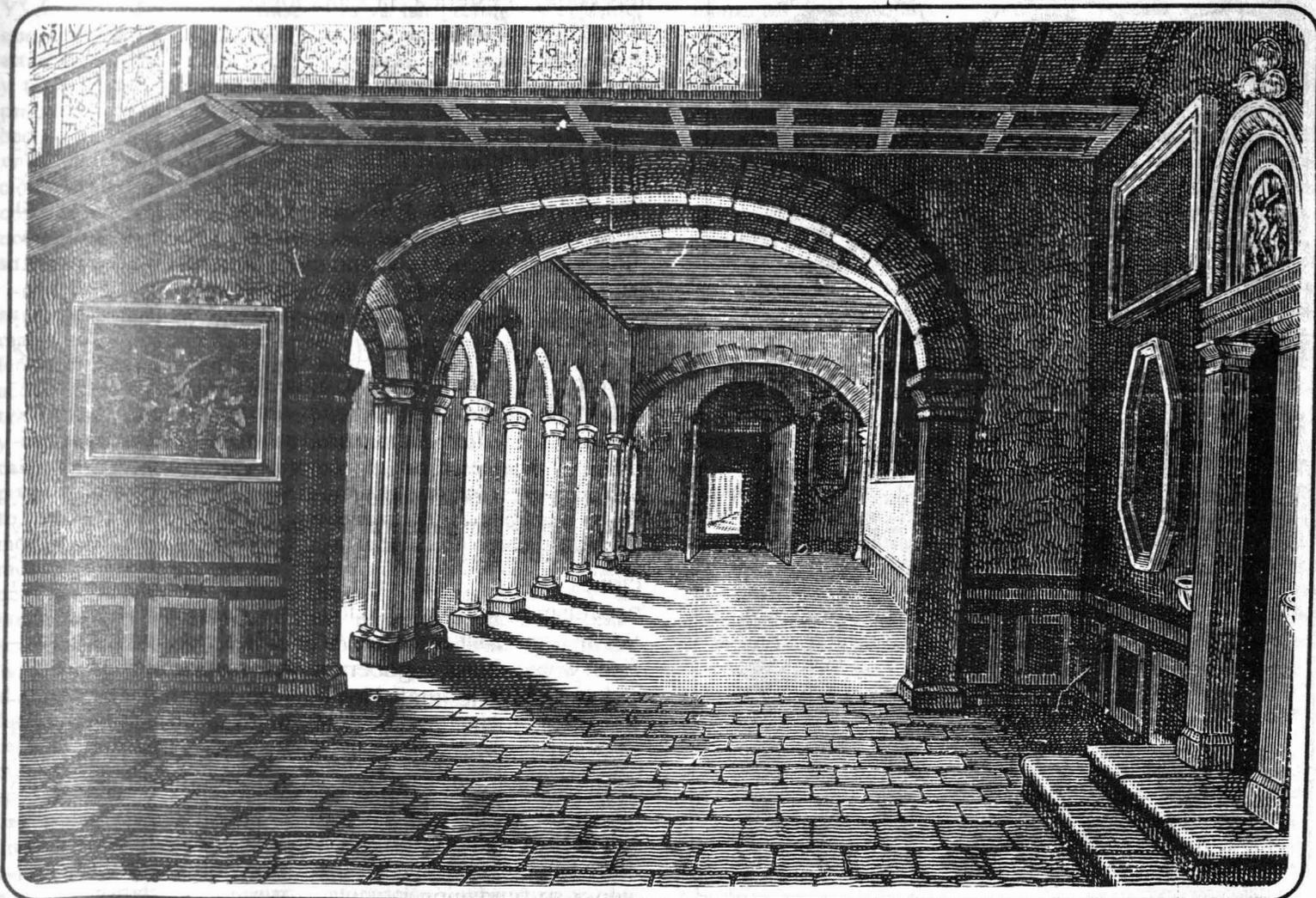
GUARDO
R. EL TALLER

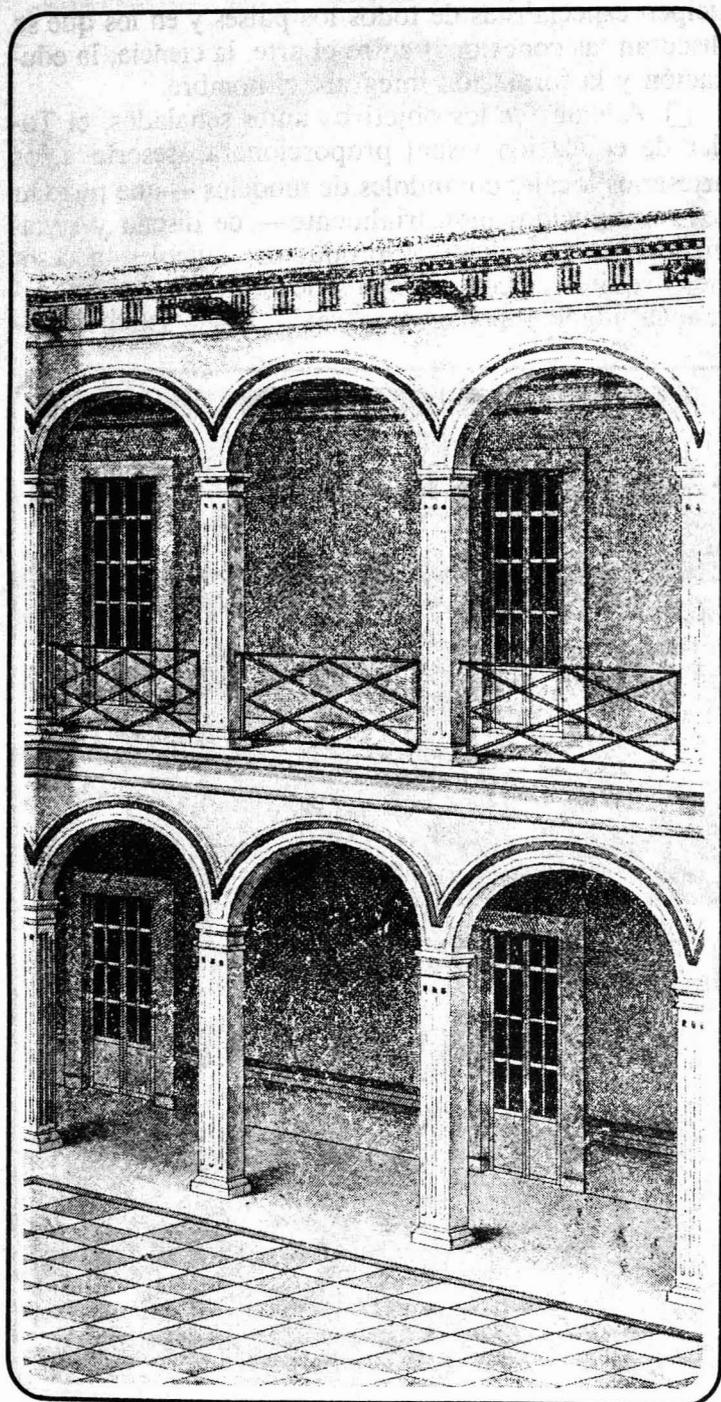
con frecuencia, apreciadas bajo la bandera de un falso cosmopolitismo, seducen a los artistas nacionales haciéndoles menospreciar manifestaciones propias gratuitamente reprimidas a nombre de aberrantes prejuicios sobre el nacionalismo, y convirtiéndolos en portavoces inconscientes de un neocolonialismo cultural.)

□ Motivado por las inquietudes expuestas en el párrafo anterior y en modo alguno cerrado al flujo nacional de las corrientes internacionales, el Taller de educación visual promoverá coloquios en los que par-

ticipen especialistas de todos los países y en los que se discutan las conexiones entre el arte, la ciencia, la educación y la formación integral del hombre.

□ Además de los objetivos antes señalados, el Taller de educación visual proporcionará asesoría a los artesanos locales dotándoles de modelos —que puedan ser reproducidos industrialmente— de diseño y ornamento para sus diversos productos: muebles, accesorios arquitectónicos, artículos decorativos, tapices, cerámica, juguetes pedagógicos, etc. (Dicha asesoría pro-





cederá de la conexión de éste con los demás talleres del Centro).

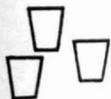
*

El *Taller editorial* cumplirá con la función de disponer para su publicación el resultado de las investigaciones y experiencias obtenidas en los Talleres de gráfica, pintura mural, cerámica y educación visual, y, asimismo, obras que enriquezcan la bibliografía de temas como la estética, la semiología, las artes visuales y disciplinas afines.

*

El *Cuerpo de unidades móviles* desempeñará la función de expandir las actividades del Centro en el interior del Estado de Hidalgo (y fuera de él). Llevará exposiciones, conferencias y otros eventos, a municipios, ejidos, escuelas y sindicatos, haciendo efectivo su propósito esencial de ser un instrumento que contribuya a robustecer los nexos entre el arte y la vida social.

Todos estos órganos del *Centro de Artes Visuales e Investigación Estética*: la *Sala de exposición permanente*, la *Sala de exposiciones temporales*, el *Taller de gráfica*, el *Taller de pintura mural*, el *Taller de cerámica*, el *Taller editorial*, y el *Cuerpo de unidades móviles*, serán coordinados por una *Dirección general*. Esta última organizará el funcionamiento cultural y administrativo del Centro y tendrá, entre otras atribuciones, las de establecer relación e intercambio con organismos similares nacionales e internacionales, convocar a los concursos de Artes Plásticas (pintura, gráfica y escultura), gobernar las conexiones entre la producción artesanal y los intereses que haya en reproducirla industrialmente, y estructurar los medios para que el *Centro de Artes Visuales e Investigación Estética* de Pachuca, Hidalgo, logre ser autosuficiente en todos sus ramos, incluido el económico, y tenga, así, capacidad para autopreservar su existencia y para cumplir, sin ninguna fractura, los fines que han dado origen a su fundación.



**EDUARDO
R. BLACKALLER**

LA MUSICA EN MEXICO

No tengo nada que decir y esto es lo que digo.

John Cage

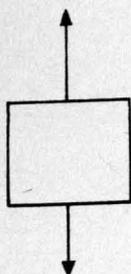
■ Igual que las artes plásticas y la literatura, durante los últimos diez años la música en México —o, en rigor, el principal grupo de compositores jóvenes— reafirmó una clara orientación cosmopolita. La mudanza se produjo sin confrontaciones violentas y sin polémicas purificadoras; más que un viraje, fue un cambio gradual y pacífico, más un pacto de no agresión que una ruptura definitiva. Y, sin embargo, la transformación es ya tan profunda y evidente, que casi todas las obras escritas en este período son tributarias o están vinculadas, de una o de otra manera, a las nuevas posiciones y tendencias de la música occidental contemporánea. Ni siquiera la producción de Carlos Chávez y Rodolfo Halffter escapa a este hecho. Aunque estos maestros no presentan un cambio de sentido en la creación musical, tienen una actitud abierta hacia la renovación. La lúcida y constante autocritica musical de Halffter, así como la *experiencia política* de Chávez y su relación con la cultura norteamericana, les ha permitido asimilar el cambio. En el fondo se trata de una persistencia.

Persistencia y cambio: esta dualidad contradictoria define la situación actual de la música en México. Junto a los nuevos maestros que manifiestan diversas direcciones en el desarrollo del lenguaje musical y un elevado nivel profesional, se mantiene la actividad de los músicos de las generaciones precedentes y persisten muchos de los viejos vicios y carencias que han obstaculizado y obstaculizan la expansión de la música: un sistema de educación carente de organicidad y desligado de las necesidades sociales; pocas salas de conciertos y pocas orquestas; un precario movimiento artístico en la provincia; predominio de la vulgaridad y la mediocridad en los medios de comunicación. . . Es indudable que la música, contaminada por los mismos avatares políticos y sociales que han influido en el desarrollo de las artes plásticas y la literatura, no ha alcanzado igual repercusión social que esas actividades, ni logros tan altos, ni un lugar bien definido dentro de la crítica. Así, el primer problema ante el que hay que enfrentarse al emprender el análisis de nuestra música es la pobreza de las fuentes: la historia del arte presta poca atención a la música; el catálogo de los músicos mexicanos del siglo XX no está elaborado; muchas partituras importantes simplemente no están publicadas; apenas comienza a desarrollarse una crítica profesional; no existe una periodización de la música mexicana. Ciertamente, la cultura nunca presenta límites incuestionables, etapas cerradas en el tiempo y en el espacio. Pero una distribución histórica es siempre el punto de partida para ordenar la información y presentarla con la

mayor claridad posible al lector. Por otra parte, la promisoriosa y sugestiva experiencia de la última década se apoya en la música del pasado, surge de las mismas instituciones —si bien es cierto que se ha ampliado el número de artistas formados en el extranjero—, comparte las dificultades de un ambiente hostil al florecimiento del arte y, para decirlo una vez más, no ha planteado en ningún momento una femenina ruptura total; aunque, prácticamente, tiende a realizar una reevaluación crítica del legado musical. Por todo lo anterior, un panorama objetivo de la música actual, al margen de afinidades y diferencias, de predilecciones subjetivas o de fobias personales, que revele las tendencias y perspectivas vitales, debe apoyarse: primero, en una aproximación realista a los momentos fundamentales de la música mexicana en el presente siglo; y segundo, en una actitud abierta y sin prejuicios frente a las tendencias de la música mundial.

Por una aberración política la historia de México se divide en dos etapas: antes de la Revolución y después de la Revolución. El enfoque de la microhistoria política (esto es, resumen sexenal: borrón y cuenta nueva) se ha hecho extensivo a la macrohistoria, a los grandes períodos en el desarrollo social. Un examen de la historiografía musical contemporánea, dispersa en libros, ensayos, monografías de compositores, textos de presentación de discos, conferencias, revistas, antologías, historias generales de la música y libros de texto, conduce a una conclusión falsa y sorprendente: la música en México comienza a existir después de la revolución de 1910: “El clima formado por esa *reintegración* nacional influyó en nuestra cultura, y de manera muy especial en la música, dándole aspectos autónomos y de una modernidad por primera vez alcanzada en su conjunto [la música, no la Revolución.], lo que seguramente corrobora la autenticidad de sus raíces [de la Revolución, no de la música]”. “Antes de 1910. . . todo lo que se refiere a la música, o cae dentro de la investigación folklórica y etnográfica o *debe ser considerado como de un nivel preparatorio, un futuro [?] formalmente estereotipado y sin perfiles propios*”¹ (los subrayados son míos, E. B.) Si prescindimos del absurdo, de que no es posible reintegrar lo que no está integrado aunque de acuerdo con el enfoque acuático de Octavio Paz, gracias a la Revolución, “el país se encuentra a solas consigo mismo” y realiza “una inmersión en su propio ser”,² sucede que la música, antes de 1910, tenía un carácter cosmopolita, justamente lo que hoy permite situar a las nuevas tendencias “junto a los músicos de la vanguardia europea”.³ En realidad, tanto la música mexicana de fines del siglo XIX y principios del XX, como la orientación de sus principales representantes, respondía a una tendencia continental. La obra de Mac Dowell, en Estados Unidos, de Alberto Nepomuceno, en Brasil, de Ignacio Cervantes, en Cuba, de Alberto Williams, en Argentina, era homogénea con las concepciones de Ricardo Castro, Villanueva y Campa, y reflejaba de igual manera las particularida-





des del desarrollo de la cultura en su época. Bien mirado, el período histórico llamado porfirismo (1877-1911) no fue, como se ha pretendido hacer ver, una etapa de estancamiento nacional. La entrega de la nación al capital extranjero no tuvo la magnitud de la actual dependencia económica. El ritmo de crecimiento del país fue más o menos estable, se sentaron las bases para el desarrollo industrial y se inició la formación del sistema de comunicaciones. Era natural que estas transformaciones tuvieran un corolario en la cultura. Según algunos autores la música no tenía mayor pretensión que satisfacer los intereses afrancesados de los salones y proporcionar al público óperas de estilo italiano; la actividad de Melesio Morales, Tomás León, Julio Ituarte, Ernesto Elorduy, Felipe Villanueva, Gustavo Campa y Ricardo Castro, no conocía mayor tensión o inquietud que la sustitución —realizada por Campa— de la ópera italiana por el lirismo francés, un salto de Verdi a Saint Saëns y Massenet.⁴ Un enfoque como el anterior es la coartada perfecta para tergiversar la historia y justificar una posición política, no artística. Pero esa postura, que rebaja a los maestros pioneros de la música mexicana al nivel de agustines laras del porfirismo, oculta el hecho de que durante ese período se crearon en México las premisas para un desarrollo musical fecundo.

En efecto, la consolidación de la pianística mexicana —tal vez la más antigua del continente—⁵, el desenvolvimiento de la producción sinfónica hasta las grandes formas cíclicas,⁶ la incorporación primera del folclor a la música profesional,⁷ la lucha contra la música de salón imperante, el esfuerzo por introducir un repertorio avanzado a las salas de concierto⁸ y la aproximación a Max Reger, Ricardo Strauss y Debussy,⁹ para buscar una renovación del lenguaje musical, son aportes ligados a los músicos que desplegaron su actividad en el porfirismo y que todavía esperan a un etnógrafo que los rescate. En la cúspide de ese movimiento se encuentra la creación de Ricardo Castro (1864-1907) y la primera producción de Manuel M. Ponce (1886-1948) y Julián Carrillo (1875-1965).

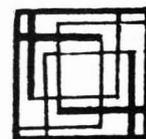
La idea de que el nacionalismo musical surge después de la Revolución de 1910-1917 es falsa.¹⁰ A principios de siglo, antes de su primer viaje a Europa, Manuel M. Ponce produjo un amplio ciclo de obras para piano en las que ya había incorporado la música popular. Por su frescura, por la íntima penetración en los elementos rítmicos, melódicos y armónicos propios, y por la solución técnica, estas obras significaron un paso adelante en nuestra música. No se puede escribir sobre esta nueva orientación sin recordar a Felipe Pedrell¹¹ y su lucha por dignificar la música hispanoamericana y española y por elevarla hasta el depósito estable de la herencia cultural. También las primeras sinfonías de Julián Carrillo, particularmente la *Sinfonía en Re mayor* para gran orquesta,¹² presentan, dentro de un lenguaje universal, rasgos de la música popular mexicana perfectamente definidos. La lógica interna del arte, de la música en este caso, se desarrolló con una

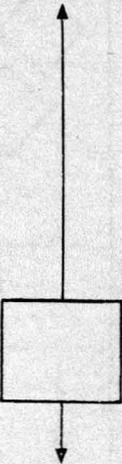
relativa independencia del curso de los acontecimientos históricos. La conquista de un lenguaje musical autosuficiente (como es sabido, la producción sinfónica de Carrillo posterior a 1910 fue atonal: un lenguaje musical cuya impresión sonora es muy cercana a Schönberg) y el rescate de los elementos nacionales (la influencia de Ponce se reflejó en Chávez hasta 1921: *Cantos mexicanos Op. 16*; también *Revueltas*, en ese tiempo y durante su estancia en Chicago, arreglo para violín y piano las *Canciones Mexicanas* de Ponce) se habían definido en la primera década del siglo.

La Revolución Mexicana interrumpió bruscamente este proceso. Ponce y Carrillo salieron del país. Después de 1920, la música entró por un camino difícil. Es natural, aunque lamentable, que la formación de un centro musical alerta a las tendencias y estímulos mundiales se viera entorpecida. De todas maneras, la influencia saludable de Ponce se reflejó en Candelario Huizar y José Rolón, y su actividad condicionó todo el primer período de la producción de Chávez (1899). Julián Carrillo orientó su actividad hacia la creación de sistemas sonoros basados en microintervalos. El encuentro de Chávez con el nacimiento de la pintura mural mexicana,¹³ su esfuerzo por repetir una experiencia similar en la música, su adhesión a la lucha social entendida como choque y contraste, antagonismo y destrucción, introdujo métodos políticos en la solución de diferencias musicales.

La pintura mural mexicana, surgida después de la Revolución de 1910-1917, no fue, al menos en Rivera, Orozco, Siqueiros y Guerrero, el resultado plástico de un grupo de artistas ideológicamente identificados con los objetivos sociales de aquel movimiento.¹⁴ Al contrario: los muralistas iniciaron la crítica de la Revolución y participaron en el nacimiento del movimiento sindical independiente y en la formación del Partido Comunista Mexicano. La revaluación de la cultura procedente se realizaba desde los intereses de la clase obrera. El choque ideológico, los contrastes artísticos, el antagonismo político y la feroz destrucción polémica, eran una expresión, en diferentes planos, de la lucha de clases. La coherencia vital de estos artistas se derivaba de los principios. De ahí también su obstinación por implantar los ideales primigenios de la Constitución de 1917, ideales que contenían objetivos limitados de los obreros y los campesinos.

Estos rasgos, que definen la controvertida personalidad de los muralistas, no existen en Carlos Chávez. Mientras la raíz popular de los primeros se hundía en la lucha social, en Carlos Chávez revestía la forma de una búsqueda intelectual. Mientras los muralistas se apoyaban en una elevadísima maestría técnica y habían asimilado la pintura mundial en sus fuentes, Carlos Chávez tenía una formación musical deficiente. Su primera producción para piano, bajo la fluencia de Max Reger, Debussy (*Sonatina*, 1924) y César Frank (*Sonatina para violín y piano*, 1924) no alcanza el nivel de la *Suite* (*Preludio, Zarabanda y Capricho*, 1904) de



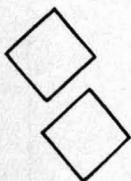


Ricardo Castro. Así mismo, el *Ballet azteca Fuego Nuevo* (1921, argumento de Chávez), el ballet indígena *Los cuatro soles* (1926, argumento de Chávez) y la *sinfonía de baile Caballos de vapor* (1926-27, argumento de Chávez) presenta un material folclórico o precortesiano y, particularmente la tercera, una germanización a la Hindemith del material sonoro. Chávez había estado en 1922-23, en Alemania, es decir cuando Hindemith estuvo ligado a la izquierda cuando Heinz Tiessen, Stefan Walpe y otros compositores participaron en la organización berlinesa de izquierda *Abeiter-Sängerbund*.¹⁵ Carlos Chávez se transformó en la alternativa 'revolucionaria'. Este hecho caracterizó a la música mexicana durante varias décadas. La lucha de Chávez por el reconocimiento oficial culminó hacia 1950. En 1946, el propio compositor recapituló el desarrollo musical de México en el siglo XX con términos que casi parecen un parte militar:

Mode de valeurs et d'intensités

Olivier MESSIAEN

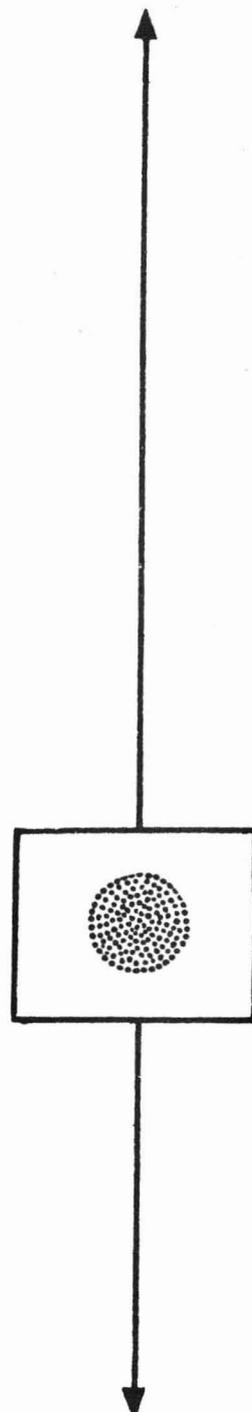
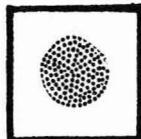
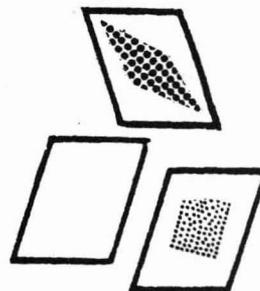
Preparada y hecha en la paz y para la paz, esta generación [la de Castro, Rafael, J. Tello, Julián Carrillo, etc.] fue ajena, y aún enemiga, de las inquietudes de la Revolución: era más bien una generación quieta, y quietista, con un apreciable talento para la reproducción, pero con escaso y limitado talento creador... El problema de un gran arte nacional musical no está ligado al problema del llamado "nacionalismo musical", al problema de si ésta es una buena doctrina o no; para llegar a tener auténticas obras maestras de arte, nacionales, se necesita que un país llegue a tener primero: una verdadera personalidad nacional en todos los aspectos, y segundo: auténticos grandes compositores... El genio creador contiene en sí mismo, entre otros ingredientes subconscientes, esa especie de rebelión contra las influencias extrañas... El admirable resurgimiento de la pintura mexicana debido indirectamente a muchos factores diversos, se debió directamente a que allí estaban ya tres grandes pintores, Rivera, Orozco, y Siqueiros, más una pléyade de jóvenes de gran talento. No pasó lo mismo en la música. La generación de los músicos de entonces... no era lo suficientemente fuerte ni por su capacidad artística creadora, ni por su capacidad constructora del medio social... Ponce tuvo muchas de las condiciones que hubieran sido necesarias para convertirse en el gran animador de la música mexicana, en paralelo con los pintores del 'renacimiento' artístico mexicano, en los primeros mil novecientos veinte. Pero sin duda no todas las necesarias, donde no lo fue. Le faltó tal vez la más precisa, el deseo de serlo. Gustó siempre de vivir en la paz del retiro... Es increíble que todos los músicos, maestros y discípulos por igual, jamás hayan tenido la menor inquietud por saber lo que estaba pasando fuera de las cuatro paredes del Conservatorio: lo que los nuevos músicos europeos estaban ofreciendo al mundo y lo que era en verdad, en toda su vastedad y riqueza, la música popular mexicana... Esta tremenda depresión, esta falta de ímpetu y de sentido progresista eran 'polvos de aquellos lodos'. Eran el resultado del quietismo que había ido dominando progresivamente a las generaciones musicales de fines del siglo XIX y principios del XX. Si en la historia de la música de México aparece esta gran depresión coincidiendo precisamente con el período central de la Revolución, 1910-30, no podemos considerar ese hecho como signo de debilidad de éstas. Al contrario: La Revolución fue un movimiento revelador de vitalidad, de la existencia de poderosas fuerzas de signo positivo, de afirmación de la personalidad nacional. Si faltaban hombres en algunos terrenos, no era posible hacerlos

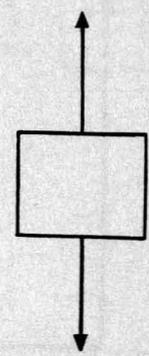
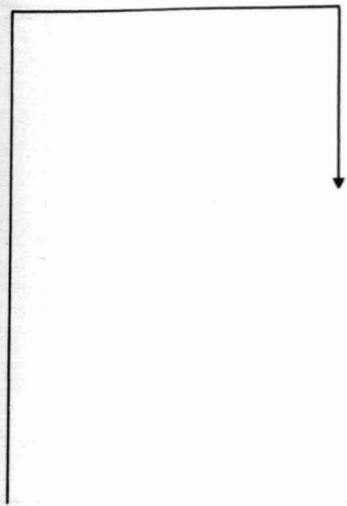


en cinco o diez años. . . Al lado de esta *suma total* de la cultura musical mexicana estaban los factores progresistas generales, es decir, el adelanto cultural general, las avivadas fuerzas afirmativas de la nacionalidad en todos los órdenes y la mayor capacidad creadora. . . Pedro Luis Ogazón, músico y pianista superior, implantador de la música pianística de Debussy y Ravel; Juan B. Fuentes, maestro que abrió las puertas a un concepto avanzado y científico de la teoría musical superior [es decir: los maestros de Chávez; a Manuel M. Ponce —con quien Chávez había estudiado piano— ya no era posible incluirlo en este contexto]; los *conciertos de música nueva* en 1925; los esfuerzos en varios sentidos hechos por el Primer Congreso de Música en 1926; la fundación de la orquesta Sinfónica de México en 1928, y, finalmente, la reorganización del Conservatorio Nacional a fines de ese mismo año [es decir, un resumen de su propia actividad del trabajo de Chávez,] habían de acabar por producir un nuevo impulso de las fuerzas positivas de México. Una lista de nuevos compositores ávidos, trabajadores y creadores, había de resultar de aquél: Silvestre Revueltas, Candelario Huizar, Eduardo Hernández Moncada, Luis Sandi, José Pablo Moncayo y Blas Galindo.”¹⁶

Desde esta perspectiva es imposible apreciar claramente el desarrollo musical de México. Es un ejemplo triste de crítica política, ya que la propia actividad de Chávez,¹⁷ su ejemplar tarea por dar a conocer la música mexicana nueva de ese período su admirable labor por ampliar el repertorio de la Orquesta Sinfónica de México, su evolución como compositor, para sólo mencionar tres aspectos de su trabajo, quedan ocultos por la ferocidad inconsistente del análisis. De entrada, hay que decir que Candelario Huizar y José Rolón (nacidos en 1889 y 1883, respectivamente) son maestros de la generación de Ponce. Rolón había estudiado con Paul Dukas y Nadia Boulanger (1927-1924). Muy temprano produjo obras de orientación nacionalista (*Suite Zapotlán*, 1895 reorquestada en 1925). En las primeras décadas del siglo su música tiene una definida tendencia alemana (*Cuarteto con piano*, 1912 *Sinfonía*, 1918-19). Con el Ballet *El Festin de los Enanos* y el poema *Cuauhtémoc* (1929), Rolón da nueva vitalidad a su contribución al nacionalismo musical. Su última partitura, el poderoso *Concierto para piano* (1935) acusa un lenguaje musical violento, apoyado en una tensión rítmica y bruscas disonancias. Con esta obra y en virtud de su predilección hacia las melodías y conjuntos populares, se acercó mucho a una conjugación definitiva entre los rasgos del lenguaje musical nacional y los elementos propios de los lenguajes musicales absolutos.

En cuanto a Huizar, hay que decir que este discípulo de Campa, melodista, creador de sinfonías, apegadas a los esquemas clásicos de una rítmica rica y rigurosa—, tendió un puente entre Ponce y Revueltas y reveló cómo la “generación quietista” podía incorporarse vigorosamente a las nuevas tendencias. Por otra parte, en ese período florece también Bernal Jiménez (1910-1956). Compositor, investigador, concertista, pedagogo, escribió música sinfónica y de cámara, obras corales e instrumentales. Formado en el extranjero y hombre de una fe sincera, Bernal Jiménez recibió el estímulo y el





aliento de Ponce. En 1941, después del estreno de la ópera *Tata Vasco*, Manuel M. Ponce, afirmó que el joven maestro constituía “la más grande revelación” registrada por la música mexicana en muchos años. El *Concertino para Organo* de Bernal Jiménez se ha impuesto definitivamente en el repertorio de nuestra música; otras obras, entre ellas el ballet *El Chueco*, son menos conocidas. *La Pastorela*, obra póstuma, no ha sido, hasta la fecha, presentada al público. A nadie se oculta que la omisión de Bernal Jiménez¹⁸ en la monografía de Chávez sobre la música en México era resultado de una interpretación política estrecha de la vida musical, “interpretación que más tarde entró a la musicología”.

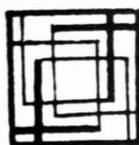
Bajo el auspicio de El Colegio de México, Otto Mayer-Serra publicó en 1941 el *Panorama de la Música Mexicana*.¹⁹ En el prefacio agradece a Baqueiro Foster, Ponce, Revueltas, Rolón, Huizar, Sandi y Blas Galindo, la ayuda que le proporcionaron para dar término a la investigación. Cinco años más tarde, Mayer-Serra escribió el ensayo *El Estado presente de la Música en México*²⁰ editado por la División de Música de la Organización de los Estados Americanos. La diferencia entre uno y otro texto es tan grande que parecen de autores diferentes. Mientras en el primero hay un esfuerzo por generalizar los rasgos de la música mexicana y un intento de periodizar su desarrollo,²¹ en el segundo se repite el enfoque de Chávez y, en cierta forma, se hace extensivo hasta Revueltas, Galindo y Salvador Contreras.²² En realidad, el texto pretendía tapar con un ensayo la realidad. No se puede olvidar que Revueltas, el más penetrante impulsor del nacionalismo musical había muerto en 1940. Además, la obra de Salvador Contreras, Luis Sandi, Ayala, Eduardo Hernández, Blas Galindo y Pablo Moncayo, edificada sobre bases menos ambiciosas o tal vez más íntimas, sin pretensiones irritantes o ruidosas veleidades, seguía un curso menos inquietante, alejándose poco a poco del cuadro sinóptico de la evolución de los nacionalismos musicales, cuya cuarta fase quedó en blanco en el *Panorama de la Música Mexicana*.

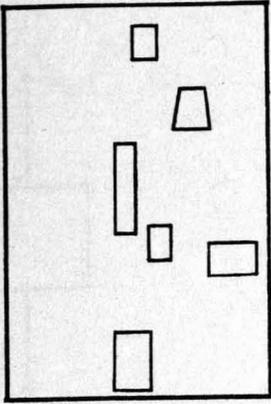
El ensayo de Otto Mayer-Serra, espejo del estado de ánimo de la crítica en la década de los cuarentas, reflejó el germen de una nueva orientación en la cultura mexicana. Agotadas las escuelas nacionales europeas, el nacionalismo conducía al laberinto de la soledad. Era necesario, por lo tanto, adelantar el reloj al tiempo mundial. Por eso, el *Concierto para piano* (1940) de Carlos Chávez se encuentra en el centro de *El Estado Presente de la Música en México*. El cambio de lenguaje que presenta la obra del maestro mexicano, sus indubitables valores musicales y el abandono de las fuentes nacionales directas, permitían a Otto Mayer-Serra confirmar las tendencias que previó en el *Panorama de la Música en México* y ofrecer un ejemplo de *universalismo musical*.²³ Por una vez no habíamos llegado tarde: la cuarta fase en el desarrollo del nacionalismo quedaba, así, cubierta. Pero era un arma de doble

filo: la evaporación de las irreductibles vías únicas en el arte se transformó en un verdadero punto de intersección de todas las tendencias. Julián Carrillo,²⁴ Manuel M. Ponce, Bernal Jiménez y Carlos Jiménez-Mabarak (1916)²⁵ se unían, desde generaciones y “escuelas” distintas, al nuevo cauce de la música. Se creaban así las condiciones para echar por la borda el dogmatismo nacional inconsecuente y el pernicioso sistema de la exclusión política.

■ A diferencia de las artes plásticas, la orientación nacionalista en la música sufrió un rápido debilitamiento. Carente de una base ideológica (el único artista vitalmente comprometido con la lucha social fue Revueltas), sin estímulos externos para la creación (aún en nuestros días no existe un público estable; el compositor tiene que desempeñar varios empleos; no hay una editora de música con capacidad competitiva en el mercado del país y menos en los mercados extranjeros), tempranamente repudiada por su principal impulsor y sin un núcleo coherente de compositores en que apoyarse, la tendencia nacionalista no alcanzó a constituir una escuela en el sentido estricto del término. El trabajo de Blas Galindo, posterior a los *Sones de Mariachi* (1940-41) no logró superar el modelo de Revueltas. Además, muchas de sus obras tienen un carácter incidental: me refiero a las partituras que ha escrito por encargo, vinculadas a programas históricos o a la creación de ambientes sonoros. Lo anterior vale para Galindo y para el resto de los compositores identificados con el nacionalismo como José Pablo Moncayo, Luis Sandi, Eduardo Hernández, Salvador Contreras y Daniel Ayala, maestros cuya contribución a nuestra cultura musical, dicho sea de paso, bien puede colocarse al margen de escuelas y tendencias. En este contexto puede situarse también a Luis Herrera de la Fuente (1916), Salvador Moreno (1916) y otros compositores menores. En cierto sentido, la labor de todos estos músicos fue una transición que preparó el surgimiento de la actual generación. Por eso cobra importancia fundamental el análisis de las causas que determinaron el debilitamiento de la música nacionalista.

Si exceptuamos a Manuel M. Ponce y Revueltas, *la decisión de abrazar una corriente nacional aparece, particularmente en Chávez, no como el resultado de una evolución natural del lenguaje artístico, sino como el fruto de una actitud intelectual*. Así, dado que la investigación folclórica en la forma avanzada que fue promovida y realizada por Bela Bartok y Zoltan Kodály no existía en México, el eclecticismo y la arbitrariedad se encuentran en los orígenes políticos de esta tendencia. Nada más alejado de una postura intelectual que la posición asumida por Revueltas. Lo mejor de su obra, tanto en la producción sinfónica como en las piezas para voz y piano, son aquellas partituras inspiradas por una libre elección y, consecuentemente, singularizadas por la fidelidad del lenguaje al reflejar el objeto elegido. La frescura de su música, el arrebató regocijante, la ternura y el aura sonora nacional sólo





aproximadamente se repiten cuando Blas Galindo y José Pablo Moncayo recurren a la "cita" folclórica directa, sin una elaboración estructural y sin una asimilación a un lenguaje musical propio, pero engalanada con el espléndido ropaje de la gran orquesta. El *Huapango* de Moncayo y los *Sones de Mariachi* de Galindo constituyen el punto más alto de este método para tratar las fuentes nacionales; sin embargo, su antecedente directo no está en *Cuauhnahuac* (1930) o *Redes* (música incidental para la película del mismo nombre, 1935) de Revueltas, sino en la *Obertura Republicana* (1935) de Chávez, un arreglo, para orquesta, de la *Marcha Zacatecas*, el vals *Club Verde* y la *Adelita*. La *Sinfonía India* (1935) de Chávez, tiene del pasado precortesiano lo mismo que la *Filosofía* de Samuel Ramos de las conmovisiones indígenas, de ahí que el modelo más cercano a Moncayo y Galindo lo fuera la *Obertura Republicana*, aunque el material temático de los *Sones de Mariachi* y el *Huapango* no sea tan esquemático y duro y tenga un tratamiento más libre.

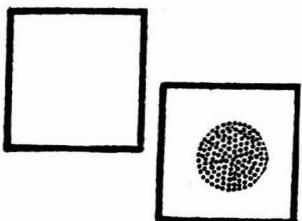
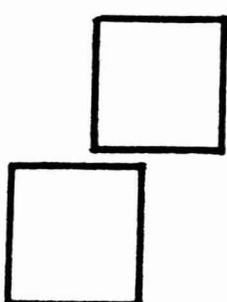
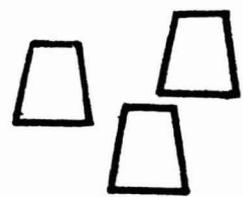
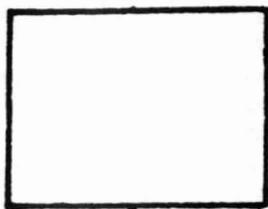
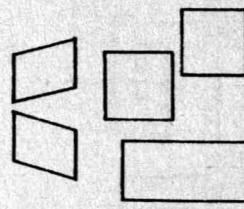
Las transformaciones que se introdujeron en el *Conservatorio Nacional de Música* culminaron en la erección de un nuevo edificio, pero *no lograron formar una escuela mexicana en los diversos campos de la ejecución, de la dirección o de la composición. La falta de coherencia en la educación musical impidió la formación de una academia congruente con la realidad nacional y capaz de reflejar críticamente las tendencias mundiales.* La formación del artista quedó así sujeta a la inquietud individual: el músico fue obligado a descubrir por sí mismo el mejor camino para su desarrollo. Por eso, *los cambios que se producían en la música europea fueron una tentación para los músicos que, al inicio de su carrera, optaron por la tendencia nacionalista.* La politonalidad, el lenguaje dodecafónico y más tarde el método serial acabó por superponerse en el trabajo de esta generación o de la inmediata posterior. Además, la actividad académica de Rodolfo Halffter²⁶ (que se incorporó desde 1939 a la vida musical de México) y de Carlos Jiménez-Mabarak, sumadas a la difusión que la *Orquesta Sinfónica de México* hacía de la obra de Debussy, Satie, Stravinsky, Ravel, Falla, Poulenc, Milhaud, Sibelius, Britten, Copland y otros compositores, modificaron el cuadro teórico y la base práctica de la generación de músicos que habría de seguir a los nacionalistas: Armando Lavalle (1924), Manuel Enríquez (1926), Joaquín Gutiérrez Heras (1927), Francisco Sabín (1930), Alicia Urreta y Mario Kuri Aldana (1931) son maestros cuya obra se acercó hasta la promoción más reciente, dentro de la que se destaca el trabajo de Leonardo Velázquez (1935), Héctor Quintanar (1936), José Luis González (1937), José Antonio Alcaraz (1938), Manuel de Elías (1939), Eduardo Mata (1942), Mario Lavista (1943), Julio Estrada (1943), Francisco Núñez (1945) y José Antonio Guzmán (1946).

Durante un largo período del desarrollo nacional los *Sones de*

Mariachi y el *Huapango* fueron erigidos en algo así como la conciencia musical del país. A lo largo de veinte años, de 1940 a 1960, México entró en un período de desarrollo más o menos "sostenido", gracias a las transformaciones a que condujeron las grandes luchas populares desplegadas en el régimen de Lázaro Cárdenas y a las condiciones favorables que se crearon en la postguerra. *El nacionalismo musical fue sacralizado. Era una "demostración" de la coherencia entre la seudocultura musical y cinematográfica auspiciada por la burguesía mexicana y el arte profesional. Un arte nacional sin la contaminación política que la pintura manifestaba.* Las puertas de Estados Unidos se abrieron para Carlos Chávez. Pero el nacionalismo musical en el pecado llevó la penitencia: sin una fuerza interior que lo impulsara y sin un nexo orgánico con el movimiento histórico no pudo ir más allá de las cantatas y oberturas mexicanas ni resistir la presión de las tendencias musicales europeas. El nacionalismo musical está todavía abierto a una continuidad auténtica, sus fuentes no fueron agotadas ni asimiladas a un *corpus* filosófico musical propio.

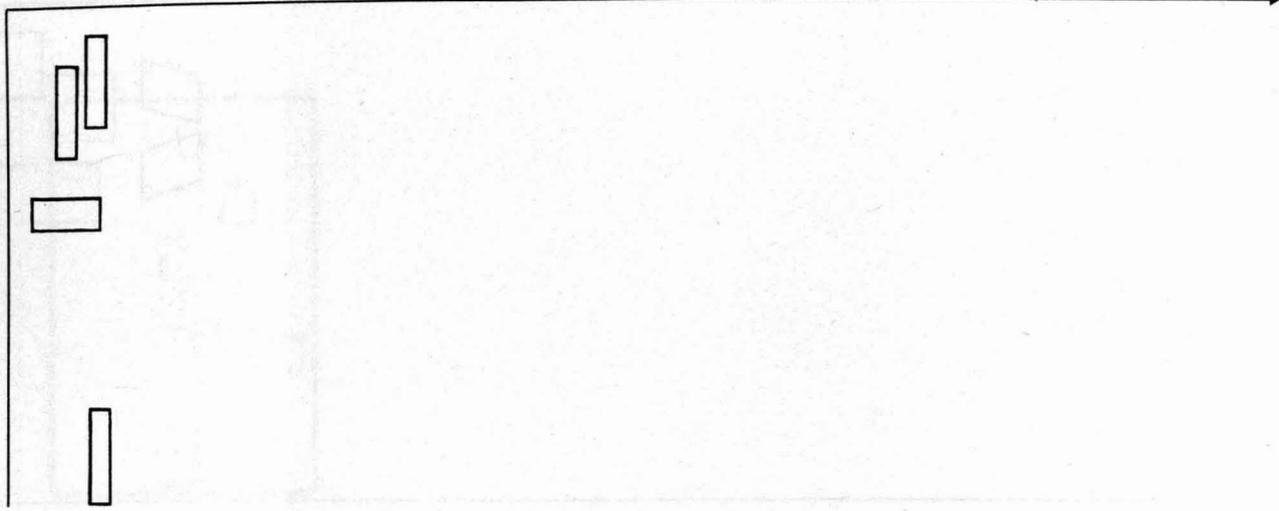
Manuel Enríquez fue el primero en darse cuenta de los peligros que representaba el nacionalismo musical transformado en pobre academia oficial. Su esfuerzo por renovar el lenguaje musical, incomprendido y negado por sus propios compañeros de trabajo y frenado por los obstáculos artificiales de la política musical, culminó en 1969 cuando su producción (*Ixamatl*, 1969) fue incorporada a los festivales de música nueva de Donaueschingen, Alemania. Manuel Enríquez nació en Ocotlán, Jalisco, en 1926. Estudió música con su padre. Posteriormente asistió en Guadalajara a las clases de violín de Ignacio Camarena y empezó a estudiar composición con Miguel Bernal Jiménez. Durante varios años fue concertino de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara. En 1955 ingresó a la Escuela Juillard de Nueva York donde perfeccionó la técnica del violín con Juan Galamian y amplió los estudios de composición con Peter Mennin. Abierto a las tendencias modernas e informado de los cambios en la música mundial, Enríquez fue una fuerza purificadora en la Escuela de Música de la Universidad Nacional y en el Conservatorio Nacional de Música. "Poderoso talento plétónico de ideas musicales vigorosas e interesantes y dueño de una exaltada imaginación que le permite encontrar nuevas formulaciones y sonoridades diferentes",²⁷ Enríquez reveló desde su producción inicial una actitud renovadora y una fresca posición anticonvencional. Desde la *Música incidental* (para orquesta de cuerdas, 1952) hasta el *Concierto para piano* (1972) y *Encuentros* (1972), Enríquez ha revitalizado su lenguaje, aunque a veces afloran elementos de su primera formación, más cercanos a las *ideas habituales de la música* (Uwe Frisch)²⁸ que a las concepciones actuales sobre el tratamiento del material sonoro. Mientras Francisco Sabín, Alicia Urreta y Armando Lavalle, han seguido un derrotero cercano al de Enríquez, Joaquín Gutiérrez





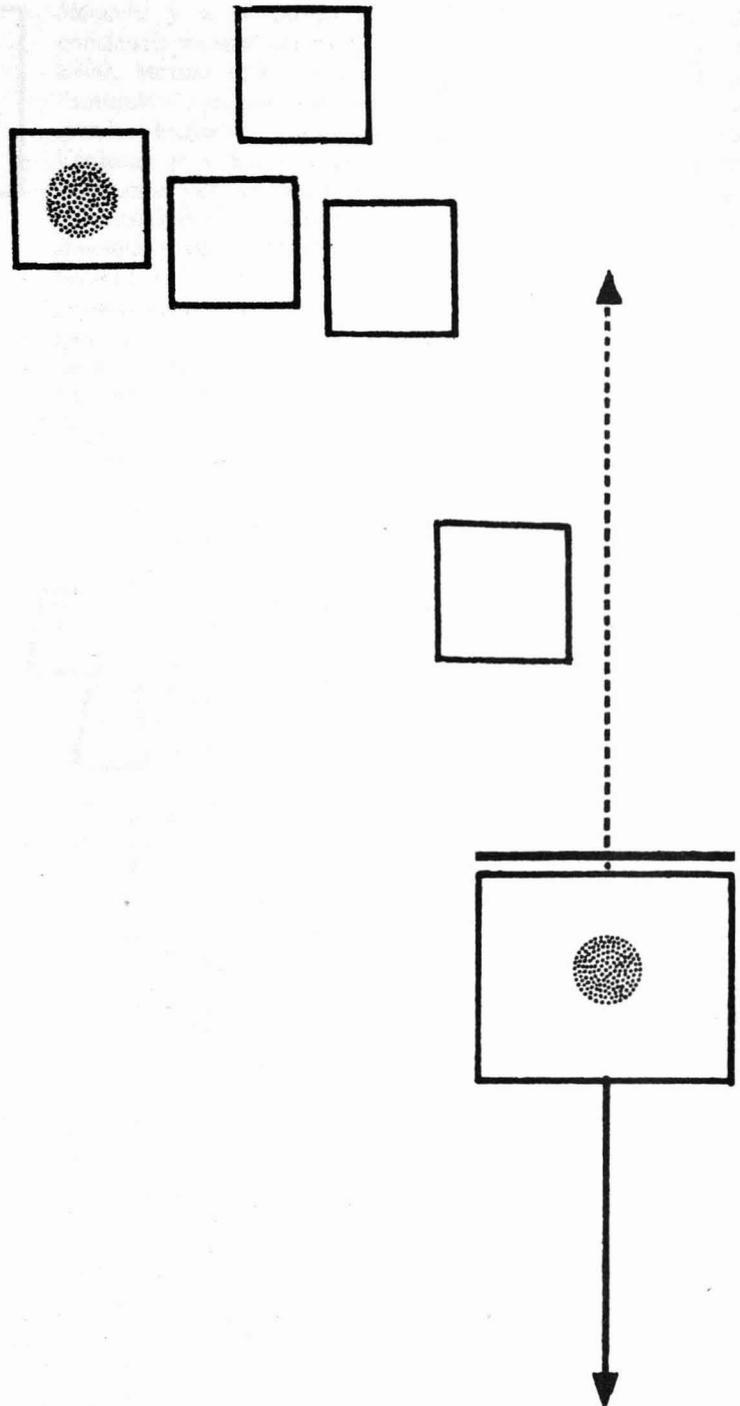
Heras²⁹ y Mario Kuri-Aldana,³⁰ optaron por una vía tal vez más excepcional que conservadora. Según palabras de Gloria Carmona, se trata de un esteticismo poético y refinado en el primero y de un neo-nacionalismo en el segundo. Gutiérrez Heras y Kuri-Aldana serían así, en una situación caracterizada por el pluralismo musical, la verdadera transición a la música contemporánea. Tanto por sus estudios como por lo depurado de su lenguaje, ambos maestros están dotados para pasar a la vanguardia sin necesidad de procedimientos artificiales o irresponsables. El respeto a su propia línea de acción parece responder, como en el caso de Eduardo Mata, a una íntima convicción musical. En todo caso, la coexistencia de diversas concepciones artísticas es un síntoma general de la época y un fenómeno saludable en nuestro medio. La experiencia de otros países demuestra que la innovación una vez desarrollada conduce a transformar la diversidad en exclusividad, abriendo zonas irreductibles y dicotomías artificiales. Por eso hemos afirmado que el cambio, aunado a la persistencia, siendo una dualidad contradictoria, en las condiciones de nuestro país permite (y permitirá) dar continuidad a promisorias experiencias artísticas que, en su tiempo germinal, fueron mutiladas. Las nuevas tendencias de la música ya no pueden ser analizadas, ni técnica ni musicalmente, si sólo consideramos los parámetros del desarrollo musical de México. Inmersa en una corriente internacional de renovación, representada por compositores que son entre 10 y 30 años más jóvenes que sus maestros europeos o norteamericanos, generada en un país que afronta graves problemas económicos y sociales pero que al mismo tiempo no presenta las brutales formas de enajenación propias de las naciones capitalistas desarrolladas, la música nueva madura en un período histórico que plantea grandes y complejas exigencias a la creación artística. Por eso, el aporte producido en los últimos diez años por los músicos mexicanos necesita ser contextualizado en el terreno que le transfiere pertinencia, el ámbito de la renovación creadora de los lenguajes artísticos.

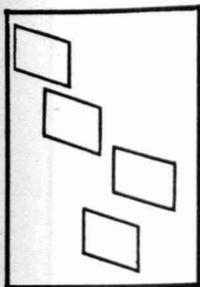
■ Resultado del esfuerzo humano por perfeccionar los instrumentos de la cognición científica y por depurar los medios que permiten tanto la comunicación como la formación de la personalidad social, la curiosidad semiótica es un rasgo distintivo del siglo XX y constituye un aspecto esencial del contenido de nuestra época.³¹ La investigación sobre la naturaleza de los lenguajes (naturales, artificiales y artísticos), el desarrollo de la teoría de la información y la creación de complejos ordenadores han afectado a la actividad artística en distintos planos y desde múltiples direcciones. El acercamiento entre la ciencia y el arte y el carácter interdisciplinario de muchas experiencias musicales contemporáneas eran inevitables. La razón es clara: *en el fondo, la ruptura con la tradición que plantearon las llamadas vanguardias artísticas³² fue, esencialmente, una subversión de los lenguajes consagrados y una alteración del papel del receptor de la obra de arte.*



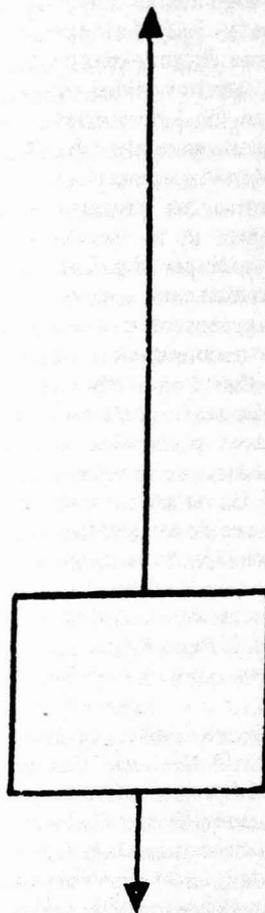
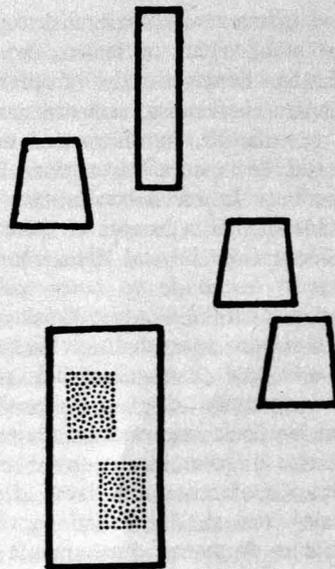
A partir del *clave bien temperado*, el lenguaje musical de Occidente se instauró con un repertorio integrado por doce sonidos. Dentro de ese catálogo sonoro y como subconjuntos subsidiarios, se formaron doce escalas diatónicas mayores y doce escalas menores. Impuro y contaminado, el repertorio convencional de doce sonidos y sus escalas subsidiarias de 7 grados tenía en su base más lejana a una escala griega. El sistema de reglas para operar con este catálogo sonoro, que simétricamente vinculaba la melodía y la armonía, durante un largo período no consideró ni a la escala cromática (los doce sonidos del repertorio) ni a las dos escalas de tonos enteros, como subconjuntos capaces de generar un sistema diferente de reglas. Por eso, el cromatismo postromántico (una desviación de las reglas consagradas pero todavía dentro de un rango de dispersión permitido), la escala impresionista de seis sonidos (que generó nuevas reglas y fue la primera gran ruptura) y la serie dodecafónica (que dio origen a un nuevo lenguaje musical cuya decodificación todavía afronta agudas dificultades) no plantearon mayores problemas que los que representa la utilización artística de los subconjuntos. Aún así, se levantó por primera vez una barrera entre el compositor y el público. Sin embargo, el conjunto finito de elementos (los doce sonidos), que a partir de un sistema de reglas permite obtener combinaciones infinitas (el *corpus artístico musical*), permaneció inmutable. La decodificación de los lenguajes artísticos comenzó a revelar el profundo sentido de *dictum* de Marx: *para gozar el arte hay que ser artísticamente culto*. La experiencia posterior hizo de esta fórmula la piedra de toque de la crítica científica de los lenguajes artísticos basados en la renovación creadora de los medios y recursos técnicos y la implantación de nuevos sistemas de reglas derivadas de nuevos repertorios sonoros.

Hacia 1910-1930 se comenzaron a sentar las premisas y a crear las condiciones para un cambio radical en las bases de la música occidental. Aportes diversos, procedentes de muy variadas fuentes e inquietudes acumularon gradualmente los elementos para renovar el repertorio sonoro, los medios y recursos técnicos y la concepción espacio-temporal de la música, es decir, el método para organizar el sonido en la obra de arte: Schillinger madura la investigación sobre la estructura de la música que habría de conducir a su obra fundamental *Las Bases Matemáticas de las Artes*; se inicia la creación de música para instrumentos electrónicos; Carrillo logra sistematizar repertorios sonoros de microintervalos y compone sus primeras obras; Milhaud, Satie y Varèse (*Coeforas*, de la trilogía de Esquilo la *Orestíada*, 1915; ballet *Parada*, 1917; *Integrales*, *Ionización*, 1927; 1931; respectivamente) utilizan el ruido combinado con otros elementos; Henry Cowell, a partir de 1912 utiliza los clusters; Schönberg crea el método dodecafónico; Bartok y Kodály revolucionan la investigación folclórica sobre la base de la revelación de las reglas que gobiernan la





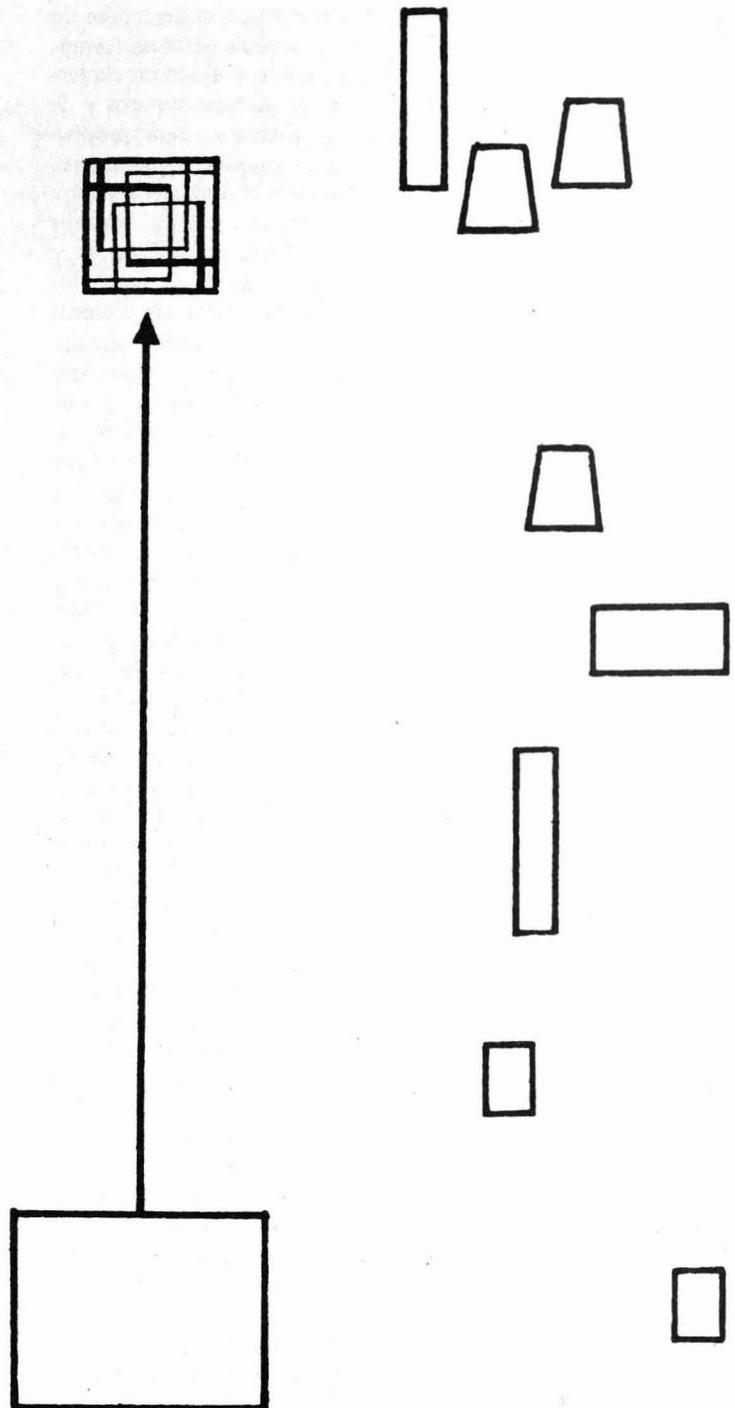
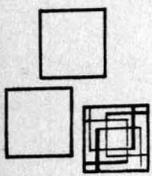
melodía (escala), la armonía y el ritmo populares; el derrumbe de la concepción europeo-centrista condujo al análisis de otras formas cobradas por la asimilación artística del mundo y al reconocimiento de la pertinencia y la autenticidad de los sistemas sonoros y de los complejos polirrítmicos orientales y africanos. Este proceso crecía paralelamente a la profundización de cambios substanciales en la música occidental. La última producción de Debussy muestra una tendencia a organizar el material a partir de "grupos" sonoros autónomos, Webern confiere fuerza propia al timbre, la duración y la intensidad, Charles Yves crea una música que altera todos los principios estructurales clásicos, Stravinsky desarrolla las técnicas polimétricas y polirrítmicas, Messiaen deriva nuevas escalas ("modos") de la gama cromática de doce sonidos... Estas dos líneas tuvieron convergencia en los célebres cursos de verano de Darmstadt que, desde 1946 y conjuntamente con los festivales de música nueva (Baden-Baden, Donaueschingen, etc.) se transformaron en un centro de confrontación de las tendencias avanzadas y en una tribuna para abordar los problemas musicales más acuciantes. Precisamente en los cursos de 1949, en Darmstadt, Messiaen compuso su obra serial *Modo de Valores y de Intensidades*, dentro del ciclo *Cuatro Estudios sobre el Ritmo* (1949-50) (Editions Durand Paris, 1950, The musical heritage society Inc., Stereo MHS, 1069. Yvonne Loriod, piano). En esta partitura Messiaen confiere igual valor estructural al timbre (Attaques), la intensidad y la duración (valeurs) que a la serie dodecafónica³³ El hallazgo de Webern difundido por Leibowitz se había materializado dentro de un sistema de reglas. El reconocimiento de un maestro consagrado como Messiaen, consagraba al serialismo. Entre el *Modo de Valores y de Intensidades* (1949) y el *Martillo sin Dueño* (1954) de Boulez median apenas cinco años. Se había llegado al punto crítico. Así como Proust no rompió radicalmente con las estructuras narrativas tradicionales, Schönberg tampoco alteró las de la música. Por eso la partitura de Messiaen, al subvertir desde la raíz la estructura de la obra de arte, dio culminación al proceso de ruptura del lenguaje musical dentro del desarrollo clásico, por así llamarlo, del arte sonoro occidental. La espiral que abriera Juan Sebastian Bach dio un giro completo. *La creación de nuevos repertorios sonoros, el empleo de nuevos instrumentos musicales y la elaboración de nuevos sistemas de reglas tenían desbrozado el camino.* En los cursos y festivales posteriores la música concreta (Schaffer, Pierre Henry, Berio, Maderna, Boulez, etc.) la música electrónica (Krenek, Pousseur, Maderna, Stokhausen, Cristóbal Halffet, etc.), el indeterminismo (John Cage, Mauricio Kegel, Bussotti, etc.) y la música realizada por medio de ordenadores (Hiller, Xenakis, Barbaud, Koenig, Mestres, etc.) se impusieron vertiginosamente. El surgimiento de códigos sonoros personales, la imprecisión de los nuevos sistemas, la carencia de sistemas de reglas dentro de cada tendencia, el predominio de la vista sobre el

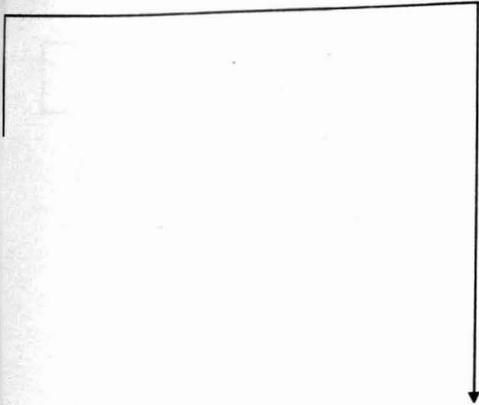


oído en la nueva escritura musical y la incorporación indeterminada del público en la realización de la obra musical, si bien modificaban la relación del receptor con la obra de arte y abrían sugestivas experiencias, acabaron por crear una Babel musical. En 1964 se efectuó en Darmstadt un congreso especial sobre los problemas de la notación musical. No se llegó a ningún lado. Pero al reconocer la inevitable ruptura generalizada con la tradición, simultáneamente se acepta el fin de la etapa "tecnológica" en la experimentación musical. *En adelante, el compositor ya no podía atenerse al hecho de no tener nada que decir para justificar una provocación estéril.* Los *significantes* carentes de *significado*, el rico *corpus* sonoro acumulado, debía ser preñado de contenido.

Es esta la alternativa heredada por la nueva música de México. La incorporación de los compositores mexicanos a las nuevas tendencias de la música se produjo bajo distintas condiciones y en momentos diferentes. Mientras Manuel Enríquez, Francisco Sabin y Héctor Quintanar asimilaban *desde México* los cambios en el lenguaje musical, Julio Estrada, Mario Lavista y José Antonio Alcaraz se formaron directamente en los centros de renovación, recibieron cursos de los compositores más controvertidos y participaron, haciendo su propia experiencia, en los laboratorios donde nacía la música concreta y electrónica, donde se implantaba el serialismo y los procedimientos aleatorios y donde se generaban las fuerzas de irradiación internacional. Mientras los primeros llegaban al dodecafonismo y a los procedimientos de la escuela polaca, los segundos los tomaban como punto de partida. Este hecho determinó una oscilación en el lenguaje artístico que, a veces, se apoya ambivalentemente en los recursos precedentes y en técnicas modernas: la crítica ha advertido esta conjugación de tendencias en Enríquez y Sabin, pero se manifiesta también en Lavalle y José Luis González. En Manuel de Elías es todavía más evidente. Sin embargo, en los nuevos maestros predomina el esfuerzo por reforzar la nueva coherencia estructural de la música imprimiéndole un sentido humano a la creación. En países como el nuestro, la dicotomía contradictoria que se ha venido desarrollando entre *tecnología* (o lo que es lo mismo la creación de lenguajes despojados de contenido, verdaderas expresiones de la alienación) y *apropiación artística* puede encontrar una solución verdaderamente creadora, que insuffle vida a los grandes hallazgos sonoros y estructurales. La evolución individual de nuestros compositores se mueve cerca de esta dirección.

Héctor Quintanar, nacido en la ciudad de México, estudió en la Escuela Superior de Música y en el Conservatorio Nacional. Blas Galindo, Rodolfo Halffter y Carlos Jiménez Mabarak, fueron sus maestros. En 1960 ingresó al taller de composición de Carlos Chávez. Más tarde asumió la dirección del plantel e introdujo las técnicas electrónicas y concretas. Realizó estudios en Nueva York y París. De la *Sinfonía Modal* (1961-62) a su última producción

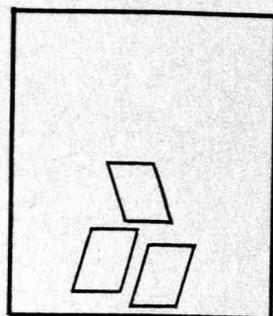


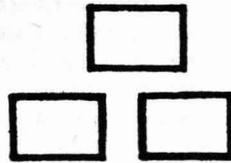
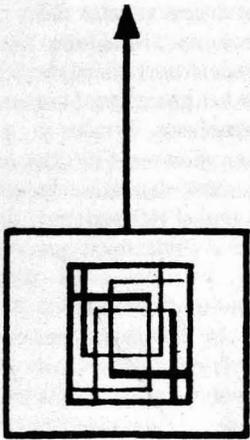
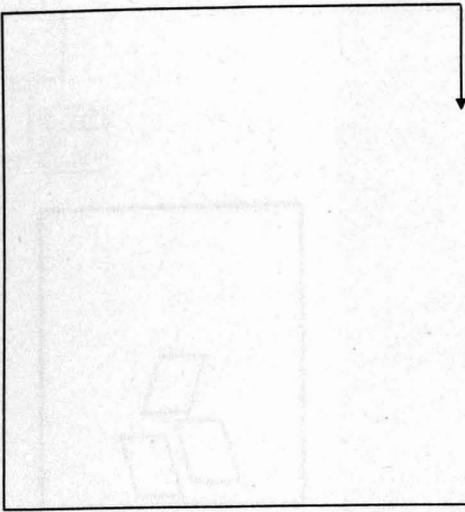
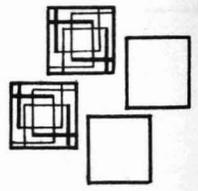


—*Aries*, para orquesta (1974); *Quinteto* (1974), para flauta, trompeta, violín, contrabajo y piano—, Quintanar ha explorado diferentes tendencias. Su obra funde técnicas seriales, concretas y electrónicas en un despliegue cuya continuidad le ha permitido entrar a los repertorios de las orquestas, y la edición de discos. “Junto con el *Quinteto* (1974). . . la Sonata para tres trompetas me parece la obra más redonda, lograda e importante escrita hasta el día de hoy por Quintanar. . . Desde su estreno en la Casa del Lago en 1967, escribí que la Sonata para tres trompetas de Héctor Quintanar (1936) es una auténtica obra maestra. Satisfacción indudable recorrer esta intrincada superficie, su granulación y texturas. Estas últimas constituyen el hallazgo más notable de la partitura: inscrita dentro de una escritura postlutoslavskiana, la obra se conecta a la vez con auténticas raíces de la mejor “tradición” contemporánea y explota el mundo de la articulación instrumental con éxito notable”. Articulación instrumental que ya en *Ilapso* (1970) para clarinete, fagot, trompeta, trombón, percusión, y violín y contrabajo, escrita por encargo del conjunto alemán, *Musika Nova Ensemble* y presentada en un concierto del Grupo Proa que incluía obras de Lavista (*Diacronía*), José Luis González (*Estratos*) y Manuel Enríquez (*Concierto para ocho*), había encontrado un ámbito sonoro sobrio y evocador dentro de una estructura libre y fluida. De las obras presentadas por el Grupo Proa, merecen atención, en este contexto, las de Sabin (*Quasar*, 1970), José Luis González (*Estratos*, 1970) y Manuel Enríquez. *Quasar* para órgano, percusiones y cinta magnética constituye, junto con las *Improvisaciones No. 3* (1970) de Eduardo Mata, lo más destacado del primer concierto de Proa. La obra de Sabin fue ejecutada con proyección simultánea de la partitura, sin duda dotada de un cierto valor plástico. Sin embargo, en ningún momento se da más importancia a la presencia espacial, gráfica, que a la estructura interna del material sonoro. *Quasar* revela la capacidad de Sabin para asimilar las nuevas tendencias sin romper la coherencia de su lenguaje, vinculado a las búsquedas espaciales de *Ligeti*. El hilo interno que une orgánicamente una etapa con la otra en la evolución de Sabin, pone de relieve la autenticidad artística del compositor. Cuando examina el *Concierto para Ocho* de Enríquez, Uwe Frisch interpreta esta superposición contradictoria de elementos, en otro sentido: considera que en las últimas partituras de Enríquez (no sólo en el *Concierto*), el compositor ha transformado más la expresión gráfica que los procedimientos de composición. Ciertamente es un riesgo que está presente en muchas de las corrientes actuales. Creo que Enríquez, cuya obra e inquietudes han estado siempre cerca de Sabin, ha salvado este obstáculo, independientemente de las variaciones futuras que su lenguaje pueda todavía presentar. De la obra de José Luis González (*Estratos*, para doble quinteto, alientos y cuerdas) me interesa subrayar su carácter: se trata de música de programa que pretende

traducir, por medio de un código sonoro, “Los cuatro estratos del ser humano”. La partitura tiene cuatro secciones: *Vertiginoso* (estrato físico-químico), *Calmo* (vegetativo), *Impetuoso* (animal) y *Final* (espiritual). La adhesión de González a los procedimientos que desarrollaron, entre otros maestros contemporáneos, Xenakis y Penderecki y que se manifiesta claramente en *Cosmos* (1968), determina la sonoridad, la articulación y la tensión dramática de *Estratos*. Este método puede ser más peligroso que el refinamiento gráfico de la *presencia espacial* de la música, si consideramos que está prácticamente agotado.

El interdeterminismo de John Cage fue introducido en México por Julio Estrada. Durante 1970 trabajó en la integración del *Conjunto Pro-Nueva Música* con estudiantes de la escuela Nacional de Música. El mismo año hizo su primera presentación en la Casa del Lago con tres estrenos en México: *Concierto para piano y orquesta* (1957-58) y *Comunicación* (textos) de John Cage y *En Do* de Terry Riley. En 1971 y con el mismo conjunto y también en la Casa del Lago ofreció obras de Rzewski, Stockhausen y el propio Estrada (*Solo*, para cualquier instrumento o número de instrumentos, 1971). Esta actividad fue extendida a *La Casa de la Paz*, al *Museo Tecnológico* (en un concierto multitudinario con 10 pianistas), en parques públicos con transmisión simultánea por radio, etc. Al mismo tiempo, Mario Lavista, que participaba en el *Grupo Quantas*, desarrolló una intensa actividad presentando improvisaciones en la vía pública. Los eventos lograron atraer la atención sobre estas tendencias (incluso se realizó un homenaje a Julio Estrada por televisión, que el compositor tomó un poco en broma). Julio Estrada, que había estudiado en México con Manuel de Elías, Sally Van Den Berg, Julián Orbón, Gerhart Muench, etc., durante 1965-1969 tomó cursos en Francia y Alemania con Messiaen, Nadia Boulanger, Jean Etienne Marie, Stockhausen, Pousseor, Xenakis, y otros. Actualmente trabaja con ordenadores, en un campo de la música poco explorado en México. Hay obra suya grabada: *Memorias* (1971), editada por la UNAM, y *Canto Tejido* (1973), publicada por la Sociedad Mexicana de Música Contemporánea. Ambas obras se alejan del determinismo absoluto de *Solo*. Alcaraz ha situado a la segunda en el contexto de la síntesis Debussy-Webern y ha subrayado la fuerte dosis de expresividad que palpita en su aura sonora, a pesar del refinamiento y la discreción en el tratamiento de la trama acústica. También Mario Lavista (estudios: con Quintanar y Halffter; Taller de Composición del Conservatorio Nacional —1963/1967—; autor de una *Sinfonía Modal* que procede de 1965), asimiló las nuevas tendencias en sus fuentes: música experimental y grabación con Jean Etienne Marie: “el azar en la música contemporánea” con Henry Pousseor dentro de los cursos de Darmstadt; composición y análisis con Stockhausen y Pousseor, en Colonia. Hay obra de Lavista publicada por *Ediciones Mexicanas de Música*. Su producción electroacústica se inició en 1969



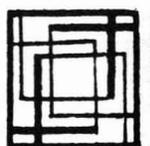


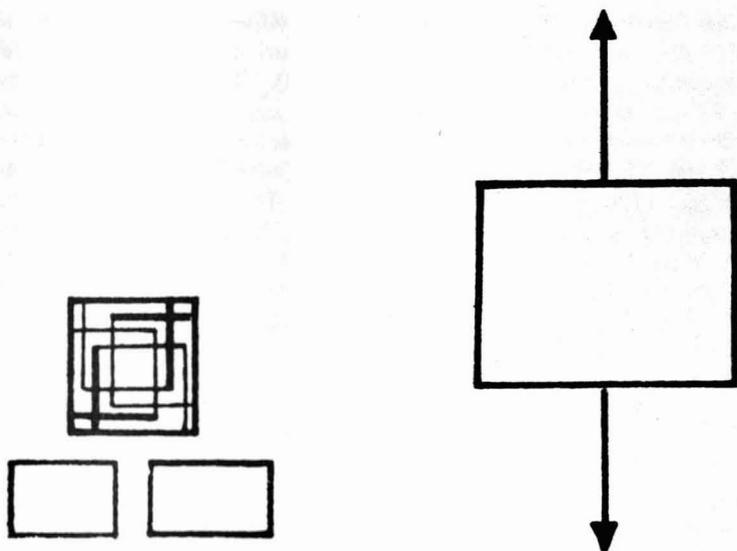
(*Kronos*), aunque ya en el *Divertimento para Quinteto de Alientos* (1968), en la segunda versión, había dado entrada a instrumentos electrónicos. El Grupo Proa presentó en 1970, *Diacronía*, para cuarteto de cuerdas. Lavista “representa un juego en torno del concepto de tiempo, su manifestación sonora y cierta variabilidad del parámetro “duración” si bien dicha variabilidad ha sido calculada de tal manera que no altera el carácter estructural, la naturaleza básica distintiva de los diversos elementos sonoros que integran la partitura. Se utilizan como factor constructivo de importancia central sonidos largamente sostenidos como ara que se borre de la conciencia del oyente el recuerdo de lo *Quinteto de Alientos* (1968), en la segunda versión, había dado entrada a instrumentos electrónicos. El Grupo Proa presentó en 1970, *Diacronía*, para cuarteto de cuerdas. Lavista “representa un juego en torno del concepto de tiempo; su manifestación sonora y su percepción auditiva... la representación gráfica misma da pie a cierta variabilidad del parámetro “duración” si bien dicha variabilidad ha sido calculada de tal manera que no altera el carácter estructural, la naturaleza básica distintiva de los diversos elementos sonoros que integran la partitura. Se utilizan como factor constructivo de importancia central sonidos largamente sostenidos como para que se borre de la conciencia del oyente el recuerdo de lo que los precedió, atenuando así su sentido de la articulación musical, con lo que prácticamente desaparece la posibilidad de percibir en detalle la estructura global de la obra (en caso de haberla, ya que el procedimiento de composición indicado la vuelve redundante). Este último fenómeno convierte al discurso sonoro en un mero fluir inabarcable de eventos musicales en el tiempo, hecho al que se alude precisamente mediante el título de *Diacronía*”.³⁵ En 1971 la Orquesta Sinfónica Nacional presentó en

estreno mundial la obra *Continuo*. La partitura fue repuesta en 1975 en un concierto que incluía *Ramificaciones* de Ligeti, ex-maestro de Lavista. En la tensión espacial del sonido, *Continuo* revela nexos con *Volumina* (1962) de Ligeti. José Antonio Alcazar, que igual que Estrada y Lavista nació en la ciudad de México, por su formación, por la orientación de su obra y por su estética musical, se inscribe en la corriente renovadora más reciente. En México estudió en el Conservatorio Nacional de Música. Fue becado de la UNESCO y realizó estudios en Francia, Italia, Holanda e Inglaterra. Discípulo de Maderna, Boulez, Ghedini y otros. Su actividad se ha extendido a la crítica, el teatro y la cinematografía.

En el lapso que nos ocupa escribió *Arbre, D'or, Asux, Tetos* (1965), *Luido* (1965-66) y *Retorno maléfico* (1972) y *Quadrivium* (1975). Aunque en los últimos diez años Eduardo Mata concentró su trabajo en la dirección de orquesta, actividad en la que ha logrado relevantes éxitos,³⁷ su obra se inscribe dentro de la nueva música y constituye una de las experiencias más responsables y serias. A partir de la *Sçnata para piano* (1960) y el ciclo *Improvisaciones* (1960-1970) ha desarrollado un lenguaje que incorpora sobriamente elementos de las corrientes musicales avanzadas. Alicia Urrueta, Manuel de Elías, Federico Ibarra y Francisco Núñez completan el cuadro de la música contemporánea dentro de un panorama que, a pesar de estar erizado de dificultades (Alicia Urueta estrenó en 1975 su opera *Leyenda de Doña Balada*, en el escenario reducido e impropio de la Galería el Agora), presenta una nueva coherencia y un nuevo y alto nivel técnico. Manuél Enríquez, Lavalle-García y los compositores cuya actividad se aproxima a la creación de obras definitivas muestran que en México se están integrando las condiciones para el florecimiento del arte musical.

Hasta ahora la nueva música se ha movido entre *cosmos, quazares, galaxias, estructuras geométricas, ludios, ilapsos, memorias, timbres, estratos, continuos, móviles*, y otros temas y títulos, más o menos parecidos, que, del mismo modo, revelan un cierto extrañamiento ante el material sonoro y un esfuerzo por adherir un contenido a la obra. Parece música de programa, en la que los elementos están tejidos con la evocación accidental que sugieren los recursos técnicos y sin una verdadera apropiación consciente de la vida y de la realidad. Es como si los acontecimientos de 1968 no hubieran afectado a la creación musical. En este sentido, nuestra música se encuentra frente a la misma alternativa a la que llegaron todas las tendencias avanzadas: *los lenguajes artísticos carecen de autosuficiencia; son repertorios de elementos y sistemas de relas vacíos, que, por sí mismos, no representan nada, nada contienen*. La palabra remite a la palabra, o el sonido y el ruido remiten al sonido y al ruido, sólo cuando la autoconsciencia de la enajenación, el vacío espiritual, quiere mostrar, exactamente, su



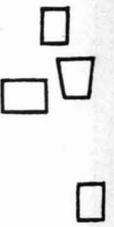
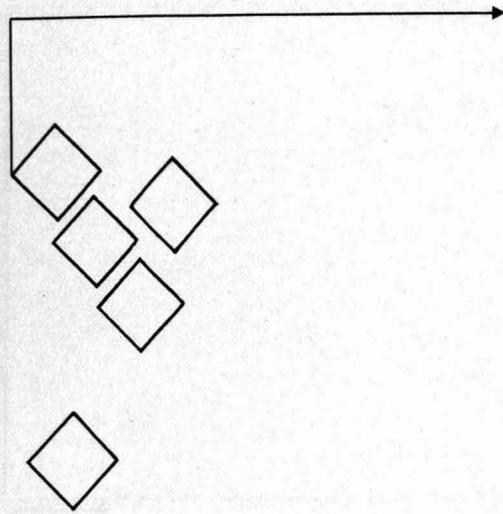


vaciedad, como en John Cage. De lo contrario hay que llenar de algo a los nuevos catálogos de significantes: Stockhausen espera que los extraterrestres, en un curso de dictado musical, le llenen sus repertorios; Nono optó por la revolución.

■ En México, el gran precursor de las nuevas tendencias fue Julián Carrillo. A poco más de 100 años de su nacimiento (1875-1975) la vitalidad de sus concepciones es confirmada por la orientación mundial de la música. Carrillo fue el primer compositor que en nuestro medio —y, en el contexto internacional, al mismo tiempo que los más lúcidos reformadores de la música— advirtió la necesidad de enriquecer el lenguaje musical con nuevos materiales sonoros. El campo de su actividad artística y teórica se extendió a casi todas las parcelas de la investigación y la creación musical contemporáneas. Así, luchó por la matematización de la base técnica de la música: este método fue aplicado para calcular las frecuencias de los sistemas sonoros basados en microintervalos; para analizar exhaustivamente las posibilidades escalísticas y armónicas de todos los subconjuntos subsidiarios del repertorio de doce sonidos (en los cuadros sonoros que aparecen en su obra *El infinito* en las Escalas y en los Acordes, se encuentran todos los “modos” de Messiaen y un catálogo impresionante de escalas que, hasta ahora, no están contexturadas dentro de la creación musical); para fundamentar una teoría sobre la transfiguración de partituras por medio de alteraciones en los intervalos (este procedimiento, que se aproximó a las concepciones de Schillinger, hoy puede realizarse a través de ordenadores). Al mismo tiempo, Carrillo fue el primer músico que utilizó de un modo no tradicional los instrumentos tradicionales, que empleó equipos electrónicos, que dotó a su obra de un nuevo sistema de escritura, que

manejó varios temperamentos pasando de uno a otro en el desarrollo de la obra musical (Boulez ha planteado esta posibilidad como una aspiración de la música moderna), que puso en un primer plano la importancia autónoma de la escala de los armónicos y que diseñó y fabricó nuevos instrumentos. Al aplicar el cálculo matemático en un sistema combinatorio y permutacional rompió la concepción temporal de la música. En su tratado sintético de contrapunto hay una pequeña obra a 26 partes “cuya duración agotadas todas las posibilidades”, sería de “trillones de años” (si Messiaen —dice H. Stuckenschmidt en *La Música del siglo XX* hubiera desarrollado completamente este proceso de combinaciones, la “liturgia de cristal” habría durado varias horas). Carrillo no desarrolló esta conjetura, sin embargo, la música actual da forma concreta, aunque limitada, a la posibilidad de crear una obra musical inagotable (al menos en los términos temporales de la existencia humana). En 1975, los restos de Julián Carrillo fueron trasladados a la Rotonda de los Hombres Ilustres. Un reconocimiento merecido que también recibió Revueltas. Poco antes, en el pasado sexenio, había llegado Agustín Lara al mismo sitio. Los tiempos cambian. Sin embargo, un homenaje más ligado al modo de ser del propio Carrillo hubiera sido el proporcionar algunos de sus instrumentos microtonales a los principales conservatorios del mundo. Músicos importantes llevan años solicitando esa oportunidad, como el polaco Lutoslavski.

La renovación que caracteriza a los últimos 10 años se ha producido en un ambiente que registra cambios favorables y estimulantes para el desarrollo de la música. El surgimiento de una nueva crítica es un síntoma definitivo: en esta esfera, la actividad de José Antonio Alcaraz (en el *Diorama* de *Excelsior*, en *Talea*, etc.), de Benjamín Juárez Echenique (en el canal 11 de TV, en la Sinfónica Nacional, etc.), de Jorge Velasco (*Revista de la Universidad*), de Julio Estrada (su programa radiofónico *Nuevas Audiciones de México* transmitido por *Radio Universidad* constituye un modelo de crítica profunda y de difusión ejemplar de la cultura musical, particularmente de la contemporánea), de Uwe Frisch y otros, ponen de manifiesto cómo la consolidación de una nueva tendencia artística impulsa, concomitantemente, a su propia crítica. De la *Revista Mexicana de Música* a nuestros días se ha producido, sin duda, un salto cualitativo. La actividad interdisciplinaria comenzó a manifestarse. Alicia Urreta, el escultor Pedro Cervantes y Rocío Sagaón, presentaron en la tribuna de Pintores en Chapultepec un espectáculo de danza, música y escultura (1971); Julio Estrada, Lorraine Pinto (escultora), Leonardo Viskin (ingeniero en electrónica), J. Domínguez (físico) y José Ramos (técnico en plásticos), desarrollaron técnicas de investigación audiovisual (1969-70); en ese mismo período Estrada y Lorraine Pinto trabajaron en un proyecto de obras escultórico-musicales en el Museo de Arte Moderno; Sara Pardo, Eduardo Terrazas y el maestro Armando



Sayas, presentaron en la Casa del Lago el espectáculo "Trampas-Urdimbres" (1975), una audaz realización coreográfica y musical abierta. Los músicos del grupo "Quantas" (fundado por Mario Lavista, Herrejón, etc.), que utilizan instrumentos tradicionales ejecutados de un modo no tradicional y algunos de los instrumentos microtonales de Carrillo, lograron crear un ámbito sonoro sugestivo, orgánicamente enlazado con la danza. También en el salón de la Plástica Mexicana y en la Galería José María Velasco se presentaron diferentes eventos interdisciplinarios, en esta última con la participación de artistas mexicanos y norteamericanos. La publicación de la revista *Talea* por la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM, llena un hueco dentro de la cultura musical de México y es, indudablemente, un instrumento de promoción y formativo de gran valor. La creación de la *Orquesta Sinfónica del Estado de México*, la nueva etapa de la *Sinfónica de Jalapa* (donde se realiza, además, una importantísima experiencia orientada a elevar el nivel de la cultura musical en todos los niveles, pero, fundamentalmente, dentro del propio Conservatorio), la integración de la *Orquesta Sinfónica de Coahuila* y la formación de la *Orquesta Sinfónica de las Américas*, representan avances significativos que amplían la base social de la música, y crean incentivos para el trabajo profesional de los artistas. Se ha elevado tanto la ejecución de obras de autores mexicanos como de maestros extranjeros contemporáneos. En este sentido, el examen de la actividad de la Orquesta Sinfónica Nacional es un indicador claro. En efecto, durante los últimos años, junto a las obras normalmente presentadas de Huizar, Galindo, Eduardo Hernández, Moncada, Salvador Contreras, Luis Herrera de la Fuente, José Pablo Moncayo, Chávez, Halffter, Daniel Ayala y otros, se incluyeron partituras, poco ejecutadas anteriormente, de Julián Carrillo, Revueltas, José Rolón, Bernal Jiménez y Carlos Jiménez Mabarak. Dentro de la música contemporánea se ofrecieron obras de Boris Blacher, Boulez, Berio, Earle Brown, John Cage, Jean Etienne Marie, Morton Faldman, Cristóbal Helffer, Hans Werner Henze, André Jolivet, Lothar Klein, Gyorgy Ligeti, Lutoslawski, Messiaen, Miyoshi, Luigi Nono, Maurice Ohana, Pendericki, Stockhausen y Xenakis. Algunas partituras de estos compositores son verdaderos desafíos para cualquier orquesta o director. Por eso, la amplitud del catálogo habla por sí misma. No obstante, el aspecto más revelador del trabajo de la Orquesta Sinfónica Nacional, se manifiesta en el registro de partituras de los nuevos compositores mexicanos: Armando Lavallo García: *Movimiento Perpetuo* (1967), *Concierto para violín y orquesta* (1974), *Hipalhemohuani* (1974), *Marcha de los Juguetes Locos* (1974), *Estructuras Geométricas* (1975). Manuel Enríquez: *Concierto No. 2 para violín y orquesta* (1966), *Ixmatl* (1970), *Obertura Lírica* (1966), *Transición I* (1965-66-68), *Trayectorias* (1967-69, 1971-72), *Si libet* (1970), *Concierto para piano y orquesta* (1971). Joaquín Gutiérrez Heras:

Los cazadores (1965). Francisco Sabin: *Monología de las Delicias* (1969), *Concrecencias* (1973). Mario Kuri-Aldana: *Concierto para marimba y orquesta de viento* (1968), *Andante para cuerdas* (1973). Leonardo Velázquez: *Juárez, poema sinfónico* (1967), *Divertimento* (1973), *Tocata* (1974). Héctor Quintanar: *El viejo y el mar* (1965), *Galaxias* (1968-1970), *Sideral II* (1969), *Sinfonía Modal* (1967), *Sinfonía No. 2* (1965), *Aries* (1975), *Música para orquesta y sonidos electrónicos* (1972). César Tort: *Estirpes* (1965), *Cantata a Morelos*, *La Espada* (1965-66). Gerhart Muench: *Laberynthus Orfhee* (1967), *Oxymora* (1968). José Luis González: *Iridiscencias* (1971). José Antonio Alcaraz: *Fonolisia* (1964). Manuel de Elías: *Vitral* (1969-1970), *Sonate 4* (1971), *Sonate 5* (1972). Eduardo Mata: *Improvisaciones No. 2* (1965-1970), *Sinfonía Romántica* (1965), *Tercera Sinfonía con corno obligato* (1968). Mario Lavista: *Continuo para orquesta* (1971-74).³⁶

El nivel alcanzado por los artistas mexicanos reclama cambios serios y meditados en toda la "infraestructura" musical. El problema radica en que no sólo la composición —único indicador que acostumbra tomarse en cuenta al juzgar la evolución musical de un país— ha entrado en una etapa de revitalización, sino en que también el concertismo avanzó gracias a la actividad de ejecutantes dotados de musicalidad y una alta eficacia profesional. Se consolidaron importantes conjuntos instrumentales y vocales (*la Orquesta Clásica de México*; El coro *Convivium Musicum*, dirigido por el exdiscípulo de Bernal Jiménez, maestro Luis Berber; el conjunto de música antigua *Cantar y Tañer* —dirigido por Benjamín Juárez—, entre otros). *Juventudes Musicales de México*, bajo la infatigable dirección de Dolores Carrillo ha realizado una vasta e ininterrumpida serie de conciertos. Se abordaron objetivos complejos, como el luminoso e impresionante *Ciclo Mahler*, empresa de imposible realización sin sólidas premisas artísticas. Hay una nueva actitud hacia la herencia musical de México: la obra de Carrillo, Revueltas, Bernal Jiménez, Rolón y Jiménez-Mabarak se afirma en nuestra cultura. Sin embargo, la renovación afecta únicamente al Distrito Federal. Salvo algunas excepciones, la cultura musical en los estados prácticamente no existe. Ha llegado el momento en que la condición primordial para seguir avanzando es un drástico cambio en la política cultural que permita al artista cumplir su función esencial: ser un instrumento para la elevación espiritual de la sociedad considerada en su conjunto.

Notas

1 Gloria Carmona, en "Voz viva de México", Serie Música Nueva, UNAM, 1968: Eduardo Mata, Héctor Quintanar, Mario Kuri-Aldama, Joaquín Gutiérrez Heras, (en la introducción del fascículo).

2 Octavio Paz, *Tamayo en la pintura Mexicana*, UNAM, Colección de Arte, núm. 6, México, 1959, p. 9.

3 Gloria Carmona, *Ibidem*.

4 "Fueron sumamente valiosas para el desarrollo de nuestra evolución musical, las dos polémicas sustentadas en México alrededor de Chopin: la 1883, habida entre los maestros Morales y Gariel, pero en realidad librada entre el *italianismo*, cuya influencia iba entonces en decadencia dentro del movimiento artístico del país, y el *francesismo*, que se erguía triunfante." (Jesús R. Romero, *Chopin en México*, Imprenta universitaria, México, 1950). "En el campo de la música culta, algunos músicos mexicanos empiezan a dejar su huella. Componen óperas al estilo italiano, vales románticos, se alejan de la música orquestal y no se sabe de sinfonías o conciertos para instrumento solista y orquesta, posiblemente por falta de estos conjuntos". (Arturo Manzanos, *Apuntes de Historia de Música*, vol. II, Sep-Setentas, México, 1975, p. 223).

5 "Los pianistas mexicanos poseen la literatura más antigua del Continente, que ha sido influenciada, lógicamente, por las técnicas universales de composición que han imperado en cada siglo. Así tenemos: en el siglo XVII, los tintos de Antonio Carrasco y las Diferencias de Sebastián de Aguirre (influenciados por los grandes organistas y clavecinistas españoles); en el siglo XVIII, las obras de José Manuel Aldana, el clásico mexicano (influenciado por Haydn); y en el Siglo XIX, el romántico Ricardo Castro (influenciado en especial por Litz, ya que estudió con Eugenio d'Albert y Teresa Carreño, a su vez discípulos de Litz)". Esperanza Vázquez S., *Ante la figura de Ricardo Castro*, INBA, Conservatorio Nacional de Música, (tesis), México, 1968.

6 Ricardo Castro: Primera Sinfonía (1883); Segunda Sinfonía (1887); Concierto para piano y orquesta (1889); Concierto para piano y orquesta (1904); Concierto para violoncello (1904). Julián Carrillo: Sinfonía en Re mayor para gran orquesta (1902, estreno en Leipzig); Sinfonía en Do mayor para gran orquesta (1909).

7 Ricardo Castro: Aires Nacionales Mexicanos (1882). "La obra comienza después de 27 compases de introducción, con el sonecito El Payo, que después de 20 compases monta sobre brillantes arpeggios. Con gracia y finura, en alardes de virtuosidad pianística. Sigue Castro aprovechando los sonecitos: El Guajito, El Atole, El Perico y vistosas y difíciles cadencias, la Pasadita, un poco más elaborada, gracias a 25 compases de introducción que luego va enriqueciendo con variaciones que se avivan con el ritmo del Jarabe... el final, con 21 compases del alegre zapateado, compuesto con transformaciones temáticas de elementos anteriores, que alcanzan un clímax pianístico propio de gigantes de la virtuosidad" (Gerónimo Baqueiro Foster, *La Música en el periodo Independiente*, INBA, México, 1964). Además, Ricardo Castro, en la Opera Atzimba (1900), utiliza elementos rítmicos procedentes de los indígenas de Michoacán y material melódico popular.

8 Tomás León (1826-1893) y Ricardo Castro en particular realizaron grandes esfuerzos por incorporar a los grandes maestros a los programas de las salas de concierto.

9 "SUITE, escrita alrededor de 1904, en Europa. Consta de tres movimientos: *Preludio*, *Zarabanda* y *Capricho*, de los cuales, el último tiene forma de Sonata. Es la obra de mayor envergadura que compuso para piano, descontando el concierto con orquesta. Los títulos de los tres movimientos nos recuerdan a la *Suite Pour Le Piano* de Debussy: *Preludio*, *Zarabanda* y *Tocata*. Pero no sólo éso; aquí aparece, por primera vez en México la escala de 6 sonidos que usó Debussy. También la escritura pianística revela cierta influencia del compositor francés. La *Zarabanda* es tratada en un estilo netamente pianístico, con amplios acordes, tal como lo hizo Debussy y no al estilo de los clavecinistas. La armonías son sumamente interesantes y constituyen lo más avanzado que escribió hasta entonces un compositor mexicano. Debussy

compuso su *Suite Para el Piano* en 1896 y fue publicada en 1901. dos años antes de la llegada de Castro a París. Fuera de duda, Castro la estudió, ávido como estaba de conocer lo más moderno de la composición europea" (Esperanza Vázquez, *Ibidem*).

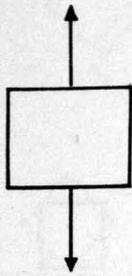
10 "Dentro de esta órbita de música *a solo*, en 1911 inició Ponce su obra *nacionalista*, que ejerció su gran influencia sobre los jóvenes estudiantes de aquellos días". (Carlos Chávez, *La música: México y la Cultura*, S.E.P., México, 1961 [reimpresión]).

11 "Hay que recordar la importante labor americanista que Ponce realizó durante los años 1926-27 al publicar en París, en idioma español, su *Gaceta musical*, el intento más notable y más serio de universalizar los valores de la música latinoamericana, después de la ya legendaria Ilustración musical hispanoamericana de Felipe Pedrell". (Otto Mayer-Serra, *El Estado presente de la Música en México*, División de Música, Unión Panamericana, Washington, 1946).

12 "Antonio Tornero, a quien escuchábamos por primera vez como director no constituyó tampoco revelación alguna; lo más importante de su programa fue la "Sinfonía en Re" de Julián Carrillo, obra que resiste el paso del tiempo en forma admirable. Endiabladamente bien escrita, puede conectarse con facilidad con las obras similares de Chausson, Berwald y sobre todo Franck. De impresionante solidez y con un final espectacular... constituye un testimonio admirable a trasmano de la autenticidad de las exploraciones de Carrillo, quien bien pudo haber permanecido adscrito a esa línea que había encontrado a principios de siglo dentro de la tradición germánica, pero renunció a toda comodidad para lanzarse de lleno a la invención de un universo sonoro propio, difícil e individual, que no tenía las posibilidades de éxito que le ofrecía un lenguaje tradicional. Es de esperarse que la inclusión de esta "Sinfonía en Re" no anule el prometido homenaje a Carrillo como clausura de la temporada; creo que es bastante justo que siquiera en la celebración de su nacimiento, se escuche un programa completo de las obras de un autor mexicano, cuya importancia apenas comenzamos hoy a estar capacitados para aquilatar" (José Antonio Alcaraz, *Excelsior*. [Diorama], 30 de marzo, 1975).

13 "En 1921 y 1922 ocurrieron en la carrera de Chávez algunos sucesos de importancia. Conoció a José Vasconcelos, el meteórico y discutido Secretario de Educación que en muchos sentidos fue el agente catalizador que hizo posible el renacimiento artístico mexicano. Fue José Vasconcelos quien comisionó a Diego Rivera para pintar los frescos de la Secretaría de Educación Pública, de fama universal. Y También fue él quien comisionó a Chávez para que compusiera un ballet mexicano. En esta partitura, el "Fuego Nuevo", aparecen por primera vez los frutos inconfundibles de la semilla que había depositado en él la música indígena, desde sus visitas a la antigua ciudad de Tlaxcala" (Herbert Weinstock, *Carlos Chávez*, Compositores de América, vol. III, Organización de Estados Americanos, Washington, 1957).

14 "Quienes crearon la pintura mexicana en las primeras décadas del siglo XX, fueron artistas con objetivos claros y una formación universal que tomaron partido en una o en otra posición. No tenían la comedida ambigüedad de los que después usufructuaron la lucha de millones. No eran hombres de gabinete sino portavoces de una época, que intervenían activamente en sus problemas. Todos habían asimilado la pintura internacional en sus fuentes primigenias. Todos dieron a las artes plásticas una realización total y destacaron en cada uno de sus campos. La pintura mural fue sólo un aspecto de su actividad. Hombres integrales crearon un arte integral. Algunos, como Diego, renunciaron a un alto sitio en la plástica europea para participar en la transformación de un país atrasado. La decisión que tuvieron para defender su actitud era congruente con los cambios que se operaban en México y en el mundo. Período de ascenso, produjeron hombres elevados, tanto por la maestría artística como por lo auténtico de su realización vital. Pero la Revolución, separada por más de un siglo de la



francesa, aunque por su esencia con iguales objetivos, agotó rápidamente la perspectiva histórica. Podrá criticarse de todo a los muralistas, menos de no haber advertido a tiempo las limitaciones de la revolución y lo tortuoso de la vía mexicana de acceso al capitalismo; la pintura elevó la oración fúnebre del movimiento entre cuyos tumultos había nacido". (E. R. Blackaller, *De lo esencial en la Pintura Moderna*, Revista de la Universidad, Junio, 1976).

15 H. H. Stuckenschmidt, *La Música en el Siglo XX*, Biblioteca para el hombre actual, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1960.

16 Carlos Chávez, *La Música: México y la Cultura*, SEP, 1961 (reimpresión).

17 "Chávez empezó a componer desde niño; pero su obra sería puede decirse que se inició con la primera sinfonía compuesta en 1918... Este periodo culminó en 1921 con su Primer Cuarteto de Cuerdas, que es no sólo un resumen de su aprendizaje, sino también una clara insinuación del estilo de sus obras de la madurez... Chávez no escribió entonces música folklórica —la Sandunga de H. P. y la Sinfonía India vinieron después— pero como hombre sensible que conocía la música de México, componía música nativa para el país y para sí. Fue también en 1922 que casó con doña Otilia Ortiz, de cuyo enlace tuvo un hijo y dos hijas. En 1922 visitó Europa por primera vez y permaneció allí hasta 1923... Chávez fue a Berlín donde encontró a Friedman, quien le recomendó la casa publicitaria Bote & Bock. La conocida editorial alemana aceptó publicar su Segunda Sonata para Piano y el trozo "Al Amanecer", para el mismo instrumento... A pesar de su convicción de que la música mexicana debería liberarse de servirles imitaciones europeas, sentía entonces que el centro musical del mundo era Europa, y el de Europa, Berlín. Esta idea le causó después agudo desengaño... A los 23 años volvió la espalda a Europa y enfocó su mirada hacia América, con la absoluta seguridad de que su propio futuro, si no el de toda la música occidental, estaba allí... En 1923-24. (así como en 1926-28, 1932, 1935-1936 y más frecuente en años posteriores). De 1921 a 1928 Chávez compuso con creciente seguridad en su segundo estilo: una manera de expresión tan mexicana y personal como la de José Clemente Orozco. Además del Fuego Nuevo, este período de siete años incluye otro ballet, Los Cuatro Soles, la sinfonía de baile H. P., y obras de música de Cámara, piano y canto. En julio de 1928, Chávez aceptó la dirección de lo que había sido la Orquesta del Sindicato de Filarmónicos de la Ciudad de México, y dejó de ser un cuerpo sin personalidad y carácter, para adquirir la categoría de gran orquesta sinfónica... La Orquesta Sinfónica de México (OSM), que así se denominó este grupo, dio su primer concierto en septiembre de 1928 y completó su vigésima primera temporada en 1948, cuando Chávez renunció su cargo de director. En diciembre de 1928, Chávez fue nombrado director del Conservatorio Nacional de Música, puesto que conservó hasta marzo de 1933 y que volvió a ocupar de mayo a diciembre de 1934. Rehizo totalmente el plan de estudios de esa institución y le cambió el carácter de empolvada academia que conservaba, orientándola con un sentido de utilidad para el pueblo mexicano y el arte musical... En marzo de 1933 Chávez pasa a ocupar el cargo de Jefe del Departamento de Bellas Artes en la Secretaría de Educación Pública. A la resolución de los problemas educativos aportó su activa y profunda creencia en los valores de la música vernácula y en los de la música como un arte directamente ligado con la vida... en 1947 fundó el Instituto Nacional de Bellas Artes, con departamento de música, artes plásticas, teatro y literatura, arquitectura, producción teatral y baile... En 1952 renunció la dirección del mismo para dedicarse exclusivamente a componer y dirigir... A partir de 1932, Chávez ha concentrado más y más sus esfuerzos en la obra de la Orquesta Sinfónica de México y en sus propias tareas de director y compositor. Comenzando con la Tercera Sonata para Piano, esta tercera etapa de su período creativo comprende hasta hoy grandes obras corales —inclusive

Tierra Mojada, El Sol, Llamadas, La Paloma Azul, Tres Nocturnos y Canto a la Tierra— el ballet La Hija de Cólquide, la ópera Pánfilo y Lauretta (para un libreto en inglés de Chester Kallman), cinco sinfonías, otros trabajos para grande orquesta, La Toccata para Instrumentos de Percusión, tres conciertos (para cuatro trompas, para piano y para violín), el Segundo Cuarteto de Cuerda, y muchos trabajos menores para piano, canto, conjuntos diversos y una orquesta que ha llamado Orquesta Mexicana porque en ella ha incluido instrumentos aborígenes... En diciembre de 1935, realizó una de sus muchas visitas a Nueva York, donde compuso su Sinfonía India, que dirigió por primera vez en una transmisión de la Orquesta Sinfónica de la Radiodifusora Columbia de Nueva York, el 23 de enero de 1936". (Herbert Weinstock. *Ibidem.*)

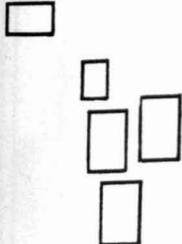
18 Manuel M. Ponce había reseñado intensamente la obra de Bernal Jiménez en la prensa de la época. No se trataba, por lo tanto, de un músico desconocido.

19 Otto Mayer-Serra, *Panorama de la música en México*, El Colegio de México, México, 1941.

20 Otto Mayer-Serra, *El Estado Presente de la Música en México*, División de Música, OEA Washington, 1946 (hay, además, una reimpresión de 1960).

21 "Aparte de la espontaneidad y facilidad asombrosas de su invención melódica, el talento de Revueltas halla su expresión más característica en la orquestación de sus producciones. Como todos los grandes artistas mexicanos, es un colorista nato. Esto se manifiesta mediante la extraordinaria vitalidad de todas las voces instrumentales, los grandes contrastes en el colorido orquestal y la superposición de diferentes planos armónicos; este último procedimiento constructivo no tiene nada de común con una "politonalidad" arbitraria, puesto que las diferentes voces melódicas giran siempre en torno a centros tonales, claramente perfilados... Si Manuel M. Ponce expresó de la manera más genuina en música el México del nacionalismo romántico, Silvestre Revueltas fue y sigue siendo hasta ahora el representante más destacado de la moderna música mexicana... La cultura musical aborígen constituye para Chávez la etapa más importante en la historia de la música mexicana; su anhelo consiste en reconstruir musicalmente este ambiente de pureza primitiva, esperando encontrar en él el "verdadero" carácter mexicano... A través de la amalgama de todos estos elementos, Carlos Chávez ha creado una vasta producción musical de gran interés y con pasajes de efecto impresionantes, aunque —podríamos decir— "petrificados" (como, por ejemplo, en la Sinfonía India) en una serie de episodios sueltos, de un constructivismo preconcebido... Cuando Carlos Chávez introduce, en su "sinfonía de baile" H. P. (1926-1930), un tango que ocupa un largo pasaje en esta obra, que debe representar la vida moderna de América, realiza su propósito sin la menor preocupación de estilizar musicalmente esta danza; es decir, que reproduce, tal cual es, un ambiente de dancing vulgar con la intención de evocar, mediante un naturalismo realista, un momento determinado de la vida cotidiana, o sea que convierte el concierto en dancing, en vez de transformar la materia prima de su inspiración en "combinaciones sonoras regidas por una lógica interna y exclusivamente musical..." Por otro lado, Chávez abordó frecuentemente las formas "grandes"; pero su Sonata para piano (1933) es tan poco "sonata" como su Sinfonía india (1935-1936) es "sinfonía" o su Concierto para cuatro trompas (1930-37) revela las características de tal forma. La exposición de las ideas musicales en estas obras es de una gran incoherencia; su exposición más bien improvisada que rigurosamente elaborada", (Otto Mayer-Serra. *Panorama de la Música en México*, *Ibidem.*)

22 "Pero su técnica —politonalidad, melodías de gran empuje escritas sobre un fondo fijo de movimiento rítmico (pedales armónico-rítmicos), frecuentes choques disonantes entre las diferentes líneas melódicas, armonías tonales alteradas— es limitada; sus recursos invariables aparecen a través de



sus partituras como clisés preconcebidos, que no admiten ampliación ni desarrollo hacia formas más elaboradas. Constituyen un círculo cerrado al cual Silvestre Revueltas no encontró una salida, ni cuando en una obra como *Sensemaya* procuraba lograr mayor cohesión estructural por medio del elemento rítmico. Sus últimas obras —las partituras para la película y el ballet inacabado *La Coronela*— son ya de una calidad muy deficiente. El compositor tuvo plena conciencia de ello y de la imposibilidad de crear una obra realmente importante. Esta fue su tragedia; *su muerte prematura fue como un símbolo de una vida que se había consumido en la frustración de sus más elevadas ambiciones*. El caso de Revueltas es único, aunque sus procedimientos fueron imitados durante varios años por algunos compositores jóvenes, como Blas Galindo y Salvador Contreras". (Otto Mayor-Serra, *El Estado Presente de la Música en México*.)

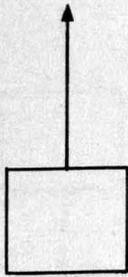
23 "Aunque en el *Concerto* de Chávez la procedencia folklórica de determinados elementos de estilo, es totalmente sublimada, ésta, no obstante, da a la obra un sello nacional que se confunde, en última instancia, con sus rasgos eminentemente personales. Como en los principios de las escuelas europeas —de lejano origen algunas, otras de formación más reciente—, la elaboración cada vez más personal, más artística, de las fuentes populares condujo a su universalización, la música mexicana culta, al alejarse de su primitivo folklorismo, está llegando en la obra de Carlos Chávez a un universalismo musical que, al mismo tiempo que crea sus símbolos sonoros de alcance general, guarda los signos específicos de un estilo nacional". (Otto Mayer-Serra, *El Estado presente de la Música en México*.)

24 "Al regresar a México (1905) repartiría su trabajo entre la actividad docente la composición y la investigación. Profesor de Historia de la Música en el Conservatorio (1908), Inspector General de Música (1908), fundó la Sinfónica Beethoven y el Cuarteto del mismo nombre (1909), estrenó su segunda Sinfonía para gran orquesta. 1911, Presidente del Consejo Internacional de Música de Roma (organizado por Debussy, Puccini, R. Strauss y Paderewsky). Congreso Internacional de Música de Londres. 1913-14, Director y maestro de composición del Conservatorio, fundó en Nueva York la Orquesta Sinfónica "América", 1920-1924, director del Conservatorio Nacional y la Orquesta Sinfónica Nacional. Editó el periódico "Sonido 13". Toda esta actividad estuvo acompañada por conciertos en el país, conferencias e investigaciones sobre microtonalismo que culminaron con un hito definitivo: en 1925 presentó en el Teatro Principal las primicias de la música microtonal (preludio a Colón, para soprano, violín, flauta y guitarra en cuartos de tono, octava en octavos y arpa en dieciseisavos. Preludio para violonchelo en cuartos de tono y conjunto microtonal, etc.) Sólo el atraso de México, que salía de una conturbada situación política y se encontraba bajo la lucha de facciones todavía, impidió valorar en su magnitud el alcance del primer concierto en que se utilizaron los microintervalos como un sistema sonoro definido. Aunque en este concierto se ejecutaron sólo obras vocales y de cámara, los principales problemas teóricos y técnicos fueron resueltos, creando las premisas para el desarrollo de la música microtonal. En 1926, la revista *Musical Advance* de Nueva York publicó la "Teoría del Sonido 13" y la Liga de Compositores (integrada por Bela Bartok, Manuel de Falla, Paul Hindemith, Arthur Honegger, Francisco Malpiero, Nicholas Miaskovsky, Darios Milhaud, Ottorino Respighi, Albert Roussel, etc.), después de conocer un informe de Carrillo, solicitó una composición para incluirla en los conciertos del Town Hall de Nueva York. El 13 de marzo de ese año fue estrenada la "Sonata casi Fantasía" para conjunto microtonal (1/4, 1/8 y 1/16) en un programa que incluyó el "Quinteto para instrumentos de aliento" de Schoenberg y en los marcos de una jornada que conoció obras de Allan Berg, Varese, Falla, Gershwin, Debussy, Tagliaferro y otros. En 1927 estrenó en el Carnegie Hall de Nueva York, en la Academia de Música de Filadelfia, el *Concertino* para violín, guitarra y violonchelo (1/4

de tono), octava y arpa y corno (1/16 de tono) con acompañamiento de gran orquesta y en 1928 dirigió la Primera Sinfonía Colombia para gran orquesta microtonal. En 1929, George Rimsky Korsakov obtuvo del gobierno soviético un acuerdo para implantar en el Conservatorio de Leningrado y en la Academia de Ciencias las correcciones al sistema clásico introducidas por Carrillo y sus nuevos postulados. En 1930, estrenó en México el Cuarteto dedicado a Debussy, iniciando su magistral ciclo de cuartetos atonales. El desarrollo de la música microtonal reclamaba la elaboración exhaustiva de la nueva teoría. Carrillo se propuso la construcción de un instrumento tan complejo como el piano, dotado de afinación microtonal y que aunara la eficacia práctica y la claridad y brillantez sonoras. Era una tarea difícil y sólo podía dar fruto a largo plazo. En el período de pre-guerra publicó en México la *Teoría Lógica de la Música*. (1938), y organizaba más de 100 programas radiofónicos con un amplísimo repertorio clásico. En 1940, estrenó el "Himno a la Paz". En 1949, presentó en el Anfiteatro Bolívar, el primer piano de tercios de tono. El Conservatorio de París presentó el piano de tercios de tono a la cultura europea. Su director afirmó: "Contemplamos el horizonte de la música futura". El desarrollo del microtonalismo, tanto por la línea temperada como por la de la música electrónica, hoy las transforma en realidad cotidiana". (E. R. Blackaller, *La Revolución Musical de Julián Carrillo*, SEP, México, 1969).

25 "El compositor mexicano Carlos Jiménez Mabarak nació en Tacuba, D. F. el 31 de enero de 1916. Estudió humanidades en Santiago de Chile e inició sus estudios musicales en esa capital antes de trasladarse a Europa en 1932. En Bruselas estudió en el Instituto de Altos Estudios Musicales y en 1936 obtuvo el primer premio entre los alumnos de piano. En ese mismo año le fue conferido el diploma de Ingeniero técnico en radiotelefonía. En el Conservatorio Real de Bruselas estudió armonía y análisis con Marguerite Wouters, e historia de la música con Charles Van Den Borren. En 1956, la UNESCO le concedió una beca para estudios de especialización en Europa. *En ese período se inició en la técnica dodecafónica*, en París, bajo la dirección de René Leibowitz, y participó en los trabajos del Congreso Internacional de la Opera, la Radio, la Televisión y el Cine, que se realizó en Salzburgo en agosto del mismo año. En la actualidad desempeña la cátedra de *armonía* en el Conservatorio Nacional de Música de México". (*Compositores de América*, vol. VIII, OEA, Washington, 1962).

26 El pasaporte mejicano de Rodolfo Halffter y su residencia en este país a partir de 1939 no impiden su condición de músico español, por los efectos permanentes, la vinculación a la tierra en que nació, fondo, más de una vez, para sus escenarios, y el mismo carácter de una música de claro acento nuestro, aún sin necesidad de adscribirse a credos nacionalistas... Rodolfo Halffter, ve la luz con el siglo, el 30 de octubre de 1900, en Madrid. Una larga temporada que pasa en Granada, ciudad en la que reside por entonces Manuel de Falla, le permite mostrar en 1929 al gran artista sus primeros trabajos musicales, fruto de una formación autodidacta, revisados cuidadosamente por el compositor gaditano. Un año más tarde se producen los dos estrenos madrileños de las primeras obras, en los sectores del piano —*Dos sonatas del Escorial*— y la orquesta, brindada por la Clásica escribe, por recomendación de Falla, su música de fondo para la película "Le tricorne" (*La traviesa molinera*). A partir de 1939 establece en Méjico su residencia. En esta ciudad se respresenta por primera vez su "ballet" *Don Lindo de Almería*, que ya se ofreciera en París y Barcelona, en versiones de concierto. Quizá sea este el impulso que le lleva a fundar la primera compañía mejicana de *ballet* contemporáneo, "La paloma azul", que interpreta el ya citado y "La Madrugada del panadero", aparte varios autores del momento... Halffter ingresa como catedrático de análisis musical en el Conservatorio Nacional de Música. Desde entonces, se convierte en figura destacadísima, impulsor decidido en los distintos campos del



acontecer musical del país. Director de la revista *Nuestra música* gerente de "Ediciones Mejicanas de Música", presidente de la Asociación Musical Manuel Ponce, miembro del Consejo directivo de la Sociedad de Autores y Compositores de Música, secretario del Consejo Técnico de la Orquesta Sinfónica de Méjico, miembro titular del Instituto de Cultura Hispánica, Rodolfo Halffter incorpora esta distinción española a las mejicanas recibidas. Y es la condición de compositor relevante la que reclama su presencia en España, en muy distintas oportunidades, de modo concreto en los Festivales de América y España, de edición trianual; a partir de 1964, en las Semanas de Música religiosa en Cuenca, que le encargan el "Pregón para una Pascua pobre", y como titular de un curso de composición en el "Manuel de Falla", coincidente con el Festival de Granada en 1971... En todo este tiempo, la música de Rodolfo Halffter se expande por el mundo. Es un día Caracas quien conoce su *Obertura festiva*, otro Michigan, cuya Universidad encarga un Cuarteto de cuerda que se estrena en 1958, año en que Washington aplaude sus *Tres epítafios para coro a capella* y en sucesivas ocasiones la Sonata para violoncello y Tripartita... Con lo ya escrito quedaron citadas buen número de partituras. La relación íntegra de un catálogo tan fecundo como el de Rodolfo Halffter haría interminable el recorrido. Cabe decir que cultiva los más diversos campos. En el piano, entre *Dos sonatas del Escorial*, escuchadas en 1930 por vez primera, y *Laberinto*, que el autor subtitula "cuatro intentos de acertar con la salida", son muchas las composiciones, entre las que destacan el *Homenaje a Antonio Machado* y las tres sonatas, de los años 47, 51 y 67 amén de la *Música para dos pianos* y las encantadoras *Once bagatelas*... Si en lo vocal la obra más interpretada en su *Marinero en tierra*, con textos de Rafael Alberti, *Destierro*, con poesías galaicas de José María Álvarez Blázquez, muestra cómo la savia expresiva persiste intacta en 1967... Un "Giga" inicia el grupo camerístico, en el que quizá sea lo más representativo el *Cuarteto para instrumentos de arco* y la *Sonata para violoncello y piano*... En 1970 alcanza mucho éxito la audición primera, en México, de las *Diferencias para orquesta*, que estrena Carlos Chávez, con la Sinfónica Nacional... Una *Obertura concertante* para piano y orquesta y el *Concierto para violín y orquesta* pueden representar la obra para solistas instrumentales y conjunto... Si sumamos las obras escénicas y cinematográficas, los fondos, los ballets, se tendrá una idea más que suficiente de lo prolífico de este autor... En Rodolfo Halffter cabe hablar de distintos períodos. El mismo se refiere a su música politonal de ayer y su música dodecafónica de hoy, que parte de las *Tres hojas de álbum*, para piano, y las *Tres piezas para orquesta de cuerda*, escritas ambas en México, respectivamente, en los años 1953 y 1954" (Antonio Fernández Cid, *La Música Española en el Siglo XX*, Publicaciones de la Fundación Juan Marcha, Madrid, 1973).

27 Uwe Frisch, *La Vida Musical en México: El Segundo concierto del Grupo "Proa"*, El Gallo Ilustrado, Suplemento de *El Día*, 30 Agosto, 1970.

28 Uwe Frisch, *Ibidem*.

29 Joaquín Gutiérrez Heras: Tehuacán, Puebla, 1927. Estudió en el Conservatorio Nacional de México (1950-52), en el Conservatorio de París (1952-53) y en la Escuela Juillard de Nueva York (1960-61). Becas del Instituto Francés de América Latina (1952-53) y de la Fundación Rockefeller de Nueva York (1960-61). Premio de composición en el Concurso Chopin de México (1949). Obra: *Divertimento en Do para piano y orquesta*; *Los cazadores, escena sinfónica*; *El deportista, ballet Cantata de cámara sobre poemas de Emilio Prados*; *Dúo para flauta en sol y violoncello*; *Trio de alientos*; *Sonata fácil para flautas y piano*; *Variaciones para clavicémbalo sobre una canción francesa*; *música incidental para teatro y para películas de corto metraje*. El *trío para oboe, clarinete y fagot*, escrito en 1965 por encargo del Departamento de Música de la UNAM, está grabado en *Voz Viva de México*.

30 Mario Kuri-Aldana: México, D. F., 1931. Estudió piano en la Academia Juan Sebastián Bach y composición en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Tomó clases privadas con Luis Herrera de la Fuente y Rodolfo Halffter. Curso de perfeccionamiento con Ginastera, Malpiero, Messiaen, Copland, Maderna y Dallapiccola en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales de Buenos Aires. Primer premio de composición (1960). Becado por el Cuarteto de Budapest en la Universidad de México (1965) y en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales en Buenos Aires, Argentina (1963-64). Maestro de solfeo de la Escuela Nacional Preparatoria de la UNAM (1958-62-1965). Es autor de *Los Códices como fuente del folklore mexicano*, Revista de Orientación Musical del Ateneo Musical Mexicano (1956). *El Concepto Mexicano de Nacionalismo* (tesis), Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Música (1963). *Voz viva de Mexico* (UNAM) grabó su obra *Xilofonías*.

31 "Si el hombre es el animal simbólico, esto es, el constructor de lenguajes, la semiología no debe concretarse a una labor analítica de los ya creados, sino que, a través de este análisis, debe poder proyectarse a la constructividad de nuevos sistemas de signos, que, pragmáticamente, cumplan la función de superar los instrumentos pedagógicos, educar nuestra sensibilidad, crear nuevos medios de expresión artística y perfeccionar los instrumentos del conocimiento científico." (Antonio Millán Orozco, *La Articulación en el Tiempo y en el Espacio*, UNAM, México, 1975, p. 257.)

32 Mario Michelli, *Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX*, Editora Política, La Habana, 1970.

33 Heinrich Strobel, *Tendencias de la Música de Hoy*, Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, México, 1964.

34 José Antonio Alcaraz, *Diorama* de Excelsior, Marzo, 1975.

35 Uwe Fritsch, *Ibidem*.

36 La cifra indica el año de ejecución. La aclaración resulta pertinente, ya que en nuestro tiempo se acostumbra indicar el año de composición en vez de señalar, conforme el método tradicional, el número de la *opus*. Por otra parte, el repertorio refleja la actividad de la Orquesta Sinfónica Nacional, no la de los compositores. Las omisiones en que pueda ocurrir son totalmente involuntarias. El propósito sólo es reflejar una tendencia saludable en la actividad de nuestras orquestas. Creo que un estudio abierto a todos los conjuntos confirmará la apreciación que aquí se hace.

37 Eduardo Mata estudió en el Conservatorio Nacional de Música y tuvo como maestros a Carlos Chávez y a Rodolfo Halffter. A los 23 años fue nombrado Director Permanente de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara y, dos años después, la Filarmónica de la UNAM lo nombró su titular, puesto que mantuvo hasta 1976. Ha dirigido, entre otras, la Sinfónica de Chicago, la Orquesta de Cleveland, la Filarmónica de Rochester, las sinfónicas de Denver, Atlanta, Boston, Estocolmo, Oslo, Venezuela, Buenos Aires y otras. En 1974 hizo una gira por Dinamarca y Alemania con la Northern BBC Symphony Orchestra y en 1975 visitó Japón dirigiendo en Tokio y otras ciudades, la Japan Philharmonic Orchestra. Su debut en Nueva York fue de gran importancia en su carrera ya que la crítica lo elogió profundamente al dirigir en el festival "Mostly Mozart" del Lincoln Center. En 1975 dirigió la New Philharmonia de Londres y grabó un álbum dedicado a la obra de Silvestre Revueltas. Posteriormente, la orquesta inglesa realizó una gira en México bajo su dirección. En México, gracias a su trabajo con la Filarmónica de la UNAM y en el Festival Mahler, al frente de la Sinfónica Nacional, se le concedió el premio Elias Sourasky de las Artes en 1975. Actualmente Mata es director y consejero musical de la Sinfónica de Phoenix. En su última temporada por Europa dirigió a las orquestas Filarmónicas de Berlín y Sinfónica de Londres. Recientemente dirigió dos programas con música de Mozart con la Orquesta Sinfónica de Boston en el Festival de Tanglewood.





**ARMANDO
LAZO**

DIEZ AÑOS DE CINE MEXICANO: UN PRIMER ACERCAMIENTO

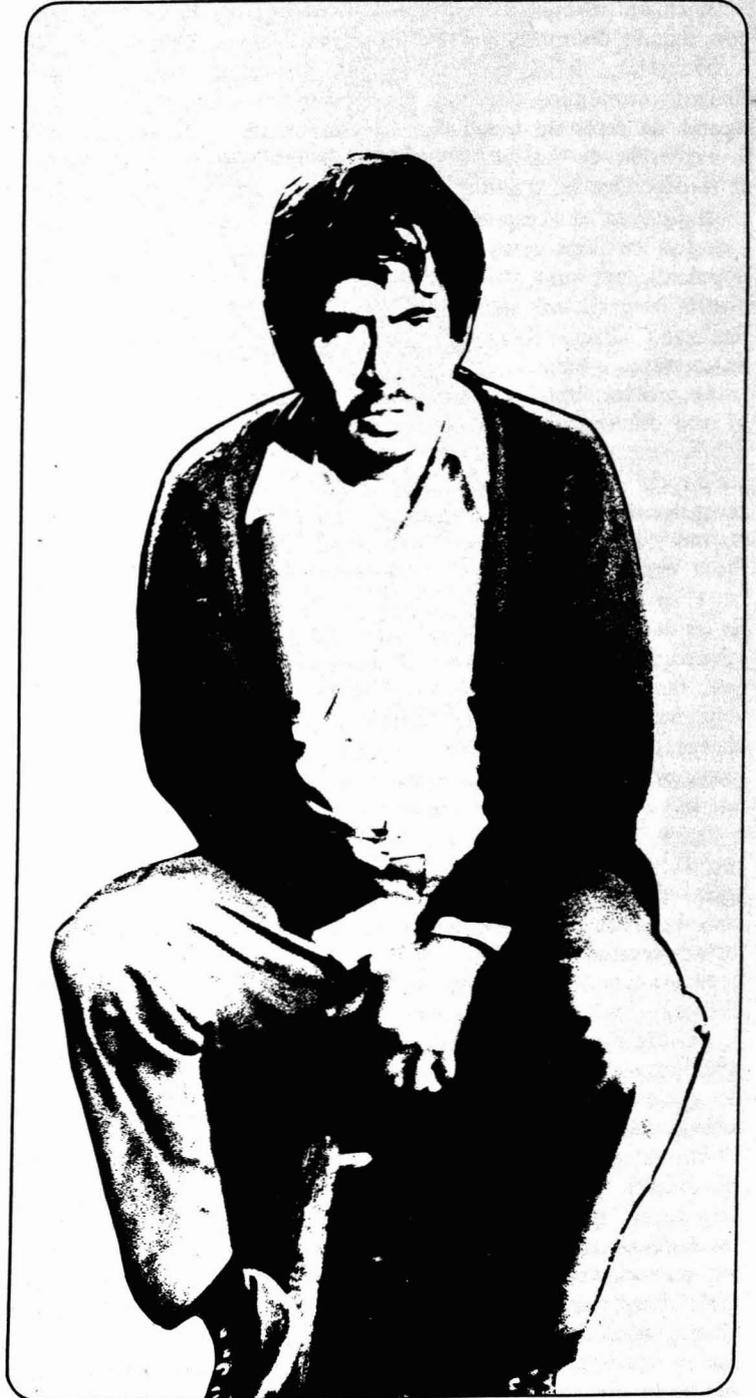
1

Los inicios del proceso de renovación que ha venido atravesando en años recientes el cine mexicano suelen situarse, no sin cierto fundamento, en la celebración, en 1965, del Primer Concurso de Cine Experimental. Dicho concurso fue organizado por la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, con la finalidad de “renovar los cuadros artísticos y técnicos”, anclados desde la segunda mitad de la década de los cuarentas en un peligroso estancamiento. La industria cinematográfica, con el correr de los años, había venido a caer en una aguda y progresiva crisis, que la llevó a inaugurar los sesentas en un deplorable estado, cuyos síntomas más alarmantes y notorios podían detectarse en el descenso de la productividad y la pérdida paulatina de mercados que antes le fueron cautivos.

Los años en que nuestro cine industrial se alimentaba de los efectos —materializados en la taquilla— que sus grandes estrellas (Tito Guízar, Jorge Negrete, Pedro Infante, María Félix, Pedro Armendáriz, Dolores del Río, Cantinflas y algunos otros) arrancaban —junto con el precio del boleto— a amplios sectores de la población habían pasado. Los tiempos en que nuestra “industria creadora de mitos” enviaba regularmente una cuota de alineación —envuelta en las inofensivas apariencias del melodrama rural o urbano, popular o “perfumado”— a los públicos analfabetas de América Latina, y esta cuota volvía, también con regularidad, convertida en sólida ganancia, habían pasado. La época en que la exhibición pintoresca de nuestra “raíz nacional” y el indudable instinto cinematográfico de Emilio Fernández lograban arrancar a los festivales europeos algún signo de aprobación refrendado con un trofeo, había pasado. La “edad de oro” del cine mexicano —que lo fue, desde luego, para los poseedores del oro— se iba perdiendo cada vez más en el poco productivo mundo del recuerdo. La “magia” de las imágenes animadas, con las ganancias, comenzaba a esfumarse.

Durante más de veinte años, las corrompidas estructuras sindicales habían conseguido mantener herméticamente cerradas las vías de acceso a la “fuente de trabajo”, impidiendo la renovación de cuadros (que el concurso de 1965 intentaba tímidamente impulsar) y asegurando así el reparto, entre pocos, del botín (fama, dinero, etc.). Aunado a ello, la no reinversión de las ganancias que los “productores” obtenían arrancando créditos al Banco Cinematográfico mediante presupuestos “inflados” —enfermedad letal para toda empresa capitalista— había conducido a nuestro cine industrial a un callejón sin salida.

La enfermedad que el concurso trataba de curar mediante la atención a algunos síntomas superficiales era, pues, una vieja dolencia. Apenas cumplida su primera etapa de crecimiento, la joven industria se había encogido sobre sí misma.

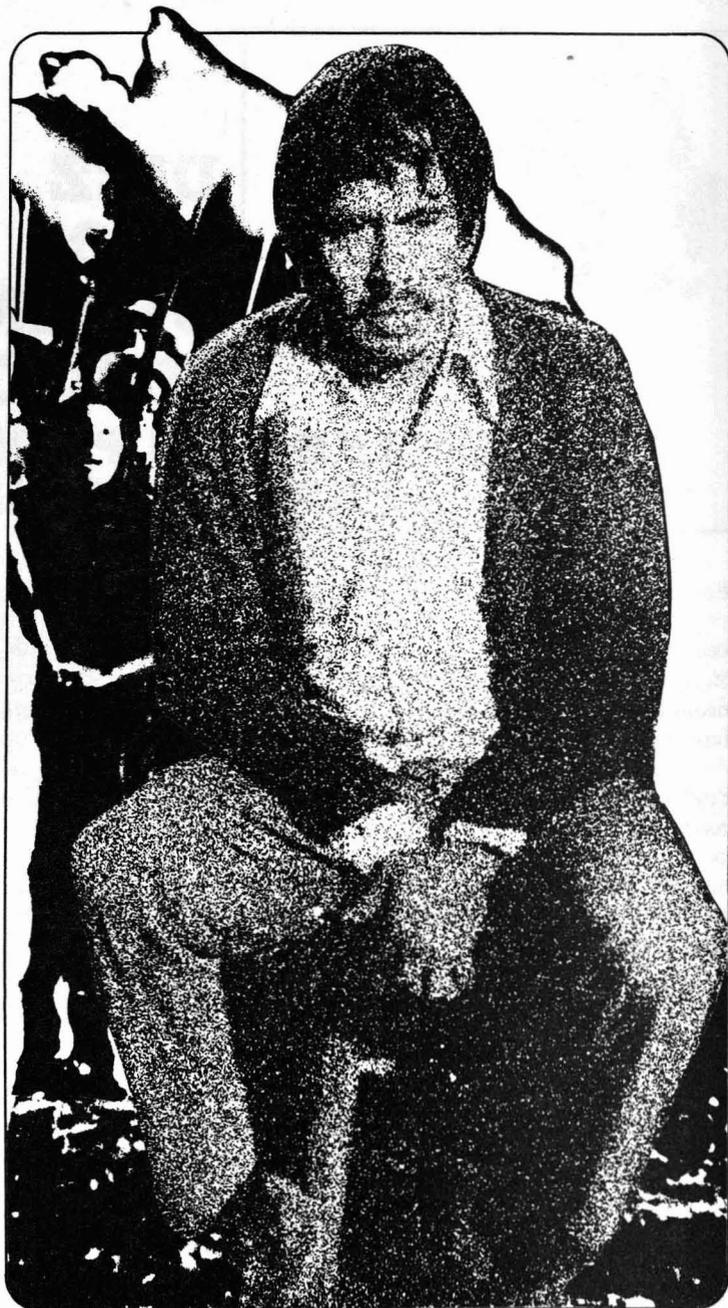


Si en un principio esta incapacidad de desarrollo, como sucede con algunas deformaciones infantiles, pudo no resultar notoria ni problemática, definitivamente lo fue a consecuencia del crecimiento económico que el país experimentó sostenidamente por espacio de cerca de tres décadas (1940-1970) y, sobre todo, de la explosión de las contradicciones sociales que, en el marco de la dependencia, trajeron consigo este proceso de acumulación y centralización del capital, por un lado, y de depauperización —relativa en unos casos y absoluta en la mayoría— de las masas populares, por otro. La industria cinematográfica nacional —“industria burguesa con mentalidad de pequeñoburgues”, como la ha bautizado García Riera— no pudo sino poner en evidencia su anacronismo e inoperancia.

La relativa estabilidad económica y política en que había vivido el país durante su etapa de “crecimiento sostenido” permitió la sobrevivencia de los anodinos productos de esta “industria de la conciencia” de conciencia estrecha. Ante ellos, el espectador podía escoger entre escuchar los falsetes de algún nuevo charro cantor o las mil y una variantes —de hecho, invariables— en que puede ser dicha una y la misma prédica moral (la del conformismo). Elegir entre conmocionarse con las siempre repetidas peripecias a través de las cuales el galán conquistaría a la dama, o el agente del bien (charro, luchador, etc.) vencería a los malvados villanos (a la vez que, también, conquistaría a la dama) o los hijos descarriados volverían a llorar su arrepentimiento en el regazo de la madre abnegada, o la madre soltera expiaría su culpa o la “una” sería reconocida después de la desviación, no exenta de amor, provocada por la “otra”, o un buen hombre se perdería por una mala mujer, o algún hijo ilegítimo padecería el triste destino marcado por el pecado de la madre (ambos víctimas incomprendidas por esta sociedad tan insensible a las desgarraduras y debilidades del corazón humano), o escoger otras opciones, que seguramente el lector recordará o podrá disfrutar, en versiones modernas, en un buen porcentaje de las salas del país (pues, digámoslo de una vez, el “viejo cine” está lejos de haber desaparecido).

Pero la explosión, a fines de los sesentas, de las contradicciones sociales que a lo largo de este proceso se habían venido agudizando, planteó nuevas necesidades ideológicas que no podían ya satisfacerse del todo con esta “sana e inocua” diversión.

Por ello, pese a su ingenuidad, los propósitos que animaron la celebración del primer concurso (al igual que del segundo y último, en 1967) no resultaron, si se mira en perspectiva, totalmente defraudados. Algunos de los jóvenes experimentadores de la alquimia cinematográfica son ahora, efectivamente, “cuadros artísticos” importantes de nuestra incipientemente remozada industria cinematográfica (Isaac, Laiter, Véjar, etc.). Otros, después de una breve incursión en los campos del largometraje industrial, abandonaron la empresa, manteniéndose sin embargo activos en ramas



subalternas de la producción oficial (Michel, por ejemplo).

No obstante, la relativa apertura de las puertas de la industria, si bien tuvo débiles manifestaciones en la segunda mitad de la década de los sesentas, no aseguró una considerable presencia de “jóvenes valores” que comenzara a trazar los rasgos de una nueva imagen del cine mexicano, sino hasta el momento en que, con la presente década, se inició el proyecto modernizador bautizado por sus autores políticos como “apertura democrática”.

La crisis económica del país, la creciente pérdida de base social del grupo gobernante y las combativas luchas (brutalmente reprimidas) en que diversos sectores sociales habían expresado su inconformidad en los últimos años (ferrocarrileros en 1958-59 y estudiantes en 1968, principalmente) tuvieron consecuencias importantes —como suelen tenerlas— en los conflictos que se desenvuelven, protegidos por la intimidad de la sala oscura, en los distantes mundos de la pantalla.

La industria cinematográfica, cuya más férrea voluntad había sido, como ha dicho García Riera, “asegurar su existencia eterna con la inmovilidad más completa” sintió llegar el momento —inevitable— en que golpeaba a sus puertas, clausuradas, una realidad cuyo principal requerimiento era el cambio.

El recrudecimiento de los conflictos en el seno de la clase

dominante y del aparato estatal, por una parte, y, por otra, la presencia de un movimiento obrero y popular que empezó a encontrar en su acción independiente la respuesta a los efectos de las contradicciones del capitalismo dependiente, obligaron al cine nacional a iniciar el lento y penoso abandono de su "seguro resguardo": los conflictos del corazón.

La necesidad de renovados instrumentos ideológicos para las también renovadas formas en que se manifestaba la lucha de clases, no tardó en hacerse presente en el cine. Este, pues, también tuvo su "apertura".

El 21 de enero de 1971, ante una industria que continuaba "en graves dificultades", Rodolfo Echeverría propuso e inició el Plan de Reestructuración. Para 1975, el proceso de estatización de la industria cinematográfica que se había venido cumpliendo paulatinamente, por espacio de varias décadas, se encontraba definitiva y formalmente consumado.

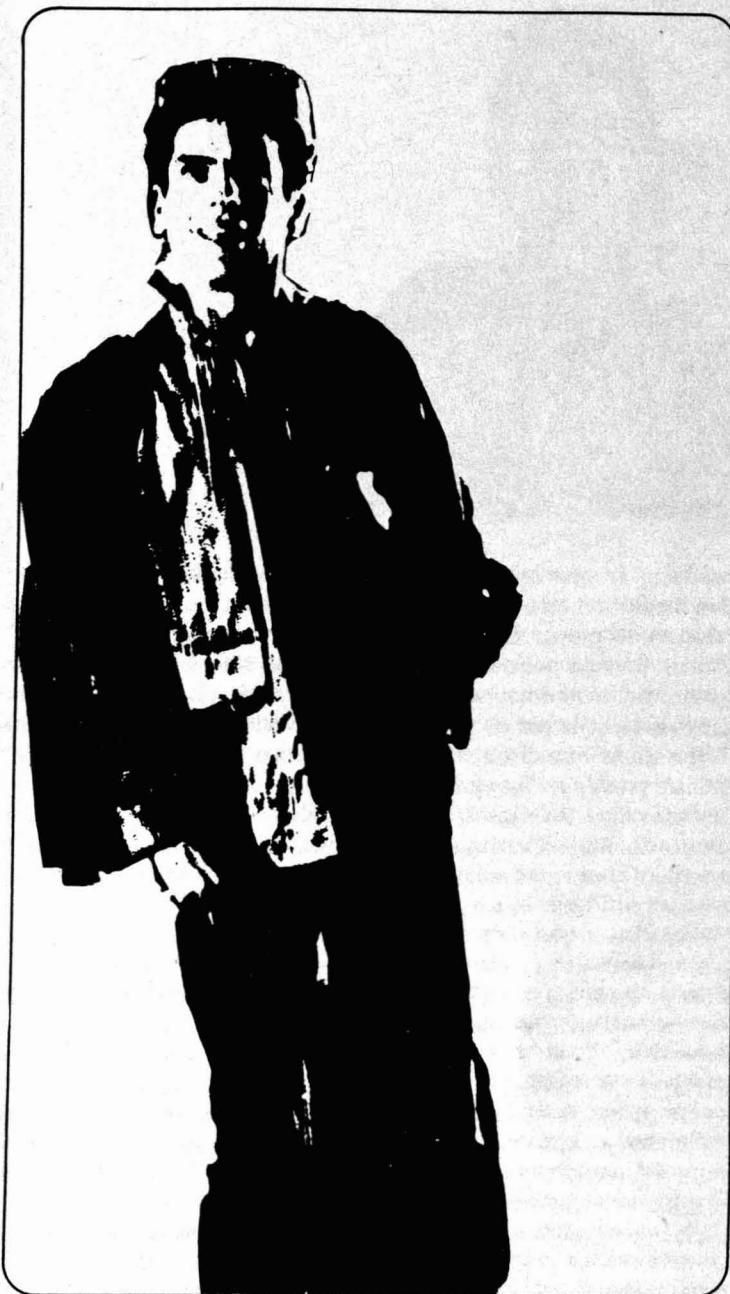
Los ajustes realizados durante estos últimos años con el fin de dar respuesta al crónico estado de crisis del cine nacional, habían conseguido ya la incorporación de nuevos productores y sistemas de producción (los "paquetes"), nuevos guionistas y directores y un conjunto de films destinados a recuperar a los públicos "clase A" (que no veían películas mexicanas). Con ello se había creado, a la vez, una remozada imagen del cine mexicano, que podía pasearse de nuevo decorosamente por los festivales europeos (en busca de mercados) y brindar, al interior y al exterior, la apariencia de ejercicio de "crítica social" que el Presidente demandaba de él. Aunque escasos, a fines del sexenio empiezan a producirse films que, según los deseos expresados por Rodolfo Echeverría, "sean negocios y prestigio a México".

El producto más avanzado de este movimiento cinematográfico es sin duda —dejando de lado la participación de ciertos cineastas extranjeros en la industria nacional— *Canoa*.

2

Las inquietudes cinematográficas de la joven intelectualidad mexicana, que el concurso puso ante los ojos de una industria negada hasta entonces a expresarlas en su seno, tenían, ya para la época de su celebración, una mayor extensión y una más diversificada orientación que las que el concurso podría llevar a pensar.

En 1963 se había fundado el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM, en torno al cual se aglutinaban jóvenes "amantes del cine" que no tardaron en producir sus primeras obras. *Pulquería La Rosita* (de Esther Morales, 1964), la primera de ellas, pese a los precarios recursos y a la también precaria experiencia cinematográfica y claridad ideológica con que fue realizada, hacía patente una intencionalidad que años más tarde —sin seguir ninguna línea recta— daría valiosos frutos. Sus



"imperfectas" y bellas imágenes, impregnadas de un tan amoroso como ingenuo naturalismo, llevaban a la pantalla "jirones" de una realidad que, las más de las veces, no estaba presente en las salas de cine, ni en las butacas: la de los sectores marginados que constituían la cara oculta —cuidadosamente ocultada— del "milagro mexicano". Frente a la dramaturgia postiza y obsoleta del cine industrial —y también frente a la "refinada" problemática que ya para entonces las "élites" intelectuales comenzaban a expresar cinematográficamente—, *Pulquería La Rosita*, a pesar de su superficialidad, exhibía una definitiva virtud: la de la autenticidad.

Frente a la fortaleza inexpugnable de la industria cinematográfica había empezado a nacer lo que, a falta de mejor término, ha sido llamado cine "independiente". Sus caminos han sido, por su misma independencia (la de la industria), diversos. Pero no tanto como suele pensarse.

En efecto, en la mayoría de los casos, la independencia que confería a este cine la no sujeción a los gastados esquemas productivos de una industria creativamente amordazada, se recuperaba por otras vías: las de la sujeción ideológica. La "padecida" independencia económica: no aseguraba —como no ha asegurado nunca— la independencia frente a la ideología dominante.

No obstante, en estas primeras obras que el cine independiente



producía en momentos en que la expresión ideológica de la clase dominante en el campo cinematográfico permanecía rezagada respecto al propio desarrollo de la clase y en que las “estables” formas de vida política del país no habían sido aún radicalmente cuestionadas, residía una significación cultural indudablemente progresista. Además de la primera producción del CUEC, algunos de los films que dio a conocer el concurso (*La Fórmula Secreta*, *En este pueblo no hay ladrones* y *Juego de Mentiras*, principalmente), así como sus dignos antecesores (*Raíces*, *Torero*, *En el balcón vacío*, *El Brazo Fuerte*) quedan como momentos importantes de un proceso que en nuestros días, bajo diverso signo ideológico, muestra nítidamente sus perfiles.

Pero fue a partir de un año definitivo y definitorio para todos los ámbitos de la vida nacional, 1968, cuando este cine independiente empezó a manifestar con más firmeza —mediante la elevación cuantitativa y cualitativa de su producción— su voluntad de sobrevivir. Y es sobre todo en ese año, ante el impacto del movimiento social —que ya no podrá dejar de evocarse— que se puede situar el nacimiento de la tendencia sin duda más sólida, coherente e históricamente progresiva que se ha generado en el seno del cine independiente (que no ha dejado de tener profundas repercusiones también sobre el cine industrial).

Si en ese año, al igual que en los inmediatamente anteriores y posteriores, es posible localizar las primeras obras —no carentes de valor cinematográfico— de algunos nuevos cineastas (Leobardo López, Alfredo Joskowicz, Arturo Ripstein, Jaime Humberto Hermosillo y otros), la significación cultural de tales obras se vio disminuida ante la presencia de una práctica cinematográfica que irrumpió, con rasgos cualitativamente nuevos, en la tradición del cine mexicano.

La filmación que los miembros del CUEC realizaron de —y con— el movimiento estudiantil-popular de 1968 (cuyo resultado, cerca de un año después, fue *El Grito*) inauguró una nueva etapa en nuestro cine: el quehacer cinematográfico retrataba por primera vez, aunque con la misma visión superficial que obras anteriores, ya no la marginación o la problemática que sufrían ciertos sectores sociales, sino la irrupción de estos sectores en el quehacer histórico. En la pantalla que hasta entonces sólo había logrado recoger alguna esporádica imagen de un pueblo que sufre, aparecía con una fuerza que ni las mismas limitaciones ideológicas del autor lograba contener, la imagen de un pueblo que lucha.

La profunda significación que la aparición de *El Grito* ha tenido en la historia de nuestro cine (y de nuestra vida cultural) no ha sido quizás debidamente apreciada: con este film, una nueva corriente —atrapada aún en los esquemas ideológicos propios de los autores a través de los cuales se expresaba— hacía su aparición en la vida cultural del país. Esta nueva corriente, como todo movimiento cultural auténticamente nuevo (históricamente significativo)

era expresión de los grupos sociales ascendentes que empezaban a hacer sentir su fuerza y a manifestar su naciente autonomía histórica en todos los ámbitos de la vida social del país. Aunque en formas incipientes y desfiguradas, las clases trabajadoras del país comenzaban a manifestarse culturalmente. Esa y no otra, pese a sus evidentes limitaciones, es la importancia de *El Grito*.

Pero la producción posterior del CUEC, al igual que la de otros cineastas que filmaban al margen de la industria, no siguió, la mayoría de las veces, los pasos de *El Grito*. Con la represión y el reflujó del movimiento llegó para los jóvenes cineastas pequeñoburgueses la desilusión. Ella los condujo de la mano a sus viejas y queridas ilusiones.

En éstas podían habitar aún, de vez en vez, las “inquietudes revolucionarias”, pero se trataba sólo de nuevos disfraces de sus viejos fantasmas. Es en estos burdos disfraces donde mejor puede “leerse” no la continuidad sino el abandono del camino iniciado por *El Grito* (y otros films menores). Pero para efectuar esa lectura es preciso distinguir cuidadosamente dos fenómenos que a una mirada superficial pueden parecer semejantes: uno, el caso de *El Grito*, muestra la expresión de una nueva “visión del mundo”, la de las clases trabajadoras, a través de la producción artística de sectores pequeñoburgueses y no puede menos que aparecer “contaminada” por la ideología de estos sectores; otro, el caso de *Tómalo como quieras*, *Quizás siempre sí me muera*, *Derrota*, *Esa mi Irene* y muchas más, muestra la expresión de la “visión del mundo” de los sectores intelectuales pequeñoburgueses, que encarnan sus inquietudes en supuestas problemáticas “obreras” o “revolucionarias” del estudiantado. El primer caso es altamente significativo: representa la absorción (por llamarla de algún modo) de ciertos artistas pequeñoburgueses por la concepción de las clases progresistas; el segundo, aunque también muestra —en su deformación— la influencia de estas clases, no significa sino que el cine de los intelectuales pequeñoburgueses, al igual que estos mismos, “se viste de overol”.

Sólo en los últimos años la corriente iniciada por *El Grito*, en un nivel superior y frente a nuevas exigencias, ha sido continuada. Esta continuidad y desarrollo de las perspectivas que para el joven cine mexicano se abrieron en 1968, puede encontrarse en los últimos documentales del grupo Cine Testimonio y del Taller de cine Octubre.

Ha sido pues en años muy recientes (aproximadamente a partir de 1972) que las corrientes cinematográficas renovadoras que se venían gestando han encontrado, dentro y fuera de la industria, una expresión más consistente.

Si las luchas que ciertos sectores populares han emprendido ante la crisis que vive la sociedad mexicana desde fines de la década anterior, han hecho nacer un cine nuevo (expresión de esos sectores, estas mismas luchas han producido, por parte de la clase



dominante, un cine "renovado".

Son éstas, sin duda, las dos manifestaciones más importantes del movimiento renovador que se da actualmente en el cine nacional.

Para comprender su importancia es necesario abandonar los conocidos "lugares comunes" con que suele abordarse su análisis. La alternativa que en 1972 planteaba José de la Colina para el cine independiente los resume muy bien cuando dice: "el cine independiente mexicano no tiene más opciones que languidecer en obras esporádicas que conocen una pobrísima difusión, o dejarse asimilar por la industria, con todas las concesiones o claudicaciones que esto puede implicar". La alternativa, así planteada, no puede tener sino una respuesta.

Si en estos términos se planteasen los trabajadores y la izquierda revolucionaria la necesidad de generar sus órganos de expresión, es indudable que tales órganos serían creados. La prensa obrera y revolucionaria, por ejemplo, no tendría más alternativas que "languidecer" o claudicar ante *El Heraldo*.

Es preciso, pues, superar esta visión inmediateista y las argumentaciones en que se apoya (el cine militante se ve sólo en C. U., lo consumen los "ya convencidos", etc.) para lograr entender la importancia de este cine "marginal" (que, desde luego, no se ve sólo en C. U. —ahí lo descubren los críticos— sino también en muchos sindicatos, colonias, escuelas, comunidades campesinas, etc.).

Es solamente a partir de una visión más completa, que intente clarificar la vinculación existente entre estas manifestaciones cinematográficas y las profundas tendencias esenciales que definen los cauces del movimiento histórico del país, que se puede descubrir su profunda significación.

La ampliación de la difusión de este cine se dará con la ampliación del movimiento al que sirve de medio de expresión. Es decir, se dará sin duda.

También sin duda, se consolidará, a más corto plazo (aunque no tiene ante sí un camino sin obstáculos), el Nuevo Cine Mexicano que expresa hoy en el plano industrial los proyectos ideológicos de la fracción "liberal" del grupo gobernante (dominante, durante el sexenio que termina, en el aparato estatal).

Ambas tendencias se dan sobre un terreno que sigue dominado por el "viejo cine" (de 40 cintas producidas el año anterior, sólo una o dos pueden considerarse realmente "novedosas") y al margen de las inquietudes que la "exquisita" intelectualidad pequeñoburguesa (los hermanos Gurrola son ejemplo insuperable) sigue llevando al celuloide, sin mayor relevancia cultural. Este "cine de autoconsumo", que ya demostró hace algunos años su incapacidad para dar respuesta a una industria que no es ciertamente de autoconsumo, sí que está destinado a languidecer.

Pero también el viejo cine muestra cada vez más claramente su incapacidad para dar el paso que las circunstancias actuales exigen.



Basta con ver a dos de sus grandes valores, Emilio Fernández y Julio Bracho, naufragar en espejismos urbanos y zonas rojas para convencerse de ello.

Las perspectivas de renovación del cine mexicano están —a distintos plazos y en distintos planos— encarnadas en estas dos tendencias cinematográficas.

Los films, aunque sumamente escasos, en que ambas han conseguido expresar con relativa coherencia su profunda intencionalidad, permiten descubrir su sustrato ideológico.

Si bien desde sus primeros “tanteos” en el plano industrial, el llamado Nuevo Cine Mexicano exhibió, como rasgo novedoso, la intención de acercarse a los “problemas sociales” del país, esta intención no lograba materializarse adecuadamente en tanto permanecía atrapada en los viejos conflictos del melodrama mexicano y en sus correspondientes esquemas narrativos o en lejanas crónicas históricas plasmadas con una visión, además de infiel a los hechos, totalmente ahistórica e igualmente melodramática (*El Principio, La Casa del Sur, De todos modos Juan te llamas* y muchos otros). En otros casos —extremos—, la mistificación de la realidad social y de la lucha de clases se producía en el seno de esas burdas mezcolanzas de “cultura engañosos” que tan espléndidamente representó (en el doble sentido del término) en nuestro país Alexandro Jodorowsky (*Auandar Anapu*, de Rafael Corkidi), o en el interior de un melodrama tradicional que sólo tomaba la “protesta social” como motivo (comercializable) para la predicación de su abierto mensaje reaccionario (*Sangre derramada*).

Ante este “nuevo” cine, que pese a sus reiterados propósitos no lograba justificar el adjetivo que se atribuía, *Canoa* apareció como la esperada legitimación. Se lograba, por fin, “denunciar los problemas sociales” del país sin reducirlos a las íntimas vibraciones del corazón. Pero la mayor importancia residía en el hecho de que estos problemas que la cinta “denunciaba”, sin explicar, aparecían por obra y gracia de ciertos “avanzados” recursos narrativos (novedosos, en efecto, en el cine industrial mexicano), como “explicados”, como plasmados en su profunda causalidad estructural.

Con ello “superaba”, por vía formal —y por lo mismo en el nivel de las apariencias—, una vieja limitación de la ideología burguesa en su etapa decadente: la incapacidad para plasmar la realidad histórico-social en sus contradicciones profundas, en sus tendencias esenciales.

Con el adecuado manejo de los malabarismos formales que permiten hacer pasar una crítica superficial a los efectos del capitalismo —“golpes de pecho” necesarios al sistema mismo— como “atrevida” denuncia y “valiente requisitoria”, el nuevo cine mexicano empezó a elevarse por fin al nivel de las exigencias ideológicas que el grupo gobernante le planteaba hace tiempo.

Si bien muchas de las cintas que pueden de algún modo

englobarse en la otra tendencia relevante del cine mexicano han quedado —a consecuencia de su incapacidad para enfrentar las nuevas condiciones de la lucha ideológica— “opacadas” por esta “elevación” del cine industrial (que aparece —y con razón— más progresista que la mayoría de los films independientes), existen obras que han logrado profundizar el camino iniciado por *El Grito* e incorporar al cine mexicano —aunque con retraso— al movimiento de Nuevo Cine Latinoamericano iniciado a principios de los sesentas, manteniendo de este modo viva la expresión cultural de las clases trabajadoras en el país.

Para conseguirlo, estos films (los de los grupos antes mencionados) han debido plantearse la superación —en el mejor sentido del término, de recoger, asimilar y desarrollar— las experiencias que en años anteriores habían cumplido una función impugnadora, pero que con el movimiento de una historia que no se detiene, no podrían repetirse en las actuales condiciones sin enfrentar graves riesgos que, por menores, serían los del reformismo.

El grito inicial, la fecunda experiencia de la Cooperativa de Cine Marginal (desgraciadamente interrumpida) y otros intentos, han alcanzado en films recientes una expresión definitivamente superior: ya no se trata de retratar la pobreza, ni incluso de retratar superficialmente a un pueblo en lucha, sino de operar este retrato, consecuentemente, desde el punto de vista de los que luchan (que tiene que ser el de los cineastas), desde el ángulo de sus intereses históricos esenciales que son, en sí mismos, una radical impugnación al sistema vigente. Se trata —y hablamos de tareas que estas cintas apenas empiezan a cumplir— de impugnar la realidad existente no sólo mediante los indignados o valientes juicios morales de los autores, sino mediante la expresión de las tendencias transformadoras que habitan en el seno de la realidad misma. Ya no se trata más de una invitación a “rechazar” el sistema, sino de invitar a la participación en el proceso de su radical transformación.

Las tareas comunes que pueden existir para estas dos corrientes del cine nacional, dadas las circunstancias y el momento también comunes en que surgen, son precisamente circunstanciales y secundarias. Vista a profundidad, su diferencia —y oposición— es radical (nos referimos, desde luego, a las obras y no a sus autores, cuyas intenciones no pretendemos juzgar y cuya evolución posterior no podemos predecir). Una lleva al campo cinematográfico la concepción (y con ella los intereses) de los grupos sociales históricamente ascendentes; la otra ofrece una versión actualizada de una vieja ideología: la de la burguesía, que perdida su progresividad histórica, ha devenido reaccionaria.

El curso que ambas sigan, en lo mediato y en lo inmediato, dependerá —al igual que el complejo proceso que las ha generado—, como el curso general de la historia, de las siempre variantes condiciones de la lucha de clases.

U

EN NUESTRO
PROXIMO NUMERO
SEPTIEMBRE DE 1976

Antonio Alcalá Alba
El estudio del lenguaje humano

Cecilia Rojas N. de Peresbarbosa
En torno a la adquisición del lenguaje

Elizabeth Luna Traill
Gramática de Caso

Claudia Parodi
La lingüística histórica

José G. Moreno de Alba
La Geolinguística

Juan López Chávez
Los estudios Lingüísticos en México

José Pascual Buxó
La Lingüística y los estudios literarios

Joaquín Sánchez Macgrégor
Semiótica, procesos lingüísticos y literarios

Antonio Millán Orozco
El circuito de la comunicación

Gustavo Cantero Sandoval
La fonética (ciencia práctica)

DIALOGOS

artes / letras / ciencias / humanas

Número 71 (septiembre-octubre 1976)

José Lezama Lima
Mario Ojeda
Leonardo Cammarano
Jean Grenier y Albert Camús
Wanda/Inés Arredondo
Entrevista a Daniel
Cosío Villegas,
Cathryn Thorup
Homero Aridjis
Ma. Solá de Sellares

Director:
Ramón Xirau

Venta y suscripciones: El Colegio de México
Librería: Guanajuato 131, México 7, D.F.
Tel: 574-65-17

Susana Hernández Michel

INVESTIGACION EN CIENCIAS DE LA EDUCACION



DESLINDE

CUADERNOS DE CULTURA POLITICA UNIVERSITARIA
SERIE NUEVOS METODOS DE ENSEANZA

18

COMISION DE NUEVOS METODOS DE ENSEANZA
DIRECCION GENERAL DE DIFUSION CULTURAL

UNAM

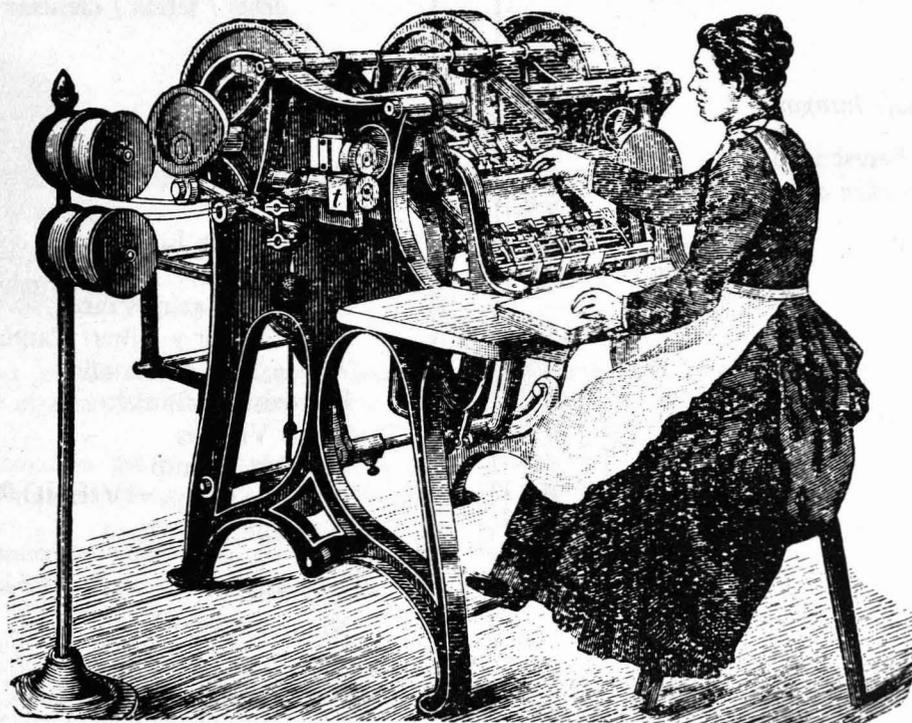
LOS UNIVERSITARIOS

PERIODICO QUINCENAL
PUBLICADO POR LA DIRECCION GENERAL
DE DIFUSION CULTURAL • UNAM



Director: Margarita García Flores

Suscripción anual \$ 20.00
Dirección General de Difusión Cultural.
10o. piso torre de la Rectoría. Méx. 20. D. F.



A TRAVÉS DE LOS AÑOS, LOS SISTEMAS
DE ELABORACIÓN Y LA APARIENCIA DE
LOS LIBROS HAN VARIADO, NO ASÍ SU
UTILIDAD COMO MEDIO DE
COMUNICACIÓN

LIBROS DEL
**FONDO DE CULTURA
ECONÓMICA**



COMERCIAL FONDO DE CULTURA
Parroquia 812
Mexico, 12, D.F.
Tel. 524-10-33



UNAM/DIFUSION CULTURAL
VOZ VIVA DE MEXICO



RODOLFO HALFFTER ☆ BLAS GALINDO

VOZ VIVA DE MEXICO MEXICO NUEVA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

DESLINDE

CUADERNOS DE CULTURA POLITICA UNIVERSITARIA

AGOSTO 1976 **80** PRECIO \$ 2.00

**ELEMENTOS PARA
UNA SOCIOLOGIA
DEL TOTALITARISMO**

CARLOS M. RAMA



DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
DIRECCION GENERAL DE DIFUSION CULTURAL **UNAM**

VIVIENDA

Arquitectura, Urbanismo, Sociología,
Asentamientos Humanos, Usos del
Suelo, Legislación,
Financiamientos...vinculados al
problema de la Vivienda Popular.

VIVIENDA

Publicación bimestral editada por el
Instituto del Fondo Nacional
de la Vivienda para los Trabajadores.

VIVIENDA

Permite una profunda
revisión de datos, opiniones y criterios
sobre las soluciones que se enfrentan al
problema de la vivienda
popular tanto en México como
en el extranjero.

Revista altamente especializada.
Una auténtica tribuna pública
sobre cuestiones de vivienda.
Dirigida al público interesado en
los problemas de la vivienda
de alcance social.
Contenido de interés permanente,
escrito por destacados especialistas.

Precio del ejemplar: \$ 20.00
Suscripción anual (6 ejemplares) \$ 100.00
Ejemplares atrasados: \$ 40.00

INFONAVIT
REVISTA VIVIENDA

Departamento de Orientación,
Difusión y Servicios Jurídicos
Barranca del Muerto 280, México 20, D.F.

Ediciones Era
Novedades



José Luis González
Mónica Mansour

Poesía negra de América

Antología

Rodolfo Acuña

América ocupada

Los chicanos y su
lucha de liberación

Pierre Salama
Jacques Valier

Una introducción a la economía política

Ediciones Era
Avena 102 ■ México 13, D. F.

BIBLIOTECA DE CIENCIA POLITICA

LEOPOLDO ZEA

EL PENSAMIENTO
LATINO
AMERICANO

COLECCION DEMOS
EDITORIAL ARIEL



siglo
veintiuno
editores
sa

convocatoria

PARA CELEBRAR EL 10o. ANIVERSARIO DE SU FUNDACION, SIGLO XXI EDITORES, S. A. DE MEXICO, Y SUS ORGANIZACIONES PARALELAS SIGLO XXI DE ESPAÑA Y SIGLO XXI ARGENTINA, HAN RESUELTO CONVOCAR AL CONCURSO ENSAYO SIGLO XXI CON LA FINALIDAD DE LLENAR EL VACIO CREADO POR LA FALTA DE ESTIMULOS AL ESTUDIO E INVESTIGACION EN EL CAMPO DE LAS CIENCIAS SOCIALES. EL CONCURSO SE CONVOCA DE ACUERDO CON LAS SIGUIENTES

BASES:

1. EL TEMA SERA AMERICA LATINA: SU HISTORIA, SU ECONOMIA, SU POLITICA. LOS ENSAYOS PODRAN EXAMINAR EN GENERAL CUALQUIERA DE ESOS ASPECTOS O ANALIZAR EPOCAS, PAISES, PROBLEMAS O ACONTECIMIENTOS DETERMINADOS.

2. SE OTORGARAN CINCO PREMIOS: UNO DE 5 000 DOLARES, OTRO DE 2 000 DOLARES Y TRES DE 1 000 DOLARES CADA UNO.

3. PODRAN PARTICIPAR AUTORES DE CUALQUIER NACIONALIDAD Y RESIDENCIA PERO LOS TRABAJOS -INEDITOS EN CUALQUIER IDIOMA- DEBERAN SER PRESENTADOS EN LENGUA ESPAÑOLA.

4. LOS ENSAYOS TENDRAN UNA EXTENSION MINIMA DE 150 PAGINAS DE 28 LINEAS POR 70 ESPACIOS A DOBLE RENGLON Y UNA MAXIMA DE 300, Y DEBERAN ENTREGARSE ESCRITOS A MAQUINA, POR TRIPLICADO. EN NINGUN CASO SE DEVOLVERAN LOS ORIGINALES O SUS COPIAS.

5. LOS ENSAYOS SE PRESENTARAN BAJO SEUDONIMO Y EN SOBRE CERRADO SE ADJUNTARA EL NOMBRE COMPLETO DEL AUTOR O AUTORES Y SU DIRECCION.

6. LOS ENSAYOS PODRAN ENVIARSE A PARTIR DE LA FECHA DE LA CONVOCATORIA Y HASTA EL 30 DE NOVIEMBRE DE 1976 INCLUSIVE, DE ACUERDO CON LA FECHA DEL SELLO POSTAL, A UNA DE LAS DIRECCIONES SIGUIENTES, BAJO EL ENCABEZADO:

CONCURSO ENSAYO SIGLO XXI

- APARTADO POSTAL 20626
MEXICO 20, D. F., MEXICO
- CALLE PERU 952
BUENOS AIRES, ARGENTINA
- CALLE PLAZA 5
MADRID 33, ESPAÑA

7. EL JURADO SERA DESIGNADO OPORTUNAMENTE POR LOS CONSEJOS DE ADMINISTRACION DE LAS EDITORIALES CONVOCANTES Y DARA SU VEREDICTO ANTES DEL 30 DE JUNIO DE 1977. LA ENTREGA DE LOS PREMIOS SE EFECTUARA DENTRO DE LOS 60 DIAS POSTERIORES A LA FECHA DEL FALLO.

8. EL ENSAYO QUE OBTenga EL PRIMER LUGAR SERA PUBLICADO POR ALGUNA O LAS TRES EDITORIALES CONVOCANTES, CELEBRANDOSE UN CONTRATO DE EDICION EN EL QUE SE ESTABLECERA EL PAGO DE DERECHOS DE AUTOR DEL 10%, SOBRE LAS VENTAS DEL LIBRO EN LIQUIDACIONES SEMESTRALES.

9. EL JURADO PODRA RECOMENDAR LA PUBLICACION DE OTROS TRABAJOS PRESENTADOS, HAYAN SIDO PREMIADOS O NO, PARA LOS CUALES LAS EDITORIALES CONVOCANTES SE RESERVAN EL DERECHO DE EDITARLOS, EN LOS TERMINOS NORMALES DE CONTRATACION.

10. EL JURADO PODRA DECLARAR DESIERTO ALGUNO DE LOS PREMIOS.

11. CUALQUIER ACLARACION SOBRE ESTA CONVOCATORIA PODRA SER SOLICITADA A SIGLO XXI EDITORES, S. A. APARTADO POSTAL 20626, MEXICO, D. F.

12. LAS SITUACIONES NO PREVISTAS EN LA PRESENTE CONVOCATORIA SERAN RESUELTAS POR EL JURADO, SIN APELACION POSIBLE.

31 DE MARZO DE 1976.

SIGLO XXI EDITORES, S. A.

SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES, S. A.

SIGLO XXI ARGENTINA EDITORES, S. A.

NOVEDADES

- GÉNESIS DE LA REVOLUCIÓN CUBANA
Gérard Pierre-Charles
- LA PRIMERA REVOLUCIÓN SOCIALISTA EN AMÉRICA
Fidel Castro
- BUJARÍN Y LA REVOLUCIÓN BOLCHEVIQUE
Stephan F. Cohen
- UNA EXPLOSIÓN EN AMÉRICA: EL CANAL DE PANAMÁ
Enrique Jaramillo-Levi
- CONDENADOS: DEL PRESIDIO A LA VIDA
Thelvia Marín

- AMAZONIA: UN PARAISO ILUSORIO
Betty J. Meggers
- SOCIOLOGÍA DE LA PRAXIS
Clovis Moura
- LA CONSULTA MÉDICA
Norbert Bensaïd
- EL APRENDIZAJE TEMPRANO EN EL HOMRE Y EL ANIMAL
W. Sluckin

DE VENTA EN TODAS LAS
BUENAS LIBRERÍAS O EN:
SIGLO XXI EDITORES, S. A.
Ave. Cerro del Agua 248.

UNA UNIVERSIDAD LIBRE E INDEPENDIENTE*

No hay quien ponga en duda la importancia vital que para el país tiene la Universidad. Es de preguntarse, entonces, si la institución habrá de permanecer a merced de intereses que le son extraños; si tendrá que seguir siendo un objetivo codiciado por quienes aspiran a desarticular las posibilidades nacionales de enseñanza superior y de investigación; si ha de prescindir de su identidad como centro de cultura; si, en fin, a la Universidad no le aguarda otra perspectiva que la de ser un instrumento para dirimir cuestiones de facción.

La utilización de la Universidad para fines ajenos a la Universidad es una situación a la que los universitarios tenemos que poner un basta aquí.

Nadie tiene fuero contra la Universidad. Ni propios ni extraños. Quien aspire a servirse de ella, desviándole de sus funciones o impidiéndole que cumpla con su cometido, transgrede la Ley.

Por esto reiteramos que, con fundamento en la legalidad universitaria, no transigiremos ante las presiones y no abandonaremos nuestra decisión de mantener una universidad libre e independiente.

* Extracto de las palabras pronunciadas por el Rector el viernes 30 de julio en el auditorio de la Escuela Nacional Preparatoria (Plantel Número 6), con motivo de la suspensión de labores efectuada durante los días 29 y 30 de julio.



