

# A LA VUELTA DE LA ESQUINA

## NOTA SOBRE BUSTOS Y LA ALEGORÍA

Mientras escribía mi libro sobre Sor Juana Inés de la Cruz y me adentraba en su universo estético, se me hacía más y más visible la continua y poderosa influencia del pensamiento alegórico y de sus representaciones visuales y emblemáticas en el arte y la literatura de ese siglo. El *Neptuno alegórico*, tanto el arco levantado para celebrar la entrada en México del Marqués de la Laguna y su mujer como el texto de Sor Juana que, en prosa y en verso, lo describe, es un ejemplo brillante de la preeminencia de la alegoría en el siglo XVII. Sin embargo, la función central de la tradición alegórica, no sólo en las artes plásticas sino en la poesía, la oratoria sagrada y el pensamiento especulativo, ha sido desafiada por nuestra crítica. Una excepción, en el campo de las letras: José Pascual Buxó.

El comentario de Julián Gállego acerca de la primera edición española de *Nova Iconologia*, el célebre libro de Cesare Ripa (1560-1625), que aparece en este mismo número de *Vuelta* (páginas 51-53) demuestra, indirectamente, que debemos extender los límites cronológicos de la influencia de las representaciones alegóricas tradicionales en la pintura y la escultura de México. Gállego señala que las láminas que ilustraban las distintas ediciones de la *Iconologia* de Ripa inspiraron a los artistas españoles hasta ya bien entrado el siglo XIX. En las pinturas murales de la basílica de la Virgen del Pilar en Zaragoza, Goya utilizó las descripciones de Ripa y las figuras de su libro que representan a la Fortaleza, pero suprimiendo algunos atributos de la imagen y añadiendo otros. Gállego concluye: "Goya combinó las reglas de Ripa y la iconografía local, con toda libertad". La lectura de este párrafo me recordó, instantáneamente, un cuadro alegórico de Hermenegildo Bustos, que representa a un león en posición sedente y, a su lado, una mujer

de pelo encendido y armada de unas descomunales tijeras. La alegoría tiene por título *La belleza vence a la fuerza*.<sup>\*</sup> A continuación procuraré explicar mi pequeña suposición —sería mucho llamarla hipótesis.

Como es sabido, la alegoría tiende naturalmente a la personificación: una figura, generalmente humana, representa una virtud, un vicio o una idea. El "mensaje" de la alegoría se expresa no sólo en la figura y sus rasgos físicos, su ropa y sus actitudes sino en sus atributos: la balanza en el caso de la justicia, el escudo y la espada en el de la guerra. Gállego señala que en las distintas representaciones de *La Fortaleza* (la alegoría que inspiró a Goya), ésta aparece invariablemente como una mujer armada, de cabellera leonina, a veces empuñando una espada o la maza de Hércules y acompañada por un león. La asociación entre la mujer armada y el león es el tema del cuadro de Bustos. Por otra parte, Bustos era profundamente religioso. De ahí que en mi estudio sobre este pintor (1984), al detenerme brevemente en esa obra, me haya preguntado si no se trataba de una reminiscencia de la historia de Santa María Egipcíaca. Interpretación apresurada y claramente falsa. Es cierto que en la leyenda de Santa María Egipcíaca aparece al final un león, que ayuda a un monje a enterrarla (*Y el león, como un animal berdídico / se sentó al lado y sostuvo la piedra*, dice Rilke en un soneto que dedicó a este episodio) pero nada en la alegoría de Bustos evoca la escena de la muerte y el entierro de la Santa en el desierto. Ahora, a la luz del comentario de Gállego, me atrevo a hacer otra pregunta: ¿no estamos ante una libre interpretación de la alegoría tradicional de *La Fortaleza*, com-

<sup>\*</sup> Visité Guanajuato el año pasado y, en la sala dedicada a Bustos en el Museo de la ciudad, no encontré el cuadro. Pregunté por su paradero a la amable directora; me indicó que, por falta de espacio, lo tienen guardado en una bodega y allí pude verlo.

binada con otra idea grata a Bustos: la belleza femenina como la fuerza suprema? Pero ¿y las tijeras? Respondo: tal vez es una alusión a Dalila, la filisteo. Combinaciones y transformaciones: si el león está asociado con Hércules y la fuerza, también lo está con Sansón; si una mujer armada de una espada simboliza a *La Fortaleza*, una mujer hermosa con unas tijeras simboliza a una fuerza más sutil y poderosa: la del erotismo. Fusión de la tradición clásica y de la bíblica, enlazadas en un motivo universal: la fuerza viril y la femenina.

En otra parte de su artículo Gállego menciona una incompleta edición mexicana de la *Iconologia* (traducción del primer tomo de la traducción francesa del libro de Ripa). La fecha es temprana: 1866. No es imposible que Bustos haya conocido esta edición. El caso de su alegoría es apenas un ejemplo entre muchos. Estoy seguro de que una exploración que tenga como guía el tratado de Ripa, iluminará con otra luz nuestro pasado artístico, del siglo XVII a los comienzos del XX. Diré, para terminar, que la permanencia de las representaciones alegóricas en nuestras artes y el carácter determinante de su influencia se explican por la coexistencia de dos instituciones y dos tradiciones: la Iglesia y la Academia.

O.P.

## SUBNOTA: EL NEOEXPRESIONISMO

La alegoría es una forma canónica. En este sentido es un formalismo. La forma alegórica emite siempre un significado; por esto, una de sus expresiones predilectas es el emblema. La preeminencia del significado distingue esencial y radicalmente al formalismo de ayer del de hoy. En el arte del pasado, la forma era inseparable del significado; asimismo, los significados más abstractos —una idea, una virtud, una pasión— encarnaban en una representación concreta y particular: un hombre, una mujer,

un ser sobrenatural, un monstruo. En el arte moderno, la forma se independizó, primero de manera paulatina y después con violencia, del significado. El formalismo del pasado culminaba en la alegoría, es decir, en la personificación; la figura alegórica estaba impregnada de sentido y, en realidad, no era una forma sino un decir. El significado era su razón de ser; su manera propia de ser era decir. O más claramente: su ser era su decir. El formalismo del siglo XX se despliega en dirección contraria: se rehúsa a significar y, poseído por una ambición que no es exagerado llamar ontológica, no quiere representar sino ser. Presencia entre las presencias, no significa, no dice: es. Ahora bien, como el cuadro, por su naturaleza misma, por ser arte, es una representación, no puede rehusarse completamente a decir y a significar. Todas las hechuras humanas significan, dicen. ¿Qué dicen los cuadros modernos? Se dicen a sí mismos.

La culminación del formalismo moderno fue el abstraccionismo. Lo sucedió, después de la guerra, el "expresionismo abstracto". Una denominación contradictoria y, por esto mismo, fidedigna: el arte moderno, desde su nacimiento, como se ve en uno de sus protagonistas centrales: Picasso, está desgarrado por dos tentaciones contrarias, la abstracción y la expresión. "El expresionismo abstracto" murió de muerte natural, quiero decir, lo mató la fecunda contradicción que le había dado vida. Desde entonces —ahorro al lector la monótona mención de las escuelas y tendencias— asistimos al ocaso del formalismo y a la reaparición de la figuración más o menos realista y expresionista. ¿Se ha restablecido así la antigua correspondencia entre las formas y los significados, rota por la revolución estética del siglo XX? La respuesta es negativa. En el arte contemporáneo —me refiero al de los últimos quince años, particularmente al llamado "neoespressionismo"— las formas han sido, de nuevo, maltratadas y heridas por la furia pasional de los artistas o por su ironía y sus sarcasmos. Los significados han sufrido la misma suerte. Ante los cuadros de Anselmo Kiefer, para citar al más enérgico y expresivo de los "neoespressionistas", lo que nos sorprende es la exasperada voluntad por decir y no lo que dicen realmente esas poderosas, retóricas composiciones. Pero ¿dicen al-

go? La abundancia de letreros y signos subraya el fracaso de esa voluntad expresiva, exactamente lo contrario de lo que ocurre en los cuadros cubistas de Braque y de Gris, en donde las letras y los números no tienen más función que la de ser formas en un mundo de formas. Doble paradoja del arte moderno: del mismo modo que las obras de los formalistas dicen a pesar suyo (no son cosas: son obras), las de los expresionistas quieren decir y no dicen —son un balbuceo, un grito.

Las formas laceradas de la pintura "neoespressionista" quieren decir algo que nunca llegan a decir enteramente. Su dramatismo y su poder expresivo —también su debilidad— radican precisamente en su imposibilidad de decir. Esos cuadros —pienso en los mejores— nos enfrentan a una lucha resuelta en jaeo, aullido, silencio. Las formas tensas o retorcidas, siempre convulsas, expresan movimientos anímicos contradictorios que buscan, sin encontrarlo, un significado. Cuando lo encuentran, lo destruyen. Así, el "neoespressionismo" puede definirse como un arte de formas destrozadas y significados rotos. Conjunction a veces patética y otras, las más, simplemente banal. ¿No sucedía lo mismo con el antiguo expresionismo? Sí y no: el expresionismo de principios de siglo fue una profanación, un sacrilegio; el "neoespressionismo" es un gesto, una manipulación y, en ocasiones, una especulación. Las restauraciones han sido siempre un neoclasicismo; en este fin de siglo la restauración "neoespressionista", como veinte años antes la restauración "neodadaísta" (*pop-art*), ha hecho de la profanación una escuela, un manierismo. Congelación de la revuelta. Lévi-Strauss atribuye la situación del arte moderno a la decadencia del oficio. ¿No será más cierto atribuir esa *malaise*, ese frenético girar en el vacío, esa continua autoimitación y repetición, al ocaso de los significados? No estamos únicamente ante una crisis del arte sino de la sociedad postindustrial.

O.P.

## ALREDEDORES

Álvaro Pombo —el narrador intenso y preciso de los Relatos sobre la falta de sustancia, el espléndido novelista de El

héroe de las mansardas de Mansard y El hijo adoptivo— publica en cada entrega del semanario "Culturas" de Diario 16 bajo el título de "Alrededores", el retrato de algún personaje de la vida literaria española. Reproducimos aquí dos de esas semblanzas, las de dos amigos nuestros, Alejandro Rossi, cuya Fábula de las regiones acaba de ver la luz en las Ediciones del Equilibrista, y José Ángel Valente, merecedor hace poco del Premio Príncipe de Asturias y cuyos poemas inician este número de Vuelta.

## ALEJANDRO ROSSI

Rossi es el misterio del mexicano universal. Es el segundo filósofo que llega a esta columna —el primero fue José Luis Aranguren— y esto debiera introducir cierta especial cautela y un como temblor en mis palabras. Alejandro Rossi es, sin embargo, el más abierto y fácil de los hombres. En una reunión con él, su palabra fluye por todas partes y verdaderamente nada humano le es ajeno. Debe tomarse esta última frase en su sentido más literal y estricto: No hay ningún ser humano a quien Alejandro Rossi no conozca. Invito a mi bienhumorado lector a hacer una prueba: aprovechando la frecuente y agradable presencia de Rossi en Madrid —y que conste que cuando llega está en todas partes a la vez, en los cafés literarios, en los seminarios filosóficos, en los debates teológicos del Obispaño, en la Zarzuela, en la Moncloa— haga el lector esa pregunta tan española que consiste en decir: "¡Ah, de México! ¿Pues entonces conocerás a Benjamín Molina, que es mi primo poeta!" No hay nadie que no haya hecho esta pregunta por lo menos una vez en la vida. Alejandro Rossi es el único hombre que, además de responder afirmativamente, te describe a tu diminuto primo poeta con toda clase de pelos y señales. Y no digamos nada de lo académico —cultural: ahí este don suyo de haber estado en todas partes (a la vez) y de conocer a todo el mundo (por dentro) supera los límites de la imaginación más desbocada. Lo interesante es que este conocimiento de tantos miles de personas no procede de la arbitraria curiosidad, sino de un profundo humanismo: una especie de simpatía bergsoniana por la que coincide finamente con lo que cada ser humano tiene de único

de inexpresable. Su método intelectual —si es que cabe hablar de método en un hombre tan profundamente vital como Rossi— es el salto intuitivo. Su estilo es la asociación inesperada entre pensamientos y cosas. Esto, unido a la universalidad de sus lectores y de sus intereses, hacen de él un conversador brillantísimo. Con Alejandro Rossi, las conversaciones vuelven a ser lo que fueron en tiempos más sosegados que el presente. Con él, uno se detiene en las vueltas de la conversación como en un campo inesperadamente iluminado. Hablar no es nunca discutir sino corresponderse. Sus ojos muy negros brillan intensamente. Es la conversación como obra de arte y como espacio universal de todas las conciencias. Me dicen que está muy delicado de salud estos últimos tiempos, y yo le recuerdo sonriente, incesante, brillante, como alguien que lo ha reconocido todo a la vez y sonríe. Un verdadero filósofo a la antigua usanza.

#### JOSÉ ÁNGEL VALENTE

Valente es un poeta que está fuera. Ha-berse instalado en otra parte del mundo le ha vuelto vivamente marginal. Y yo, que vivo al margen en el centro de España, le releo y le oigo siempre, cerca o lejos, con el sobresalto con que reconocemos las nítidas palabras, los silencios, de una conciencia afín (aunque, por supuesto, no nos parecamos casi nada y nuestras afinidades sean, de cabo a rabo, electivas). Hay un texto de Valente en *Material Memoria* (1979) que yo siempre cito y que implica toda una teoría espiritual de la creación poética; un texto que ha sido esencial para la comprensión de mi propio yo creador y que, en pocas palabras, enraza la poesía (y el pensamiento) de Valente con nuestros comunes maestros espirituales occidentales y orientales: "Quizá el supremo, el solo ejercicio radical del arte sea un ejercicio de retracción. Crear no es un acto de poder (poder y creación se niegan); es un acto de aceptación o reconocimiento. Crear lleva el signo de la feminidad. No es acto de penetración en la materia, sino pasión de ser penetrado por ella. Crear es generar un estado de disponibilidad, en el que la primera cosa creada es el vacío, un espacio vacío." Incluso para creaciones literarias tan híbridas y pringadas como es la novela, esta idea de la retracción,

de la inacción y de la "atención suprema a los movimientos del universo y a la respiración de la materia", es fecunda. ¡Ay del novelista macho! ¡Ay del novelista que se empeña en sobrevenir —monologante, yoyeado y soplón— a sus personajes y asuntos! Todo narrador que desee ver bien y verse arrebatado por la elocuencia de lo narrado —narrante (que acaba por ignorar irónicamente al narrador y al propio autor) hará bien en reflexionar ahora en la siguiente invocación a la inspiración y a las musas de José Ángel Valente: "Como el oscuro pez del fondo / gira en el limo húmedo y sin forma, / desciende tú / a lo que nunca duerme sumergido / como el oscuro pez del fondo. / Ven / al hálito." El hálito es el aliento. Cuando no escribimos, cuando deseamos escribir y no sabemos cómo, o no podemos, o no queremos, el escritor no está a solas con su no — escribir, como en una privación. No repasa sus temas como un opositor, no toma apuntes precipitadamente en los bares, no lee libros, no trata de tropezar con algo o con alguien. Porque no hay nada ni nadie afuera que no esté dentro ya, en el limo de ese no — escribir. Hay un "tú" que el poeta invoca y que desciende a lo que nunca duerme y que guarda silencio y que adviene repentinamente al aliento. El aliento es lo primero que se oye, el temblor y el grito de la primera voz. Y lo último que cierra el texto de la vida.

Álvaro Pombo

#### ÚLTIMA APOSTILLA

Claudio H. Vargas, estudiante de la Universidad de Texas en Austin, me envía amablemente una fotostática de la versión de "El cuervo" de Poe realizada por Enrique González Martínez en sus *Preludios* (Mazatlán, 1903), que consultó en la "Biblioteca del Instituto de Estudios Latinoamericanos" —por lo visto más completa que las nuestras— para confirmar la hipótesis que aventuré —véase *Vuelta*, 140, "A la vuelta de la esquina"—, en el sentido de que esta versión es diferente de la publicada en *Vuelta*, 139. La versión de *Preludios*, presentada no como "Interpretación" como la posterior, sino como "Traducción libre", comienza: "reinaba media noche; mis ojos fatigados/ De consultar volúme-

nes curiosos y olvidados./ De sueño y de cansancio cerrábanse ya./ Cuando escuché de súbito un ruido misterioso/ Cual si alguien a mi puerta llamara cauteloso:/ "Una visita", dije, "eso es y nada más". La versión publicada en *Vuelta* parece superior, por su mayor fidelidad a la métrica y el juego rítmico originales y también por la perfección de algunos versos.

Fernando Tola nos dice que los dos poemas publicados en *Vuelta* 139 se habían publicado ya: "El cuervo" en *Rueca*, año IV (1945, no. 15, pp. 11-14, y "En honor de Augusto Rodin" en una enpolvada plaquette, *Homenaje a Augusto Rodin. Poesía del Dr. Enrique González Martínez y discurso del Lic. Jesús Urueta*, pp. 7-10. Imprenta Francesa, Jardín Carlos Pacheco, 1 y 3, México, 1917. Respecto a "El cuervo", esto es sólo relativamente cierto: la versión de *Rueca* y la de *Vuelta* son notablemente distintas y lo más probable es que la de *Vuelta* sea posterior a la de *Rueca* —a mí me parece más depurada—. Respecto a "En honor de Augusto Rodin", no sé si las versiones son iguales; no tengo esa plaquette, sobre la que encontré, por cierto, una referencia en una recensión bibliográfica de publicaciones de 1917 de Genaro Estrada ("Los libros del año", en: *Obras*, F.C.E.: México, 1983, p. 321).

En fin, no deja de ser verdad, como escribimos, que estos poemas "han bur-lado las recopilaciones póstumas", sin que sea claro el porqué.

Luis Ignacio Helguera

#### DOS ACLARACIONES

- Los poemas de Yehuda Amichai que aparecieron en *Vuelta* 143 fueron traducidos por Claudia Kerik no del yiddish sino, desde luego, del hebreo.
- El breve ensayo de Pere Gimferrer sobre Proust que publicamos en nuestro número anterior apareció originalmente en *ABC*.

## IDEAS PARA UN FONDO DE LAS ARTES

*Ahora que se ha creado el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, no está de más traer a cuento las siguientes páginas, publicadas, en octubre de 1975, en el número 49 del primer Plural. Nos alegra que una idea surgida del grupo que ahora hace Vuelta sea tomada en cuenta por el Estado.*

Los escritores que presentan estas ideas consideran que los defectos del Anteproyecto de Ley para la Creación de un Consejo Nacional de las Artes se deben al espíritu burocrático con que se rehujo la claridad pública, tanto en las supuestas consultas previas, como en el texto mismo y en la forma en que se dio a conocer.

Las relaciones entre el Estado y la literatura dependen, en cada caso, de la naturaleza de la sociedad en que ambas se despliegan. Pero en términos generales —hasta donde es posible extraer conclusiones en una esfera tan amplia y contradictoria— el examen histórico muestra que no solamente el Estado jamás ha sido creador de una literatura de veras valiosa sino que, cada vez que intenta convertirla en instrumento de sus fines, termina por desnaturalizarla y degradarla. Hemos sido testigos, en nuestra época, de la reaparición del prejuicio bárbaro que atribuye al Estado poderes especiales en el campo de la creación literaria; también hemos sido testigos de sus nefastos resultados, lo mismo en el campo del arte que en el de la moral: obras mediocres y literatos serviles. Esta observación es aplicable a las otras artes no verbales, como la música, la pintura, la escultura y la arquitectura.

En el fenómeno artístico y literario se pueden distinguir tres momentos: la elaboración, la transmisión y la recepción. El agente del primer momento es el hacedor, el poeta en el sentido etimológico de la palabra y que designa a todos los artistas, sean pintores, escultores, músicos o escritores. El segundo momento abarca al medio en que se transmite el mensaje —palabra, color, sonido, etc.— y a la forma social en que se difunde. El agente del tercer momento es el público, que nunca es pasivo pues, al recibir el mensaje, lo *rebace*. El Estado debe respetar la autonomía del que

elabora el mensaje y velar por la libertad de su difusión y recepción.

El libre ejercicio del arte se enfrenta a poderosos obstáculos, unos de orden económico y otros ideológicos. El Estado, si de verdad quiere estimular la creación literaria y artística, debe procurar allanar esos obstáculos. Dentro de las condiciones de nuestro país, dos principios deberían inspirar a la actividad estatal en esta esfera: la concentración de los recursos y la descentralización de las actividades. Muchas dependencias oficiales destinan parte de sus recursos al fomento de actividades artísticas, casi siempre de dudosa calidad. Los recursos materiales humanos que hoy se dispersan y malgastan deberían reunirse para formar el Fondo de las Artes. Debe aplicarse el principio contrario y complementario, la descentralización, a la distribución e inversión de esos recursos. El centralismo ahoga a nuestra vida cultural tanto como a nuestra imperfecta democracia política.

Por otra parte, el Estado debería poner a la disposición de los escritores y los artistas los grandes medios de comunicación moderna, como son la radio y la televisión. Tenemos entendido que la ley obliga a la radio y a la televisión, a la pública tanto como a la privada, a consagrar un porcentaje de su tiempo a la difusión de obras literarias y artísticas. Hasta ahora esa disposición ha sido letra muerta.

En el sistema actual la administración ha crecido a expensas de la creación: la burocracia estrangula al arte. Lo sano sería lo contrario: menos empleados y más artistas, menos declaraciones y más escritores, menos discursos y más músicos. Más obras, sobre todo.

Las ideas que siguen no pretenden ser la única solución posible. Ni siquiera representan un consenso de lo que piensan los suscritos en todos y cada uno de los puntos tratados. Son solamente ejemplos de lo que pudiera hacerse para fomentar la creatividad nacional y la ampliación del público, en vez de fomentar la burocracia.

1. Se crea el Fondo de las Artes, por iniciativa del Estado, como un organismo autónomo que en el mismo acto queda separado de la administración pública.

2. El único objeto del Fondo es subsidiar las actividades artísticas que a su juicio lo merezcan.

3. Para este efecto se consideran los siguientes tipos de actividades artísticas:

a) Creación de obras en cualquier forma de objetivación perdurable: literarias, musicales, plásticas, de teatro, danza, cine, arquitectura, y en general todas las que protege el derecho de autor, incluyendo traducciones, versiones, arreglos, con excepción de las obras científicas, técnicas, jurídicas, etc.

b) Interpretación pública a través de cualquier medio: lugares de espectáculos, proyecciones, conciertos, lecturas públicas, radio, televisión, etc.

c) Exposiciones de obras plásticas y de arquitectura.

d) Ediciones de material artístico: libros, revistas, periódicos, microfilmación, reprografía, discos, cintas, fotografía, documentales, copias, etc.

4. El Fondo no emprenderá ninguna de las actividades antes señaladas, ni formulará planes o programas para que otros las emprendan, ni dará lineamientos, asesoría, enseñanza o crítica para el desarrollo de las mismas. Su papel artístico se limitará al de juzgar las solicitudes de subsidio que reciba.

5. Los solicitantes de subsidios podrán ser:

a) Creadores o intérpretes individuales o agrupados.

b) Organizadores de representaciones, espectáculos, proyecciones, conciertos, lecturas públicas, transmisiones de radio y televisión, ferias, exposiciones, etc., ya sean personas, clubes, asociaciones, instituciones, empresas, municipios, gobiernos estatales, etc.

c) Editores de publicaciones, discos, cintas, diapositivas, microfichas, copias, fotografías, documentales, etc.

d) Grupos organizados del público interesados en recibir, visitar o tener en su comunidad alguna actividad, monumento, museo, etc.

6. Los subsidios serán de dos tipos: para proyectos específicos o para programas de operación continua. En ambos casos serán principalmente para actividades futuras, aunque excepcionalmente podrán subsidiarse proyectos o programas en curso o ya terminados.

Los subsidios para proyectos específicos, serán para la creación, montaje, exposición o edición de una obra o serie en particular. Los subsidios de operación continua serán para grupos de intérpretes, lugares de espectáculos o exposiciones, estaciones de radio y te-

levisión, revistas, periódicos, etc., en función de programas específicos de creación o ampliación de un público permanente, y en lo posible como un subsidio directo al público: por ejemplo, a través de los precios.

7. Cuando menos la mitad de los fondos se destinará a solicitantes o actividades en el interior del país. El Fondo no sustituirá ni centralizará la administración de los fondos públicos o privados que actualmente o en el futuro se destinen a las actividades artísticas. En particular, no subsidiará a ninguna dependencia u organismo cuyo presupuesto forme parte del presupuesto federal. Además, en ningún caso cubrirá la totalidad de los costos de un proyecto o programa. Como máximo aportará dos pesos por cada peso que el solicitante obtenga de otras fuentes.

8. El Fondo estará presidido por una Junta de Gobierno compuesta por diez mexicanos distinguidos internacionalmente como artistas, escritores o críticos. Las funciones principales de la Junta serán:

a) Garantizar la imparcialidad y buen juicio del Fondo.

b) Nombrar al administrador, los jurados y visitadores del Fondo, así como a los propios miembros de la Junta que renuncien, mueran o cumplan diez años en el puesto.

c) Determinar reglas generales y proporciones para el otorgamiento de subsidios.

d) Dar la aprobación final a todos los subsidios concedidos y a todas las solicitudes rechazadas.

La primera Junta será nombrada por el Presidente de la República, atendiendo las proposiciones públicas que se hagan para el caso.

9. Los jurados serán grupos de cinco personas designadas por la Junta para examinar solicitudes de cierto tipo. Dada la variedad de tipos posibles, en vez de establecer unos cuantos jurados genéricos (por ejemplo: sobre artes plásticas en general) se establecerán numerosos jurados específicos (por ejemplo: sobre programas de museos o sobre grabados) y aun jurados ad hoc para una solicitud específica, si el caso lo merece. Una misma persona podrá ser miembro de varios jurados. Pero al menos tres de los miembros de cada jurado serán renovados cada año.

Los miembros de los jurados no se-

rán empleados de oficina a tiempo completo sino personas conocedoras que trabajen en su casa o vayan al lugar de actividad para preparar un dictamen por escrito. Sus ingresos serán en función de las solicitudes que dictaminen. No se reunirán para deliberar a menos que la mayoría para el caso o la administración o la Junta lo requieran. Cuando menos la quinta parte de las personas que actúen cada año como miembros de jurados residirán en el interior del país.

10. La administración consistirá esencialmente en coordinar los trabajos necesarios para que las solicitudes se despachen con eficacia. Recibirá las solicitudes, verá que estén completas y sean procedentes de acuerdo con las reglas establecidas, las hará llegar a los miembros del jurado correspondiente, activará la entrega de los dictámenes y presentará a la Junta cada mes las solicitudes ya dictaminadas con un resumen y conclusión tentativa para aprobación final, incluyendo la recomendación de sujetar o no el proyecto o programa a visitas de observación y con qué frecuencia. Hará que los subsidios se paguen puntualmente y que se recabe la documentación pertinente para cada proyecto o programa, incluyendo los informes de los visitadores. El Administrador tendrá como ayudantes principales un Coordinador de Jurados, un Coordinador de Visitadores y un Contralor.

11. Los visitadores observarán los resultados obtenidos, sobre todo en los programas de operación continua, por lo menos cada seis meses. Los informes serán por escrito y además de una evaluación de los resultados obtenidos, incluirán recomendaciones para que el Fondo continúe, descontinúe o modifique un subsidio específico, así como recomendaciones para las reglas generales de otorgamiento de subsidios.

Habrán tres tipos de visitas: regionales, cuando se visiten los proyectos y programas de una región, por especialidades y específicas para un subsidio. Los programas de operación continua estarán sujetos cuando menos a dos tipos de visita y por visitadores diferentes.

Es deseable que los visitadores sean empleados de tiempo completo, aunque durante un periodo limitado como máximo a cinco años, para que sean pocos y para que su experiencia se concentre y conduzca a criterios que mejoren la forma de otorgar los subsidios. Mien-

tras sean visitadores no podrán ser miembros de jurados.

12. Todos los subsidios otorgados estarán sujetos a escrutinio público a través de una lista donde se indicará quién recibe cuánto para hacer qué. También serán públicos los ingresos de la Junta, los jurados, visitadores, el Administrador y el personal administrativo. La suma de estos ingresos más todos los otros gastos de operación del Fondo, tendrán como tope una cantidad equivalente al 5% de los subsidios concedidos. La auditoría de todas las operaciones económicas del Fondo estará a cargo de la Secretaría de Hacienda.

13. El Fondo recibirá un presupuesto equivalente al 2% del presupuesto de la Secretaría de Educación Pública. Las cantidades complementarias que los particulares destinen a la realización de proyectos o programas subsidiados por el Fondo serán, por ese solo hecho, deducibles de impuestos. Los ingresos que reciban los beneficiarios por concepto de subsidios y cantidades complementarias estarán exentos de impuestos.

Juan José Arreola  
Fernando Benítez  
Julieta Campos  
Emilio Carballido  
Alf Chumacero  
José de la Colina  
Salvador Elizondo  
Gastón García Cantú  
Juan García Ponce  
Jaime García Terrés  
Jorge Ibarra  
Vicente Leñero  
María Luisa Mendoza  
Carlos Monsiváis  
Marco Antonio Montes de Oca  
José Emilio Pacheco  
Octavio Paz  
Elena Poniatowska  
Carlos Pellicer  
José Revueltas  
Juan Rulfo  
Gustavo Sainz  
Ignacio Solares  
Tomás Segovia  
Rodolfo Usigli  
Luis Villoro  
Gabriel Zaid