

cuadernos de semiótica

Editor: LEOBARDO CORNEJO MURGA

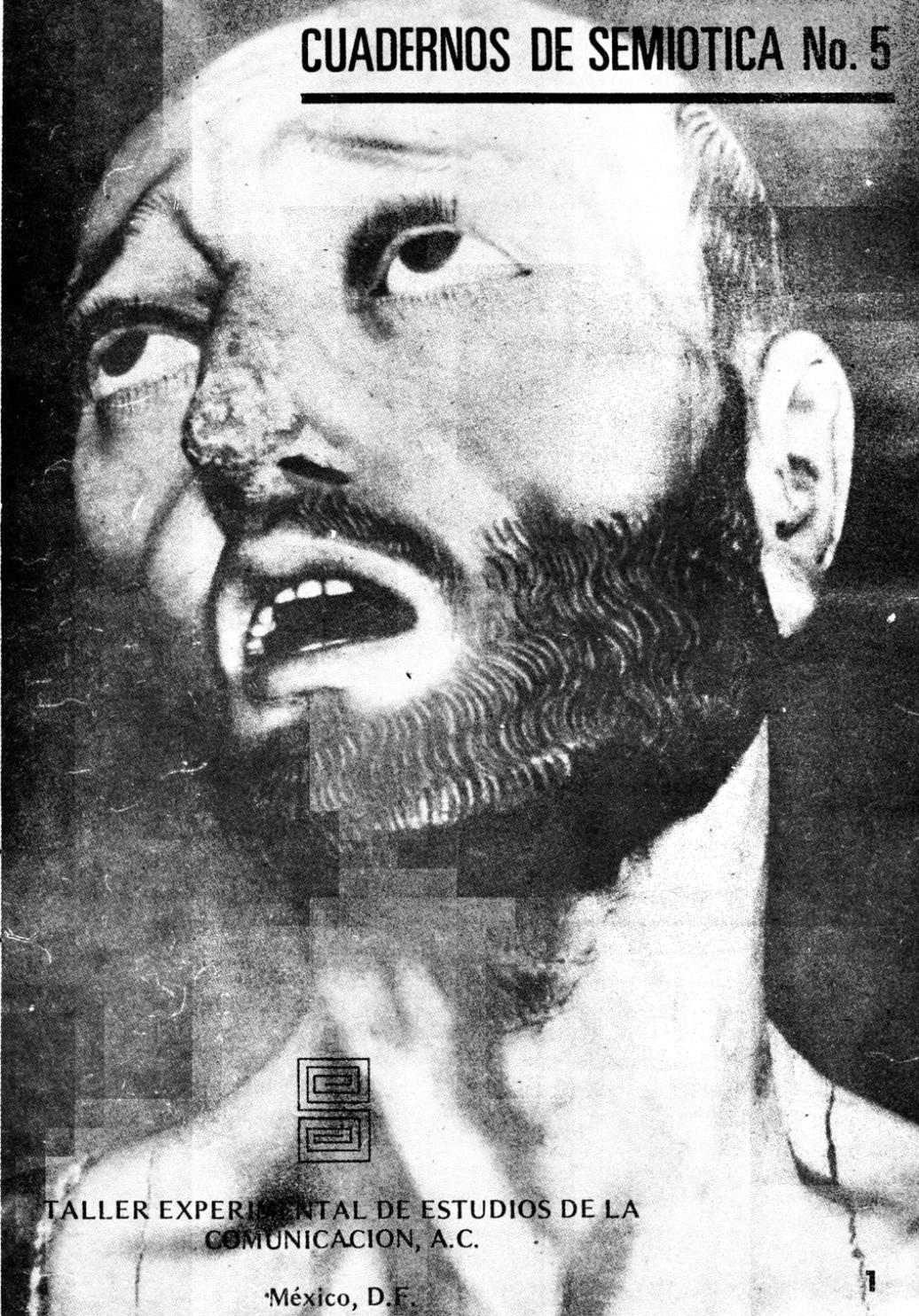
ARMANDO PEREIRA



La Literatura y la Escena de lo Imaginario

Núm.5

CUADERNOS DE SEMIOTICA No. 5



TALLER EXPERIMENTAL DE ESTUDIOS DE LA
COMUNICACION, A.C.

México, D.F.

cuadernos de semiótica

REGISTRO EN TRAMITE

LEOBARDO CORNEJO MURGA
DIRECTOR
Y EDITOR

Redacción:
José Luis Martínez S.

Diseño:
Alfredo Ortiz Arias

Colaboradores:
Armando Pereira
Umberto Eco
Guy Gautier
Luis J. Prieto

Impresión:
Carlos Nabté Pardenilla

Tipografía:
Isabel Polanco

Cuadernos de Semiótica son publicados por Taller Experimental de Estudios de la Comunicación, A.C.; Bosques de Malasia no. 74-M 24, Bosque de Aragón, San Juan de Aragón, Edo. de México; Tel. 796-04-88 ext. 147. Suscripción anual \$500.00, en la República Mexicana. En el extranjero 10 dólares. Ejemplar: \$50.00. HECHO EN MEXICO.

La literatura y la escena de lo imaginario

POR ARMANDO PEREIRA



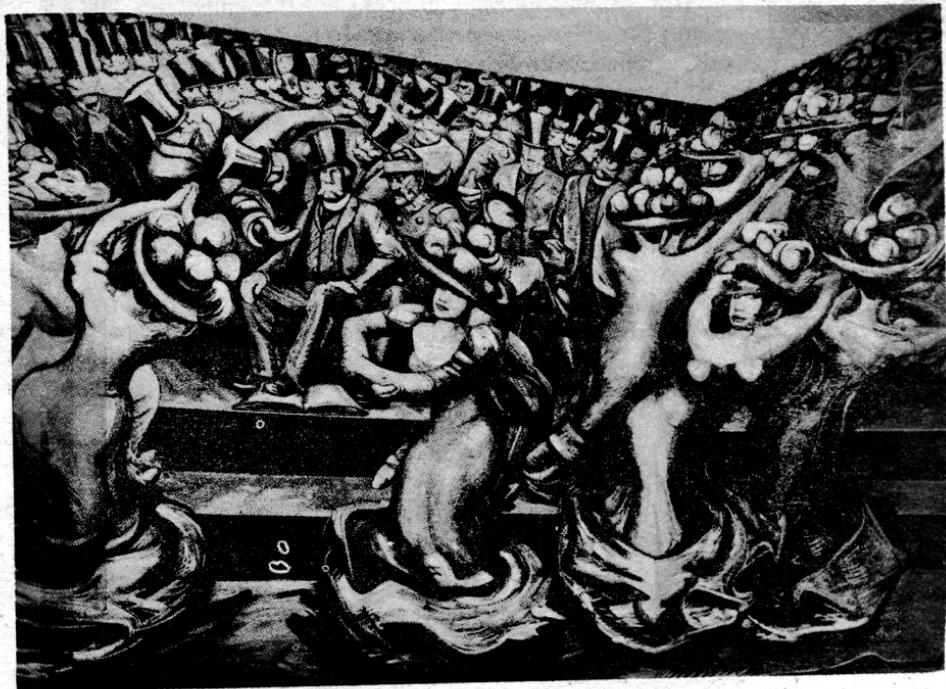
El sujeto nace a la conciencia extraviado de antemano en una red infinita de signos que lo rebasan, Son los signos de su exterioridad: la ciudad, el trabajo, el amor, la política, la amistad, el deseo. Signos que poco a poco irá haciendo suyos hasta resultar indistinguible de ellos.

Todo signo está cruzado por diversas líneas de códigos y legislaciones que lo constituyen. Un signo habla en el interior de esos códigos; fuera de ellos, todo signo es mudo o habla el lenguaje de su ininteligibilidad. Lo que me permite comprenderte a ti es precisamente lo mismo que me hace comprensible ante ti. Es decir: una gramática que está por encima de los dos y que hace posibles nuestros intercambios.

Esa gramática ya estaba ahí antes que nosotros. Pero no nació de la nada. Fue producto de un largo proceso de socialización en el que la violencia de los gestos individuales

fue perdiendo su inconsciencia, su inmediatez, su impulsividad, hasta devenir pacto y ley, acuerdo y convención entre los hombres. El sujeto, entonces, fue naciendo como tal en el interior de esa gramática, a medida que se dejaba penetrar por ella, a medida que hacía suyas las normas y disposiciones de una colectividad que desde entonces sabría incorporarlo a su seno. Es ese un arduo e inevitable proceso de aprendizaje para el sujeto que, sin embargo, no se produce sin cierta violencia, violencia sobre el cuerpo y sobre la pluralidad de deseos —eróticos, agresivos— que lo recorren.

A ese arduo proceso de aprendizaje se ha referido Elías Canetti en *La lengua absuelta*,¹ el primer tomo de su autobiografía, bajo el título de "Aprendizaje de la prohibición". Resumo sus palabras: "La primera prohibición que recuerdo, desde mi infancia, fue la prohibición de matar." Jugaba con su prima Laura en el patio de la casa y, en un cierto momento del juego, cuando las pasiones llegaron a exacerbarse, levantó un hacha que normalmente servía para el trabajo cotidiano, y se lanzó contra la niña dispuesto a asestarle un golpe con el filo del arma en la cabeza. La niña era algunos años mayor que él, y no se dejó alcanzar. De lo contrario, tal vez Canetti no se habría visto felizmente frustrado en su juego. En ese entonces, Canetti tenía cinco años y sólo jugaba, aunque su juego habría podido hacer de él un asesino. Aquella fue una prohibición enunciada por el abuelo, ese pater familias, que en esa época desempeñaba la función del Padre para todos los que vivían bajo su jurisdicción. "Yo crecí bajo el dominio de este mandamiento de no matar —continúa Canetti—, y si bien ninguna otra prohibición llegó a tener tanto peso y tanto significado, todas cobraron su fuerza a partir de aquélla: era suficiente con que algo se puntualizara claramente como una prohibición, no hacían falta nuevas amenazas, bastaba con la antigua." Cinco años después, su madre le impuso el segundo tabú: "estaba dirigido contra todo lo relacionado con el amor sexual: mi madre quiso ocultármelo lo más posible y me convenció de que, a mí, aquello no me interesaba. . . Tenía yo casi dieciséis años y aún rehusaba escuchar cuando mis compañeros hablaban de esas cosas. No era tanto que sintiera repugnancia —esto sólo de vez en cuando y en circunstancias particularmente pesadas—, sino que me 'aburría'. Yo, que nunca había conocido el aburrimiento, decidí que era aburrido hablar de cosas que en realidad no existían; y a los diecisiete años, en Frankfurt, todavía pude llenar de asombro a un amigo afirmando que el amor era un invento de los poetas, que no existía y que la realidad era absolutamente distinta".



Las prohibiciones, entonces, las prohibiciones que —según Freud— están en el origen de toda civilización y habrán de repetirse en la historia personal de cada sujeto. Una, dirigida contra los impulsos agresivos; otra, concerniente a todo lo que tiene que ver con la vida sexual y el erotismo. Pero lo que me interesa destacar del texto de Canetti arriba citado, no son tanto las prohibiciones de las que da cuenta la escritura, sino los efectos que esas prohibiciones tuvieron sobre el sujeto que las describe. Canetti habla, por una parte, del “aburrimiento” que desde entonces le produjo el objeto de la prohibición y, a renglón seguido, remite el objeto prohibido a la imaginación de los poetas.

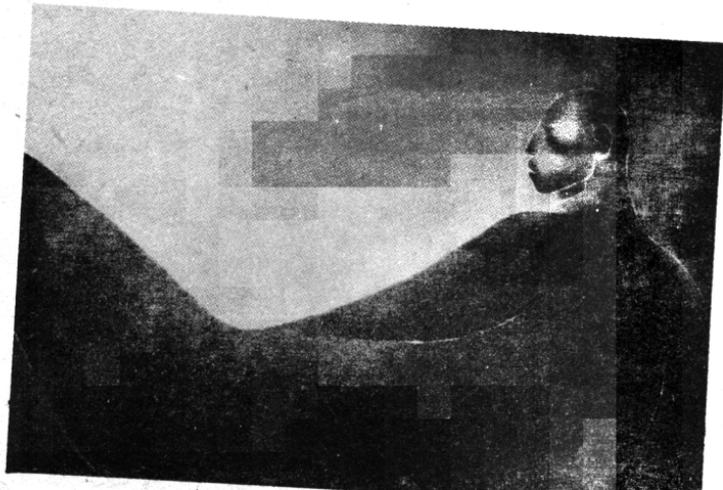


El aburrimiento sólo interviene allí donde la Ley ha cifrado sus signos, donde la fuerza de una prohibición ha cortado de tajo el impulso que debía haberme puesto en contacto con otros cuerpos, para que la emoción que esos cuerpos me provocaban hubiera encontrado un cauce y un destino. El aburrimiento tiene, entonces, el valor de un síntoma, un síntoma que oculta —al mismo tiempo que revela— un sentimiento que no debe ser nombrado. O bien: la ausencia total de ese sentimiento. Es decir: me aburro cuando no logro establecer un nexo afectivo con otros sujetos como yo o con las cosas que me rodean, cuando nada de lo que me es exterior puede despertar mi interés precisamente porque he reprimido el afecto que me pondría en camino de esas cosas o de esos seres. Extraño ingreso ése en la colectividad que me permite entrar en contacto con mi exterioridad sólo cuando he perdido todo interés en esa exterioridad.

Alberto Moravia ha descrito ampliamente ese sentimiento, o esa ausencia de sentimientos, en una novela que lleva justamente ese título: *El aburrimiento*. En las primeras páginas de la novela, escribe: "El aburrimiento, para mí, es propiamente una especie de insuficiencia o impropiedad o escasez de la realidad. . . el absurdo de una realidad insuficiente. . . una falta de relación con las cosas, y no sólo con las cosas, sino también conmigo mismo." Y el resto de la novela se encarga de describir ese sentimiento que no es otra cosa, en esencia, que una total ausencia de sentimientos. En algún momento, sin embargo, el narrador de la novela de Moravia apunta: "en el fondo, yo había empezado a pintar precisamente para evitar el aburrimiento".

Tanto en el caso de Canetti como en el de Moravia, el objeto de la prohibición, la causa del aburrimiento, se remite a otra escena; no a la escena de la realidad donde los cuerpos y los deseos han quedado inscritos en la gramática de la ley y de la razón, sino a la escena de lo imaginario, cuya función es justamente liberar al deseo de toda racionalidad y toda convención ajenas a su propio movimiento, permitiendo que sea él —el deseo— el que organice las líneas de la escritura, es decir, haciendo posible la emergencia de un afecto que la escena social había frustrado. Y es que el espacio imaginario es el único territorio socialmente aceptado para el despliegue de un orden pasional que la realidad y la razón sistemáticamente rechazan.

Ya Platón, en *La República* —ese inmejorable "manual para Gobernantes" que, a pesar de haber sido escrito hace más de dos mil años, no ha perdido en nuestros días ninguna actualidad—, se preguntaba por el destino que debían correr las pasiones en el interior del Estado. Y de la respuesta que da a esas preguntas nace todo un programa de gobier-





no cuya preocupación esencial consiste en escindir del cuerpo social todo cuerpo abandonado a las pasiones. Para Platón, el Estado ideal debe prescindir de todo aquello que lo perjudica, de todo aquello que no nace del interés social y cuyas prácticas no redundan en el fortalecimiento y consolidación de ese interés. Todo lo que mira hacia el propio cuerpo e intenta fundar un discurso a partir de él, deberá ser expulsado de la República: la risa, los gemidos y los sollozos, los excesos en el comer y en el beber, el abuso de los placeres, la cólera, la locura y la incontinencia, una sensualidad desviada de la razón, todo amor que no sea virtuoso. Es decir: todas aquellas pasiones del cuerpo que resisten a su sociabilidad, que no han sabido someterse a las disposiciones de la ley, en beneficio de ese "interés social" que el Estado representa. Y son esas pasiones precisamente las que canta y enaltece el poeta. Es por eso que el filósofo griego no se conforma con expulsar de la República al cuerpo apasionado; tiene que expulsar también aquellos discursos que lo cantan y enaltecen. Pues esos son los discursos de un sujeto que, por haber vivido con los ojos ahítos de "fantasmas" y "tinieblas", no ha sabido ver la luz de la verdad y de la virtud, no ha sabido alcanzar la región de lo inteligible, ese universo de las ideas que hace posible la manifestación de la esencia de las cosas. Se le expulsará, entonces, a título de impostor, pues hace pasar por verdadero lo que sólo es imitación de una apariencia. "El imitador —señala Platón— no sabe nada que valga la pena acerca de las cosas que imita y su arte no tiene nada de serio y no es más que una niñería." El poeta es entonces como un niño que juega, como un niño que no quiere tomar en serio otra cosa que su juego. Y es esa rotunda negativa a la seriedad, que en él tiene la fuerza de una elección, lo que hace de su juego un juego perverso: "El poeta imitativo —continúa Platón— implanta un régimen perverso en el alma de los hombres, por la excesiva complacencia que tiene por ese elemento irracional que hay en ella." Y es en nombre de la Razón que el filósofo-gobernante expulsa a la poesía del Estado: "he aquí, pues, lo que tenía que decir para justificarnos por haberla desterrado de nuestro Estado: la razón nos obligaba a ello". Es que el poeta, y todo ese mundo irracional que pone en juego, constituye una figura molesta para el poder. Molesta, justamente porque no sabe acatar y someterse, porque no quiere hacer de su cuerpo un denso entramado de código y legislaciones que lo contenga, porque ha decidido decir la pasión que lo recorre aunque ello le valga el destierro de todo estado razonable.



sin un territorio real bajo los pies, al poeta sólo le queda el espacio imaginario para subsistir y perpetuarse. En el entendido de que su manera de subsistir allí será, a partir de ahora, una resistencia tenaz, desde la escena de su fantasía, a todo gesto que busque asimilarlo o someterlo. De ahí el carácter radicalmente subversivo que presenta toda producción imaginaria, pues sus contenidos no atentan contra una u otra forma de existencia social, sino contra los mismos presupuestos —políticos, morales— en los que se ha sostenido, hasta nuestros días, toda formación social. Y es que lo que rige en la escena imaginaria no es el principio de realidad que —según Freud— permite al sujeto adaptarse a la realidad y tender a su modificación real, a través de las dos facultades básicas que lo definen: la razón y la conciencia; sino el principio del placer en el que son principalmente las pulsiones y el deseo los que participan y cuyo territorio propicio es el de la fantasía, el del fantasma: “Con la instauración del principio de realidad —ha escrito Freud— quedó disociada una cierta actividad mental que permanecía libre de toda confrontación con la realidad y sometida exclusivamente al principio del placer. Esta actividad es el fantasear.” En este sentido, Jean Starobinski ha puntualizado: “La imaginación no es una simple operación intelectual, sino una aventura del deseo. . . es una dramaturgia interior animada por la libido”. No quiero decir, con esto, que en la literatura no intervenga el principio de realidad, quiero decir tan sólo que, en ella, es el principio del placer el que rige, el que la origina y la sustenta.

Octave Mannoni, por su parte, ha definido la escena de lo imaginario como “el espacio psíquico donde se pa-

vonean las imágenes”, Y lo ha comparado con la literatura y el escenario teatral: “Es como si en el mundo exterior se abriera otro espacio comparable a la escena teatral, al terreno del juego, a la superficie de la obra literaria. . . Es una escena reservada para el juego del principio del placer y del proceso primario, y ese juego es el mismo, ya se aplique a la palabra (lo cual lo inclina hacia la poesía) o a la fantasía (lo cual favorece lo novelesco).” Y es que la imaginación es una facultad intermedia entre el pensar y el sentir. No responde a la lógica de la razón, pero tampoco es emoción en estado puro. Imaginar implica un cierto proceso de elaboración en el que el deseo permanecerá, aunque revestido de una piel y de una carne. Precisamente la piel y la carne que le prestan las imágenes. Si las imágenes brotan del deseo que las sustenta, esas imágenes —en su encabalgamiento, en la sintaxis que nace de sus múltiples relaciones— terminan matizando, graduando el deseo que las produjo.

La literatura nace entonces de las instancias del deseo y se sustenta en ese principio del placer que busca satisfacer, aunque sólo sea de manera imaginaria, un cúmulo de pulsiones —eróticas, agresivas— cuya satisfacción ha quedado frustrada en la realidad. Pero en la literatura actúa también el principio de realidad, a través de las leyes del género, esas normas poéticas pertenecientes a una tradición y a una historia, que nos permiten distinguir una novela de un poema, y que invisten al deseo de una fonética y una sintaxis. Fantasear implica, entonces, articular un deseo, dotarlo de un discurso, hacer de él una historia lo suficientemente compleja como para que el deseo permanezca en



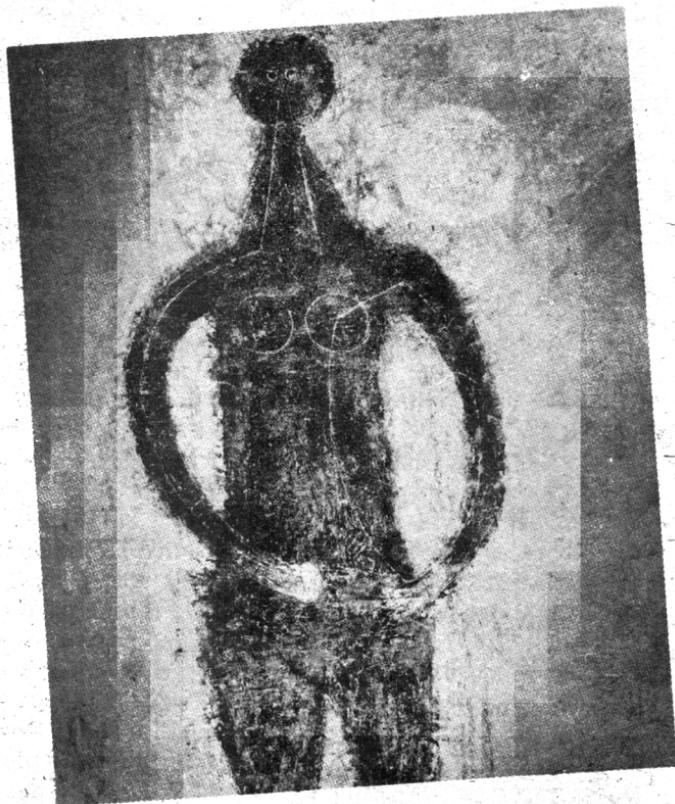
ella, aunque bajo la forma de su olvido.

Así, lo que en definitiva caracteriza al espacio imaginario es la presencia en él del deseo como su fuerza motriz, como la fuerza productora de las imágenes. Y lo que en él se recupera es lo que no era posible recuperar en otra parte: el cuerpo y las pasiones que lo recorren. Y si esa recuperación es posible allí, es precisamente por el carácter imaginario, fantasmático, irreal, de todo lo que allí sucede, de esa compleja historia que lo envuelve y lo matiza. Sabemos —aunque ese saber sea un saber apenas intuido— que lo que nos cuenta la novela, el drama o el poema es sólo una ficción, una mentira. O que, quizás, sólo es verdad para aquel que las escribe. La vida, para nosotros, estará siempre en otra parte. Es por eso que nos abandonamos con tanta facilidad a esas historias. Es por eso que participamos complacidos de su peripecia y su destino. Pues no es de nosotros de quien se habla en ellas, sino de un ente imaginario, ficticio, irreal, que no tiene nada que ver con nosotros. Nos avenimos inmediatamente a la convención de ficcionalidad para no incurrir en esa crasa tontería que alguna vez llevó al Quijote a confundir ficción y realidad, y a saltar, espada en mano, al escenario de un teatro con el fin de defender el honor mancillado de una doncella. Nosotros somos sujetos razonables y sabemos que eso que se nos cuenta en las novelas no ha sucedido nunca o, por lo menos, no en nuestros cuerpos. Y sin embargo, a pesar de todo ese saber que nos protege de un contagio siempre virtual, oscuramente comprendemos también que algo nuestro se ve de pronto comprometido con esa historia que se escenifica ante nosotros. Hay algo allí que nos impide desprendernos del libro que leemos o abandonar la butaca antes de que haya caído el telón. Y es que lo que en esa obra nos compromete con ella, por ficticia e irreal que sea su historia, es el nudo de afectos y deseos que se han puesto en juego allí. Pues tal vez lo único verdadero de una mentira son los afectos que la han hecho nacer, los afectos que línea a línea la constituyen. Y algunas veces esos afectos hacen de la mentira algo mucho más real y verdadero que la realidad misma. Para mí por ejemplo, siempre será mucho más real Madame Bovary que Napoleón. Y no puedo pensar que haya sido otra cosa que el dolor de un mundo perdido lo que haya llevado a Proust a abandonar el mundo real para recuperar, a través de la memoria, en ese otra escena de lo imaginario, lo que alguna vez había sido el universo de sus afectos y que ahora ya no estaba más en ninguna parte.

En busca del tiempo perdido es una constante recuperación de la imagen del narrador en cada uno de los momentos de su vida, como si un espejo fuera pacientemente reco-

riendo su historia. Pero la virtud de ese espejo consiste, precisamente, en que no recupera sólo la imagen de Marcel, el narrador, sino toda la trama de circunstancias y relaciones en las que el sujeto ha quedado inscrito, ese denso entramado de objetos y pasiones que poco a poco va fraguando la vida.

A través de la escritura, a través de esa escena imaginaria que la escritura hace posible, nace una imagen, la imagen de un sujeto en el mundo, un sujeto que supo enriquecer la imagen del mundo con todo lo que la realidad social había tachado de esa imagen. "En su grado más pleno —ha escrito Barthes—, el Imaginario se experimenta así: todo lo que quiero escribir de mí mismo y que a fin de cuentas me resulta embarazoso escribir." Embarazoso, justamente porque no pertenece al dominio común, porque no está legitimado por la doxa, porque necesariamente tendrá que abrirse camino entre esa red de dogmas y prejuicios que lo ciñe. Y tal vez sea ese uno de los principales valores que constituyen el orden de lo imaginario: devolver a la sociedad lo que la sociedad, en el arduo proceso de su constitución, había tenido que negar: el cuerpo de sus pasiones, de sus deseos, de sus afectos.



Si la escena de la fantasía es un teatro, es precisamente porque allí el sujeto puede contemplarse a sí mismo, puede reconstruir su historia personal tal como ésta lo ha constituido a él, puede revivir los afectos que alguna vez lo recorrieron y que luego tuvo que desechar por la interdicción con que la sociedad los había marcado. Y no dudo que en esa difícil reconstrucción de su historia, el sujeto devenga un impostor. Sin lugar a dudas se miente, y nos miente a nosotros también. Pero esas pequeñas mentiras imaginarias nos dicen mucho más de él, y de nosotros mismos, que cualquier discurso racional y, por racional, "verdadero". Es esa la escena de la literatura, una escena que a través de la irrealidad y la mentira quiso ser verdadera, quiso decir una verdad que de otra manera no habría podido ser dicha. Justamente porque es la verdad de un cuerpo hablando desde el cuerpo mismo, ese objeto recorrido por pasiones y deseos que los otros discursos generalmente dejan fuera de su sintaxis. La gramática de un texto literario es la gramática de un cuerpo. Y sus signos, los signos de la pasión que lo recorre.

Al principio de esta plática me había referido al nacimiento del sujeto como inscrito en el interior de una gramática que hacía posible todo tipo de intercambios sociales, inscrito en el curso de un proceso de socialización que hacía de su cuerpo un cuerpo como los otros, decantado de su especificidad deseante, preso en el interior de un conjunto de normas e instituciones que legitimaban —legalizándolo— el curso de la vida. Quiero decir ahora, que el sujeto no nace como sujeto únicamente en la escena social, sino ante todo al verse confrontado también consigo mismo, con su propia imagen, en esa otra escena que es la escena de lo imaginario. Pues como ha señalado Laplanche: "Sobre la escena de la fantasía surge lo que 'origina' al sujeto mismo." Y es que es precisamente ese territorio de lo imaginario el que le devuelve al sujeto lo que la convencionalidad de los intercambios sociales le había hurtado: un discurso propio, un discurso cuyo foco nodal es el propio cuerpo y el propio deseo. "La imagen nos habla —ha escrito Blanchot—, y parece que nos hablara íntimamente de nosotros mismos".

Sé que he hablado poco de literatura y, sin duda, mucho menos de psicoanálisis. Pero mi objetivo no fue nunca elaborar un texto didáctico y escolar, en el que se mostrarán los infinitos puntos de contacto entre el psicoanálisis y la literatura. He preferido centrarme en uno de ellos: la escena de lo imaginario, precisamente porque es en ella donde mejor se evidencia ese contacto. Allí nace tanto el sujeto del discurso analítico como el sujeto del discurso literario, allí recupera su historia, esa gran fábula, esa gran novela, esa gran mentira que fue su historia. Y desde allí nos la



entrega a nosotros al entregársela a sí mismo.

Desentrañar la madeja de hilos que han contribuido a conformar esa historia, no es una empresa fácil. Pues esos hilos provienen de todas partes: de la vida personal del sujeto, del universo social que le ha tocado en suerte vivir, de la lengua que fue la suya y cuyas estructuras le permitieron exteriorizar —socializar— sus experiencias, sus reflexiones, sus pasiones. El psicoanálisis, sin lugar a dudas, nos proporciona un instrumento eficaz para desentrañar esa madeja de significaciones que es el texto literario. Nos permite preguntarnos por el lugar que ocupa el sujeto en el texto, por el secreto deseo que lo recorre, por la función que cumplen esas “formaciones de compromiso” que son las secuencias de metáforas y metonimias. En pocas palabras, el psicoanálisis nos permite descubrir el cuerpo de un texto y sus pasiones, desentrañar su origen y su destino. Pero el psicoanálisis no es tampoco un instrumento de investigación privilegiado. O lo es sólo en la misma medida en que también lo son la sociología, la lingüística, la antropología o el estructuralismo. Un método de análisis es sólo una manera de mirar. Y lo que obtendremos de él es sólo un objeto contemplado desde una perspectiva específica. Nunca el objeto total, sino tan sólo una versión parcial de ese objeto. Aunque eso

nos sucederá siempre, cualquiera que sea el método que apliquemos para analizar el texto literario. Es como si ese texto —al igual que el sujeto que lo escribe— fuera siempre algo más que lo que podemos decir de él. Eso evidentemente no habla en detrimento del texto en cuestión, ni tampoco, por supuesto, en demérito del método de análisis empleado. Sencillamente, señala unos límites: la realidad siempre será más rica y compleja que cualquier teoría que intente comprenderla. Y la conciencia de esos límites debería dotar al discurso teórico de una humildad de la que hoy lamentablemente carece. Todos, desde nuestra particular perspectiva teórica, queremos decir la última palabra sobre el texto que analizamos. Y esa será siempre una pretensión desmedida. Algunos —Sartre, concretamente en su monumental obra sobre Flaubert— han intentado combinar diferentes metodologías con el fin de totalizar la visión del objeto que se analiza; sin embargo, los resultados de esas empresas tampoco han estado a la altura de sus pretensiones iniciales: el gigantismo y la fragmentación de la interpretación son algunas de sus más deplorables insuficiencias.

No siempre el estallido y la proliferación de métodos, enfoques e interpretaciones nos hablan de la buena salud de la teoría; algunas veces señalan, más bien, el momento de su crisis. Creo que sería demasiado aventurado decir que ese momento ha llegado, que estamos viviendo ya la crisis de las interpretaciones. Pero de lo que sí estoy cada vez más convencido, es de que habría que darle paso a instancias menos “racionales”, menos “teóricas”, en el ejercicio de la crítica literaria; dejar, por ejemplo, que sea el propio texto literario el que nos hable de sí mismo, que sea el propio texto el que genere el modelo que nos permita comprenderlo. Ese modelo está inscrito en la propia constitución de la estructura del texto; habría que otorgarle también la palabra. Me parece que fue ése uno de los puntos de llegada del arduo itinerario recorrido por Barthes desde *El grado cero de la escritura* hasta *Fragmentos de un discurso amoroso*. Y ése podría ser ahora, para nosotros, un punto de partida. Pues algunas veces no es otro el más hondo deseo de la crítica —por lo menos, de un cierto sector de la crítica— que metamorfosearse con el texto que analiza. Ser el propio texto, participar de su dolor y de su gozo, hacer suya esa gramática textual que nace de la escena imaginaria y que ofrece su cuerpo y sus pasiones, no a la red de saberes y discursos que por cualquier medio intenta ceñirlo, sino a ese otro cuerpo —el de la crítica— que busca fundirse con él, desaparecer en él hasta hacer de los participantes del juego un nuevo cuerpo textual, cuyas claves de lectura no apelan a ninguna teoría previa, sino al propio cuerpo del lector que espera, ansioso, al otro lado de la página.

La imaginación forma parte de un ambicioso proyecto semiótico. El maestro Armando Pereira Llanos, destacado crítico literario, ha hecho un profundo análisis de la sustancia psicoanalítica que emerge del fondo de la literatura contemporánea. El estudio sígnico de este tipo de géneros es importante para lograr una sistematización de los contenidos de la comunicación.

Los Cuadernos de Semiótica están incursionando en todos los tipos de narración, para lograr un abanico de posibilidades más amplio en el ámbito de la cultura. Como todos sabemos, esta es la manifestación concreta donde el hombre expresa sus inquietudes artísticas, literarias, económicas y políticas.

El Taller Experimental de Estudios de la Comunicación A.C., recibe todo tipo de colaboraciones que se encuentren dentro de su medio de acción y se dirijan a elevar el nivel cultural del mexicano. Tal es el caso del trabajo que hoy presentamos.

Atentamente:
EL EDITOR