

Octavio Ocampo

El pincel metamórfico del arte

LUZ GARCÍA MARTÍNEZ

“Lo que enseña Octavio Ocampo en su pintura polimórfica es a liberar el inconsciente... y, sobre todo, a darnos cuenta que podemos ser más grandes que nosotros mismos”.

ELENA PONIAKOWSKA

Un 28 de febrero de 1943, a las 9:00 de la mañana, en el hospital Civil de Celaya, Guanajuato (actualmente una escuela) que estaba ubicado en la calle Hidalgo, frente a una cantina donde tocaban a todo volumen e insistentemente la canción “Hilos de plata” de Alberto Domínguez Borrás, nació un niño que ha transformado la realidad en una imaginación poética que nos inquieta, nos subyuga, nos atrae, nos reta, nos asombra, nos libera y nos seduce, él es Octavio Ocampo, para quien el arte es lo más sublime de la creación del ser humano.

Creación que Octavio Ocampo aprisiona en cada segmento de su universo pictórico: el estilo metamórfico de texturas, colores, multiplicidad de imágenes y espacios que se transforman a la vez en múltiples interpretaciones plasmadas en obras como *Canasta de Infantes*, 1978; *Las visiones del Quijote*, 1989; *Domingo de Ramos*, 1994; *Milagro de las rosas*, 1997; *Éxtasis del Alcatraz*, 1998; *Amor de los Elementos*, 1999; *Natividad*, 1999; *Metamorfosis por Amor*, 1999; *Canasta de Rosas*, 1999; *Dones de la Virgen*, 2000; *Buda*, 2000 y *Beso del Mar*, 2001.

¿Quién es este pintor que envuelve el arte en una metamorfosis de contemplación, de azoros y de sueños? ¿Quién es este artista que sublima la imagen de la calavera en ternura y melancolía como son sus obras *Calavera y conejos*, 1990; *Besa mi mano*, 1990 y *Pan nuestro*, 1991?

¿Quién es Octavio Ocampo, que inmortaliza en sus lienzos a grandes personajes de la política: *Jimmy Carter*, 1979; *Miguel Alemán Valdés*, 1979; *César Chávez*, 1989; *Miguel de la Madrid*, 1992; *Miguel Alemán Velasco*, 1999; del cine: *Jane*

Fonda, 1982; *James Dean*, 1982; *Marilyn Monroe*, 1982; *Lupe Vélez*, 1982; *Marlene Dietrich*, 1983; *Dolores del Río*, 1983; *Materia y espíritu*, 1991 y de la música: *Te amo John*, 1982; *Heart of Stone*, portada del álbum de Cher, 1989; *Pablo Milanes*, 1991, en su disco “Canto de la Abuela”; *Pedro Fernández*, 2002 en “De corazón” y al gran compositor de la música clásica *Amadeus Mozart*, 2006?

¿Quién es este ser que con la magia de sus trazos, formas y colores, seduce y eclipsa la historia a través de los retratos de nuestros héroes patrios en sus “Centenarios Metamórficos” presentados en julio de 2010, en el Casino Español de México, con las obras de *Viva la Independencia* (Miguel Hidalgo), 2010; *Nos descubrieron* (*La Corregidora*), 2010; *Pípila*, 2010; *Zapata y Libertad* (*Emiliano Zapata*); *Constitución de Morelos* (José María Morelos), 2010; *Locomotora de Carranza* (Venustiano Carranza), 2010; *Ignacio Allende*, 2010 y *El espíritu de Madero* (Francisco I. Madero), 2010?

Tiempo e historia presentes también en sus *Murales de la Presidencia Municipal de Celaya*, 1980, con temas sobre la Independencia y la Revolución Mexicana y *Evolución del Hombre*, 1985, donde el artista hace un homenaje a la creatividad del ser humano: ciencia, arte, humanismo y que se encuentra en el Instituto Tecnológico de Celaya. Así como *Morelos Intelectual*, en el Salón Morelos del Palacio Nacional y *José Alfredo Jiménez*, 2002, en la casa museo del compositor, en Dolores, Hidalgo, Guanajuato.

¿Quién es este hombre que de niño aspiró a ser seminarista, sin imaginar que años después plasmaría la religiosidad del pueblo mexicano en sus magistrales lienzos *Milagro de las Rosas*, 1997 y *Los Dones de la Virgen*, 2000?... *Milagro de las Rosas*, que para realizarlo, Octavio Ocampo, después de una amplia investigación iconográfica e histórica, decide visitar La Villa de Guadalupe una mañana de domingo, donde escucha misa junto con cientos de feligreses mientras observa en el altar la imagen de La Guadalupana, así como la admiración y el fervor de la gente, y al salir, siente que tiene ya los elementos para realizar la obra e inmediatamente regresa a Tepoztlán a pintar el cuadro.

¿Quién es Octavio Ocampo que atesora la teatralidad del hombre al convertirse en un espléndido escenógrafo que trabajó bajo las órdenes de José Luis Ibáñez, Juan José Gurrola, Miguel Sabido, André Moreau y Julio Castillo? ¿O que su paso por el cine como Director del Departamento de Escenogra-

fía de los estudios América le llevaran a filmar 120 películas, donde destaca *Los caifanes*, 1966, escrita por Carlos Fuentes y dirigida por Juan Ibáñez?

¿Quién es el pintor, el muralista, el escenógrafo que ha plasmado sus memorias en este espléndido libro intitulado *Yo metamórfico, Octavio Ocampo*? Libro donde la admiradísima escritora María Luisa “La China” Mendoza, señala en la presentación “Hacedor de multiplicaciones” que Octavio, a quien llama “caña dulce de ojos arcangélicos... Ha ido metamorfoseándose cada vez más en la maestría multiforme de montón de panoramas contemplados desde la infancia.”

“Caña dulce de ojos arcangélicos” que dibuja el escenario de su vida a través de *Yo metamórfico, Octavio Ocampo*, donde huellas fotográficas del artista lo muestran como un bello, regordete y coqueto bebé en una carriola de rattan; cantando en el coro de la Escuela Apostólica de los Legionarios de Cristo; con sus adorados hermanos Ángel y Eduardo frente a una vieja pared que trae inscrita la palabra “chata”; como joven adolescente pintando sus primeros retratos; atento escuchando junto con otros jóvenes al Dr. Atl; montando un caballito de madera, junto a José Méndez y Armando Villagrán, posando para una foto del recuerdo de su visita a La Villa de



Octavio Ocampo

Guadalupe; el apuesto y elegante actor que abraza a Julissa en la película *Santa*; en un set de una filmación con Jean Moreau y Brigitte Bardot o actuando en la obras teatrales *Homenaje a Revueltas*, con Leticia Perdigón, Arsenio Campos y Juan Ferrera; *El pájaro azul*, con Sergio Klainer y Vera Larrosa y Ofelia Medina en *Los insectos*.

¿Quién es Octavio Ocampo? que termina sus memorias *Yo metamórfico* con la siguiente reflexión: “Si con mis creaciones puedo regalar a alguien un instante de felicidad, yo deseo continuar pintando hasta el último de mis días. Si dentro de muchos años mi obra sigue transportando a la gente a un universo donde las cosas son más de lo que aparentan, habrá valido la pena haberme entregado en cuerpo y alma al arte. No hay tiempo en esta vida para todo lo que uno quisiera hacer, ni para todo lo que la gente espera que uno haga. Prefiero ser un buen pintor que un maestro ineficiente, un actor mediocre, un escenógrafo angustiado, un mal cantante, un bailarín acabado, un pésimo político... o un soldado muerto. ¡Yo sólo quiero ser un artista metamórfico!...”

Octavio Ocampo: un artista metamórfico

Conocí al pintor, escultor, muralista, escenógrafo y actor Octavio Ocampo en diciembre del 2000. Conocía algunas de sus obras como *Ángel bodegón*, *Brigitte en el puente*, 1980, *Jane Fonda*, 1982 y *Las visiones del Quijote*, 1989; siempre había querido conocerlo y para mi fortuna, su representante Victoria Flores Verdad, a quien recién había conocido en la casa del maestro Raúl Anguiano, en Coyoacán, me consiguió una cita para entrevistarle en su casa estudio en el barrio de Santo Domingo, en Tepoztlán, un hermoso y mágico pueblo situado al pie del Tepozteco, zona arqueológica del estado de Morelos donde también vivieron el poeta Carlos Pellicer, el dramaturgo Víctor Hugo Rascón Banda y Jazzamoart entre otros artistas e intelectuales.

Una fría mañana de sábado llegamos a su casa, donde residió más de 33 años, hermosa construcción en piedra, de estilo ecléctico, diseñada por él y su querido hermano arquitecto Eduardo, espacio que albergaron sus más íntimos secretos. Al llegar, los ladridos de su enorme y fiel compañero “Bico”, hermoso perro que tenía un ojo más claro que otro, anunciaron nuestra presencia al pintor.

“Lo que más me gustaba y mejor sabía hacer era pintar y esculpir y en la ciudad de México, me distraía mucho el traba-

jo tanto como las fiestas del espectáculo.” Así, en Tepoztlán, con la quietud pueblerina y el silencio del paisaje se dedica exclusivamente a la pintura, la cual evolucionó hasta posicionarse en la creación de un estilo propio: el metamórfico, con una característica muy teatral, quizá por sus vivencias en el espectáculo.

Al entrar a su estudio, donde grandes ventanales dejaban entrar la luz matinal, lo primero que se percibía era el olor de los óleos, acrílicos y pigmentos que envolvían una atmósfera ritual donde se escuchaba música clásica: Octavio Ocampo, frente al caballete, pintaba un cuadro majestuoso, *Los Dones de la Virgen*, imagen muy parecida a la original Virgen Santísima que se le apareció en el cerro del Tepeyac, a Juan Diego, el 12 de diciembre de 1531, y que se encuentra en la nueva Basílica de Santa María de Guadalupe, obra del gran arquitecto mexicano Pedro Ramírez Vázquez, creada en 1976, realizada en forma semi-circular con estructura de concreto y revestida en su parte superior con lámina de cobre.

En la obra de Ocampo, que actualmente está en la Iglesia de San Nicolás, en Evanston Illinois, Estados Unidos, las rosas que caen, *“forman la túnica de la imagen mayor, como los dones, bendiciones y milagros que unos ángeles recogen para pasarlos a personas de diferentes nacionalidades, edades y razas.”* Y en la parte superior, se ven los ojos y las manos de Juan Diego que portan la tilma del milagro.

El pintor, que por momentos guardaba grandes silencios, vestía una camisa azul con grecas, un pantalón café y mocasines de piel. En su estudio estaba el cuadro del *Milagro de las Rosas*, 1997, *El sueño del ángel negro*, 1992; *Cristóbal Colón*; *Los tres filósofos*; *Calvario*, 1994 y *Amor entre elementos*, 1999, entre otros. Varios caballetes portaban obras en proceso, junto a pinceles, acrílicos e infinidad de telas enrolladas; en un res-tirador se apilaban catálogos, libros y fotografías.

También sobresalía el óleo de *Cristóbal Colón*, 1992, obra que hizo cuando se conmemoró el Quinto Centenario del Descubrimiento de América, aunque el pintor prefiere llamarlo encuentro, como también lo considera el historiador y filósofo Miguel León Portilla. *“Ya muchos europeos y vikingos habían estado en América, incluso hubo emigraciones de Egipto hacia acá, en fin, pero cuando registraron los europeos con Cristóbal Colón que llegó a América, se encontró con los indígenas que habían aquí, por ello me gusta más la palabra de encuentro y su significado.”*

En esta obra, la imagen principal es el rostro de Cristóbal Colón el cual forma las tres carabelas: “La niña”, “La pinta” y la “Santa María”, con las cuales llegó a América el 12 de octubre de 1492, a la isla Guanahaní a la cual llamó San Salvador y viene mostrando una imagen dulce de la virgen, atrás lleva un Cristo ensangrentado. En primer término, están una mujer y un hombre indígenas contemplándose, portando espectaculares penachos, pedrería y joyas de oro, así como objetos también de oro junto a ellos, que en gran parte fue el móvil de la aventura española: llevarse el oro de América. Bien señala Carlos Montemayor, en su ensayo “Las ciudades imaginarias” (Revista *Diagonales*, No. 1, s/f): “El referente concreto para señalar la importancia de las Nuevas Tierras fue ese metal y no siempre la numerosa cantidad de gente para cristianizar.”

En la obra, señala el artista: *“En el cielo, las estrellas y las nubes forman entre águila, serpiente emplumada y otras imágenes míticas que presagian la llegada del europeo a América. En medio de la pareja indígena, está un coco oviforme y a su vez, la cabeza de un infante recién nacido de entre la espuma de las olas, y que simboliza el nacimiento de una nueva raza.”*

Los recuerdos de la infancia

Octavio Román Ocampo González, recuerda que siempre fue un mal estudiante en la escuela, a excepción de las materias que tuvieran que ver con las artes. Es hijo de Rafael Ángel Ocampo, que nació en la época maderista, el 5 de diciembre de 1912, era ingeniero mecánico electricista, con gran vocación por la enseñanza científica, fue también diseñador, dibujante, además de marinero ya que la navegación fue una de sus grandes aficiones.

Su madre, Octaviana González, nació también un 5 de diciembre, en 1914, en plena revolución mexicana. Era una mujer que además de dedicarse al hogar, tenía gran sensibilidad para el arte, que transmitió a sus hijos. Cuando toda la familia salía de viaje por carretera, les decía: “Niños, miren al cielo, vean las nubes, iparecen manadas de borreguitos!, vean aquellos árboles, itienen forma de lobos!, ino más bien, son perros!, aquel volcán se llama Iztaccíhuatl, iparece una mujer dormida!”, anécdotas de las cuales Octavio recuerda: *“Me gustaban ver esos dobles efectos en la naturaleza y en objetos comerciales como una salsera en forma de pato, una jarra de leche en forma de vaca o un costurero en forma de garza, o el Iztlacíhuatl en forma de mujer...”*

Octavio cuenta que de pequeño iba dos veces al día a la Iglesia del Santuario de Guadalupe, y aunque odiaba tener que salir todos los días a las siete de la mañana a misa y por la tarde al rosario, ya que junto con su hermano Ángel, eran monaguillos, se enrola después siendo adolescente con los Legionarios de Cristo, en la Escuela Apostólica de Tlalpan, diciendo a sus padres que siente una gran vocación sacerdotal, después de escuchar hablar a un sacerdote sobre la Congregación de los Misioneros del Espíritu Santo.

Las primeras imágenes metamórficas

A Octavio Ocampo como a todo niño, sus papás le daban papel y lápiz para que se distrajera, pero esto se transformó en un ejercicio cotidiano. Recuerda que cuando estaba en el jardín de niños, cuando aprendió a escribir las cinco vocales, cada una de ellas las hacía con diversas figuritas, dibujo que aún conserva.

También, cierta vez su maestra lo pasó al pizarrón para que escribiera la palabra vaca, y el pequeño, al tomar el gis, se quedó pensativo y con una espléndida sonrisa e inocencia dijo: “¡Maestra, mejor se la dibujo...!” y rápidamente hizo la silueta de una vaca, aprisionando con trazos y líneas el sonido de las letras, trazos y líneas que se volcarían después en sus imágenes metamórficas y recibiendo por respuesta un par de reglazos.

Estudió la primaria en el Colegio Vasco de Quiroga, donde sólo sacaba 10 en la materia de dibujo. “Sí, era el clásico niño que los maestros pasaban al pizarrón a dibujar mapas y dibujos y me gustaba mucho también cantar y bailar...” Sin embargo, el niño insistía en su vocación y firmaba sus dibujos con una firma metamórfica: “Era un muñeco pateando una pelota que se formaba con las letras de mis iniciales: la O de Octavio era la cabeza, la R de Román el cuerpo y la O de Ocampo se convertía en un balón.”

Cuenta que casi siempre llegaba tarde a la escuela y no era porque se quedara dormido, ¿la razón?: le fascinaba ver las carteleras del Cine Colonial, por cuyo portal transitaba a diario, viendo con asombro y fascinación los cartelitos clavados con tachuelas sobre paneles de madera que cubrían las columnas con títulos de películas como *Sansón y Dalila*, de Cecil B, De Mille, 1949; *Algo para recordar* y las cintas e imágenes de las películas de la Época de Oro del cine mexicano como: *Campeón sin Corona*; *Esquina Bajan*; *Los tres García*, 1946; *No-otros los pobres*, 1947; *Los tres huastecos*, 1948 y *El semina-*

rista, 1949, entre otras. Le llamaban la atención también las imágenes de los actores, sin saber que tiempo después también sería actor y escenógrafo del cine, así como amigo de la gran artista y activista política: Jane Fonda.

Estudió en la Escuela de Pintura y Escultura La Esmeralda, donde por primera vez obtiene buenas calificaciones: 10 en todas las materias y tuvo como maestros a Nicolás Moreno, Héctor Cruz, Antonio Rodríguez, Feliciano Peña, Rosa Castillo, Santos Balmori Picazo, el gran pintor mexicano de origen asturiano, de quien aprendió mucho sobre la teoría de la composición, la regla de oro y el arte abstracto. En 1965, termina la carrera de Maestro en Artes Plásticas, a la par de haber trabajado como ilustrador del suplemento cultural del periódico *El Día* y ser ayudante de Dick Kitchen en el mural del *University Club*.

Actor y bailarín también, Octavio Ocampo es sumamente lúdico, es impresionante ver en sus exposiciones, especialmente a los niños, cómo regresan una y otra vez a ver sus cuadros, con gran sorpresa y asombro. “No sólo soy figurativo, sino multfigurativo polimórfico. Me gusta invitar al espectador a jugar y con esto capto su atención al dar una impresión de belleza o de horror en la primera imagen; otra al descubrir que hay una segunda y hasta una quinta imagen en el mismo espacio. Entre el frágil paso de una a otra existe un momento mágico en el cual me comunico con el espectador a otro nivel por medio del subconsciente y del espíritu.”

Momento mágico que produce la metamorfosis en su composición plástica, en el cual dos o más imágenes tienen una misma representación al mismo tiempo sobre un objeto o superficie. Comunicación del subconsciente y espíritu donde una imagen se transforma en otra que contiene a otra y otra y otra... Gente dentro de imágenes: *Dones de la Virgen*, 2000; paisajes dentro de animales, personas fundidas en las rocas y el mar, rostros fundidos con la naturaleza como *Máscara de Alcatraz*, 2001, *Amor entre Elementos*, 1999 y *El abrazo del mar*, 1997.

¿Quién es Octavio Ocampo? ¿Quién es esta “caña dulce de ojos arcangélicos”?... A continuación presento la entrevista que realicé con el pintor, que en cierto momento se para frente a la espectacular escenografía de la película *Gringo Viejo*, que muestra al hacendado cruel sentado en un caballo blanco, imagen que Octavio Ocampo observa detenidamente, mientras recuerda con una larga charla su vocación por el arte...

Los inicios de una vocación

—¿Cómo surge tu interés por el arte? ¿Qué te gustaba hacer de pequeño?

En mi familia siempre ha habido un gran interés por el arte, a mi padre Rafael Ángel Ocampo que era ingeniero electricista, le gustaba dibujar y pintar acuarelas muy bellas; su hermano mayor, mi tío Arnulfo, también hacía acuarelas y pintura al óleo, maquetas y figuras en miniatura y recuerdo que me regalaba papel y colores para que yo dibujara.

Mi abuelo Gregorio Ocampo, quien era médico de profesión, tenía una habilidad asombrosa para tallar la madera. También mi bisabuelo paterno, Rafael Arroyo era buen dibujante, proyectaba arquitectura e hizo hermosas casas neoclásicas, de las cuales algunas todavía existen en Celaya.

Ellos me inculcaron los primeros pasos y empecé como todo niño con un papel y un lápiz que me daban mis padres para distraerme y después mi papá, me inscribió junto con mis hermanos Ángel, el mayor, Eduardo y Gregorio el menor, desde que éramos pequeños en la Escuela de Artes Plásticas de Celaya, situada en la calle de Colón, actualmente el bulevar. Recuerdo que al salir de la escuela primaria nos dirigíamos a esta escuela que dirigía el maestro Salvador Zúñiga, oriundo de Querétaro, excelente pintor y escultor, autor de algunas esculturas en bronce que aún se conservan en Celaya, como es la del cura Hidalgo frente a la calzada Independencia.

Salvador Zúñiga era un maestro muy paciente y generoso, siempre vestía con traje, corbata y sombrero negros, era un hombre caballeroso que se dirigía a mis hermanos y a mi diciéndonos: “¿cómo están señores Ocampo?” y compraba materiales que regalaba a sus alumnos. Él nos enseñó los principios del dibujo y la pintura, así como diversas técnicas como el temple, óleo y modelado en barro y desde ahí empecé a dibujar.

—¿Recuerdas cómo eran tus primeros dibujos? ¿Cómo creas el estilo metamórfico?

Desde pequeño me gustaban y tenía una enorme curiosidad por los dobles efectos en la naturaleza y en objetos como una salsera en forma de patito, una jarrita de leche en forma de vaca, un costurero en forma de garza o recuerdo el Iztaccíhuatl, con forma de mujer. También desde muy chico hacía ese tipo de doble imagen, incluso mi primera firma para rubricar mis dibujos ya era metamórfica, con las letras iniciales de mi nombre: O de Octavio, R de Román y O de Ocampo, que formaban un muñequito pateando una pelota; además

siempre me gustó todo lo relacionado con el arte: el teatro, los títeres, el cine, etcétera.

En la escuela secundaria formé parte del grupo de teatro, ayudaba haciendo las escenografías, pintaba los escudos para la escuela, era el clásico niño que siempre pasaban al pizarrón para dibujar los mapas, los héroes, -sonríe-, siempre me destacué en la pintura y en el dibujo y también hice unos murales en la Presidencia Municipal de Celaya, obra que María Luisa “la China” Mendoza vio y convenció a mi papá para que me dejara venir a estudiar a la ciudad de México, a la Escuela de Pintura y Escultura La Esmeralda del INBA.

Ruth Rivera, la hija de mi admirado Diego Rivera, también había visto mis murales y me recomendó esta escuela, donde fueron miembros fundadores su padre, Frida Kalho y Raúl Anguiano entre otros artistas. Así me vine a estudiar a La Esmeralda, donde cursé los cinco años de la carrera y mientras hacía retratos, trabajé en el Teatro Universitario con Héctor Azar haciendo escenografías y diseño de vestuario y posteriormente hice diseños para teatro profesional.

Después fui escenógrafo de cine durante cuatro años consecutivos como Jefe del Departamento de Escenografía de los Estudios América, actualmente desaparecidos, que se han transformado en TV Azteca y luego trabajé como “free lance” otros cuatro años. Durante ese tiempo, hice alrededor de 120 películas como escenógrafo, porque hacíamos cuatro a la vez sin descanso, películas que tardaban tres semanas de filmación.

Estuve actuando en el teatro también, en el grupo de Julio Castillo y luego me vine a vivir a Tepoztlán porque decidí que lo que más me gustaba y sabía hacer era pintar y esculpir, así tuve que cambiar de residencia porque en la ciudad de México, el ambiente del espectáculo me llamaba mucho la atención y sabía que tenía que recluirme un poco.

Decidí vivir en Tepoztlán donde tengo más tranquilidad para pintar, realmente aquí fue donde empecé mi carrera profesional de pintor, porque aunque trabajaba en el espectáculo, hacía algunos retratos o trabajos libres que presentaba en exposiciones colectivas, y fue hasta que me vine a Tepoztlán cuando me dediqué exclusivamente a la pintura, desde entonces vivo exclusivamente de mi trabajo como pintor.

He ido evolucionando más este estilo de pintar que llamo metamórfico: una imagen se transforma en otra imagen y a veces son hasta cinco imágenes a la vez en el mismo espacio que conviven y según la distancia, el gusto o la aceptación del

espectador, puede o no ver estas imágenes. Muchas veces la psiquis del espectador se niega a ver determinadas cosas, a veces sugiero cosas que hasta el espectador ve aún más en algunas ocasiones de lo que yo conscientemente he puesto en el cuadro.

—¿Influye en tu pintura el haber trabajado en el cine y el teatro, así como ser escenógrafo?

Claro que sí, soy teatral en mi pintura, puede haber algo de teatralidad que para algunos puede ser un defecto en la pintura, un comercialismo o algo así, pero no me preocupan las críticas de que soy demasiado figurativo, demasiado realista, demasiado teatral o demasiado comercial, no me preocupan esos calificativos porque sé lo que estoy haciendo, ihago simplemente lo que me gusta y lo que me hace hacer...!

—Si catalogáramos tu pintura por etapas, ¿cuáles serían y cuándo lo tomas como una actividad profesional.

Podríamos dividirlo en mi parte estudiantil, la etapa del espectáculo y la etapa del pintor profesional que es cuando vine a vivir a Tepoztlán. Vivo exclusivamente de la pintura, no he querido volver al mundo del espectáculo, aunque me lo han pedido y he tenido la tentación de hacerlo pero me he negado porque me distraería de lo que debo hacer: pintar.

—¿Haces obra por encargo?

Mira, hay obra que hago por encargo y por lo general son retratos y murales. Por otro lado, mis temas son libres y hay etapas en mi vida en donde puedo estar deprimido y me ha dado por hacer calaveras, y también como un reto me gustó ese objeto que es significativo porque los seres humanos traemos una calavera adentro y esta caja de huesos contiene el cerebro donde está lo más importante del ser humano: el alma, la mente, la conciencia.

Por otro lado, no me asusta como a muchas personas o ciertas culturas que lo toman como símbolo de la muerte, del final, del mal. La calavera me gusta como objeto, todas son diferentes por características de raza, de edad, en un cráneo antiguo se puede reconocer si la persona fue hombre, mujer, joven, viejo, de qué raza, de qué antigüedad.

También he estado deprimido por circunstancias de la vida como rachas de mala suerte y me he refugiado en la religión, y aunque he experimentado varias religiones, vuelvo a la que me enseñaron mis padres, la religión católica, por ello la imagen de Cristo y de la Virgen María, son muy significativas para mí, aunque ya no se tomen por el lado religioso, simplemente como figuras históricas me interesan, me conmue-

ven y me da por pintar Cristos y Vírgenes y no me arrepiento ni me avergüenzo porque tal pareciera que en esta etapa de México y sobre todo a principios de siglo, los pintores se iban hacia la tendencia comunista y en contra de cualquier religión, no sólo la católica que era la más mal vista por los camaradas comunistas.

Por ley, en México, el Estado está separado de la Iglesia, lo que me parece bien, pero los políticos por ejemplo, le tienen miedo a que se les ligue con la religión, prefieren que no aparezca nada religioso para no comprometerse, para no ser criticados o acusados de que propician una religión determinada, o que están ligando algo del Estado con la religión, en fin, es un tema tabú, pero yo soy un pintor libre, pinto con lo que quiero, lo que me hace e inspira.

—¿Cuáles son esas cosas que deprimen a Ocampo y cuáles son las que lo hacen ser muy vital?

Me deprimen las injusticias, los secuestros, los robos, los trabajos no remunerados, los engaños, las traiciones, en fin, este tipo de cuestiones de las cuales es difícil escaparse. Siempre hay traidores en la vida, hay mentirosos, hay abusivos y ese tipo de cosas me deprimen aunque afortunadamente las puedo sacar como una magnífica terapia a través de la pintura, para poder seguir adelante en la vida. Es buena terapia pintar, trabajar en lo que me gusta es realmente una bendición, es un privilegio, realmente me encanta mi trabajo.

—¿Cuál es la temática de tu obra?

El tema principal es el ser humano con su entorno, su arquitectura, su paisaje, los animales, las naturalezas muertas. Pinto de todo, no me limito a cierto objeto ni a un tipo de pintura, ya sea paisaje, naturaleza muerta, figura humana, retrato, mural; combino todos los elementos y de pronto una naturaleza muerta se transforma en paisaje, el paisaje en persona, la persona en cara, etcétera.

El pincel quijotesco

—En tu obra un tema esencial es el del Quijote, siendo una de las obras más representativas Las visiones del Quijote, 1989. ¿Cómo surge esta obra que se encuentra en el Museo Iconográfico del Quijote, en Guanajuato, fundado por el admirado publicista y escritor don Eulalio Ferrer Rodríguez?

La pinté para esta exposición que hice en el Museo Iconográfico del Quijote en Guanajuato. Me gusta mucho la obra de Miguel de Cervantes, El Quijote es un noble personaje que busca grandes ideales y aunque se le juzgue loco es bien

intencionado, caballeroso, en fin, me gustan las virtudes del personaje y yo me siento un poco Quijote en lo que hago, me lanzo a luchas que aunque a veces no son triunfadoras, sé que son buenas causas.

Por ejemplo, con Jane Fonda tuve varios proyectos, uno de ellos fue ayudar a la causa de César Chávez, que murió hace poco y fue líder de los campesinos en Estados Unidos y la gran mayoría de ellos son latinos que se van a trabajar al campo. Jane era su amiga y quiso regalarle un retrato hecho por mí para que se hicieran reproducciones y de este modo ayudar a las causas de César Chávez, así lo hicimos y se vendieron los carteles, cedí los derechos de reproducción y también he participado en manifestaciones para ayudar a estas causas de los campesinos mexicanos en los Estados Unidos y en muchas otras y lo hago con gusto.

Recuerdos de Jane Fonda

—¿Cómo conoces a Jane Fonda?

La conocí en 1989, cuando ella estaba filmando en México la película *Gringo Viejo*, basada en la novela de Carlos Fuentes y una de sus últimas películas. Sabía que yo había pintado un retrato: *Jane Fonda*, 1982, que hice por admiración a ella, donde su cara se forma por mantas y pancartas de una manifestación de personas muy disímbolas a las que Jane protege con bondad. Le gustó mucho ese retrato que conoció a través de dos posters que le llegaron por medio de diferentes amigos, uno lo tenía colgado en su oficina y el otro, en la de su exmarido Tom Hayden.

Jane Fonda me había estado buscando hasta que llegó a México, mi amigo, el productor de cine David Wisnievits, me la presentó, le dio emoción conocerme y desde entonces somos buenos amigos. Me ha favorecido con encargos como el de su marido Tedd Turner que se lo entregué en 1998 para su cumpleaños número 60 y el retrato del dirigente sindicalista estadounidense César Chávez, 1989.

Como el original de su retrato ya lo había vendido, tiempo después realicé otro retrato intitolado *La vida de Jane*, 1989, donde aparece su familia y las caracterizaciones de sus primeras películas, obra que le regalé durante una visita que le hice en Santa Mónica.

—¿Cómo logras en tu obra ese juego de imágenes y cambio de formas que llamas metamórfico? ¿Tu obra es un poco surrealista?

Me gusta mucho el surrealismo, incluso una de mis etapas es surrealista, aunque no pertenezco al periodo de los surrealistas de los años 20s, 30s, porque empecé a pintar surrealismo en los años 60s.

Algunos surrealistas en parte de sus composiciones tenían ese tipo de efectos parecidos, por ejemplo, el artista holandés M. C. Esher, hacía perspectivas ilógicas y Salvador Dalí hacía algo más parecido a mi trabajo aunque no tan acabado como es unir dos imágenes en el mismo espacio, quizá por eso algunos ligan mi pintura con el surrealismo, no me molesta, pero no siento que pertenezca a ese movimiento. No es el tiempo ni mi intención estar descubriendo dentro mis sueños y psiques, que de cualquier manera mi inconsciente se refleja en mi obra, pero no es algo consciente tratar de hacerme un autosicoanálisis en mi pintura.

Mi juego artístico es un juego óptico donde invito al espectador a jugar conmigo descubriendo las diferentes imágenes, o viendo cómo una imagen se transforma en otra que



Octavio Ocampo

a veces pueden ser muy disímolas, por ejemplo, unas flores se convierten en una calavera, un diablo se convierta en un ángel o viceversa, por eso a mi estilo lo llamo metamórfico: se transforma de una imagen a otra, es un juego óptico.

Tampoco podría decir que es totalmente *pop art*, que tampoco me disgusta. Pinto como puedo y me divierte este tipo de varias imágenes a la vez en el mismo espacio, es una veta con muchas posibilidades y como no hay muchos pintores que hagan esto o que lo hagan bien, pues me entusiasma mucho seguir pintando en este estilo.

Las influencias en su arte

—*¿Existe alguna influencia de Salvador Dalí en tu obra?*

No sé si inconscientemente pero desde muy niño cuando pintaba así todavía no conocía las obras de Dalí que tenían este tipo de efectos, pienso que son coincidencias de varios pintores que hemos hecho este tipo de efectos.

El mismo Jesús Helguera Espinoza, quien era un artista de la cigarrera “La Moderna” y hacia calendarios, en una de sus obras más famosas, *La leyenda de los volcanes*, pintó al Popocatepetl e Iztaccíhuatl, haciendo similitudes de una mujer dormida con un cerro. También desde las primeras obras artísticas del hombre, hubo esa tendencia, por ejemplo, utilizar una grieta de una roca para aprovecharla como cola de bisonte, entonces ya ahí es grieta y cola de bisonte a la vez, una forma primitiva de hacer ese tipo de conjunciones de imágenes.

—*¿A qué pintores admiras?*

Me gustan los clásicos griegos, los clásicos romanos, los renacentistas, los manieristas, los barrocos, los románticos, los impresionistas, uno que otro postimpresionista, algunos surrealistas, varios de la pintura mexicana, entre ellos Diego Rivera, porque fue de los primeros desde que yo era pequeño con los que tuve contacto tal vez por ser guanajuatense, mi padre me hablaba mucho de él y me llevaba a ver sus murales en el Palacio Nacional en Bellas Artes. También me gusta la pintura de Rufino Tamayo y de otros artistas.

—*¿Cuál es tu forma de trabajar? ¿Te gusta la luz del día o el silencio nocturno?*

Mis obras las tengo bien mentalizadas, muchas veces cuando tengo insomnio, pienso en cómo unir una imagen con otra y cuando tengo claro de cómo voy a hacer coincidir líneas con claros-oscuros, con color, realizo un pequeño bosquejo en papel y lápiz o empiezo directamente a trabajar sobre la tela. A veces, realizo acuarelas muy libres y las que más me

gustan las pinto en óleo, pero otras veces, si me gusta alguna idea ni siquiera pasa por la acuarela ni por un boceto a lápiz, directamente voy a la tela.

Me gusta más trabajar de noche, soy nocturno, en el día ando como atontado y cuando cae la noche empiezo a renacer y me siento mejor. También me gusta trabajar con luz de día y tengo buena luz para pintar en mi estudio, pero en la noche hay más tranquilidad: nadie habla por teléfono, no tengo que resolver cosas domésticas, de mi estudio, de la casa, de mi carrera, de familiares y amigos, todo está tranquilo y me concentró más, realmente avanzo más pintando en la noche.

Los dones de la Virgen

—*¿Qué realizas actualmente?*

Acabo de terminar un cuadro de la virgen de Guadalupe que se intitula *Los dones de la Virgen*, que hice para la Parroquia de San Nicolás de Tolentino, en Evanston Illinois, un pueblito que es parte de la mancha urbana de Chicago. Un hombre de Celaya que conocía mi pintura, me mandó llamar y me dijo que estaban muy interesados él y la comunidad latina asistentes a esta iglesia, para poner una virgen de Guadalupe pintada por mí.

Entonces fui y conviví con la gente de la comunidad, platicué con ellos y se cooperaron para pagar el cuadro que llevaré a finales de este mes y según me dicen, el Cardenal va a bendecir y entronizar este cuadro en la iglesia de San Nicolás en Chicago.

—*¿Veo que en las caritas de los ángeles, hay rostros de esa comunidad latina.*

Sí, pero también me interesa que no haya discriminación, por eso hay gente de todas las razas: negros, rubios, indígenas, orientales, amarillos, pieles rojas. La cara de la virgen está formada por Juan Diego que derrama las rosas que trae en el ayate ante fray Juan de Zumárraga y unos monjes a los lados, observan esta escena, imagen clásica de la tradición mexicana y estas rosas que derrama Juan Diego siguen cayendo, son los dones que da la virgen a la gente; el manto está formado por ángeles que conducen estas flores y las llevan hasta la gente que las recibe abajo y alrededor. Del lado izquierdo, está la antigua basílica de Guadalupe, la nueva basílica, el cerro del Tepeyac y del derecho, la iglesia de Evanston donde va a estar colocada.

—*¿No es un reto aún mayor para un pintor hacer este tipo de obras?*

Es más trabajo, si hubiera hecho una copia exacta del original del ayate de Juan Diego que se conserva en la Villa, me hubiera tardado quizá cuatro días hacerlo detallado hasta con los accidentes de la antigüedad de la tela, pero al hacerlo en doble imagen y con toda esta ideología y con todas esas imágenes, me tardé alrededor de dos meses porque son cientos de gentes, todos con sus características de edad, de raza y todo.

–Has hablado de tu juego artístico con el espectador, un juego óptico, ¿qué otro objetivo esperas como pintor hacia el espectador?

El espectador me interesa mucho, no soy de los artistas que tratan simplemente de empatar, de sorprender, de enfurecer o incluso agredir al espectador y en el arte moderno se dan mucho estos casos, el más extremo que recuerdo es del australiano Laszlo Toth, que se la daba de escultor y que en 1972, en una mañana de domingo, fue y golpeó *La Piedad* escultura en mármol de Miguel Ángel, que realizó entre 1498 y 1499, que se encuentra en la Basílica de San Pedro del Vaticano. Se lanzó sobre la escultura con un martillo y al grito de “Soy Jesucristo y he regresado de la muerte”, rompió el ojo, la nariz y la mano de *La Piedad*, y eso lo declaró como una obra de arte actual.

Yo estoy muy en contra de ese tipo de manifestaciones si es que se les puede llamar artísticas, en vez de quitar, doy; en vez de agredir aunque a veces pudiera ser inconscientemente, trato de dar lo más posible al espectador: un momento de alegría o de esperanza, un momento de aliento o en el último de los casos, pasar un buen momento viendo mi obra y provocar sentimientos positivos lo más posible.

También he ilustrado hechos históricos, por ejemplo, cuando hago obras con temas históricos como en el caso de *Cristóbal Colón*, 1992, que habla de “La niña”, “La pinta” y “La Santa María”, la llegada al nuevo continente y toda esa historia, es también dar un poco de historia, de ilustración. No le temo a la palabra ilustración, muchas veces me han dicho peyorativamente que soy un ilustrador, realmente no me importa, soy un ilustrador porque soy un pintor de oficio, me da orgullo tener oficio y comunicarme por medio de él.

–Incluso podemos hablar de erotismo en tu obra.

Es inconsciente, no es que quiera escandalizar, me interesa pintar el ser humano y el cuerpo desnudo me gusta mucho, es una de las obras más hermosas que ha hecho Dios, y surge el erotismo inevitablemente. La figura femenina me encanta y del hombre joven también, además la de los niños, de los ancianos; pero me interesa mucho el cuerpo humano joven,

bello y no descalifico a las personas obesas o demasiado flacas, en fin, me interesa el cuerpo humano.

–Háblame sobre este cuadro que hace referencia a nuestro pasado prehispánico.

Se llama *Leyendas mexicanas*, sobre la leyenda de los volcans, Quetzalcóatl, el caballero águila y el caballero tigre. Es la idea de una mujer nopal y en las nubes está el caballero águila. Luego está un caballero tigre, una serpiente como Quetzalcóatl y también el Popocatepetl y el Iztaccíhuatl; entre los campos hay unas figuras con un efecto que se llama anamorfismo, que si se ve desde un cierto ángulo, se ve otra imagen o una imagen más correcta de lo que se puede ver a simple vista.

–¿Cuáles son tus técnicas de trabajo y del uso del color en tu obra?

En mi caso personal la técnica es muy importante para poderse expresar. Trato de dominar la mayor parte de técnicas que puedan servir a mi objetivo, he hecho cerámica, bronce, escultura, intentos de talla en madera. En La Esmeralda aprendí litografía en piedra, grabado en linóleo, grabado en madera y en metal, pero no las realizo mucho porque es más dúctil o conveniente para mí la acuarela.

En la obra mural utilizo principalmente el acrílico y en pintura de caballete el óleo que para mí es la técnica más dúctil y se puede terminar más detalladamente. Mi técnica favorita es el óleo, pero la acuarela también me gusta porque es rápida y deja una bonita apariencia mate.

Los performances

–¿Qué opinas de los performances?

Me parecen muy bien, se me hacen divertidos, pero depende el performance, para empezar el nombrecito me choca porque es un nombre en inglés y se le tendría que llamar correctamente “escenificación o representación teatral”, lo cual no es ninguna novedad ya que han sucedido desde que el hombre tiene uso de razón, desde que hacía sus rituales de cacería o de éxito después de una batalla o la misma batalla, esos eran performances, una representación donde el hombre primitivo se ponía una piel de bisonte para imitar al bisonte bailando alrededor de una fogata.

También la historia del teatro es riquísima, es larguísima, es teatro con luces, con actuación, con danza, con escenografía, con utilería, etcétera. La ópera también es muy rica en toda la conjunción de técnicas de arte y los performances que he

visto se me hacen unas cosas chistosas, muchas veces deprimidas. Yo no estoy mucho por las modas de sorprender, de simplemente impactar por algo novedoso, prefiero algo que esté bien hecho, que realmente dé algo al espectador con calidad, con gusto y no simplemente sorprender con que salga una pareja encuerada y mal “pintarrajeada”, aventándose cosas y escupiéndole al público...

–Eso se hacía desde la época de los 60.

No, desde principios del siglo pasado con el dadaísmo y el surrealismo. Lo primero que vi de eso que realmente era muy impactante y lo hacía mejor que muchos de los que lo hacen actualmente, era Alejandro Jorodowsky a principios de los años 60, en los “espectáculos pánicos” que le llamaba él, era impresionante ver salir a un tipo semidesnudo agarrando una paloma con los dientes arrancándole el pecho y escupiendo sangre hacia el público y luego Alejandro enloquecido con un hacha rompiendo un piano de cola precioso, diciendo que eso significaba que todo el arte anterior, toda la música anterior no valía para nada y que de ahí en adelante con esa ruptura del piano se inauguraba una nueva época del arte.

Se me hacen vaciladas y cosas impactantes que estrujan, pero a que se considere como una buena obra de arte, pues no lo considero así porque está muy mal usada a veces la palabra arte o es difícil delimitar hasta qué punto una cosa es arte...



Octavio Ocampo

–¿Qué es el arte para Octavio Ocampo?

El arte es lo más sublime de la creación del ser humano pero debe existir un mínimo de calidad para que exista, en un cantante debe haber un mínimo de voz, un mínimo de entonación, de armonía, es decir, en todas las artes debe de haber un mínimo de oficio, de calidad, porque entonces no es arte, es una mamarrachada...

Octavio Ocampo y la liberación del inconsciente

La obra de Octavio Ocampo forma parte de diversas colecciones en México y otros países: el Instituto Nacional de Bellas Artes en México; en el Jimmy Carter Museum, de Atlanta, California y el Museo Reina Sofía, en Madrid, España. Parte de esa obra está presente en *Yo metamórfico, Octavio Ocampo*, espléndido libro que estuvo lamentablemente guardado durante ocho años.

Es importante señalar que hace algunos meses, su representante y mi gran amiga Victoria Flores Verdad le mostró el dummy al Lic. Gustavo Rodríguez Amador, quien al verlo quedó impresionado por la belleza del material y del texto, obra que los lectores tienen en sus manos para disfrutar de la vida y obra de este artista de “caña de dulce de ojos arcangélicos”.

En *La magia óptica, Octavio Ocampo*, (Los Contemporáneos, A. C.; México, 1995), Elena Poniatowska subraya que: “Lo que enseña Octavio Ocampo en su pintura polimórfica es a liberar el inconsciente, a tenerle fe a los impulsos del misticismo, a los poderes de la mutación y sobre todo, a darnos cuenta –curiosos y emocionados espectadores visuales– que podemos ser más grandes que nosotros mismos.”

¿Podemos ser más grandes que nosotros mismos?... El arte metamórfico de Octavio Ocampo nos induce a la respuesta... Al salir de su estudio aquella tarde fría de invierno –que actualmente radica en Cuernavaca–, pensé que dejaba atrás un cuadro pictórico en donde Gregorio Samsa, el personaje de *La Metamorfosis* de Franz Kafka, hubiese encontrado como cada uno de los espectadores una vorágine visual siempre latente, siempre mutante, siempre candente, siempre infinita, siempre asombrosa y sorprendente, donde se vierte un magistral pincel: *el arte metamórfico de Octavio Ocampo*...

Texto contenido en el libro *Yo metamórfico, Octavio Ocampo*, de próxima publicación.

anguianitos@prodigy.net.mx

Anguianitos1915@yahoo.com.mx

Cofetel: transparentar las catacumbas

JORGE BRAVO

Es un hecho incontrovertible que el nombramiento de Mony de Swaan Addati como comisionado de la Comisión Federal de Telecomunicaciones (Cofetel) no cumple con los requisitos que establece el artículo 9-C-III de la Ley Federal de Telecomunicaciones (LFT), en el sentido de “haberse desempeñado en forma destacada en actividades relacionadas sustancialmente con el sector telecomunicaciones”.

Quienes le otorgan el beneficio de la duda al ex asesor de Juan Francisco Molinar Horcasitas, titular de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes, aseguran que se trata de una figura fresca que no tiene relación alguna con los operadores de telecomunicaciones. Sin embargo, en su primera decisión relevante al frente de la Cofetel, falló a favor –junto con el comisionado Gonzalo Martínez Pousde adjudicar un bloque nacional de 30 megahercios a la alianza Televisa-Nextel por el precio mínimo de referencia de 180.3 millones de pesos, cuando los otros dos operadores (Telcel y Telefónica) pagarán más de 5 mil millones de pesos. Esa decisión minoritaria, cuestionable y hasta ilegítima (pues se tomó con sólo dos votos de los cinco que integral el Pleno de la Cofetel, ignorando una medida cautelar dictada por un juez) terminó por beneficiar a la empresa de Emilio Azcárraga Jean como no ha dejado de ocurrir durante décadas.

No sabemos hasta qué extremo avance la controversia constitucional al nombramiento de Mony de Swaan; lo cier-

to es que podría comenzar a ejecutar una de sus escasas cartas de presentación para presidir la Cofetel: la transparencia. Al tomar posesión como presidente del organismo regulador de las telecomunicaciones, De Swaan prometió autonomía, decisiones colegiadas y procesos más transparentes (*El Universal*, 12 de julio de 2010).

El compromiso de Mony de Swaan en materia de transparencia es bastante pobre. En primer lugar, porque el derecho de acceso a la información es una garantía constitucional consagrada en el artículo sexto de la Carta Magna. Es decir, por ley la Cofetel está obligada a ser transparente (con o sin De Swaan al frente), a hacer pública toda información en posesión de la institución y a que prevalezca el principio de máxima publicidad. De tal manera que ese compromiso del nuevo presidente del organismo regulador es, más bien, una obligación constitucional y no un favor.

Por cierto, una forma muy sencilla de entender la transparencia consiste en que las instituciones públicas tengan muros de cristal. Transparente significa visible, cristalino o límpido. La administración pública es transparente si y sólo si los ciudadanos pueden ver y escrutar las decisiones de los funcionarios, gobernantes y legisladores a través de documentos oficiales. Si un archivo está oculto, es difícil de encontrar en Internet o es necesario solicitarlo mediante procedimientos engorrosos, entonces no hablamos de transparencia sino de opacidad. La transparencia es como un escaparate: se colocan los documentos en la red para que puedan ser consultados por los ciudadanos interesados en ellos. En la verdadera transparencia la autoridad no debe esperar a que la persona solicite los expedientes, debe

ofrecérselos, es decir, colocarlos en el escaparate. Que cada quien los consulte.

Es por lo menos de llamar la atención que la institución responsable de regular el sector económico que más avances tecnológicos experimenta, no cuente con mecanismos eficientes e informatizados de transparencia y rendición de cuentas. Según la *Evaluación del desempeño de los órganos reguladores en México*, elaborado por el Centro de Estudios Espinosa Yglesias, la Cofetel obtuvo la calificación más baja con 4.2 de los cuatro organismos reguladores analizados.

Sobre el tema de la transparencia, el estudio advirtió “que la cultura de transparencia del gobierno federal es, en general, mala; pero en el caso de la Cofetel el tema de la transparencia resulta incluso peor que el de otros órganos reguladores existentes en el país, por no hablar del ámbito internacional. Se reconoce que se cuenta con mayor infor-

mación, pero que ésta no es pública; se publicitan los requerimientos, requisitos y trámites, pero no se simplifican en lo absoluto, de modo que se siguen generando procedimientos tremendamente engorrosos que contienen importantes esferas de discrecionalidad típicamente opacas”.

La misma evaluación advierte que “se complica que los órganos operen mediante procedimientos fácilmente escrutable por parte de quienes no son expertos en la materia. Por ello, es necesario tener en cuenta que la existencia de información ‘en bruto’, disponible a cualquiera en cualquier momento, no es necesariamente el medio más idóneo para que exista una efectiva transparencia y rendición de cuentas, sino que hay que considerar, por un lado, la necesidad de estructuras intermedias para el escrutinio (por ejemplo, comisiones legislativas) y el desarrollo de fórmulas ‘didác-



Adolfo Mexiac

ticas' para comunicar en términos claros información técnicamente compleja".

La Cofetel nunca ha sabido desarrollar fórmulas "didácticas" para comunicar sus acuerdos y resoluciones, lo que habla de un desprecio a la sociedad. Las licitaciones 20 y 21 son un ejemplo de ello, al no aportar a la ciudadanía información clara y oportuna. El organismo se ha valido de la complejidad técnica y del secreto industrial para no proporcionar la información o declararla reservada. Precisamente las resoluciones que sirvieron para emitir el fallo a favor de las licitaciones 20 y 21 fueron clasificadas como reservadas, aumentando con ello el escepticismo respecto de la transparencia y legalidad del proceso.

Puesto que la Cofetel incumple con su atribución de realizar estudios e investigaciones en materia de telecomunicaciones (artículo 9-A-II de la LFT), otra "estructura intermedia para el escrutinio" es la academia, a través de la investigación, a la cual no se le debe escamotear la información porque es la que tiene la capacidad y experiencia –a través de sus especialistas– de ubicar y poner en contexto la información "en bruto", para después darla a conocer.

Pero para que no se diga que sólo somos críticos, que mejor hay que ver el desarrollo del sector de las telecomunicaciones y no recordar que el nombramiento de Mony de Swaan es ilegal; que hay que dejar de insistir en que la licitación 21 pudo y debió declararse desierta por transgredir el artículo 17 de la Ley Federal de Telecomunicaciones, así como los artículos 28 y 134 de la Constitución, que prohíben los monopolios y ordenan asegurar al Estado las mejores condiciones, respectivamente; para olvidar que Televisa volvió a ser favorecida desde el poder con la asignación de un bloque del espectro al precio más bajo posible; para superar el pasado y pensar en el futuro de México, he aquí una propuesta concreta: subir a Internet la versión pública de todos los títulos de concesión y permisos para el uso, aprovechamiento y explotación de las bandas del espectro radioeléctrico.

Recordemos que el espectro electromagnético por donde viajan las señales radiodifundidas y de telecomunicaciones es un bien de la nación, es decir, un recurso público, escaso, sujeto a escrutinio, transparencia y rendición de cuentas. Los títulos de concesión y permisos se localizan en las llamadas "catacumbas" de la Cofetel, es decir, en sus sótanos. Si Mony de Swaan está realmente comprometido con la transparencia de la institución que ahora comanda, esa podría ser una primera acción contundente que todo mundo aplaudiría.

¿Por qué publicar en la red los títulos de concesión y permisos? Porque ellos contienen las obligaciones de los concesionarios en materia, por ejemplo, de cobertura social amplia, inversión, penetración y calidad en la prestación de los servicios de radiodifusión y telecomunicaciones. Conocer dichas obligaciones permite constatar dos elementos: 1) que los operadores están cumpliendo en tiempo y forma con los compromisos a los cuales se hicieron acreedores para, precisamente, obtener la concesión; y 2) comprobar que la autoridad está verificando que esos compromisos, en efecto, están siendo acatados por los operadores.

Todo ello con base en el artículo 9-A-XIII de la LFC: "Vigilar la debida observancia a lo dispuesto en los títulos de concesión y permisos otorgados en la materia, y ejercer las facultades de supervisión y verificación, a fin de asegurar que la prestación de los servicios de telecomunicaciones se realice con apego a las disposiciones legales, reglamentarias y administrativas aplicables."

De tal suerte que démosle el beneficio de la duda a Mony de Swaan. Él prometió transparentar los procesos de la Cofetel. Verificar el cumplimiento de los términos y cláusulas de los títulos de concesión y permisos forma parte de las atribuciones sustantivas del organismo. Comisionado presidente: déjenos ver que operadores y autoridad cumplen con sus obligaciones. Visibilice la Cofetel. ¡Órale! Transparente las catacumbas.

Exploración comparativa de discursos y temáticas en los géneros literarios de La Revolución Mexicana II

MARCELA DEL RÍO REYES

Discursos en los géneros literarios: teatro, novela y cuento del tercer período revolucionario

b) Discurso de referencia autobiográfica

EN LA NOVELA:

C uriosamente, tal como ocurrió en los dramaturgos, los novelistas fueron transformando la acción lineal de sus novelas, en cuadros episódicos conectados por el contexto análogo.

Ese derrotero se verá claramente si se comparan las novelas de Mariano Azuela (1873-1952): *Andrés Pérez, maderista* (1911), con *Los de abajo* (1915), y con *Las moscas* (1918). A esta última, por su desarrollo en cuadros móviles casi totalmente dialogados, la califica Antonio Castro Leal como una novela que “colinda con el teatro” (49).

Pero a nivel de discurso, es necesario señalar que la conjunción que logra Azuela en *Los de abajo* entre su catarsis personal y la confrontación del ideal revolucionario con la realidad en las filas villistas, produce un discurso múltiple, ya que también podría considerarse de esencia bélica, y de denuncia, así como incluirse entre los discursos de la decepción, por el desaliento con se describe el derrotero que va siguiendo el movimiento revolucionario y la conducta de quienes luchan por él. Ese desaliento puede considerarse como un signo, impreso en la mayor parte de sus novelas sobre la Revolución. Su lucidez para retratar las contradicciones del movimiento revolucionario durante la lucha armada y el caudillismo, puede compararse en tea-

tro, con la denuncia del arribismo de los falsos héroes que hace Rodolfo Usigli (1905-1979), en *El gesticulador* (1938).

La novela emparentada con *Las moscas* no sólo por su temática, sino por su forma episódica, es *El águila y la serpiente* (1928) de Martín Luis Guzmán (1887-1977), aunque su discurso también es de referencia autobiográfica, no conlleva el elemento catártico de Azuela; en su lugar, el autor logra lo que Mijail Bajtin describiría como el establecimiento de relaciones dialógicas entre su conciencia y la de sus personajes, en una fluctuación, como de péndulo, que forma un puente axiológico dentro de la enorme red de los otros elementos contextuales. Se confirma como lo señala Bajtín¹ que: “...el desarrollo humano se concibe en una relación indisoluble con el devenir histórico.” (214) En el acto creativo, según el teórico ruso, el autor recorre un proceso dual: de Empatía, primero y de Isotopía, después. Y éste es precisamente el proceso que Guzmán logra hacer funcionar en su novelística. De ahí lo dialógico de su discurso y lo episódico de su estructura. Son tan autónomos los capítulos en su forma que numerosos compiladores, han incluido por ejemplo: *La fiesta de las balas*, en sus antologías de cuento, entre ellos Seymour Menton y Luis Leal, (a quien acabamos de perder lamentablemente).

Esa tendencia a la dialogicidad, que denota Martín Luis Guzmán, se refuerza en *La sombra del caudillo* (1929), en donde busca un alejamiento óptico que le permita objetivar el fenómeno del poder, al analizar a los líderes de la Revolución, haciendo una acerba denuncia del presidente Álvaro Obregón, con el propósito de mostrar las intrigas políticas de las altas esferas revolucionarias. Su discurso revela una crítica unas veces cruel, otras, mordaz, que denota un deseo del autor de dejar constancia de la corrup-

ción del poder. Exactamente como las corruptelas que habría de sufrir en carne propia José Vasconcelos, al perder la elección presidencial, precisamente ese año de 1929, en el que Guzmán escribe su novela, y que más tarde habría de denunciar Mauricio Magdaleno en *Las palabras perdidas*, en 1956.

El caso de José Vasconcelos (1882–1959), es distinto, él no pretende en el *Ulises criollo* (1937), dejar un documento histórico sino ofrecer su odisea personal en la Revolución. Él sí se propone escribir una autobiografía, no como Azuela y Guzmán. Lamentablemente cuando escribe su *Ulises criollo*, durante su exilio en España, está tan dolido por su fracaso en las elecciones presidenciales, que puede afirmarse que hay dos Vasconcelos, el anterior a su candidatura y el posterior a su derrota, cuando él ya no es ni la sombra de sí mismo. La trascendencia de Vasconcelos, quizá a su propio pesar, radica en su labor como educador y como Secretario de Educación, siéndolo precisamente de ese gobierno que Guzmán critica acerbamente, ya que fue en ese entonces cuando Vasconcelos entregó los muros oficiales a Diego Rivera y a José Clemente Orozco para que dejaran constancia de la Revolución.

Pueden incluirse también en la categoría de *referencia autobiográfica* la mayoría de los novelistas de las dos últimas etapas del movimiento: desde Agustín Vera, hasta Rafael Muñoz; desde José Rubén Romero a Francisco Urquiza; unos con temática de las trincheras: como *Tropa vieja* y *Vámonos con Pancho Villa*, de Urquiza, *Campamento* de López y Fuentes; y otros con discurso de la decepción, como el de Rafael F. Muñoz en *Se llevaron el cañón para Bachimba*.

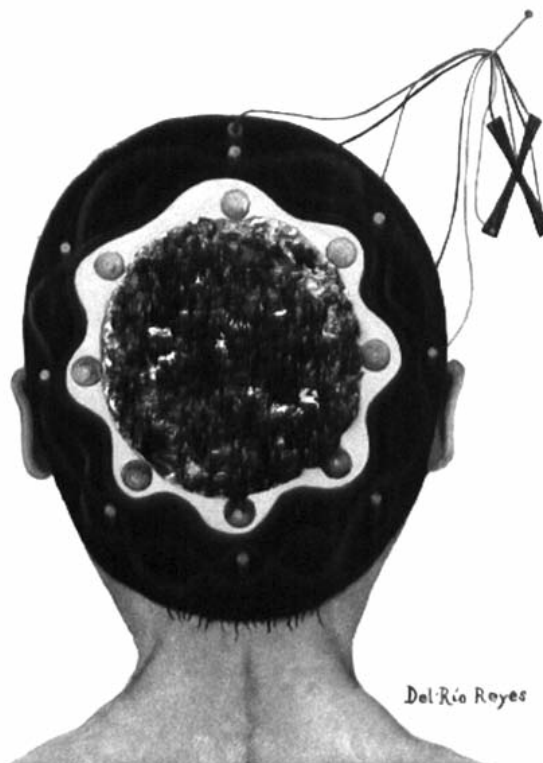
Hay que destacar otra novela significativa por su diferencia en el modo de mirar el movimiento revolucionario: *Cartucho*, de Nellie Campobello. Su visión infantil, recreada en la madurez por la autora, está dotada de una ironía de apariencia inocente, que se hunde en el lector con el dolor agudo que provocaría un estilete al penetrar la piel. Su discurso autobiográfico tiene una doble valencia: de testimonio de la defensa y de testimonio de la fiscalía. En esta doble mirada, Campobello proyecta una luz sobre la cosa

juzgada. Ofrece cada uno de sus relatos sin limitaciones a la sensibilidad. No importa si describe la crueldad, dulcificada con el candor, como en *Las tripitas del general Sobarzo*, la realidad que se desprende de la narración estremece al lector. Lo autobiográfico no está ni en la acción que ella contempla, ni en la acción de la narradora al mirar, sino en la sensibilidad de aparente ingenuidad con que entrega su discurso.

c) Discurso de esencia bélica documental

Se impone primero una explicación sobre el por qué el adjetivo bélico y no épico. El discurso crítico ha llegado a afirmar que la novela de la Revolución, es de esencia épica, como lo hace Antonio Castro Leal en su antología:

...la novela de la Revolución Mexicana es la esencia épica, porque muestra a un pueblo en su lucha por normas de alcance y resonancia nacional, en su intento de cambiar, mejorándola, la suerte de todos los que forman una patria. (28-29)²



Marcela del Río

Sobre esa afirmación hay que señalar que a la palabra épica, en la actualidad se le atribuye como forma, el ser un relato; como contenido, el contar hazañas guerreras. Sin embargo en su origen, el género épico al que se denominaba *epopeya* poseía en su contenido dos elementos importantes: el primero: el héroe debía poseer los valores que su sociedad denominaba *Areté*, que incluía: la *Fortaleza*, la *Templanza*, la *Sabiduría* y el *Valor*; el segundo: una gesta épica debía narrar la lucha de todo un pueblo por un objetivo común que fuera de acuerdo con la nobleza de esos valores. Por esta razón, la Revolución Mexicana, puede considerarse una gesta bélica, pero no de esencia épica, ya que fue una lucha entre connacionales, entre clases sociales y no de todo un pueblo. En cambio la Guerra de Independencia sí es de esencia épica. En cuanto a otras aplicaciones del término épico, como la denominación de teatro épico, que Bertolt Brecht le dio a sus dramas, la razón se funda sólo en el aspecto formal de narración, por incluir en su teatro a un narrador, lo que no implica que el contenido de su teatro sea de esencia épica.

CUENTO:

En el cuento de la Revolución predomina el discurso *de esencia bélica documental* en algunos autores unido al *de referencia autobiográfica*, en otros al *de la decepción*. Un ejemplo de este discurso que utiliza un lenguaje de carácter costumbrista, es *La judía* del Dr. Atl, donde después de narrar el horror del combate y la huida, el rebelde se lamenta: “-¿Y todo pa'qué? Tanto correr y tanto susto y tanta hambre ¿pa'qué? ¡Pa'que mi coronel si ande pasiendo en automóvil con una vieja que dice qu'es su mujer!” (En Leal, 8)³

Varios de los autores de cuento son periodistas y en su producción cuentística predomina el deseo de dejar un testimonio de los hechos históricos que presenciaban, como lo explica el narrador del cuento “Vida de El Perro” de Lorenzo Turrent Rozas (1903-1941):

“¿Tendría algún interés mi autobiografía si me resolviera a escribirla? En ella me ocuparía, esencialmente, de todos estos personajes oscuros, que formaron la gran masa, carne de nuestro movimiento revolucionario...!”
(En Leal, 82)

Turrent Rozas, en este cuento, utiliza un narrador puente entre el emisor y el lector, ya que según expresa la voz narrativa, el relato es un fragmento de una carta que está publicando sin autorización de su autor. Además de cuentista, Turrent Rozas escribe varios ensayos, entre ellos el titulado *Hacia una literatura proletaria*, a principios de la década de 1930. Él formaba parte de grupos marxistas y revistas como *Simiente*, *Noviembre* y *Ruta*.

Esta revista inicia su Cuarta época, en junio de 1938 y en su primer número declara que:

“La revista Ruta tuvo sus antecedentes directos en las revistas Grupo Noviembre y la homónima Ruta, empeñadas principalmente en tareas políticas. Acosadas por el medio hostil (el Grupo Noviembre fue expulsado por las autoridades militares de Veracruz, donde operaba, a causa de su filiación marxista), la política cultural del cardenismo modera a sus integrantes y los inclina hacia una labor menos dominada por la convicción y más preocupada por la actividad cultural.” (Ruta I, 7)⁴

Su director fue José Mancisidor y en su Comité de Redacción figuraban además de Turrent Rozas, Ermilo Abreu Gómez, José Revueltas, Efraín Huerta, Leopoldo Méndez, José Chávez Morado, Germán List Arzubide, y entre otros, quien llegó a ser presidente de la República: Adolfo López Mateos. El primer número lo inicia un ensayo de Alfonso Reyes sobre *Lo popular en Góngora*.

Otro cuentista del grupo, Celestino Herrera Frimont, (1900-¿?) fue autor de dos volúmenes de *Narraciones revolucionarias*. Su discurso busca un enfoque trágico del hecho bélico, no sólo fijando su atención en el soldado que cae, sino en el dolor de la soldadera que ve caído al padre de su hijo; narra lo esencial para despertar la emoción del lector a través de un lenguaje metafórico y sencillo a la vez.

Un cuento que es preciso destacar es “El fusilado” (1919), de José Vasconcelos (1882-1959), quien se anticipa a Rulfo, al entregar el relato en la voz narrativa de un muerto; es el propio fusilado quien describe las diferentes perspectivas del combate, la opinión que tienen de él, cuando lo ven muerto y su propia reacción.

d) *Discursos de denuncia*

La denuncia de este discurso, es de carácter reflexivo sobre la heroicidad, el destino de la patria, su evolución y su futuro, en ocasiones incluye una reinterpretación de la historia y un “yo acuso” ante los hechos reprobables dentro de las filas revolucionarias. Se incluye en este apartado textos sobre los héroes, los anti-héroes y los de aquellos que aún hoy día se discute su carácter de héroes. El tiempo no permite elaborar con mayor detalle cada autor, sólo hay que insistir en la hibridación de categorías discursivas que presentan los diferentes géneros.

La figura del traidor en la historia de la Revolución Mexicana es de gran importancia, dado que prácticamente todos los protagonistas fueron víctimas de una traición. Y el más representativo de los traidores es precisamente Huerta, quien paradójicamente no muere por traición, sino de cirrosis hepática, y a quien Quevedo y Zubieta presenta cargado con todos los defectos, vicios y lacras que los historiadores han señalado, dando por consecuencia un texto crudo, donde campea la vileza del traidor, como un fondo gelatinoso en el que todos los demás personajes se ven inmersos.

Huerta (1916) de Salvador Quevedo y Zubieta (1859-?), aunque escrito en 1916 por su tema debe situarse entre el teatro del caudillismo. El texto dramático no llegó a presentarse, probablemente por la virulencia de su denuncia. Estructuralmente, toma el modelo clásico francés –Molière– de cinco actos y estilísticamente el modelo naturalista –Zola– también francés. Es frecuente en un texto literario que los códigos estilísticos vayan fundidos con los códigos ideológicos. Por ejemplo, a grosso modo, podría establecerse una relación simplista:

Neo-clasicismo	Pensamiento conservador
Romanticismo	Pensamiento revolucionario
Naturalismo	Pensamiento determinista (positivista)

Sin embargo, el naturalismo estilístico de Quevedo y Zubieta se nutre del discurso revolucionario y democrático fundado en la no reelección. El acento en el traslado del discurso histórico al discurso dramático es experimental al mismo tiempo que testimonial, ya que está marcado por la fusión de los códigos estéticos del naturalismo y los ideológicos de la perspectiva política de tendencia marcadamente

maderista. De esta fusión proviene una representación de la dictadura huertista como una profunda perversión decadente que se coloca en la mesa de disecciones para ser estudiada bajo la mirada escrutadora de la metodología científica y de cuya disección quiere dejar testimonio.

La representación del motivo de los asesinatos de Madero, Pino Suárez y Belisario Domínguez se entrega como una reconstrucción histórica goyesca, en el sentido paródico, en la que el gesto se vuelve mueca. El anti-héroe, Huerta, se representa como una caricatura trágico-simbólica del vicio, la corrupción, la criminalidad, aunque la muerte que deja atrás no sea caricaturesca.

¹ Mijail Bajtin. *Estética de la creación verbal*. (1ª ed. rusa 1979). Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI, 1982

² Antonio Castro Leal. *Antología de la novela de la Revolución Mexicana*. 2 vols. México: Aguilar, 1970.

³ Luis Leal. *Cuentos de la Revolución*. México. UNAM. Biblioteca del Estudiante Universitario, 1976.

⁴ *Ruta*. Edición facsimilar de la revista en 2 vols. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

www.marceladelrioreyes.com.mx 🐱



Lourdes Domínguez

Eugenio Aguirre:

“La historiografía oficial se comporta de forma dogmática y maniquea”

MARIO CASASÚS

México DF.- En entrevista con *El Búh*, Eugenio Aguirre (1944) habla de la trilogía *Pecar como Dios manda* (2010), “De alguna forma la experiencia de treinta años cultivando el subgénero de la novela histórica, me ha servido para escribir varios ensayos basados en las fuentes de investigación de innumerables historiadores mexicanos destacados –sin embargo– el proyecto original de esta obra es de Federico Andahazi, quien arrancó en Argentina con mucho éxito. A él se debe el título del libro y el proyecto editorial que hemos desarrollado tanto en Argentina como en México, así como en Chile y Colombia”

Autor de: *Pajar de imaginación* (1975); *El caballero de las espadas* (1978); *Gonzalo Guerrero* (1980); *El testamento del diablo* (1982); *Cadáver exquisito* (1985); *El rumor que llegó del mar* (1986); *Amor de mis amores* (1988); *Pasos de sangre* (1988); *El guerrero del sur* (1991); *La lotería del deseo* (2003); *Victoria* (2005); *La cruz maya* (2006); *Isabel Moctezuma* (2007); *Hidalgo* (Editorial Planeta, 2009); *Pecar como Dios manda* (Editorial Planeta, 2010) y de varias colecciones de cuento y novelas históricas.

Eugenio Aguirre ha sido pionero al abordar los personajes históricos en la nueva narrativa mexicana e ideólogo del *Museo del Escritor* –junto a René Avilés Fabila–; en lugar de desperdiciar su tiempo en la conmemoración del Bicentenario junto a la derecha *panista*, debate con argumentos y documentos: “La historia oficial no supo o no quiso comprender a Hidalgo ni verlo a cabalidad. Existen

muchos Insurgentes que han sido ignorados, como son los hermanos del prócer. También existen cientos de personajes fundamentales de quienes se desconoce hasta el nombre y que fueron importantísimos para la gesta Insurgente. Yo tuve el privilegio de invitarlos a participar en mi novela y presentarlos con la dimensión que merecen”.

MC.- *¿Pecar como Dios manda es el resultado de años de investigación para las estructuras de las novelas históricas?*

EA.- De alguna forma la experiencia de treinta años cultivando el subgénero de la novela histórica, me ha servido para escribir varios ensayos basados en las fuentes de investigación de innumerables historiadores mexicanos destacados. *Pecar como Dios manda* me obligó a leer alrededor de cien libros, artículos, documentos de archivo, etcétera, 87 de los cuales componen la bibliografía anexa al texto en el libro impreso editado por Planeta.

MC.- *¿Por qué invitó a colaborar a Federico Andahazi?, ¿no pensó en trabajar con historiadores mexicanos?*

EA.- El proyecto original de esta obra es de Federico Andahazi, quien arrancó en Argentina con mucho éxito. A él se debe el título del libro y el proyecto editorial que hemos desarrollado tanto en Argentina como en México, así como en Chile y Colombia. Sin embargo, para el texto mexicano sí pedí la colaboración de historiadores mexicanos, como fueron los casos de Alfredo López Austin –autor del libro: *Cuerpo humano e ideología en la época prehispánica*–; Mónica del Villar –quien fue directora de la revista *Arqueología* durante más de quince años–; el arqueólogo Eduardo Matos Moctezuma y el escritor Felipe Garrido, entre otros, mismos que no sólo me facilitaron documentos básicos, sino

me orientaron respecto de muchas fuentes que estaban dispersas.

La bibliografía del libro contempla a muchos historiadores e historiadoras ilustres, así como antropólogos y antropólogas mexicanos del nivel más alto y con prestigio internacional, muchos de ellos mis amigos personales.

MC.- *¿Pecar como Dios manda, Ritos de sangre y sexo, y Los arrebatos carnales, han iniciado una tradición de retirar la solemnidad al erotismo dentro de la historia?*

EA.- Por supuesto. La historiografía oficial siempre se ha comportado de forma dogmática y maniquea, y no ha servido para divulgar los conocimientos del pasado entre la población en general. Los textos que mencionas tienden a esa divulgación, a sacar de los medios académicos y de las esferas de élite información que puede ser bien asimilada si los textos se redactan con una intención literaria que propicia su lectura en forma gozosa y placentera.

MC.- *¿Cuál es el aporte de Pecar como Dios manda a la historiografía mexicana?*

EA.- Una redacción amable, atractiva, con algunos destellos de humor y la conducción del saber sin imposiciones ideológicas que provoquen el rechazo del lector. Muchos textos crípticos, conceptuales, culteranos han sido reescritos, sin alterar las propuestas de sus autores, para que lleguen al lector en una forma inteligible que les permita aprender la historia y el comportamiento sexual de las culturas prehispánicas de Mesoamérica.

MC.- *¿Hasta qué época comprenderá la trilogía?, ¿cómo estarán organizados las próximas entregas?*

EA.- El segundo tomo abarcará del siglo XVI al XIX, y el tercer tomo el siglo XX y lo que va del XXI. Las entregas se harán de acuerdo con el proyecto Editorial Planeta.

MC.- *Para conmemorar el Bicentenario escribió la novela Hidalgo, ¿por qué no se hablaba de la importancia de los*



hermanos de Miguel Hidalgo?, ¿de sus vicios, de la extraordinaria oratoria del Padre de la Patria?

EA.- Mucho se ignoraba sobre la personalidad de Hidalgo, a pesar de que hay varios ensayos verdaderamente brillantes –cito al maestro De la Torre Villar, a Carlos María Bustamante, a Luis Villoro, sólo para dar unos pocos ejemplos– hasta que apareció mi novela. La historia oficial no supo o no quiso comprenderlo ni verlo a cabalidad. Existen muchos Insurgentes que han sido ignorados, como son los hermanos del prócer. También existen cientos de personajes fundamentales de quienes se desconoce hasta el nombre y que fueron importantísimos para la gesta insurgente. Yo tuve el privilegio de invitarlos a participar en mi novela y presentarlos con la dimensión que merecen. Mario, ya te habrás dado cuenta después de la lectura del libro. Por supuesto, su lado oscuro siempre ha sido soslayado, pues develarlo podrá parecer herético y blasfemo. Creo que es hora de conocer a Miguel Hidalgo en una forma integral y desde muy diversos ángulos.

MC.- *¿Hidalgo se mantenía informado de los movimientos de Independencia en Sudamérica?, ¿qué diferencia marcó en las batallas el hecho de que Hidalgo no fuera militar, en contraste con San Martín, Bolívar u O'Higgins?*

EA.- Es posible, aunque no me atrevo a afirmarlo. Las fuentes no lo indican. Lo que sí es seguro es que conoció bien los pormenores de la Revolución de Independencia de los Estados Unidos y la Revolución Francesa. Hidalgo fue un fiasco como militar. No tenía la menor idea de la estrategia, ni del manejo de cuerpos del ejército; de ahí sus diferencias con Ignacio Allende y los demás militares Insurgentes.

MC.- *¿Cuánta ficción era necesaria para narrar la vida de Hidalgo?*

EA.- Mucha y mucho oficio, malicia y un colmillo afilado. Se trata de una novela y el autor puede darse todas las licencias que considere pertinentes, claro sin mancillar o distorsionar las fuentes históricas que deben respetarse a cabalidad.

MC.- *¿Por qué incluyó a Paco Ignacio Taibo II y a Arturo Pérez Reverte como personajes de reparto en la novela Hidalgo?*

EA.- Porque ambos han trabajado temas históricos brillantes y merecen un modesto homenaje intertextual. Además sus textos o interpolaciones son pertinentes. Advierto que se te pasó la mención de Camilo José Cela –a quien por cierto conocí y traté entre 1980 y 1982, y le profesé admiración y amistad– y la del escritor mexicano Herminio Martínez –autor de la novela *El diario maldito de Nuño de Guzmán*, entre otras–, y la frase que da título a una canción del grupo de rock *Guns and roses* que está intercalada en los párrafos finales.

MC.- *¿Cuándo aceptará la Iglesia católica que excomulgó a Hidalgo?, ¿qué documentos presentó Catalina Sierra Casasús para demostrar el proceso judicial de la Inquisición en contra de los libertadores?*

EA.- Así como están los clérigos católicos, creo que nunca. No sólo son ignorantes sino sumamente *pendejos*. *La puta de babilonia* está en declive y bancarrota. Ya sólo los despistados comulgan con sus ruedas de molino.

Catalina Sierra Casasús presentó fuentes de primera mano producto de una investigación profesional, seria y responsable. Por cierto tuve el gustazo de conocerla a través de mi amigo Héctor Azar. Siempre fue muy amable conmigo y le guardo un grato recuerdo.

MC.- *Este Bicentenario se publicaron 3 novelas sobre Leona Vicario, una por editorial: Planeta, Santillana y Random House Mondadori, ¿qué impresión tiene de las múltiples voces narrativas adjudicadas a la Benemérita?, ¿por fin el Bicentenario le hizo justicia a Leona Vicario?*

EA.- Tengo una muy buena impresión. Creo que todas las novelas son aportaciones valiosas. Sus autores han hecho un trabajo digno e importante; y sí, por fin, se le ha hecho justicia a “La Madre de la Patria”. Sólo te aclaro que mi novela es la pionera, pues la primera edición es de 1986, cuando a nadie se le ocurría escribir una línea sobre esta magnífica mujer.

MC.- *Finalmente, ¿qué nos dice la derecha con el desfile al estilo “Time Square” y la necrofilia del castillo de Chapultepec del Bicentenario?*

EA.- No tengo comentarios. No quiero perder mi tiempo frente a la estulticia y gazmoñería de quienes gobiernan este maravilloso país, que se merece mejor suerte y un destino luminoso. 🇲🇽

Las culturas populares y la deculturación imperialista

FRANCISCO JAVIER GUERRERO

Para los antropólogos y otros especialistas en ciencias sociales, la cultura no es el patrimonio exclusivo de núcleos minoritarios de hombres y mujeres, sino que se identifica con la herencia social, la que es aprendida, la que no tiene origen biológico, aunque hay corrientes teóricas como la de la Sociobiología que plantea que gran parte de nuestro comportamiento como seres humanos tiene orígenes genéticos, incluso el que se supone puramente cultural.

Por lo demás, es evidente que todos los que pertenecemos a la especie humana tenemos cultura (¡Hasta los jilguerillos de la televisión comercial!). Y si bien es cierto que poseemos ese atributo, cierto es también que nos distinguimos de maneras muy variadas, con expresiones múltiples, con manifestaciones notoriamente disímiles; las culturas humanas muestran una gran diversidad a través de la historia y en la actualidad el mundo es escenario de la coexistencia –muchas veces conflictiva– de una multitud de patrimonios culturales.

Es de hacerse notar, por otra parte, que sobre todo en los países en que predomina la llamada civilización occidental –que comprende un conjunto de rasgos y complejos culturales cuyo origen más antiguo se remonta a Grecia y Roma anteriores a la aparición del cristianismo, el cual, a su vez, es concebido como un soporte básico de tal civilización– las culturas que se dan fuera de sus territorios y configuraciones estructurales sociales han sido caracterizados como “inferiores”, y en la misma Europa y los Estados Unidos –sitios privilegiados de la civilización occidental– se percibe como “inferior” a aquello que, aunque haya pertenecido a este marco civilizatorio, ha quedado

rezagado en la marcha histórica (por ejemplo, el *Mezzogiorno* italiano, que Mussolini, el dictador fascista, intentó modernizar combatiendo a la *Maffia* siciliana).

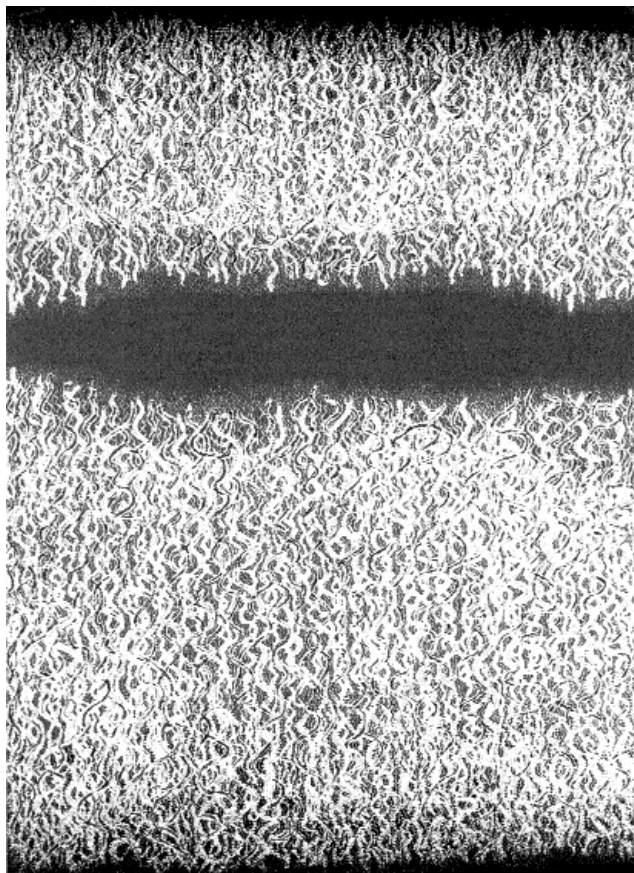
La expansión de las potencias colonialistas e imperialistas fue recibida complacientemente por algunos personajes socialistas a principios del siglo XIX a comienzos del XX, ya que suponía que la invasión de las prácticas mercantilistas y la implantación del capitalismo, desplazando a las formaciones precapitalistas, impulsaría el desarrollo de las zonas colonizadas o bajo el dominio imperialista; el propio Carlos Marx, en su juventud, consideró que la anexión de territorios que pertenecían a México por parte de Estados Unidos, era un hecho positivo, ya que en esos sitios se impondría un vigoroso desenvolvimiento industrial. Y puede afirmarse que así sucedió, ya que esos territorios se integraron plenamente a la Unión Americana. Pero ello no acaeció con las zonas colonizadas del planeta y los países dependientes del imperialismo, que se hundieron en el subdesarrollo debido a la explotación de los poderes foráneos, sufriendo en muchos casos procesos de desacumulación y saqueo de sus riquezas.

Las potencias imperialistas, para afianzar su dominio, impusieron pautas y patrones culturales para establecer socialmente su hegemonía ideológico-cultural sobre las poblaciones sometidas, desplazando o eliminando los rasgos y complejos culturales propios de las poblaciones bajo su dominio; así, lograron la erradicación de concepciones, representaciones, costumbres y hábitos de multitud de grupos étnicos, de sociedades tribales, de estratos sociales generados a partir de su ligazón con modos de producción precapitalistas, etcétera.

Sin embargo, lo anterior no significa que los complejos culturales precapitalistas hayan desaparecido ante el empuje de la llamada “civilización occidental” y que los patrones culturales de las sociedades más desarrolladas se hayan generalizado entre las poblaciones sometidas; éstas, más bien, fueron orilladas a caer en un escenario de *deculturación*, es decir, de un empobrecimiento cultural progresivo. Las culturas dominantes, por otro lado, no fueron un patrimonio exclusivo de sus agentes directos, colonialistas o imperialistas; fueron asimiladas por grupos nativos de las poblaciones subordinadas que ejercían la hegemonía cultural junto con los imperialistas.

Varios rasgos de las culturas de los pueblos colonizados o dependientes no fueron eliminados, sino que se transformaron en elementos funcionales para la propia dominación imperialista (en ello se basó mucho de la colonización española en lo que hoy es México; así, los hispanos aprovecharon muchos de los cacicazgos indígenas para imponer su dominio; lo mismo sucedió con el *indirect rule* en las colonias británicas).

Las potencias imperialistas actuales son las que poseen las estructuras capitalistas más desarrolladas. No sólo imponen su mando en la esfera económica, y alteran a su favor los procesos políticos a escala mundial, sino que pretenden establecer su hegemonía cultural en todo el planeta. Sus apologistas, como Mario Vargas Llosa y otros, plantean que la cultura actual deviene cada vez más homogénea, que la ideología moderna (o postmoderna) es adoptada por casi todos los habitantes del planeta, que todos tenemos que ser como Bill Gates, bailar como Madonna o Michael Jackson, ser fanáticos de algún equipo de las Ligas Mayores de Beisbol, hablar espanglés, frangles o germanglés, masticar chicle (“goma de mascar”) e ingerir un famoso refresco de cola. El



Gustavo Buendía

famoso político archibelicista Henry Kissinger –galardonado con el Premio Nobel de la Paz– llegó a declarar que la llamada globalización es una norteamericanización.

En la actualidad miradas de ideólogos nos presentan como altamente desfavorable los rasgos fundamentales de los hombres y mujeres ideales dentro del marco de la globalización: se trata de “triunfadores” (*winner*s), personas con actitudes empresariales o de servicio a empresarios, individualistas, buscadores afanosos de lucro, posesivos y adoradores de la propiedad privada, eficientes y trabajadores (son los arquetipos que nos proponen personas como Luis Pazos o Miguel Ángel Cornejo).

Pero la globalización imperialista actual no barre con todas las culturas de los pueblos “inferiores”. Como ha apuntado el antropólogo Héctor Díaz Polanco, el imperialismo también practica la *etnofagia*, el articular elementos de culturas étnicas o no propias del capitalismo desarrollado con los procesos de reproducción del capitalismo. Así, los restaureros de las potencias dominantes incluyen en sus menús comidas “étnicas”; cantos y danzas de los pueblos subordinados son aprovechados por consorcios promotores del espectáculo o de la música grabada; en las capitales europeas y urbes norteamericanas se venden indumentarias autóctonas de la India o de Madagascar, etcétera.

Pero una cosa es que los imperialistas utilicen en su beneficio bagajes culturales de los pueblos subordinados a ellos, y otra cosa es que estos tengan el control de tales acervos; cuando esto sucede, los imperialistas muestran su desagrado. Es por ello que Samuel P. Huntington, famoso portador de las posiciones imperialistas, escribía refiriéndose a los migrantes mexicanos que arriban a los Estados Unidos: “La inmigración mexicana aparece como el único y amenazador cambio para nuestra integridad cultural, nuestra identidad nacional y, potencialmente, para nuestro futuro como país” (Samuel P. Huntington. “The special case of mexican inmigration” en *The american Enterprise*. Vol. 11. Washington. 2000. Pág. 3)

El mundo es cada vez más multicultural, aunque a ello se opongan las tesis imperialistas como las de Huntington. La lucha por la democracia en este planeta implica un combate en contra de la pretensión de imponer a la Humanidad un monólogo agobiante, un pensamiento único, una destrucción de múltiples y variadas herencias culturales. 🐻