

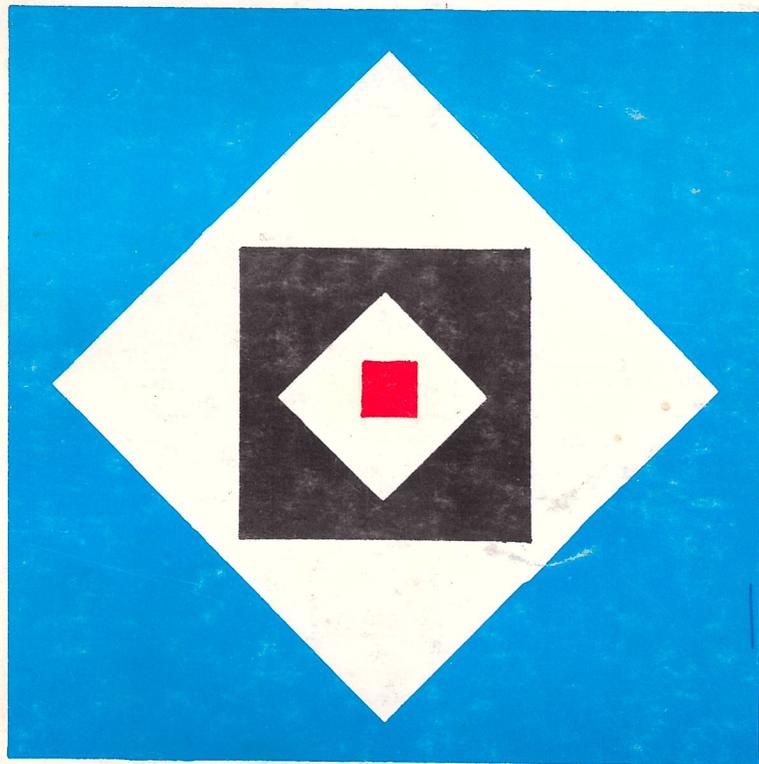
panorama

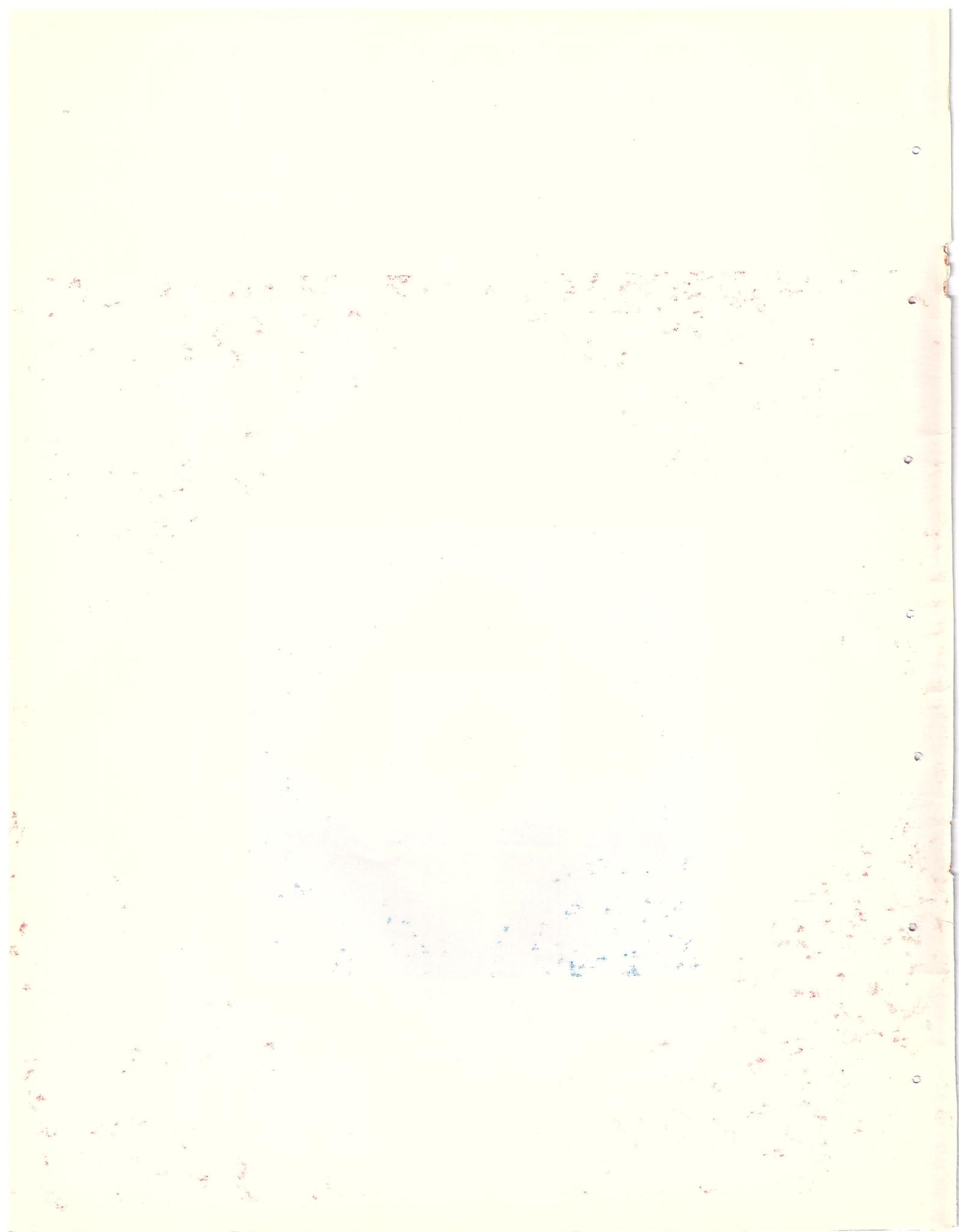
ORGANO OFICIAL DE LA
UNIVERSIDAD AUTONOMA DE BAJA CALIFORNIA SUR

Nº8

Julio-Agosto

1978





panorama

**REVISTA
MENSUAL**

NO 8

Julio-Agosto

PAG. 1 SUMARIO

PAG. 3 PAUL GAUGUIN, MARTIR DEL ARTE DEL SIGLO XX.

PAG. 15 VICENTE HUIDOBRO

PAG. 21 LO POLITICO Y LO ECONOMICO EN MEXICO

PAG. 27 EL PORTAFOLIO. CUENTO.

PAG. 31 TALLER DE POESIA

PAG. 32 LA UNIVERSIDAD Y LA NACION

PAG. 33 EL AUDIOVISUAL

Consejo Editorial: Extensión Universitaria
Jefe de Redacción: Rubén González Rubio
Diseño Gráfico: Arturo Medellín

COLABORADORES

Fernando Escopinichi
 Rubén González Rubio E.
 Javier Manríquez
 Roberto D. Vilchis García
 Arturo Medellín
 Raúl Antonio Cota
 Javier González Rubio Iribarren
 Ma. Concepción Garrido Barriga

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA SUR

COMISION REVISORA:

Lic. Angel César Mendoza Arámburo

Lic. Matías Amador Moyrón

Dr. Francisco Palacios Ceseña

Profr. David Peralta Osuna

Cada autor es responsable de su texto. La línea editorial de la revista está marcada por Extensión Universitaria. No se devuelven originales no solicitados. Toda correspondencia a Extensión Universitaria, Rosales y Guillermo Prieto. Apartado Postal No. 219, La Paz, B. C. S.

Toda reproducción total o parcial de artículos aparecidos en esta revista, debe hacerse con la autorización previa del autor.

PAUL

Gauguin

mártir
del
arte
del
siglo XX



por Rubén González Rubio E.

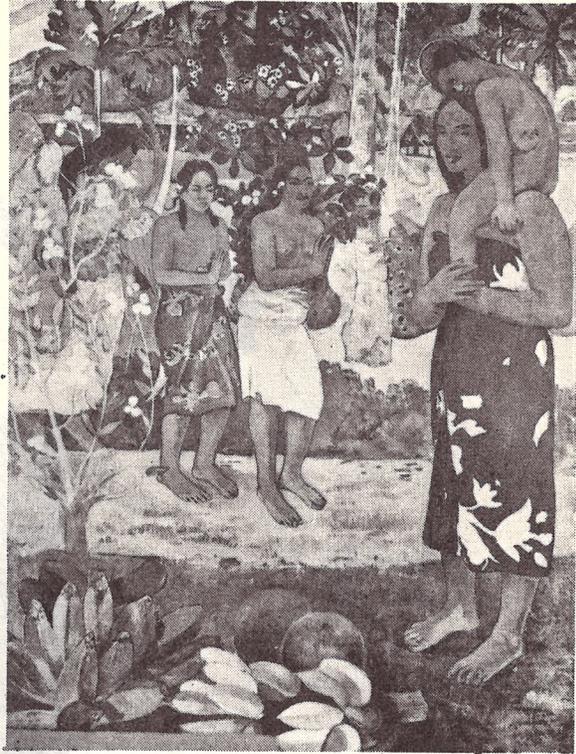
Gauguin. *Retrato del artista ante el caballete*.
Copenhague, 1883. Oleo.

Como otros grandes artistas de la segunda mitad del siglo XIX: Van Gogh, Rimbaud, Hugo Wolf, Strindberg-, el pintor francés Paul Gauguin quiso resolver las contradicciones que la sociedad burguesa de esa época planteaba a la creación estética. Aunque no optó ni por la alucinación, ni por la locura, ni por el suicidio, su huida a una sociedad primitiva en los mares del sur, tuvo también una significación dramática y una profunda repercusión en su obra que infuyó notablemente en artistas posteriores. Además, el texto de *Noa - Noa*, una especie de diario de la primera estadía de Gauguin en Tahití, revela insólitas dotes literarias en el pintor, grabador, dibujante y escultor.

PAUL GAUGUIN ES LA AUTOAFIRMACION POR EXCELENCIA

**Dijo: "EL OFICIO SE APRENDE SOLO PESE A UNO MISMO,
CON LA PRACTICA".**

Gauguin. *la Orana María (Ave María)*.
Tahití, 1891. Oleo



Su azarosa vida interesó a novelistas tan famosos como Somerset Maugham quien escribiera "La Luna y seis peniques", que difundió aún más la leyenda del pintor.

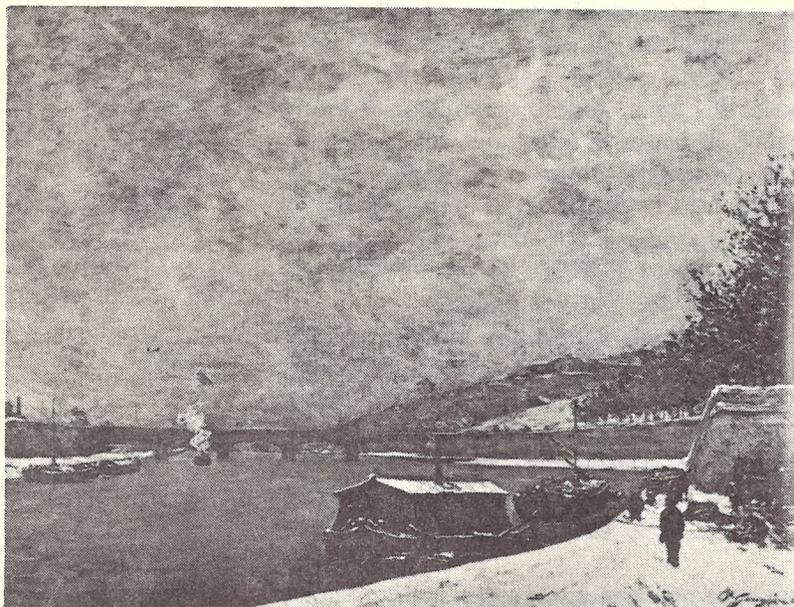
Paul Gauguin nació en París el 7 de Junio de 1848. Acaso llevara ya en la sangre, desde su origen, el espíritu que lo induciría a definirse de esta manera:

"He intentado luchar contra todos estos grupos que se erigen como dogmas en cada época y hacen marcar el paso, no solamente a los pintores sino también al público aficionado. ¿Cuándo, pues, comprenderán los hombres el sentido de la palabra LIBERTAD?"

Gauguin realiza un matrimonio burgués con la joven dinamarquesa Mette-Sofía Gad. No podían ser más diferentes. El es de un carácter extraño retraído y difícil. Conserva sus costumbres marinas: un andar bamboleante, una predilección por los cigarros fuertes y el buen cognac; de inclinaciones deportivas, es hábil esgrimista y notable nadador. Ella es de carácter afable, cortés, calculador y lógico. Le gusta la buena lectura y se mantiene al tanto de las novedades más recientes; donde va, no tarda en verse rodeado por un vasto círculo de amistades. Gauguin triunfa en la banca y pinta por afición. A su primer hijo Emil lo utiliza como modelo. Paul dibuja y pinta más activamente, frecuenta la Academia Calarossi. Gracias a su prosperidad financiera adquiere cuadros de los nuevos pintores: Renoir, Cézanne, Monet, Pissarro, Sisley.

En 1875, pinta su cuadro "El Sena en el puente de Jena", que en 1939 ingresaría al Louvre.

La nacen tres hijos mas mientras trabaja en la banca con menos ganas y pinta con más y más fervor. Pese a esos tres descendientes, Paul halla cada vez menos afinidades con su esposa, a quien, por su parte, suele escandalizar apareciéndose en su casa en compañía de personajes mal vestidos y melencólicos, que apestaban la casa con el humo del mal tabaco de sus pipas. "Nadie ha dado a Paul la idea de pintar", escribiría más tarde, desconcertada, la esposa de Gauguin. "Pintaba porque no podía ser de otra manera".



Gauguin. *El sena en el puente de Jena*.
París, 1875. Oleo

No podía ser de otra manera. Manet lo sorprende en plena labor y elogia su obra. "No soy más que un aficionado", se disculpa Paul. "No, aficionados no son sino los que pintan mal", le corrige su amigo.

En el salón de los Impresionistas de marzo de 1882, Gauguin expone doce cuadros y pasteles, además de un busto. Ha elegido ya definitivamente su camino. Durante mucho tiempo ha intentado hacer la vida de un buen burgués, próspero negociante, padre de familia y esposo correcto, y la de un artista dedicado a su vocación creativa. Ya sabe que es imposible. En enero de 1883, abandona la Bolsa. Para Mette, la decisión de su esposo, de abandonar un puesto importante y de futuro asegurado para correr tras los espejismos del arte, es una locura, y así la define. Sin embargo, angustiada siempre por las apariencias, acepta seguir junto a ese monstruo desconocido en que se ha transformado su esposo. No obstante, el distanciamiento moral es desde ya definitivo.

La familia se traslada a Ruan: allí espera Paul encontrar los bellos paisajes pintados por Pissarro y, además, hacer economías. Pinta en los muelles, en los alrededores, pero no logra vender nada... Una miseria hasta entonces desconocida penetra en el hogar de los Gauguin, desintegrándolo entre las recriminaciones de Mette, que convierten en un infierno la vida doméstica. Se trasladan a Dinamarca con la familia de la esposa. De nada sirve. Fracasa en los negocios. La llama del arte le quema y escribe a un amigo diciéndole que ha descubierto la única línea de conducta posible para un artista:

"TRABAJAR LIBRE Y LOCAMENTE".

Su exposición de una semana en los "Amigos del Arte" de Copenhague no tiene ninguna repercusión. En junio de 1885, el matrimonio decide separarse definitivamente. Parte Gauguin a París y le escribe a su esposa:

"Tu familia puede estar contenta con su triunfo. Tú me conoces. Con el corazón en la mano, cara a cara voy a combatir con el pecho descubierto... No debo abandonar mi destino de luz por la sombra. La sombra es propia del empleado. Para que no puedan reprocharme nada, ¿tendría que emplearme por dos o cuatro mil francos, que es lo que valen tus hermanos?"

Mi deber es el arte, que es mi capital, el porvenir de mis hijos, el honor del nombre que les he dado. Por eso voy a trabajar en el arte que no vale nada (en dinero) en el presente, pero que adivino ha de valer mucho en el porvenir. Ustedes dirán: "Tarda mucho" . . . ¿Qué quieren que haga? Yo soy el primero en sufrir. Si algún día, al pasar los años, llego a conquistar el triunfo y nos reunimos, ¿me traerás de nuevo al hogar el infortunio del desacuerdo de estos días? ¿Es el amor lo que me prometes para más tarde, o es el odio? Sé que en el fondo eres buena y noble . . . Confío en tu razón. No creas que guardo rencor alguno. Mi alma ha llegado a endurecerse tanto, que sólo lo siento asco por todo lo que ha pasado. Hasta el olvido de mis hijos me es hoy indiferente. No sé cuándo los volveré a ver. Tal vez nunca".

La sociedad castiga al que se saca de su engranaje. Empezó el calvario para Gauguin. Durante esa negra época de su vida conoce a Vincent Van Gogh, pintor holandés recién llegado de su patria, con quien traba una amistad decisiva para ambos, y que comparte con él su pasión por la pintura. "Paul Gauguin y Vincent Van Gogh -dice Jerome Klein- son llamados con justicia los mártires del arte moderno. A través de los contratiempos trágicos de sus vidas, el curso del arte moderno alcanza con ellos su cima más alta".

Entre el frío y la niebla del invierno parisiense, Gauguin sueña con el sol de su infancia, con el mar y las tierras tropicales. "Me voy a Panamá para vivir como salvaje", escribe a su esposa. "El mes próximo me embarco para América . . . No puedo continuar aquí, viviendo de deudas, una existencia atroz y sin esperanzas, y lo intentaré todo con tal de tener la conciencia limpia". Parte de Burdeos en compañía del joven pintor Charles Laval, rumbo a Panamá. Allí tendrán que procurarse los medios para llegar a la tierra prometida, que esta vez es la Martinica. Fernando de Lesseps está construyendo su canal; allí obtienen trabajo los dos viajeros. Gauguin, aceptado como peón, maneja la azada de sol a sol, por un magro jornal. A su alrededor los obreros perecen por centenares y enferman por miles, víctimas de un clima tórrido, de los insectos, la disentería, las fiebres intermitentes, las lluvias torrenciales, el calor sofocante. Entre ellos enferma el joven Laval, y al reducir la cantidad de operarios, la compañía despide a Gauguin. Pese a todo, consiguen llegar a la Martinica, y arriendan la choza de un mulato en el barrio negro de San Pedro. Allí se alimentan de frutas y pescado, pintan deslumbrados por la fiesta de colores que les ofrece el paisaje en sus cielos, sus palmeras, las ropas resplandecientes de los nativos. Gauguin pintó en la Martinica unas veinte telas y varios dibujos, en los que ya se afirma su personalidad artística.



Laval. Autorretrato. Pont-Aven. 1888

No es fácil convivir con Gauguin. Laval, enfermo y desesperado, intenta suicidarse, pero Paul se lo impide. Laval es repatriado; Gauguin viaja en el mismo barco, como marinero. Más tarde diría: "La experiencia que gané en la Martinica es decisiva. Solamente allí sentí que era en realidad yo mismo, y hay que buscarme en lo que traje de allí, si se quiere saber quien soy".

De regreso en París y al lograr vender cerámicas por valor de trescientos francos, Paul decide responder a los insistentes llamados de Van Gogh que lo invita a reunirse con él en la Provenza. El pintor holandés, que vive en Arles desde febrero de 1888, sueña con un taller situado en el Mediodía que pueda ser "un asilo para los compañeros, en su lucha".

Para esperarlo, Van Gogh ha pintado de amarillo furioso la fachada de su casa, ha decorado las habitaciones con frisos que reproducen su flor favorita, el girasol. Los fondos serán comunes, como el trabajo.

"Trabajo hasta reventar", dirá Paul en una carta a su esposa, pero a Emile Bernard le confiesa: "Vincent y yo estamos muy poco de acuerdo, en general, y sobre todo en pintura... El es romántico mientras que yo me inclino más a un estado primitivo". Pero no se trata solamente de diferencias de opinión: "Salimos de ellas (de sus frecuentes discusiones) con la cabeza llena de cansancio, como una batería eléctrica después de ser descargada", dirá Paul. Sin embargo, "sin que el público lo sepa, dos hombres han hecho una labor colosal, útil para los dos. Acaso para otros. Algunas cosas dan frutos..."

Mientras Vincent pinta unos girasoles, Paul lo retrata a él. El holandés comenta: "Soy yo, pero como si me hubiera vuelto loco", y no agrega más.



Gauguin. *Mujeres de la Martinica*. 1887. Pastel

El desenlace de la crisis latente es el drama de la oreja cortada. Una noche beben ajenjo tranquilamente, cuando Van Gogh, sin medir palabra ni ademán, vacía en la cara de su amigo el vaso lleno. Como si nada hubiera pasado Paul toma al holandés por el brazo y lo lleva a su casa, pero al otro día anuncia su partida, y Vincent, que ha olvidado el incidente, le ruega insistentemente que se quede. Harto de la discusión, Paul sale, y al cruzar la plaza, oye pasos que lo siguen. Es Vincent, navaja en mano.

"La fuerza de mi mirada debió ser tan poderosa en ese momento -relata Gauguin-, que se detuvo y bajando la cabeza, volvió corriendo a casa". Pasa esa noche en un hotel y al día siguiente regresa al domicilio común en busca de sus pertenencias.

"Cuando llegué a la plaza vi reunida una gran muchedumbre", relata Paul. "Cerca de nuestra casa estaban los gendarmes... Lo que había pasado era lo siguiente: al regresar a su casa, Van Gogh se cortó la oreja al ras de la cara. Debió pasar un rato antes de detener la hemorragia, ya que al día siguiente se encontraron muchas toallas empapadas en el piso de las dos piezas de la planta baja. Cuando pudo salir, con la cabeza vendada y cubierta por una boina, se fue a una casa de esas donde, a falta de esposa, se encuentran mujeres, y regaló a la que estaba de turno su oreja, bien limpia, y un paquete diciéndole: "Aquí tiene un recuerdo mío"...

Gauguin hace su primer viaje a Oceanía. En Noviembre de 1893, inaugura, en la galería Durand-Ruel, la exposición de las obras pintadas durante su viaje, con títulos en dialecto maori. La crítica recibe la muestra con indiferencia. El público, en cambio, no tarda en acudir y es numeroso; manifiesta reacciones diversas, que van de la admiración a la burla. El poeta Mallarmé comenta:

"Es extraordinario que pueda ponerse tanto misterio en tanta claridad".

"NOA NOA" (EL SUEÑO DEL PARAISO PRIMITIVO)



Gauguin. Paisaje tahitiano. Tahití, 1891. Oleo



Aline, hija de Gauguin

Guaguin radica definitivamente en Tahití. Vive con una "vahiné", Pahura, que tiene apenas catorce años. La muchacha le da un hijo. Mette, su esposa, desde Dinamanza y en pocas líneas, secas y formales, le anuncia la muerte de su hija predilecta Aline, víctima de una congestión pulmonar. El pintor le contesta con tal violencia, que su esposa no vuelve a escribirle. Tampoco él intentará hacerlo.

Al morir Gauguin hallaron, junto a su manuscrito de "Noa Noa", una libreta llena de comentarios, en cuya primera página dice: "A mi hija Aline está dedicado este cuaderno. Notas dispersas incoherentes, como los Sueños, como la Vida, toda hecha de retazos". Aline no llegó a conocer este libro, compuesto para que ella supiera, algún día, "quién es su padre y qué piensa". El golpe es tremendo para Paul, que anota: "Acabo de perder a mi hija ya no amo más a Dios". "Tengo decididamente allá arriba, en alguna parte, un enemigo que no me da un minuto de reposo".

Del manuscrito "Noa Noa" recogemos esta colorida escena escrita por Gauguin:

VIAJE ALREDEDOR DE LA ISLA

Apartándome del camino que bordea el mar, me interno en una espesura que llega bastante lejos, en la montaña. Así llego a un pequeño valle, donde descubro algunos habitantes que siguen viviendo como en otra época. Cuadro Matamua, Antes y de Hina maruru... continúo mi camino. Al llegar a Taravao (extremo de la isla), el gendarme me presta su caballo. Recorro la costa oriental, poco frecuentada por europeos. Al llegar a Faone pequeño distrito que anuncia al de Itia, un indígena me interpela:

-¡Eh, tú!, hombre que haces hombres (sabe que soy pintor), ¡ven a comer con nosotros! (Haere mai ta maha, fórmula de hospitalidad).

Su rostro es tan dulce, que no me hago rogar. Me apeo del caballo; él lo recibe y lo ata a una rama, sin servilismo, con sencillez y destreza.

Entro en una casa donde se hallan reunidos varios hombres, mujeres y niños que, sentados en el suelo, conversan y fuman.

- Adónde vas? -me pregunta una hermosa maorí de unas cuarenta años.

-A Itia...

Para qué?

No sé que idea me pasó por la cabeza. Le contesté:

-Para buscar una mujer. En Itia hay muchas, y muy lindas.

- Deseas una?

-Sí.

-Si quieres te daré una. Es mi hija.

- Es joven?

-Eha (sí).

- Es bonita?

-Eha.

- Es sana?

-Eha.

-Bueno, ve a buscármela.

Volvió un cuarto de hora después, y mientras servían la comida (maiores, bananas silvestres y unos cuantos camarones) regresó seguida de una muchacha alta, que llevaba un paquetito en la mano. A través de la bata de muselina rosada, muy transparente, veíase la piel dorada de sus hombros y brazos; en el pecho, apuntaban dos erizados botones. Su rostro encantador me pareció diferente de los demás que había visto hasta ese momento en la isla; su cabellera tupida como un matorral, era ligeramente rizada. Al sol componía una orgía de cromos. Luego supe que era originaria de los Tonga.

Una vez que se sentó a mi lado, le hice algunas preguntas:

- No me tienes miedo?
- Aita (no).
- Quieres vivir en mi choza?
- Eha.
- Nunca estuviste enferma?
- Aita.



Gauguin. *Desnudo acostado*. Tahití, 1892. Estudio para *El espíritu de los muertos vela*. Tiza

Eso fue todo. Y el corazón me latía con fuerza mientras ella, impasible, depositaba ante mí, en el suelo y sobre una hoja grande de plátano, los alimentos que me ofrecían. Comí tímidamente, aunque con apetito. Aquella muchacha, una niña de unos trece años, me cautivaba y espantaba: ¿qué ocurría en su alma? Y en aquel contrato concebido y firmado con tanta prisa, era yo, casi un viejo, quien públicamente vacilaba en firmar.

Tal vez la madre se lo había ordenado; tal vez entre ellas hicieran un trato. Sin embargo, en aquella niña grande advertía los signos de independencia y de orgullo característicos de su raza, la serenidad de algo loable. Su boca burlesca, aunque tierna, me indicaba que quien corría peligro era yo, no ella.

FRAGMENTOS DE ALGUNAS DE SUS CARTAS

A MONFREID... (Papeete, 22 de febrero de 1899)

"Vuelvo a ver muy negro el porvenir; calcule usted. Sigo muy enfermo; no sé cuándo podré trabajar; en este caso, usted no recibirá nada nuevo antes de septiembre de 1900. Hasta entonces hay muchas posibilidades de no vender nada, y en cinco meses ya no me quedará nada en el bolsillo, pese a todo lo que usted me ha enviado. (MAS ADELANTE AÑADE) "Ojalá hubiera muerto el año pasado. Pronto tendré 51 años; gastado, fatigado por todas partes, mi vista empeora día a día; como consecuencia, viene a fallarme la energía necesaria para esta lucha..."



A CHARLES MORICE... Atuana, abril de 1903.

"Estoy derrotado, pero todavía no me doy por vencido. El indio que sonríe en el suplicio, ¿está acaso vencido? Decididamente, el salvaje es mejor que nosotros. Una vez te equivocaste diciendo que yo no tenía por qué considerarme un salvaje. Sin embargo, es cierto; soy un salvaje. Y los civilizados lo presienten, ya que en mis obras no hay nada que sorprenda, que desconcierte, salvo eso que tengo de "salvaje a pesar mío". Por eso es inimitable. LA OBRA DE UN HOMBRE ES LA EXPLICACION DE ESE HOMBRE. Y en ella hay dos tipos de belleza: una que deriva del instinto; la otra que provendrá del estudio. Sin duda, la combinación de ambas, con las modificaciones que ello entraña, ofrece una gran riqueza, muy compleja, que el crítico debe empeñarse en descubrir. Ahora eres crítico de arte; déjame, que no te gufe, sino que te aconseje fijar la mirada en lo que acabo de decirte en pocas líneas un poco misteriosamente. La gran ciencia de Rafael no me desconcierta, ni me impide un solo instante que sienta, que comprenda incluso su elemento primordial, que es el instinto de lo bello. Rafael nació bello. Todo lo demás, en él no son sino modificaciones. En el arte acabamos de atravesar un período muy largo de extravío, ocasionado por la física, la química mecánica y el estudio de la naturaleza. Habiendo perdido enteramente su salvajismo, su instinto y hasta podría decirse su imaginación, los artistas se han extraviado en todos los senderos en busca de elementos productores que ellos no tenían fuerza para crear, y en consecuencia ya no actúan sino como turbas desordenadas, sintiéndose temerosos, o como perdidos al quedar solos.

Por eso la soledad no es aconsejable para todos, ya que hay que ser fuerte para soportarla y actuar solo. TODO LO QUE HE APRENDIDO DE LOS DEMAS ME HA ESTORBADO. Por eso puedo decir: Nadie me enseñó nada, aunque es cierto que sé tan poco! Pero prefiero ese poco, que es mío. Y "¿quién sabe si ese poco, explotado por otros, no llegará a ser mucho? ¡Cuán tos siglos para crear una apariencia de movimiento! Afectuosamente.

Paul Gauguin

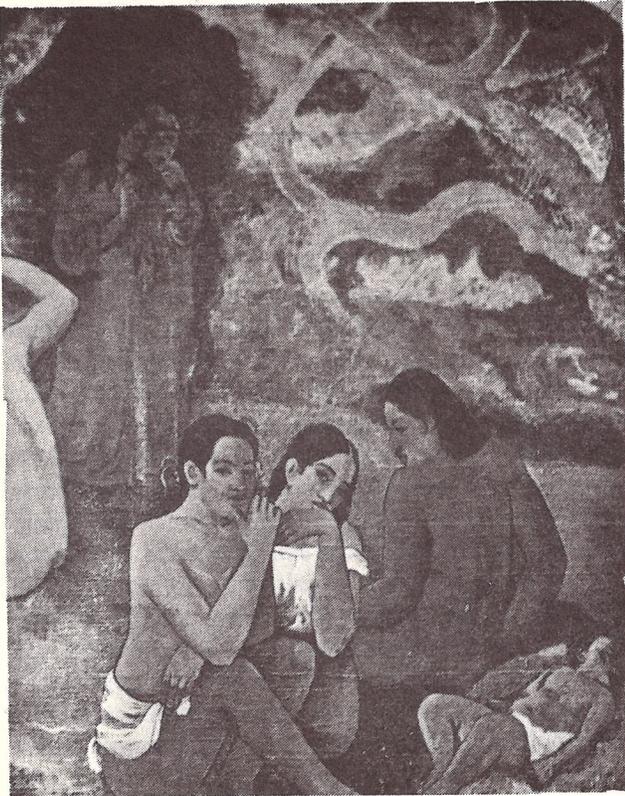
Una conjuntivitis doble lo tiene medio ciego durante meses, en los que sufre desvanecimientos y fiebres intermitentes. "Estoy sin un centavo y hasta el chino se niega a fiarme el pan", escribe. "Si pudiera andar me iría por algunos días a la montaña para buscar qué comer, pero no puedo hacer nada; mejor habría sido morir el año pasado. Ahora sería estúpido. Sin embargo, es lo que haré si por el próximo correo no recibo nada".

Gauguin prevee el fin. Escribe a Monfreid ofreciéndole todas las telas despositadas en su casa, y diciéndole: "Mi único deseo es el silencio... que se me deje morir tranquilo, olvidado... Dejo que la naturaleza haga su obra aunque sea más larga. De esta manera moriré sin reproche. Pero, ¿cuándo?

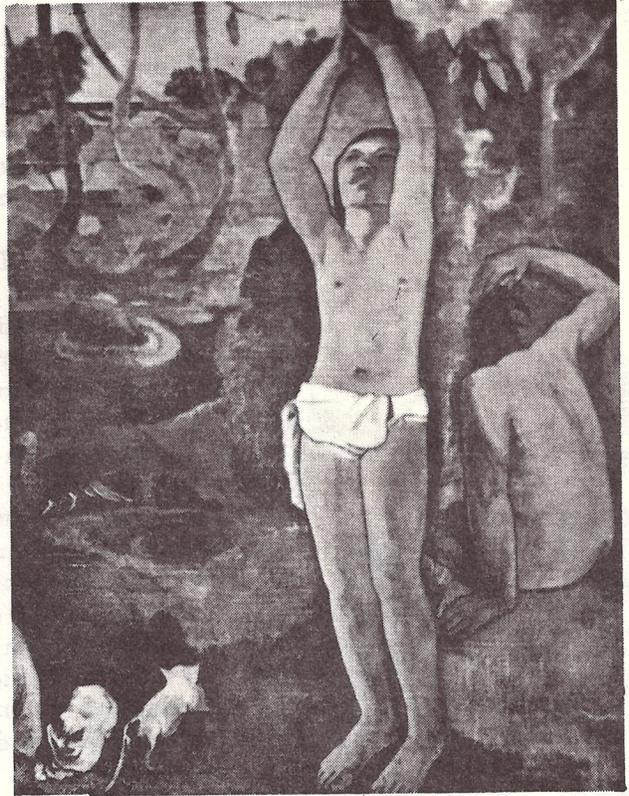
Antes de terminar, Gauguin quiere dar forma a "una gran composición que tenía en la cabeza". Durante un mes entero, trabaja día y noche como poseído. De ello resulta el cuadro "¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿Adónde vamos?", que Gauguin describiría así:

"Es verdad que uno no se juzga bien a sí mismo, pero aun creo que no solamente esta tela sobrepasa en valor todas las precedentes, sino que nunca haré una mejor o semejante. He puesto allí toda mi energía antes de morir... Es un lienzo de cuatro metros cincuenta por un metro setenta.

Los dos ángulos superiores son amarillos como... A la derecha y abajo, un niño dormido y tres mujeres en cucullas. Dos figuras vestidas de púrpura, que se confían sus reflexiones; una figura intencionalmente enorme, a pesar de la perspectiva, en cucullas, levanta un brazo y mira, asombrada, a estos dos personajes que se atreven a pensar en su destino. Una figura del medio toma un fruto. Dos gatos junto a un niño y una cabra blanca. El ídolo, los dos brazos levantados misteriosamente y con un ritmo semejante, parece indicar el más allá.



Gauguin. "¿Adónde vamos?" (Fragmento de ¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿Adónde vamos?). 1897. Oleo



Otra figura en cuclillas parece escuchar al ídolo; por último, una vieja próxima a la muerte, parece aceptar, resignarse con lo que piensa: a sus pies un extraño pájaro blanco, que tiene entre las patas un lagarto, representa la inutilidad de las palabras vanas. Todo sucede a la orilla de un arroyo, en un bosque. En el fondo, el mar; más allá, la montaña de la isla vecina.

A pesar de las diferencias de tonos, el aspecto del paisaje es constantemente de un extremo a otro azul y verde varonés. Todas las figuras desnudas se destacan en un anaranjado ardiente.

¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿Adónde vamos? ¡HE TERMINADO UNA OBRA FILOSOFICA SOBRE ESTE TEMA, COMPARABLE A LOS EVANGELIOS! ... Creo que está bien".

Concluida esta obra, una mañana de enero de 1893, Gauguin se interna en un sendero que cruza la montaña, busca un sitio apartado donde las hormigas puedan devorar tranquilamente su cadáver, y bebe una solución de arsénico. La dosis demasiado fuerte, o los vómitos que ella le producen, anulan la acción del veneno, y es así que al cabo de una noche de dolores horribles en medio de la montaña, el pintor se ve obligado a regresar al día siguiente, física y moralmente destrozado. Encuentra alivio y reposo en su obra: "Constantemente la contemplo y me parece admirable. Mientras más la miro, más me doy cuenta de sus enormes faltas matemáticas, que por nada querría corregir".

La muerte lo ha rechazado por el momento. Se va a vivir en la isla de Hivaoo, del grupo de las Marquesas. Allí ve cómo el arte nativo es lentamente destruido por los colonizadores. Un día acude a la escuela de la Misión Católica, y bastón en mano, dispersa a los niños, diciéndoles: "Ustedes no necesitan escuela: su escuela es la Naturaleza".

Por lo menos, en Hiva-Oa la vida es barata. En noviembre de 1901, escribe: "Tengo todo lo que un artista modesto puede soñar. Un extenso taller con un pequeño rincón para dormir; todo a mano, ordenado en estantes. Todo esto levantado a dos metros del suelo... Una hamaca para hacer la siesta, al abrigo del sol, y refrescado por la brisa marina que llega de trescientos metros más lejos, tamizada por los cocoteros... Estoy cada vez más contento de mi decisión, y le aseguro que desde el punto de vista de la pintura esto es admirable. ¡Los modelos!, una maravilla..."

Al trasponer la entrada de su casa, dos maderas reciben al visitante: **Sed misteriosas y seréis felices, dice una,** y la otra:

Sed amorosas y seréis felices. En el cobertizo de abajo instala su taller de carpintería y escultura. El nuevo hogar luce la inscripción del anterior: "Te Fare Area" ("Casa del Placer").

"Pido solamente dos años de salud y no demasiadas molestias económicas, que pesan excesivamente sobre mi temperamento nervioso, para llegar a cierta madurez en mi arte", escribe. Y ya ha llegado a estas conclusiones:

"Delante de su caballete, el pintor no es esclavo del pasado, ni del presente, ni de la naturaleza, ni de su vecino", y "EL ARTISTA DEBE SER LIBRE O NO SER ARTISTA".

Una vez más ha cortado vínculos con quienes lo rodean: su vahiné y sus hijos ya no están con él. Busca la soledad, y la soledad lo atormenta; de pronto ansía volver a Europa. Sólo el alcohol y la morfina alivian sus dolencias físicas.

Durante cuarenta y ocho horas, una tempestad azota la isla.

En la noche del segundo día, una ola tremenda arrasó la parte baja del archipiélago, y en Hiva-Oa, menos expuesta, el arroyo desborda inundando la población. Gauguin, que está solo en su choza, se encuentra con el agua hasta la cintura. Alzando la lámpara marinera, encuentra ante sus ojos un mar turbio que arrastra objetos, ramas y desechos.

Es inútil pensar en escapar siquiera. Gauguin sube a su taller a la espera de lo inevitable. Sin embargo, poco a poco amaina el temporal, y el amanecer siguiente, despejado y sin nubes, ilumina las humildes viviendas en su mayoría derrumbadas, caminos, puentes y muros destruidos; cadáveres y árboles arrancados por doquier.

Su casa queda en pie, pero para repararla agota sus ahorros, y el ciclón lo deja aislado durante cuatro meses. Vuelve a enfrentarse con las autoridades de la colonia, defendiendo a los maoríes; el resultado es que se lo condena a tres meses de prisión y mil francos de multa. Para apelar a la sentencia debe viajar a Tahití, y no tiene dinero; escribe a Francia pidiendo a sus amigos que se ocupen de cobrar lo que allí se le debe.

"Todas estas preocupaciones me matan", escribe a Monfreid. Mientras tanto, se encierra a pintar pero su salud ya no resiste; debe quedarse en cama, casi en tinieblas porque su vista no resiste la luz. Pide la ayuda del pastor Vernier, que conoce algo de medicina, pero en realidad lo que necesita es alguien con quien comunicarse. Ante el pastor, el pintor monologa sobre su vida, su arte y sus esperanzas, sobre las arbitrariedades de la administración colonial.

En abril escribe: "Estoy por tierra, pero aún no vencido".

Su ocasional criado Ka-Hui lo cuida de vez en cuando.

En las primeras horas del 8 de mayo de 1903, Gauguin hace llamar al pastor Vernier; ha sufrido dos síncope y está angustiado. Cuando se ha calmado un poco, Vernier lo deja.

A las once, Ka-Hui acude a buscarlo gritando: "Ven ahora mismo, el blanco ha muerto". Al llegar corriendo, sólo encuentran al anciano Tioka que, llorando, muerde el cuero cabelludo de su amigo, el pintor para tratar de devolverle la vida, a la manera tahitiana.



Gauguin. Hina y Te Fatu (La luna y la tierra). 1892-3. Madera de tamanu

Los nativos lo lloraron, advirtiendo que desaparecía su defensor, sus compatriotas se disputaron sus despojos. Las autoridades locales disputaron el remate judicial de sus pertenencias, incluidas sus obras, para cubrir la multa que debía. El pastor protestante y el obispo católico se disputaron su cadáver, para enterrarlo según sus ritos.

Sólo a fines de agosto se conoció en Europa la noticia de la muerte de Gauguin. Quedaban de él una cruz bajo las palmeras de un solitario cementerio, en los mares del Sur, con un nombre y unas cifras:

"PAUL GAUGUIN, 1848-1903". Y una obra desde entonces incorporada para siempre al proceso de avance del lenguaje artístico mundial.



Gauguin. *La muerte*. 1891. Tiza y acuarela

TOMADO DEL LIBRO: "VIDA Y OBRA
GAUGUIN
NOA-NOA (336 Pags.)
CARTAS
CENTRO EDITORIAL DE AMERICA LATINA (QUE A LA
VEZ TRAE UNA EXTENSA BIBLIOGRAFIA).

VICENTE HUIDOBRO:

Anotaciones acerca del creacionismo y ALTAZOR



Vicente Huidobro

Por Javier Manríquez *

I.

La poesía de Vicente Huidobro⁽¹⁾ pretende aniquilar el mundo real y, al ejercer esta acción, crear un mundo diferente, una entidad ideal. En una palabra; lo que intenta Huidobro es la creación absoluta, aquella que no tiene referente en la realidad. Tal idea comienza a ser expuesta en el movimiento romántico; la poesía romántica ambiciona la recreación del mundo. Para ello los poetas cuentan con la creencia en el inconsciente, en la inspiración, en la veracidad de los sueños, en la fusión de los opuestos dentro del espíritu. Hay, pues, una tendencia orientada hacia la subjetividad inconsciente. A este idealismo de los románticos corresponde el de los simbolistas franceses, cuyo anhelo de construcción de un arte puro culmina con las tentativas poéticas de Mallarmé.

Con lo anterior, de alguna manera se bosqueja la tradición que funda al arte actual, una tradición crítica al plantear otra alternativa a la poesía. Si la poesía se aparta de la realidad es porque desdeña ser la representación de un mundo en crisis, configurado a partir de la evolución industrial y el consecuente desenvolvimiento de la burguesía. En ese momento, la situación reinante provoca que los cambios artísticos sean bruscos y aparezcan dominados por un impulso destructor; los valores en quiebra requieren de superación inmediata y el remedio comporta un carácter violento. De ahí que los románticos y simbolistas se encuentren solos, mostrándose como verdaderos seres antisociales.

Huidobro, desde sus inicios, se afirma en esta corriente. Sus primeros libros, publicados entre los dieciocho y los veinte años del poeta, presuponen en sus títulos una inclinación romántica y simbolista. **Ecos del alma, Canciones en la noche, La gruta del silencio y las pagodas ocultas** evidencian elementos particulares a dichos movimientos: la noche, la interiorización, lo misterioso; está implícita en ellos una alusión a lo subjetivo. Es una etapa de la que interesan, por su importancia posterior, las contradicciones estéticas en torno a la poesía, las confusiones de tipo ideológico y la pluralidad de concepciones que marcaron su actividad futura. A partir de estos libros, Huidobro empezó a trabajar por un estilo y un lenguaje propios.

Desde muy temprano, Huidobro se acondicionó a la idea de que el poeta ocupa el grado más elevado de la jerarquía humana y que la poesía es la realización más excelsa. Le parece que el poeta integra la divinidad y entabla relaciones con lo sobrenatural; no es un ordenador de rimas, es el

sabio indiscutible, con facultades para esclarecer aquello que descansa en un fondo de enigma y misterio. Como resultado de este pensamiento, Huidobro edificó una poesía eminentemente antropomórfica y egocéntrica. Las vías de la subjetividad lo condujeron a una ruptura tajante con la realidad externa, tentativa peligrosa que en el chileno se manifiesta mediante las evasiones aéreas, el vuelo, el ensimismamiento y la disolución etérea.

II.

El polemista literario, el teorizador, conviven con el poeta. Al mismo tiempo que compone poesía, Huidobro difunde su poética en artículos críticos, utilizando, regularmente, las formas aforísticas. En su manifiesto **Non serviam**, escribe: "Hemos cantado a la naturaleza (cosa que a ella bien poco le importa). Nunca hemos creado realidades propias, como ella lo hace o lo hizo en tiempos pasados, cuando era joven y llena de impulsos creadores". El párrafo citado consigna ya el germen de su idealismo poético. La nueva realidad se fabricará en la conciencia y, tomando en cuenta tal premisa, los poetas harán sus poemas como la naturaleza hace los árboles. En su propósito de renunciar al mundo la imagen creacionista deja de parecerse a un espejo: no será más un simple adjetivo de la realidad, será su forma sustantivada; la realidad tomara el sitio que le pertenece al adjetivo. Por ello, en el mismo documento expresa: "No he de ser tu esclavo madre Natura; seré tu amo... Yo tendré mis árboles, que no serán como los tuyos; tendré mis montañas; tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas. Y ya no podrás decirme: ese árbol está mal; no me gusta ese cielo... los míos son mejores". Así, Huidobro declina al imitación de los aspectos del mundo. Para él, calificar al mundo no es crear. El poeta solamente ha sido cantor de la naturaleza pero nunca ha forjado realidades propias. En **Pasando y pasando** sugiere que una montaña, en lugar de ser "alta o encumbrada", sea "una montaña que dialoga con el sol o con pretensiones de desvirgar a la pobre Luna". De este modo la poesía no devolverá figuras, se convertirá en poesía creacionista.

Por otro lado, el poeta desempeña su trabajo utilizando la fuerza original del lenguaje, el cual no es únicamente comunicación, sino, además, creación de aquello que se comunica. Para Huidobro el poema sólo existe en la zona del lenguaje. Con el poema la creación del lenguaje se está transmitiendo y está mencionando una fauna y flora propias. Desaparece la referencia que desde un ángulo servil indica la realidad ahora se contempla una creación pura que sintetiza la libertad del hombre. Poesía y libertad se funden para constituir una sola dimensión.

Muchos podrán negar la novedad del creacionismo. Tal vez dirán que los demás poetas, al igual que Huidobro, desfiguran la suma de los datos provenientes del exterior. La diferencia cualitativa de Huidobro con la totalidad de los poetas consiste en querer crear, conscientemente, otra realidad. Huidobro desea una semejanza fundamental con Dios. Esta es crear. El Chileno desea ser el "poeta dios".

III.

Hablar de **Altazor**⁽¹⁾ es hablar de la aventura en el sentido más heroico que puede otorgársele a ésta: el de intento riesgoso. Todo el poema (el prefacio y los siete cantos) está coherentemente organizado, constituye un proceso progresivo; presenta el trastocamiento de la lengua enfocado a la creación de una poesía pura. **Altazor** viene a ser el intento de un hombre que pretende alcanzar la interioridad, desconceptualizando, para ello, a las palabras. Una vía que parte desde el pensamiento perfectamente articulado



hasta desembocar en el terreno de la fonación pura. En su desarrollo el poema experimenta una desintegración progresiva de los conceptos y las palabras; el lenguaje se torna en expresión personal que no toma en cuenta a la colectividad, se reduce a mero idiolecto. Huidobro lanza sus baterías en contra de la lengua; no admite sus esquemas normativos y quiere dar mayor poder a las palabras, desea que los vocablos contengan creatividad en sí mismos.

Una base de corte mítico sustenta al poema. Altazor -el alto azor- es el poeta que baja a las profundidades, a la manera de Orfeo, Eneas o Dante, auxiliado le su paracidas, "caballo de la fuga interminable". Por el camino tropieza con el Creador, "que es un simple hueco en el vacío, hermoso como un ombligo", cuyas expresiones humoristas dan cuenta de la gestación del mundo. En su interlocución con el poeta, el Creador revela su disgusto por el mal uso dado por los hombres a la lengua, "la bella nadadora, desviada para siempre de su rol acuático y puramente acariciador". Las palabras se han vuelto etiquetas; el lenguaje funciona como mediador del hombre y los objetos al abusarse de su empleo instrumental. Mas cómo librarlo de esta situación? Altazor piensa en las quejas de la divinidad y su veredicto es: "Se debe escribir con una lengua que no sea materna", hay que purificar esa lengua extraviada en el uso utilitario, rescatarla de la ruina a la cual la ha condenado el hombre. El alto azor contribuye en la empresa; prosigue su descenso, su caída que es el camino de la poesía, única senda que otorga pureza al lenguaje.

El pensgrinar de Altazor comienza. Debe traspasar, entre otras barreras, los linderos naturales de la conciencia, y para esto adopta un molde subversivo. Llegar al fondo de la conciencia, recobrar la esencia pura del yo, requiere la desorganización de los sentidos, la limpieza de todo lastre interpuesto entre el yo auténtico y el mundo primario. El poeta le dice a Altazor:

Limpia tu cabeza de prejuicio y moral
Y si queriendo alzarte nada has alcanzado
Déjate caer sin parar tu caída sin miedo al fondo de la sombra
Sin miedo al enigma de ti mismo
Acaso encuentres una luz sin noche
Perdida en las grietas de los precipicios

Con el fragmento transcrito, diré mejor, con la totalidad del poema, Huidobro destaca las posibilidades infinitas que la poesía abre al pensamiento. Para el chileno la poesía brinda el conocimiento verdadero, es la iluminadora suprema; la verdad está en el corazón y no la posee la mente:

Sigamos cultivando en el cerebro las tierras del error
Sigamos cultivando las tierras veraces en el pecho
Sigamos

"El poeta representa el drama angustioso que se realiza entre el mundo y el cerebro humano, entre el mundo y su representación", dijo Huidobro en una conferencia de Madrid. Observamos así el clima emocional, las formas delirantes a que el poeta debe acceder para sumergirse hasta lo más profundo de sí mismo y dar a luz el poema. En *Altazor* la poesía es fiebre y vértigo extendidos en el desorden y la desmesura interna:



palabra
 palabr
 palab
 pala
 pal
 pa
 P
 PA
 PAL
 PALA
 PALAB
 PALABR
 PALABRAS

Anda en mi cerebro una gramática dolorosa y brutal
 La matanza continua de conceptos internos
 Y una última aventura de esperanzas celestes
 Un desorden de estrellas imprudentes
 Caídas de los sortilegios sin refugio
 Todo lo que se esconde y nos incita con imanes fatales
 Lo que se esconde en las frías regiones de lo invisible
 O en la ardiente tempestad de nuestro cráneo

Para encontrar salida a la enorme carga de "intuiciones fabulosas",
 a todo el contenido que subyace en la conciencia, Altazor vuelve los ojos
 al instante primero del lenguaje, al estado mítico de la lengua, cuando la
 lengua no tenía un carácter utilitario, y dice:

La cuna de mi lengua se meció en el vacío
 Anterior a los tiempos

.....

Hablo en una lengua mojada en mares no nacidos
 El último verso hace recordar otro de Rimbaud. En el "Barco ebrio" Rimbaud
 escribe: "He visto algunas veces lo que el hombre ha creído ver". Esto no
 quiere decir que el sentido de los versos sea el mismo. Rimbaud obtiene
 una clara visión que para el resto de los hombres es un mero producto de
 la creencia. Huidobro habla en la lengua anterior, la que no conocen los
 hombres, pues la han deformado: una lengua que sólo puede entender el
 poeta. La facultad le la **videncia**, que tanto apasionó a Rimbaud, toca de
 pronto a Huidobro.

Altazor sabe cantar en la lengua del primer ritmo, pero su canto en
 esa frecuencia le desgarrará. La osadía, en cierto modo prometéica, tiene su
 precio, y es el dolor el pago exigido:

Hablo porque soy protesta insulto y mueca de dolor
 Sólo creo en los climas de la pasión
 Sólo deben hablar los que tienen el corazón clarividente
 La lengua a alta frecuencia

La poesía no es un artificio refinado y bonito. Altazor desprecia a la "se-
 ñora arpa de las bellas imágenes", pues el poeta no es un habitante de
 tranquilos paraísos; él se retuerce dolorosamente en el momento de gesta-
 ción del poema, voz que quisiera condensar al mundo. Por eso Altazor esta-
 lla contra la poesía tradicional y estetizante de la que podemos prescindir
 serenamente:

Poesía aún y poesía poesía
 Poética poesía poesía
 Poesía poética de poético poeta
 Poesía
 Demasiada poesía

Para hacer verdadera poesía necesitamos curar las lenguas enfermas, petri-
 ficadas; se les debe dar vida arrancándolas de su estado deprimente:

Todas las lenguas están muertas
 Muertas en manos del vecino trágico
 Hay que resucitar las lenguas
 Con sonoras risas
 Con vagones de carcajadas
 Con cortacircuitos en las frases
 Y cataclismos en la gramática

Ahora bien, la efectividad de un poema estriba en la adecuación existente entre el deseo de crear del poeta y los medios expresivos disponibles. Hay una voluntad que se quiere manifestar y un lenguaje factible de ser manipulado que pide instrumentos precisos para ello. Huidobro no tolera el lenguaje literario impotente y lo altera en el plano del significado. Posteriormente alterará los significantes en los cantos finales del poema.

Como es desesperante estar sujeto a la fluidez tradicional del verso, Huidobro rechaza tal encarcelamiento de la poesía. Por eso irrumpe con una prosa impuntuada, plena de fuerza metafórica. En el canto IV, donde empieza el desbordamiento de las palabras, Altazor repite página tras página. "Darse prisa, darse prisa", "No hay tiempo que perder". A estas voces las palabras se parten, se desintegran y van a formar nuevas unidades:

Al horitaña de la montazonte
 La violondrina y el goloncelo
 Descolgada esta mañana de la lunala
 Se acerca a todo galope
 Ya viene la golondrina
 Ya viene la golonfina
 Ya viene la golontrina
 Ya viene la golonçima
 Viene la golonchina
 Viene la golonclima
 Ya viene la golonrima
 Ya viene la golonrisa
 La golonniña
 La golongira
 La golonlira
 La golonbrisa
 La golonchilla
 Ya viene la golondfa

En su trayecto hasta el final el lenguaje se reconstituye a veces, pero vuelve a trastornarse de múltiples maneras. Al final del canto IV Altazor encuentra lo que persigue, y principia una música verbal más y más elocuente llena de significaciones. El canto IV termina así:

En cruz
 en luz
 La tierra y su cielo
 El cielo y su tierra
 Selva noche
 Y río día por el universo
 El pájaro tralali canta en las ramas de mi cerebro
 Porque encontró la clave del eternifrete
 Rotundo como el unipacio y el espaverso
 Uiu uiui
 Aia ai ai aia ii

IV.

En Latinoamérica, Vicente Huidobro inició el cambio que la poesía en lengua española experimentó posteriormente. Su intención -disgusto de muchos- se hizo firme en el momento en que reflexionó sobre el poeta como instrumento del lenguaje. Desde este punto de vista la poesía es palabra, antes que referente de la realidad. El poeta lucha contra las palabras y a ellas debe su especial producto.

Huidobro intentó despojar al lenguaje de su ideología, de elementos sociológicos y psicológicos tradicionales, para atender el valor de las palabras. Esta actitud es similar a lo que actualmente comienza a ser fundamentado con la ayuda de disciplinas como la lingüística estructural, por ejemplo. El estudio lingüístico de la poesía, en nuestros días, descarta la posibilidad de tratar con los métodos habituales el análisis poético. Dejando de lado las cuestiones ideológicas, sociológicas y psicológicas de un poema, de momento la lingüística estructural examina, como base fundamental, la transformación de la palabra en obra poética, y se dedica a observar los procedimientos que llevan a cabo esa transformación. La actitud que yo veo similar en Huidobro y la lingüística estructural se hace patente en la preocupación por el lenguaje poético; el primero desea una expresión auténtica y, la segunda, la precisión lingüística de lo expresado. Por lo anterior, creo, que mucho nos dicen estas líneas de Baudelaire: "Hay en la palabra -en el verbo- algo sagrado que nos impide considerarlo como un juego de azar. Manejar con pericia una lengua es practicar una especie de hechicería invocatoria".

Cada acto que realizan los poetas es resultado de sus fobias y atracciones; resumen la heterodoxia y la ortodoxia a un tiempo. Como estos poetas es Vicente Huidobro. Lo que hizo tiene conexión con el mundo en tanto crítica de la realidad. Crítica que trasciende la historia por el solo hecho de ser verdadera poesía.

* NATIVO DE SAN ANTONIO, B. C. S., ESTUDIANTE DE LETRAS HISPANICAS EN LA FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS UNAM.

1.- VICENTE HUIDOBRO NACIO EN 1893, EN SANTIAGO DE CHILE. ES UNO DE LOS GRANDES POETAS DE HISPANOAMERICA, JUNTO A BORGES, NERUDA Y VALLEJO. SIN EMBARGO, HA SIDO ENCARNIZADAMENTE NEGADO Y ATACADO, SOBRE TODO EN SU PATRIA. OCTAVIO PAZ, EN EL CURSO QUE LE DEDICO EN SEPTIEMBRE DE 1974, EN EL COLEGIO NACIONAL, DIJO QUE HUIDOBRO "ES EN PARTE CONSIDERABLE CAUSANTE DE LOS ODIOS Y NEGACIONES QUE PROVOCO. FUE ARROGANTE, VANIDOSO, CAPRICHOSO: UNA PERSONALIDAD EXTRAORDINARIA Y DIFICIL. CONCIBIO LA AMISTAD COMO UNA SUERTE DE PASION INCONDICIONAL, NO DE IGUAL A IGUAL, SINO COMO EL CAUDILLO Y LOS SEGUIDORES: CASI COMO UNA COMPLICIDAD". SU VIDA NO ES SOLAMENTE UNA HISTORIA DE LIBROS, IDEAS, AMORES Y RELACIONES AMISTOSAS; LA INTEGRAN, ADEMAS, GRANDES PLEITOS: SIMPLEMENTE RECORDEMOS LAS POLEMICAS CON PIERRE REVERDY, GUILLERMO DE TORRE, PABLO NERUDA Y LOS SURREALISTAS.

PROVENIA DE UNA FAMILIA ADINERADA Y SU EDUCACION FUE CATOLICA Y ARISTOCRATICA. PERO LA CONDICION REBELDE Y HETERODOXA DEL POETA LE SIRVIO EN BUENA MEDIDA PARA ESCAPAR DEL AMBITO AL CUAL QUERIAN REDUCIRLO SUS MAYORES. MIENTRAS LA MADRE FOMENTABA SUS INCLINACIONES LITERARIAS, EL ABUELO SE ESCANDALIZABA CON TALES AFICIONES. "CUANDO A UNA FAMILIA BURGUESA LE SALE UN POETA -DICE PAZ- ES COMO SI A UNA BELLEZA CLASICA LE SALIERA UNA VERRUGA".

2.- ALTAZOR APARECIO EN 1931. ES EL PRIMER GRAN POEMA EN LENGUA ESPANOLA EN EL SIGLO XX. DE SU ELABORACION SE SABE POCO; HUIDOBRO AFIRMA QUE LO ESCRIBIO EN 1919, PERO DEBEMOS SER CAUTELOSOS CON LO QUE EL DICE. SU REDACCION QUIZA FUE INICIADA EN 1919, ALARGANDOSE LENTAMENTE EN LOS AÑOS POSTERIORES. EL LENGUAJE DEL POEMA, LAS PREOCUPACIONES IMPLICITAS EN EL Y SU ORDENAMIENTO NO PERTENECEN A LOS INICIOS CREACIONISTAS DE HUIDOBRO. LA FECHA QUE HUIDOBRO DA SE INCLUYE EN UN PERIODO EN EL CUAL SE INSCRIBIA POEMAS CORTOS QUE NO ADMITIAN GRANDES DESARROLLOS; "ES EL MOMENTO DE LA ESTETICA DE LA NATURALEZA MUERTA CUBISTA -EXPLICA PAZ-. LA ESTETICA A LA CUAL FUE FIEL REVERDY."

LO POLITICO Y LO ECONOMICO

EN MEXICO

21

29 tesis sobre la acumulacion industrial.

La inversion extranjera

y el papel del gobierno en la economia mexicana

Roberto D. Vilchis García

Introducción

Crecimiento Industrial

Inversión Extranjera

El Papel del Gobierno. La Llamada Economía Mixta

A Manera de Conclusión. Creciente Politización de lo Económico

INTRODUCCION

1. Enclavado en una región americana con profundas raíces socio-históricas y culturales comunes, México guarda muchas similitudes estructurales con el resto de los países de América Latina en lo referente a su formación y "consolidación" capitalista. No obstante, es preciso intentar establecer bien a fondo las diferencias que nuestro país posee con relación a otros países del subcontinente, como una formación socio económica y socio política relativamente especial, dentro de un modo de producción capitalista relativamente general que se ha dado en nuestra región que "todavía habla español y todavía reza a Jesucristo".

2.- El crecimiento económico del país ha sido, desde sus orígenes, aceleradamente desigual y contradictorio, tanto global cuanto sectorial y regionalmente.

3. También desde los orígenes como país capitalista, se ha venido desarrollando en el país un proceso, aparentemente irreversible, de concentración de la propiedad y ó control (vía ventajas financieras, tecnológicas, de producción, de distribución, etc.) de los sectores secundario y terciario (industrial y de servicios). Esto está íntimamente ligado con

4. el hecho de que México ha sido, prácticamente desde el inicio de la era imperialista, un foco de interés para la penetración de capitales provenientes de los centros hegemónicos; capitales que en un tiempo fueron invertidos predominantemente en la extracción de los recursos naturales y que paulatina pero inexorablemente, fueron más adelante adueñándose del control y la explotación del emergente aunque siempre reducido mercado interno. Una de las divisas más características del capital foráneo pareció ser siempre su proclividad a desencadenar procesos de concentración en su beneficio.

CRECIMIENTO INDUSTRIAL

5. Dentro de este orden de ideas inicial, México ha experimentado un respetable crecimiento en su aparato industrial, primero débilmente en el período que corrió desde los ochentas del siglo pasado a los treinta del actual, y de manera muy vigorosa desde los cuarentas hasta el momento presente. Esta afirmación se refiere a la tendencia estructural y no a las cuestiones de coyuntura relativamente temporal.





6. Pilares importantes de este crecimiento los constituyen, por un lado, la acelerada expansión que los "gobiernos revolucionarios" hicieron de la infraestructura básica y, por el otro, los vertiginosos incrementos del subsector industrial manufacturero.

7. El crecimiento global de la industria ha sido, sin embargo, paradójicamente débil, afectado en apariencia, aunque no en el fondo, por el explosivo incremento de la población y la potencial fuerza de trabajo urbana, lo cual ha propiciado una exagerada expansión y deformación de las actividades de servicios; es decir, parte del ejército de reserva industrial ha producido una "sobrerterciarización" de la economía. Esto permite inferir que el modelo de industrialización adoptado ha incorporado factores y se ha desenvuelto en condiciones, no coyunturales sino estructurales, contra el crecimiento del empleo productivo.

INVERSION EXTRANJERA

8. Valiéndose de una legislación proteccionista y sin restricciones reales, a la par que México entraba en su etapa de capitalismo vigoroso de los años cuarenta, el proceso de penetración de la inversión extranjera devenía en una creciente desnacionalización, por lo menos de las ramas más dinámicas del sector industrial así como buena parte del sector de servicios.

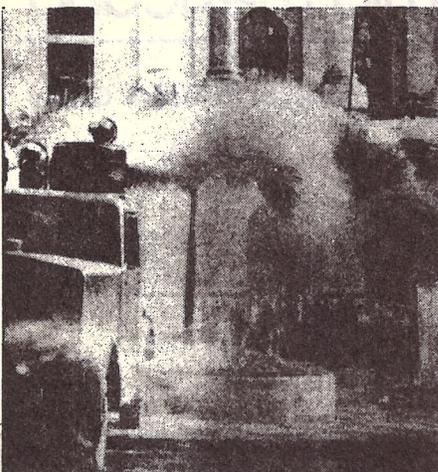
9. La mayor parte de la inversión extranjera es realizada por corporaciones transnacionales, las cuales han sido factor determinante en el establecimiento de una estructura productiva socialmente ineficiente, con un proceso de expansión a base de bienes y servicios que han sido concebidos para otros mercados, a base de la constante incorporación de nuevos productos y no del aumento de la escala de fabricación de los ya existentes, (ambos factores propiciadores de la deformación del mercado interno), a base de productos cuyas materias primas o componentes diversos tienen que ser importados, a base de bienes y servicios que no son de consumo masivo, a costa de la nula o inservible innovación y transferencia tecnológicas para el país y, finalmente, cuando no es posible prolongar la expansión, el proceso de contracción se realiza vía disminución de la tasa de reinversión y aumento de remesas.

10. De esta manera, nuestro país no sólo ha facilitado a las corporaciones transnacionales abundancia de factores de producción tales como fuerza de trabajo (manual e intelectual) o materias primas, sino también por paradójico que parezca, excelentes facilidades para la succión de capital financiero vía leoninas tasas por servicios de capital, "management", servicios tecnológicos, patentes, marcas, ganancias, sobrefacturación de importaciones, subfacturación de exportaciones, evasión y fraude fiscal, financiamiento interno, etc. etc.

11. Todos estos rubros de saqueo económico hecho por las empresas extranjeras, en la última década no sólo rebasaron a la inversión hecha, sino que también "... junto con los pagos por concepto de intereses de la creciente deuda pública externa, se convirtieron en el principal elemento desequilibrador de la balanza de pagos en cuenta corriente, deviniendo así, dado el lento ritmo al que crecen las exportaciones de mercancías, un mecanismo retroalimentador del desequilibrio externo.

12. Ahora bien, por cuanto corresponde a estas corporaciones, el país se encuentra ante un aparente callejón sin salida, una especie de trampa mortal: "Si por consideraciones de balanza de pagos se estimula la reinversión por parte de las empresas transnacionales, se intensifica el proceso de desnacionalización y se limita la reinversión en el país, tenderá a agudizarse el problema de la balanza de pagos en el corto plazo..." (Fajnzliber 1976, p. 653).

13. Para continuar con el tema de su expansión, las transnacionales recurren al expediente de la adquisición de empresas locales en plena producción, con lo cual su "inversión" ... no representa una adición neta al capital del país receptor sino que desplaza al capital nacional. (Alejo et al. 1976, p. 62).



14. Finalmente, la concentración de la propiedad y ó el control transnacional de que hablabamos en la tesis 3, refuerza la concentración del ingreso al favorecer la "transferencia de recursos desde los sectores más débiles de productores y consumidores hacia los miembros más poderosos de ambas categorías". (Fajnzylber op. cit, p. 648-649).

EL PAPEL DEL GOBIERNO. LA LLAMADA ECONOMIA MIXTA

15. Ante la evidencia indiscutible de que el "laissez faire" es una leyenda, de que la economía de mercado no es autoajutable, en México ha logrado prosperar la teoría económica burguesa sobre la llamada Economía Mixta, cuyo modus operandi implica la "división de la economía" en un "sector público", que generalmente no busca las ganancias sino que se interesa fundamentalmente en la producción de bienes y la prestación de servicios que no tienen cabida en el mercado, o sea, en las obras públicas o de infraestructura y todo tipo de gastos, además de inversiones difícilmente lucrativas.

16. Desde un punto de vista estrictamente objetivo, admitir el esquema de la economía mixta es admitir que "el capitalismo caería en la depresión si no fuera por la expansión del sector de la economía controlado por el gobierno" y, más específicamente, "es una señal indudable de la interrumpida decadencia de la economía de empresa privada" al estilo clásico (Mattick 1969) (1975), pp. 152 y 154).

17. Pero veamos, acaso deberíamos imaginar que, en una especie de tendencia histórica velada pero irreversible, el aparato gubernamental mexicano podría llegar a constituir una especie de vehículo para destruir la empresa privada y, con ello, toda la economía de mercado? En las condiciones socio económicas y socio políticas actuales y a mediano plazo de nuestro país, es evidente que tal interrogante tiene que responderse con una rotunda negativa, toda vez que en la realidad mexicana, la "economía mixta" no es más que una apariencia,, una ilusión y que no existe sino **un solo aparato económico capitalista**, cuyo éxito o fracaso no se mide por la abundancia o escasez de bienes y servicios producidos por los "sectores" público o privado para que sean consumidos vía los diferentes mecanismos de distribución. "El capitalismo debe producir con el fin de consumir, es cierto, pero para producir debe ver primero la luz verde de la rentabilidad... (Además), la acumulación de capital implica una disminución del consumo proporcional a la velocidad de crecimiento del capital. En este sentido, la formación de capital disminuye la propensión al consumo; pero esto no es sino otra forma de decir que en el capitalismo, el capital se acumula". (Mattick ibid, p. 21). Luego entonces, el objetivo fundamental del sistema de economía mixta, donde es innegable que el gobierno juega un rol muy importante, hablando del modo de producción capitalista moderno en general o de la formación socio económica moderna mexicana en particular, su objetivo decíamos, ha sido y continúa siendo la producción de atractivas tasas de ganancia y la acumulación de capital, obviamente en beneficio de las diferentes facciones de la clase capitalista.

18. Haciendo un poco de historia, es a partir de los treinta de nuestro siglo cuando el proyecto mexicano de "economía mixta" se configura coherentemente; haciendo declaraciones de artículos de fé acerca de que el desarrollo ulterior del país tendría que hacerse por una "vía no capitalista", se inició entonces el fortalecimiento y la expansión de un llamado capitalismo de Estado; "las reformas sociales y políticas de la era cardenista, no sólo incidieron en el fortalecimiento del Estado; también contribuyeron de manera decisiva al desarrollo de una fracción de la burguesía mexicana que no obstante su debilidad, estaba a su vez siendo impulsada por los efectos de la crisis internacional.



Como es sabido, la desarticulación del mercado internacional producido por la crisis de 1929 incidió 'positivamente' sobre aquellas formaciones capitalistas que, no obstante su atraso, habían logrado construir a lo largo de los años una cierta base industrial". (Cordera op. cit. p. 483).

Las realizaciones de todos los "gobiernos revolucionarios" anteriores y posteriores a ese entonces, han sido y continúan siendo refuncionalizadas en beneficio de la economía de mercado y el crecimiento del capitalismo.

19. Más concretamente, en la actualidad existe una gran vinculación entre la expansión del aparato productivo del gobierno y la de una gran cantidad de empresas privadas, extranjeras y mexicanas (probablemente en ese orden); cuyo crecimiento, y en ocasiones cuya existencia misma, dependen en forma directa del dinamismo del "sector público".

20. Dentro de la óptica de estas tesis, parece ser que el sector externo y las finanzas públicas constituyen actualmente, y a un futuro predecible, los problemas claves en la definición de la política económica del "régimen mixto" mexicano. Hemos expresado ya algunas opiniones sobre el sector externo cuando tratamos el problema de la inversión extranjera. Por cuanto toca a las finanzas públicas, la experiencia reciente en multitud de países occidentales, ha demostrado que la intervención gubernamental en el aparato económico, dados los característicos ciclos capitalistas depresión-auge-depresión, no parecen producir una correspondiente alternación entre déficits y superávits en los presupuestos públicos; antes bien, cuando se aúna el déficit presupuestal de las épocas de depresión a un endémico desequilibrio fiscal, prácticamente se condena al gobierno interventor a un estado de continua acumulación de deuda pública. En el caso concreto de México parece confirmarse todo esto, pero el problema es mucho más grave porque, como ya se apuntaba, "el endeudamiento retroalimenta de hecho el proceso de dependencia financiera y tiende a convertir la tasa de crecimiento de la economía en una función cada vez más directa del crédito externo" y, por lo que corresponde a la deuda interna, "... que reesulta también de la política fiscal adoptada por el Estado, ha permitido al capitalismo financiero beneficiarse por partida doble, en tanto que no sólo goza de bajos impuestos sino además es el principal acreedor interno del Estado..." (Cordera op. cit. pp. 473 y 506).

21. Finalmente, hablando también de cuestiones financieras, resulta que los sucesivos gobiernos contemporáneos mexicanos, y esto parece ser particularmente evidente en el reciente sexenio de José López Portillo, han intentado reiterada y persistentemente "aliviar los males económicos del país" al través de remedios relativos, muy relativamente, coherentes de políticas fiscales, monetarias, crediticias, bancarias, bursátiles etc. Este "monetarismo atávico" de los regímenes de las últimas décadas nunca ha sido plenamente consciente de que no es posible, ya no digamos aliviar sino ni siquiera retardar por un tiempo considerable, con estas medidas de curanderismo económico, una problemática que tiene que ser inscrita dentro de la estructura y la dialéctica propias de las relaciones de producción y distribución capitalistas.

A MANERA DE CONCLUSION. CRECIENTE POLITIZACION DE LO ECONOMICO

22a. Parece ser evidente que, aproximadamente desde fines del movimiento de 1910 y hasta 1935, el gobierno mexicano no contó propiamente con una clase social a la cual representar y, en parte derivado de lo mismo, actuó en ese tiempo prácticamente como el único impulsor de las fuerzas productivas fundamentales del país. En el plano de las relaciones políticas, ambos hechos fueron conformando un aparato estatal todopoderoso y cuasi corporativo, aparato que se sirvió desde entonces del apoyo difuso de las masas para integrarlas y controlarlas subordinadamente a la estructura y los procesos del sistema político.



23. El ascenso progresivo de las diferentes facciones de la clase oligopolista, que se inició a partir de los cuarentas, parece coronarse en la actualidad (mediados de los setentas) con un indiscutible logro de la hegemonía económica de las mismas, en detrimento de la pequeña y mediana burguesía que en los veintes y los treinta controló casi exclusivamente el poder económico, desde el aparato de gobierno. En lo político, parecen darse también acusados síntomas de que esa tendencia económica se ha venido desarrollando paralelamente en el plano superestructural.

24. En México se ha desarrollado, por lo tanto, un peculiar Populismo Bonapartista: "La notable autonomía relativa que puede observarse en el Estado Mexicano, cuyas bases podría admitirse están en la presencia dentro del aparato del poder de un sector social no plenamente identificado con los intereses del capital... en la práctica ha resultado en una mayor efectividad por parte del propio Estado para cumplir con su función primordial de imprimir cohesión al conjunto de la formación social, así como para desempeñar el papel... de 'vanguardia' de la burguesía en una situación de capitalismo tardío y subordinado". (Cordera ibid p. 489).

25. Por lo tanto, en el caso de México es insostenible la tesis que conoce las contradicciones coyunturales entre el Estado y las diferentes facciones de la clase dominante, en sus modalidades vernácula y foránea, como contradicciones estructurales de la formación social mexicana.

26. Habiendo señalado todos los puntos anteriores, se puede afirmar que México ha llegado a ser en la hora actual un país capitalista con una aguda dependencia económica, una vergonzante subordinación política y una creciente dominación socio cultural (todas ellas "negociadas"), hacia los centros del capitalismo planetario y señaladamente, hacia los Estados Unidos.

27. Aunque todas estas tesis no han tenido como objeto directo de estudio, pero sí como objetivo primordial, exponer la situación social creada por el crecimiento industrial, la inversión extranjera y la economía mixta "a la Mexicana", no por eso debemos olvidar que el carácter desigual y combinado del proceso capitalista mexicano ha tenido siempre una "gran capacidad" para excluir de los beneficios del proyecto capitalista mencionado en la tesis 26, a las necesidades, intereses y valores de las clases, estratos y grupos expoliados del país.

28. La combinación de las tensiones y conflictos propios del crecimiento económico capitalista, han dado lugar a la formación de un mal llamado "otro México, el marginal", un México interno de clases sociales superexplotadas, supersubordinadas y superdominadas, todo lo cual aunado a lo expuesto en la tesis 26, ha venido a conformar un proceso profundamente complejo que en plano socio político de años muy recientes ha hecho precario el funcionamiento de la mayoría de los mecanismos, tácticas y estrategias tradicionales de manipulación y sujeción de masas. Esto fué más que evidente en el caso de la "crisis preventiva" de 1968 cuando, ante un movimiento popular que exigía demandas de marcado tinte democrático liberal, el aparato gubernamental demostró un grado de esclerosis muy avanzado.

29. Lo que finalmente quiere decirse es que, habiéndose desarrollado en los últimos años de manera muy efectiva algunos mecanismos y organismos de comunicación y concientización sociales y pese a que no se debe olvidar que muchos de ellos tienen como misión dominar con la ideología del statu quo, nosotros pensamos que a partir de los setentas cada lucha económica que planteen las masas, así como cada lucha que en favor de las mismas se planteen sus verdaderos dirigentes, tenderá cada vez más a convertirse en una lucha política.



BIBLIOGRAFIA

- 1.- Alejo, Francisco Javier, René Villarreal y Saúl Trejo Reyes. 1976. "Economía y Comercio Internacional". en Derecho Económico Internacional F. C. E. México, D. F.
- 2.- Cordera Campos, Rolando 1977. "Estado y Desarrollo en el Capitalismo Tardío y Subordinado. Síntesis de un caso pionero: México 1920-1970" en Investigación Económica. Vol. 31 No. 23, Julio - Septiembre 1977 México, D. F.
- 3.- Fajnzilber, Fernando 1976. "Oligopolio, Empresas Transnacionales y Estilos de Desarrollo" en El trimestre Económico. Vol. XLIII, No. 171 Julio - Sept. 1976, México, D. F.
- 4.- Fajnzilber, Fernando y Trinidad Martínez T. 1976. Las Empresas Transnacionales. Expansión a nivel mundial y proyección en la Industria Mexicana. F. C. E. México, D. F.
- 5.- Kalecki, Michal 1954 (1973) Teoría de la Dinámica Económica. Ensayo sobre los movimientos cíclicos y a largo plazo de la Economía Capitalista. F. C. E. México, D. F.
- 6.- Mattick, Paul 1969 (1975) Marx y Keynes. Los Límites de la Economía Mixta. Ediciones Era. México, D. F.

EL PORTAFOLIO

Por: FERNANDO ESCOPINCHI



En las vacaciones del verano anterior, caminaba distraídamente por una populosa calle del corazón de Angora, en el Asia Menor, cuando mis pies tropezaron con un portafolio de un color indescifrable: entre blanco cadavérico como el rostro de una ex corista rumana y el amarillo pálido de un sacerdote budista en el exilio. Al recogerlo, examiné cuidadosamente su contenido: nada que tuviera importancia a primera vista; pagarés vencidos, letras comerciales devengadas y completamente inútiles; documentos bancarios raídos y cheques falsos girados contra el Banco de Inglaterra y tres dirigidas por un cantinero irlandés a un coreano taísta, especializado en cláusulas para bicicletas. Me decidía a arrojar por la alcantarilla más próxima aquél sucio portafolio, cuando de su interior, ocultas, se desprendieron unas hojas amarillentas y una fotografía que representaba a un enano deforme, cojo y tuerto, acompañado de un perro pequinés. El extraño documento escrito en caracteres rojos, desiguales, y en un latín pésimo que me recordó a los soldados del tiempo de la conquista de España, llamó poderosamente mi atención. El contenido me produjo sobresalto, no tanto por el afán suicida del autor, sino por los curiosos argumentos que exponía para reforzar una tesis descabellada. Si al lector anima una curiosidad tan vehemente como la mía, podrá advertir en el singular documento que transcribiré literalmente, un evidente desprecio por el arte o quizá un oculto sentimiento de minusvalía. No he resistido, pues, la tentación de darlo a conocer, publicándolo a la letra. El documento decía lo siguiente:

HISTORIA DE UNA PASION: LOGRAR LA DESAPARICION DE LOS SABIOS, INTELLECTUALES Y ARTISTAS

"Mi infinito odio por los sabios, intelectuales y artistas, me empujó a trabajar como un forzado para obtener una cuantiosa fortuna que me permitiera llevar adelante mi justa pasión, mi venganza terrible. Después de diez años de especular astutamente en la bolsa británica, me vi convertido un millonario a quien sonreían la fortuna y los negocios. De portero en un periódico conservador dirigido por un teósofo ultraísta, pasé a convertirme en un Crespo que peinaba sus canas con libras esterlinas. Entonces resurgió en mi alma aquella pasión que permanecía latente y que ahora podría ejercitar sin los humillantes reproches de la pobreza y las privaciones.

Este desprecio por los sabios, intelectuales y artistas, no nació en mí por causas fortuitas ni por un afán de complejo freudiano; nació cuando alguien, un profesor masoquista de la escuela estoica siamesa, insertó en mi cerebro la primera letra; después, se fue acrecentando en la medida que progresaban mis lecturas en sesiones que prolongaba durante toda la noche y con una suerte de castigos que recorrían todos los grados y escalas del sufrimiento: desde los papirotazos y golpes aplicados con toda su fuerza hasta el insulto más procaz. Aquél aprendizaje, y naturalmente la enseñanza, terminó cuando la policía descubrió el cadáver de mi preceptor horriblemente mutilado, casi irreconocible, en un nido de ratas. Fui internado en un sanatorio de enfermos mentales, del que escapé años después para ingresar en un monasterio de monjes malthusianos.

De aquellos golpes y vejaciones surgió este sentimiento de desprecio por todo arte y toda cultura, representados indudablemente por los sabios, intelectuales y artistas del planeta...

"Odio infinitamente toda esa inútil carga que los hombres llaman literatura; sólo son las defecaciones de homosexuales con deficiencias glandulares. La literatura sólo sirve para alumbrar los fogones de los desocupados o para envanecer la conciencia de los impotentes. Desprecio inconmensurablemente ese otro arte llamado Pintura, porque no es otra cosa que un retorno a las civilizaciones primitivas, donde por la falta de un lenguaje articulado, es decir, por la ausencia de la palabra lógica, exacta, habría de usarse la pictografía como medio de comunicación, para el coloquio salvaje. Los antiguos paolés, quizá el grupo humano más anciano en la superficie terrestre, usó por primera vez del signo pintarrajeado en las paredes de sus cuevas para expulsar sus sensaciones, para comunicar sus apetitos y extenuar su miedo impotente ante la naturaleza cruel. En una palabra, los pintores modernos de cualquier escuela o corriente, como la existencialista, por ejemplo, me recuerdan a los vagos de la prehistoria. Sólo oír los nombres de Toulouse-Lautrec, del Tiziano, del Tintoretto, de Cuevas, siento un asco parecido al que padeció Napoleón cuando se enteró que Josefina lo engañaba.

Odio sin medida ese otro arte llamado el de Euterpe, la célebre musa de la flauta inútil, por estar fundamentado en una serie de sonidos desalentadores. Prefiero mil veces el canto de los salvajes africanos por su autenticidad y belleza. Antes que escuchar a Brahms, Beethoven, a Revueltas, prefiero deleitarme con la música degenerada bruta de los negros de los barrios bajos de Nueva York. La música clásica me produce inexplicables dolores en el bajo vientre.

"En una tarde de otoño desquiciante asistí a un concierto al aire libre, en el Tíber, con un programa en el que se ofrecía la Quinta de Beethoven como atracción principal. Cuando subió al estrado el director de la Sinfónica sufrí una decepción incurable: bajo de estatura, con excrescencias tumulosas en los pómulos, con un rizo en forma de tornillo que caía grotescamente sobre su estrecha frente de payaso, con un vientre rebosante de champaña e inflado de cocaína; acentuaba su personalidad la falta del brazo izquierdo y el pulgar de la mano derecha. Su cabeza recordaba a los fáunos pintados en la edad media por un abate alcohólico; sus ojos de escarabajo imponían terror. Alzando la batuta dió principio a una serie de sonidos estridentes que culminaban en largos períodos de silencio, para proseguir luego con notas ensordecedoras y pausas momentáneas. Todo aquello erizaba mis cabellos pero imponía en los espectadores un silencio sepulcral y una grávida rigidez. Enloquecido por aquella farsa ridícula, salí de estampida antes de comenzar el tercer movimiento. En esa ocasión desee enormemente que todavía existiera el autor de tal engendro para cerrarle un tiro.

En otra ocasión estaba de visita turística en la Polinesia cuando se me ocurrió la peregrina idea de concurrir a un recital poético que ofrecía un poeta surrealista ucraniano. Con su voz retorcida y sus gestos de bufón londinense, es decir, soberanamente cursis, empezó a leer unos versos aburridísimos que hablaban de homosexualidad, de noches de pena, de amores frustrados y de comunismo a ultranza. No resistí el sacrificio; cuando se refirió a la utilidad económica que representa para los editores y libreros la impresión de momias egipcias, terminé por lanzarle un sonoro escupitajo y salir volando de la estancia. Desde entonces abomino misericordiosamente a los poetas y aplaudo y disculpo la soberana actitud de Platón al desterrarlos de su República.



Todas las artes elaboradas por el hombre no son más que el retorno a una civilización desquiciada. Los hombres que utilizan su sensibilidad y su ingenio en las empresas del arte y de la ciencia, son un tumor canceroso clavado en la inconciencia social. Desde hace lustros acaricio el proyecto de hacerlos desaparecer del planeta. Por eso he trabajado como un esclavo para obtener fortuna que me lleve a realizar tal propósito.

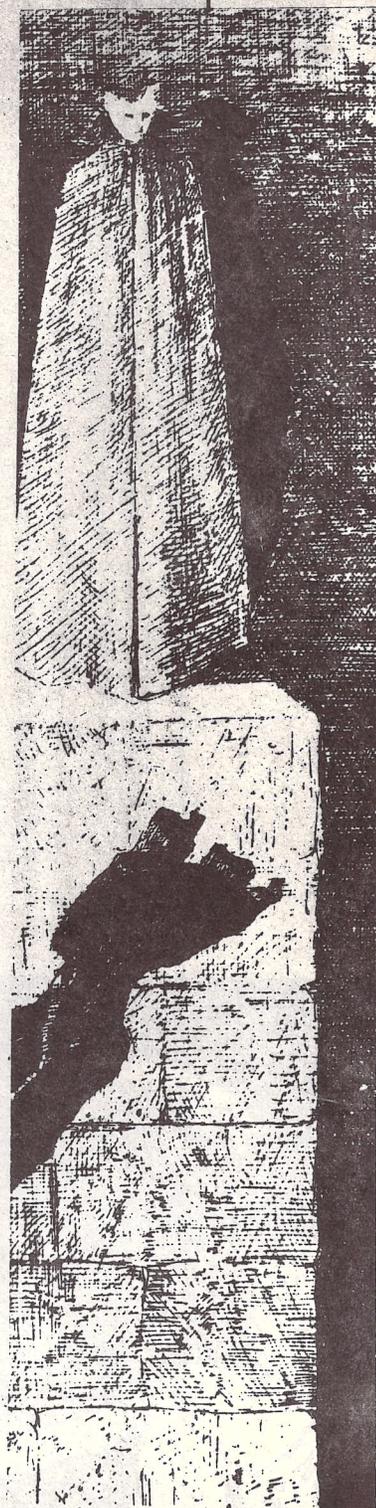
Con una suerte de contratiempos, hace cuatro años inicié los primeros trabajos, contraté el personal necesario e instalé el edificio adecuado en el vientre de una montaña de los Andes, siempre con el mayor misterio posible. Hemos querido que mi sociedad super-secreta funcione, distrajada de una "Hermandad para la Eutanasia Efectiva de los Sabios, Intelectuales y Artistas". Portamos como escudo de armas un sable y dos cimitarras árabes en campo de azur, una pócima de cicuta y curare y unos signos de la cábala que aluden a los trabajos realizados por el Marqués de Sade y una veintena más de asesinos famosos en la Historia. La cabeza de Medusa sobre un fondo escarlata, recortada la figura de las tres parcas.

El reclutamiento del personal ha sido fácil, ya que una conveniente indemnización ha despojado todos los obstáculos. Mi pequeña brigada la componen los peores criminales del globo entre los que cuentan actores sin gloria, catedráticos resentidos por su fracaso intelectual, morfinómanos traídos de los suburbios de París, políticos enviados al exilio, músicos drogadictos y sacerdotes irredentos. También cuento con una ex bailarina alemana y tres antropólogos mahometanos. He realizado los pasos para contratar los servicios de un teólogo brasileiro, dos homeópatas británicos y un oculista mexicano actualmente en la miseria.

Después de tres años de funcionar organizadamente, mi Hermandad ha cobrado preciosas piezas que me han convencido de aumentar generosamente el gasto de mantenimiento de mis asesinos a sueldo. Cuenta ya con treinta homicidios realizados con la mayor delicadeza profesional y dentro del misterio más impenetrable.

Cinco catedráticos de La Universidad de W., en Alemania, desaparecieron en los pantanos próximos sin dejar rastro; cuatro sabios soviéticos especializados en energía nuclear, fueron enviados al espacio sin posible retorno. Hace nueve meses, dos astrónomos suecos y un filósofo de la escuela existencialista italiana, fueron devorados en salsa tártara por mis hambrientos caníbales en un bar de Estocolmo. El mes anterior, dos desarrapados franceses, discípulos de Dalí y adoradores de Picasso, fueron atrapados junto a un puente del Sena y arrojados al paso del metro con una precisión de espanto; un novelista mexicano reputado como sabio y seis intelectuales nipones que asistían a un congreso de parasitología en las islas Fijii, amanecieron misteriosamente muertos en un balneario de prostitución. Hace tres semanas, precisamente el día del aniversario de la matanza de San Valentín, mis agentes localizaron en la Patagonia en un lugar de veraneo, a un traductor thaitiano especializado en papiros de la sexta dinastía y a dos filósofos siameses de la corriente cartesiana; fueron aplastados como cangrejos y sepultados en la arena. Finalmente, mis hombres capturaron en Hong Kong, en un fumadero de marihuana, a un contrahecho músico cantonés, dos arqueólogos gurús tailandeses y tres psicólogos judíos; después de terribles tormentos aplicado por un carnicero paraguayo, fueron incinerados en un crematorio próximo.

"Con los resultados obtenidos podemos estar satisfechos de nuestra acción en aras de un ideal supremo. Nuestra campaña seguirá intensificándose cada vez más, hasta concluir con el exterminio total de esa élite que tanto corrompe la natural evolución de la especie. No he escatimado para



GOUERLIN

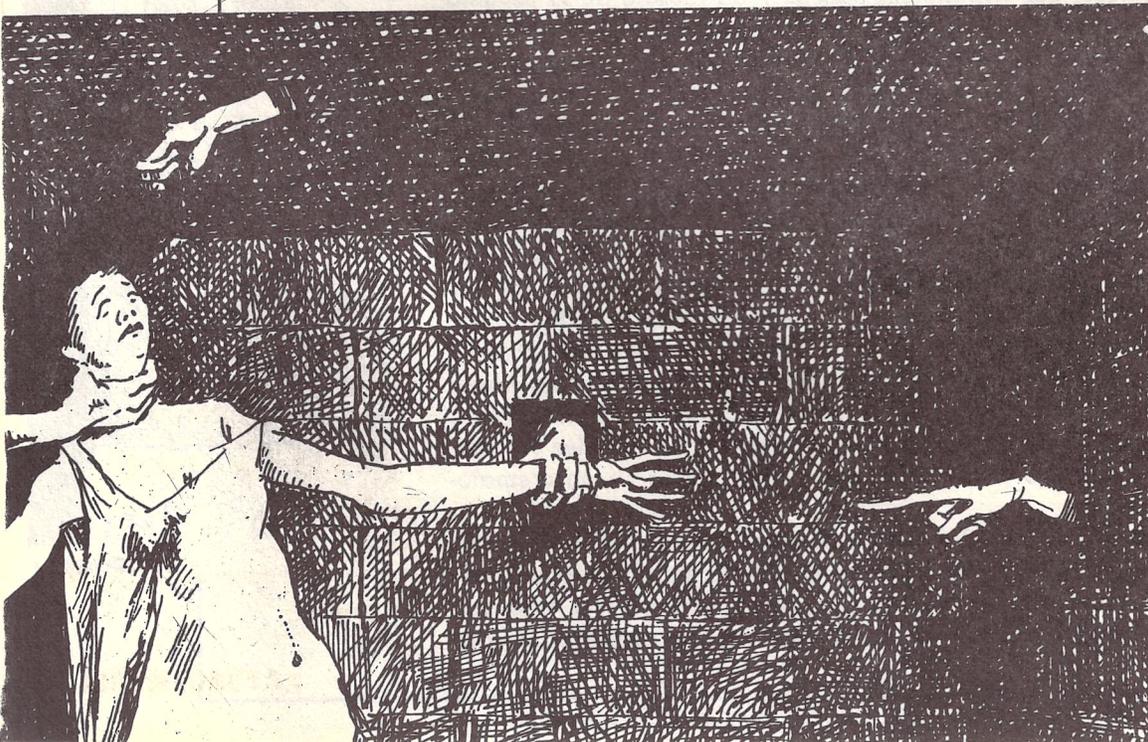
ello ni una libra esterlina, ni siquiera un dólar. Usando los métodos de eliminación más modernos y efectivos, sin dejar de reconocer las excelencias de los sistemas antiguos, como los empleados en la Edad Media, en tiempo de los Médicis, y en la época de Enrique VIII, reconocemos el talento natural de nuestros asesinos, algunos verdaderos científicos, verdaderos artistas del crimen piadoso. Hemos dejado de lado los métodos demasiado violentos, como ese que se emplea en algunas regiones de Hispanoamérica, que consiste en dejar caer una bola de acero de cinco toneladas sobre el vientre de la víctima, o el usado en Texas todavía, donde se coloca a la víctima sobre una plancha de acero blindado y se le hace pasar por encima un batallón de tractores. Tales sistemas se han descartado por considerarlos poco prácticos, pero se han preferido aquellos en los que intervengan la inteligencia, la astucia y la creación personal de mis agentes y la fuerza bruta de sus músculos ejercitados previamente en gimnasios especiales.

Protegidos por el silencio y las sombras de la noche, algunos de mis hombres insisten en realizar sus trabajos como si realizaran una obra de arte; otros, más nerviosos, alucinados por las drogas, ejecutan sus misiones en medio de tormentas desencadenadas y lluvias torrenciales. Uno de ellos el músico drogadicto de origen mongol cuyo padre murió en la horca acusado de estupro, por cuya sensibilidad artística es asombrosa, ha compuesto una Sinfonía del Crimen en re menor, inspirado en los lacerantes gritos de terror lanzados por una anciana lexicóloga en vísperas de morir estrangulada.

Hemos elaborado una extensa relación de futuras víctimas agrupadas por nacionalidad, por sexo, por credo político ó religioso, por ocupación ya dentro del pensamiento o la ciencia, ya dentro del arte. Mis hombres los tienen perfectamente localizados; sólo falta reunir a la asamblea para acordar la mejor manera de conseguir su desaparición".

En esta parte, lector, concluye el manuscrito. Algunas hojas, posiblemente tres, fueron desprendidas en forma violenta a juzgar por las escoriaciones de las demás en el ángulo superior derecho. Ignoramos por haberse perdido el resto del documento, el final de la historia.

En general, con un criterio equilibrado, razonable, no concedemos ningún valor ni humano ni literario a las páginas anteriores. En estricta justicia no son más que las divagaciones estériles de un demente alucinado.



POESIA

MUESTRAS DEL TALLER DE LECTURA Y CREACION LITERARIAS.

Cuando tenga que acostarse la luz

Cuando nos llamen
los helados mensajeros
del destino
y las flores del mal
nos traigan las plegarias
de la tierra
y el ataúd de polvo
deje atrás de la memoria
nuestras vestiduras.

Cuando colmemos los dulces
y extraños ritos de la vida
y encontremos nuestra piel
tejida en los latidos de la lluvia.

Cuando tenga que acostarse la luz
encima de nosotros
e inútilmente pegue su oreja
tratando de escuchar
a través de la puerta horizontal

Habremos para entonces
dejado caer a los pies
de la cera caliente de la espera
nuestro cargamento fugaz
de momentos estoicos y tenaces.

Poema de Raúl A. Cota

sueño

Ella da vueltas sobre mí
cuando la soledad que está dentro,
se extiende por toda la ciudad
a las siete y treinta de la tarde,
con los muchos cláxones y ruidos
y olores que caminan sobre las calles
este enero

Van Gogh

Entre los girasoles
y los cuervos de tu locura
las calles de París
y la modelo embarazada en tiempo muerto
junto al autorretrato desorejado
y tu mala suerte para vender
tus más de ochocientos cuadros
se vuelven millonarios.

El museo de San Francisco
te anunció en todos los medios.
Tomado de la mano de mi amiga
paseando por todos los pasillos
pienso:
Dentro de dos siglos
las enciclopedias dirán:

Van Gogh, pintor Holandés,
creador de naturalezas y esperpentos,
hoy extintos y de los cuales
en la página siguiente se muestran
algunas fotografías
donde se ve que en el siglo XIX
existió alguien que perdía su tiempo
en cosas inútiles

Su voz se crece
cuando los árboles anidan
sin que el sol diga nada,
y la noche toma su lugar
en las horas que corresponde.

Mi casa está metida entre los ruidos
y la pintan de otra forma
los tiempos precisos,
no siento que sea difícil que esto pase
cuando la veo por dentro,
con los ojos cerrados.

ARTURO MEDELLIN

NACION Y UNIVERSIDAD

De "Voto por la Universidad del Norte".

A nadie se oculta —sin volver ahora sobre las clásicas discusiones en torno a la idea de universidad que, desde Newman hasta Ortega y Gasset, debieran estar en la mente de cuantos a estas tareas se consagren (y abro aquí un paréntesis para mencionar con honor al sociólogo brasileño Tristao de Athayde, por lo mismo que no militamos en igual campo)— a nadie se oculta que una universidad es, por su nombre, por su definición, por su oficio, algo universal aunque no extranjero: la ciencia no puede tener Patria. *Pero incurre en una confusión lamentable quien se figura que por eso sólo la universidad y la nación se contraponen.* Cuanto enaltezca y mejore un grupo humano, lo enaltece y mejora en su condición nacional. Cuando en la Edad Media, la Universidad de París congregaba a los estudiantes de todo el mundo, de aquellos barrios iban surgiendo las naciones europeas modernas. El químico mexicano será más buen mexicano al paso que sea más buen químico; y mejor que mejor sí, en vez de limitarse —porque en esto estriba el peligro para nosotros— a ser un ensayador empírico, adjunto a cualquier metalería, llega a ser un verdadero investigador, capaz de ingresar en la muy mexicana, pero muy universal y científica tradición de Río de la Loza. El arquitecto mexicano será más buen mexicano mientras más buen arquitecto sea; y mejor que mejor sí, en vez de limitarse a transportar mecánicamente los cánones de un bungalow aprendidos en "el-Sur-que-nos-queda-al-Norte", se injerta en la robusta tradición, varias veces secular, que es orgullo de las artes mexicanas y es asombro del mundo. Que en cuanto a querer averiguar dónde cae el límite exacto de lo mexicano o lo no mexicano, y cómo lo uno y lo otro se acomodan en lo universal, dejemos esta discusión estéril a los que prefieren no hacer nada, arrogándose el derecho de censurar lo que hacen los otros. Entreguémonos cuanto antes a la obra, seguros de que nos gobierna desde arriba una fatalidad venturosa, a la que nunca podremos escapar como no nos empeñemos en contrariarnos y adulterarnos a la fuerza. Hay una lealtad al trabajo, una docilidad a las líneas trazadas por la naturaleza del objeto mismo que nos preocupa; y esta lealtad o docilidad sustituyen con ventaja a las definiciones apriorísticas. Será mexicano todo lo bueno que haga un mexicano. Con todo, es innegable que hay ciertas direcciones preferidas por el espíritu de cada pueblo. Y sin ahondar en ello —que ni es el sitio, ni ha llegado para mí el momento— me atrevo a dejar aquí estas sugerencias: cuanto prefiera la calidad a la cantidad nos parecerá más mexicano, o más mexicanizante, que lo contrario. Y nos parecerá que defiende con más eficacia el patrimonio de nuestra nación (patrimonio hecho y, sobre todo, patrimonio por hacer) cuanto —para usar la lengua de Pascal— imponga el "espíritu de finura" por sobre el "espíritu de geometría". Somos una raza metafísica y poética; y no se rebelen contra esta declaración los amontonadores de energía física y de materia, que también eran así los egipcios, y también dejaron pirámides. Quiero decir que nuestra universidad será más mexicana mientras más procure suscitar las virtudes en el alma de sus educandos, y menos se entretenga en averiguar —pongamos por caso— si las estaturas sumadas de todos ellos completan tal o cual submúltiplo del meridiano terrestre. Y conste que no hago caricatura, sino que me refiero a aberraciones registradas y conocidas.

EL AUDIOVISUAL

El audiovisual de secuencia organizada de transparencias fotográficas y sonido grabado, como medio de comunicación didáctica.

T E S I S

Que para obtener la licenciatura
en Periodismo y Comunicación Colectiva
presentan

Eugenia Ma. Concepción Garrido Barriga
Francisco Javier González Rubio Iribarren
México, D. F. 1977

Introducción

Con genuina intención de despertar el interés de los maestros y de los alumnos hacia la utilización de uno de los medios audiovisuales en el proceso de la enseñanza-aprendizaje, es que elaboramos esta tesis.

En base a nuestra experiencia reciente como alumnos de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, creemos indispensable dar un nuevo sentido participativo a la labor que dentro de la carrera de Periodismo y Comunicación Colectiva se debe llevar a cabo.

Como alumnos, en muchas ocasiones sentimos ser receptáculos de conocimientos sin que el interés por aprender -causa de que nos inscribamos en una carrera universitaria- fuera aguijoneado más que ocasionalmente.

De todos los que frecuentamos la Universidad es conocido el hecho lamentable de que cuando no hay clases es motivo de alegría; lo que debiera ser al contrario. En esto participan alumnos y maestros en general... no se puede negar.

Qué es lo que sucede?

Tal pareciera que el proceso de enseñanza-aprendizaje como se ha venido planteando en nuestra carrera es aburrido.

Los maestros tal vez encuentren tedioso asistir a dar clases a un grupo donde los alumnos no leen, no discuten, no preparan la clase, están como autómatas y rara vez preguntan.

Los alumnos saben que en varias cátedras se sentarán a oír conceptos y repeticiones de autores sin verse propiciados con algún interés participativo.

Maestros y alumnos casi no interactúan, es decir, en muchas ocasiones van y están y hacen como que enseñan y aprenden. Después vienen los descabros: el programa de las materias no se cumple porque son pocos el tiempo y el interés. Los futuros profesionistas salen de las aulas pensando que saben. Algunos nunca o rara vez practican su carrera en la propia escuela.

A los medios de comunicación colectiva nos acercamos, cuando lo hacemos, con la pura teoría, como con miedo a tocarlos y "contaminarnos". Eso es cuestión, tal vez pensemos, de "cuando obtengamos nuestro título".

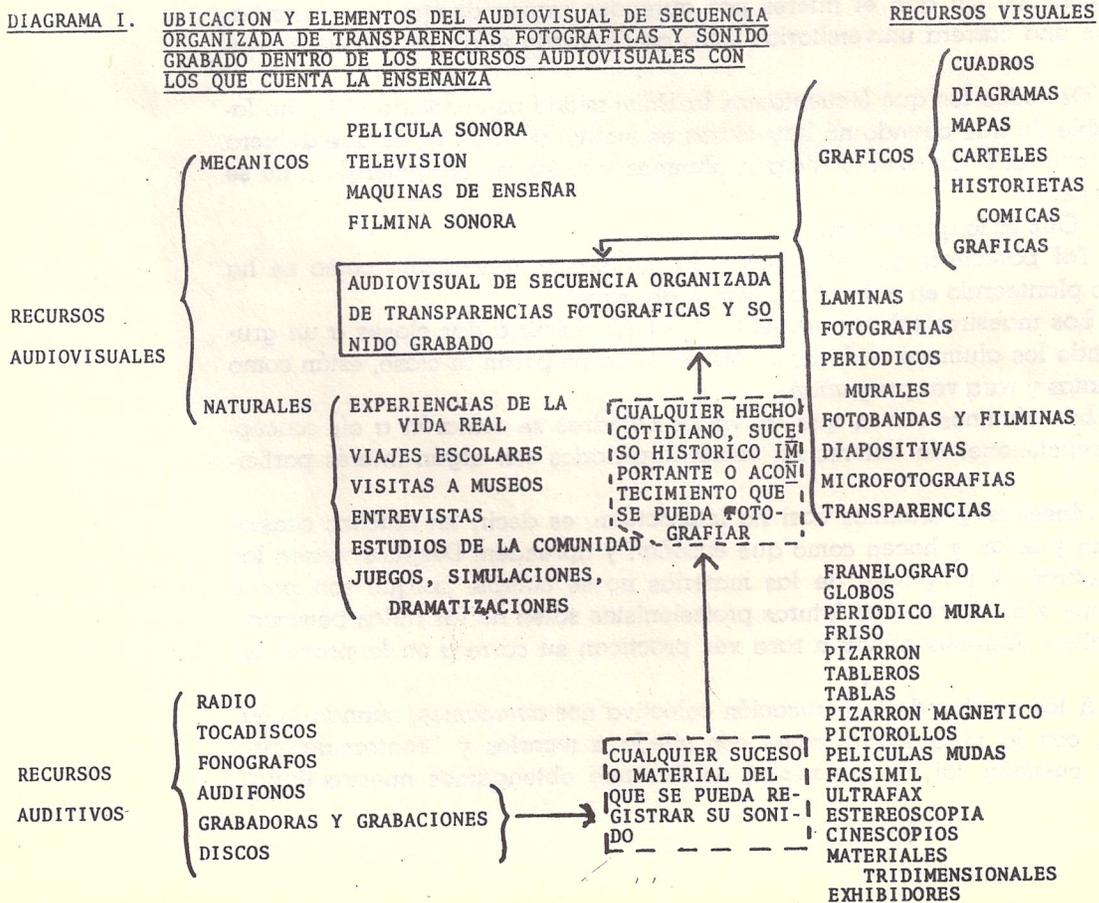
Este acercamiento pocas veces se realiza dentro del periodo de estudios. Pero los maestros y los alumnos de la carrera de periodismo y comunicación colectiva pueden asumir una actitud nueva frente al proceso enseñanza-aprendizaje, en el sentido de utilizar para la propia enseñanza dentro de la carrera los medios de comunicación.

Nos referimos a que los alumnos y los maestros pueden incluir dentro del programa de cada materia la utilización del cine, de la televisión o del audiovisual sobre el que hablará esta tesis, para hacer el aprendizaje en dos sentidos: 1.- aprendiendo a adecuar a cada uno de los Medios, los temas que se estudien en la carrera; y 2.- aprendiendo la materia en sí misma a través de la utilización de los medios (aunque éste no sea el único camino).

Consideramos que la práctica de la comunicación en medios como el cine y la televisión, necesita más elementos para su utilización (desde un estudio hasta todos los complementos materiales) que los que requiere un "audiovisual de secuencia organizada de transparencias fotográficas y sonido grabado". Pensamos que la práctica que proponemos de utilización de este tipo de "audiovisual" reúne muchas de las características de los otros medios citados y se puede elaborar en la propia casa. Desde luego que para su realización también se necesita de un equipo, pero efectivamente es más fácil de conseguir y más económico. Por ejemplo, cuesta más barata una cámara fotográfica que una de videotape. La película para fotofija es más accesible económicamente que la de cine y rinde más, aparte de que es menos complicado sacar fotografías que filmar.

La utilización de "audiovisuales" elaborados por alumnos y maestros ayuda a la interacción y propicia el trabajo en grupo, además de despertar un interés práctico y necesario por cualquier lado que se le mire.

El cine y la televisión son medios de comunicación audiovisual **masivos**, pero también son medios de comunicación **selectivos** cuando se utilizan en las aulas con fines didácticos. Dentro de esta clasificación también puede estar el audiovisual de secuencia organizada de transparencias fotográficas y sonido grabado, al cual denominaremos simplemente "audiovisual".



En el Diagrama I se puede apreciar cómo situamos al "audiovisual" dentro de algunas clasificaciones establecidas de auxiliares de la enseñanza.

En este Diagrama se aprecia cómo es que entre los diversos recursos con que cuenta la enseñanza, algunos de manera más obvia que otros, pueden ser incorporados a nuestro "audiovisual" por medio de fotografías. Es importante señalar que todo lo que se puede fotografiar para no limitar el trabajo al cuadro de referencia puede ser utilizado en la elaboración de las transparencias. Por el lado de los llamados recursos auditivos veremos la misma tendencia en su género. Es decir todo lo que se oye puede ser grabado.

Generalmente, el "audiovisual" es utilizado en nuestro país por empresas publicitarias para la presentación de los productos a sus clientes, o para la presentación de sus campañas; por algunas compañías dedicadas a su realización con fines publicitarios y propagandísticos, y por el gobierno para presentaciones especiales como son las exposiciones, o como el Conacyt, la UNAM, y la Coordinación General de Educación Superior de la S. E. P., para sus programas de orientación vocacional. Pero este medio es muy poco utilizado para apoyar la educación en las escuelas y universidades.

Una de las cuestiones que se discuten en el medio educativo respecto de la educación tradicional es que mientras los alumnos se ven agobiados fuera de las aulas por una cantidad monstruosa de mensajes audiovisuales de la televisión y el cine, dentro de las aulas se encuentran aburridos debido a "clases verbalistas que no despiertan su interés (primer requisito para la comprensión y el aprendizaje) haciendo difícil la asimilación de los conocimientos que se les quiere impartir". (3)

Esto no quiere decir que se trate de suplantar los diferentes medios pedagógicos por el de la imagen; la función del "audiovisual" debe ser de **motivación y de apoyo** al estudio. La motivación comprende "acciones, objetos, efectos, procedimientos que obligan al alumno a concentrar la atención, a observar lo esencial, o lo más sugerente para formar un sistema que produzca fuerza para aprender y para responder al aprendizaje con la acción" (4).

QUE ES UN AUDIOVISUAL DE SECUENCIA ORGANIZADA DE TRANSPARENCIAS Y SONIDO GRABADO

Es un texto mixto formado por la combinación equilibrada de imágenes (transparencias fotográficas), palabras y efectos de sonido y/o música. Es decir un texto en el que se combinan imágenes y sonidos.

En el "audiovisual de transparencias fotográficas y sonido grabado" se va a combinar, a sincronizar una grabación de palabras, efectos de sonido y o música que se escucha, con imágenes que se proyectan, con transparencias.

La grabación del sonido nos dará la parte audible y la secuencia de imágenes la parte visible.

La elaboración propiamente dicha del "audiovisual" consiste en la estructuración del guión, la toma y selección de las transparencias, la grabación del sonido y la sincronización de los elementos. Requerimos de una cámara fotográfica, de un proyector de transparencias que hará operar la parte visible de la proyección; una grabadora (de cinta o cassette) que transmitirá la parte sonora de la proyección, una pantalla y cerebro.

Tanto la cámara como al grabadora y el proyector son aparatos fáciles de manejar y transportar, lo mismo que no existen dificultades para conseguirlos.

También el cerebro es fácil de manejar y de transportar aunque a veces existe dificultad para conseguirlo.

1.- ELEMENTOS HUMANOS

Las personas que lo quieran realizar deberán:

- a) Dominar el tema que va a tratar el audiovisual.
- b) Saber planear la elaboración del audiovisual, intuir, en un primer paso, la visualización y la sonorización del tema, para después fotografiar y escoger música adecuadamente.
- c) Saber fotografiar y grabar.

Aunque una sola persona pueda reunir todos los requisitos y elaborar satisfactoriamente un audiovisual del tipo que señalamos, es recomendable que se realice en equipo. Trabajando en grupo se tienen puntos de vista diferentes.

EL GUIÓN.- Mecánica de la elaboración de un guión

El guión es la parte más importante a realizar cuando se va a elaborar un "audiovisual". En él deben concurrir tanto el mensaje verbal, la descripción de las imágenes que van a acompañarlo, la ambientación o musicalización y/o efectos de sonido, el tiempo de duración de cada imagen que va sincronizada con el texto y el número de cada transparencia.

Tomaremos de Gerardo Fulgueira algunos de sus señalamientos sobre el guión cinematográfico, que nos servirán de guía para hablar sobre el guión del "audiovisual". Dice Fulgueira: "El guión está obligado a contener palabras que sean el producto de un pensamiento plástico. En él debe existir una lógica expositiva que traduzca las imágenes pensadas a tomas, a escenas y a secuencias cinéticas. Su lógica expositiva reside en la selección de las imágenes primarias y necesarias: lo más importante del tema y su claridad son el reflejo de un pensamiento capaz de encontrar una calidad en las imágenes plásticas".

En efecto, un guión contiene palabras que son producto de un pensamiento plástico, pero veamos cuál es sustancialmente la mecánica de la elaboración del guión: en primer lugar se cuenta con un tema específico que está sujeto a su elaboración cinematográfica o de T. V. o de "audiovisual". Este tema es un conjunto de ideas o de hechos de cualquier tipo que se han expresado verbalmente o por escrito. Así vemos que con lo que contamos son con palabras que significan ideas o hechos. Entonces, de qué manera han pasado a ser las palabras producto de un pensamiento plástico en el guión? Bien, esto ocurrió en el momento en que habiendo asimilado los hechos y o ideas del tema, se piensa en ellas en imágenes, de ésta manera "pensamos plásticamente". A continuación, se comienza el proceso de traducir este pensamiento plástico a palabras que van a representarlo. Y lo van a representar:

1.- en la descripción de las imágenes que deberá uno filmar o fotografiar y

2.- en la elaboración escrita de la parte que contendrá el tema que se ha uno propuesto a transmitir en forma verbal. Esta parte contiene la narración y sus especificaciones, o los diálogos, la descripción de quienes narrarán y, de la música y efectos de sonido si los hay.

Es fundamental darle su importancia a la fuerza expresiva y al valor motivacional dentro del guión, ya que estos elementos deberán de encontrar sentido en la claridad expositiva.

He aquí un resumen de nuestro punto de vista:

La elaboración de un guión para cine, T. V. o "audiovisual", en sus términos generales y sin hablar de las especificaciones propias de cada medio, depende principalmente del tema que se va a tratar, del público al que se va a dirigir, de los objetivos que se persiguen en su elaboración, de la combinación atinada de imágenes, palabras y música y o efectos de sonido, y del manejo que se les da a estos elementos en razón de fuerza expresiva, de valor motivacional.

Veamos la mecánica de la elaboración de un guión en el DIAGRAMA

II.

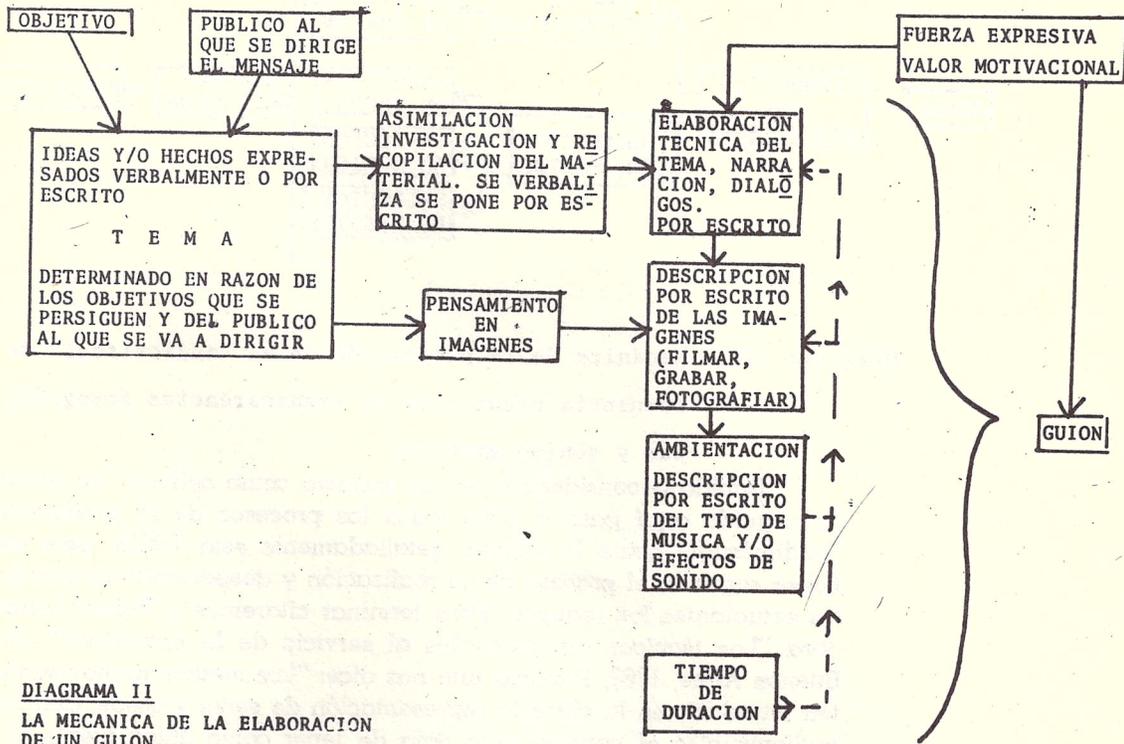


DIAGRAMA II
LA MECANICA DE LA ELABORACION DE UN GUION.

OBSERVACION:

TIEMPO: Se calcula que el mejor tiempo de duración de un "audiovisual" es de 15 a 20 minutos, en razón de la atracción y decaimiento de la atención del público. Si se quiere que el "audiovisual" dure 20 minutos en total, se deben calcular aproximadamente unos 15 minutos de tiempo de exposición verbal conjugado con imágenes. Según este cálculo tendremos 5 minutos para repartirlos entre puentes musicales, introducción, final y momentos en que la imagen continúa únicamente apoyada con la ambientación. Sobre esto último, Robert Lefranc dice: "todos los ruidos de la vida en momentos o en lugares privilegiados (grabados) tienen, para convencernos, la inmensa ventaja de haber existido".

La duración del "audiovisual" de 20 minutos, es la misma que debe tener la secuencia de imágenes, debido a que desde que comienza la proyección, la atención es captada con imagen y ambientación, o con imagen y palabras. En el guión, sin embargo, se señala la duración de cada imagen por separado según sea el texto, o la ambientación con la que la imagen se acompaña sin texto. Los silencios con imagen, según se situen en el conjunto del "audiovisual", también son ambientación.

La producción del audiovisual de secuencia organizada de transparencias fotográficas y sonido grabado

En el momento en que se tiene el guión terminado se procede a hacer la producción del "audiovisual". Esta es la parte más laboriosa de la realización pero a la vez la más interesante del proceso, pues es el momento en el que se conjugan todos los elementos que lo componen. Es la actividad que le va a dar al "audiovisual" su forma absoluta y definitiva.

En el Diagrama III, a continuación, se puede ver la mecánica de la producción.

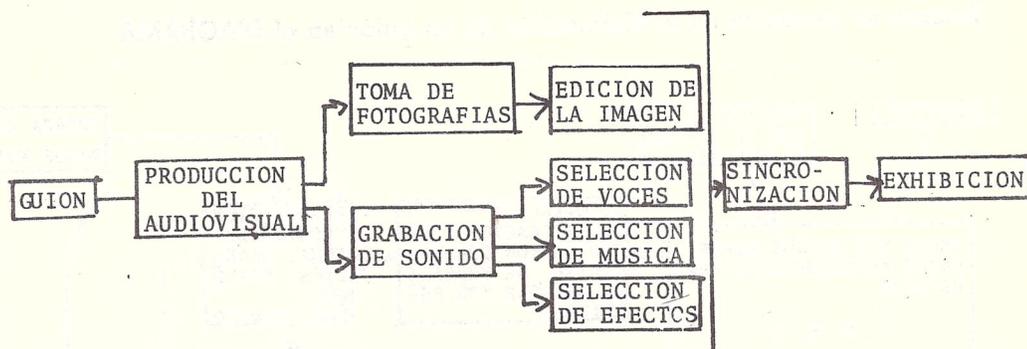


Diagrama III.- Mecánica de la producción de un "audiovisual" de secuencia organizada de transparencias fotográficas y sonido grabado.

Debido a consideraciones de espacio como artículo de revista, no se ha seguido aquí paso a paso todos los procesos de la producción de un "audiovisual" como lo expone detalladamente esta TESIS, pero esperamos haber sugerido el proceso de su realización y despertando el interés por que los estudiantes los realicen. Para terminar citaremos a Robert Lefranc en su obra "Las técnicas audiovisuales al servicio de la enseñanza". El Ateneo, Buenos Aires, 1969, Prefacio que nos dice: "Los medios audiovisuales permiten introducir en la clase la representación de seres y cosas. Con los medios audiovisuales el conocimiento deja de tener como única fuente el discurso abstracto. Las palabras grabadas pueden ser repetidas y las imágenes observadas y analizadas en todos sus detalles. Las técnicas audiovisuales inician una revolución pedagógica igualable a la que hace siglos (iniciara) la imprenta, o aún mayor".

NOTA: Un ejemplo de la primera página de un GUIÓN DE AUDIOVISUAL realizado por los autores de esta TESIS.

GUIÓN

AUDIOVISUAL: "El fenómeno de la Opinión Pública, orígenes e interpretaciones"

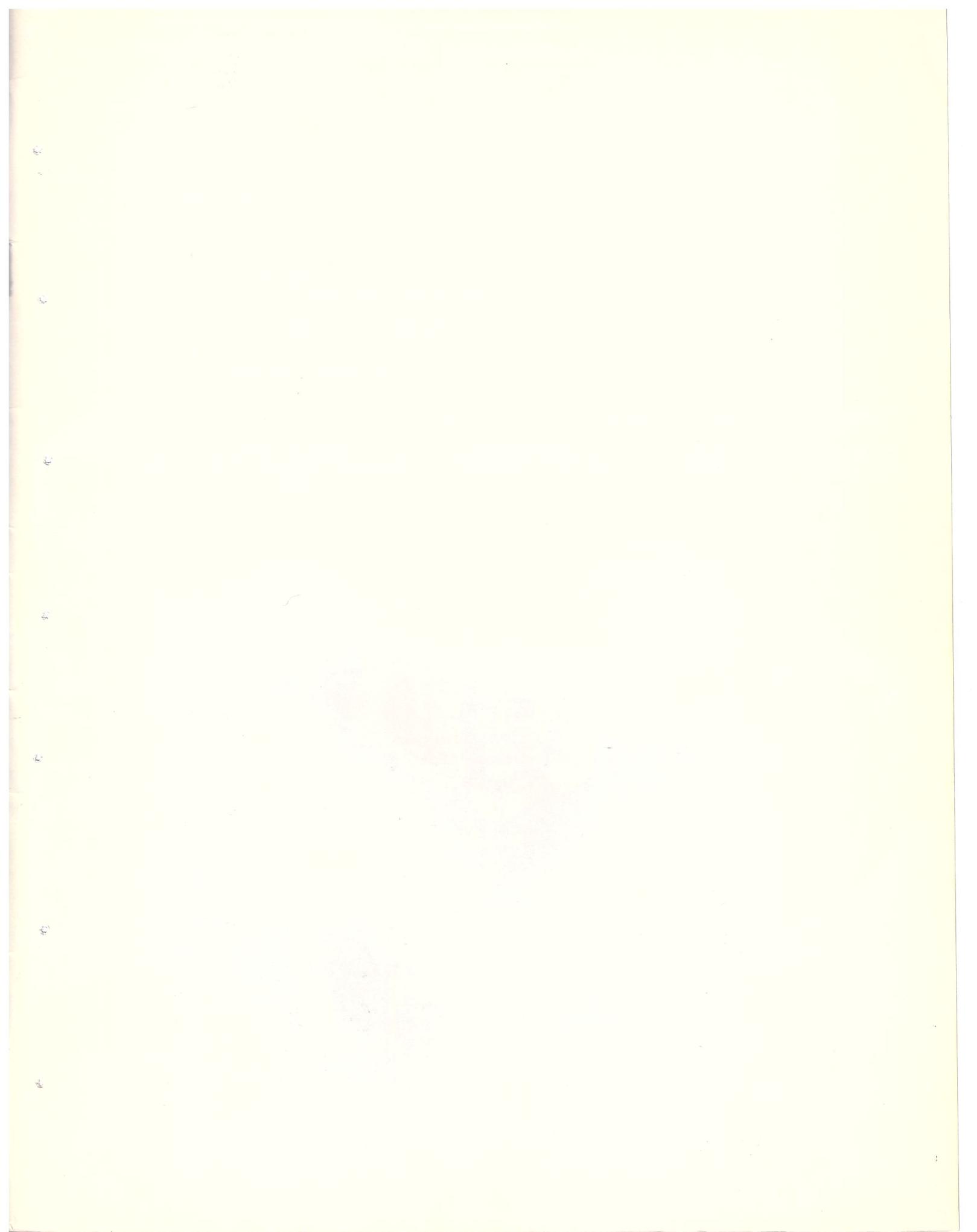
AUDIO TEXTO	Tr.Nº.	VIDEO	T.D.	AUDIO música y/o efectos
Mundo estrecho y oscuro donde Dios reina sobre todas las cosas:	1	Mapa alegórico del medioevo.	4"	ENTRA MUSICA DE FONDO
Aquí los hombres no intentan alterar su destino,	2	Pintura o grabado medieval donde se vean personas de diversas posiciones sociales.	4"	
saben que morirán realizando el trabajo que han heredado...	3	Campeños o artesanos de la época feudal.	4"	
Epoca feudal que da paso al nacimiento de las ciudades,	4	Ciudad de los siglos IX o X.	3"	
a la expansión de los mercados, al surgimiento de una nueva clase...	5	Mercaderes y comerciantes	3"	
la burguesía.	6	Grupo de burgueses lujosamente ataviados.	4"	MUSICA SUBE Y BAJA A FONDO

Tr.Nº Transparencia número

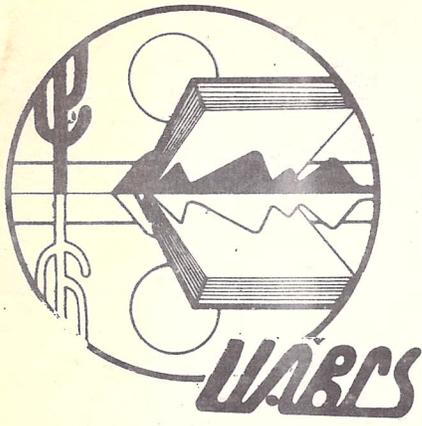
T.D. Tiempo de duración

En un proceso lento, pero inevitable, la burguesía crece en poder económico	7	Familia burguesa en interior de su residencia.	5"	
En forma violenta arrebatada a los campesinos y a los artesanos sus tierras,	8	Peléa entre campesinos y esbirros burgueses.	5"	SALE MUSICA. ENTRA EFECTO: ESPADAS QUE CHOCAN Y GRITOS.
sus instrumentos y su fuerza de trabajo	9	(Similar a la anterior)		
El capitalismo ha sembrado su semilla.	10	Mendigos de la época.	3"	
Junto a él habrá de desarrollarse lo que se ha llamado "la opinión pública"...	11	Manifestación. Puede mostrar personas del siglo XVII o XVIII.	5"	PUENTE ENTRA MUSICA ARRIBA Y SOSTIENE
	12	EL FENOMENO DE LA OPINION PUBLICA	4"	
	13	ORIGENES E INTERPRETACIONES.	4"	
(En tono sentencioso) La opinión pública es un árbitro, una conciencia...	14	Acercamiento a una de las personas mostradas en la 11.	5"	BAJA MUSICA A FONDO
Es el fuero interno de una nación. Encierra en sí la posibilidad de la participación popular.	15	Barda pintada por el INPI que dice: "No reconozco otra fuente de poder que la opinión pública".	6"	SALE MUSICA
(Entrevista simulada) Mujer: Bueno, la opinión pública es la opinión que se forman las gentes de las cosas que les interesan.	16	Rostro mujer.	3"	
	17	Hombre platicando en un café	4"	
Hombre: ¿La opinión pública? Pues es la opinión de la gente acerca de lo que es informado.	18	Rostro de hombre.	3"	
	19	Encabezados de periódicos	4"	
	20	Persona leyendo el periódico.	3"	PUENTE ENTRA MUSICA ARRIBA
	21	Manifestación de protesta	4"	
¿Qué es realmente la opinión pública?	22	Personas leyendo volantes. (Siglo XVIII o XIX)	4"	SALE MUSICA
Veamos cómo se gestó junto al desarrollo del sistema capitalista.	23	Máquinas aparecidas en la revolución industrial	6"	
El capital que dio origen al desarrollo del capitalismo se encontraba originalmente	24	Campesinos feudales	6"	

repartido entre los campesinos y los artesanos de la época feudal	25	Artesanos feudales	5"	
No, estas personas no eran ricas. Tenían lo que la <u>na</u> <u>ciente</u> burguesía necesitaba: fuerza de trabajo.	26	Campesinos arando la tierra	6"	
La naciente burguesía adquirió poco a poco el poder económico porque supo aprovechar esta fuerza de trabajo.	27	Interior de un palacio burgués.	6"	
Pero además vio la necesidad de conservar este poder mediante el dominio de otro poder, el político.	28	Montaje a base de un trono y una espada.	6"	
Los burgueses se dieron cuenta de que unidos como clase podían acabar con la monarquía o restringir al máximo su poder. Cobraron conciencia de clase.	29	Sala de trono con rey y aristocracia.	7"	
Para lograr su objetivo, la burguesía comprendió tres cosas:	30	Burgueses siglo XVIII reunidos en tertulia.	4"	
primero, que el pueblo estaba descontento por su situación de desposeído;	31	Familia campesina	4"	
segundo, que éste culpaba a la monarquía y al clero por su desgracia,	32	Escena donde están reunidos aristócratas y sacerdotes.	4"	
y tercero, que esta situación le sería de gran utilidad si sabía encauzarla.	33	Fiesta de burgueses que se ven sus rostros sonrientes	6"	ENTRA MUSICA MUY BAJA; VA SUBIENDO CONFORME TRANSCURRE LA FRASE.
	34	Escena de cacería o paseo aristócrata.	4"	MUSICA ARRIBA.
	35	Imprenta del siglo XVIII	4"	
	36	Pueblo en las calles.	4"	BAJA MUSICA A FONDO.
Cada país tuvo sus características propias, pero veamos un ejemplo de cómo	37	Mapa de Europa del siglo XVIII.	5"	
la burguesía utilizó al pueblo para obtener el poder político, en la Revolución Francesa.	38	Pintura con que se ilustra siempre la Marsellesa.	6"	
En 1788, Francia vivía una desesperada situación económica a causa de los despilfarros de la administración y la aristocracia.	39	La familia real.	7"	
y porque se habían cometido graves errores en la política exterior.	40	Salón del trono con el rey y la aristocracia.	4"	



PROGRAMACION CULTURAL DEL TALLER CREATIVO DE
EXTENSION UNIVERSITARIA EN X. E. H. Z.



"MELODIAS CON HISTORIA"
(de lunes a viernes a las 21.30 horas)

"RELAMPAGOS DE LA HISTORIA"
(de lunes a viernes a las 21 y 22 hrs.)

"EL LIBRO QUE LEI"
(viernes 21 hrs.)

lunes a viernes 23 hrs

CRONICA DE LA ANTIGUA CALIFORNIA

