

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

enero, 1985

456

LA OTRA CARA DE LA LUNA

Poesía italiana del siglo XX

Fragmentos del discurso del doctor José Sarukhán al rendir protesta como Rector de la UNAM

COLEGAS UNIVERSITARIOS:

Recibo hoy el cargo de Rector que me ha conferido la Honorable Junta de Gobierno. Lo asumo con orgullo y emoción ante la comunidad universitaria, en la Facultad que me permitió adentrarme al mundo de la cultura y el conocimiento universales. Agradezco de corazón a la Facultad de Ciencias, mi casa, que haya abierto hoy sus puertas para recibirnos y realizar en ella esta significativa ceremonia.

La Universidad Nacional constituye el proyecto cultural más importante que ha logrado nuestro país en este siglo. Nuestra institución está enriquecida por la presencia y el trabajo creativo de varios cientos de profesores e investigadores que serían el orgullo de muchas de las mejores instituciones académicas del mundo. Su labor en la filosofía, en las artes, en las ciencias sociales, en las humanidades, en las ingenierías y en las ciencias exactas y naturales, es frecuente y repetidamente reconocida con premios y distinciones que halagarían a lo mejor del intelecto mundial. No exagero al decir que la comunidad académica de nuestra Universidad, como una parte muy importante de la total de país, conforma uno de los sectores sociales que más han honrado y prestigiado el nombre de México en el ámbito internacional. Como ejemplo de lo anterior, puede mencionarse el hecho de que análisis recientes de los expertos sobre la calidad y cantidad de la producción científica mundial indican que, a pesar de que la comunidad científica mexicana es de las más pequeñas y de las que menos han crecido en los últimos años, es también la de más alta calidad entre los países en vías de desarrollo.

Tiene también la Universidad, ciertamente, limitaciones y carencias. Enfrentamos, asimismo, problemas burocráticos y de masificación. Pero también tenemos la tradición educativa más rica y sólida del país. Ello permite que la Universidad igual penetre en los misterios del universo y el espacio, que en los elementos estructurales de la materia y la vida o que en el conocimiento de nuestros mares y recursos terrestres; en la naturaleza y las necesidades de nuestra diversidad social; en el registro y el análisis

de nuestro pasado histórico y de nuestra realidad política, social y económica, así como en la exploración de la vastedad del pensamiento filosófico de la humanidad y del nuestro propio. Recursos, capacidades y experiencias que permiten y estimulan la creatividad artística y son viente que gesta y nutre a los componentes del entorno artístico y cultural del país.

Queremos una Universidad que funcione para que sus alumnos, profesores y trabajadores la vivan gustosos y a plenitud, con seguridad y en un ambiente estimulante en lo académico y lo social. Para ello habrá que mejorar nuestro sistema de bibliotecas, fomentar actividades académicas extracurriculares y redoblar los esfuerzos que garanticen la seguridad en nuestras instalaciones. La violencia no tiene nada que hacer en la vida de una institución académica. Es absolutamente inadmisibles, no importa de dónde venga, ni a qué intereses responda. No la permitiremos y para ello me apoyaré en la propia comunidad universitaria.

Reitero mi convicción de que el Congreso Universitario deberá tener una estructura y metas fundamentalmente académicas, y de que el personal académico deberá participar de manera mucho más central, tanto en su diseño como en su realización. Una vez aseguradas las condiciones para llevar a cabo un Congreso con tales características, éste deberá realizarse lo más pronto posible. La Universidad debe volver a centrar su atención de lleno en el trabajo académico. Ésta es nuestra única vía real de progreso.

La Universidad es la casa en la que he nacido académicamente, donde me he desarrollado y donde he formado a mis alumnos. En ella permaneceré por el resto de mi vida académica. Ofrezco invertir mi capacidad íntegra a su servicio. Ofrezco regirla con entereza y hacer de la razón y el derecho las normas de mi conducta en el gobierno de la institución. ♦

"POR MI RAZA HABLARÁ EL ESPÍRITU"

Rector Dr. José Sarukhán

2 de enero de 1989.



Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: José Sarukhán / Secretario General: José Narro Robles / Secretario Administrativo: Tomás Garza Hernández / Secretario Auxiliar: David Pantoja Morán / Abogado General: Manuel Barquín / Coordinador de Humanidades: Roberto Moreno de los Arcos

Universidad de México

Consejo Editorial: Presidente: Roberto Moreno de los Arcos / Secretario Técnico: Francisco Blanco Figueroa / Miembros: Juan Bañuelos, Héctor Cuadra, Fernando Curiel, Beatriz de la Fuente, Carlos Martínez Assad, Horacio Labastida

Coordinador Editorial: Francisco Blanco Figueroa / Producción: Héctor Orestes Aguilar / Asistente de Producción: Leticia Santín / Corrección: Adriana Pacheco / Promoción: Martha Huízar / Administración: Humberto Rodríguez / Asesores de la Dirección: Fernando Benítez, Fernando Danel, Natalia Henríquez Lombardo

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

Oficinas: Edificio anexo de la antigua Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Primer piso. Ciudad Universitaria. Apartado Postal 70288, C.P. 04510 México, D.F. Tel. 550-5559 y 548-4352. Correspondencia de Segunda Clase. Registro DGC - Núm. 061 1286. Características 22.866 11212

Fotocomposición y formación: Redacta, S.A. Impresión: Acuario Editores, S.A., Eje 2 Norte 590-D. Col. Atlampa, México, D.F.

Precio del ejemplar: \$ 2 500.00. Suscripción anual: \$ 25 000.00 (U.S. \$80.00 en el extranjero). Periodicidad mensual. Tiraje de seis mil ejemplares. Esta publicación no se hace responsable por textos no solicitados. Cada autor es responsable del contenido de su propio texto.

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Volumen XLIV, número 456, enero 1989

ÍNDICE

3 La otra cara de la luna
Poesía italiana del siglo XX

16 El paisaje de los sauces
Por Clark Ashton Smith

20 Tres ciudades en busca de
una identidad
Por Elvira Blanco

25 Civilización popular
Por Santiago Espinosa de
los Monteros

I Carta Magna de los
Refugiados

29 Medida del reloj
Por Antón Arrufat

32 Hacia una reinterpretación
de los sueños
Por Juan Ramón de la
Fuente



Escenario Crítico

Cine

36 Secreto de familia
Por Daniel González
Dueñas

Música

38 Una mitología
transgresora
Por Santiago Pérez

Teatro

41 Presencia femenina
Por María Muro

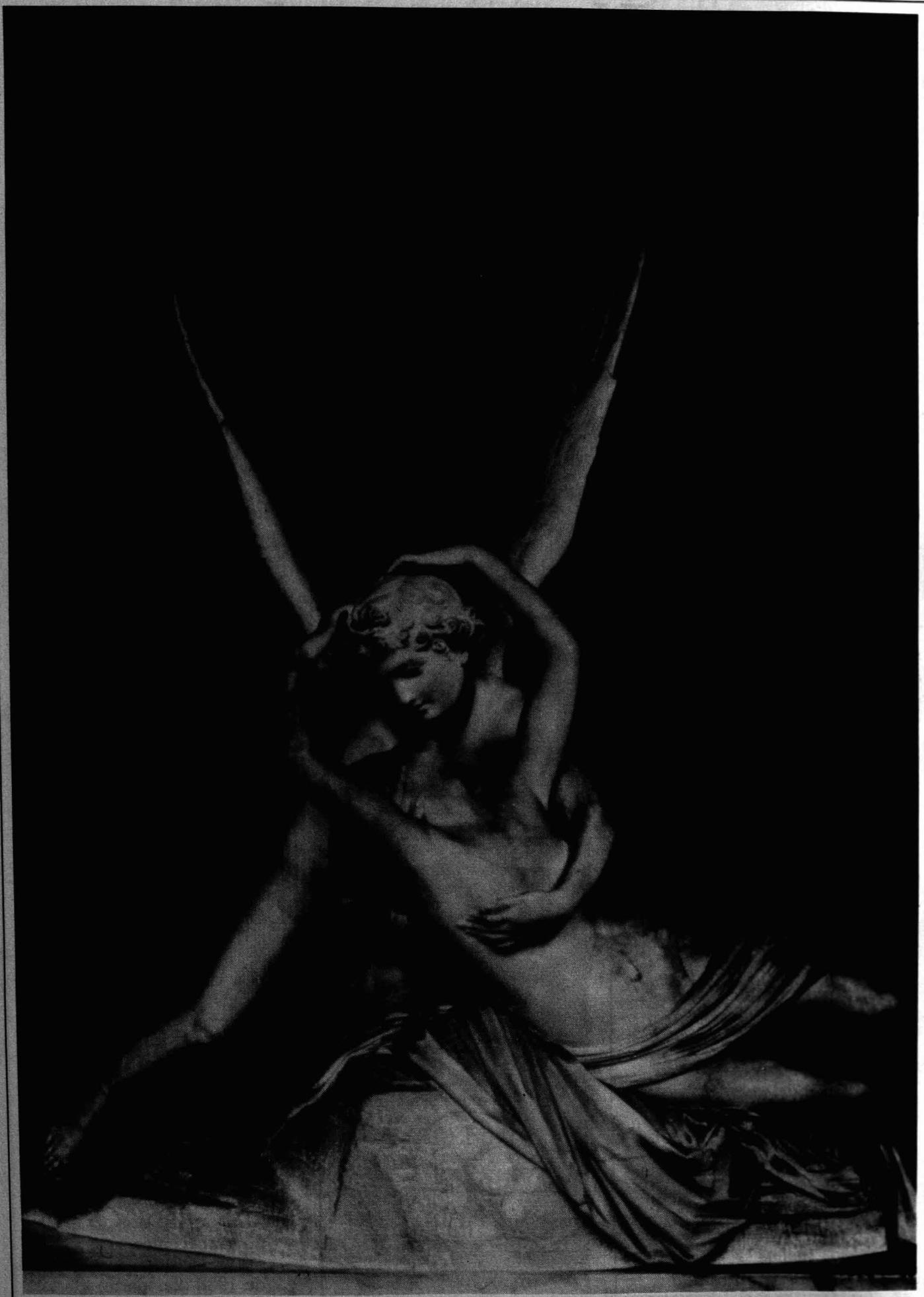
Libros

43 La violencia poética
Por Ruxandra Chisalita

44 La imagen interior de las
cosas
Por Jorge von Ziegler

Discos

25 grabaciones
sobresalientes
45 de 1988 (2a. parte)
Por Rafael Madrid



La otra CARA de la LUNA

Poesía
italiana
del siglo XX



SANDRO PENNA

Abandonarse a la onda de las sensaciones
igual que esta agua rubia que se apaga
y reenciende bajo un sol amarillento,
cargado, como yo, de humillación.

Envejezco quizá. . . si en todo el viaje
estuve siempre sentado, si no vi nada
que no fuera la lluvia, si una exhausta
chispa de vida silenciosa. . . (Los obreros
subían y bajaban de aquel tren,
llevando de su pueblo a un dulce lago
las herramientas junto con los sueños).
Al llegar a la cama también grité:
¡somos hombres, más cansados que viles!

No moría la luz donde un recluta,
a solas, se sentaba en una tapia.
Hacia el campo volvía la espalda
al ver que no llegaba
la triste compañera.
El sol nos mantenía juntos y absortos,
como difuntos: sin ningún recelo.

El campo, inmóvil bajo el sol, parecía
escuchar nuevamente su secreto.
Pasó un joven, pero aún ignoro
si era real o vivo como flama
que el sol en el silencio reabsorbía.

Llorar es dulce cuando el cielo está sereno
y destellan las aguas en los astilleros
de la desesperanza juvenil.

Yo quisiera vivir adormecido
dentro del dulce ruido de la vida. ◇



ARCANA XVIII
CREPUSCULUM
THE MOON

Hierarchia Occulta
Hostes Occulti
Pericula Occulta

Sandro Penna. "Si nuestro Novecento ha alcanzado una luminosa intimidad (En el corazón es casi un grito / de alegría. Y todo está en calma), ésta se debe a Sandro Penna, y esta intimidad no se halla 'fuera de la historia'; ella misma es nuestra historia por ser siempre inexpresable. Incluso en esto reside la dificultad de encerrarlo en definiciones, pues lo que dice apenas es decible, es un secreto que no puede repetirse sino sólo escucharse. Su actualidad es indemostrable, es evidente.

Sandro Penna es maestro de poeta, como los líricos griegos; lo es también en el sentido de mostrarnos cómo es, de cuántas cosas indefinibles está hecha y cómo es posible definirla solamente con ella misma. . .'" (Antonio Porta).

Sandro Penna nació en Perusa, en 1906; murió en Roma, en 1976, rodeado de treinta gatos y la más absoluta de las miserias. Desempeñó diversos oficios, muy modestos. En los últimos años de su vida sobrevivió vendiendo lapiceros y bolígrafos.

GIOVANNI TESTORI

De *El amor*

I

Amor, mira,
te ofrezco
los pómulos, las palmas
y la última fuerza
de la madurez insana;
el extremado recato
de la luna aún deshabitada
y la mano que desciende,
afloja el cinturón,
en las vendas advierte
el ímpetu, lo morado;
y la boca,
las caderas,
el labio te ofrezco,
la esperanza,
mi propio bautismo,
mi condena firmada,
a condición de que
tú, desde lo profundo
me asegures que,
en la hora de víboras y sangre,
revisitarás la nada
que tanto te ha querido.
Pero aun sin esto
te la ofrezco, amor,
por la sinrazón que nos muerde,
y, madre incauta,
no deja de llamarnos;
en su desmesurado vientre
nos encierra, nos cubre.

XXI

Te miro desnudo,
carne de mí,
mi guadaña;
te adoro tendido
en las sábanas.
La lluvia ha cubierto
el vientre querido de lágrimas
y carámbanos;
la lluvia en que gritando
al cielo en el infierno,
el infierno adorado de la carne
salió de adustas ramas vivas,
de mí, de ti,
en una sola luz.
Ahora que reposas
y en el sueño te distiendes
inmensamente tierno y feliz,
lloro al mirarte, sombra,
y hacia ti me dirijo,
temblando,
mi mártir,
mi culpa,
para pedirte todavía furia
en la paz,
mi única salvación,
mi hornaza. ♦



Giovanni Testori. Narrador, poeta, dramaturgo, crítico de artes plásticas y relevante ensayista literario, Testori ha incursionado en estas áreas con pareja fortuna.

Estos dos poemas forman parte de L'amore (1968). Refiriéndose a dicho libro, nos dice Antonio Porta: "Connubio intrigante y encantador de artificialidad barroca y vitalidad irrefrenable, sublime y blasfema, los cien poemas amorosos de Testori resisten y continúan siendo persuasivos. (. . .) El amor de Testori no es

solamente el espectáculo barroco de la tortura y de la sangre, de las llamas y la condenación, de la rabia: la representación se sostiene, como en Tanzio, por un infinitesimal resplandor de humana solicitud de contactos, de afectos, de ternuras."

Obra poética: I trionfi (1965); Crocifissione (1966); L'amore (1968); Per sempre (1970); Nel tuo sangue (1973), y dos oratorios: Conversazione con la morte (1978) e Interrogatorio a Maria (1979). Giovanni Testori nació en Novate Milanese, en 1923.

AMELIA ROSSELLI

Las flores vienen de regalo y luego se dilatan
las silencia una vigilancia penetrante
no hay que cansarse nunca de los regalos.

El mundo es un diente arrancado
no me pregunten por qué
hoy tengo tantos años
la lluvia es infecunda.

Dirigiéndose a las simientes destruidas
eras la unión marchita que buscaba
robar el corazón ajeno para servirse de él.

La esperanza es quizá un daño definitivo
las monedas tintinean crueles en el mármol
de la mano.

Persuadía al monstruo de que se apartara
en los cuartos limpios de un hotel imaginario
en los bosques había pequeñas
[vibras embalsamadas].

Me disfracé de cura de la poesía
pero yo estaba muerta en vida
las vísceras perdidas
en un zipizape
y morimos desplazados por la ciencia.

El mundo es plano, delgadito:
en él pasean pocos y obtusos elefantes.

PROPONGO UN ENCUENTRO CON LA CALAVERA

Propongo un encuentro con la calavera
mantengo firme y constante
un desafío a la calavera
encerrada en la fe imposible
el amor propio
de las bestias.

Cada día de su existencia inexplicable
palabras mudas en fila. ♦

Amelia Rosselli. Nació en París en 1930. Vivió muchos años en el extranjero; al terminar la guerra se estableció en Roma. Realizó estudios literarios y filosóficos, sobre todo musicales, pero sin terminar ninguna carrera. A su actividad musical, como teórica, compositora y ejecutante, ha alternado la de la traducción, la consultoría editorial, la ensayística y la colaboración en varias revistas: Civiltà delle Macchine, Nuovi Argomenti, Il verri, Art and Literature, etcétera. Ha escrito prosa y poesía, incluso en inglés y francés. Ha publicado tres libros de poemas: Variazioni belliche (1964); Serie ospedaliera (1969) y Documento 1966-73

(1976); Primi scritti 1952-1963 (1980); Improntu (1981) y Appunti sparsi e persi (1983).

En la poesía de Amelia Rosselli "hay un raro y corrosivo control semántico. Esto sucede siempre que el esfuerzo encaminado a decir la verdad "en sollozos" —no sin ironía— replantea la dificultad del vivir en forma sarcástica y cortante. O bien, como en este "encuentro", en que la ligereza del verso, casi una chanza, oculta una fulguración esperanzada: "Propongo un encuentro con la calavera. . ."



DETRÁS DE LA PÁGINA

...un mar de ambigüedades

detrás de la página.

Nanni Balestrini

El vacío de las cosas detrás de esta página

La superficie de la palabra ya no recubre nada

Un abismo separa las cosas de los términos que las designan

Esta página es un inmenso sudario

Bajo esta página no hay historia ni ambigüedad

Sólo ciega violencia y abstracciones innombrables

De vacío y de incógnitas hormigean estas larvas de palabras

Un mar de ahogadas existencias bajo el blancor de la página

Espejismos de imágenes reflejadas ecos de voces distantes

El blancor de la página no basta para esconder la nada

La palabra se infla se extiende queriendo envolver al mundo

El blancor de la página es un cielo recorrido por un escalofrío

Como una filigrana que presenta la efigie de Washington

De tales larvas de palabras hormigee el vacío las incógnitas

Espejismos de cosas de vidas vividas bajo el signo del dólar

Una página que se hincha se extiende para envolver al mundo.

Y DE PRONTO LA FIESTA

Hay tanta gente que escribe poemas, o que los ha escrito.

Quizá también el abogado Agnelli Giovanni, el de la Fiat.

Quizá también el presidente Nixon; John Kennedy, de seguro.

Subdividamos, pues, a los "poetas" en tres categorías diferentes.

Existe el Inefable, que escribe palabras

[tales como rruiseñor y tormento];

El Imponderable, que dice "la mutación del clinamen";

El Irresponsable, que experimenta con nuevos enredos sintácticos.

A estas categorías hay que agregar otras muy recientes,

Que sazonan con pegamentos, altoparlantes, trompetas,

Tubos inflados, cerillos, serpentinas, fonógrafos.

Todos ellos, por distintos medios, proporcionan la perfecta

Coartada a los viejos y nuevos amos, mostrando a la gente

Que en el mundo todavía se piensa, se divierte, se sueña,

Se vive disparteando, se sufre, se nos atormenta, traspasados

Por una ciática, por una deuda, por un rayo de sol.

Se nos humedece el dedo para computar la morralla

Sin conocer nada de nada, y de pronto la fiesta. ♦

Sebastiano Vassalli. Nació en Génova, en 1941. Desde hace muchos años vive en Novara. Junto con Squarotti, Greppi, Locatelli, Xerra y Caruso, fundó Ant. Ed., en 1968, que luego se convirtió en el grupo de Piansura, al que se sumaron sucesivamente Carlo Carlucci, Stefano Lanuzza y Beno Fignon, entre otros.

Detrás de la página, Y de pronto la fiesta, son dos poemas que ponen de manifiesto la absoluta desconfianza de Vassalli en la eficacia del lenguaje poético contemporáneo. Pero el poeta no puede guardar silencio, aun a sabiendas de que cae una y otra vez en las trampas de su propio discurso, falsificador y paralizante.

Ha publicado: Narciso, (1968); Tempo di massacro (1970); La poesia, oggi (1971); Il millennio che muore (1972); Il libro dell'utopia ceramica (1974), y la novela L'arrivo della lozione (1977).

LEONARDO SINISGALLI

EN MI CASA

En mi casa se habla
con las moscas se vive
en compañía de moscas
en invierno y en verano
dónde está la mosca
cómo está la mosca
desapareció la mosca
y gritamos cuando regresa.

EL CIELO

No quiere concedernos nada
debemos insistir
interesarlo en nuestro infortunio.

CREPÚSCULO

El crepúsculo se deteriora
los pájaros cuelgan
de las ramas entre papeles
y medias.



*Leonardo Sinisgalli. Nació en Montemurro, Potenza, en 1908. Fue alumno de Enrico Fermi, Levi-Civita, de Severi... pero abandonó la física nuclear por la ingeniería y la poesía, actividades que ha sabido alternar pacíficamente. Fundó y dirigió durante cinco años la célebre revista *Civiltà delle Macchine*. En su larga vida profesional ha sido director publicitario de la Olivetti, consejero de la Pirelli y de la Finmeccanica, experto de la Agip y de Alitalia.*

*En el libro *Calcoli e fandonie* hallamos una reflexión suya referente a la posi-*

EL CUARTO DEL SUICIDA

El pequeño escritorio con quemaduras
permanece en un rincón del cuartito,
a espaldas de la casa. Una ventana
da hacia la plazuela. Se vislumbra
una palma a orillas del terraplén,
donde comienza el barranco. El poeta,
desde una silla que apoyaba
en el mismo lugar de una pared,
veía de soslayo
—en los días serenos— la navaja
de luz que llegaba del Estrecho.
La rozadura a sus espaldas
puso al desnudo la trama
tosca de los ladrillos. Una cajetilla
con pocos "nazionali", algunos
fósforos por el suelo, ya usados:
los frotaba en la pared,
extendiendo el brazo.

EL GRAN AMIGO

A este amigo le di
la mitad de mi alma.
Guarda en un cofrecito
mis cartas de muchacho.
Mimí no se ha movido
en cincuenta años; hace leña
de sillas y barriles, relee
los mismos libros.

Voy a su encuentro

y pasa de largo.

Debe de pensar que ya estoy muerto. ◊

ción del poeta contemporáneo: "¿Con qué hemos sustituido la imagen del vate, del profeta, del romancero, del voyant, del superhombre, del maldito, del duende, del brujo, del hijo del sol, del magnífico, del adivino? Con la del burócrata, la del intelectual, la del escriba, la del copywriter. El poeta dejó de ser el orgullo de la tribu."

*Ha publicado varios libros de poemas, reunidos por Mondadori en *Poesie*, Milán, 1978.*

VITTORIO SERENI

SEGUNDO MIEDO

Nada tiene de horrible
esa voz que me llama
precisamente a mí
allá abajo en la calle
a estas horas de la noche:
es una breve racha de viento
una lluvia huidiza.
Al decir mi nombre no enumera
mis culpas no me reprocha el pasado.
Con dulzura (Vittorio
Vittorio) me desarma
me arma en contra de mí mismo.

LA PLAYA

Se fueron todos
—chismorrea la voz en el auricular,
y agrega lo sabido—: Ya no regresarán.

Pero entonces
esos parasoles en este tramo
de playa que yo no conocía. . . ¿Rastros
de ellos que en realidad no habían partido?
¿Y los que guardan silencio cuando los miras
como si nada hubiera sucedido?

Lo que se despilfarra
día tras día no son los muertos
sino esos parches de inexistencia
cal o ceniza
listas para hacerse luz y movimiento.
No lo dudes —el mar me arrolla con violencia—
hablaré. ♦



Vittorio Sereni. Nació en Luino, Varese, en 1913. Después de entrar en contacto con el ambiente literario milanés, comienza a participar y colaborar en el periódico Corrente. Al mismo tiempo, siente la atracción del hermetismo florentino y publica poemas en las revistas Frontespizio y Campo de Marte. Es llamado a las armas y destinado a los frentes de Grecia y Sicilia; capturado por los norteamericanos, estuvo dos años en un campo de prisioneros, en Orán. Al terminar la guerra, deja su cátedra de Literatura Italiana por un puesto de publicista de la Pirelli; años

después ocupa un puesto directivo en la Editorial Mondadori.

La poesía de Sereni está imbuida de una emoción intelectual refinada, dicha en voz baja, pero siempre cargada de una intensa y lúcida amargura.

Obra poética: Frontiera (1941); Poesie (1942); Il diario d'Algeria (1947); Gli strumenti umani (1965), que reúne su trabajo poético de veinte años. Son notables sus traducciones de Paul Valéry, René Char y William Carlos Williams. En 1982, publicó Stella variabile.

ANTONIO PORTA

MUERTE COMO SI FUERA VIDA

Entonces salgo y el otro mueve la cabeza
muevo la cabeza
el otro alza los brazos y yo
alzo los brazos se sienta y yo
me siento así al infinito
y el otro como los otros
y luego todos juntos nos levantamos y sentamos
los brazos las manos los ojos
mueve los labios y los movemos también nosotros

todavía vivo como un siervo
ya muerto vive el amo porque
los amos se reconocen
por la muerte y los siervos en la vida
de esta vida nace otra aún
los amos distribuyen nada
y manchas de sangre

puesto que de esa muerte yo provengo
por lo tanto soy siervo por vivir por lo tanto
conscientes de esto ya verán
como la muerte los amos
se borrarán a sí mismos ¡el cuerpo
parece proseguir mientras el alma
ya está muerta!

SELVA

perro entre perros perseguidos y perseguidores
a orillas de una selva muy profunda
las redes ya tendidas de un amo que juega
frutos agujas de pino y blando musgo
y cuánta libertad en la carrera

prado selva bosque arboleda
el hombre que se adentra se vuelve inalcanzable
hombros y cara protegidos por luces a media asta
hojas confines de la Tierra. ◊



Antonio Porta. Su verdadero nombre es Leo Paolazzi. Nació en Milán en 1935. En la actualidad reside en Roma, dedicado al trabajo editorial y al periodismo literario. Formó parte del movimiento neovanguardista llamado Gruppo 63, del cual ha sido importante animador teórico. Reproduzco la última parte de la introducción a Poesia degli anni settanta (antología poética que preparó para la editorial Feltrinelli, Milán, 1979); cuyos asertos son válidos todavía:

“Vivimos años no sólo de repliegues y derrotas sino, al mismo tiempo, de aspiraciones y expectativas en las que la incesante producción de imágenes ‘por parte del pueblo’ —como ha escrito Michelet, citado por Baczko [. . .], o como decimos hoy: ‘por parte de más grandes estratos de masas’— se convierte en estructura portadora de las luchas y conflictos entre ‘oprimidos y opresores’. La producción de imágenes es, en otros términos, fundación continua de un lenguaje nuevo, de una nueva razón no impuesta, de un saber no coercitivo, y el hacer poesía es parte activa, no secunda-

ria, de este proceso social. La atención prestada a las nuevas obras poéticas vuelve a formar parte de este horizonte general del deseo de cambios, deseo casi carente de objeto, de finalidad, pero activo en mil proliferantes comportamientos. Lo que llamé, sin énfasis, el ‘espíritu del ‘68’, es irreductible. La necesidad de creatividad no es una ingenua definición de un veleidoso estado de la cultura juvenil; se demuestra, día tras día, que es capaz de derribar cualquier concepto tradicional de existencia inspirado en la ‘razón clásica’, no para fundarse otra vez en el irracionalismo, igualmente clásico e inutilizable, sino para intentar hablar una lengua nueva, todavía contradictoria y poco comprensible, pero hablada, como desafío al discurso de un saber marchito. En los territorios dejados sin cultivar por una razón en crisis, donde ‘sólo crece la locura’, según Benjamin, es necesario adentrarse con nuevos instrumentos lingüísticos y, entre éstos, los más útiles, los menos evasivos, son también los de la poesía.”

MARIO LUZI

Y AHORA, AL APAGARSE LA LUMINARIA SUPERFLUA

Y ahora, al apagarse la luminaria superflua,
el acróbata dispara hacia lo alto el proyectil de su cuerpo,
se entrecruza con otros
en la luz abismal de los reflectores,
los discierne quizá, los adivina de seguro en el encuentro,
rodantes, como él, rumbo al blanco,
ni siquiera blanco, término alcanzado,
sólo una cuerda oscilante
que, en un lanzamiento más tenso todavía,
los lanza a nuevas metas, a las nuevas
citas milimétricas
trayectoria con trayectoria
con parábola parábola
en los exactos tiempos de intercambio
por la oscura-luciente semiesfera,
hasta reunirse otra vez en el vuelo,
hasta que oscila, tendadero
de esplendor y de noche,
su racimo bajo la bóveda glacial.

—Me equivoco, o así has pensado a menudo
en los profetas,
en su encarnación impetuosa, su zambullida
en el tiempo donde quedan atrapados,
simulación deslumbrante en una
vidriosa masa nocturna,
como sientes la historia irresoluble— sonríe
en una pausa de *suspense*
soportando lo antiguo, lo consabido
ritualmente del espectáculo,
sin embargo siguiendo el movimiento
y el éxtasis en esos cuerpos de funámbulos,
sin embargo lengüeteando
no sé qué leche
celeste en esa escudilla vacía, ebrio.

Mario Luzi. Nació en Castello, Florencia, en 1914. Es tal vez el más relevante protagonista del hermetismo florentino y de la poesía italiana contemporánea, junto con Saba, Ungaretti, Penna, Quasimodo y Montale. En La letteratura italiana del nostro secolo (1985), Giacinto Spagnoletti señala un aspecto de la poética del poeta toscano: "... Ninguno de los escritores y poetas de su generación ha sabido 'preverse' tanto como Luzi, predisponiendo al mismo tiempo los resultados artísticos con igual equilibrio y naturalidad. Es claro que en su caso se trata de un equilibrio espiritual, que oculta desde adentro su dramatismo, y de un tipo de naturalidad dotada de un sedimento profundo de cultura."

ABRIL-AMOR

El pensamiento de la muerte me acompaña
entre los muros de esta calle que asciende
y pena en todos sus retornos. El frío
primaveral irrita los colores,
enrarezca a la hierba, a las glicinas, casca
la piedra; bajo capas e impermeables
punza las manos secas, estremece.

Tiempo que sufre y hace sufrir; tiempo
que en claro torbellino trae flores
y apariciones crueles, y cada una
—mientras te inquietas qué es— desaparece
de pronto entre el polvo y el viento.

El camino va por parajes conocidos
pero irreales ahora
prefigurando el exilio y la muerte.
¡Tú, que eres, yo que he llegado a ser,
que merodeo en tan ventoso espacio,
hombre tras una huella fina y débil!

Es increíble que yo te busque en éste
o en otro sitio de la Tierra, donde
con trabajo podríamos reconocernos.
Pero aún hay una edad, la mía,
que espera de los otros
lo que está en nosotros, o no existe.

El amor ayuda a vivir, a durar,
el amor anula y da principio. Y cuando
el que sufre o languidece espera, si aún espera,
que un auxilio se anuncie desde lejos,
está en él, basta un soplo para suscitarlo.
Lo he aprendido y olvidado mil veces;
ahora resulta por ti algo muy claro,
ahora adquiere verdad y viveza.

Mi castigo es durar
más allá de este instante. ♦

Obra poética: La barca (1935); Avvento notturno (1940); Un brindisi (1946); Quaderno gotico (1947); Primizie del deserto (1952); Onore del vero (1957); Il giusto della vita (1960), que comprende todos los poemas escritos hasta esa fecha; Nel magma (1964); Dal fondo delle campagne (1965); Su fondamenti invisibili (1971); Poesie (1974); Graffito dell'eterna zarina (1975); Al fuoco della controversia (1978); Frammenti per i nostri giorni (desconozco la fecha de publicación) y tres obras dramáticas en verso: Il messaggio (1977); Il libro di Ipazia (1978); Rosales (1984).

EDOARDO SANGUINETI

1.

¿Qué podía hacer o decir, Vasko, cuando la sería Shirley Temple en technicolor me alcanzó corriendo en la Lijnbaan, agitando su cola roja, riendo? de inmediato sentí sus garras en mi corazón, como se dice:

tiene mi calavera entre sus patas, pero su cara, ahora, está limpia; chupa mi espina dorsal sobre este desierto de Rotterdam, dentro de este Number One, en este literary supper:

es una cosa (ella) del tipo Holbein d.J. (pienso en el *Portret van een onbekende vrouw*): no está muy bien lograda, se entiende, pero es más delgada: y con el murciélago en la cabeza, por ejemplo: y sin todo ese velo amarillo:

le pregunté también el nombre (lo escuchaste también tú): una como

Inneke,

creo:

y luego ¿qué puedo escribir ya, si todavía debo discutir hasta las seis de la mañana, cuarto 348, con el europeo Tchicaya, con Breytenn contigo?

(tampoco logro telefonar a mi mujer, ves, para terminar

las *Afinidades electivas*): y también tengo dos pústulas en la cara:

el cuerpo muerto, de un morado tan feo, que arrastro con tanto

esfuerzo,

dentro de un tapizado corredor ciego: (en la casa sin fondo de

corso Matteotti,

me parece, todavía):

envuelto en trapos y toallas

mojadas

(cómplices, de algún modo, mis cuñados, por esta disposición

tan apócrifa,

que interesa tinas de cobre y de estaño): (e interesa a agentes

secretos,

tal vez, y a la semejante morralla que me vigila):

(y se ha despegado

medio pie, por el suelo, empacado y podrido, mientras camino, en sueños:

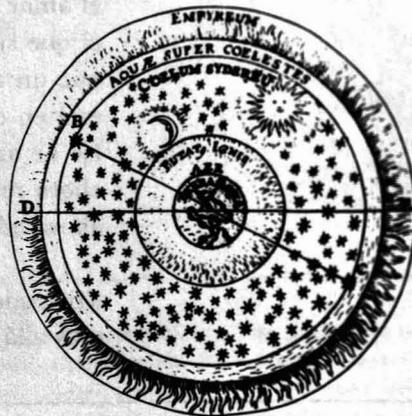
que es un gran pedazo de grasoso jabón corriente, para colmo): (y ya

no sé dónde esconderlo, y cómo, si tú no me ayudas): (te lo cuento ahora,

de inmediato, tan pronto como lo entendí): (y puedes comprenderme):

mi cuerpo es éste. ◊

De *Reisebilder*



Edoardo Sanguineti. Nació en Génova, en 1930, donde imparte la cátedra de Literatura Italiana en la Universidad. Ha sido uno de los teóricos más agudos y combativos del Gruppo 63, formado por poetas neovanguardistas reunidos en la polémica antología I novissimi (Einaudi, Turín, 1965), cuya selección estuvo a cargo de Alfredo Giuliani.

En 1969 publicó Poesía del Novecento, la discutida y provocatoria antolo-

gía que revaloriza la vanguardia de principios de siglo, sobre todo la obra poética de Lucini, y replantea de manera muy drástica la poesía escrita entre las dos guerras.

Ha escrito cinco libros de poemas: Laborintus (1956); Opus metricum (1960); Triperuno (1964); Wirrwarr (1972); Postkarten (1978), y un libro de poemas, teatro y textos teóricos, K y otras cosas (1962); Catamerone 1951-1971 (1974); Stracciafoglio. Poesie 1977-1979 (1980), y Segnalibro (1983).

DINO CAMPANA

LA QUIMERA

No sé si entre las rocas tu pálido
rostro se me apareció, o si fuiste
sonrisa de distancias
ignotas, inclinada la ebúrnea
frente rutilante, oh joven
Hermana de la Gioconda,
o de las primaveras
marchitas, oh Reina, Reina Adolescente
por tus palores míficos;
mas por tu ignoto poema
de voluptuosidad y dolor,
música muchacha exangüe,
señalado con líneas de sangre
en el cerco de los labios sinuosos,
Reina de la Melodía.
Por la virgen cabeza
reclinada, yo, poeta nocturno,
velé las vívidas estrellas en los piélagos del cielo,
por tu dulce misterio,
por tu devenir taciturno.
Ignoro si la pálida llama
fue de los cabellos el viviente
signo de su palidez;
desconozco si fue un dulce vapor
dulce sobre mi dolor,
sonrisa de un rostro nocturno:
miro las rocas blancas, las mudas fuentes de los vientos,
el letargo de los firmamentos,
los henchidos arroyos que se marchan llorando,
las sombras del trabajo humano, curvadas sobre gélidas lomas,
y aun por tiernos cielos, distantes y claras sombras fluentes,
sigo llamándote, te llamo, Quimera.

Dino Campana. Nació en Marradi, Toscana, en 1885; murió el primero de marzo de 1932, en el hospital psiquiátrico de Castelpulci, en las cercanías de Florencia, después de doce años de internamiento.

Cito un testimonio de Campana, conservado por el doctor Carlo Pariani, empleado de dicho hospital: "A los quince años me mandaron a un internado del Piamonte, en Carmagnola, cerca de Turín. Más tarde a la Universidad de Bolonia. No podía con la química. Entonces me dediqué a escribir un poco, y otro poco a vagabundear. Una especie de inestabilidad me empujaba a cambiar de continuo. . . Yo debía estudiar Letras. Si estudiaba Letras podía vivir. No entendía absolutamente la química, por eso me abandoné a la nada. . . Estuve en la cárcel. Dos o tres meses cuando estuve en Suiza, en Basilea, por riña. Tuve un pleito con un suizo: algunas contusiones. No me condenaron. Tenía yo un pariente que me recomendó. Me arrestaron en Italia; después un mes de cárcel en Parma, en 1912 o 1913. Estuve en el manicomio de Imola, al cuidado del doctor Brugia; ahí pasé cuatro meses. En Bélgica, después de Imola, en el manicomio de Tournay. . . Desempeñaba cualquier tipo de oficio. Por ejemplo, templar hierro: una hoz, un hacha. Lo hacía para vivir. Tocaba el triángulo en la Marina argentina. Fui portero en un círculo de Buenos Aires. Tuve muchos oficios. En Argentina trabajé haciendo terraplenes. Es un trabajo ligero, pero monótono. En Argentina se me olvidó hasta la

aritmética. De no haber sido así, me habría empleado de contador. . . Fui carbonero en barcos mercantes, maquinista. Fui policía en Argentina, es decir bombero; allá los bomberos también se encargan de mantener el orden. Estuve en Odesa. Vendía serpentinatas en las ferias. Los bossiaki son como gitanos. Son grupos vagabundos de cinco, seis personas. El tiro al blanco fue en Suiza. Conocía bien varias lenguas. . . De Suiza vine a Italia, para no desertar. En Italia vieron que había estado en el manicomio y no me llamaron al servicio. De tal manera, me dediqué a pasear. En Florencia vendía ejemplares de los Cantos órficos, en el "Paszkwowsky" y en "Giubbe Rosse"; en Bolonia, en el "Caffè San Pietro". Si vendía ese libro era por ser pobre. . . Todos me irritaban un poco. Los futuristas me parecían vacuos, por ejemplo. Padecía una fuerte neurastenia. . . Ahora es necesario que me ocupe de asuntos más importantes."

Romántica y tan moderna, clásica y populachera, la poesía de Campana aún resuena en poemas de diversas y contradictorias corrientes de la poesía italiana actual. Ahora está más viva que nunca la distante melodiosidad de sus versos, su prosa rítmica y soñadora. Y lo vemos volverse, desolado, "en los últimos umbrales de la locura, hacia un mundo ideal de salud y de fuerza, envuelto en la olímpica luz mediterránea, tal y como le sonreía, más allá del tiempo incorruptible, desde la blanca juventud de las estatuas" (Sergio Solmi).

A UNA PUTA DE OJOS METÁLICOS

Con tus pequeños ojos bestiales
me miras y callas y esperas; luego
me abrazas, vuelves a verme y callas. Tu carne
zafia y pesada duerme entorpecida
en sueños primordiales. Prostituta. . .
¿Quién te llamó a la vida? ¿De dónde vienes?
¿De los amargos puertos tirrenos,
de las ferias cantantes de Toscana
o en ardientes arenas revolcada
fue tu madre debajo de sirocos?

La inmensidad grabó el asombro
en tu ferina cara de esfinge;
el aliento hormigueante de la vida
trágicamente te sacude,
como a una leona, la melena bruna
y miras al sacrílego ángel rubio
que no te ama ni amas, al que sufre
por tu causa y exhausto te besa.

MUJER GENOVESA

Tú me trajiste un poco de algas marinas
en tu cabello, y en tu cuerpo de bronce
un aroma de viento que soplando de lejos
llega pesado y henchido de ardor
—oh la divina
simplicidad de tus gráciles formas.
Ni amor ni conmoción, sólo un fantasma,
una sombra de la necesidad que vaga,
ineluctable y serena, por el alma,
disolviéndola en gozo y encanto, serena,
para que el viento siroco
la lleve al infinito.
¡Qué pequeño y venial es el mundo en tus manos! ♦

De *Cantos órficos*



FRANCO FORTINI

IN MEMORIAM I

Me preguntaste una vez qué tenía
y no te respondí.
Pero es que se ha vuelto muy difícil
hablar de las últimas cosas, madre mía.

En las últimas horas
estuviste con los ojos abiertos.
Asustada de no poder
seguir hablando,
ni siquiera dentro de ti,
de la única cosa.
Ahora el ruido es tan violento,
tan furioso el sacudimiento de toda la realidad,
que hasta allá abajo
debe de llegar su temblor,
como en los sótanos de la guerra.
No tengo tiempo de hacer el balance,
ya no hay tiempo para nada.
Esto es precisamente
lo que yo no sabía.
Ahora tú también lo sabes,
lo sabemos;
mientras tanto, esperamos renacer.



Franco Fortini. Según el juicio de P. P. Pasolini, hay dos líneas dominantes en la poesía de Franco Fortini: la de una resistencia contra la "poeticidad", producto de la apolitividad literaria y del conocimiento pseudo-religioso y carismático de la cultura italiana del Novecento, y la de una tentación de esa "poeticidad", residuo de un privilegio burgués de exquisitez expresiva, voluntariamente rechazado.

"De esta manera, lacerado por fuerzas que lo arrastran en dos direcciones opuestas, da vueltas en torno de sí mismo, desesperado; se empobrece y fabula encarnizadamente, hallándose así casi siempre fuera del blanco de la gracia. No obstante, tenemos la clara impresión de que él, en el fondo, quiere precisamente esto. Ser demostración viviente — 'mártir' en sentido etimológico del término — de una nueva cultura y una nueva ideología literaria, que excluyen, por definición, tanto el humanismo cuanto el irracionalismo de la poesía" (Pasolini, Passione e ideo-

IN MEMORIAM II

No comprendo
qué anda buscando
entre estas lápidas de hebreos
el nombre de mi padre
que también es el mío
el nombre de mis ancestros
el grito de la tribu
que volvía la espalda
a la fosa para que
descabellado espíritu
el Dios Perro
el Dios de Abraham
y de Job recogiera
el montón de intestinos
en linos blancos

Y nos dejara en paz.

A LOS DIOSES DE LA MAÑANA

El viento agita pinos y laureles.
En los vidrios escurre el agua.
Entre luces y humo ves trechos de la costa; luego nada.
La mañana se afina en el cuarto tranquilo.
Rock a bajo volumen, lápices, papeles.
Estoy feliz con la lluvia. Oh dioses inexistentes,
proteged el idilio, os lo ruego. Y ¿qué más podéis,
oh dioses del otoño, benignos durmientes,
cabezas coronadas? ¡Cuánta majestad en vuestros
cúmulos luminosos!
¡Cuántas hormigas en la sombra! ◇

logía, Garzanti, 1960, pp. 467-469).

Fortini es el nom de plume de Franco Lattes, nacido en Florencia, en 1917. En el periodo de la Resistencia, fue partisano en Val d'Ossola. Es profesor de la Universidad de Siena. De gran relieve son sus ensayos críticos y sus traducciones de Proust, Éluard, Brecht, Simone Weil, Kierkegaard, Döblin y Goethe.

Obra poética: Foglio di via e altri versi (1946); Sei poesie per Ruth e una per me (1953); Una facile allegoria (1954); In una strada di Firenze (1955); I destini generali (1956); Sestina a Firenze (1957); Poesia ed errore, 1937-1957 (1959); La poesia delle rose (1963); Una volta per sempre (con el subtítulo Poesie 1938-1973, publicado en 1978); Questo muro (1973); Poesie scelte, 1938-1973 (1974) y Paesaggio con serpente (1984).

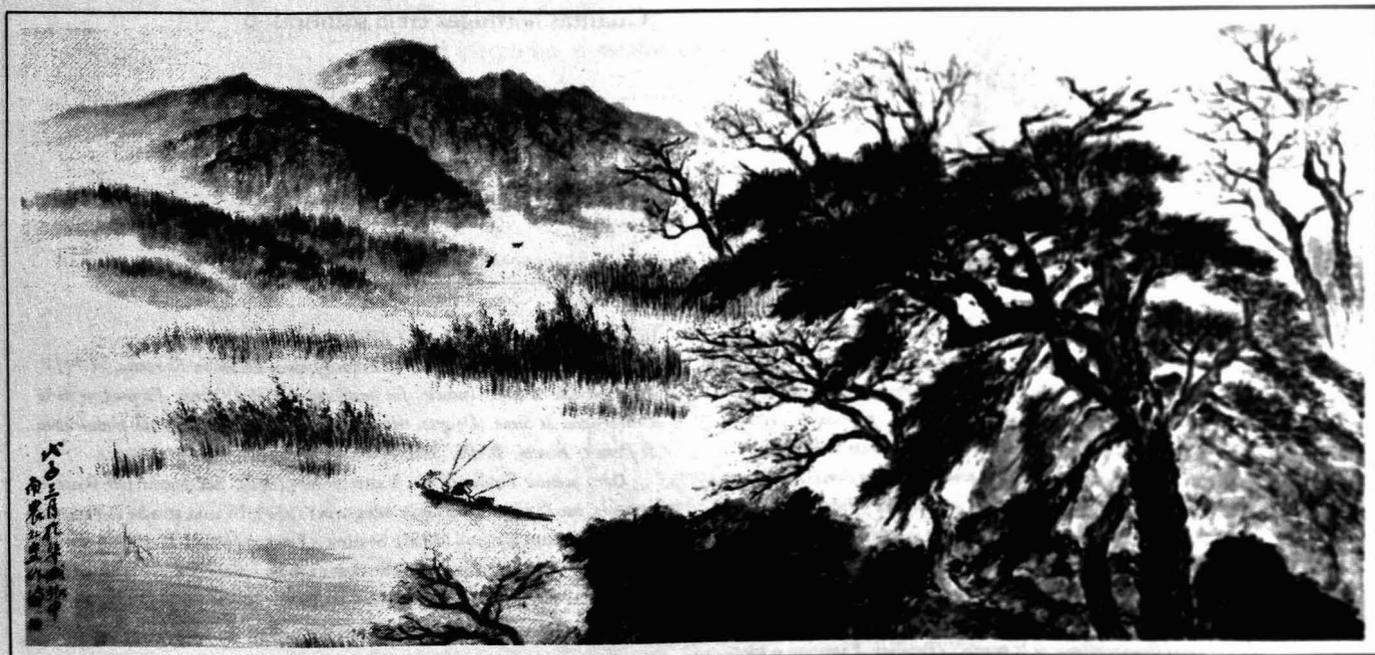
EL PAISAJE DE LOS SAUCES

Por Clark Ashton Smith

Viajero a los eones distantes, a las tierras sumergidas en la noche del tiempo y del océano, este “nieto” del buen Abuelo Teobaldo —como se llamaba a sí mismo H. P. Lovecraft— es quizá el miembro más original de esa familia del terror cósmico. Nació en 1893, en Auburn, California, y allí pasó casi toda su vida, dedicado a la poesía, al dibujo y a esculpir imágenes del culto de los Grandes Antiguos.

“De los jóvenes norteamericanos, ninguno ha alcanzado la nota del horror cósmico tan bien como el poeta, artista y narrador de ficción californiano Clark Ashton Smith, cuyos extraños poemas, dibujos, pinturas y cuentos hacen las delicias de la minoría sensible. El señor Smith se ha formado en un universo de temor lejano y paralizante —selvas de flores ponzoñosas e iridiscentes en las lunas de Saturno, templos malignos y grotescos en la Atlántida, en Lemuria y en antiguos mundos olvidados, y ciénegas plagadas de letales hongos moteados en tierras espectrales allende los confines de la Tierra. Su poema más largo y ambicioso, El comedor de hashish, está escrito en pentámetros libres; y abre increíbles y caóticas perspectivas de pesadillas calidoscópicas en los espacios interestelares. En rareza demoniaca y fertilidad de concepción no existe ni ha habido tal vez escritor alguno que supere al señor Smith. ¿Quién más ha captado visiones tan magníficas y exuberantes, tan febrilmente distorsionadas, de las esferas infinitas y las múltiples dimensiones, y vivido para contarlas? Sus relatos describen con gran intensidad otras galaxias, mundos, dimensiones, así como extraños parajes y eones en la Tierra. Habla de la primigenia Hiperbórea y de su negro dios amorfo, Tsathoggua; del continente perdido de Zothique y de las tierras de Averogine, asoladas por la maldición vampírica, en la Francia medieval. Algunas de las mejores obras del señor Smith pueden encontrarse en el folleto titulado La sombra doble y otras fantasías.” (H. P. Lovecraft, 1933.)

El escritor fantástico Lin Carter añade a la lista, entre otros: *El peregrino estelar y otros poemas* (1912), *Odas y sonetos* (1918), *Ébano y cristal* (1922), *Sándalo* (1925), *El trago y el serafín* (obra de teatro en verso, 1950), *El castillo oscuro* (1951), *Hechizos y filtros* (1958), *La colina de Dionisios* (1962), *Poemas en prosa* (1965) y *El palacio de las gemas* (1970).



El cuadro tenía más de quinientos años, y el tiempo no había alterado sus colores sino para tocarlo con la armoniosa suavidad de las horas antiguas, con la pátina de morbidez de las cosas pasadas. Había sido pintado por un gran artista de la dinastía Sung en seda del más fino tejido y montada en cilindros de ébano guarnecidos de plata. A lo largo de doce generaciones había sido una de las posesiones más preciadas de los ancestros de Shih Liang. E igual aprecio le tenía el mismo Shih Liang, que, como todos sus ascendientes, era un erudito, un poeta y un amante del arte y la naturaleza. Con frecuencia, en los momentos en que se sentía inclinado a la meditación o al ensueño, desenrollaba la pintura y contemplaba su hermosura idílica como quien se retira a la soledad y lejanía de un valle rodeado de montañas. En cierta medida lo consolaba del bullicio, el vocerío y las intrigas de la corte imperial, donde ejercía un cargo no poco honorable, pues no había nacido del todo para esas cosas, y habría preferido, como los antiguos sabios, la paz filosófica de una ermita cubierta de follaje.

El cuadro representaba una escena pastoril de gran belleza ideal y visionaria. En el fondo se elevaban altas montañas que la neblina matinal, al retirarse lentamente, tornaba vagas; en primer plano corría un arroyuelo; fingía turbulencia en su descenso, y lo cruzaba un puente rústico de bambú, más encantador que si estuviese hecho de regia laca. Más allá del arroyo y bordeando el lago había sauces de un verde vernal más amable y delicioso que cualquier cosa jamás vista salvo en visiones o en el recuerdo. Su gracia era incomparable, e inefable su ondeo; eran los sauces del Shou Shan, el Paraíso taoísta; arrastraban su follaje como las mujeres arrastran sus cabellos sueltos. Y entre ellos, a medias oculta, una pequeña choza; y una doncella vestida del color rosa de las peonías y de blanco cruzaba el puentecillo de bambú. Pero en cierta forma, el cuadro era algo más que una pintura, algo más que una escena verdadera: poseía el hechizo de las cosas lejanas que el corazón ha añorado en vano, de los lugares y años perdidos más allá de la memoria. Ciertamente el artista había mezclado en sus matices el iris divino de los sueños o de la retrospectión y las lágrimas, dulces como el vino, de una nostalgia largo tiempo denegada.

A Shih Liang le parecía conocer la pintura más íntimamente que cualquier paisaje real. Cada vez que lo miraba, sus sensaciones eran las de un viajero que vuelve a casa. Se convirtió para él en el retiro fresco y apartado donde encontraba siempre un refugio inagotable de la fatiga de sus días. Y aunque era más bien ascético y jamás se había casado o buscado la compañía femenina, la presencia de la muchacha de color peonía sobre el puente no era en modo alguno recusable: de hecho, su figura diminuta, con su encanto, mayor que el de las mortales, era en cierta forma una parte esencial de la composición, y su importancia para la perfección del cuadro no era menor que la del arroyo, los sauces, el lago y las montañas lejanas, con sus velos de niebla rasgados. Y ella parecía acompañarlo en sus visitas y en sus estancias de ensueño, cuando se imaginaba resguardándose en la pequeña choza o paseando bajo el follaje delicado.

En verdad Shih Liang necesitaba ese refugio y esa compañía, por ilusorios que fuesen. Porque, aparte de su hermano menor, Po Lung, un muchacho de dieciséis años, estaba solo, sin parientes ni amigos; y la fortuna de la familia, que había decaído a lo largo de varias generaciones, lo había hecho heredero de numerosas deudas y pocos recursos o propiedades, salvo por algunos invaluablees tesoros del arte. Su vida era cada vez más triste, y lo oprimían la enfermedad y la pobreza porque buena parte de sus honorarios por el puesto secretarial que desempeñaba en la corte la dedicaba necesariamente a cancelar las obligaciones heredadas, y el resto apenas alcanzaba para su sustento y la educación de su hermano.

Shih Liang era ya un hombre maduro, y su honorable corazón se alegraba de haber cubierto la última deuda familiar, cuando el infortunio le asestó un nuevo golpe. Sin tener él culpa alguna y debido a las maquinaciones de un colega envidioso, Shih Liang perdió de pronto su puesto y se encontró sin medios para sostenerse. No hubo oferta alguna de otro empleo, pues al despido imperial se aunaron otras desgracias inmerecidas. Con el fin de procurarse lo necesario para vivir y continuar la educación de su hermano, Shih Liang se vio obligado a vender, una por una,

sus irremplazables herencias —las figuras antiguas talladas en jade y marfil, las raras porcelanas y la colección de pinturas de sus ancestros.

Esto lo hizo con extrema renuencia, con un hondo sentimiento de vergüenza y profanación como sólo podía tener un verdadero amante de estas cosas, alguien cuya alma entera estaba consagrada al pasado y a la memoria de sus ascendientes.

Pasaron los días y los años, y la colección disminuía pieza por pieza; y pronto llegó el momento en que Po Lung estuvo por concluir sus estudios, tras lo cual sería un sabio versado en todos los clásicos y digno de una posición honorable y ventajosa. Pero ¡ay! las porcelanas y las lacas, los jades y marfiles, todo se había vendido ya; lo mismo las pinturas, con excepción del paisaje de los sauces que tanto amaba Shih Liang.

Una pena mortal que nada aliviaba, un desmayo más helado que la propia muerte, penetró el corazón de Shih Liang cuando se percató de la verdad. Creyó que no podría seguir viviendo si tuviese que vender el cuadro. Pero si no lo vendía, ¿cómo habría de cumplir con su deber fraternal hacia Po Lung? No había sino un camino; y al punto mandó avisar al mandarín Mung Li, un conocedor que había adquirido otras piezas de la antigua colección, que el paisaje de los sauces se hallaba en venta.

Mung Li había codiciado esta pintura. Vino personalmente, los ojos brillando en su cara gorda con la avidez del coleccionista que olfatea una ganga, y en breve se hizo la transacción.

Se pagó el dinero de inmediato; pero Shih Liang suplicó se le permitiera conservar la pintura un día más, antes de entregarla al mandarín, y a sabiendas de que Shih Liang era un hombre de honor, Mung Li accedió a su petición.

Cuando el mandarín se hubo marchado, Shih Liang desenrolló la pintura y la colgó en la pared. Su pacto con Mung Li obedecía al sentimiento irresistible de que debía comulgar una hora más con el amado paisaje, guarecerse una vez más en sus sueños y en su retiro inviolado. Después, sería como quien no tiene hogar ni santuario; porque sabía que en todo el mundo no había nada que pudiera sustituir el cuadro de los sauces o proporcionar semejante refugio para sus sueños.

Los primeros rayos embriagadores del atardecer se filtraban sobre el lienzo de seda colgado en la pared desnuda; sin embargo, para Shih Liang la pintura se impregnó de una luz de encantamiento sobrenatural; la tocaba algo más que el silencioso resplandor del sol poniente. Y le pareció que nunca antes el follaje se había visto más tierno, en una inmortal primavera; ni la neblina en la montaña, tan glamorosa, como un ópalo eternamente disolviéndose, o la doncella sobre el puente tan hermosa e inmarcesiblemente joven. Y de algún modo, por un inexplicable hechizo de la perspectiva, el propio cuadro era más grande y profundo que antaño, y misteriosamente había cobrado una mayor realidad y daba la ilusión de ser un lugar verdadero.

Sin derramar las lágrimas de su corazón, como un exilado que se despide de su valle natal, Shih Liang disfrutaba el penoso lujo de contemplar el cuadro de los sauces por última vez. Y de nuevo, como en mil ocasiones anteriores, su fantasía se perdió bajo el ramaje y en las orillas del lago; habitó la choza cuyo techo se revelaba y ocultaba, tentador; asomó hacia las cimas de los montes tras el follaje colgante o se detuvo en el puente para conversar con la muchacha de color peonía.

Y entonces ocurrió algo extraño e inexplicable. Aunque el sol se había puesto mientras Shih Liang contemplaba y soñaba, y la habitación se había llenado de penumbra, la pintura no perdía luz ni claridad —como si la iluminara otro sol que el del tiempo y espacio contemporáneos. Y el paisaje había seguido creciendo, hasta que Shih Liang creyó estar mirando a través de una puerta abierta hacia el paraje mismo.

Entonces, como el desconcierto lo invadiera, escuchó un susurro que no era realmente una voz, pero que parecía emanar del paisaje y volverse audible como un pensamiento desde lo más profundo de su mente. Y el susurro decía:

“Ya que tanto me has amado, y por tanto tiempo, y tu corazón pertenece a este lugar y es ajeno al resto del mundo, me es dado ahora convertirme para ti en el refugio inviolable que has soñado y un lugar donde puedes pasearte y vivir para siempre.”





Así, con la alegría desbordante de alguien cuya más amada visión se ha realizado, con el éxtasis de quien hereda el paraíso de sus sueños, Shih Liang pasó de la habitación en penumbra a la matinal pintura. Y la tierra era suave, con prados bordados de flores bajo sus pies; y las hojas de los sauces murmuraban en la brisa de abril, que soplaba desde épocas remotas; y vio la puerta de la choza semioculta como nunca antes la había visto sino en la fantasía; y la muchacha de color peonía le sonrió y respondió a su saludo mientras él se aproximaba; y su voz era como el habla de los sauces y las flores.

La desaparición de Shih Liang provocó un interés breve y pasajero para quienes lo habían conocido. Pronto se creyó que sus pesares financieros lo habían llevado al suicidio, y que probablemente se había ahogado en el gran río que recorre la capital.

Po Lung, una vez recibido el dinero legado por su hermano tras la venta de la última pintura, pudo terminar su educación; y el paisaje de los sauces, que había sido hallado en la pared de la casa de Shih Liang, fue reclamado puntualmente por el mandarín Mung Li, su comprador.

Mung Li se deleitó en su adquisición; pero hubo un detalle que lo intrigó muchísimo cuando desenrolló el lienzo y lo examinó. Recordaba solamente una figura, la muchacha vestida de rosado y blanco sobre el puentecillo de bambú; ¡y ahora había dos figuras! Mung Li examinó la segunda figura con mucha curiosidad, y se sorprendió aún más al advertir que tenía un parecido singular con Shih Liang. Pero era muy pequeña, como la de la muchacha, y los ojos del mandarín habían perdido agudeza de tanto mirar porcelanas y lacas y pinturas, de manera que no estaba del todo seguro. En todo caso, el cuadro era muy antiguo; y seguramente él se había equivocado en cuanto al número de las figuras. No obstante, era sin duda algo rarísimo.

Mung Li se habría extrañado mucho más si hubiera contemplado la pintura con mayor frecuencia. ¡Habría visto entonces que la muchacha de color peonía y el personaje parecido a Shih Liang se entretenían algunas veces en otras diversiones que la de meramente pasar el día sobre el puente de bambú! ◇

LA MUSA DE LA ATLÁNTIDA

¿Acaso no habrás de unirme a mí en la Atlántida? Allí bajaremos las calles de mármoles azules y amarillos hasta los muelles de oricalco, y elegiremos una galera con un áureo Eros por adorno de la proa y velas de cendal de Tíria. Con marineros que conocieron a Odiseo y hermosas mujeres de senos de ámbar, venidas de las altas llanuras de Lemuria, levaremos el ancla hacia las islas ignotas y dichosas del mar abierto; y navegando tras el rastro de un ocaso de ópalos, perderemos de vista esas tierras antiguas en la penumbra glauca, y veremos, desde nuestro diván de marfil y satén, cómo se elevan las estrellas incógnitas y los planetas muertos.

. . . Acaso no volvamos nunca, pero seguiremos el verano tropical de una a otra isla apacible, surcando los mares amarantinos del mito y de la fábula; comeremos el loto y los frutos de tierras jamás soñadas por Odiseo, y beberemos los pálidos vinos de las hadas, cultivados en un valle de perpetua luz de luna. Hallaré para ti un collar de rubíes amarillos, y habré de coronarte con corales preciosos que parezcan flores del color de la sangre. Iremos por los emporios de olvidadas ciudades de jaspe y puertos hechos de cornerinas, más allá de Catay; y te compraré un vestido azul pavo real adamascado de cobre y oro y bermellón; y una túnica de seda negra con glifos en naranja, tejidos por una hechicería fantástica, sin que los haya tocado mano alguna, en una oscura tierra de encantamientos y de filtros. ◇

LEMURIENNE

Del alba a la aurora tus ojos luminosos como fósiles grabados van cambiando sin cesar, con runas heladas por el olvido; pero tu espíritu es siempre distante —una esfinge que contempla antediluvianas lunas. ◇

TRES CIUDADES DE UNA

Por Elvira Blanco

En un momento en que las ciudades latinoamericanas iban perdiendo con su excesivo crecimiento los antiguos signos de identificación del hombre con su entorno, comienzan a aparecer en la ficción de nuestro continente una serie de fundaciones literarias que intentan proveer una identidad ausente en las urbes reales.

Dentro de este intento se insertan las tres ciudades ficcionales de *La vida breve* (1950) de Juan Carlos Onetti, que desde una visión rioplatense aportan al problema de la identidad de nuestro continente un enfoque regionalista específico, pero no por ello privado de la ideología americanista.

Mucho se ha escrito sobre Santa María: sea intentando una posible referencialidad geográfica¹, sea determinando las técnicas de creación del discurso,² sea acercando posibles significaciones que la sitúan en un territorio de evasión o de sueño,³ sea señalando sus posibles contenidos mitológicos,⁴ o alentando una postura "internacionalista" que rastrea

las posibles vinculaciones con la literatura faulkneriana o sartreana.⁵ No obstante Santa María carece aún del estudio que la relacione con la problemática de la urbe moderna latinoamericana y por consiguiente que la incluya dentro de la preocupación por la identidad de nuestro continente. Menos atención han recibido Montevideo y Buenos Aires como creaciones literarias. Dos hechos principales han determinado esta última ausencia, los dos parten de una lectura poco integradora.

El discurso de *La vida breve* presenta las dos capitales como la "realidad" de la ficción, a partir de la cual el espacio de Santa María se abre como la metaficción de las ensoñaciones de Brausen. A la vez se le ofrece al lector, con respecto a Buenos Aires y Montevideo, fáciles referentes asociables al contexto histórico-real de esas ciudades, comenzando por el nombre de las mismas. No obstante, el propio discurso de la novela desdibuja los límites entre lo entendido por "realidad" y su sueño.

Si Montevideo y Buenos Aires poseen una clara referencialidad dentro del contexto empírico, también Santa María está creada con base en referentes perfectamente reconocibles por un lector uruguayo o rioplatense. ¿Qué realidad ciudadana se ficcionaliza a través de Buenos Aires y Montevideo? Y Santa María, ¿qué función cumple como urbe fundacional frente a aquéllas?

⁵ Rubén Cotelo. "El guardián de su hermano", *En torno a Juan Carlos Onetti, Cuadernos de Literatura* No. 15, 1974, p. 39.

Jorge Rufinelli. "Juan Carlos Onetti. Creación y muerte de Santa María", *Palabras en Orden*, México, Universidad Veracruzana, 1985. p. 105.

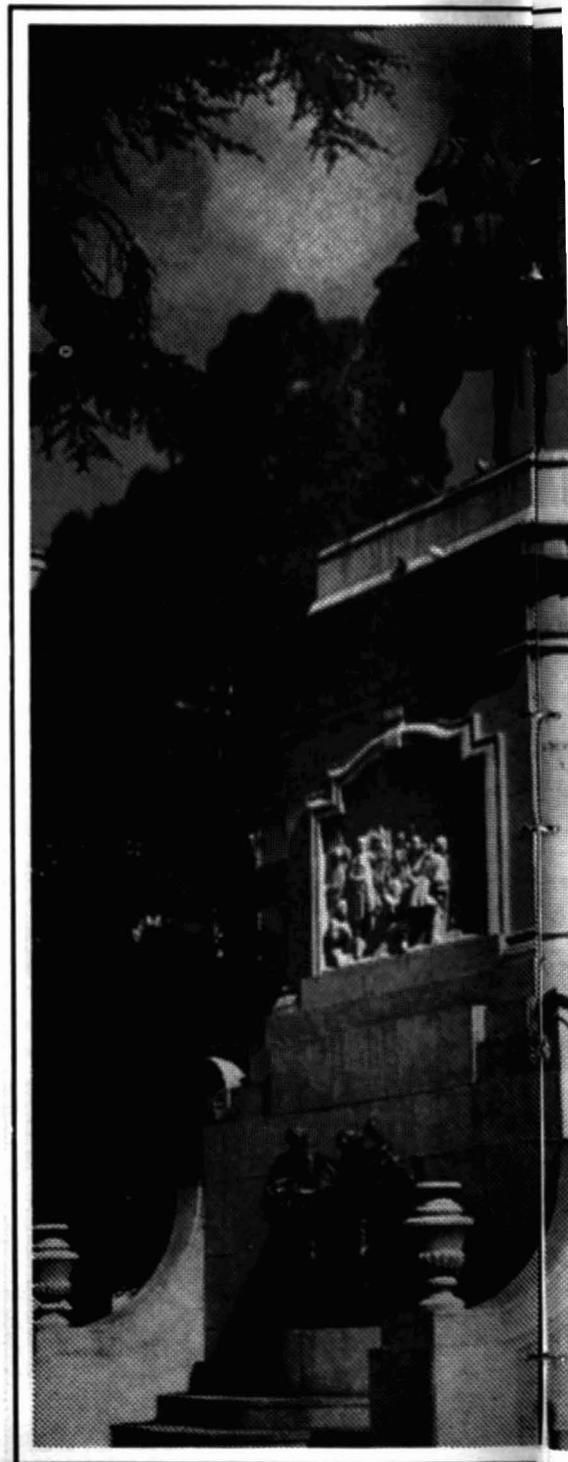
¹ Nelson Marra. "Santa María, ciudad mito en la literatura de Onetti", *Temas* No. 6, abril-mayo, 1966, p. 32. Emir Rodríguez Monegal. "Conversación con Juan Carlos Onetti" (agosto, 1969), *Onetti*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1973, p. 247.

² Josefina Ludmer. *Onetti. Los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977, p. 55.

³ José Pedro Díaz. *El espectáculo imaginario*, Montevideo, Arca, 1986, p. 194. María Angélica Petit y Omar Prego. *Juan Carlos Onetti o la salvación por la escritura*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1981, p. 51. Fernando Ainsa. *Las trampas de Onetti*, Montevideo, Alfa, 1970, p. 80.

⁴ Beatriz Bayce. *Mito y sueño en la narrativa de Onetti*, Montevideo, Arca, 1987.

*Este texto es un extracto del libro (tesis): *La ciudad imaginaria: Santa María en La vida breve de Juan Carlos Onetti*.



EN BUSCA IDENTIDAD

1. Buenos Aires: hacia la irrealidad de la ciudad burguesa

Buenos Aires es dentro de Latinoamérica una de las ciudades que más acelerado desarrollo ha experimentado, transformándose rápidamente en una megalópolis donde los viejos estratos sociales, económicos y culturales cambiaron no sólo de fisonomía sino también de valor, pasando a adquirir una cultura que ha sido definida por José Luis Romero como propia de la metrópolis pero no específica de cada metrópolis.⁶

La capital argentina como otras ciudades del continente se transformó en una urbe predominantemente burguesa siguiendo, como ha señalado Romero,⁷ un modelo de mundo industrializado, éxito económico o ascenso social. Sus intereses en todos los niveles aumentaban, en contrapartida a las consecuencias inevitables: la anonimidad y el desarraigo del nuevo ciudadano.

Y es justamente esta nueva fase de nuestras ciudades la que vive y sufre Brausen. El protagonista de *La vida breve* se niega a la aceptación de una existencia ordenada por las normas prefijadas de comportamiento social; en medio de las exigencias que la sociedad impone a su vida ciudadana, su objetivo desesperado se transforma en un intento por no olvidarse de ser él mismo.

Los nuevos valores representados por la burguesía y su ascenso económico están simbolizados y concentrados en el capítulo dedicado a presentar "los Macleod". Allí el discurso se detiene en mostrar la mentalidad de un tipo social, represen-

tado en este caso por Macleod, gerente de la agencia de publicidad donde trabaja Brausen.

Para Macleod, típico ejecutivo burgués, todo debe estar orientado hacia el triunfo económico, suponiendo —parece no haber otra posibilidad— que éste también es el deseo de Brausen. Así, le aconseja en el mismo momento que lo está echando, que "la única manera de trabajar, de hacer cosas" es entregándose por completo a un negocio (pp. 571-572).⁸

Sin embargo, el camino ofrecido es rechazado. Al retirarse Macleod, Brausen piensa: "Lo vi alejarse. [...] hacia el mundo poético, musical y plástico del mañana, hacia nuestro común destino de más automóviles, más dentífricos, más laxantes, más toallitas, más heladeras, más relojes, más radios; hacia el pálido, silencioso frenesí de la gusanería" (p. 573).

Intentando ser lo que la sociedad exige de él, Brausen ha llegado a una situación crítica, en la cual se siente frustradamente alejado de sí mismo. Él es consciente de que siguiendo los consejos de Macleod sólo logrará seguir respondiendo como una pieza más del gran engranaje burgués, pagando el precio de su despersonalización.

Su posición se encuentra claramente ejemplificada en el comentario que le hace a Stein sobre Macleod: "ya no era él, desde hacía muchos años; era el puesto que ocupaba. Estaba determinado por lo que le habían hecho creer que era; antes de pensar, pensaba qué le correspondía pensar a un norteamericano transplantado con tal empleo, tal edad, tal sueldo. Antes de desear pensaba" (p. 656).

⁶ José Luis Romero. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, México, Siglo XXI, p. 370.

⁷ *Ibidem.* p. 312.

⁸ Juan Carlos Onetti. *La vida breve, Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1979. Las citas subsiguientes se harán en el texto.

Echado de su trabajo, con el guión cinematográfico que le han encargado estancado, con un amigo con el que sostiene ebrias conversaciones sin comunicación y con un matrimonio acabado por el desgaste de la rutina y la desilusión, Brausen se asume como hombre-producto en medio de un mundo irreal que no le corresponde y en el cual le es imposible alguna identificación.

Su vida en Buenos Aires es la expresión típica de la alienación que comienza a aparecer como resultado de la pérdida de identidad acaecida por el rápido crecimiento de algunas de las ciudades de nuestro continente. Este vacío interior que acarrea la pérdida de identidad —condición necesaria para el ingreso al mundo burgués— era paliada según Romero por una cultura convencional, la de los best-sellers, la de los espectáculos que no había que dejar de ver, del ocio estereotipado, deportes practicados como ritos y lugares de moda, todo en función del status y de la presión de sus signos.⁹

Anulando este mundo y anulándose a sí mismo, Brausen intentará un reencuentro identificatorio, capaz de otorgarle un sentido a su existencia. El proceso de dicha anulación comienza con la transformación en el antisocial Arce y culmina con la independencia de Díaz Grey como yo narrador del discurso en el último capítulo de la novela. Es bajo la personalidad del rufián Arce que Brausen viaja a Montevideo, a su pasado, al lugar del origen, emprendiendo una búsqueda de la identidad que desembocará en la fundación de un mundo reconocible: Santa María.

2. Montevideo o el viaje al origen

Al inicio decíamos que las fundaciones literarias latinoamericanas intentaban remedar la ausencia de identidad y verdad que padecían las urbes reales. En *La vida breve*, el espacio montevidiano funciona como ejemplo de esta ausencia, que no fue exclusiva de la capital uruguaya sino que también fue padecida por otras ciudades.

En *La ciudad letrada*,¹⁰ Ángel Rama define esta situación como producto de



la movilidad de la "ciudad real" (refiriéndose a la ciudad física, dentro de su concepción de las diferentes ciudades en América Latina), ya que su tránsito de desconocidos, su ritmo acelerado, en definitiva todas sus mutaciones edilicias y sociales introducidas por las nuevas costumbres, todo contribuyó a la pérdida del pasado. La experiencia cotidiana fue entonces la del extrañamiento, "a reparar ese estado acude la escritura".¹¹

La escritura, después de construidas las nacionalidades, se aboca al rescate de la tradición rural, en el intento de construcción de un pasado nacional; en un segundo momento se dedicará a restituir la identidad ciudadana a través del rescate de la historia urbana. Al respecto Rama comenta que durante el periodo moder-

nizador se asiste a una superproducción de libros que cuentan cómo era la ciudad antes de la mutación; en apariencia es una simple reconstrucción nostálgica de lo que fue y ya no es, la reposición de un escenario y unas costumbres que se habían desvanecido y se intentaba registrar.¹²

La intención de esta literatura nacionalista fue ineficaz frente a la realidad. Ante esta ausencia reacciona la generación de escritores uruguayos que comienza a publicar entre 1933 y 1940 (entre ellos Onetti), sintiendo como hecho prioritario la necesidad de figurar la realidad del país.

Ellos son los primeros en darse cuenta que el Montevideo literario era otro, diferente al que los rodeaba. Como decía Martínez Moreno: "Montevideo padeció la ausencia de verdad".¹³ El mismo escritor aclaraba que no es necesario que la narrativa o la poesía diga y recuente los barrios de la ciudad, u observe el nomenclator, así como tampoco es necesario que copie la vida circundante. "No es necesario que *El pozo* (Onetti, 1939) o *La tregua* (Mario Benedetti, 1960) nombren a Montevideo [...] Hay mucho producto *snob* que se fecha y sitúa en Montevideo y no agrega nada al alma, al rostro, a la intrahistoria de la ciudad a la que dice pertenecer."¹⁴ En cambio, agrega el escritor crítico uruguayo, Onetti es montevidiano hasta cuando su novela transcurre en Buenos Aires, porque el "indiferente moral" que quiso retratar en *Tierra de nadie* (1941) es también de allí, por aquella década de los cuarenta.

A partir de 1939, Onetti logra encontrar una literatura de nuevas propuestas teóricas capaz de ponerse en consonancia con la realidad histórica de la ciudad, dejando de lado las enumeraciones folklóricas que constituían las novelas del pasado para dar paso a la novela realmente montevidiana, aquella en que todo nativo podía reconocerse.

En *La vida breve*, por medio de la creación de un contexto de referencia, se logra facilitar al lector la asociación con su mundo empírico, lo que da lugar a la reevaluación de la realidad del lector por

¹² *Ibidem*. p. 105.

¹³ Carlos Martínez Moreno. *Montevideo en la literatura y en el arte*, Nuestra Tierra, Montevideo, 1971, p. 25.

¹⁴ *Ibidem*. pp. 27-28.

⁹ José Luis Romero, *op. cit.*, p. 371.

¹⁰ Ángel Rama. *La ciudad letrada*, Montevidéo, Arca, 1984.

¹¹ *Ibidem*. p. 104.

medio de la ficción. La creación literaria de Montevideo permite al lector latinoamericano y uruguayo sobre todo la valoración y relectura de su propio texto cultural.

Dicho texto puede leerse principalmente en función de la relación pasado/identidad presente, pensando en los numerosos personajes de la novela (Brausen, Gertrudis, Stein, etcétera) que poseen un pasado en Montevideo. Este pasado es siempre un recuerdo, nunca vemos a estos personajes "haciendo" de la capital uruguaya una realidad, porque

siempre es un recuerdo. "Algún día iré a Montevideo, pienso sin consolarme" (p. 670) y quizá sea éste el rótulo que identifica a la ciudad: lo añorado.

Montevideo como espacio literario nunca logra autonomía; ni Brausen, ni Arce "actúan" en él, nada es elaborado allí en presente. Es siempre el espacio del pasado que Brausen intenta infructuosamente actualizar en su búsqueda. Brausen va a Montevideo para reencontrarse con ese pasado, imaginando hallar en él una identidad explicatoria a su situación presente. Sin embargo, Montevideo le

niega esta posibilidad, porque la capital sólo posee una identidad pretérita para él, falsa en relación a su vida actual, con sus necesidades presentes.

¿No es acaso este Montevideo como lugar del pasado, de las identidades inútiles y de los orígenes que no sirven para interpretar el presente, la mejor metáfora de la realidad que acuciaba a la capital uruguaya y a otras ciudades del ámbito latinoamericano en el momento de la producción onettiana?

Montevideo abre así, a través de la construcción metafórica, una nueva lectura de la ciudad. ¿Era Montevideo en el momento de esa producción onettiana una ciudad con orígenes auténticos? ¿Su pasado aportaba una interpretación del presente? Parece claro que Montevideo era incapaz de responder a esta realidad y pasaba a ser el espacio de la añoranza para este Brausen emigrante, que ha conocido la realidad de las nuevas ciudades del continente cuyo paradigma está representado por Buenos Aires.

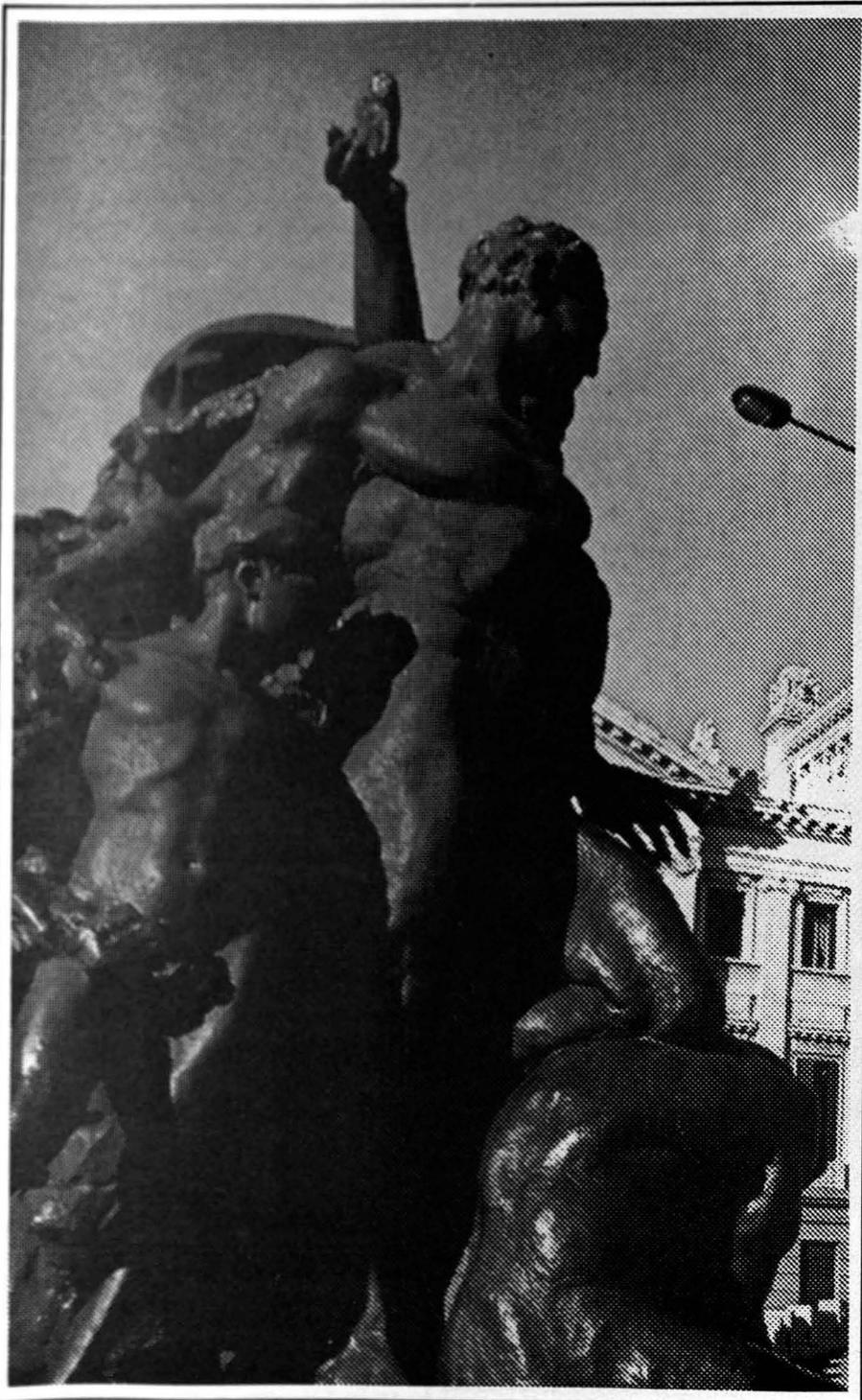
Al negarle su ciudad el reencuentro consigo mismo, la anulación iniciada por Brausen al asumir la personalidad de Arce se completa. El que regresa de Montevideo es un Brausen anulado, preparado para adoptar su nueva personalidad como el doctor Díaz Grey en Santa María. De esta forma la necesidad de un origen se yergue como promotora de la creación del nuevo locus imaginario.

3. Santa María: la creación de una identidad

Carènte de un presente identificatorio e imposibilitado de un reencuentro con su pasado, Brausen subsanará esta ausencia por medio de su creación. Santa María, urbe ficcional, espacio imaginado frente a los que se muestran como reales —Buenos Aires y Montevideo— logra alcanzar el grado de reconocibilidad y por lo tanto de identidad que el protagonista busca.

Si la realidad no ofrece una identidad, la opción es crearla y esto es en definitiva lo que logra el discurso sanmariano. Díaz Grey y la ciudad representan la posibilidad de creación de un mundo y de una identidad a través de la escritura. La literatura, como creadora de universos verbales autónomos, es la alternativa escogida por Onetti.

Este "nuevo mundo" es el espacio de



la creación, en él se produce, no se imita. Sin embargo, cada elemento de la ficción —Buenos Aires, Montevideo— tiene su doble en la metaficción sanmariana y a su vez los elementos que conforman el texto de la ciudad pertenecen a un contexto empírico que el lector reconoce.

Lo que esta duplicación logra, como señala Josefina Ludmer¹⁵ haciendo referencia al mito de Narciso, es la muerte en la confrontación con el doble y en consecuencia la inevitable aparición de la parodia que duplica y transforma un original. En este caso, dice la autora, se transforma otro texto, el de la ficción de Buenos Aires o Montevideo; debe agregarse que también se transforma un original: el texto cultural y social del propio Onetti.

En Santa María funcionan una serie de hechos sociales, históricos y geográficos reconocibles por el lector uruguayo —su ubicación, la problemática que se suscita entre sus habitantes y la vecina colonia suiza, etcétera— que insertos en un contexto metaficcional desestabilizan el

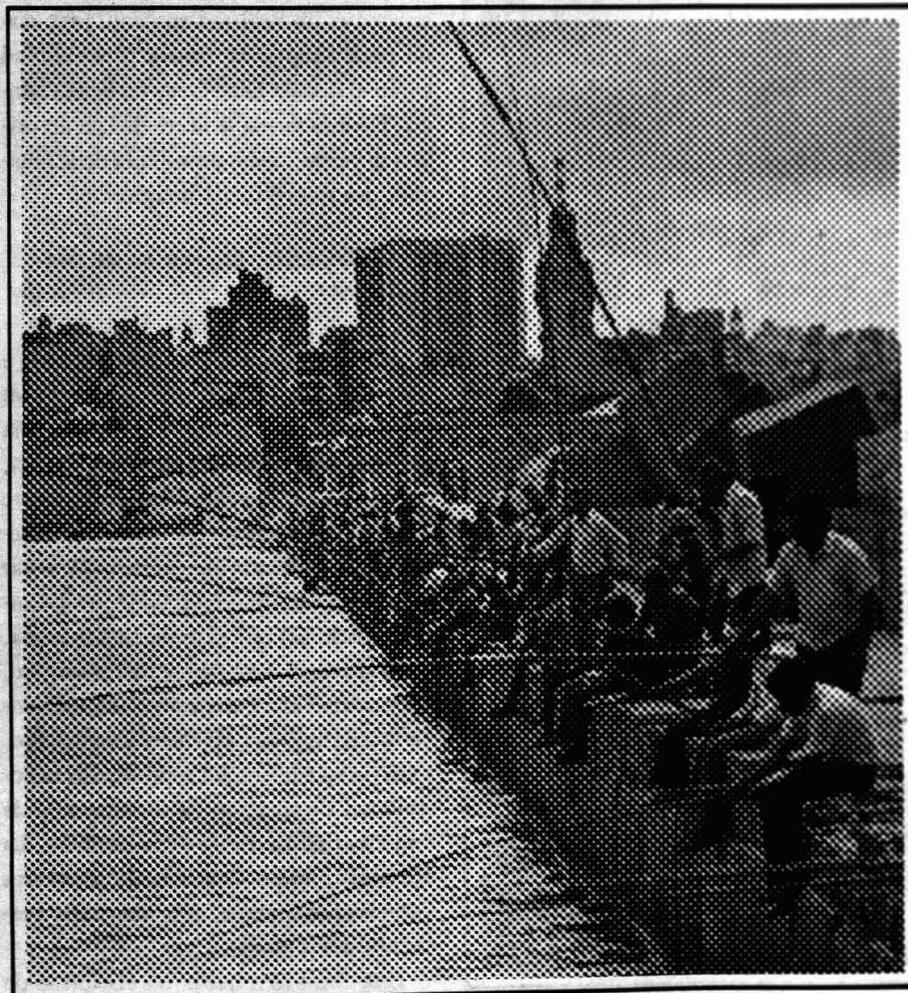
equilibrio logrado por el pseudo intento de paráfrasis —en el sentido de continuidad, copia, imitación— sugiriendo que la propia historia es tan posible de ficcionalizar cuanto la propia ficción.

A este respecto Patricia Waugh ha dicho que como consecuencia de la subversión causada por la metaficción, el lector puede revisar sus ideas sobre lo que presume como realidad.¹⁶ Y ésta es finalmente la intención del plano metaficcional de *La vida breve*. ¿Qué es la realidad? ¿Cuál es el espacio imaginado dentro del texto? Hacia el final de la novela, Brausen pasea por Santa María y Díaz Grey se refugia en Buenos Aires. Metáfora mayor de la preocupación onettiana sobre su momento histórico. ¿Cuál es nuestra identidad?

En un Uruguay que en el momento de la producción onettiana intentaba agónicamente seguir perteneciendo a una propuesta democráticamente avanzada promulgada por la política liberal y moderna

¹⁶ Patricia Waugh. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres, Methuen, 1984, p. 34.

¹⁵ Josefina Ludmer, *op. cit.* p. 104.



de José Batlle y Ordóñez, se abría sin embargo otra realidad, negada por muchos y entrevista tempranamente por otros, a los que se les negó la mayoría de las veces toda posibilidad de transformación.

En 1933, con el golpe de Estado de Gabriel Terra, el sueño de la "Suiza de América" concluyó abruptamente y con él finalizó lo que hemos dado a llamar "la identidad de la diferencia". Porque hasta el momento si nuestro origen como país había sido una imposición político-histórica, si carecíamos de una cultura precolombina, al menos éramos frente al resto de Latinoamérica los más europeos, étnica y culturalmente y los más avanzados socialmente. El resto del continente era selva, indios, problemas sociales y económicos. Cuando la verdad sobrevino con el nombre de golpe de Estado y crisis económica, cuando por razones ya notorias no fuimos más la añorada "Suiza de América", cuando las diferencias comenzaron a borrarse, toda una *intelligentia* uruguayaya intentó por diferentes medios mostrar a aquellos que aún persistían en el sueño de los años dorados la realidad de un país más de Latinoamérica.

Concretamente en la ficción sanmariana se lleva a cabo una reflexión sobre nuestras ciudades, si ellas se han masificado hasta la alienación, si su verdad ha sido inventada por oficialismos de hora, hasta el punto de abolir o enmascarar todo posible acontecimiento identificatorio, entonces se hace necesaria la refundación de las mismas. Las tres ciudades ficcionales de *La vida breve* señalan desde su óptica rioplatense la integración a una misma preocupación de la actual ficción latinoamericana: la de la búsqueda de la identidad.¹⁷

Santa María, pequeña ciudad en el campo, tradicional y estancada, con problemas sociales entre los nativos y los inmigrantes, con dinero en manos de los extranjeros, con exaltaciones patrióticas, es el lugar que con inexorable precisión los uruguayos podrían reconocer como suyo. ♦

¹⁷ Conforme ha demostrado Irlemar Chiampi, no se puede apreciar debidamente la nueva ficción latinoamericana si no se toma en cuenta el respaldo ideológico y la conciencia crítica que le brinda el pensamiento americanista, siempre atento a la indagación de su identidad. *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila, 1983, p. 122.

Civilización popular

Por Santiago Espinosa de los Monteros

Enfrentarse a los cuadros de Marisa Lara y Arturo Guerrero tiene mucho de diversión, de juego, de complicidad. Nos enfrentamos a situaciones que por cotidianas y conocidas caen en su justa dimensión dentro de nuestros propios recuerdos y en el entorno que ya conocemos, el que nos rodea día con día, el mismo que padecemos y que en la inconsciencia de años hemos ido moldeando en nuestra contra hasta dejarlo lleno de calles anchas e impersonales, de humo gris-crónico, de árboles banqueteros que sólo crecen un poco más de lo normal si logran superar el metro y medio que les tiene al alcance irreductible de los que esperan la pesera.

En esta ciudad, los árboles, como los niños, una vez que han pasado los primeros cinco años de vida, tienen ya casi asegurado el resto de la existencia. No importa que las barrigas encueradas estén llenas de bichos que rujan en las tripas ni tampoco importa que el pelo nunca brille ni aunque le pegue de lleno el sol. Si ya se está metido en la ciudad, en su caos y su embrujo, en su error y en su enfermedad, en su encanto y en sus posibilidades de evadirla entrando al cine, paseando escapados por el parque un miércoles acompañados de quien a su vez se le escapó a alguien, ya se está de alguna manera aceptando una forma de ser nosotros mismos, sin poses ni modas, así nada más, nosotros a secas, sin muchas preguntas que hacer, pero con muchas dudas que a veces se enconan en el ánimo y nos hacen buscar dentro, en los anales de nuestros recuerdos, en los programas de televisión que pasaban en los años cincuenta, en las radionovelas que nos hacían construir ciudades enteras en nuestra imaginación: rostros, atuendos,



Marisa Lara. *Terremoto de amor*

miradas; todo era fabricado por cada escucha. La única certeza era la voz de los actores. Fuera de ello, la imaginación se daba el lujo de armar el escenario.

Éstos son los cuadros de Arturo y Marisa, éstos son los años que ellos evocan. Los cincuenta que no vivieron excepto por las referencias familiares obligadas en cualquiera que se precie de haber captado el entorno de entonces: los pachucos de pantalones anchos, las mujeres espléndidas con los vestidos apenas vistiéndolas, sólo para el momento de ser miradas, admiradas, para el instante justo en el que tocaban sin saberlo la fibra exacta en el corazón de Agustín Lara. Ése es el México traspuesto que vemos en la obra de Arturo y Marisa, ese que a fuerza de presentarnos el pasado inmediato con lenguajes más de la década de los ochentas nos vuelve a plantear la posibilidad de un regreso

temporal, o bien evoca de un modo directo una postmodernidad que nos ubica sin dificultades dentro de situaciones que, no obstante alejadas en el tiempo, son cercanas en cuanto a referencia.

“Nosotros retomamos todo el elemento mágico de la modernidad urbana. Toda esa situación heredada de los mitos, de las magias, de las religiones, de lo que se ha manifestado en los espectáculos. Los ídolos son como una continuidad histórica. En la modernidad el ídolo se vuelve de carne y hueso. En ese sentido los ídolos que manejamos son como la materialización de todos los elementos mágicos colectivos. Estamos muy cerca de la realidad pero también muy cerca de la utopía, de la imaginación, un carácter bien mexicano y bien latinoamericano. Y esto con una actitud bien orgullosa de lo que es nuestra cultura. Lo que decidimos fue expresar de una manera vigorosa toda esta herencia cultural que hoy existe a pesar de la crisis, a pesar de los problemas que tenemos encima. Existe una constante de lucha por vivir por parte del espíritu expresivo del pueblo, que se traduce en el éxito de sus espectáculos.”¹

Escrito lo anterior a partir de la exposición que se llevó a cabo en la Galería del Auditorio Nacional primero y luego (con algunas variantes así como también piezas nuevas) en la Bial de Sao Paulo, Brasil, que llevó por tema en esta edición “Utopía contra realidad”, encontramos que lo presentado en ambos casos llega incluso a ser una especie de homenaje a quienes han ocupado los corazones

¹ “Llegan de Brasil con los ojos llenos de asombro y triunfo”, María Idalia, *Excelsior*, 14 de noviembre de 1987 (fragmento de entrevista).



Marisa Lara. *La nave del cachondeo*

de los mexicanos por conducto de las canciones, de las luchas, de la actuación o de los mitos. El origen es lo de menos. El único requisito es formar parte de la vida colectiva, ocupar momentos largos de su pensamiento, de sus anhelos, de sus

sueños, por qué no también, de sus paredes y algunos interiores de armarios en los que se ha pegado una que otra imagen.

Así veneramos a los que se admiran, recreándolos con imágenes, poniéndolos cerca de nuestras cosas

personales, metiéndolos aunque sea en fotos a la mismísima sala de la casa o, si no hay, en la recámara por la que suelen deambular como presencias cotidianas Lucha Reyes, Juan Gabriel, El Santo, Celia Cruz, María Victoria, todos los que son parte de nuestros

Separata

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Número 456, volumen XLIV, enero 1989

Carta Magna de los Refugiados



Presentación

Los desplazados de su patria por la violencia militar, política, religiosa o fanática son las víctimas del triunfo de la barbarie en su historia, la humana, plagada de guerras y arbitrariedad, más este problema alcanzó tan grandes dimensiones en la Primera Guerra Mundial que fue indispensable, hacia 1921 y en la sede de la *Sociedad de Naciones*, crear la *Oficina del Alto Comisionado para los Refugiados*, función que luego desempeñaría la *Oficina Nansen* (1930), cuya área se vio muy presionada por el triunfo nazi en Alemania, y sin mayores dudas instituyose, en octubre de 1933, un *Alto Comisionado para los Refugiados procedentes de Alemania*, cargos que al fin integráronse (1938) en la *Oficina para el Alto Comisionado de la Sociedad de Naciones*.

Independientemente de los distintos esfuerzos protectores de los perseguidos, la *Organización Mundial de las Naciones Unidas*, creada después de la *Segunda Guerra Mundial*, aprobó (1944) la *Administración de Socorro y Rehabilitación de Naciones Unidas en el auxilio de los Refugiados*. Luego, dos años adelante, nacería la *Organización Internacional de Refugiados*, y hacia 1951 conjuntáronse todas las facultades en el *Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados*, establecido en Ginebra, un año antes, por la Asamblea General de NU. El Alto Comisionado opera en base a la *Convención Internacional Relativa al Estatuto de los Refugiados*, sancionada en el ya mencionado año de 1951 y vigente desde el 22 de abril de 1954. La Convención, que también se llamaba *Carta Magna de los Refugiados*, representa un momento estelar en la reconciliación de las supremas calidades espirituales del hombre con la civilización que ha venido forjando a través de los siglos, acreditándose de este modo como un ser capaz de levantar recias e impenetrables defensas contra sus propios instintos de destrucción y muerte.

Saludemos 1989 con la publicación de la *Carta Magna de los Refugiados*, según el texto oficial de la Organización de las Naciones Unidas. ♦

Horacio Labastida

ACTA FINAL Y CONVENCION

Sobre el estatuto de los refugiados

Palacio de las Naciones, Ginebra 1951

CONFERENCIA DE PLENIPOTENCIARIOS DE LAS NACIONES UNIDAS SOBRE EL ESTATUTO DE LOS REFUGIADOS Y DE LOS APÁTRIDAS

I

Por su resolución 429 (V), del 14 de diciembre de 1950, la Asamblea General de las Naciones Unidas decidió convocar en Ginebra una Conferencia de Plenipotenciarios para completar la redacción de una Convención sobre el Estatuto de los Refugiados y de un Protocolo referente al Estatuto de los Apátridas y proceder a la firma de los mismos.

La Conferencia se reunió en Ginebra, en la Oficina Europea de las Naciones Unidas, del 2 al 25 de julio de 1951.

Los Gobiernos de los 26 Estados siguientes enviaron representantes, todos los cuales presentaron credenciales u otros poderes reconocidos como válidos, que les autorizaban a participar en la Conferencia:

Australia	Italia
Austria	Luxemburgo
Bélgica	Mónaco
Brasil	Noruega
Canadá	Países Bajos
Colombia	Reino Unido, de Gran Bretaña e
Dinamarca	Irlanda del Norte
Egipto	República Federal de Alemania
Estados Unidos de América	Santa Sede
Francia	Suecia
Grecia	Suiza (la delegación de Suiza represen- tó también a Liechtenstein)
Iraq	Turquía
Israel	Venezuela
	Yugoslavia

Los Gobiernos de los dos Estados siguientes estuvieron representados por observadores:

Cuba
Irán

En virtud de la invitación de la Asamblea General, el Alto

Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados participó, sin derecho a voto, en las deliberaciones de la Conferencia.

La Organización Internacional del Trabajo y la Organización Internacional de Refugiados estuvieron representadas en la Conferencia, sin derecho a voto.

La Conferencia invitó al Consejo de Europa a hacerse representar en la Conferencia, sin derecho a voto.

También asistieron, en calidad de observadores, representantes de las siguientes organizaciones no gubernamentales con capacidad consultiva en el Consejo Económico y Social:

Categoría A

Confederación Internacional de Sindicatos Libres
Federación Internacional de Sindicatos Cristianos
Unión Interparlamentaria

Categoría B

Asociación Cristiana Mundial de Juventudes Femeninas
Asociación Internacional de Derecho Penal
Caritas Internationalis
Comisión de Iglesias para Asuntos Internacionales
Comité Consultivo Mundial de la Sociedad de los Amigos
Comité de Coordinación de las Organizaciones Judías
Comité Internacional de la Cruz Roja
Congreso Judío Mundial
Consejo Consultivo de Organizaciones Judías
Consejo Internacional de Mujeres
Federación Internacional de Amigas de la Joven
Liga Internacional de Derechos del Hombre
Liga Internacional de Mujeres por la Paz y la Libertad
Oficina Internacional para la Unificación del Derecho Penal
Organización Mundial *Agudas Israel*
Pax Romana
Servicio Social Internacional
Unión Católica Internacional de Servicio Social
Unión Internacional de Asociaciones Católicas Femeninas
Unión Internacional de Protección a la Infancia
Unión Mundial del Judaísmo Progresista

Asociación Mundial de Guías y Exploradoras
Comité Internacional de Ayuda a los Intelectuales
Conferencia Permanente de Organizaciones Particulares
Liga de Sociedades de la Cruz Roja
World University Service

Los representantes de las Organizaciones no gubernamentales a las cuales el Consejo Económico y Social ha reconocido capacidad consultiva y los representantes de las organizaciones inscritas por el Secretario General en el registro a que se hace referencia en el párrafo 17 de la resolución 288 B (X) del Consejo Económico y Social tenían derecho, conforme al Reglamento adoptado por la Conferencia, a presentar a ésta declaraciones escritas o verbales.

La Conferencia eligió Presidente al Sr. Knud Larsen, representante de Dinamarca, y Vicepresidentes al Sr. A. Herment, representante de Bélgica, y al Sr. Talat Miras, representante de Turquía.

En su segunda sesión, la Conferencia, a propuesta del representante de Egipto, decidió por unanimidad enviar una invitación a la Santa Sede, rogándole que designara un representante plenipotenciario para participar en la labor de la Conferencia. El 10 de julio de 1951, un representante de la Santa Sede ocupó su lugar en la Conferencia.

La Conferencia aprobó como programa el programa provisional preparado por el Secretario General (A/CONF. 2/2/Rev. 1). También adoptó el Reglamento provisional elaborado por el Secretario General, agregándole una disposición que autorizaba a un representante del Consejo de Europa a asistir a la Conferencia sin derecho a voto y a presentar proposiciones (A/CONF. 2/3/Rev. 1).

Conforme al Reglamento de la Conferencia, el Presidente y los Vicepresidentes verificaron los poderes de los representantes, y el 17 de julio de 1951 informaron a la Conferencia sobre los resultados de esta verificación. La Conferencia aprobó ese informe.

La Conferencia tomó como base para sus trabajos el proyecto de Convención sobre el Estatuto de los Refugiados y el proyecto de Protocolo referente al Estatuto de los Apátridas, preparados por el Comité Especial de Refugiados y Apátridas en su segundo período de sesiones, celebrado en Ginebra del 14 al 25 de agosto de 1950, con excepción del preámbulo y del artículo 1 (Definición del término "refugiado") del proyecto de Convención. El texto del preámbulo que tuvo ante sí la Conferencia fue el aprobado por el Consejo Económico y Social el 11 de agosto de 1950 en su resolución 319 B II (XI). El texto del artículo 1 sometido a la Conferencia era el recomendado por la Asamblea General el 14 de diciembre de 1950, que figura como anexo de la resolución 429 (V). Este texto constituía una modificación del texto aprobado por el Consejo Económico y Social en su resolución 319 B II (XI).*

La Conferencia adoptó en primera y en segunda lecturas la Convención sobre el Estatuto de los Refugiados. Antes de

* Los textos mencionados en el párrafo precedente se reproducen en el documento A/CONF. 2/1.

la segunda lectura constituyó un Comité de estilo, compuesto por el Presidente y los representantes de Bélgica, Estados Unidos de América, Francia, Israel, Italia y el Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda del Norte, junto con el Alto Comisionado para los Refugiados; dicho Comité eligió Presidente al Sr. G. Warren, representante de los Estados Unidos de América. El Comité de estilo modificó en su redacción el texto aprobado por la Conferencia en primera lectura, para asegurar la concordancia entre los textos inglés y francés.

La Convención fue aprobada el 25 de julio, por 24 votos contra ninguno y ninguna abstención. Estará abierta a la firma, en la Oficina Europea de las Naciones Unidas, del 28 de julio al 31 de agosto de 1951. Estará abierta nuevamente a la firma en la Sede Permanente de las Naciones Unidas, en Nueva York, del 17 de septiembre de 1951 al 31 de diciembre de 1952.

Los textos inglés y francés de la Convención, que son igualmente auténticos, acompañan como apéndice a esta Acta.

II

La Conferencia decidió, por 17 votos contra 3 y 3 abstenciones, que los títulos de los capítulos y de los artículos de la Convención se incluyan con fines de información y no constituyan elementos de interpretación.

III

En cuanto al proyecto de Protocolo referente al Estatuto de los Apátridas, la Conferencia aprobó la siguiente resolución:

"LA CONFERENCIA,

"HABIENDO CONSIDERADO el proyecto de Protocolo referente al Estatuto de los Apátridas.

"CONSIDERANDO que la materia exige un estudio más detenido,

"RESUELVE no tomar una decisión sobre el particular en la presente Conferencia y remite el proyecto de Protocolo, para más amplio estudio, a los órganos competentes de las Naciones Unidas."

IV

La Conferencia aprobó por unanimidad las siguientes recomendaciones:

A

"LA CONFERENCIA,

"CONSIDERANDO que, para facilitar el movimiento de los refugiados, y especialmente su reasentamiento, es necesario que se expidan y se reconozcan los documentos de viaje,

"EXHORTA a los Gobiernos que son partes en el Acuerdo Intergubernamental sobre Documentos de Viaje para los Refugiados, firmado en Londres el 15 de octubre de 1946, o que reconocen los documentos de viaje expedidos de conformidad con tal Acuerdo, a que continúen expidiendo o reconociendo tales documentos y expidan esos documentos de viaje a todos los refugiados a quienes sea aplicable la definición del

artículo 1 de la Convención sobre el Estatuto de los Refugiados, o reconozcan los documentos de viaje así expedidos a tales personas, hasta que hayan asumido las obligaciones derivadas del artículo 28 de dicha Convención.”

B

“LA CONFERENCIA,

”CONSIDERANDO que la unidad de la familia, elemento natural y fundamental de la sociedad, es un derecho esencial del refugiado; y que esta unidad se halla constantemente amenazada; y

”TOMANDO NOTA con satisfacción de que, según el comentario oficial del Comité Especial sobre Apatridia y Problemas Conexos (E/1618, página 40 del texto inglés), los derechos del refugiado se extienden a los miembros de su familia,

”RECOMIENDA a los Gobiernos que adopten las medidas necesarias para la protección a la familia del refugiado y especialmente para:

”1) Asegurar que se mantenga la unidad de la familia del refugiado, sobre todo en aquellos casos en que el jefe de familia reúna las condiciones necesarias para ser admitido en un país,

”2) Asegurar la protección a los refugiados menores de edad y sobre todo a los niños asilados y a las jóvenes, especialmente en cuanto a la tutela y la adopción.”

C

“LA CONFERENCIA,

”CONSIDERANDO que el refugiado necesita la ayuda moral, jurídica y material de los servicios sociales adecuados y, en especial, de las competentes organizaciones no gubernamentales,

”RECOMIENDA a los Gobiernos y a los organismos intergubernamentales que faciliten, estimulen y apoyen a este respecto los esfuerzos de las organizaciones competentes.”

D

“LA CONFERENCIA,

”CONSIDERANDO que todavía muchas personas abandonan su país de origen a causa de persecución, y que por su situación particular tienen derecho a protección especial,

”RECOMIENDA a los Gobiernos que continúen recibiendo a los refugiados en su territorio y actúen de común acuerdo, con verdadero espíritu de solidaridad internacional, a fin de que los refugiados puedan hallar asilo y posibilidades de reasentamiento.”

E

“LA CONFERENCIA,

”EXPRESA la esperanza de que la Convención sobre el Estatuto de los Refugiados tenga, además de su alcance contrac-



tual, un valor de ejemplo e incite a todos los Estados a otorgar, en la medida de lo posible, a las personas que se encuentren en su territorio como refugiados y que no estén protegidas por las disposiciones de la Convención, el trato previsto por esta Convención."

EN FE DE LO CUAL, el Presidente, los Vicepresidentes y el Secretario Ejecutivo de la Conferencia han firmado esta Acta Final.

HECHA en Ginebra este veintiocho de julio de mil novecientos cincuenta y uno, en un solo ejemplar, cuyos textos inglés y francés son igualmente auténticos. El Secretario General de las Naciones Unidas hará preparar traducciones de esta Acta Final al chino, al español y al ruso y, a petición de los Gobiernos, enviará ejemplares de esas traducciones a cada uno de los Gobiernos invitados a asistir a la Conferencia.

El Presidente de la Conferencia:

KNUD LARSEN

Los Vicepresidentes de la Conferencia:

HERMENT

TALAT MIRAS

El Secretario Ejecutivo de la Conferencia:

JOHN P. HUMPHREY

PROYECTO DE CONVENCIÓN SOBRE EL ESTATUTO DE LOS REFUGIADOS

PREÁMBULO

Las Altas Partes Contratantes,

Considerando que la Carta de las Naciones Unidas y la Declaración Universal de Derechos del Hombre, aprobada el 10 de diciembre de 1948 por la Asamblea General, han afirmado el principio de que los seres humanos, sin distinción alguna, deben gozar de los derechos y libertades fundamentales,

Considerando que las Naciones Unidas han manifestado en diversas ocasiones su profundo interés por los refugiados y se han esforzado por asegurar a los refugiados el ejercicio más amplio posible de los derechos y libertades fundamentales,

Considerando que es conveniente revisar y codificar los acuerdos internacionales anteriores referentes al estatuto de los refugiados y ampliar, mediante un nuevo acuerdo, la aplicación de tales instrumentos y la protección que constituyen para los refugiados,

Considerando que la concesión del derecho de asilo puede resultar excesivamente onerosa para ciertos países y que la solución satisfactoria de los problemas cuyo alcance y carácter internacionales han sido reconocidos por las Naciones Unidas no puede, por esto mismo, lograrse sin solidaridad internacional,

Expresando el deseo de que todos los Estados, reconociendo el carácter social y humanitario del problema de los refugiados, hagan cuanto les sea posible por evitar que este problema se convierta en causa de tirantez entre Estados,

Tomando nota de que el Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados tiene por misión velar por

la aplicación de las convenciones internacionales que aseguran la protección a los refugiados, y reconociendo que la coordinación efectiva de las medidas adoptadas para resolver ese problema dependerá de la cooperación de los Estados con el Alto Comisionado,

Han convenido en las siguientes disposiciones:

CAPÍTULO I

DISPOSICIONES GENERALES

Artículo I

DEFINICIÓN DEL TÉRMINO "REFUGIADO"

A. A los efectos de la presente Convención, el término "refugiado" se aplicará a toda persona:

1) Que haya sido considerada como refugiada en virtud de los Arreglos del 12 de mayo de 1926 y del 30 de junio de 1928, o de las Convenciones del 28 de octubre de 1933 y del 10 de febrero de 1938, del Protocolo del 14 de septiembre de 1939 o de la Constitución de la Organización Internacional de Refugiados;

Las decisiones denegatorias adoptadas por la Organización Internacional de Refugiados durante el período de sus actividades no impedirán que se reconozca la condición de refugiado a personas que reúnan las condiciones establecidas en el párrafo 2 de la presente sección;

2) Que, como resultado de acontecimientos ocurridos antes del 1 de enero de 1951 y debido a fundados temores de ser perseguida por motivos de raza, religión, nacionalidad, pertenencia a determinado grupo social u opiniones políticas, se encuentre fuera del país de su nacionalidad y no pueda o, a causa de dichos temores, no quiera acogerse a la protección de tal país; o que, careciendo de nacionalidad y hallándose, a consecuencia de tales acontecimientos, fuera del país donde antes tuviera su residencia habitual, no pueda o, a causa de dichos temores, no quiera regresar a él.

En los casos de personas que tengan más de una nacionalidad se entenderá que la expresión "del país de su nacionalidad" se refiere a cualquiera de los países cuya nacionalidad posean, y no se considerará carente de la protección del país de su nacionalidad a la persona que, sin razón válida derivada de un fundado temor, no se haya acogido a la protección de uno de los países cuya nacionalidad posea.

B. 1) A los fines de la presente Convención, las palabras "acontecimientos ocurridos antes del 1 de enero de 1951" que figuran en el artículo 1 de la sección A, podrán entenderse como

a) "acontecimientos ocurridos antes del 1 de enero de 1951 en Europa", o como

b) "acontecimientos ocurridos antes del 1 de enero de 1951, en Europa o en otro lugar";

y cada Estado contratante formulará en el momento de la firma, de la ratificación o de la adhesión, una declaración en que precise el alcance que desea dar a esa adhesión, con respecto a las obligaciones asumidas por él en virtud de la presente Convención.

2) Todo Estado contratante que haya adoptado la fórmula *a)* podrá en cualquier momento extender sus obligaciones, mediante la adopción de la fórmula *b)* por notificación dirigida al Secretario General de las Naciones Unidas.

C. En los casos que se enumeran a continuación, esta Convención cesará de ser aplicable a toda persona comprendida en las disposiciones de la sección A precedente:

1) Si se ha acogido de nuevo, voluntariamente, a la protección del país de su nacionalidad; o

2) Si, habiendo perdido su nacionalidad, la ha recobrado voluntariamente; o

3) Si ha adquirido una nueva nacionalidad y disfruta de la protección del país de su nueva nacionalidad; o

4) Si voluntariamente se ha establecido de nuevo en el país que había abandonado o fuera del cual había permanecido por temor de ser perseguida; o

5) Si, por haber desaparecido las circunstancias en virtud de las cuales fue reconocida como refugiada, no puede continuar negándose a acogerse a la protección del país de su nacionalidad;

Queda entendido, sin embargo, que las disposiciones del presente párrafo no se aplicarán a los refugiados comprendidos en el párrafo 1 de la sección A del presente artículo que puedan invocar, para negarse a acogerse a la protección del país de su nacionalidad, razones imperiosas derivadas de persecuciones anteriores;

6) Si se trata de una persona que no tiene nacionalidad y, por haber desaparecido las circunstancias en virtud de las cuales fue reconocida como refugiada, está en condiciones de regresar al país donde antes tenía su residencia habitual;

Queda entendido, sin embargo, que las disposiciones del presente párrafo no se aplicarán a los refugiados comprendidos en el párrafo 1 de la sección A del presente artículo que puedan invocar, para negarse a acogerse a la protección del país de su nacionalidad, razones imperiosas derivadas de persecuciones anteriores.

D. Esta Convención no será aplicable a las personas que reciban actualmente protección o asistencia de un órgano u organismo de las Naciones Unidas distinto del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados.

Cuando esta protección o asistencia haya cesado por cualquier motivo, sin que la suerte de tales personas se haya solucionado definitivamente con arreglo a las resoluciones aprobadas sobre el particular por la Asamblea General de las Naciones Unidas, esas personas tendrán *ipso facto* derecho a los beneficios del régimen de esta Convención.

E. Esta Convención no será aplicable a las personas a quienes las autoridades competentes del país donde hayan fijado su residencia reconozcan los derechos y obligaciones inherentes a la posición de la nacionalidad de tal país.

F. Las disposiciones de esta Convención no serán aplicables a persona alguna respecto de la cual existan motivos fundados para considerar:

a) que ha cometido un delito contra la paz, un delito de guerra o un delito contra la humanidad, de los definidos en los instrumentos internacionales elaborados para adoptar disposiciones respecto de tales delitos;

b) que ha cometido un grave delito común, fuera del país de refugio, antes de ser admitida en él como refugiada;

c) que se ha hecho culpable de actos contrarios a las finalidades y a los principios de las Naciones Unidas.

Artículo 2

OBLIGACIONES GENERALES

Todo refugiado tiene, respecto del país donde se encuentra, deberes que, en especial, entrañan la obligación de acatar sus leyes y reglamentos, así como medidas adoptadas para el mantenimiento del orden público.

Artículo 3

PROHIBICIÓN DE LA DISCRIMINACIÓN

Los Estados contratantes aplicarán las disposiciones de esta Convención a los refugiados, sin discriminación por motivos de raza, religión o país de origen.

Artículo 4

RELIGIÓN

Los Estados contratantes otorgarán a los refugiados que se encuentren en su territorio un trato por lo menos tan favorable como el otorgado a sus nacionales en cuanto a la libertad de practicar su religión y en cuanto a la libertad de instrucción religiosa de sus hijos.

Artículo 5

DERECHOS OTORGADOS INDEPENDIENTEMENTE DE ESTA CONVENCION

Ninguna disposición de esta Convención podrá interpretarse en menoscabo de cualesquiera otros derechos y beneficios independientemente de esta Convención otorgados por los Estados Contratantes a los refugiados.

Artículo 6

LA EXPRESIÓN "EN LAS MISMAS CIRCUNSTANCIAS"

A los fines de esta Convención, la expresión "en las mismas circunstancias" significa que el interesado ha de cumplir todos los requisitos que se le exigirá si no fuese refugiado (y en particular los referentes a la duración y a las condiciones de estancia o de residencia) para poder ejercer el derecho de que se trate, excepto los requisitos que, por su naturaleza, no pueda cumplir un refugiado.

Artículo 7

EXENCIÓN DE RECIPROCIDAD

1. A reserva de las disposiciones más favorables previstas en esta Convención, todo Estado Contratante otorgará a los

refugiados el mismo trato que otorgue a los extranjeros en general.

2. Después de un plazo de residencia de tres años, todos los refugiados disfrutarán, en el territorio de los Estados Contratantes, la exención de reciprocidad legislativa.

3. Todo Estado Contratante continuará otorgando a los refugiados los derechos y beneficios que ya les correspondieran, aun cuando no existiera reciprocidad, en la fecha de entrada en vigor de esta Convención para tal Estado.

4. Los Estados Contratantes examinarán con buena disposición la posibilidad de otorgar a los refugiados, aun cuando no exista reciprocidad, otros derechos y beneficios, además de los que les corresponden en virtud de los párrafos 2 y 3, así como la posibilidad de hacer extensiva la exención de reciprocidad a los refugiados que no reúnan las condiciones previstas en los párrafos 2 y 3.

5. Las disposiciones de los párrafos 2 y 3 se aplican tanto a los derechos y beneficios previstos en los artículos 13, 18, 19, 21 y 22 de esta Convención como a los derechos y beneficios no previstos en ella.

Artículo 8

EXENCIÓN DE MEDIDAS EXCEPCIONALES

Con respecto a las medidas excepcionales que puedan adoptarse contra la persona, los bienes o los intereses de nacionales de un Estado extranjero, los Estados Contratantes no aplicarán tales medidas, únicamente por causa de su nacionalidad, a refugiados que sean oficialmente nacionales de tal Estado. Los Estados Contratantes que, en virtud de sus leyes, no puedan aplicar el principio general expresado en este artículo otorgarán, en los casos adecuados, exenciones en favor de tales refugiados.

Artículo 9

MEDIDAS PROVISIONALES

Ninguna disposición de la presente Convención impedirá que, en tiempo de guerra o en otras circunstancias graves y excepcionales, un Estado Contratante adopte provisionalmente, respecto a determinada persona, las medidas que estime indispensables para la seguridad nacional hasta que tal Estado Contratante llegue a determinar que tal persona es realmente un refugiado y que, en su caso, la continuación de tales medidas es necesaria para la seguridad nacional.

Artículo 10

CONTINUIDAD DE RESIDENCIA

1. Cuando un refugiado haya sido deportado durante la Segunda Guerra Mundial y trasladado al territorio de un Estado Contratante, y resida en él, el período de tal estancia forzada se considerará como de residencia legal en tal territorio.

2. Cuando un refugiado haya sido, durante la Segunda Guerra Mundial, deportado del territorio de un Estado Con-

tratante y haya regresado a él antes de la entrada en vigor de la presente Convención para establecer allí su residencia, el tiempo de residencia precedente y subsiguiente a tal deportación se considerará como un período ininterrumpido, en todos los casos en que se requiera residencia ininterrumpida.

Artículo 11

MARINOS REFUGIADOS

En el caso de los refugiados normalmente empleados como miembros de la tripulación de una nave que enarbole pabellón de un Estado Contratante, tal Estado examinará con benevolencia la posibilidad de autorizar a tales refugiados a establecerse en su territorio y de expedirles documentos de viaje o admitirlos temporalmente en su territorio, con la principal finalidad de facilitar su establecimiento en otro país.

CAPÍTULO II

CONDICIÓN JURÍDICA

Artículo 12

ESTATUTO PERSONAL

1. El estatuto personal de cada refugiado se regirá por la ley del país de su domicilio o, a falta de domicilio, por la ley del país de su residencia.

2. Los derechos anteriormente adquiridos por cada refugiado y dependientes del estatuto personal, especialmente los derechos inherentes al matrimonio, serán respetados por todo Estado Contratante siempre que el derecho de que se trate sea de los que habrían sido reconocidos por la legislación del respectivo Estado si el interesado no hubiera sido refugiado.

Artículo 13

BIENES MUEBLES E INMUEBLES

Los Estados Contratantes concederán a todo refugiado el trato más favorable posible, y en ningún caso menos favorable que el concedido generalmente a los extranjeros en iguales circunstancias, respecto a la adquisición de bienes muebles e inmuebles y otros derechos conexos, arriendos y otros contratos relativos a bienes muebles e inmuebles.

Artículo 14

DERECHOS DE PROPIEDAD INTELECTUAL E INDUSTRIAL

En cuanto a la protección a la propiedad industrial, y en particular a inventos, dibujos o modelos industriales, marcas de fábrica, nombres comerciales y derechos de autor sobre obras literarias, científicas o artísticas, se concederá a todo refugiado, en el país en que resida habitualmente, la misma protección concedida a los nacionales de tal país. En el territorio

de cualquier otro Estado Contratante se le concederá la misma protección concedida en él a los nacionales del país en que resida habitualmente.

Artículo 15

DERECHO DE ASOCIACIÓN

En lo que respecta a las asociaciones no políticas ni lucrativas y a los sindicatos, los Estados Contratantes concederán a los refugiados que residan legalmente en el territorio de tales Estados el trato más favorable concedido en las mismas circunstancias a los nacionales de un país extranjero.

Artículo 16

ACCESO A LOS TRIBUNALES

1. En el territorio de los Estados Contratantes, todo refugiado tendrá libre acceso a los tribunales de justicia.

2. En el Estado Contratante donde tenga su residencia habitual, todo refugiado recibirá el mismo trato que un nacional en cuanto al acceso a los tribunales, incluso la asistencia judicial y la exención de la caución *judicatum solvi*.

3. En los Estados Contratantes distintos de aquél en que tenga su residencia habitual, y en cuanto a las cuestiones a que se refiere el párrafo 2, todo refugiado recibirá el mismo trato que un nacional del país en el cual tenga su residencia habitual.

CAPÍTULO III

ACTIVIDADES LUCRATIVAS

Artículo 17

EMPLEO REMUNERADO

1. En cuanto al derecho a empleo remunerado, todo Estado Contratante concederá a los refugiados que se encuentren legalmente en el territorio de tales Estados el trato más favorable concedido en las mismas circunstancias a los nacionales de países extranjeros.

2. En todo caso, las medidas restrictivas respecto de los extranjeros o del empleo de extranjeros, impuestas para proteger el mercado nacional de trabajo, no se aplicarán a los refugiados que ya estén exentos de ellas en la fecha en que esta Convención entre en vigor respecto del Estado Contratante interesado, o que reúnan una de las condiciones siguientes:

- a) Haber cumplido tres años de residencia en el país;
- b) Tener un cónyuge que posea la nacionalidad del país de residencia. El refugiado no podrá invocar los beneficios de esta disposición en caso de haber abandonado a su cónyuge;
- c) Tener uno o más hijos que posean la nacionalidad del país de residencia.

3. Los Estados Contratantes examinarán benévolamente la asimilación, en lo concerniente a la ocupación de empleos remunerados, de los derechos de todos los refugiados a los

derechos de los nacionales, especialmente para los refugiados que hayan entrado en el territorio de tales Estados en virtud de programas de contratación de mano de obra o de planes de inmigración.

Artículo 18

TRABAJO POR CUENTA PROPIA

Todo Estado Contratante concederá a los refugiados que se encuentren legalmente en el territorio de tal Estado el trato más favorable posible y en ningún caso menos favorable que el concedido en las mismas circunstancias generalmente a los extranjeros, en lo que respecta al derecho de realizar trabajos por cuenta propia en la agricultura, la industria, la artesanía y el comercio, y de establecer compañías comerciales e industriales.

Artículo 19

PROFESIONES LIBERALES

1. Todo Estado Contratante concederá a los refugiados que se encuentren legalmente en su territorio, que posean diplomas reconocidos por las autoridades competentes de tal Estado y que deseen ejercer una profesión liberal, el trato más favorable posible y en ningún caso menos favorable que el generalmente concedido en las mismas circunstancias a los extranjeros.

2. Los Estados Contratantes pondrán su mayor empeño en procurar, conforme a sus leyes y constituciones, el asentamiento de tales refugiados en los territorios distintos del metropolitano, de cuyas relaciones internacionales sean responsables.

CAPÍTULO IV

BIENESTAR

Artículo 20

RACIONAMIENTO

Cuando la población en su conjunto esté sometida a un sistema de racionamiento que reglamente la distribución general de productos que escaseen, los refugiados recibirán el mismo trato que los nacionales.

Artículo 21

VIVIENDA

En materia de vivienda, y en la medida en que esté regida por leyes y reglamentos o sujeta a la fiscalización de las autoridades oficiales, los Estados Contratantes concederán a los refugiados que se encuentren legalmente en sus territorios el trato más favorable posible y en ningún caso menos favorable que el concedido generalmente en las mismas circunstancias a los extranjeros.

Artículo 22

1. Los Estados Contratantes concederán a los refugiados el mismo trato que a los nacionales en lo que respecta a la enseñanza elemental.

2. Los Estados Contratantes concederán a los refugiados el trato más favorable posible, y en ningún caso menos favorable que el concedido en las mismas circunstancias, a los extranjeros en general, respecto de la enseñanza distinta de la elemental y, en particular, respecto a acceso a los estudios, reconocimiento de certificados de estudios, diplomas y títulos universitarios expedidos en el extranjero, exención de derechos y cargas y concesión de becas.

Artículo 23

ASISTENCIA PÚBLICA

1. Los Estados Contratantes concederán a los refugiados que se encuentren legalmente en el territorio de tales Estados el mismo trato que a sus nacionales en lo que respecta a asistencia y a socorro públicos.

Artículo 24

LEGISLACIÓN DEL TRABAJO Y SEGUROS SOCIALES

1. Los Estados Contratantes concederán a los refugiados que se encuentren legalmente en el territorio de tales Estados el mismo trato que a los nacionales en lo concerniente a las materias siguientes:

a) Remuneración, incluso subsidios familiares cuando formen parte de la remuneración, horas de trabajo, disposiciones sobre horas extraordinarias de trabajo, vacaciones con paga, restricciones al trabajo a domicilio, edad mínima de empleo, aprendizaje y formación profesional, trabajo de mujeres y de adolescentes y disfrute de los beneficios de los contratos colectivos de trabajo, en la medida en que estas materias estén regidas por leyes o reglamentos, o dependan de las autoridades administrativas;

b) Seguros sociales (disposiciones legales respecto a accidentes del trabajo, maternidad, enfermedad, invalidez, vejez, fallecimiento, desempleo, responsabilidades familiares y cualquiera otra contingencia que, conforme a las leyes o los reglamentos nacionales, esté prevista en un plan de seguro social), con sujeción a las limitaciones siguientes:

i) Posibilidad de disposiciones adecuadas para la conservación de los derechos adquiridos y de los derechos en vías de adquisición;

ii) Posibilidad de que las leyes o reglamentos nacionales del país de residencia prescriban disposiciones especiales concernientes a los beneficios o la participación en los beneficios pagaderos totalmente con fondos públicos, o a subsidios pagados a personas que no reúnan las condiciones de aportación prescritas para la concesión de una pensión normal.

2. El derecho a indemnización por la muerte de un refugiado, a resultas de accidentes del trabajo o enfermedad profesional, no sufrirá menoscabo por el hecho de que el dere-

chobiente resida fuera del territorio del Estado Contratante.

3. Los Estados Contratantes harán extensivos a los refugiados los beneficios de los acuerdos que hayan concluido o concluirán entre sí, sobre la conservación de los derechos adquiridos y de los derechos en vías de adquisición en materia de seguridad social, con sujeción únicamente a las condiciones que se apliquen a los nacionales de los Estados signatarios de los acuerdos respectivos.

4. Los Estados Contratantes examinarán con benevolencia la aplicación a los refugiados, en todo lo posible, de los beneficios derivados de acuerdos análogos que estén en vigor o entren en vigor entre tales Estados Contratantes y Estados no contratantes.

CAPÍTULO V

MEDIDAS ADMINISTRATIVAS

Artículo 25

AYUDA ADMINISTRATIVA

1. Cuando el ejercicio de un derecho por un refugiado necesite normalmente de la ayuda de autoridades extranjeras a las cuales no pueda recurrir, el Estado Contratante en cuyo territorio aquél resida tomará las disposiciones necesarias para que sus propias autoridades o una autoridad internacional le proporcionen esa ayuda.

2. Las autoridades a que se refiere el párrafo 1 expedirán, o harán que bajo su vigilancia se expidan, a los refugiados los documentos o certificados que normalmente serían expedidos a los extranjeros por sus autoridades nacionales por conducto de éstas.

3. Los documentos o certificados así expedidos remplazarán a los instrumentos oficiales expedidos a los extranjeros por sus autoridades nacionales o por conducto de éstas, y harán fe, salvo prueba en contrario.

4. A reserva del trato excepcional que se conceda a los refugiados indigentes, pueden asignarse derechos por los servicios mencionados en el presente artículo, pero tales derechos serán moderados y estarán en proporción con los asignados a los nacionales por servicios análogos.

5. Las disposiciones del presente artículo no se oponen a las de los artículos 27 y 28.

Artículo 26

LIBERTAD DE CIRCULACIÓN

Todo Estado Contratante concederá a los refugiados que se encuentren legalmente en el territorio el derecho de escoger el lugar de su residencia en tal territorio y de viajar libremente por él, siempre que observen los reglamentos aplicables en las mismas circunstancias a los extranjeros en general.

Artículo 27

DOCUMENTOS DE IDENTIDAD

Los Estados Contratantes expedirán documentos de identidad a todo refugiado que se encuentre en el territorio de tales Estados y que no posea un documento válido de viaje.

Artículo 28

DOCUMENTOS DE VIAJE

1. Los Estados Contratantes expedirán a los refugiados que se encuentren legalmente en el territorio de tales Estados, documentos de viaje que les permitan trasladarse fuera de tal territorio, a menos que se opongan a ello razones imperiosas de seguridad nacional, y las disposiciones del Anexo a esta Convención se aplicarán a esos documentos. Los Estados Contratantes podrán expedir dichos documentos de viaje a cualquier otro refugiado que se encuentre en el territorio de tales Estados, y tratarán con benevolencia a los refugiados que en el territorio de tales Estados no puedan obtener un documento de viaje del país en que se encuentren legalmente.

2. Los documentos de viaje expedidos a los refugiados, con virtud de acuerdos internacionales previos, por las Partes en tales acuerdos, serán reconocidos por los Estados Contratantes y considerados por ellos en igual forma que si hubieran sido expedidos con arreglo al presente artículo.

Artículo 29

GRAVÁMENES FISCALES

1. Los Estados Contratantes no impondrán a los refugiados derecho, gravamen o impuesto alguno de cualquier clase que difiera o exceda de los que se exijan o puedan exigirse de los nacionales de tales Estados en condiciones análogas.

2. Lo dispuesto en el precedente párrafo no impedirá aplicar a los refugiados las leyes y los reglamentos concernientes a los derechos impuestos a los extranjeros por la expedición de documentos administrativos, incluso documentos de identidad.

Artículo 30

TRANSFERENCIA DE HABERES

1. Cada Estado Contratante, de conformidad con sus leyes y reglamentos, permitirá a los refugiados transferir a otro país, en el cual hayan sido admitidos con fines de reasentamiento, los haberes que hayan llevado consigo al territorio de tal Estado.

2. Cada Estado Contratante examinará con benevolencia las solicitudes presentadas por los refugiados para que se les permita transferir sus haberes, dondequiera que se encuentren, que sean necesarios para su reasentamiento en otro país en el cual hayan sido admitidos.

Artículo 31

REFUGIADOS QUE SE ENCUENTREN ILEGALMENTE EN EL PAÍS DE REFUGIO

1. Los Estados Contratantes no impondrán sanciones pena-

les, por causa de su entrada o presencia ilegales, a los refugiados que, llegando directamente del territorio donde su vida o su libertad estuviera amenazada en el sentido previsto por el artículo 1, hayan entrado o se encuentren en el territorio de tales Estados sin autorización, a condición de que se presenten sin demora a las autoridades y aleguen causa justificada de su entrada o presencia ilegales.

2. Los Estados Contratantes no aplicarán a tales refugiados otras restricciones de circulación que las necesarias, y tales restricciones se aplicarán únicamente hasta que se haya regularizado su situación en el país o hasta que el refugiado obtenga su admisión en otro país. Los Estados Contratantes concederán a tal refugiado un plazo razonable y todas las facilidades necesarias para obtener su admisión en otro país.

Artículo 32

EXPULSIÓN

1. Los Estados Contratantes no expulsarán a refugiado alguno que se halle legalmente en el territorio de tales Estados, a no ser por razones de seguridad nacional o de orden público.

2. La expulsión del refugiado únicamente se efectuará, en tal caso, en virtud de una decisión tomada conforme a los procedimientos legales vigentes. A no ser que se opongan a ello razones imperiosas de seguridad nacional, se deberá permitir al refugiado presentar pruebas exculpatorias, formular recurso de apelación y hacerse representar a este efecto ante la autoridad competente o ante una o varias personas especialmente designadas por la autoridad competente.

3. Los Estados Contratantes concederán, en tal caso, al refugiado en plazo razonable dentro del cual pueda gestionar su admisión legal en otro país. Los Estados Contratantes se reservan el derecho a aplicar durante ese plazo las medidas de orden interior que estimen necesarias.

Artículo 33

PROHIBICIÓN DE EXPULSIÓN Y DE DEVOLUCIÓN ("REFOULEMENT")

1. Ningún Estado Contratante podrá, por expulsión o devolución, poner en modo alguno a un refugiado en las fronteras de territorios donde su vida o su libertad peligre por causa de su raza, religión, nacionalidad, pertenencia a determinado grupo social o de sus opiniones políticas.

2. Sin embargo, no podrá invocar los beneficios de la presente disposición el refugiado que sea considerado, por razones fundadas, como un peligro para la seguridad del país donde se encuentra o que, habiendo sido objeto de una condena definitiva por delito particularmente grave, constituya una amenaza para la comunidad de tal país.

Artículo 34

NATURALIZACIÓN

Los Estados Contratantes facilitarán en todo lo posible la asimilación y la naturalización de los refugiados. Se esfuerza-

rán, en especial, por acelerar los trámites de naturalización y por reducir en todo lo posible los derechos y gastos de tales trámites.

CAPÍTULO VI

DISPOSICIONES TRANSITORIAS Y DE EJECUCIÓN

Artículo 35

COOPERACIÓN DE LAS AUTORIDADES NACIONALES CON LAS NACIONES UNIDAS

1. Los Estados Contratantes se comprometen a cooperar en el ejercicio de sus funciones con la Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados, o con cualquiera otro organismo de las Naciones Unidas que le sucediere, y en especial le ayudarán en su tarea de vigilar la aplicación de las disposiciones de esta Convención.

2. A fin de permitir a la Oficina del Alto Comisionado, o a cualquiera otro organismo de las Naciones Unidas que le sucediere, presentar informes a los órganos competentes de las Naciones Unidas, los Estados Contratantes se comprometen a suministrarles en forma adecuada las informaciones y los datos estadísticos que soliciten acerca de:

- a) la condición de los refugiados,
- b) la ejecución de esta Convención, y
- c) las leyes, reglamentos y decretos, que estén o entren en vigor, concernientes a los refugiados.

Artículo 36

INFORMACIÓN SOBRE LEYES Y REGLAMENTOS NACIONALES

Los Estados Contratantes comunicarán al Secretario General de las Naciones Unidas el texto de las leyes y de los reglamentos que promulguen para garantizar la aplicación de esta Convención.

Artículo 37

RELACIÓN CON CONVENCIONES ANTERIORES

Sin perjuicio de lo dispuesto en el párrafo 2 del artículo 28, esta Convención reemplaza entre las Partes en ella a los Acuerdos de 5 de julio de 1922, 31 de mayo de 1924, 12 de mayo de 1926, 30 de junio de 1928 y 30 de julio de 1935, a las Convenciones de 28 de octubre de 1933 y 10 de febrero de 1938, al Protocolo del 14 de septiembre de 1939 y al Acuerdo del 15 de octubre de 1946.

CAPÍTULO VII

CLÁUSULAS FINALES

Artículo 38

SOLUCIÓN DE CONTROVERSIAS

Toda controversia entre las Partes en esta Convención, respecto de su interpretación o aplicación, que no haya podido ser resuelta por otros medios, será sometida a la Corte Internacional de Justicia, a petición de cualquiera de las Partes en la controversia.

Artículo 39

FIRMA, RATIFICACIÓN Y ADHESIÓN

1. Esta Convención será abierta a la firma en Ginebra el 28 de julio de 1951 y, después de esa fecha, será depositada en la Secretaría General de las Naciones Unidas. Estará abierta a la firma en la Oficina Europea de las Naciones Unidas desde el 28 de julio hasta el 31 de agosto de 1951, y quedará nuevamente abierta a la firma, en la Sede de las Naciones Unidas, desde el 17 de septiembre de 1951 hasta el 31 de diciembre de 1952.

2. Esta Convención estará abierta a la firma de todos los Estados Miembros de las Naciones Unidas, así como de cualquiera otro Estado invitado a la Conferencia de Plenipotenciarios sobre el Estatuto de los Refugiados y de los Apátridas y de todo Estado al cual la Asamblea General hubiere dirigido una invitación a tal efecto. Esta Convención habrá de ser ratificada y los instrumentos de ratificación se depositarán en la Secretaría General de las Naciones Unidas.

3. Los Estados a que se refiere el párrafo 2 del presente artículo podrán adherirse a esta Convención a partir del 28 de julio de 1951. La adhesión se efectuará mediante el depósito de un instrumento de adhesión en la Secretaría General de las Naciones Unidas.

Artículo 40

CLÁUSULA DE APLICACIÓN TERRITORIAL

1. Todo Estado podrá, en el momento de la firma, de la ratificación o de la adhesión, declarar que esta Convención se hará extensiva a la totalidad o a parte de los territorios de cuyas relaciones internacionales sea responsable. Tal declaración surtirá efecto a partir del momento en que la Convención entre en vigor para el Estado interesado.

2. En cualquier momento ulterior, tal extensión se hará por notificación dirigida al Secretario General de las Naciones Unidas y surtirá efecto a los 90 días contados a partir de la fecha en la cual el Secretario General de las Naciones Unidas haya recibido la notificación o en la fecha de entrada en vigor de la Convención para tal Estado, si esta última fecha fuere posterior.

3. Con respecto a los territorios a los que no se haya hecho extensiva la presente Convención en el momento de la firma, de la ratificación o de la adhesión, cada Estado interesado examinará la posibilidad de adoptar, a la mayor brevedad posible, las medidas necesarias para hacer extensiva la aplicación de esta Convención a tales territorios, a reserva del consentimiento de los gobiernos de tales territorios, cuando sea necesario por razones constitucionales.



Artículo 41

CLÁUSULA FEDERAL

Con respecto a los Estados federales o no unitarios, se aplicarán las disposiciones siguientes:

a) En lo concerniente a los artículos de esta Convención cuya aplicación dependa de la acción legislativa del poder legislativo federal, las obligaciones del Gobierno federal serán, en esta medida, las mismas que las de las Partes que no son Estados federales.

b) En lo concerniente a los artículos de esta Convención cuya aplicación dependa de la acción legislativa de cada uno de los Estados, provincias o cantones constituyentes que, en virtud del régimen constitucional de la federación, no estén obligados a adoptar medidas legislativas, el Gobierno federal, a la mayor brevedad posible y con su recomendación favorable, comunicará el texto de dichos artículos a las autoridades competentes de los Estados, provincias o cantones.

c) Todo Estado federal que sea Parte en esta Convención

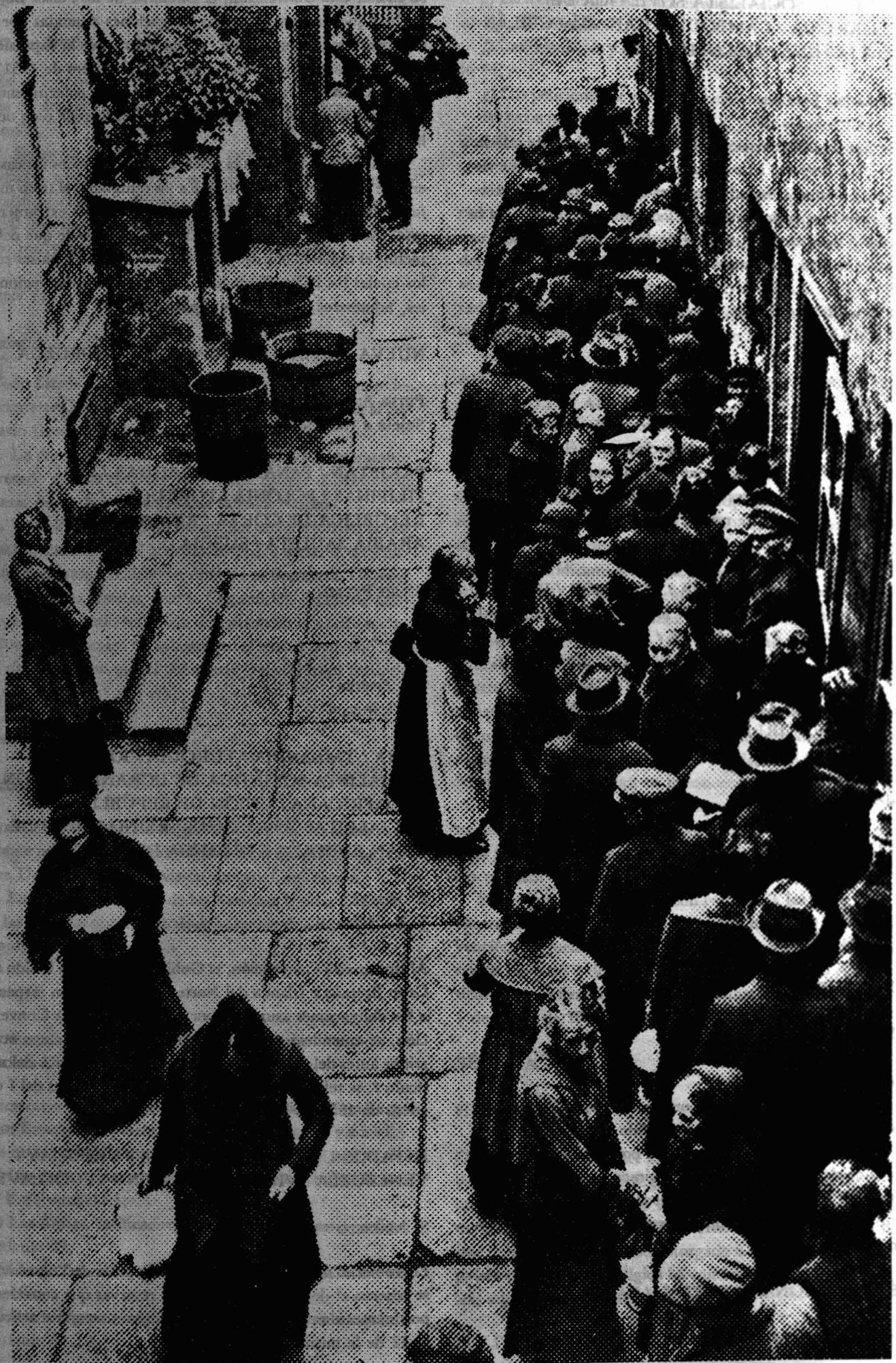
proporcionará, a petición de cualquiera otro Estado Contratante que le haya sido transmitida por el Secretario General de las Naciones Unidas, una exposición de la legislación y de las prácticas vigentes en la Federación y en sus unidades constituyentes, en lo concerniente a determinada disposición de la Convención, indicando en qué medida, por acción legislativa o de otra índole, se ha dado efecto a tal disposición.

Artículo 42

RESERVAS

1. En el momento de la firma de la ratificación o de la adhesión, todo Estado podrá formular reservas con respecto a artículos de la Convención que no sean los artículos 1, 3, 4, 16 (1), 33 y 36 a 46 inclusive.

2. Todo Estado que haya formulado alguna reserva con arreglo al párrafo 1 del presente artículo podrá, en cualquier momento, retirar mediante comunicación al efecto dirigida al Secretario General de las Naciones Unidas.

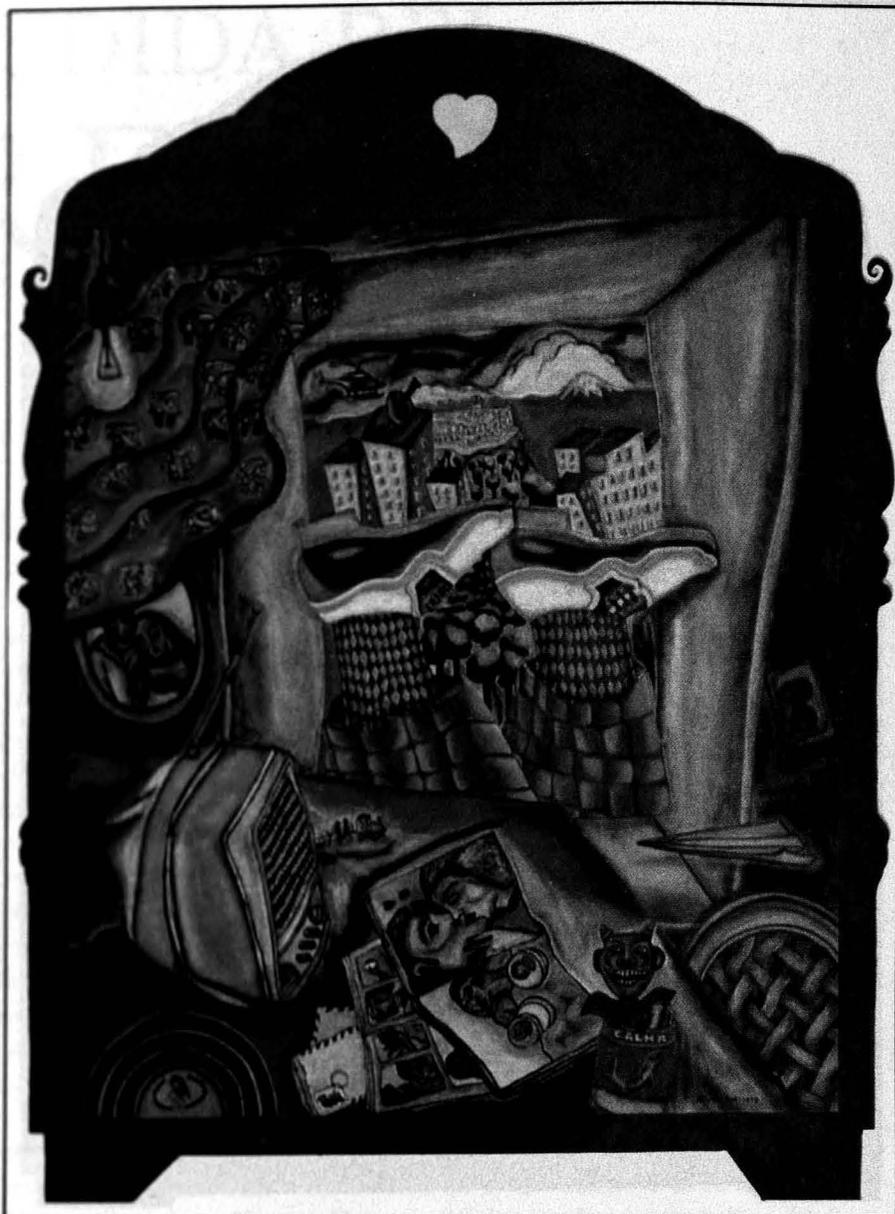


mejores momentos, pláticas en la esquina de la cuadra con los cuates, brindis de solitos a las tres de la mañana frente al zaguán del vecino; salud por la Tongolele, salud por la Victoria, salud por ellas. . .

A esas horas ya ni el de la ventanita quiere abrir, pero no importa, en la memoria sigue dando vueltas el último danzón de la noche, el de la despedida, el del estribo que se pudo bailar con ella, antes de que llegara su hermano y se la llevara. Al calor del pumo se recuerda su pelo y sus palabras, mañana será el día del autocinema, el día esperado, la pesera se convertirá de pronto en *La nave del cachondeo*, estarán los cuerpos a medias cubiertos por la luz de una luna que apenas y de noche puede llegar hasta los ejes viales, que apenas en la oscuridad se atreve a mirar lo que hemos hecho, lo que estamos haciendo, lo que ni pensamos que hacemos; pero es que si pensamos, si tan solo reparamos un segundo en eso que nos habita y que se llama ciudad, si tan solo nos diéramos cuenta de que ese otro personaje está a toda hora ante nosotros, ante nuestras decisiones más íntimas, ante nuestra propia clandestinidad, ante los otros que somos ante los demás, ante todo lo que nos rodea; si tan solo una noche saliendo del Blanquita pensamos en eso. . .

"Nos han llamado postmodernistas, incluso formadores de un nuevo mexicanismo. Pienso que el nombre es lo de menos. Lo que importa es que la gente se sienta identificada con su propia vida."² Lo anterior, comentado por Marisa Lara, nos lleva a cambiar el sentido de nuestra lectura al momento de enfrentarnos a un cuadro y tener bien clara en la mente la idea de que se asiste a un evento de pintura narrativa. Habiendo quienes huyen de ella a la primera provocación, Arturo y Marisa la enfrentan, la recrean y, las más de las veces, logra finalmente su cometido. Se habla aquí de otro género de pintura. La razón por la que muchos trabajadores de la plástica no asisten a este lenguaje, es por la sencilla razón de que temen contar historias. La pintura para ellos debe ser eso, pintura, y no un medio para decir cosas. La

² "Nuestras pinturas quieren contar historias", Alberto Salamanca, *El Financiero*, 9 de septiembre de 1988.



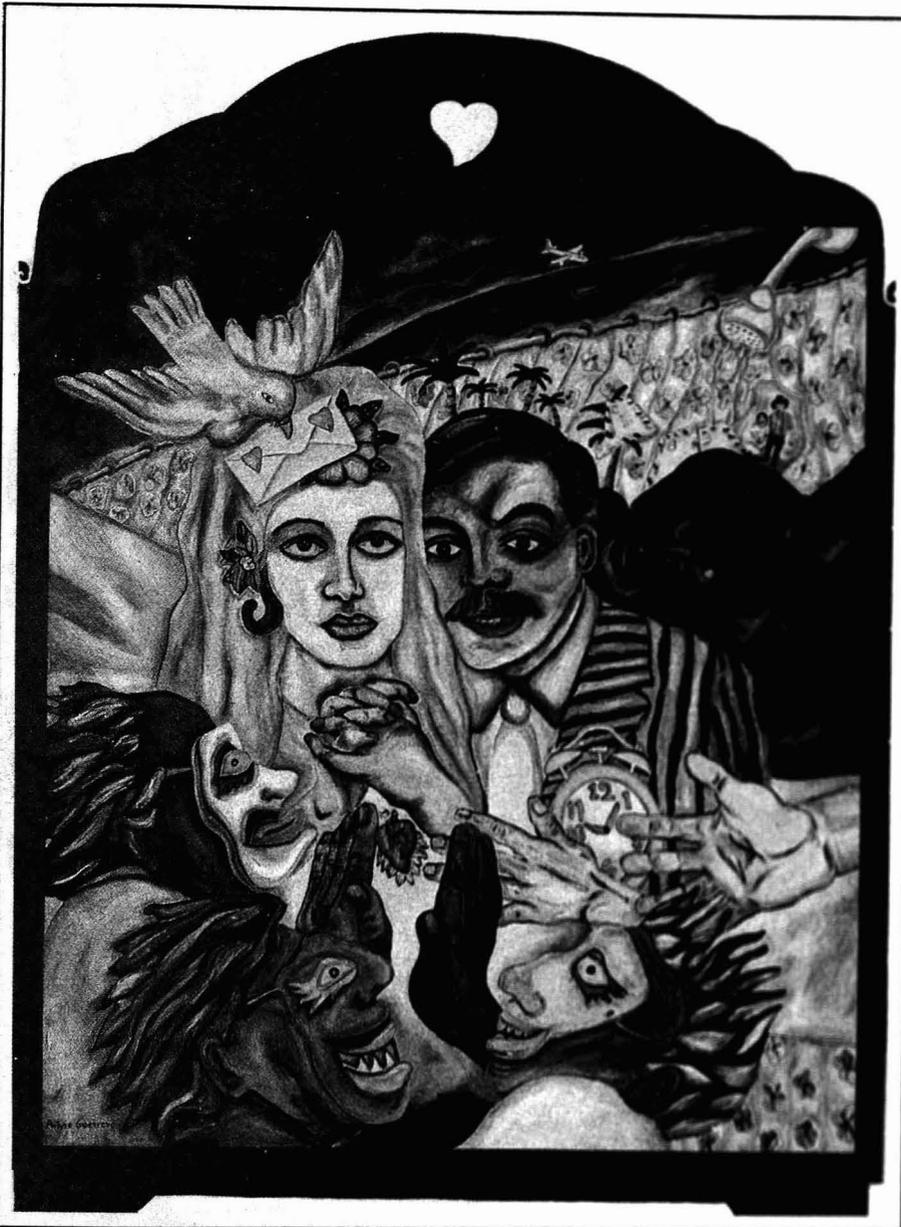
Arturo Guerrero. *Ayúdame doctora corazón*

pintura —pintura en la obra de estos jóvenes—, no siempre hace acto de presencia en tanto que sí llegan a la cita con los colores y la tela ininidad de personajes cotidianos y no, pero siempre connaturales, personajes que se visten de un modo y que con ese acto simple nos *dicen* de sí mismos, nos cuentan su vida, nos ubican en su momento y hasta en ocasiones bien podría preguntarse, ¿de dónde salió ese traje tan característico de los sesenta?, ¿de dónde la información que hoy es iconografía?, ¿de dónde las referencias directas y el cariño por esta época? Se habla de nueva mexicanidad. El término obliga a replantear los últimos diez o quince años en la pintura de este país. Si en este caso *mexicanidad* es la recopilación de los elementos (objetos, lugares, personajes, situaciones)

propios de este país, entonces sí estamos ante una mexicanidad retomada. Mas si, por el contrario, se trata de la simple evocación ramplona y facilera del mundo popular, estamos únicamente ante una recreación más del entorno cotidiano. En estos términos, la pintura de Arturo Guerrero y Marisa Lara sería algo carente por completo de valor.

Afortunadamente este par de pintores han decidido no tomar el camino fácil. Plantean lo que a ellos más les importa y que es la reconstrucción de un mundo a veces clandestino, a veces evidente, pero en todas las ocasiones un mundo que ha sido olvidado por el otro México que ya muy poco o nada tiene que ver con la cultura popular de esta ciudad.

Por abundar un poco más en el asunto



Arturo Guerrero. *Acapulco en la regadera*

de la cultura popular, quiero resaltar en este punto la pugna que existe desde hace años entre ella y lo que llamamos civilización. ¿Por qué no hay "civilización popular"? Si la contraparte de la cultura popular es "la alta cultura", ¿la primera será sinónimo de baja cultura? Cultura remite a cultivo, a tierra, a origen. Civilización remite a construcción, a ciudad. En el asunto cultural tal vez lo primero sea el elemento productivo, es decir, dar frutos o hacer que se den. En el asunto de la civilidad se implica más a las maneras de los hombres, a su comportamiento, a las leyes que inventan y la forma en la que se entienden entre ellos. Dentro de la civilización se encuentra la cultura popular. Ambas, a su vez, están inmersas en una sociedad. Al

rescatar Arturo y Marisa el mundo que les rodea y plantearlo con su lenguaje y colores en un cuadro, acceden a lo que podríamos llamar "civilización popular". La razón es simple: conlleva su pintura una carga social incuestionable que, más allá de la denuncia y, sin tocar el extremo de la pintura del tema popular tipo realismo socialista por el otro lado, es capaz de constatar las conductas y quehaceres del *hombre civil* al tiempo que parten de una *cultura popular*. Y aquí está nuestra ciudad cayéndose cada que se mira *Terremoto de amor*, ahí está la muerte que baja en forma de calaverita, el pókar de corazones que más que baraja son vísceras, el espejo que refleja a medias el amor, que lo refleja porque desde siempre nos han dicho que no es bueno ver las

cosas directamente, sino a través de un vidrio, un espejo, una cortina transparente tal vez.

Ayúdame doctora Corazón que soporta toda la carga de la información visual que nos rodea: la ciudad con sus antenas parabólicas que han venido a afeer más todavía la ya de por sí demediada capital, las revistas del corazón que anuncian pomadas para las arrugas, el retratito de la pareja en la pared, la lata de Calmex, el disco escuchado, la carta leída y el suicida que ejerce su voluntad y se arroja al vacío con el Castillo de Chapultepec como testigo. Somos y no lo que vemos en estos cuadros. Estamos retratados y retratamos a un tiempo. Somos víctima y verdugo. Igual bailamos con la Tongolele que escuchamos *Como un rayito de luna* cubiertos de los ropajes de los sueños, sobre la cama bajo la que asoman todavía los pies del anterior, la mesa de noche con el radio viejito que todavía transmite seguramente la hora del aficionado.

El escenario para el baile bien puede ser también la arena para la lucha. La diferencia está en la iluminación y en el público. Unos van a ver sangre, los otros piel. Los primeros quieren lucha, los segundos son testigos de otra batalla, la de la farándula, la de todos los días por estar sonriente, la de cada noche pase lo que pase, hay que ser ágil, agradar, impresionar, bailar hasta que la gente sepa que se sabe de danza, tocar las congas hasta que las manos se hinchen y queden como tlacoyos adoloridos, bailar aunque los callos traicionen y se estremen ampayas.

Carlos Monsiváis escribió: "Hasta hoy la obra de (las obras) Marisa y Arturo se han centrado en el despliegue de *lo popular* que fue, y sus 'polos de desarrollo' son la mitología de la industria del espectáculo y la realidad legendaria de la vida cotidiana."³ Queden Arturo Guerrero y Marisa Lara por siempre, en un altar con focos en su derredor y una música suave de fondo, música cadenciosa, calentita, de vestido apretado y zapato de dos colores. ♦

³ Texto de Carlos Monsiváis titulado "¡Ay, cuánto me gusta el gusto!" escrito con ocasión de la exposición *Esta noche corazón* y publicado en el catálogo de la misma, 1988.

MEDIDA DEL RELOJ

Por Antón Arrufat

Acostado en la cama, en su cuarto de París, al iniciar su extensa reconquista del tiempo perdido, el Narrador, en la novela de Proust, dormita y de pronto se despierta un tanto. Está en esa zona intermedia de la conciencia entre sueño y vigilia, que en castellano se denomina "duermevela". Experimenta la sensación de que debe acostarse a dormir, apagar la luz, y sin embargo está acostado y ha apagado la lámpara. Entre las manos se figura tener el libro que leía. Si reflexiona —en el duermevela— acerca de lo leído, adquieren sus "reflexiones" un tono singular: le parece convertirse en el asunto del libro: música, rivalidad entre dos personajes históricos, paisaje. Apoyada la cara en la almohada oye ruidos nocturnos, el chasquido de la cómoda. Sabe que todo en su cuarto se halla a oscuras, y se siente parte ínfima de esa oscuridad. El hilo de las horas, el orden de los años —suspendido momentáneamente—, roto. Vaga su conciencia de sí, como desvanecida. Se va haciendo temporal en la oscuridad, fluir le parece en una disolución peligrosa. Y de repente sobresaltado busca asidero: ralla un fósforo y acerca la llamita al reloj. ¿Qué hora será? Las agujas marcan las doce.

El Narrador siente gravitar sus dudas sobre los ojos "como escamas". (Al ignorar dónde se encuentra, ignora también quién es.) Lo que semejaba fluir, mientras no se dormía ¿qué era? Proust escribe esta aseveración: "no había en mí otra cosa que el sentimiento de la existencia en su sencillez primitiva, tal como puede vibrar en lo hondo de un animal".

Pero la rayita de luz sobre el cuadrante del reloj, al trazar una marca en lo temporal puro, acude en salvamento del Narrador. Las manecillas marcan las doce: el orden vuelve a imperar. El tiempo se hace menos abstracto y terrorífico: se define.

El Narrador no ha descrito el reloj. Sólo el momento de iluminar su esfera. Y ha olvidado el tictac en la noche, que sin duda escuchó. Pero como Proust comenzó a redactar su novela en nuestro siglo, hacia los primeros días de julio de 1909, podemos suponer que se trata de un reloj de cuerda. Nadie nos ha contado dónde fue a parar, en qué manos se encuentra, si algún coleccionista, tras las subastas de objetos del autor realizadas a su muerte, lo atesora. Ignoramos la marca, el año de fabricación, si era de mesa o de pared, si se hallaba encima de la mesita, al pie de la cama, o en la repisa de la chimenea. De la mesita se conoce que era redonda, fea y de bambú, que la apodaban "la chalupa", y sobre ella que-

daron los manuscritos de la última parte de la novela. Pero del reloj de su cuarto, que salva al Narrador en el preciso instante de iniciar su aventura con el tiempo, se ignora todo, hasta si realmente existió.

El hombre antiguo usó poco el reloj. Y este hecho produjo sin duda consecuencias en su concepto y en su sentimiento del enigma del tiempo. Como ocurre de pronto al Narrador, su relación con el tiempo fue singular, en parte diferente a la nuestra. Nosotros damos cuerda diariamente a nuestros relojes, o la energía eléctrica se ocupa de mantenerlos en movimiento. El antiguo, por el contrario, vivió sin reloj. La mayoría de los ciudadanos no lo tenían, los campesinos nunca lo vieron. No estableció con el tiempo, al contrario del hombre moderno, un nexo matemático habitual. ¿O prefirió quizá desentenderse de medirlo?

En su casa no había relojes, ni en los edificios ni plazas. No dejó torre o columna con un reloj, o el espacio vacío donde estuvo. En el frontispicio del Partenón no colocó ninguno. Los pocos relojes que conoció, como el de sol, no parecen haber influido en su vida cotidiana ni en su sentido del tiempo. Hasta mucho después de Augusto la hora del día se computaba por la longitud de la sombra. Los relojes de sol eran escasos y exclusivos de círculos muy cerrados.

Su origen es impreciso. Se acepta como el primer medio artificial que el hombre construyó para medir el paso del tiempo. Pero apenas hay certeza en la fecha y en quién lo inventó, hecho que resulta curioso tratándose de un aparato que nos ayuda a ser exactos, y contribuye a agudizar nuestra conciencia de lo histórico. Hacia el año 600 antes de n.e., según la tradición, el babilonio Beroso llevó un reloj solar a Grecia. Lo perfeccionaron Tales de Mileto y Anaximandro, quien le agregó una especie de esfera numérica. Indicaba las horas, exclusivamente hasta la undécima, por medio de la sombra que un estilo arrojaba sobre la superficie numerada. Como la posición del sol respecto de la Tierra varía a cada instante, la sombra del estilo señalaba las diversas horas del día. Antes de conocerse en Grecia, se conocía en Egipto.

Los egipcios, que trazaron cronologías y tuvieron una visión abrumadora del futuro, construyeron relojes de agua. En los días nublados y en la larga noche, el reloj solar era inútil. No tenía aplicación. Durante el reinado de los Tolomeos, y para uso tan sólo del faraón y los sacerdotes, fueron construidas clepsidras.

En su palacio dorado, durante el sueño del faraón, la clepsidra señalaba el curso de las horas nocturnas. Fundado su mecanismo en la regularidad relativa del descenso del agua contenida en un recipiente, con un pequeño orificio de salida, este reloj, de bello nombre, era tan inseguro como el de sol. Marcaba solamente las horas. Minutos y segundos quedaban fuera de su artificio. El tiempo del hombre antiguo era vasto e indefinido, dividido en grandes fracciones, por aproximación y tanteo. El ritmo de la existencia discurría pausado, menos lacerante. (El apresuramiento del hombre moderno le resultaría incomprensible.) El tiempo tenía vuelo ilimitado. El antiguo carecía del sentido del *instante* perdido. Pero la clepsidra, al contrario del silencioso reloj solar, ya daba al hombre una breve advertencia, aunque apenas audible: el sonido del agua al caer, la gota medida sonando en el agua temporal. Era el primer reloj que se hacía escuchar, y el sonido, por su naturaleza intermitente, impresiona más directamente a los nervios, a la imaginación, que el objeto visual. Sólo relojes posteriores, con su golpe de campanas, verdaderos portavoces declarados del tiempo, serán admonitorios. Desde la torre de las iglesias, dominadoras por su altura de la ciudad, recordarán a sus moradores la fuga irreversible —para la vida humana— de las horas, camino de la muerte inexorable. *Memento homo*.

Platón, deslumbrado por la invención oriental de la clepsidra, la introdujo en Atenas, sin que llegara a ser de uso corriente. Curioso nexa de un filósofo, inclinado a meditar en lo eterno, con un aparato rudimentario dedicado a medir lo efímero. En su diálogo del *Timeo* afirma que el tiempo es una imagen móvil de la eternidad. No menciona la clepsidra en este diálogo, ni tampoco el reloj de sol que ya conocían algunos griegos. Ambos relojes no pueden medir la eternidad inmóvil. Pero sin experiencia del tiempo —experiencia que el reloj clarifica— es imposible concebir la eternidad. Sorprende que el trato de Platón con la clepsidra no lo llevara a rectificar su concepto. Si no es divertimento o simple palabra, la eternidad, al contrario de lo que él creía, está hecha de sustancia temporal. Desgraciadamente la experiencia humana y su imaginación son limitadas. Conocemos algo del tiempo, de su naturaleza, de la eternidad no tenemos noticia. Ciertos hombres esperan llegar a ella (o entrar). Pero toda esperanza, por tender al porvenir, es también de génesis temporal.

Silencioso como el de sol, distinto en el mecanismo —dos recipientes colocados a diversa altura— al de agua y al de arena, y menos conocido que este último, compañero de la guadaña en la imaginería medieval de la muerte, detengámonos un instante en el reloj de aceite.

Compuesto de un solo depósito, en forma cilíndrica, de cristal o porcelana traslúcida, este reloj tenía en su superficie marcadas las horas, y en su parte inferior, un tubo de aspersión con una lamparita sin mecha en el extremo, alimentada por el aceite que llenaba el depósito. Para hacer funcionar el reloj se encendía la lamparita. Su fuego iba gastando el aceite. Empezaba a descender. Cada pérdida de altura daba la hora correspondiente. A semejanza del de arena, transparente también, permitía al hombre contemplar el descenso gradual del aceite a semejanza de la arena tamizada y seca, contemplar la llegada de cada nueva hora, la llegada y la partida.

Sin aparente motivo la llama de la lamparita, produciendo la imagen del decurso temporal mediante el fuego, latiendo fugaz, persiste ante nuestros ojos con trazo memorable.

Es al moverse cuando el reloj se aproxima a la corriente temporal. Verlo detenido (o roto) nos causa una especie de desasosiego. Es algo inservible. Parece al perder su función, haber perdido su razón de ser. Al no funcionar, aunque hermoso, obra de artífice, adornado de piedras preciosas, de flores pintadas o esmaltes, caja de cristal de roca, parece mutilado: no da la hora.

Conservarlo en movimiento fue preocupación de sus inventores. Siendo un aparato que debe moverse para adquirir sentido, necesita de un motor, de una fuerza que venza las resistencias, y lo haga andar. El de arena, el de agua y el de péndulo, empleado durante la Edad Media en torres de iglesias y castillos, tuvieron como fuerza motriz la acción de la gravedad, la más sencilla de aprovechar. El de sol, la rotación de la Tierra, principio que, paradójicamente, desconocían sus inventores. El descubrimiento de los relojes mecánicos significó el uso de la elasticidad de un muelle que se enrolla, mediante la cuerda, y va desenrollándose al cabo de



Salvador Dalí. Reloj blando en el momento de su explosión

varias horas. Pues si el reloj mide numéricamente el tiempo transcurrido, a su vez el tiempo transcurre para él. Desgasta su maquinaria, envejece su esfera, como nuestro corazón y nuestra cara.

Prendía el hombre la lamparita, volteaba la ampolleta de cristal o llenaba de nuevo con agua el depósito vacío de su reloj. Posteriormente, cuando hábiles menestrales comenzaron a componer relojes en serie, ya en la época barroca, daba cuerda a la pequeña maquinaria de ruedas dentadas y volante. Descubierta el reloj de bolsillo en 1514, estrecharon su trato. El reloj comenzó a acompañarlo. Lo sentía en la faltriquera, oculto en el chaleco, palpar callado recordándole que se apresurara: su vida se iba sin remedio.

¿Qué hubiera sentido un griego de la época de Pericles si conociera esta relación? Lapsos mayores, como los años, apenas representaban nada en su existencia, igual que los decenios para los antiguos hindúes, que tampoco tuvieron relojes. Pero la hora, y luego mínimas fracciones de tiempo —creados el minuterero y el segundero— tienen importancia para el hombre moderno. El reloj de pulsera, descubrimiento posterior al de bolsillo, sin tapa que mantenga en secreto cuadrante

y agujas, llevándose al aire y tan próximo al pulso de la sangre, acentuó la presencia inquietante de la marcha del tiempo.

Quizá la aplicación a ciertos relojes actuales de la energía eléctrica, produzca un aparente distanciamiento en este íntimo trato. Un amigo, con su digital en la muñeca, me dijo una vez: “Antes, cuando tenía uno de cuerda, lo sentía más propio. Dependía de mí que anduviera. Éste camina solo por varios años.” Si tales relojes prescinden de nuestras manos para moverse, y sólo las requieren para rectificar sus agujas, nosotros continuamos necesitados de su auxilio. Solitarios en la pared, en el velador, en nuestro antebrazo, van en su busca nuestros ojos interrogantes.

Vivir pendiente del reloj es una invención moderna. Empezó del siglo XVII en adelante: su historia es corta. Cuando su empleo se hizo común en las casas adineradas y luego en las del pobre —rápidamente se desarrollaba su fabricación—, en los campanarios innumerables de nuestras ciudades, en el laboratorio y en el observatorio astronómico, en edificios públicos e industrias, en el interior del auto, en el del avión, y hasta en el aparato de video-cassette actualmente: el reloj se convirtió en imprescindible. El médico cuenta nuestras pulsaciones reloj en mano. Con una suerte de reloj mide el físico sus experimentos. Nos apasionan la hora, el minuto y el segundo mecánicos. Hay coleccionistas privados y museos oficiales de relojes. Existe quien usa varios a la vez. Si nos regula demasiado la vida o nos acorta el placer, vemos en él un enemigo momentáneo y lo miramos con desprecio. Quisiéramos detenerlo de un golpe. Otras, cuando la cita es importante o esperamos, adelantarlo con la mano: intervenir en el tiempo. Tanto hemos hecho coincidir el tiempo con su símbolo, que al detenerlo o impulsarlo creemos hacerlo en realidad. Tres silvas compuso Quevedo al reloj —según se escribía en su época—, una para el de sol, las restantes para el de arena y el de campana. Están plagadas estas silvas de denuestos y versos despectivos. El poeta se sentía molesto con el reloj en sí: le recordaba “los términos forzosos de la muerte”.

Nuestro trato cotidiano con el reloj ha generado en nosotros una sensibilidad singular hacia el tiempo y sus problemas, como el automóvil o el jet hacia el espacio y la velocidad.

Al estudiar el curso de las estaciones, el movimiento de las mareas, el nacimiento del sol y su partida, la conjugación de los verbos, oyendo el ritmo de su propio corazón, el hombre antiguo se forjó su noción del tiempo. Los escasos y rudimentarios relojes que conoció, poco pudieron influir en ella.

Pero en su afán de objetivar, el hombre moderno, inserto en las necesidades de un mundo social diverso, inventó y perfeccionó el reloj mecánico y ha vivido rodeado de relojes, cada momento de mayor precisión. El movimiento de las agujas vuelve palpable, visible para nosotros, la acción invisible del tiempo progresivo. Haciéndola visible, la torna más consciente: el tiempo se materializa, como en la cara de la persona amada, en el tronco de la ceiba centenaria, en el cuerpo crecido del hijo.

Recordemos —recurso de raíz temporal— nuestro comienzo: el Narrador enciende un fósforo en la oscuridad: traza una raya en la enigmática fluencia. Hoy, el paso mismo del tiempo torna anacrónico el hecho: esferas lumínicas vuelven perceptible la hora en la oscuridad. ◇



HACIA UNA REINTERPRETACIÓN DE LOS SUEÑOS

Por Juan Ramón de la Fuente



I

Una noche del año de 1952, Eugene Aserinsky se dispuso a probar si su electroencefalógrafo que estaba descompuesto y había estado arreglando durante todo el día, funcionaba adecuadamente. Pensaba probarlo en su hijo Armand de 8 años, cuando estuviera dormido. Si el aparato servía, podría registrar la corriente eléctrica producida por los movimientos oculares lentos, que los científicos de la época pensaban que eran indicativos de algunos cambios en la calidad del sueño.

Para sorpresa de Aserinsky, al poco tiempo de haber iniciado el registro aparecieron trazos rápidos, zigzagueantes y aparentemente desordenados, que lo hicieron pensar que el equipo seguía descompuesto. Sin embargo decidió continuar, y al poco tiempo se percató de que los trazos volvían a tomar su ritmo normal. Un par de horas después, la actividad aparentemente errática y desorganizada, intensa y rápida, volvió a aparecer. Esto se repitió varias veces durante la noche. Aserinsky se dio cuenta entonces, que lo que estaba ocurriendo era, no que el aparato siguiera descompuesto, sino que Armand estaba experimentando periodos de movimientos oculares rápidos que se acompañaban de una intensa actividad eléctrica cerebral. En medio de uno de estos episodios se decidió a despertarlo; su hijo le reclamó porque estaba soñando.

* Investigador nacional. Director del programa Universitario de Investigación en Salud, Coordinador de la Investigación Científica, UNAM.

El hallazgo fortuito del sueño de movimientos oculares rápidos conocido como sueño MOR hecho por Aserinsky, en aquella época estudiante de posgrado de la Universidad de Chicago, constituyó una verdadera sorpresa para los investigadores de las neurociencias, la mayoría de los cuales creía que el cerebro efectivamente dormía durante el sueño. A partir de entonces cambió el rumbo de muchas de las investigaciones cerebrales, en particular del estudio del sueño.

II

El hecho de que hubiera una importante actividad neuronal durante el sueño, indicaba que lejos de que los sueños fueran únicamente eventos psicológicos llenos de significado y sujetos a interpretaciones especulativas, las imágenes que irrumpían en la conciencia de quien dormía podrían ser resultado de la aparición espontánea de ciertas ondas cerebrales. En 1960, Nataniel Kleitman, director del Programa de Investigación sobre Sueño de la Universidad de Chicago lo confirmaba: "el contenido alucinante de los sueños es la expresión de la actividad de ciertas ondas cerebrales en la corteza durante periodos específicos del sueño".

Para muchos académicos, estos hallazgos eliminaban del escenario las nociones freudianas en el sentido de que los sueños eran manifestaciones simbólicas de sentimientos y deseos infantiles reprimidos, y cuestionaban los postulados jungianos del inconsciente universal, que implicaban la existencia de un conjunto de imágenes que comparten los miembros de una misma especie y se expresan durante el sueño. El pro-

blema de fondo era que las teorías de Freud y de Jung consideraban a los sueños como producto de la actividad mental independientemente de la actividad cerebral, en tanto que los hallazgos de Aserinsky y Kleitman indicaban que los sueños eran el resultado directo de una actividad cerebral específica.

Gracias al descubrimiento del sueño MOR, la investigación científica se orientó hacia el estudio de los aspectos neurofisiológicos del sueño, mientras que el estudio sobre el contenido de los sueños se mantuvo en un nivel descriptivo y especulativo.

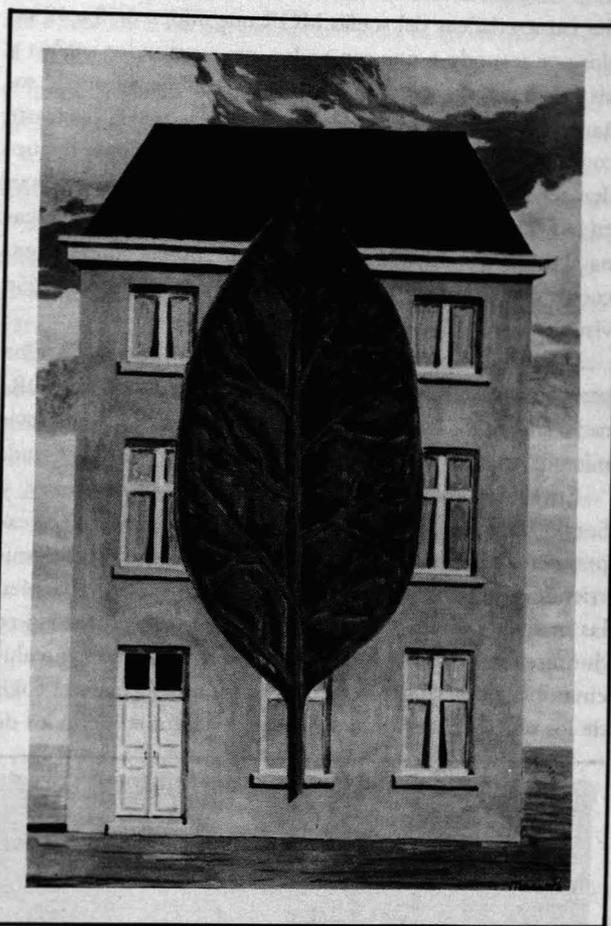
III

En la antigüedad se asumía que los sueños eran mandatos de los dioses. Tanto los papiros egipcios como el Antiguo Testamento le atribuían a los sueños de los profetas un valor predictivo del futuro y una suerte de iluminación divina. El sueño de Jacob en el cual Dios aparecía en la punta de una escalera que llegaba al cielo, inspiró al profeta a construir un altar en el lugar en el que lo tuvo. La visión que tuvo el Faraón de las siete vacas gordas y las siete vacas flacas se interpretó como que Egipto pasaría por siete años de plenitud y de abundancia y siete años de hambruna y de carencias.

Aristóteles, en el siglo IV antes de Cristo ofreció una visión de los sueños diferente y en cierto grado moderna. Los sueños, según el filósofo, son el resultado de la actividad mental que ocurre al dormir, y éstos reflejan con frecuencia las experiencias y preocupaciones que nos ocurren cuando estamos despiertos. Pero además, Aristóteles se percató de que por lo menos en ocasiones, a los sueños se incorporan sonidos, colores y otros estímulos sensoriales: "si uno sueña que está caminando sobre el fuego siente el intenso calor".

Sin embargo, no fue sino hasta 1861 cuando apareció la primera perspectiva científica en relación a los sueños congruente con los planteamientos aristotélicos. Alfred Maury, un médico francés, trató de establecer su origen mediante el estudio sistemático de más de 3 000 evocaciones de sueños, el cual le llevó a la conclusión de que ciertos estímulos externos tales como el ruido pueden influir en el contenido de los sueños. El propio Maury refería anecdóticamente que cuando un objeto que estaba en la cabecera de su cama le cayó sobre el cuello al dormir, soñó que era un revolucionario que estaba siendo guillotinado durante el reinado del Terror.

Cuarenta años después, al desarrollar su teoría psicoanalítica, Sigmund Freud reinterpretaría este mismo sueño, sugiriendo que independientemente de todo, Maury no hubiera soñado con la guillotina a menos que hubiera tenido alguna fantasía relacionada con la Revolución francesa y que ésta se hubiera almacenado en su inconsciente. En su obra *La interpretación de los sueños* publicada en 1900, Freud señaló que los sueños se evocan del inconsciente, que es donde se almacenan las fantasías y los deseos reprimidos. Durante el sueño, las ideas del inconsciente salen a la superficie. No aparecen en su verdadera forma, decía Freud, en parte porque el choque sería tal que despertaría al sujeto; de ahí sus características extrañas, las cuales el psicoanalista pretende interpretar para llegar a la raíz de los sentimientos reprimidos de su paciente.



René Magritte. *Jour de fête* (1954)

A partir de la teoría freudiana sobre los sueños, surgieron otras con variantes mayores o menores. Quizá la más conocida de ellas fue la propuesta por Carl Gustav Jung. Este autor aceptaba que los sueños se evocaban del inconsciente, pero planteó que su contenido no reflejaba necesidades primitivas sino ideas y sentimientos más respetables. En su perspectiva, las imágenes oníricas son simbólicas en el mismo sentido que podrían serlo los símbolos religiosos. Eran características evocadas de arquetipos almacenadas en la *psyche*. A pesar de sus diferencias en relación al contenido de los sueños, ambos autores estaban de acuerdo en que en la composición de un sueño, la mente empieza con un tema preconcebido y luego selecciona imágenes y sentimientos con los cuales se pueda entrelazar una cierta historia alrededor del mismo. En este sentido, comparten con las ideas más antiguas que los sueños existen para transmitir ciertos mensajes. Fue esta noción añeja e interpretativa la que se cuestionó a partir del inicio de los estudios neurofisiológicos del sueño.

IV

En estos últimos años hemos aprendido que todos los mamíferos, aun en etapas fetales, experimentamos sueño MOR y que cuando se nos priva de ello lo compensamos soñando más que lo habitual en las noches subsecuentes. Un poco después de que alguien se duerme, las ondas cerebrales producen corrientes eléctricas que en el electroencefalograma miden de 1 a 3 ciclos por segundo. Aproximadamente 90 minutos después, estas ondas llamadas Delta son sustituidas por las on-

das características del sueño MOR que miden de 3 a 12 ciclos por segundo y que son en las que ocurren los sueños y los movimientos bruscos de los ojos. También se puede soñar durante los periodos de sueño Delta, pero en contraste con los periodos de sueño MOR, aquéllos difícilmente pueden ser recordados. Las ondas de sueño MOR se originan en la formación reticular pontina, una masa de tejido cercana al tallo cerebral, y de ahí suben a la corteza donde se encuentra el principal centro procesador de la información visual.

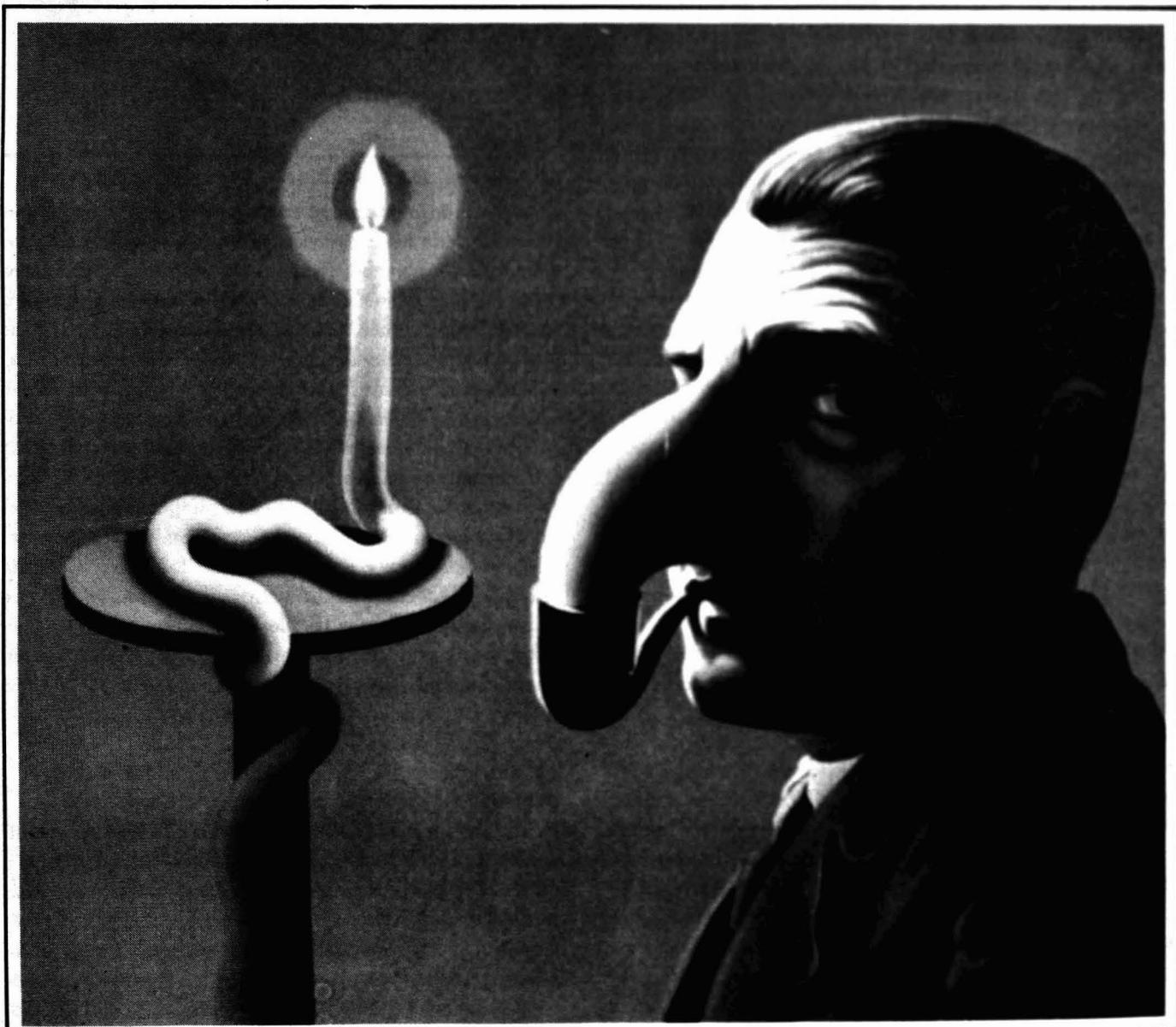
Durante un periodo promedio de 8 horas de sueño, una persona habitualmente tiene cuatro periodos de sueño MOR, cada uno de los cuales dura de 10 a 40 minutos. Los movimientos oculares rápidos se alternan con periodos de quietud.

En 1969 David Foulkes, de la Universidad de Emory, y Sergio Molinari de la Universidad de Bolonia, mostraron experimentalmente que es en los periodos en los que están ocurriendo los movimientos oculares rápidos cuando aparecen las imágenes vívidas de los sueños. Si se despierta al sujeto durante esta fase del sueño puede recordar el fenómeno alucinatorio y describir con cierta precisión la forma y el color de los objetos. En cambio, si se le despierta en periodos de

quietud, lo que se describen son sueños que contienen ideas pero muy pocas imágenes vivas.

El que las imágenes vivas coincidan con los periodos de mayor actividad neural que se origina en el tallo cerebral en donde no puede organizarse en forma lógica el pensamiento, sugiere que las imágenes no se relacionan con otras que han aparecido previamente. De ahí que estas alucinaciones producidas durante el periodo de sueño MOR resulten incongruentes. Los análisis que se han hecho de miles de imágenes oníricas reportadas por personas estudiadas en diversos laboratorios indican que mientras más vivas, más detalladas y más intensas en su colorido, son más inesperadas y sorprendentes.

Cada sueño tiene además un contenido emocional, el cual va cambiando en forma gradual, en contraste con los cambios bruscos de las imágenes alucinadas. De hecho, el mismo contenido emocional puede persistir a lo largo de todo el sueño independientemente de las imágenes. Las emociones durante el sueño probablemente se originan en el sistema límbico, un grupo de estructuras encargadas de transmitir la información emocional a la corteza durante los periodos de vigilia. Estas estructuras también se activan durante el sue-



René Magritte. *La lampe philosophique* (1935)

ño MOR. Ciertamente, la naturaleza de tales emociones puede estar influida por las preocupaciones, los deseos o los conflictos del sujeto. Sin embargo, no hay ninguna evidencia de que la emoción experimentada esté determinada por el contenido de los sueños.

V

Los sueños contienen dos elementos fundamentales: una secuencia de imágenes no relacionadas entre sí y un fondo emocional. Lo que ocurre aparentemente, es que en los periodos de quietud, es decir, entre cada periodo de movimientos oculares, el sujeto une y engrana estos elementos. Llena los vacíos entre una imagen y otra, y recrea una historia en la que logrará integrar imágenes congruentes con el fondo emotivo. El fenómeno sugiere que aún durante el sueño, tratamos de darle sentido a los elementos visuales y emocionales que estamos experimentando.

Hace algunos años, Bernard Karmel, del Centro Médico Mount Sinai en Nueva York, demostró que este tipo de síntesis automática es posible. En un experimento público que hizo al dar una conferencia en la Universidad de Pennsylvania, mostró una serie de luces intermitentes que se prendían y se apagaban sin ningún orden discernible y puso como fondo música de los Beatles. Los asistentes pudieron constatar cómo las luces, una vez que se puso la música, parecían adquirir un cierto ritmo. Es decir, parecía que había una sincronización coherente donde en realidad no la había. En el caso de los sueños, este proceso se elabora aún más cuando el sujeto despierta e intenta describir lo que estaba soñando.

La evidencia neurofisiológica disponible muestra, pues, que en la construcción de los sueños la mente no empieza con un tema y luego genera imágenes y sentimientos para expresarlo como se postuló en el pasado, sino que el proceso ocurre exactamente al revés: empieza con imágenes y emociones, y se improvisa un argumento con el fin de darles cierta coherencia.

El concepto de que los sueños están compuestos de un fondo emocional y fenómenos alucinatorios separados pero que ocurren simultáneamente, explica por qué con frecuencia resultan ilógicos, fragmentados y aparentemente inexplicables: amigos y parientes que nunca se han conocido entre sí aparecen con gran intimidad; en nuestra casa de cuando éramos niños se observan objetos que compramos siendo adultos; figuras grotescas surgen intempestivamente. La incongruencia, característica del mundo de los sueños, puede explicarse en función de estos procesos fisiológicos. Si se está soñando y se presenta un periodo de movimientos oculares, se generan nuevas imágenes que se incorporan al sueño en curso, y después viene un intento para darle cierto sentido a todos estos elementos independientes. Si uno sueña que está jugando barajas y tiene cuatro ases en la mano no puede sentirse triste: las cartas tienen que cambiar para que esto suceda.

Paradójicamente, la velocidad con la que ocurren todos estos eventos ayuda al proceso de integración. El sujeto no necesita articular docenas de alucinaciones en un argumento coherente, ya que la mayoría de ellas no se memorizan y sólo recuerda las más recientes. En este sentido, los sueños no son

tan diferentes a las conversaciones sociales en las que se puede cambiar de tema varias veces durante su curso. Se puede empezar hablando del tiempo, después de algún amigo en común, y finalmente sobre la situación económica que vivimos. Para entonces ya se olvidó totalmente el estado del tiempo. Esta situación cambiante, desconectada y fragmentada también favorece que el sujeto cuando despierta recuerde solamente algunas partes de lo que soñó, aunque este mismo proceso puede dar la impresión de que se han tenido varios sueños durante un solo periodo de MOR.

Este marco de referencia observacional y experimental permite a su vez entender por qué, como señalaba Aristóteles, pueden incorporarse a los sueños los sonidos, los olores y otros fenómenos sensoriales. Así como el sujeto intenta integrar las alucinaciones con el fondo emocional, también puede incorporar otro tipo de estímulos que surjan en ese momento. La campana de un reloj despertador se convierte en el timbre de una escuela, o una corriente de aire que se cuele por la ventana se incorpora a una escena invernal.

VI

A más de 35 años del descubrimiento de Aserinsky, el enigma de cómo el proceso fisiológico del sueño MOR genera el drama surrealista de nuestros sueños no ha sido del todo descifrado.

Algunos sueños parecen estar relacionados con lo que nos ocurre en la vida real. La tentación de pensar que éstos tienen algún significado particular resulta irresistible. Sin embargo, las explicaciones ancestrales de que se trata de mensajes sobrenaturales y la sugerencia de que su significado emerge de las profundidades de nuestro inconsciente, no son sino intentos por darle sentido a un fenómeno que nos ocurre y nos intriga. Nos intriga porque lo desconocemos.

Cierto, a veces las imágenes oníricas reflejan fielmente imágenes que hemos visto y seguramente almacenado en la memoria. Esto puede deberse a que tuvieron en nosotros un mayor impacto. Pero en todo caso, parecería ser más significativo el contenido emocional, porque éste sí puede reflejar nuestras preocupaciones y nuestra angustia. Los sueños repetidos con escenas violentas por ejemplo, se relacionan sin duda con la agresividad. El agredir, ser agredido o suprimir nuestra agresividad, puede ser un conflicto real en nuestras vidas. Pero igualmente cierto es que no todos los sueños reflejan conflictos. Su significado sería, en todo caso, mucho más amplio. El proceso de síntesis que hemos referido, es el que podría tener más significado; y el intento de darle sentido a los sueños, refleja la manera como un individuo percibe las imágenes y sus emociones.

Una pregunta más fundamental es por qué soñamos. El hecho de que en la escala zoológica haya varias especies que tienen sueño MOR, sugiere que este proceso tiene funciones biológicas específicas y seguramente importantes. Al respecto, tampoco existe todavía una respuesta categórica. Las preguntas sin embargo, se formulan hoy dentro de un marco conceptual, muy diferente al que existía a principios de este siglo; y las respuestas, menos espectaculares pero más apegadas a la realidad, se van dando. ◇

Cine

EL CINE IMAGINARIO (XI)

SECRETO
DE FAMILIA

Por Daniel González Dueñas

1. La cocina

Cuando a raíz de la muerte de Rudolph Valentino (1926) se produce una ola de suicidios entre sus admiradoras, Hollywood entiende que ha ido demasiado lejos en la mecánica de diluir la frontera entre ficción y realidad. Los dueños de los grandes estudios (De Mille, Selznick, Warner), fabricantes de mitos, deciden prever otro "síndrome de Valentino" mostrando lo que antes se había mantenido en un cierto secreto: la cocina fílmica, los pormenores no tanto de la vida privada de las "estrellas" —desde siempre material de consumo voraz—, como del rodaje propiamente dicho. A la vez, se propicia que autores, directores y productores compartan la luz pública con la misma *presencia* que los actores. El espectador aprende a festejar "también" a los personajes invisibles de la industria: no únicamente las "estrellas" habitan el Olimpo escenográfico hollywoodense, sino que detrás de ellas hay toda una estructura de sustento y promoción.

Sin embargo, la mecánica de "mostrar los hilos" habría de tener otras repercusiones monumentales: por principio de cuentas no sólo sirvió para marcar claramente la frontera entre lo "ficticio" y lo "real", sino para ubicar toda la "fábrica de sueños" en tal frontera. Ese mostrar los hilos no implicó un juego "limpio": ante todo significó crear otros hilos que habrían de tejer una madeja oculta precisamente por estar "abierta a los cuatro vientos". Cuando —a través de reportajes, noticieros y documentales— se hizo "exotérica" la entretela de una película, el público norteamericano mostró una respuesta de franco apoyo y hasta de confabulación; lejos de restar toda "transcendencia" a las imágenes y trucos cinematográficos, el espectador se mostró

doblemente dispuesto a ceder tanto su credulidad como su "sentido de la participación": Hollywood había inferido sin darse cuenta el más decisivo de sus triunfos.

Invitar al público a la "cocina" no equivalió a ponerlo en disposición de los códigos cinematográficos —como ese mismo público interpretara— sino a prever "síndromes de Valentino". Sin embargo, la enorme respuesta del público —que hizo suyos los "secretos" divulgados en tanto ahora los compartía— llevó a los más importantes magnates hollywoodenses a entrever no sólo la salvación de la "fábrica de sueños" sino del propio país donde esos sueños ya naufragaban al paso del tiempo —a medida que el gobierno norteamericano acumulaba contradicciones y oscuridades imposibles de mantener en la "privacidad de las salas estratégicas". Siendo Hollywood vaso comunicante de los avatares imperiales, el primer paso fue no sólo basarse en la mostración de la cocina fílmica, sino de la cocina política. Los medios masivos de comunicación difundieron tanto la vida privada de un estudio fílmico como la de una sala del Pentágono. La respuesta fue idéntica: el público respondió considerándose "dentro": ya nada se hacía a sus espaldas.

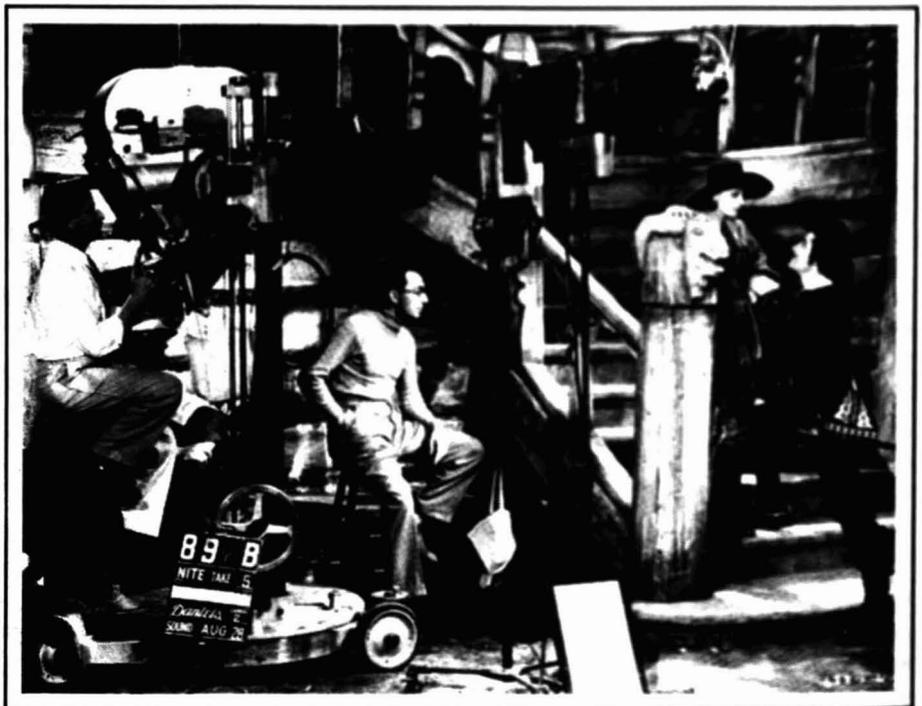
¿Cuál fue el preciso elemento que logró tal giro, iniciando la insólita costumbre norteamericana de solazarse mostrando sus oscuridades y hasta promoviendo productos "de denuncia"? Abrir la "cocina" fundamentó una *genealogía*. Desde entonces importa menos tal o cual divul-

gación, que el hecho mismo de "divulgar". No se *habla*: se *conversa en familia*. Se transmite así no una u otra elocuencia sino una atmósfera hogareña; lo dicho no implica a interlocutores: son cómplices vagamente emparentados. Lejos de implementar una fraternidad, se trata de inferir una hermandad (en el sentido de *secta*) que no habla: confabula.

De este modo se altera sutil pero intencionalmente el sentido de la oposición: aun los más firmes disidentes poseen "irrompibles lazos de sangre" con aquellos a quienes se oponen. Los une a todos, un gran vínculo de parentesco no fruto de la directa observancia de las raíces, sino de una convención "irrompible". El espectador norteamericano queda sin posibilidad de *alejamiento* crítico; el sentido genealógico subsiste más allá de toda enunciación: dos miembros de una familia pueden antagonizar y hasta no volver a dirigirse la palabra, pero seguirá uniéndolos una consanguinidad. Las fronteras del país quedan así pintadas color sangre. Es este color —invariable por artificial— el que *dirige* toda palabra posible.

2. La madeja

Desde tal gigantesco descubrimiento, Hollywood alcanzó su máximo logro. El realismo se develó como el arma de unificación más allá de todas las contradicciones. Entendiendo el cine como la imaginación colectiva, las salas estratégicas implementaron que imaginar sea aceptar

Greta Garbo y John Gilbert en *Queen Christine*



Alice Terry y Valentino en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*

como "propios" los hilos mostrados: la madeja que ellos forman al ser aceptados por el público norteamericano dibuja claramente, por un lado, los límites de esa madeja — los del país —; por otro, los privilegios implícitos en estar "dentro" de ella. El empresario, cineasta o espectador de otras nacionalidades que aspire a gozar de esos "privilegios" tendrá que sufrir una iniciación o al menos pagar un tributo: ante todo, transmitir esa forma de la imaginación fílmica que consiste en tener lazos consanguíneos — no "por derecho propio" sino por "afiliación" — con la más dislocada — pero más deslumbrante — madeja de convenciones participativas.

Fascinado por la eficacia de "haber mostrado la cocina", Hollywood la eleva a su máxima expresión: la cocina es ahora toda la casa; el mejor gambito es mostrar el juego y, más aún, elevarlo a carácter ejemplar. Por sus propias características se trata de un juego sucio: puesto "a los cuatro vientos", hace aumentar la sensación de consanguinidad que antes sólo habían sugerido — no demasiado fructíferamente — filmes como *El nacimiento de una nación* (David W. Griffith, 1915). Los miembros de una familia poco pueden ocultarse, en tanto la convivencia hogareña les permite conocerse y discutir abiertamente sus secretos o conflictos "en la privacidad del hogar". Por más monstruoso que sea tal secreto, a todos atañe (y aunque lo eludan, forma parte esencial de lo casero, de lo íntimo). Es el tío loco de

la familia: la excentricidad que, por estar "dentro", da calor y rasgos singulares al linaje — de estar "fuera" se le nombraría con todas sus letras. Es un tío (Sam) quien se erige en emblema: es él quien — divulgando su imagen en los célebres carteles de llamada al enrolamiento en el ejército afirma "necesitarte", a ti, miembro de la familia.

El espectador norteamericano que a través de la pantalla comparte esa información "íntima" contenida en las películas "de denuncia" sobre las propias oscuridades del sistema, sobreentenderá que se trata de un rasgo acaso intolerable pero "propio" — familiar —. Ello no quiere decir que fuera de las fronteras físicas de ese país la exhibición de tales filmes promueva nombrar a esa oscuridad "con todas sus letras"; la propia sintaxis



de estos discursos lleva al espectador de otras nacionalidades a sobreentender que se trata de una de esas confidencias que sólo se hacen a la "gente de confianza", a los "amigos de la familia". El juego sucio no únicamente no se oculta, sino que se convierte en el "único" juego.

3. La raíz ausente

Si el público estadounidense conoce la exacta localización de la frontera entre realidad y ficción, ello únicamente sirve para que pueda "entregarse" con doble furor a las convenciones hollywoodenses: esa catarsis obedece a que ha sido inhibida la alternativa de alejarse con doble ímpetu. Estando "dentro", su identificación con los personajes realistas se origina en el nombre con que se le describe *dónde* debe localizar la frontera y *cuáles* son los hilos pertenecientes a la madeja genealógica (para detectar toda filtración fronteriza y toda intromisión de hilos ajenos); no hay "alejamiento" posible si el realismo ante todo consiste en ventilar asuntos esenciales del clan.

En una familia, cada uno de sus integrantes tiene un "papel" que implica derechos y deberes: cualquier anécdota realista conmueve tanto como los avatares caseros vistos *desde dentro*. Hollywood transforma la falta de origen y el enorme vacío resultante, en un gran juego familiar; ante el sinsentido y la gran carga de tiempo muerto cotidiano, el menor conflicto cobra dimensiones colosales, trascendentes. La raíz ausente se cambia por un realismo genealógico y una heráldica desmedida. El espectador norteamericano no se dedica tanto a juzgar los papeles interpretados por diversos actores en pantalla, como a afinar el propio papel. De igual manera, cada integrante de la "gente del medio" hollywoodense aprende un rol participativo, consanguíneo. Todo papel queda determinado por una condición: la competencia. Ella, siempre incentivada, no rompe las fronteras: las afianza; aun los más devastadores canibalismos — o su "denuncia" a través de la pantalla — son *ínternos*: "todo queda en familia".

De igual modo, este basarlo todo en la conformación y principios de la familia burguesa no se contradice con la propia crisis de la familia norteamericana: toda ruptura a esa ortodoxia será ávidamente recogida para mostrar, como afirma un personaje de la archinominada *Hechizo de luna* (Norman Jewison, 1987), que "nada replaza a la familia". En este mismo filme se enuncia un verdadero manifiesto:

"No hemos venido al mundo para hacerlo perfecto: un copo de nieve, las estrellas son perfectos. Venimos para destruirnos y amar a la persona equivocada y morir. Los cuentos de hadas son pura basura." La "perfección" queda fuera del espectro humano: todo canibalismo "sirve" para recordarlo. Una verdadera fraternidad —juego limpio— es "cuento de hadas": los vínculos de parentesco se construyen desde su misma destrucción. Acaso de ahí el reconocimiento de la Academia hollywoodense a una cinta como *El padrino* (Francis Coppola, 1972), no atendida por su lucidez sino por su visión de la familia sectaria, corrosiva y "dura".

En todas las formas imaginables, la competencia se reviste de un carácter ejemplar; el pez grande devora al pequeño como parte de esa "natural imperfección": devorar es la clave del "instinto de superación", es decir, de la sobrevivencia, máxima ley familiar. Esta es la ley que será anhelada y obedecida por los industriales, magnates y negociantes de otras nacionalidades, que encabezan las ortodoxias cinematográficas respectivas. Son ellos quienes aspiran a ser los "amigos de confianza" y disfrutar los privilegios familiares: se sumarán al sobreentendido de tomar como "propio" aun al más burdo rea-

lismo, a las más infamantes anécdotas, a los discursos más dislocados. Hollywood exige una "entrega" basada en el sentimiento, única liga entre los miembros de una familia.

Como los verdaderos secretos, que de ningún modo han desaparecido, se oculta una certeza: de tanto insistir en esa "liga", hace mucho que desapareció lo "ligado": lo que mantiene unida a la familia es la familia. Convertido el sentimiento en un *todo* —único teatro posible de las devastaciones, en tanto escapa de la reflexión y en general de todo tipo de actividad racional—, Hollywood descalificará a la inteligencia (creadora de "cuentos de hadas"). Incluso frases como "luego de ver la película no pude dormir en toda la noche" tendrán un tono admirativo, mientras que aun la idea más novedosa no deja "huella" y no tarda en ser diluida por cualquier "acción" banal: la imagen hollywoodense "actúa" siempre y cuando no piense.

Mirar hacia el pasado o hacia el futuro es mirarlo siempre desde "dentro" de la familia: ésta sólo irá en pos de sus ancestros, desentendiéndose de cualquier otra raíz; de ahí la mitificación de los pioneros, los primeros colonizadores y sus "excéntricas" masacres. De igual modo, enfocar el porvenir no corresponderá más que a transmitir una herencia y asegurarse de su perduración. Pero no únicamente en el tiempo actúa la familia: también en el espacio extiende su "sensible" cohesión; mientras que en el interior de la madeja nacional lo turbio añade credibilidad —sentido consanguíneo— a la Gran Ausencia de un origen, fuera de ese país procede de modo inverso: arrebatada verosimilitud a las respectivas Presencias, a los verdaderos árboles genealógicos (aquellos verdaderamente arraigados a la tierra, las culturas ligadas a legítimas raíces). La unidad de la familia depende de la desunificación de las demás.

Cuando la "gran familia cinematográfica" se reúne en la "ceremonia de entrega" del Óscar, no sólo se reparten papeles sino se revisan las filtraciones, se festejan las defensas con el ataque, se celebran las adopciones, se condena sin cesar la transparencia (el "cuento de hadas"). La convulsión es "familiar", realista, mientras que cualquier alternativa —disidencia— es de inmediato incorporada al "espectáculo". La dinastía no "vive" en crisis: es la crisis; sólo ella puede mantener unido aquello que no existe sin fragmentación y sin violento canibalismo "en la sana paz del hogar". ♦

Música

UNA MITOLOGÍA TRANSGRESORA

Por Santiago Pérez

"Como músico de rock and roll tengo un sentido de la vida, un sentido de las cosas, de la diversión, del sexo y de las posibilidades humanas; pero sobre todo tengo un sentido de la libertad, creo que el rock and roll, en su mejor aspecto, siempre ha significado libertad. Por eso estoy aquí."

Bruce Springsteen

Un fenómeno que ha pasado desapercibido en México, es la conmemoración de la grabación del primer disco simple de los Rolling Stones. Hace ya un cuarto de siglo que dio comienzo toda una mitología transgresora hacia lo establecido a través del rock 'n roll. "Es sólo rock 'n roll pero me gusta", decía Mick Jagger. Durante los comienzos de la banda, el nuevo sonido de la futura "ola inglesa" no dejaba de ser censurado. Posteriormente, al tener pleno acceso a los medios masivos de comunicación y ser absorbido por éstos el rock n' roll se transforma en el idioma universal de todos los jóvenes del planeta. El rock se convierte en un negocio de proporciones gigantescas, pero sin embargo, gente como los Rolling Stones continúan provocando malestar a los guardianes de las buenas costumbres.

Jóvenes urbanos de la clase media británica fueron precursores en oponerse al sistema a través de la música. Canciones como: "Let's spend the night together" (pasemos la noche juntos) o el inmortal "I can't get no" provocaron escándalos y censuras debido a la exaltación que los Stones hacían del amor libre o de las críticas al consumismo.

Los Rolling Stones fueron la primera encarnación del "sexo, drogas y rock n'roll". A diferencia de los Beatles, que apuntaban hacia algo más meloso, aunque no hacían a un lado sus utopías sociales, Mick Jagger y los suyos enfrentaban la violencia con violencia y orientaban su psicodelia hacia el sexo. Si bien es de conocimiento público que los Beatles crearon uno de sus mejores discos ("Sargent Pepper"), bajo el influjo del ácido lisérgico, y



Greta Garbo y Gustav von Seyffertitz

ser dignos representantes en su film el "Submarino amarillo" de la estética psicodélica, no tenían la desvergüenza de los Stones que reconocían abiertamente el uso de las drogas. Brian Jones, su guitarrista, murió debido al exceso producido por el consumo de enervantes. También han contraído múltiples arrestos y procesos judiciales relacionados con posesión de distintas drogas. Keith Richards, principal guitarrista del grupo, dijo en una ocasión: "Dejaré las drogas cuando el médico diga que me quedan seis meses de vida. Quiero decir que si uno va a echarse a perder, es mejor hacerlo elegantemente."

"¿Dejaría usted que su hija se casara con un Rolling Stone?", difundía la prensa escandalizada por los atrevidos que conquistaron a toda Norteamérica. Fueron la representación musical de los movimientos sociopolíticos juveniles que en ese entonces se gestaban.

Al igual que los Stones, el mundo estaba en plena efervescencia. En Estados Unidos finalizaba el "American dream" de los muchachos que usan vaselina y toman malteadas con su pareja en el autocinema.

El infierno se materializó en muchos jóvenes que fueron a Viet Nam. El rock se convirtió también en un arma política para las nuevas tendencias: El Black Power, Las Panteras Negras, la lucha por los derechos civiles de los negros y los asesinatos de Martin Luther King y de J. F. Kennedy. Tla-

telolco, la primavera de Praga, el Che Guevara, el mayo francés y los surrealistas que prohíben prohibir, el bikini y la liberación sexual. Se trataba de hacer el amor y no la guerra.

El rock y la psicodelia fueron la expresión de los estratos medios de las sociedades industriales: los hombres se dejan crecer el pelo y la droga cobra sus víctimas a través del tiempo: además de Brian Jones, Jimmy Hendrix, Keith Moon (baterista de The Who), Jim Morrison y Janis Joplin.

Los jóvenes proclamaban Paz y Amor en un mundo convulsionado. En 1971 los Beatles se separan oficialmente, dejando atrás una historia de respetabilidad artística por primera vez vista en el rock. Abrieron campo para las tendencias psicodélicas, hindúes, bluseras y pacifistas.

Aquellos jóvenes hippies que no se refugiaron en las comunas, se integrarían al sistema. En Estados Unidos, por ejemplo, muchos partidarios del "Cerdo Pegaso" en contra de la campaña de Nixon, terminaron colaborando en el gobierno.

En la música, aquella división clara que eran entre sí los Stones por un lado, y los Beatles por el otro, se fue disolviendo con los años. Aquellos marginales "outsiders", el sistema los transformó en "rockstars" al más puro estilo Hollywoodense. Hoy en día, desde Paul McCartney hasta Mick Jagger son considerados "insiders". La "Simpatía por el diablo" pareció quedar



Ron Wood

atrás junto con la vieja "contracultura".

Los finales de los setenta traen consigo nuevas expresiones y temas que anteriormente grupos como el Velvet Underground con su art-sound sacaban a relucir la estética homosexual y la decadencia de la vida urbana, bajo la producción de Andy Warhol y las líricas de Lou Reed. Se transformaría en una estética generalizada con artistas como David Bowie, considerado también precursor del punk. Bowie a su vez, irrumpe en los escenarios con toda una estética lírico teatral, además de que es el primer rocanrolero sin un sexo claramente definido. Esta fórmula andrógina sería utilizada posteriormente por artistas como Michael Jackson, Boy George o Prince. Los efectos que produce esta indefinición de sexo, es provocar una misma atracción tanto en hombres como en mujeres.

A partir de 1976, los Sex Pistols escalan los primeros lugares de popularidad en Inglaterra. Da comienzo una nueva época, la era del punk. Influidos por David Bowie, especialmente con su disco "Ziggy Stardust y las arañas de Marte", los Sex Pistols encarnan la violencia directamente, ellos son la violencia del sistema y a la vez están en contra de éste. Atrás quedaron las utopías pacifistas; con el movimiento punk se manifiesta un odio por lo anterior. Se trata de crear al anti-héroe, no a un "rock star". La consigna de los Sex Pistols consistía en que cualquiera podía hacer música arriba de un escenario. En su canción "Anarquía en el Reino Unido" los Pistols definen lo que sería la columna vertebral de la ideología punk: "Yo soy un anticristo y soy un anarquista". Todo esto unido a una frase principal que trascendió en la historia del rock: "No hay futuro".

Mick Jagger en referencia al movimiento punk comentó: "Pueden decir que van a cambiar el sistema, pero si tienen éxito



The Beatles

tendrán que aceptar que son parte de ese sistema que tanto odian. La misma cosa, la misma mierda."

Paralelamente al fenómeno autodestructivo de los Sex Pistols, existe un movimiento punk con características de politización. En la gira que realizaron los Sex Pistols, llamada "Anarchy Tour", los acompañaba el grupo The Clash, representando todo un fenómeno transgresor a través de la política. En una época en donde en Inglaterra había cerca de un millón y medio de desempleados, The Clash encarna temas sobre las oportunidades profesionales, o hacia el aburrimiento que les provocaban los Estados Unidos. The Clash fue un importante propagandista de la Revolución nicaragüense hacia los jóvenes europeos. Precisamente su cuarto disco se llamó "Sandinista"; la quinta producción tomó el nombre de su propia tendencia: "Combat rock" (rock de combate).

Las llamas del punk se extinguen paulatinamente, en 1978 los Sex Pistols se separan. Su carismático bajista, Sid Vicious, muere por una sobredosis. El manager de la banda, Malcolm Mc Laren, también conocido como la "eminencia gris del punk",

abre la primera boutique punk llamada Sex. Comienza toda una manipulación comercial con una tendencia que luchaba precisamente en contra de eso.

The Clash abandona sus orígenes punks para formar parte del New Wave. Se puede afirmar que esta corriente musical forma parte del sonido de la presente década. El New Wave se transforma en la "segunda ola inglesa". Sus grupos más conocidos son The Police, y años más tarde el cuarteto irlandés U2.

El trío compuesto por The Police fusiona los sonidos que llevaron los inmigrantes de las ex-colonias a los puertos ingleses. Después del auge arrollador de Bob Marley, el Reggae jamaicano se mezcla por primera vez con sonidos netamente sajones.

El disco "Fantasma en la máquina" de The Police se acerca un poco más a la temática social. "Un mundo, no tres" es el título de una de sus canciones. "No tengo fe en la Constitución, no hay una maldita revolución", dicen las primeras voces que se escuchan en el long play. Últimamente Sting, la voz del disuelto trío, fue participante de la gira mundial que realizó

Amnesty en pro de los derechos humanos, con músicos de la talla de Peter Gabriel, Bruce Springsteen, Tracy Chapman y Yossou N'Dour.

Retornando al New Wave, se destacan personajes del tipo de Ian Dury & The Blockheads, un poliomielítico de muy baja estatura, que a la salida de un hospital psiquiátrico optó por la música. Dury se consagró cantando: "Sexo, droga y rock'n roll es todo lo que mi cerebro y cuerpo necesitan".

Nina Hagen es una cantante que ha sobrevivido al punk, al New Wave y al post punk. La Hagen es una alemana cantante de ópera, que demostraba en su música inclinaciones al "misticismo hinduista galáctico".

Mientras tanto, en el otro lado del Atlántico, se velan en el bar underground CBGB de Nueva York las más variadas características del New Wave americano. Blondie, Television, Talking Heads, Patti Smith y Los Ramones escalaron a la fama desde aquel antro.

También otra corriente que heredó los vestigios del punk fue el post punk, con grupos como Bau Haus, con una tendencia dark y gótica. Paralelamente, surgen nuevos sellos independientes como 4 AD y Beggars Banquet.

En diciembre de 1980 asesinan a John Lennon, Reagan y Thatcher se instalan en el conservadurismo. Mientras tanto, músicos de conservatorio como Devo cuestionan los beneficios tecnológicos industriales a través del "Tecno".

A mediados de los ochenta el rock tiene mucho éxito con su imagen. Michael Jackson estrena sus videos "Beat it" y "Thriller". Se crea una visualización con caracteres publicitarios a través del rock pop. Sin embargo, paralelamente, el rock utilizó su poder de convocatoria para organizar festivales en favor de los derechos humanos, la ecología, en contra del hambre, o por distintos motivos políticos. También se crearon organizaciones, como la de rockeros en contra del voto a Margaret Thatcher.

En resumen, el rock fue y será transgresor, aunque eso no quitará carilindos que complacerán a los *mass media*. En 1956 Albert Carter, un pastor pentecostista, hizo una interesante predicción: "A través del rock'n roll el hombre blanco queda rebajado a un nivel inferior del hombre negro. El rock'n roll es parte integrante de un complot para socavar la moral de la juventud de nuestro país. Tiene carácter sexual, inmoral y es el mejor camino para fusionar ambas razas." ♦



Teatro

PRESENCIA FEMENINA

Por María Muro

Jesusa Rodríguez prepara un espectáculo sobre Marguerite Yourcenar. Las implicaciones y el propósito son múltiples. La imaginativa directora de teatro pretende descubrir y expresar el espíritu de uno de los pensamientos más lúcidos de nuestro tiempo. Marguerite Yourcenar fue la mujer en la isla, dedicada a la convivencia con los seres humanos, y a una contemplación que, desde el corazón de la naturaleza, dio notables frutos creativos en el orden de la reflexión.

Acudo a observar el trabajo inicial del grupo Divas: veo las prácticas actorales cuando comienza la búsqueda artística. Converso con Jesusa sobre los preparativos de la obra y ella me habla acerca de la Yourcenar, su protagonista.

Ejercicios de iniciación

En un garage enorme, de una casona alejada del bullicio, se lleva a cabo el retiro destinado a los ensayos. El garage contribuye en cierto modo a dar la atmósfera propicia a los primeros ejercicios preparatorios de la obra, la que tal vez, como dice Jesusa, lleve el nombre de *Cada quién su Marguerite*.

En un ejercicio inicial, como en un rito, los actores y actrices rodean múltiples piedras, enormes y pequeñas piedras de río. Ellos expresan sentimientos diversos hasta llegar a una catarsis de llanto o de risas. Todos participan de la emoción. Tratan de sentirse uno a uno para guardar la unión que requiere todo equipo de trabajo: se abrazan, reconocen y confunden. Vuelven a la concentración, centran su atención en el signo de la piedra, como rindiéndole culto, tal vez porque simboliza lo más arcaico, lo que ha estado siempre, desde el inicio del mundo. Las piedras son el centro de la mirada.

Uno a uno los actores caminarán yendo de piedra en piedra. Cada quién se afianzará con las plantas de los pies a la piedra. Los pies casi toman la forma de las

garras de un águila. Se afianzan a la piedra: se diría que se transmutan, que se convierten en parte de esa piedra.

Jesusa, ante el auditorio de actores que la observa acuciosamente, corre de un lado a otro cargando piedras grandes y pequeñas. Las piedras, según las acomoda Jesusa desafortadamente, toman la forma de un laberinto. Al principio del laberinto la señal es una piedra plana, encima de la cual un huevo frágil guarda el equilibrio.

La directora instruye, explica a cada actor cómo debe entrar al laberinto: debe ser despacio, consciente. Debe montar en la primera piedra: cuidará que el huevo se mantenga en su posición de equilibrio. De acuerdo a la habilidad del actor, el huevo se tambalea o cae. Jesusa ordena al actor que perturba el equilibrio del huevo diciéndole: "no puedes caminar en el desorden. Hay que ordenar, a fin de proseguir". El actor colocará el huevo en su posición original: sólo así podrá continuar su paso, el camino arduo por cada piedra de río que ahora integra un laberinto.

Cada ejercicio forma parte de la iniciación al viaje. Los actores, en forma irracional, aunque intuitiva, siguen las instrucciones de la conductora, quien a su vez sigue el camino de sus propios impulsos: ella sabe perfectamente que ha emprendido una aventura, y que ésta tiene un alto riesgo, que consiste en el placer de experimentar.

Jesusa dice con firmeza que "el cuerpo", o mejor dicho, "la máquina humana", será el hilo conductor de *Cada quién su Marguerite*. Así, Jesusa conduce a los actores a ejercicios destinados al conocimiento del cuerpo humano. Será sobre todo la figura de una mujer preñada, imagen del origen, el cuerpo de la contemplación. Ver con profundidad intuitiva, volver al origen, a la esencia femenina de donde proviene todo.

Los actores, sentados, formando un círculo, con los ojos cerrados, permanecen en concentración continua. Meditan acerca de un órgano del cuerpo, hasta convertirse, por virtud de la imaginación, en ese órgano específico que ellos mentalmente han escogido. Jesusa coloca una figura de plástico dispuesta para la enseñanza de la anatomía. La figura tiene forma de mujer preñada. Lentamente, Jesusa la desintegra. Quedan a la vista todos sus órganos. Ella los coloca en torno al centro del espacio de trabajo. Luego hace sonar un caracol largamente, remitiendo a los actores a una sensación de origen, de primitivismo.

Alargando el tiempo, a gatas, los actores van hacia el centro. Miran detenidamente esa diminuta forma del órgano que han escogido: será el corazón, el hígado, el pulmón, o el cerebro. Cada uno explicará por qué ha escogido esa parte del cuerpo. . .



LAS NUEVAS COLECCIONES DEL FONDO EN 1988

México 75 años de Revolución
DESARROLLO ECONÓMICO
2 tomos

DESARROLLO SOCIAL
2 tomos

POLÍTICA
2 tomos

EDUCACIÓN, CULTURA Y
COMUNICACIÓN
2 tomos

Biblioteca de la Salud

Earl R. Babbie
MÉTODOS DE
INVESTIGACIÓN POR
ENCUESTA

Guillermo Soberón, Jesús
Kumate y José Laguna
(compiladores)

LA SALUD EN MÉXICO:
TESTIMONIOS 1988

3 tomos, 4 volúmenes

Yvonne Brackbill, Karen
McManus y Lynn Woodward

MEDICAMENTOS Y
EMBARAZO

Colección Puebla

Luis Reyes García

• CUAUHTINCHAN DEL
SIGLO XII AL XVI

Formación y desarrollo histórico
de un señorío prehispánico

• DOCUMENTOS SOBRE
TIERRAS Y SEÑORÍOS EN
CUAUHTINCHAN

*La Industria Paraestatal en
México*

Fernando Jeannot, Raúl Conde
H. y Fernando Sancen C.

ESTUDIOS SOBRE
ECONOMÍA Y ESTADO

Identidad, regulación,
integración y regímenes
productivos

José Ayala Espino

ESTADO Y DESARROLLO

La formación de la economía
mixta mexicana (1920-1982)

*Cuadernos de Renovación
Nacional*

16 volúmenes



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

La siguiente tarea o ejercicio de iniciación será ir a un río. Todos juntos buscarán una piedra con forma similar a la de ese órgano seleccionado. Deberán encontrar una piedra que tenga la más cercana forma al órgano que escogieron. Todo esto para construir con piedras el cuerpo femenino de la mujer preñada, que será la imagen misma de la "máquina humana", es decir: la máquina que da inicio a la vida.

Divertimento sagrado

El experimento de Jesusa y el grupo Divas intenta sobre todo observar la relación entre el cuerpo y el universo. Emplea las piedras en contrapunto con el cuerpo humano, a fin de guardar un equilibrio. Al entrar en comunicación con el propio origen, según las palabras de Jesusa, se desea ser más humildes y menos necios.

Se parte del principio, de *La obra negra*. "Queremos renacer —afirma Jesusa—: destruir, para resurgir. Quemamos tu casa para iniciar, para emprender el viaje". Lo que hace y dice la directora remite a señales de la conciencia colectiva, como de una manera parecida esas señales quedaron expuestas en *Sacrificio*, de Tarkovski: el viento, el agua, el fuego son



Marguerite Yourcenar hacia 1908

los elementos naturales del principio, y son los elementos, los medios rituales para la transfiguración, para el viaje espiritual. "Que se pudra todo lo valioso y que se renazca de la putrefacción", dice en forma terminante.

En torno a Marguerite Yourcenar, Jesusa pretende hacer un teatro arcaico, para el que la presencia femenina es vital. Se parte del matriarcado, que da inicio a los tiempos. Se hace una regresión al mundo primitivo, en el que la esencia de Marguerite Yourcenar es protagonista.

Al hablar de este proceso, Jesusa califica a su obra diciendo que es una "transmutación, o transición, o mejor dicho una combustión interna donde todo se transforma". Ella y los actores se nutren de los conocimientos científicos en torno a la gravitación universal. Esto es muy importante, ya que el científico y el artista llegan al mismo punto, aunque los caminos sean diferentes. El científico necesita la comprobación, mientras el artista llega al mismo fin a través de la experiencia poética. Mediante las dos disciplinas se entra a ese proceso interno de combustión.

Jesusa ha hecho teatro durante varios años a partir de las emociones. Para el actual trabajo desecha esta posibilidad. Ahora importa revalorar las pérdidas y reencontrar los significados. Hacer una especie de vivisección de la pasión amorosa. "¿Quién puede atreverse a hablar de castidad sin haber desmontado la máquina del sexo?", dirá uno de los personajes de Marguerite Yourcenar.

A través del divertimento que emprendió el grupo Divas, asegura Jesusa, no se espera encontrar nada en ese camino sino el goce. Nada es claro. El camino que se han trazado, oscuro, irracional, se irá tal vez conociendo en el instante mismo. Lo "sagrado" tendrá que llegar. La religiosidad se dará seguramente, porque se ha emprendido el viaje.

El sentido del humor que ha caracterizado a Jesusa, nunca lo pierde. Me dice que todo esto, contado, suena pretencioso, petulante. Pero asegura que se encuentra en el inicio, con un bagaje innegable que le ayudará a ir viendo la luz en este camino desconocido.

Jesusa recuerda una frase que hace suya para este preciso trabajo que realiza sobre Marguerite Yourcenar: "No me parece nada mal una vida entera dedicada a observar la relación entre el cuerpo y el Todo." Se refiere a ese cuerpo productor de los sueños y de las secreciones, de los fluidos espirituales que permiten el conocimiento de la vida. ◊

Libros

POEMAS DE FRIEDRICH NIETZSCHE

LA VIOLENCIA POÉTICA

Por Ruxandra Chisalita

Entre numerosos títulos, de los cuales a México han llegado algunos tomos dedicados a Hölderlin, Celan, Stevenson y Novalis entre otros, Ediciones Hiperión publica, en edición bilingüe, *Poemas de Friedrich Nietzsche*. El lector recibe en el prólogo una orientación en lo que se refiere a la filosofía y a las tendencias poéticas de Nietzsche, omitiéndose la indicación sobre la proveniencia de los poemas, dato útil y justificado precisamente por lo que se desea mostrar en tan estrecha relación: la filosofía y la poesía; indicar que la mayor parte de estos poemas han sido concebidos para ser de pronto apertura de lenguaje en libros como *La gaya ciencia*, *Así habló Zaratustra* o *Más allá del bien y del mal*, sería sólo una reiteración en cuanto al parentesco indiscutible entre el pensamiento y la expresión de éste en un estado intuitivo, en voz poética.

En la colección que proponen Txaro Santoro y Virginia Careaga, destacan los "Ditirambos dionisiacos", que han sido retomados por el filósofo para configurar un conjunto poético, a pesar de que sus partes han sido insertadas en *Así habló Zaratustra*; otro gran poema "De las altas montañas", había sido enviado en una carta de Nietzsche a Heinrich von Stein, a finales de 1884, y aparece en *Más allá del bien y del mal*. Con títulos diferentes, están integrados en la obra filosófica, como en el caso de la mayoría de los poemas breves que forman parte del prólogo y del apéndice de *La gaya ciencia*, donde una agrupación a manera de epílogo lleva el nombre de "Las canciones del príncipe Vogelfrei" y datan de diferentes épocas, desde 1882 a 1886.

En el caso de una interpretación del acto de creación, "El lamento de Ariadna", donde el protagonista o la protago-

nista poética es identificada con un demiurgo, conviene señalar que se trata de un escrito de suma importancia, ya que Nietzsche ha vacilado en dar un título definitivo al poema. Los títulos posibles o probables indican la función del texto dentro de una visión del nacimiento de las ideas y del pensamiento en general. En *Así habló Zaratustra*, éste lleva el título de "El mago", sin que los demás —opciones conservadas en las tachaduras de los manuscritos— sean menos significativos: "El penitente del espíritu", "El poeta", "El tormento del creador", "De la séptima soledad", "El pensamiento". Estos posibles títulos indican que se podría pensar en una misma identidad, cuyos nombres son diferentes, sin apartarse demasiado de un mismo significado. Remiten, todos ellos, a la idea de que la existencia del creador es una forma de soledad, la más dolorosa, llamada también "séptimo mal" o "séptimo espejo" en otros de los textos nietzscheanos, a la vez que no se aparta demasiado del siete como número apocalíptico; la soledad del creador es silenciosa y a la vez maldita: en esta séptima soledad se adivina la gran pausa de la que habla el Apocalipsis, cuando sucede la apertura del séptimo sello: "Y cuando abrió el séptimo sello, hubo un silencio en el cielo como de media hora." Idéntica a la Creación, la destrucción es también pausa, suspenso, vacío antes de iniciar una dinámica delirante; es en la interpretación nietzscheana, aquel movimiento suspendido en que cuaja el pensamiento: su tormentoso momento de silencio.

Este poema-comodín podría ser trasladado desde el nacimiento del pensamiento a la creación de la poesía. Su importancia aún mayor está en que debía formar parte de una serie de coloquios entre Dionisio, Teseo y Ariadna, entreverados con los textos de un libro nunca escrito: *Diálogos en Naxos*; según recuerdan algunas anotaciones de Nietzsche, cada uno de los personajes se identifica a su vez con el laberinto, espacio interior más que espacio de una búsqueda fabulosa, constatación que subvierte la trama mitológica.

Una información acerca de los poemas-aforismos que son seleccionados desde *La gaya ciencia* sería un enriquecimiento del que un libro como esta colección de poemas difícilmente podría prescindir. Las advertencias al lector deberían ocuparse con más afán innovador a lanzar hipótesis —aunque fuesen éstas temerarias— de lo que podría ser en Nietzsche, la armonía y la doble violencia, poética y filosófica, de estos dos lenguajes del pensamiento, evi-



Friedrich Nietzsche, adolescente

tando aquella observación demasiado general y por lo mismo libremente aplicable a cualquier artista o pensador: es una verdad innegable, pero sin ninguna utilidad, de no haber un señalamiento de más trascendencia, que obra y autobiografía son inseparables. . .

En cuanto a estilo poético, el autor persigue "la longitud, la necesidad de un ritmo amplio", alternando con las exclamaciones y la violencia poética.

La versión española de los poemas —realizada por Santoro y Careaga— es exacta, medida, con mínimas interpretaciones que se limitan a los versos difíciles o las innovaciones léxicas nietzscheanas, como lo es por ejemplo "umsfinxt", que se traduce con el neologismo "esfingeado", de una simplicidad agradable, comparado con la forma que prefiere A. Sánchez Pascual en la edición de *Así habló Zaratustra* (Alianza Ed. 1985, no. 377), "circumesfingeado", tal vez más cerca-

na en cuanto a la dinámica del significado original, pero menos afortunada poéticamente.

El libro que propone Ediciones Hiperión opta por un tono a veces demasiado solemne, este tono que en tantas traducciones de poesía hace pensar en notas obituarías en honor de los originales literarios; aquí, en su mayor parte, los versos logran detenerse a tiempo y la solemnidad es llana y convencional. Se extraña el tono violento y juguetón del original, sus numerosos juegos e inventos, los diminutivos burlones y los sustantivos compuestos hasta el exceso, los juegos de palabras que crean asociaciones difíciles de traducir, llenos como son de malicia onomatopéyica; recordemos solamente aquel "Fächer— und Flat ter— und Flitter-Röckchens", en que se concentran características como la apertura en abanico, el vuelo y el centellar. En la traducción, el tono nietzscheano se siente *pacificado*, calmo, elegante, como si se hubiese aplicado una fuerte corrección estilística a lo malhumorado, cáustico, ácido que le es tan característico. Traducir poesía implica una dificultad similar a la que suscita la traducción del texto filosófico, puesto que en ambos casos la palabra comienza a significar desde sus más recónditas profundidades etimológicas, operando una renovación del significado común, una retroalimentación con el sí-mismo más remoto.

Naturalmente habrá quienes defiendan la corrección, exactitud y escrupulosidad, pero por otra parte, en poesía es preferible salvar lo más que se pueda del espíritu, como si para lograrlo fuera preciso hurgar en la otra lengua hasta dar con las correspondencias de todos los abismos, declives, desbordamientos volcánicos de la lengua, más que perseguir paso por paso el original. Indudablemente, es éste un reproche válido para la mayor parte de las traducciones de poesía, pero en cada caso particular hay que tomar en cuenta que no se debe caer en la mera transcripción, evitando, además, que los traductores impriman su huella de correctores-censores; en cambio, debería medirse constante y simultáneamente la expresión en ambas lenguas, hasta que la nueva versión sea un renacimiento, otra vida propia del texto en una lengua diferente, pero igualmente carente de pudor y de purismos, tal y como fue generada en el arrebato inicial. ♦

Friedrich Nietzsche: *poemas*-Ediciones Hiperión, Madrid, 1987, traducción y selección: T. Santoro y V. Careaga

LA IMAGEN INTERIOR DE LAS COSAS

Por Jorge Von Ziegler

En 1980, en su discurso de toma de posesión de la cátedra "José Clemente Orozco" de la Universidad Nacional, Rufino Tamayo expresó: "Mi verdadero, mi único lenguaje está hecho de formas. De las palabras he prescindido lo más posible, quizá porque jamás logré expresarme a través de ellas con la eficacia y la sinceridad de mis pinturas." Veinticinco años atrás, también a propósito de Orozco, no había encontrado mejor elogio para el gran pintor jalisciense que calificarlo así: "ejemplo singular en este ambiente nuestro en el que se pretende hacer pintura con palabras y en el que él hizo pintura sin jamás abrir la boca." Y si retrocedemos aún más en el tiempo, lo vemos desdeñar, en 1949, el empleo de las palabras en la defensa de su concepto de la pintura; prefiere valerse de su obra, "que es — dice — el retrato de mi convicción y es también mi palabra y mi arma de combate."

Esta posición no ha sido sólo una norma ética en Tamayo, sino, sobre todo, una consecuencia necesaria de su estética, que se despliega alrededor de la distinción entre poesía y literatura. Tamayo asume el sentido etimológico de la palabra "poe-

sía" para decir que la pintura, expresión poética de un contenido poético, es en su esencia creación, no imitación o copia de la realidad. Transfigura la naturaleza y produce mundos autónomos, vida independiente cuyas leyes son las de la imaginación. El objeto de la pintura es fijar una imagen interior de las cosas — su esencia —, no describirlas o usarlas para afirmar tal o cual idea sobre la realidad. De su poesía y de sus cualidades plásticas deriva enteramente su valor. Nada más ajeno a ella, por lo mismo, que la literatura, entendida como discurso, pronunciamiento, periodismo, ideología. Si la poesía es el reino de lo inefable, la literatura no hace sino decir, explicar, describir, juzgar. La pintura no juzga ni explica: mira el interior de las cosas y crea nuevas realidades. Tamayo no niega el alcance o la importancia de la pintura de contenido ideológico sino el que esa importancia o ese valor consistan en la ideología o la política vertidas en el cuadro.

Puede extrañar, en un pintor que ha desconfiado tan repetidamente de la palabra como sucedáneo o complemento de la pintura, la idea de un libro de textos suyos. En su obra, Tamayo se negó a servir a la palabra, y como pintor, a servirse de la palabra. Pero la extrañeza desaparece si vemos que *Textos de Rufino Tamayo* es y no es un libro del pintor. Muestra, en distintos órdenes, esa relación crítica de Tamayo con la expresión verbal. Relación plural y contradictoria: va desde la negativa a hablar hasta la escritura de un poe-



Rufino Tamayo. *Pájaro inalcanzable* (1949)

ma, desde el rechazo del arte al servicio de una ideología hasta la producción de viñetas religiosas. También, relación dual; pese a defender con una convicción férrea una plástica pura, Tamayo, en textos y declaraciones diversas, enunció una estética y postuló su propia ideología; paralelamente produjo una obra gráfica desprendida de textos literarios o destinada a ilustrar libros y revistas.

Debido al énfasis puesto por Tamayo en la autonomía de la pintura, esta faceta de su producción ha sido poco conocida. Gracias al trabajo estricto de Raquel Tibol en la búsqueda, el examen, la selección y la organización de los materiales gráficos y literarios, ahora es posible una primera visión integral.

Los textos son de naturaleza y procedencia diversas: presentaciones o notas de catálogos, respuestas a cuestionarios, entrevistas, cartas, artículos, discursos, opiniones y el poema — fechado en 1983— que cierra la antología. El conjunto es lo que importa. Imagen de una vida intelectual enérgica y apasionada, permite extraer contenidos autobiográficos, teóricos y críticos coherentes.

La estética de Tamayo gira alrededor de la definición de la pintura como suma de cualidades plásticas que expresan un contenido poético, por encima de tareas didácticas, morales, sociales o políticas. Esa definición se inscribe, como señala Raquel Tibol, dentro de la ríspida polémica sostenida por Tamayo con la Escuela Mexicana de Pintura. Consecuencia de ella es la discusión sobre la mexicanidad y la universalidad de nuestro arte, que no fue, durante la primera mitad del siglo, exclusiva de la pintura. Opositor del nacionalismo estrecho, Tamayo se definió, como es sabido, por un arte universal con acentos nacionales.

En el prólogo del libro, Raquel Tibol recoge la enumeración de los temas centrales de la estética de Tamayo que hiciera Justino Fernández. 1) el arte de nuestro tiempo, 2) mexicanismo y universalidad, 3) el arte en México, 4) el caballete y el muro, 5) el realismo (como figuración o como corriente ideológica), 6) los secretos del laboratorio pictórico, 7) el porvenir del arte. Ordenada cronológicamente, la recopilación de Raquel Tibol, que va de 1943 a 1983, es útil no sólo para componer, a través de un discurso circunstancial, esa estética, sino para observar cómo Tamayo, a partir de su definición de la pintura, iba desprendiendo sus consecuencias necesarias. Surgida bajo los imperativos de su momento y casi siempre por estímulo



Rufino Tamayo. *Pareja en gris*

los de orden polémico, su estética transita de la impugnación del arte político o social, violenta a veces, a la serenidad, en los últimos años, de la recapitulación autobiográfica y el sabio análisis de las técnicas pictóricas.

Algo semejante puede decirse del aspecto crítico del libro. Tamayo valora el muralismo mexicano, la pintura de Ciudad Universitaria, el arte moderno y sus antecedentes decimonónicos, las corrientes norteamericanas. Sus juicios no son importantes como crítica sino como testimonio del gusto, la posición y las influencias de un gran pintor. La cronología permite ver una evolución. Evolución, no desviación o cambio. Lo que distingue a Tamayo de otros grandes pintores mexicanos que enunciaron sus ideas y su estética, es la coherencia de sus concepciones y la fidelidad a ellas. Tamayo pudo introducir nuevas apreciaciones a su discurso pero nunca se apartó de su idea fundamental. Tal vez esa coherencia, que en su extremo llega a ser rigidez, obedece al periodo en que genera su discurso. En 1943, observa Raquel Tibol, "habían pasado ya el periodo formativo y las primeras batallas por obtener un espacio profesional". Tamayo, desarrollado plenamente, había encontrado ya un camino.

La verdadera evolución de Tamayo está en su arte. El aspecto aquí revelado, el de su producción gráfica, constituye una evidencia suficiente. El primer dibujo inclui-

do data de 1925; el último, de 1986. El de 1925 es un retrato de Jaime Torres Bodet para el poemario de éste, *Biombo*; el de 1986, una ilustración para la portada de la revista *Vuelta*. Casi siempre figurativas, las ilustraciones de Tamayo para portadas de libros, revistas y discos, catálogos de mano y carteles, obedecen a su desarrollo como artista y al carácter de las publicaciones para las que trabajó. De allí la versatilidad que tuvo que mostrar en su tarea como ilustrador. Lo mismo ejecutó imágenes en su más puro estilo formalista que viñetas ornamentales de asunto religioso difíciles de situar en su producción.

Situados a medio camino entre el pensamiento informal y la escritura, hechos de azares y circunstancias fortuitas, como de impulsos y energías intelectuales de su momento, estos *Textos de Rufino Tamayo*, más que un libro, son la transcripción de un pensamiento vivo. Si encierran un contenido autobiográfico, teórico y crítico, no son autobiografía, teoría o crítica. Su lector ideal debe saber desentrañar su tejido y llevarlos a un orden en que, unidos a la contemplación de la pintura, sean no un complemento o una explicación del cuadro, sino el reflejo paralelo de la energía intelectual que lo creó. ◇

Textos de Rufino Tamayo. Recopilación, prólogo y selección de viñetas de Raquel Tibol. México, UNAM (Coordinación de Difusión Cultural), 1987.

Discos

25 GRABACIONES
SOBRESALIENTES DE 1988
(2a. PARTE)

Por Rafael Madrid

Wagner: Wesendonk lieder.

R. Strauss: 4 Canciones.

Brahms: Rapsodia para contralto.

Dame Janet Baker. Sir Adrian Boult dirige la Orquesta Filarmónica de Londres y el Coro John Alldis.

EMI CDC 7 47854-2

Durante su exilio forzoso en Zürich, Suiza, Wagner al estar componiendo TRISTÁN, mantuvo un apasionado *affaire* con Mathilde, la esposa de un acaudalado comerciante de esa ciudad, Otto Wesendonk, y de ese romance se derivó una mutua colaboración artística. Mathilde se vió a sí misma como discípula y profeta de un gran artista, su inspiración física y mental. Ella escribió los textos de las 5 canciones, aunque bajo la supervisión personal y literaria de Wagner. Éste, en el apogeo de su infatuación, no la tomó realmente en serio como escritora: el manuscrito de la primera página de las canciones Wesendonk las titula: *Fünf Dilettanten Gedichte* (Cinco poemas diletante).

Los orígenes y música de estas canciones están inextricablemente ligados a la composición de TRISTÁN E ISOLDA. Después de la ruptura de su romance con Wagner, Mathilde trató infructuosamente de interesar a Brahms en su obra poética.

La *Rapsodia para contralto* de Brahms pertenece a una serie de obras que deben su existencia al interés del compositor en hacer música coral con acompañamiento orquestal. El *Requiem Alemán* fue la primera de sus composiciones que exploró la combinación de solistas y coro con orquesta. Fue un gran éxito internacional y lo animó a escribir otras obras semejantes. La siguiente fue la cantata Rinaldo, con palabras de Goethe, compuesta para tenor, coro masculino y orquesta. Finalmente, para su *Rapsodia* escogió una sección del *Harzreise im Winter* de Goethe,

tocándole el turno a la voz de contralto acompañada con el coro masculino y la orquesta.

La introducción orquestal, un *adagio* en do mayor plantea la escena sombría. La voz entra sin acompañamiento pero pronto se le une la música mordiente de los primeros compases. El principal tema de la Rapsodia es introducido con un cambio de pauta a *andante*. En la segunda sección cuando el coro masculino se une a la solista uno comprende mejor por qué Brahms escogió la voz femenina más grave. La súplica de redención y liberación suena todavía más conmovedora viniendo de un lamento femenino. También sugiere la salvación a través del amor de una mujer, una idea totalmente acorde con las creencias del compositor y del poeta. El compositor mismo, su alma solitaria, nunca encontró un objeto permanente para sus afectos. En ese contexto la obra es probablemente autobiográfica.

La británica Janet Baker, una de las más grandes mezzosopranos de este siglo, tiene a su cargo estas obras que ha cantado prácticamente en todos los escenarios del mundo a lo largo de su extensa y brillante carrera. Junto con Sir Adrian Boult forman una pareja ideal para hacer este tipo de música. Las grabaciones, muy bien hechas en 1971 y 1976, se transfirieron a disco compacto en forma impecable.

Mahler: Kindertotenlieder (canciones a la muerte de niños)

Arias y canciones de Gluck (Orfeo y Euridice), Handel, Purcell y Mendelssohn.



Wagner

Kathleen Ferrier. Bruno Walter dirige la Filarmónica de Viena. Otros directores y orquestas.

EMI CDH 7610032. Grandes grabaciones del siglo.

Escuchando este disco vino a mi memoria el recuerdo del inolvidable maestro Ernesto Roemer — pionero intérprete de Mahler en México — a quien conocí en su tienda de discos allá por la Avenida Insurgentes, que escribía en su ensayo: "Si no se siente lo que es fantasía artística y carácter artístico, queda uno irremediablemente detenido en la superficie de las obras de Mahler. . . la técnica ha hecho presa en nosotros, el delirio de los hechos materiales nos tienen sojuzgados; lo puro, lo primitivo, lo ingenuo se nos ha vuelto incomprendible; ya no creemos en los cuentos de hadas, y con Mahler tenemos uno tan cerca, casi al alcance de la mano. . ."

Los Kindertotenlieder sobre poemas de Friedrich Rückert, junto con los otros ciclos de lieder formados por poemas del mismo Mahler, son en opinión de todas las autoridades, los momentos más logrados de la creación mahleriana en el terreno del lied. El dolor transformado gracias al genio de Mahler en protesta del hombre ante la impenetrabilidad del destino y la indiferencia de la naturaleza, llega a ser la expresión insustituible de los grandes vacíos del alma.

Estas canciones constituyeron un ultraje para Alma Mahler: "Rückert no escribió estas elegías lacerantes sólo como producto de su imaginación. . . ¡Por el amor del cielo, no tientes a la Providencia!" Pero la Providencia se sintió desafiada. En menos de tres años Mahler perdió a su hija mayor, agregando un dolor más a una vida cruelmente flagelada por la desaparición de seres queridos. Seguramente ninguna música de un sentimiento tan punzante y de una intensidad de expresión tan poco común había sido escrita para voz y orquesta desde el TRISTÁN E ISOLDA de Wagner.

Kathleen Ferrier, la eximia cantante inglesa, con su primorosa voz de contralto nos hace estar plenamente concientes de las intenciones del compositor sin permitir que su interpretación raye en el sentimentalismo, es acompañada por el genial Bruno Walter al frente de la Filarmónica de Viena. La grabación fue hecha en 1949 y tiene, obviamente, las deficiencias de la tecnología de esa época, pero es un tesoro de canto y de interpretación. Redondean el disco varias arias y canciones de

compositores diversos, entre los que destacan cuatro de ORFEO Y EURÍDICE de Gluck dirigidos por nuestro conocido el maestro Charles Bruck quien condujo en Bellas Artes LOS CUENTOS DE HOFFMAN el año pasado.

SINFONÍAS

Berlioz: Sinfonía dramática ROMEO Y JULIETA para solistas, coro y orquesta. Riccardo Muti dirige a la Orquesta de Filadelfia. Jessye Norman. John Alder. Simon Eastes. Coro Westminster.
EMI CDCB47437

Los comentarios a esta obra están en el número de noviembre de esta revista.

Dvořák: Sinfonía No. 8 en sol, Op. 8
Danza eslava en mi menor, Op. 72, No. 2.
Danza eslava en la bemol, Op. 46, No. 3.
George Szell dirige a la Orquesta de Cleveland.
EMI CDC 7 47618 2

Esta magnífica interpretación, ejecución y grabación de la 8a. Sinfonía ha sido estupidamente llevada al disco compacto. Fue grabada, hace ya más de 13 años, en

la sede de la orquesta, Severance Hall, que tiene una acústica maravillosa y es una prueba más de que un trabajo inteligente y cuidadoso del productor y de los ingenieros arroja un producto que nada tiene que envidiarle a las más recientes y logradas grabaciones digitales.

Creo que independientemente de que usted posea otras interpretaciones, ésta es una versión obligada en su discoteca porque le permitirá reencontrarse con el arte precioso y exquisito del director húngaro-norteamericano George Szell (1897-1970), tantos años — desde 1946 hasta su muerte — ligado a la Orquesta de Cleveland a la que elevó a alturas técnicas e interpretativas que la convirtieron en una de las primerísimas centurias del orbe.

Esta versión de la lírica, melodiosa, exultante y tan netamente bohemía Sinfonía en sol mayor de Antonio Dvořák es sencillamente antológica, clara, luminosa, vibrante. Se advierte enseguida el estilo directorial del maestro en esa vigorosa manera de acentuar, en ese cuidado casi obsesivo por otorgar relevancia a todas las voces, por ofrecer, sin mácula, pero con todo su brillo tímbrico, toda su transparencia y todo su colorido, la textura orquestal. Es admirable la forma en que Szell, constructor genial y exigente, maravillo-

so diseccionador, nos expone, sin dejar de cantar un instante, las bellezas de esta espléndida partitura sinfónica.

La consición e intensidad del fraseo, la bien trabajada dinámica permite escuchar, casi "ver", tal es la fuerza de su presencia, y la nitidez de su trazado, los tres hermosos temas que configuran el discurso del *allegro con brío* inicial. El perfumado lirismo, el brillo nocturno del *adagio* se nos brindan corpóreos, consistentes. En el *allegretto*, la batuta juega magistralmente con el ritmo y hace que los violines entonen, con gracia pero con vigor, el motivo de la apertura, que luego, en detalle de gran clase, es expuesto en la repetición con sorprendente levedad. El *allegro* final tiene toda la vitalidad y el sabor ferial requeridos; la música surge fluida, imparable, a borbotones, de una construcción sinfónica que la mano rectora sabe hacer tan impecable como primorosa.

Interpretación y ejecución, pues, de primer orden, que se hacen extensivas asimismo a las dos hermosas Danzas eslavas que complementan el disco, aunque en corta medida pues apenas dan las tres obras un tiempo total de 48'34"; pero tratándose de esa calidad ¿a quién le importa? ◊

Textos de la Historia de Centroamérica y El Caribe

Centroamérica
Costa Rica
Cuba
El Salvador
Guatemala
Haití
Honduras
Nicaragua
Panamá

Una serie de antologías que muestran la evolución con base en los testimonios más importantes de la vida económica, política y social de los países de la región centroamericana y de El Caribe, que abarca casi todo el siglo XIX y los umbrales del XX.

Novedades

NUEVA IMAGEN

EL TELEGRAMA

Raúl Bañuelos
compilador

Periódico de Guadalajara que circuló de 1883 a 1888, se caracterizó por la agudeza de sus comentarios y por un sabroso lenguaje elíptico que llegaba al fondo de las cosas por vía de la eliminación (preposiciones, conjunciones, artículos) y la sugerencia.

CARLOS PRIETO

Alrededor del mundo con el violonchelo

El gran violonchelista mexicano nos entrega una visión honesta y directa tanto de la música como de las filosofías orientales, o de aspectos sociopolíticos que muestran una imagen multifacética de la realidad actual.

Novedades

El libro de bolsillo
**ALIANZA
EDITORIAL
MEXICANA**

los nueva época 1987 universitarios



Revista mensual de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM que presenta artículos, entrevistas, reportajes, ensayo y sus secciones fijas: **Paseo de las Facultades** y **Este mes, cartelera cultural.**

De venta en la Torre de Rectoría y en Taquillas del Centro Cultural Universitario



COORDINACION DE DIFUSION CULTURAL/UNAM 1987



LUNES 21.00 HRS. FORO ABIERTO.
Conduce: Napoleón Glodiner.
Programa a cargo de la Coordinación de Comunicación de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, espacio multidimensional de reflexión y análisis en torno a la comunicación.

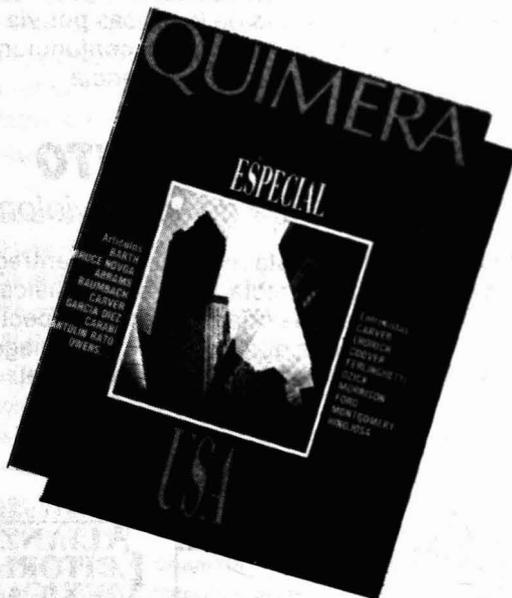
MAGNETOFONIAS. MARTES 19:00 HRS.
Por: Radio UNAM. Coordinación general: Napoleón Glodiner.
En busca de la otra cara de la radio.

JUEVES 11:00 HRS. LA UNIVERSIDAD Y LA SALUD.
Por: La Facultad de Medicina.
Especialistas de la medicina comentan y orientan al radioescucha sobre diferentes temas relacionados con la salud.

teléfonos:
543-06-17
583-36-58
583-46-40

amplitud modulada 860 khz.
frecuencia modulada 96.1 mhz.

SUSCRIPCIONES QUIMERA MEXICO



A los suscriptores:

1. Sostenemos el precio de \$120,000 durante doce números
2. El precio por ejemplar cambiará cada dos meses
3. La vigencia de este precio corresponde al mes del ejemplar
4. Recorte este cupón y envíelo con giro o cheque a nuestra dirección

NOMBRE

DIRECCION

POBLACION

Deseo suscribirme a «Quimera» por doce meses. \$120,000.00

El importe lo haré efectivo con:

Adjunto cheque bancario o giro.

Plaza y Janés, S.A. de C.V.
Cedro 299 06400 México, D.F.
Tels. 5474600 5474601 5474602
Telex 1772009-PZJAME

Un año	4,240 ptas. con IVA
Extranjero, Correo ordinario	
Europa	4,500 ptas.
América	5,000 ptas.
Correo aéreo	
Europa	4,750 ptas.
América	48 \$
Números atrasados	424 ptas. con IVA
Europa	500 ptas.
América	4 \$

La suscripción USA debe ser solicitada a Scott Foresman and Co. División Internacional, 1900 East Lake Avenue, Clenview, Illinois 60025.



OMNIA

REVISTA DE LA COORDINACIÓN GENERAL DE ESTUDIOS DE POSGRADO

AÑO 4 NÚMERO 12

SEPTIEMBRE DE 1986



**TERCER CONGRESO NACIONAL
DE ESTUDIOS DE POSGRADO**
La Investigación en el Posgrado

TERCER CONGRESO NACIONAL DE ESTUDIOS DE POSGRADO: Abelardo Villegas, Santos Cuervo Rocha, Patricia Gutiérrez de Velasco, Salvador Valcárcel Carrasco, José Benítez Carrasco, Víctor Guzmán Ortiz, Benedito C. A. Peña Pardo, Adán Valledora Cisneros, Esteban Valdez Flores-Gómez, Enrique Guzmán López, Sergio Florescano Mayr, Josepina Sánchez Macgregor, Ignacio Miranda Ramírez, Luis J. Medina Páez, Javier Valencio M., Gerardo Ruiz L., Alfredo E. Yanes C., Pedro Aguado Bravo Flores, Andrés Brúñel Calvo, Luis Luis Ruiz, Francisco Palma Galán, Pedro A. Bravo Flores, Víctor A. Cobián, Javier Valdez Guzmán, Hilde Flores Gómez, Rosalinda Isidoro Zentay, Agustín Herrera Reyes, Antonio Peña, José Vilches Yvon. CALIFICACIONES: Abelardo Villegas, Ana Insuasti Salazar, Gerardo Ruiz Ramírez. NOTICIAS DE POSGRADO

Libros DE MEXICO

La revista de los editores mexicanos



- Aparece cuatro veces al año.
- Entrevistas a escritores, editores, bibliotecarios y libreros.
- Artículos sobre temas de interés profesional.
- Contiene el suplemento de la Agencia Mexicana del ISBN, con la lista completa de las novedades y reediciones del trimestre. En el número de octubre aparece el Directorio de los editores integrados al sistema.
- Información nacional e internacional.

Una publicación de **cepromex**

Centro de Promoción del Libro Mexicano,
Organismo de la Cámara Nacional de la Industria
Editorial Mexicana

Dirección: Holanda 13, C.P. 04120, MEXICO, D.F.
Télex: 1772969 CCIEME
688-22-24 o 688-24-34 o 688-20-11

Suscríbase

Solicito una suscripción por un año (cuatro números) a *Libros de México*, iniciando el envío con el:

No. _____

Nombre: _____

Domicilio: _____

Ciudad y País: _____

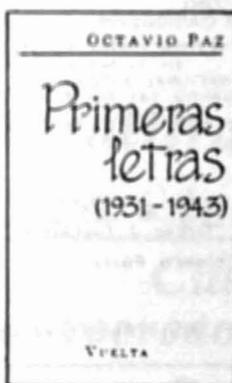
Adjunto cheque () Enviarme factura ()

(Cheques a la orden de: CAMARA NACIONAL DE LA INDUSTRIA EDITORIAL MEXICANA)

Costos de suscripción: Un año (cuatro números)

	Correo Superficie	Correo Aéreo
En la República Mexicana	\$ 11,500.00 M.N.	\$ 15,500.00 M.N.
América (Norte, Centro y Sur)		20.00 USA DLLS.
Europa, Africa y Asia		30.00 USA DLLS.

* Vuelta



Un documento para la historia de la literatura mexicana en un período rico en obras y episodios

Editorial Vuelta S.A. de C.V.
Av. Contreras 516, 3º piso, Col. San Jerónimo Lídice
10200 México D.F.

De venta en librerías, Sanborn's, Vips, Librerías de Cristal

Información universitaria



- * Cursos
- * Talleres
- * Seminarios
- * Congresos
- * Cátedras Especiales
- * Convocatorias
- * Becas
- * Bolsa de Trabajo
- * Publicaciones
- * Entrevistas
- * Ciencias
- * Arte
- * Cultura
- * Salud

**GACETA
UNAM**

Aparece lunes y jueves
550-59-06

Coordinación de Comunicación Universitaria



EMILIO GARCÍA RIERA

MÉXICO VISTO POR EL CINE EXTRANJERO

TOMO 1 ■ 1894/1940
TOMO 2 ■ 1906/1940 FILMOGRAFÍA
TOMO 3 ■ 1941/1969
TOMO 4 ■ 1941/1969 FILMOGRAFÍA

COEDICIÓN CON LA
UNIVERSIDAD DE
GUADALAJARA



era

EDICIONES ERA AVENIDA 107 06910 MÉXICO
TEL 561 77 77 ■ GUADALAJARA ■ 12 60 37



EL ESPÍRITU DE LA CULTURA LATINOAMERICANA

CUADERNOS AMERICANOS 10

NUEVA ÉPOCA



Número 10

JULIO-AGOSTO

1988

CUADERNOS AMERICANOS

Fundador: Jesús Silva Herzog
Director: Leopoldo Zea

UNA REVISTA EDITADA BIMESTRALMENTE
EN SU NUEVA ÉPOCA POR LA
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
CONSEJANDO LAS MÚLTIPLES Y DIVERSAS
IDEOLOGÍAS LATINOAMERICANAS

HOMENAJE A JOSE LUIS ROMERO

Oscar J. Zuberoff

Norberto Rodríguez Burtamante; Ruggiero Romano; Juan Antonio Oddone; Blanca París

LITERATURA Y POLÍTICA - Fernando García Nuñez; Martha Mercader; Elbio Rodríguez Borilari

JUAN A. ORTEGA Y MEDINA - "LA IDEA COLOMBINA DEL DESCUBRIMIENTO DESDE MÉXICO (1836-1986)" -

Eira Cecilia Frost; Carlos Borch; Cristina González; Eugenia Meyer; Teresa Borque-Lastro

PERIODICIDAD: 6 NÚMEROS ANUALES; MÉXICO... \$22 000.00; EXTRANJERO... \$80.00 DLS. USA
DE VENTA EN TODAS LAS LIBRERÍAS... \$4 000.00 IVA

TORRE I DE HUMANIDADES; P.B.; CD UNIVERSITARIA; C.P. 04510; MÉXICO, D.F.; TEL 548-9662



INTERCAMBIO ACADEMICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

VOL. 4 NUM. 23



MEXICO indígena



Costumbre jurídica

Efrén Capiz, Esteban Krotz, François Larligue

\$3,000.00 REVISTA DEL INSTITUTO NACIONAL INDIGENISTA No. 25, AÑO IV

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

*Literatura • política
música • teatro • cine*

*Cultura
como recreación humana*

*Cultura
como expresión universitaria*

*Cultura
como opción democrática*

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

Suscripción Renovación

Adjunto cheque por la cantidad de 90 Dlls.
(cuota para el extranjero) U.S. Cy.

Adjunto cheque o giro postal por la cantidad
de: \$25 000.00 (veinticinco mil pesos)

nombre

dirección

colonia

ciudad

estado

país

teléfono

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

NUESTROS MUSEOS
Donde todos tenemos mucho que ver



Instituto Nacional de Bellas Artes

MUSEO DE ARTE CARRILLO GIL

AV. REVOLUCION 1608

San Angel, México, D.F.

MARTES A DOMINGO 11:00 a 19:00 hrs.

Informes: tel. 548-7467

EXPOSICION PERMANENTE

OBRAS DE
JOSE CLEMENTE OROZCO,
DAVID ALFARO SIQUEIROS,
DIEGO RIVERA, GUNTHER
GERSZO y WOLFANG PAALEN

SEP

BIBLIOTECA DEL EDITOR



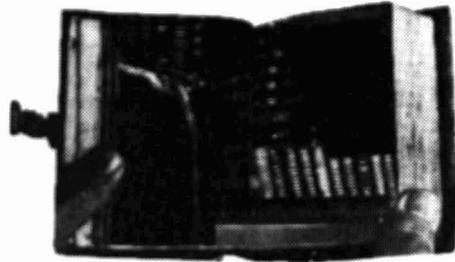
LECTURA Y CULTURA

HOE JITRIS

LA CRITICA LITERARIA

FEDERICO PATAN

BIBLIOTECA DEL EDITOR



BREVE HISTORIA DEL LIBRO EN MEXICO

ERNESTO DE LA TORRE VILLAR



COORDINACION DE HUMANIDADES
DIRECCION GENERAL DE FOMENTO EDITORIAL



COORDINACION DE HUMANIDADES
DIRECCION GENERAL DE FOMENTO EDITORIAL

COLECCION BIBLIOTECA DEL EDITOR

BIBLIOTECA DEL EDITOR



MANUAL DE XILOGRAFIA

TOMAS ORTIZ

BIBLIOTECA DEL EDITOR



**ACERCA DE LA EDICION
DE LIBROS CIENTIFICOS**



COORDINACION DE HUMANIDADES
DIRECCION GENERAL DE FOMENTO EDITORIAL



COORDINACION DE HUMANIDADES
DIRECCION GENERAL DE FOMENTO EDITORIAL



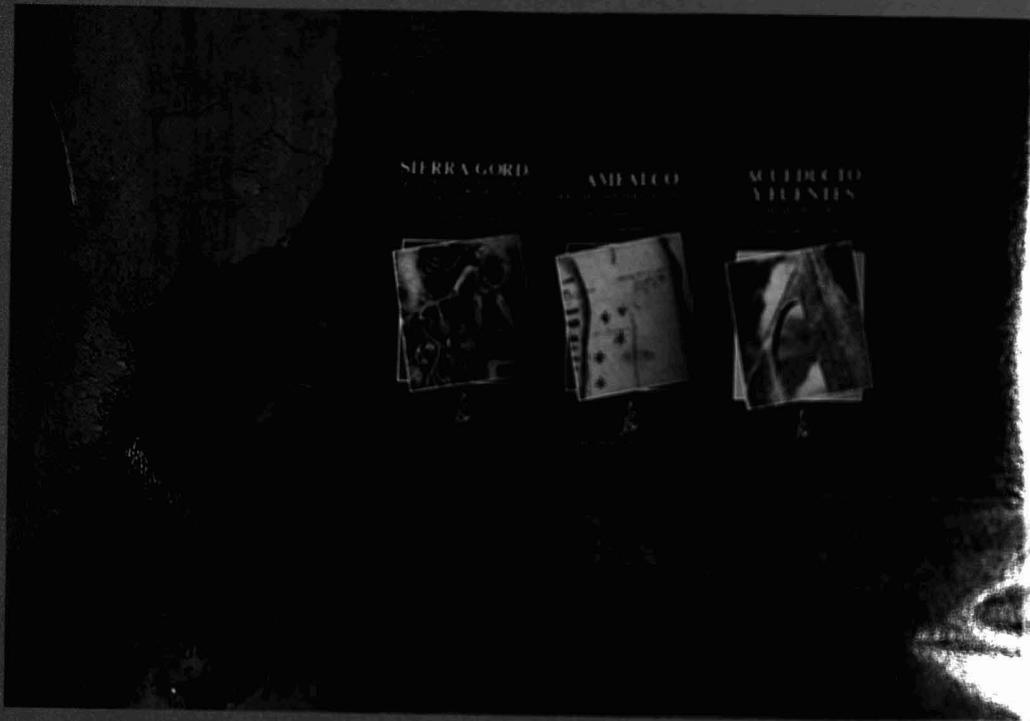
Coordinación de Humanidades

COORDINACION DE HUMANIDADES
DIRECCION GENERAL DE FOMENTO EDITORIAL





Publicaciones más recientes del Gobierno del Estado de Querétaro



COLECCION DOCUMENTOS DE QUERETARO



COLECCION AUTORES DE QUERETARO



COLECCION NUEVA LITERATURA

De Venta en las Principales Librerías