

UNIVERSIDAD DE MÉXICO

NUEVA ÉPOCA REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Número 609, MARZO 2002

VÍCTOR DÍAZ
ARCINIEGA

CARLOS CHIMAL

PETER KRIEGER

SERGIO MONSALVO

Victoria Novelo

Poema de
José Manuel Pintado

 **VANGUARDIAS**

UNIVERSIDAD DE MÉXICO

NEUE ÉPOCA REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. Juan Ramón de la Fuente

Rector

Dra. Olga Elizabeth Hansberg

Coordinadora de Humanidades

Revista Universidad de México

Director

Ricardo Pérez Montfort

Consejo Editorial

Roger Bartra

Rodrigo Díaz Cruz

Juan Pedro Laclette

Clara E. Lida

Linda Manzanilla

Carlos Pereda

Vicente Quirarte

Coordinador Editorial

Horacio Ortiz

Editores

Javier Bañuelos

Isaac García

Mauricio Ríos Celis

Publicidad y relaciones públicas

Jazmin Flores Yarce

Rocío Fuentes Vargas

Administración

Mario Pérez Fernández

Diseño y producción editorial

Agustín Estrada

Asistente de diseño y formación

Araceli Limón

Iconografía

Francisco Montellano

Oficinas de la revista: Los Ángeles 1932, número 11,
Colonia Olímpica, CP 04710. Del. Coyoacán, México, DF.
Apartado Postal 70288, CP 04510, México, DF.
Teléfonos: 5606-1391, 5606-6936 y Fax 5606-6936.
Correspondencia de Segunda Clase.

Registro de Núm. 061 1286. Características 2286611212.
Impresión: Artes Gráficas Panorama S.A. de C.V.

Distribución: Revista **Universidad de México**.

Precio del ejemplar: \$35.00 Suscripción anual: \$350.00
(US\$90.00 en el extranjero). Ejemplar de número atrasado: \$40.00

Portada: Emilio Amero ca. 1930. Página anterior: Manuel Álvarez Bravo, en homenaje a su centenario.

IL FUTURISMO



*Mon cher Huidobro
j'ai eu laissons choisies avec une
profonde joie intellectuelle.
Merci de tout mon cœur.
Votre ami
F.T. Marinetti*



COORDINACIÓN
de HUMANIDADES

Revista mensual. Tiraje de tres mil ejemplares.
Esta publicación no se hace responsable por textos no solicitados.
Cada autor es responsable del contenido de su propio texto.
Certificado de Licitud de Título número 2801.
Certificado de Licitud de Contenido número 1797.
Reserva de uso exclusivo número 112-86.
Correo electrónico (e-mail): reunimex@servidor.unam.mx
Internet: <http://www.unam.mx/univmex>

LA REFLEXIÓN Y LAS IDEAS

Las vanguardias 4
Carlos Chimal

**Torre versus cueva: las vanguardias actuales
contra Nueva York y Afganistán** 7
Peter Krieger

Technobeats y otras suites en la vanguardia 17
Sergio Monsalvo C.

**De curar algunas pistas para
conocer este oficio** 23
Guillermo Santamarina

Entrevista con Juan Soriano 31
Elena Poniatowska

Nor-tech: regionalismo y globalidad sonora 50
Carlos Prieto

TIPOS E IMPRESIONES

Treinta años 15
Julio Trujillo

Poema 38
José Manuel Mateo

**Los orígenes de Santa y la biografía
de un calavera** 39
Álvaro Vázquez Mantecón

Canción del Saragato 49
José Manuel Pintado

ORDEN Y CAOS

Las humanidades 53
**Apuntes para salir de cierta
antropología de la miseria**
Victoria Novelo O.

Al margen 56
El tributo económico de la literatura
Leonardo Martínez Carrizales

Aeropuerto 58
El hada madrina
Sergio González Rodríguez

LAS ARTES Y LOS OFICIOS

60 **Arrebatos**
Frutti di mare
Mónica Lavín

62 **Paralajes**
**Zapotlán en la literatura y la música:
feria, gallo, fiesta y paisaje**
Ricardo Miranda

66 **Carta del exterior**
Por salud mental
Roberto Frías

PERFILES

68 **Danzas**
Made in Mexico.
Espectáculo de Utopía danza-teatro
Esperanza Escamilla

71 **Puntos y comas**
**Jóvenes y cuerpos en resistencia:
tatuajes y perforaciones**
Alfredo Nateras Domínguez

76 **Notas a pie**
Institucionalizar la memoria.
A medio siglo de la muerte de Mariano Azuela
Víctor Díaz Arciniega

SENDEROS

83 **Capilaridades**
La calidez de los números.
El caso de Alberto Verjovsky
Javier Bañuelos

86 **Contertulios y colegas**
Julia Carabias. De regreso a casa

87 **LA FOTO**
Eniac Martínez

Femme fractal • Minerva Hernández
Alejandro Ortiz González

VANGUARDIAZ

Carlos Chimal *

¿Qué es la vanguardia hoy en día? ¿Quién está a la vanguardia? ¿Dónde se vive? Tal vez en un grupo de casas del puerto de Rotterdam, donde se trabaja como en un fansterio salido de la serie *Star Trek* y sus habitantes fabrican adminículos con tecnología de punta para las minorías. O quizá en las casas de Barcelona ocupadas por jóvenes anarquistas que no creen en el trabajo orientado al capital y dedican su precaria existencia al arte efímero y recurrente como la basura. ¿Son vanguardistas los adoradores de Gorillaz, los creadores de videojuegos, los que aún leen a Cernuda, los que compran por internet y los inmigrantes maghrebíes que se hacinan en las sacristías de las iglesias españolas? ¿Es una actitud vanguardista tomar tequila y fumar habanos, ser anoréxico, haber destazado un cuerpo o haberse hecho la liposucción en algún *performance*? ¿Están a la vanguardia aquellos que estudian para encontrar un átomo verde, una fuente de energía que no emita radiactividad? ¿Viven a la vanguardia aquellos países en los que se fuma marihuana legalmente y se paga un impuesto, sin asesinatos ni redadas de por medio?

Hay quienes afirman que estar a la vanguardia implica creer que el mejor grupo de George Harrison fue los Traveling Wilburys, significa entender la mecánica cuántica, distinguir los hoyos negros de los grises e invertir en cremas y lentes con protección UV.

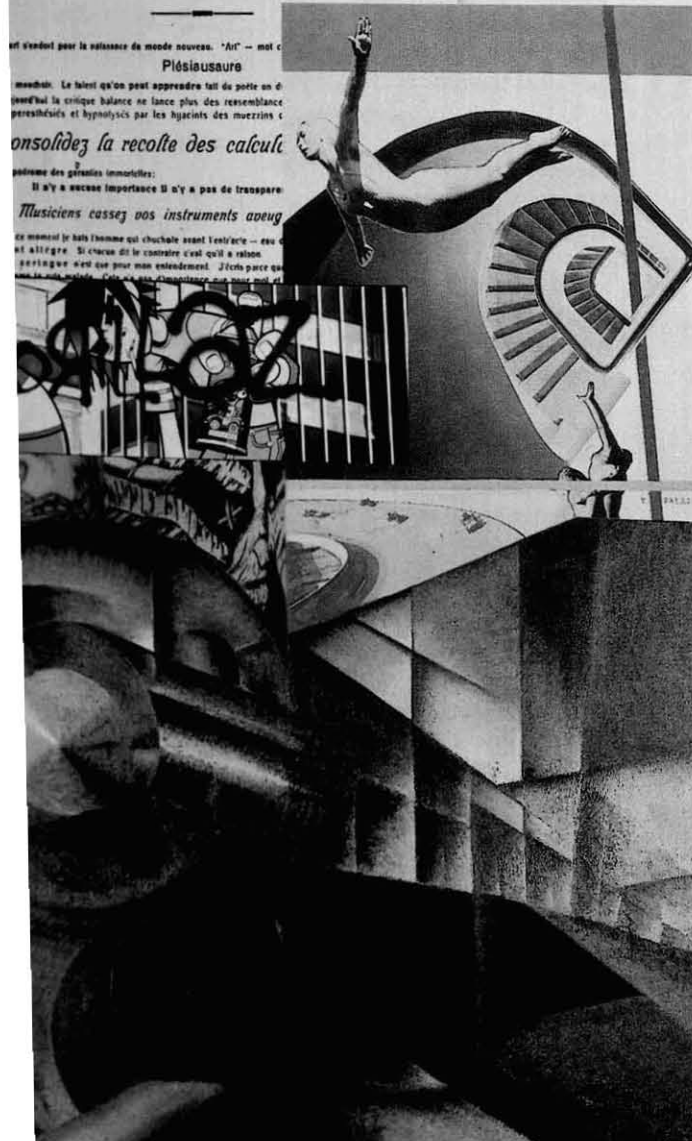
Al menos durante el siglo xx, su siglo, la vanguardia sólo estuvo reservada a los héroes olímpicos, a los grandes deportistas y a las más famosas estrellas del cine, piensan algunos. Desde luego no fue así. Los intelectuales y amantes del arte y la

* Novelista y ensayista científico

PROCLAMATION

sans prétention

DADA 1919



literatura de vanguardia crearon sus propias leyendas y mitos. Encontraron su propio ritmo para pasar de la vanguardia a la retaguardia. El sincretismo característico del siglo pasado, una época en la que todo mundo podía enterarse de todo y al mismo tiempo ignorar lo esencial, dio paso a una espontánea correndilla de vanguardismo en la literatura, el ensayo y la pintura en particular, sin olvidarnos del oro fulminante en que se convirtieron los movimientos detonadores en la música, la arquitectura, la danza, el teatro, incluso en el cine y el video. Ludwig Mies van der Rohe, Martha Graham, el miércoles de ceniza, la lengua de Albert Einstein, el imperio de la luz, Pedro el "loco" de Godard y los quince minutos de angustia y felicidad que otorga la fama, según Andy Warhol, son como la escalera de Jacob. Mientras más subes y los conoces, más difícil resulta determinar dónde termina la alucinación y dónde sigue la realidad.

Las vanguardias son un fenómeno reciente, que da inicio en los últimos veinte años del siglo XIX, aunque históricamente se hallan ligadas a la innovación, a la necesidad innata del ser humano de inventar objetos, instrumentos e ideas. Podemos decir, desde luego, que Leonardo de Vinci fue vanguardista al descubrir el sentido especular de las cosas, pero sólo caeríamos en el relativismo imperante, tan de moda hoy en día. Karl Popper, Isaiah Berlin y Octavio Paz, tres grandes del pensamiento moderno occidental, nos advirtieron acerca de este pernicioso fenómeno, consistente en ser cínico frente a la idea de Dios, mostrar desprecio por las masas y relativizarlo todo, tanto el arte popular como el pensamiento clásico. El primer campeón del vanguardismo, Rubén Darío, sabía que el que se es-tanca, sucumbe. Pero también comprendió que el escritor que ha logrado sobrevivir a la moda penetra en la literatura, a pesar de su vanguardismo. Después de la caída de las ideologías y el ocaso de las vanguardias compramos un boleto sin regreso y

estamos en la lista de espera de la compañía sideral a cargo de Gea. La Tierra, como el resto de las aeronaves, tiene un déficit basado en una enorme incertidumbre.

No obstante, nuestra indomable y compulsiva manera de ver el mundo como una pasarela nos ha conducido por ese viaje inédito que hemos emprendido desde que comenzamos a acumular los famosos "por primera vez". Vivir a la vanguardia es ser uno de los que por *primera vez* están experimentando con sus cuerpos averiados por el mal de Parkinson, en busca de una terapia génica razonable y humana. Por *primera vez* somos más de seis mil millones de habitantes en el planeta. Vivir a la vanguardia es ser uno de los que por *primera vez* puede aspirar a una segunda vida, aunque seguramente no más allá de los 120 años de edad. Por *primera vez* somos responsables del cambio climático global. Somos los primeros en empezar a entender el cosmos y lo que sucede en nuestra mente.

La vanguardia literaria de 1920 y la moda entre los intelectuales por la "exótica" China inspiraron en parte, 40 años después, el Modelo Estándar de la Materia, la teoría física de mayor prestigio durante los psicodélicos años de 1960 y hasta nuestros días. La novela *Finnegans Wake*, de James Joyce, los ideogramas del I Ching son iconos del vanguardismo, como lo es también el pasaje interior, la calle-atajo que proliferó en el centro de París y donde se abrieron los primeros cafés literarios, lugar de encuentro de un sinnúmero de artistas e intelectuales de vanguardia, muchos de ellos comprometidos con la lucha política. Pero, ¿la vanguardia debía de ser efímera o reinar una eternidad? ¿Los soviets eran un sueño pasajero o habían llegado para quedarse? ¿La revolución era permanente o necesitaría con el tiempo un refuerzo para la artritis y el asesinato por girar en sentido contrario los goznes de las puertas?

Algunas personas sostienen que la vanguardia está enterrada en el cementerio parisino de Montparnasse. Ciertamente, Simone de Beauvoir y Jean-Paul Sartre, Carol Dunlop y Julio Cortázar, Samuel Beckett, Tristan Tzara, André Citroën, Eugène Ionesco, Henri Poincaré, Raymond Aaron, César Franck, Man Ray, todos ellos estuvieron en el centro de alguna vanguardia. Entre esos sepulcros, veo a un vándalo agregar con pintura en aerosol el nombre de Homero a la entrada de la cripta de cierta familia Simpson.

Otra de las manías vanguardistas, el culto al cómic, ha permitido liberar las tensiones e intenciones de cientos de miles de adolescentes y centenares de académicos que gustan de teorizar alrededor de historietas y personajes de caricatura, una forma peculiar de mantenerse a la vanguardia. En algunos países, no tener una colección del Halcón Maltese, Ásterix o Superman puede haber sido causa de una niñez triste y despiadada; hoy es imposible aspirar a un pedacito de vanguardia si uno no ha jugado alguna edición de *Tomb Raider*, *Myst* o las aventuras de Mario y sus hermanos.

Creer en la vanguardia es pensar que antes del Harry Potter de las estrellas alguien escribirá el Huckleberry Finn de las galaxias.✠

TORRE *VERSUS* CUEVA: LAS VANGUARDIAS ACTUALES CONTRA NUEVA YORK Y AFGANISTÁN

Peter Krieger *

Una revisión actual del término y concepto "vanguardia" despeja su predominante uso estético a favor de su origen militar. Bajo la impresión televisiva de la destrucción del World Trade Center en Nueva York y el siguiente bombardeo masivo de Afganistán, se cuestiona la presencia y función de las vanguardias artísticas en su afán de ser punta de lanza en las sociedades contemporáneas. El golpe del terrorismo islámico y el contragolpe militar estadounidense son dos formas vanguardistas en sí, ya que ambas descargan ataques contra un orden establecido, y ambas provocan un notable impacto estético, más allá de la "normalidad" belicosa de nuestro mundo. Sin embargo, este aspecto de la vanguardia, que no se refiere al cine catastrófico de Hollywood, sino a la función política de las imágenes difundidas en el conflicto entre los talibán y el ejército estadounidense, fue prácticamente ignorado en los discursos públicos. Los medios informativos centraron su atención en las consecuencias políticas, como la restricción de los derechos democráticos básicos, acto legitimado por la lucha antiterrorista; económicas, el reordenamiento geopolítico de gaseoductos norteamericanos flanqueados por los territorios de Irán y China, y religiosas, como la reevaluación de todas las formas de fundamentalismo religioso y su amenaza para la soberanía del Estado. Pero no se valoró el hecho de que la lucha por un nuevo, absoluto y excluyente "orden mundial", sea occidental-capitalista o islámico-fundamentalista, se expresa en fórmulas visuales. Tal estrategia visual, omnipresente en los medios masivos, hoy cumple una función semejante a la de las vanguardias artísticas de inicios del siglo xx: funcionan como catalizadoras de los cambios radicales.

Basta seleccionar dos temas visuales dentro de la abundancia de imágenes en la televisión, en los periódicos y en internet, para explicar que ambas vanguardias, la de los musulmanes y la de los estadounidenses, disponen de un imaginario simbólico para desprestigiarse y atacarse mutuamente. La destrucción de las torres gemelas en Nueva York, alguna vez el orgulloso monumento del comercio global en la capital financiera del mundo, *versus* la destrucción de las cuevas de Tora Bora en la provincia afgana, consolidadas en los años ochenta con el apoyo financiero de la CIA como fortalezas subterráneas contra las invasiones soviéticas,¹ fueron actos

simbólicos que se activaron en los discursos internacionales a través de la fotografía o el video. Sin embargo, ambos temas arquitectónicos, la torre y la cueva, son tipos arcaicos de construcción, y como forma autónoma no pueden reclamar ningún valor vanguardista. Es su transformación videograbada y fotográfica del momento de la catástrofe lo que explica visualmente al público global la controversia por diferentes formas de la convivencia social y espiritual. Las reproducciones fotográficas de la máquina administrativa del World Trade Center o la inteligencia subversiva-subterránea de Tora Bora, satisfacen la eterna necesidad de promover actos políticos vanguardistas con imágenes.

Durante las primeras décadas del siglo xx, esta condición estética fue diferente. En épocas en que el mundo, al igual que ahora, se vio inmerso en una lucha extrema por conflictos políticos, sociales, incluso religiosos, las artes plásticas tuvieron un papel más decisivo que en la actualidad. Durante y después de la Primera Guerra Mundial y la Revolución rusa, las fuerzas político-militares contaron con un apoyo estético que rebasaba los pequeños círculos ilustrados del arte: las vanguardias rusas –radicalizando el Estado soviético–, italianas –fortaleciendo una dictadura fascista– y alemanas –apoyando la desequilibrada República de Weimar–, se autodefinieron como verdaderas vanguardias porque con sus conceptos visuales revolucionarios lograron una posición al frente de la dinámica político-social. Mas allá de los límites constitucionales o económicos de cualquier cambio político, una estética vanguardista pudo radicalizar el ambiente sociocultural, y así fomentar una sinergia revolucionaria.

Sin repetir la conocida historia de las vanguardias artísticas a inicios del siglo xx, es útil recordar por lo menos un caso paradigmático, que demuestra el liderazgo estético de un movimiento radical que definió a las artes plásticas como ataque militar. Distinto a las otras vanguardias contemporáneas, el futurismo italiano codificó la estética vanguardista a partir de un potencial destructivo. Entusiasmado por el aparato militar, el poeta Filippo Tommaso Marinetti desarrolló el programa ideológico del futurismo, cuyos efectos des-constructivos influyeron desde la pintura de Giacomo Balla y Umberto Boccioni hasta los *sventramenti*, la saneación brutal de barrios políticamente conflictivos en las ciudades italianas durante la dictadura de Mussolini.²

Marinetti y sus combatientes anticiparon, en el medio estético, una destrucción aérea y terrestre, como la ocurrida en la Primera Guerra (y peor aún en la Segunda Guerra Mundial) e incluso promovieron un tipo de ataque que hoy practican Al-Qaeda y la OTAN. Programáticamente, el futurismo italiano promovió la simbiosis del líder político con el artista, a quienes concedió la licencia de destruir todo lo que se interpusiera en el nuevo orden fundamental. Con claridad y sensibilidad, Walter Benjamin, uno de los pensadores claves del siglo xx, analizó esta simbiosis

2 Hulten Pontus, (ed.), *Futurismo & Futurismi*, Milano (catálogo de la exposición en el Palazzo Grassi de Venecia), 1986, pp. 450-451.



Fedele Azari, *Perspectives in Flight*. Detalle. 1926

estética-política del futurismo italiano como paradigma de una asociación destructiva: "Todos los esfuerzos por estetizar la política culminan en un punto. Este punto es la guerra."³ Además, en los años treinta, Benjamin inspiró la idea de que la fotografía, como medio visual con potencial de reproducción masiva, tendría un papel más importante en la formación estética de la vanguardia militar que las artes plásticas tradicionales.

Probablemente una revisión de la vanguardia artística occidental del siglo xx es una historia de ilusiones poco duraderas o falsas. El futurismo italiano fortaleció la dictadura de Mussolini, pero perdió su influencia cultural en aras de una monumentalización

neorromana; el constructivismo ruso fue erradicado por las políticas culturales de Stalin como aberración burguesa; la *bauhaus* alemana tuvo que ceder sus innovaciones por el gusto neoclasicista de los nazis. Mientras la Primera Guerra Mundial inspiró –aun de manera ingenua– a muchos artistas a salir de las convenciones estéticas, en la Segunda Guerra Mundial desaparecieron los paradigmas de vanguardia a favor de un arte de traumas o escapes mentales. Las vanguardias occidentales de posguerra cumplieron una función antisoviética, pero su importancia como catalizadoras de la renovación política se redujo en gran parte a lo decorativo. Mientras tanto, los productos etiquetados como arte vanguardista se encuentran neutralizados como objeto de educación y diversión, en los museos de arte moderno o en los *coffee table books*; así, sus impulsos ya no representan peligro para la sociedad. Sólo sobrevivió el término "vanguardista" utilizado por la historia y crítica del arte como caracterización de algo novedoso en el mercado de vanidades artísticas.⁴

Si la vanguardia artística es un fenómeno histórico limitado, objeto de nostalgia o de investigación estética, ¿es viable reconocer algún medio artístico actual como vanguardia? En el plano estético, ¿cómo es posible rescatar el término y concepto de vanguardia? ¿Hay otros medios visuales más allá de la fotografía y de la televisión que fungen como instrumentos de catarsis, de crítica, aun de manipulación y legitimación política? ¿Existe un nuevo futurismo que retome la agresión militar como estímulo para la imaginación y la creatividad?

Un recorrido por los museos y galerías que exponen arte actual, una hojeada a sus catálogos y, como antítesis, la navegación en las superficies visuales de la televisión, de internet y de los periódicos indica, en un nivel empírico, que las

³ Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1996 (primera ed. en la traducción al francés 1936, en el original alemán 1955), p. 43 (traducción al español por Peter Krieger).

⁴ Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1974, pp.83-84.

artes plásticas actuales son un fenómeno marginal,⁵ lejos de cualquier resplandor vanguardista. Al contrario, el concepto de vanguardia sólo es "rescatable" por sus orígenes militares y sus expresiones estéticas específicas. Para la innovación teórica y práctica de la imagen, la tecnología militar ha contribuido más que las academias, escuelas y talleres del arte actual. Casi todas las invenciones de la tecnología de computación fueron primordialmente desarrolladas para usos militares, y posteriormente se comercializaron en el mundo civil;⁶ sus logros y progresos para la reconstrucción de la imagen fueron inmensos. En los laboratorios donde se investigó la inteligencia artificial en función de la guerra *high tech*, se descubrieron nuevos modelos para reconocer, entender y crear imágenes.⁷ Para lanzar cohetes más allá del horizonte con alta precisión se crearon sistemas híbridos, que relacionan la información visual de los satélites con programas de creación digital de imágenes. En su versión primitiva, cada adolescente que juega manejando un simulador de avión de combate comparte el efecto vanguardista de tales innovaciones.



Tullio Crali, *Diving over the city*. 1939

Esta estética vanguardista fue presentada al gran público mundial por la cadena estadounidense CNN en la guerra del Golfo, al inicio de los años noventa. Las famosas tomas de las cámaras colocadas en las puntas de los cohetes guiados por rayos láser fascinaron y al mismo tiempo aplastaron al espectador televisivo, acomodado en su sofá. De esta manera, el choque político llegó con su toda fuerza a las salas burguesas, cumpliendo el sueño de cualquier movimiento vanguardista. Estas obras de arte propagandístico podían verse en tiempo real, con lo cual verificaron su superioridad sobre la obra de arte tradicional, fijada eternamente en un tiempo específico.

El hecho de que la tecnología militar y su concepto visual puede reclamar un verdadero valor vanguardista, a diferencia del arte actual, destruye la esperanza de Walter Benjamin (en los años treinta), de que los nuevos medios de reproducción visual liberarían a las artes plásticas de su aislamiento y aun fomentarían un arte vanguardista entendible para las masas. Empero, en la actualidad el único concepto visual con éxito masivo es la televisión, en su sobreabundancia de canales comerciales, predominantemente de producción estadounidense. La fuerza innovadora de la tecnología y su distribución de tal medio visual, producidos a favor de un orden político homogéneo, es lo que define la vanguardia actual.⁸ Su carácter militar se demuestra a través del bombardeo de las imágenes televisivas, que avasallan la

5 Véase Krieger, Peter, "Words don't come easy. Comentarios a la crítica y exposición de las artes plásticas actuales", en *Universidad de México*, octubre-noviembre 2000, Núm. 597-598, pp. 25-29.

6 Sobre el principio del dual use en la investigación militar véase Eurich, Claus, *Tödliche Signale. Die kriegerische Geschichte der Informationstechnik von der Antike bis zum Jahr 2000*, Frankfurt Main 1991.

7 En 1944 crearon "Whirlwind", la primera calculadora analógica para el mando de simuladores de avión en tiempo real.

8 Esto, mientras tanto, es aún una preocupación en la ficción cinematográfica del superagente 007; véase la película *Tomorrow never dies*.

capacidad mental de los espectadores. En la aceleración de las imágenes en la pantalla se define el ritmo de tal vanguardia popular, que limita el espacio de distancia y de reflexión; esta vanguardia es inmediata, destruye la función mnemotécnica de la tradicional imagen estática.

Con el "progreso" permanente en las secuencias de las imágenes televisivas, se cumple una promesa ideológica de Marinetti: la renovación profunda de los sentidos del hombre a través de la velocidad en los medios de transporte e información. Hoy, la pantalla de televisión reúne visualmente las drásticas perspectivas aéreas del avión, la euforia del conductor en las autopistas y la movilidad de las masas en la urbe, en suma, la dinámica de la percepción anticipada en la pintura y literatura futuristas.⁹ Este acto de extasiar la conciencia de los receptores mediante una estrategia visual para promover una ética y estética militares, recibió el impulso de la vanguardia artística de principios del siglo xx en Italia; casi un siglo después, como lo demostró la guerra del Golfo, es objeto de la vanguardia informática.

Sin embargo, el éxito masivo de la comunicación electrónica —TV por cable e internet— durante los años noventa, ha estimulado una forma artística con pretensiones de recobrar el terreno perdido de la vanguardia: la video-escultura como medio para compensar la omnipotente educación estética de la televisión y también como intento de liberar al arte contemporáneo de su marginación en los medios y en la política. Uno de los representantes más estimulantes de la video-escultura es el artista Ingo Günther, quien estudió etnología y antropología cultural en la Universidad de Frankfurt antes de formarse como artista en la Academia de Düsseldorf, asistiendo a Nam June Paik, uno de los primeros artistas mediales. En 1984 Günther estableció la empresa "Ocean Earth", que vende imágenes de un satélite civil de reconocimiento a agencias de noticias y estaciones de televisión. Esta actividad empresarial y periodística le otorgó cierta atención política en todo el mundo, porque él detectó bases militares secretas de Estados Unidos en América Latina, así como movimientos del ejército soviético en Afganistán; además, estas imágenes satelitales le proporcionaban un material inigualable para la producción artística.¹⁰ Como profesor en la Academia de Medios de Colonia, a partir de 1991, Günther se dedicó a la estética de la guerra del Golfo y posteriormente elaboró video-instalaciones sobre este conflicto paradigmático.¹¹

Sin embargo, cada reflexión artística que intenta criticar los mitos propagandísticos de la guerra *high tech* —como el bombardeo "quirúrgico", "preciso", "limpio", "científico" y "más humano"— posiblemente cae en la trampa de reproducir una estética ya establecida con éxito en la memoria colectiva. Una de las cualidades vanguardísticas de Günther es el hecho de que anticipó tal estética militar producida por CNN y el Pentágono, en su instalación para la Documenta VIII¹² de 1987. Su video-escultura "Command, control, communication and intelligence"

⁹ Manfred Smuda. "Die Wahrnehmung der Großstadt als ästhetisches Problem des Erzählens. Narrativität im Futurismus und im modernen Roman", en Smuda, Manfred, (ed.), *Die Großstadt als 'Text'*. München, Wilhelm Fink, 1992, pp.131-182.

¹⁰ Además de las actividades mencionadas, Ingo Günther (1957, fundó en 1987 la "World Space Corporation" y fue corresponsal de la ONU. Su obra fue presentado en México, en el Museo Carrillo Gil entre abril y junio de 2001 en la exposición "Video-esculturas en Alemania desde 1963".

¹¹ Video-Instalación "Shaheed" con imágenes propagandísticas de CNN/Pentagon y de la televisión oficial iraquí, expuesto en la Galería de arte medial "Weißer Raum", Hamburgo, 1991.

¹² La "Documenta", organizada cada cinco años en la ciudad alemana de Kassel, es una de las muestras más importantes de arte contemporáneo.

—la terminología de la OTAN para la información militar a través de radar, satélites y computación— enfrentó a los visitantes de esta muestra internacional de arte actual con el terror psíquico, pero también con la fascinación estética de la vanguardia militar. En un pequeño espacio rectangular con paredes de mármol y un techo de acero, Günther colocó un bloque de mármol blanco pulido (de 200 x 150 x 90 centímetros) como base para la proyección de imágenes de satélite. Inclinado sobre esta mesa de información visual, el espectador pudo entender sensorialmente el tipo de pensamiento *table-top* de los altos militares, quienes toman decisiones sobre la vida y muerte de los seres humanos con una distancia abstracta, comparable a un juego de video.



Ivo Pannaggi, *Speeding train*. 1922

Esta video-escultura intentó advertir que el acto de ver es objeto de manipulaciones y no necesariamente una fuente neutral de información. Unos años antes de la guerra del Golfo, tal "antimagen" a la vanguardia estética del Pentágono contuvo cierto potencial epistemológico porque rompió con el principio del *shock* vanguardista y, en lugar de imponer un efecto avasallador, abrió un espacio de reflexión. Esto conduce a la paradójica situación de que tal video-escultura sólo es "vanguardista", es decir, adelantada a su tiempo y ambiente, cuando niega los principios de la vanguardia establecida por la tecnología militar y los medios masivos de comunicación. Aun más, la liberación de la presión de ser "vanguardia" posibilita a la obra de arte una función crítica en su ambiente político. Tanto para los productores como para los receptores de arte es necesario romper la sucesión inmediata entre estímulo visual y reacción para crear un espacio de reflexión.¹³

Al parecer, en el contexto actual del conflicto entre los talibán y los estadounidenses no existe una obra de arte con tal potencial crítico, aunque el aplastante cine catastrófico de Hollywood dedicado a la destrucción de rascacielos en Nueva York ofrecería un material ilustrativo para los video-escultores. Sólo una lectura analítica del imaginario de los ataques permite entender la transformación de las nuevas formas de vanguardia militar en imágenes simbólicas. De las numerosas imágenes televisivas sobresalen, como tema y símbolo, la torre y la cueva.

En incesantes repeticiones de los noticieros, la videograbación de la destrucción del World Trade Center en Manhattan impregnó la memoria colectiva en todo el mundo con una versión inesperada y paradójica de la vanguardia: la del fundamentalismo islámico, que codificó la *skyline* de Manhattan, con sus dos marcaciones dominantes, como objeto de odio. Al contrario, para los millones de

13 El término "espacio de reflexión" viene del concepto *Denkraum* de Aby Warburg; véase Gombrich, Ernst H., *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt Main: Suhrkamp, 1984 (edición original en inglés *Aby Warburg. An intellectual biography*. Londres 1970), pp. 341-342.

turistas que han visitado Nueva York, incluso para sus habitantes, las torres gemelas todavía guardaban un resplandor de modernidad y vanguardia, tal como lo imaginó el arquitecto futurista Antonio Sant'Elia al inicio del siglo xx. En contraste con las innumerables fotografías del World Trade Center circulando en el mundo, la instantánea del acto destructivo y su transmisión televisiva en vivo cobró importancia como un acto iconoclasta vanguardista. La metamorfosis brutal entre construcción y destrucción cumple con una función central de la vanguardia, el *shock* deseado por unos y el trauma¹⁴ provocado para otros.

Tiene algo de absurdo el hecho de que el público mundial recientemente observó consecuencias opuestas de la agresión vanguardista-fundamentalista: mientras las autoridades de Nueva York decidieron no reconstruir las torres gemelas, uno de los benefactores del fundamentalismo islámico, el rey Fahd de Arabia Saudita, comisionó a la empresa constructora de la familia Bin Laden la erección un nuevo centro de peregrinaje en La Meca, coronado por un hotel en la tipología de las *twin towers*.¹⁵

También es controvertido el segundo tema importante en el imaginario político actual. Las cuevas de Tora Bora obtuvieron mayor atención de los medios informativos en el momento en que las tropas terrestres de la Alianza del Norte junto con las estadounidenses avanzaron sobre los talibán. Preparados mentalmente por la tercera aventura del superhéroe cinematográfico "Rambo",¹⁶ quien en su lucha con los mujahedines fundamentalistas y contra los soviéticos se escondió en dichas cuevas, los consumidores de noticieros actuales posiblemente imaginaron que esta forma arcaica de habitat humano sería un objeto de ataque militar. Los camarógrafos y reporteros que —en sinergia probada con los soldados terrestres— se acercaron y conquistaron el escondrijo subterráneo, lejos de la civilización occidental, visualmente hicieron entendible el bombardeo estadounidense como un acto de la vanguardia occidental contra el fundamentalismo antimoderno.

La energía militar estadounidense, con su plusvalor simbólico distribuido por los medios informativos, se dirigió también contra el palacio del líder talibán, el Mullah Omar. Su gran mansión, ubicada en la periferia de Kandahar, fue construida en 2001 como un híbrido entre *bunker* y palacio de nuevos ricos. Después del bombardeo aéreo —apoyado por imágenes de satélite—, las ruinas del palacio todavía permitieron evaluar el gusto del Mullah: una integración plástica de las paredes en imitación de madera con acentos en cerámica y todas las griferías en color *pink*.¹⁷

De esta manera, con la destrucción del palacio posmoderno-primitivo se cumplió uno de los postulados vanguardistas estéticos del inicio del siglo xx: erradicar el interiorismo *kitsch*-burgués. Empero, más allá de esta curiosidad de la guerra en Afganistán, el dicho de Marinetti (en el Manifiesto Futurista de 1909)¹⁸ de que "la guerra es la única higiene del mundo" tuvo vigencia fatal en el conflicto con el

14 Pocos meses después del atentado circulan en Nueva York postales con fotografías de las ruinas del World Trade Center codificadas con lemas patrióticos como "All of us are Americans" o "We will be stronger"; así el trauma ya se convierte en obstinación. Véase "Desinfektion der Postwege" en *Süddeutsche Zeitung* 16-I-2002.

15 *Süddeutsche Zeitung* 11-I-2002, "Die Transformation des Schreckens"; www.sueddeutsche.de/aktuell/sz/artikel11812.php.

16 Ya está en preparación el guión para la cuarta aventura de Rambo, en donde él capturará al líder de Al-Qaeda; véase "Stallone planea cinta en la que Rambo enfrentaría a Bin Laden", *La Jornada* 14-XI-2001.

17 *Der Spiegel* 51/2001 "Schränkwall hinter Stahlbeton"; la mansión se llamó "Kotal Imorcha", que significa *bunker* en las rocas.

18 Manifiesto Futurista (1909), tésis núm. nueve: "Noi vogliamo glorificare la guerra - sola igiene del mondo (...)".

exterminio de la estructura precivilizatoria de Tora Bora y la desgastada modernidad arquitectónica del World Trade Center.

Finalmente, ambas formas de vanguardia militar actual, con conceptos políticos diferentes y excluyentes –lo que se calificó como *clash of the cultures* (Samuel Huntington)–, contienen una dimensión religiosa: son luchas contra “lo maligno”. Ambos conceptos, el fundamentalismo musulmán tanto como la globalización occidental, compiten con principios escatológicos,¹⁹ promueven la justicia infinita y utilizan un imaginario manipulador. Consciente de tal radicalización de la convivencia humana en el planeta, la lectura de las imágenes de la destrucción en Nueva York y Afganistán bajo el tema de la “vanguardia” posiblemente provoca una crisis constructiva en la mente colectiva.⚡



Imagen de satélite de la región de Afganistán.

19 Moltmann Jürgen. “Die Sehnsucht nach dem Ende der Welt. Was den apokalyptischen Terrorismus mit der neuen Weltordnung verbindet” en *Die Zeit* I-2002; este aspecto subraya una cita de George W. Bush: “Llevamos adelante una guerra para salvar a la civilización misma.” (*La Jornada* 9-IX-2001, p.7).

TREINTA AÑOS

Julio Trujillo *

El vaho del instante es lo que veo,
yo soy el que resopla!
Y siempre ha habido oxígeno,
a mares,
a mi disposición. Ve:
hay aire en todos lados
y yo le correspondo con pulmones
(apenas me doy cuenta
que respiro).
Al aire darle alas, digo yo,
brizna meciéndose al vaivén
de las corrientes.
Entre el pasado y el futuro
-palabras que pronuncio como alfalfa,
silla o gato
(éste último estirándose lentísimo)-,
entre esas dos figuras puedo ver
el vaho del instante:
nazco,
fumo de mi cigarro,
en humo me deshago.
Y nazco nuevamente a las orillas
de estas letras,
con ojos asombrados y vaguísimos
recuerdos.
Si me detengo y pienso son treinta años,
habito un tiempo consensual
y paralelo;

y un lenguaje:
la cifra ya se carga de sentido.
(Se trata de meterse entre paréntesis
y ser, bajo el amparo de esa suspensión,
un cúmulo de años que se observa
y aprehende,
no el fósforo que quema en esta tarde
las puntas de mis dedos.)
No envejece el azar,
los árboles ignoran sus anillos
y aquel perro me observa sin edad
con ojos de hambre y corazón jadeante.
Estoy aquí, cargado de intuiciones,
sé lo que sé
porque lo estoy sabiendo.
¿En dónde está la historia?
La lluvia me responde con unánime
desplome
(sus gotas me interesan mucho más
que el nombre que la evoca).
Soy el boceto que alguien dibujó
y que yo afinó.
Soy la mano que escribe y soy las letras
escritas por la mano.
También soy el tachón
y aquella rima incómoda
que entre dos versos limpios aparece.
Me estoy encabalgando.

* Poeta. Jefe de redacción de la revista *Letras Libres*

TECHNOBEATS Y OTRAS SUITES EN LA VANGUARDIA

Sergio Monsalvo C. *

El término "vanguardia" se aplica a un grupo de precursores o a quienes sostienen las tendencias más avanzadas en cualquier movimiento artístico. En cuanto a la música tal vocablo se asocia con aquello que resulta nuevo a los oídos, ya sea que se trate de una inspirada innovación, del producto de un trabajo de investigación (individual o colectivo) o de la representación de una realidad actual en el universo sonoro. En la primera mitad de siglo xx quienes se inscribieron dentro de este concepto fueron Pierre Boulez, John Cage, Nancarrow, Pierre Henry, Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen, Edgar Varese, Anton Webern, Iannis Xenakis. Durante la segunda mitad prevaleció la vanguardia como expresión de realidad y estuvo encabezada por John Coltrane, Charlie Parker, Thelonious Monk, Charles Mingus, Bill Evans, Miles Davis, Syd Barrett, Jimi Hendrix, David Bowie, Robert Fripp, Klaus Schulze y Brian Eno, entre otros.

En los años cincuenta fueron *los rebeldes sin causa* con su postura anticonformista y de reafirmación al ritmo del 4x4 del *rock and roll*. En los sesenta llegaron los *hippies* y combinaron el activismo antimilitarista con la energía del sexo, las drogas y el rock. En los setenta, los *punks* le mostraron a la sociedad el lado oscuro del capitalismo. Los ochenta tuvieron el *new wave* como *soundtrack* para la filosofía posmodernista. Ahora, la nueva cultura musical que ha brotado del *underground*, poniéndose a la vanguardia, se llama *techno*.

El *techno* es una forma de ver al mundo que une la fascinación por la tecnología con el desdén hacia las formas convencionales de utilizarla. El término abarca una amplia gama de música, arte plástico y cibernético, drogas "inteligentes"¹ y tecnología de punta. Su culto es lo bastante reciente como para fomentar el surgimiento de nuevos retoños todos los días. A sus representantes no es posible identificarlos a simple vista, como antes se pudo con los *hippies* o los *punks*. Los seguidores del movimiento *techno* se multiplican de manera constante por el mundo gracias al CD-ROM, el módem, el MP3 y a las herramientas musicales creadas por la alta tecnología.

La música *techno*, con todas sus ramificaciones, es un estilo a 120 *beats* por minuto o más, mezclados por un *disc jockey* (DJ) con sampleadores, sintetizadores, tableros MIDI² y programas computacionales intercambiables, que constituyen el foco auditivo para una actividad social en la que la ubicuidad y la velocidad informática revisten la misma importancia.

* Escritor y periodista. Dirige la revista Scat

¹ La básica es el *ecstasy* o *tacha*, como se le conoce en México. Se trata de una droga psicodélica no alucinógena cuyos defensores afirman que ayuda a la gente a sentir "que el mundo esencialmente está bien" y que les permite comunicarse unos a otros sin ponerse a la defensiva. El éxtasis se comenzó a usar en los tratamientos psicoterapéuticos hasta que la DEA lo declaró ilegal en 1987. Se utiliza al igual que el legendario uso de los sesenta.

² MIDI es la abreviación de *Musical Instrument Digital Interface* y representa una especie de "lenguaje" para la descripción digital de la música. A fin de interpretar estas señales o "lenguaje" MIDI la computadora cuenta con una tarjeta de sonido. Algunas tarjetas conocidas son la Soundblaster y la Roland. Las tarjetas de sonido toman las instrucciones MIDI y sintetizan las formas de ondas de los sonidos solicitados.

Collage tecnológico

La complejidad sonora es un signo de nuestra época. En lugar de los fundamentos tradicionales, conservadores y estables de una dirección única que nos acompañen como guía hacia la realidad, los nuevos tiempos buscan la liberación en las voces, en las historias grupales y en los lenguajes múltiples de un mundo que en su conjunto es cada vez menos seguro pero, a su vez, más abierto, con más posibilidades y por lo tanto menos predecible. Se abre así la posibilidad de advertir la existencia de una heterogeneidad ya irreductible y acorde con formas distintas de percibir al mundo a través de la música.

Las prácticas musicales a partir de los años noventa han creado un desdoblamiento constante que permite una escritura permanente en tal sentido, interminable, polifónica y multicultural, lo mismo comercial (el pop, los antros, la industria discográfica institucional, los anuncios de televisión y la programación radiofónica más común) que de avanzada (clubes de baile, disqueras independientes, radio a través de la red, cultura subterránea). Esta es la experiencia de las ciudades contemporáneas, en la cual la actividad sonora se ha enriquecido con las aportaciones cinematográficas, televisivas, telefónicas, de Internet, de los juegos electrónicos, del ruido urbano, junto con la alternancia de modas, corrientes y estilos genéricos. De esta forma los territorios se diferencian y se asemejan en una imaginaria que se despliega efectivamente en una producción rica, intrincada, transversal, alternativa y clandestina en sus orígenes.

Oír esa pluralidad de voces, de los diversos modos de utilizar la música, ya no es un simple acto productor de placer estético sino un uso entendido como práctica de política cultural, dado que se trata de una manera de interactuar con el mundo a cargo de quienes crean las nuevas sonoridades y mediante ellas modifican la realidad conocida. Es una proyección crítica de la música popular contemporánea.

En el discurso de esta música el componente tecnológico es fundamental para su consolidación y desarrollo. Dicho componente ha acelerado este proceso hasta llegar al punto en que la misma palabra "vanguardia", por ejemplo, ha sido desmantelada y reorganizada en un collage sonoro más rápido y menos controlado que nunca. La cultura del sintetizador, del *sampling*, del *scratching*, del *remix* –hilos conductores sobre los que se sustenta– ha creado herramientas distintas para hacer uso de la música (*loops*, *breakbeats*, *vocoder*, secuenciadores, instrumentos programados). Sus alcances en la última década (que incluye un cambio de siglo y de milenio) han ejercido una influencia definitiva en la globalización, generado la tolerancia y la pluralidad de estilos, por una parte, y medios e identidades étnicas y sociales, por la otra.

Dicha cultura ha producido un eclecticismo que es material de disfrute y de goce para las generaciones cibernéticas, para quienes la manipulación de los sonidos es parte inherente de su vida cotidiana. Hoy en día la tecnología juega sus cartas en

géneros como el *dance*, *drum'n'bass*, *house*, *jungle*, *ciberpunk*, *rap*, *hip hop*, *trip hop*, *two step*, *ska*, *dub*, *scratch mixing*, *noise*, *avant-garde*, *dance floor*, *acid jazz*, *electronic*, *breakbeat*, *global funk*, *dancehall*, *ambient*, *modern fusion*, *world jazz*, *dark wave*, *etnobeat*, *atmosphere vibe*, *retroswing*, *world beat*, *crossover blues*, *latin groove*, *freestyle*, *afropop*, *atmospheric*, *rock'n'roots*, *soulfull*, *celtic pop*, *hardcore*, *oriental trance*, etc., y la infinidad de mezclas y derivaciones provenientes de ellos.

Al producirse esta multiplicidad, la sonoridad del siglo **xxi** adquiere un carácter transgenérico que va más allá de la simple identidad y por lo tanto se convierte en algo singular y único. La importancia de tal multiplicidad en este proceso de la hibridación y el mestizaje tecnológicos radica en la posibilidad de articulación para las expresiones de vanguardia, alternativas y marginales separadas de las políticas culturales oficiales y hegemónicas.

En la actualidad la música es multidimensional y tecnológica; entender eso significa comprenderla como una forma discursiva que permite modificar nuestra percepción de la realidad; entenderla como una forma eficaz de conocimiento, porque oír, hoy por hoy, significa también coparticipar en la creación de nuestro entorno y de nuestro futuro como escuchas.

Radiografía del ciberléxico

La vanguardia contemporánea nació en los años ochenta cuando el sampleador digital se convirtió en un importante instrumento musical. Los grupos empezaron a tomar pedacitos de sonidos de música grabada con anterioridad para incorporarlos a la suya. Al finalizar los noventa, una pieza techno de manera casi invariable contenía pedazos sampleados. Esto ha traído consigo la revisión de las leyes dentro de la industria musical y del concepto "original".

El sampleador es un aparato utilizado para la síntesis musical electrónica que digitaliza y guarda un tono o frase musical. La señal sampleada puede ser el sonido de un instrumento tocado en determinado diapasón o puede estar compuesta de materiales grabados con anterioridad. Luego es posible someterla a varias técnicas de procesamiento digital para cambiar la duración, el timbre, el *tempo*, etc. Esta fuente modular de sonido puede ser controlada por medio de aparatos externos MIDI, como teclados y cojines electrónicos de batería, o bien por medio de secuenciadores computarizados.

Los sampleadores son esenciales en la creación de gran parte del sonido techno, en particular del *hip hop*, el *house* y la música industrial. Los intérpretes combinan los sonidos ya guardados dentro del sampleador con los "descubiertos" o "encontrados" en grabaciones existentes o en emisiones televisivas (caricaturas, noticiarios, telenovelas, películas, documentales, comerciales, series) para crear una pieza original, un *collage* musical.



Actor central del desarrollo techno ha sido el *disk jockey*. La función de este personaje tuvo sus orígenes a finales de los años cuarenta, cuando las radiodifusoras decidieron cambiar al formato discográfico en lugar de las presentaciones en vivo en sus estudios. El DJ se convirtió en un elemento influyente para escuchar nuevas músicas y moldear los gustos. Con el paso del tiempo el sector más comprometido con esta ocupación ha logrado incluso volver obsoletas las palabras "músico" y "compositor". Los DJ han asumido esos papeles en las formas musicales contemporáneas bajo conceptos como: programador, mezclador, tornamesista, sutilizador sonoro, alquimista digital o ilusionista ambiental, dependiendo de su objetivo estético. La revolución digital cambió la manera en que sería hecha la música, puesto que la grabación realizada de este modo por los DJ haría que miles de *bites* de información pudieran ser manipulados en cada segundo de sonido.

Hoy los DJ alrededor del mundo trabajan bajo el lema de que la música no posee una estructura general sino que se genera a sí misma a cada momento. Con ello asumen que la idea convencional de la obra como totalidad ya no es válida, puesto que aquélla constituye un proceso; ya no tiene la función de representar algo fuera de sí sino sólo de referirse a su propia creación. Tal abstracción artística ha llevado a los DJ's a la experimentación, a generar un presente musical a cada instante. Por eso mismo ponen el énfasis en la importancia del resultado auditivo. Mismo que puede encontrarse en los distintos sellos discográficos donde cada uno de ellos crea y recrea su concepto: Talking Loud, Shadow Records, Ninja Tune, Irma Records, Instinct Ambient, Force Inc., Ibiza, Mo'Wax, etcétera.

Una de las grandes aportaciones de la globalización tecnológica ha sido la de conectar a quienes manipulan los sonidos actuales en todo el mundo, ya sea en un disco o en un estudio particular, con aquellos que se la han pasado resolviendo los misterios del sonido en sus laboratorios individuales. El resultado de tal encuentro ha producido una música capaz de sacar al escucha de sí mismo y conducirlo a dimensiones estéticas y sensaciones de movimiento. Los discos compactos en este sentido son aventuras en el microtiempo, las cuales requieren de la entrega a un flujo musical que conecta a una nueva expansión de la experiencia auditiva.

Los sutilizadores sonoros de hoy han comprendido la importancia del intento de aportar sus técnicas y estilos para expresar los cambios en la manera de concebir la música. La libertad que se obtiene de ello es un paso hacia conceptos que han comenzado a desarrollarse a partir del inicio del siglo XXI. Entre los nombres más

destacados de los mezcladores se encuentran: Bill Laswell, Coldcut, DJ Shadow, Aphex Twin, Roni Size, Fatboy Slim, Chemical Brothers, Arlington & Cameron, Goldie, Masters at Work, Kruder & Dorfmeister, Tricky y Red Snapper, entre otros.

Remix & Scratch

Otro elemento fundamental de la cultura techno es el *remix* (remezcla). Esta hechura musical alcanza a un público mucho más amplio del que un artista cualquiera pudiera atraer con una práctica que descansara de manera exclusiva en el dualismo típico entre las grabaciones en estudio y las presentaciones en vivo. Los *remixes* le otorgan otra dimensión a los temas. Todos los DJ y mezcladores abordan los *remixes* de maneras distintas. Algunos trabajan con toda la pieza, otros toman sólo tres notas y le agregan algunos elementos "vivos" o sampleados. Otros más extraen un acorde, pero lo reproducen con otro *tempo* y le aportan su *feeling* personal.

En el caso de los *remixes*, los autores originales siguen considerando a la pieza como suya porque han dado su aval para la utilización de sus archivos sonoros, aunque sean filtrados de manera diferente. Los artistas del *remix* improvisan con tales archivos. Toman un tema, lo dividen en un sinnúmero de fragmentos y lo arman de nueva cuenta, sólo que el producto final es otro totalmente.

Ejemplos experimentales recientes han sido discos como *Panthalassa* y *Panthalassa: The Remixes* (ambos bajo el sello Columbia), con música de Miles Davis remezclada por Bill Laswell; *Reich Remixed* (Nonesuch), con temas del minimalista Steve Reich trabajados por Coldcut, Howie B y Ken Ishii, entre otros; al igual que *Recoloured* (Universal) del trompetista Nils Petter Molvaer, con *remixes* de la Cinematic Orchestra y Chilluminati, por mencionar algunos. Aquí es donde el pasado del *avant-garde* y su futuro confluyen finalmente.

Una aportación del *hip hop* al techno ha sido la revolución en la producción de sonidos, y su representante más prolífico, el rap. Los injertos quirúrgicos de sonidos por medio del sampleo que ha generado son la distorsión simétrica a través del *scratching*—mover un disco hacia adelante y atrás en una tornamesa con la aguja puesta, para que los sonidos conseguidos sobre el vinil produzcan un peculiar ritmo electrónico—, el impulso estroboscópico auditivo conocido como "transformación" y otras varias técnicas de grabación y producción.

Esta inexorable revuelta tecnológica comenzó en los clubes de baile de Nueva York hacia el final de los ochenta, cuando los DJ empezaron a hacerse famosos manipulando los discos de vinil en un par de tornamesas, ajustando las velocidades y mezclando dos canciones para crear una nueva sensación sonora muy propia. Luego inyectaban trocitos de sonido o letras de un acetato a otro haciendo avanzar y retroceder el disco en forma manual. Dicha actividad producía un sonido rasposo y convertía a la canción grabada en un retazo retorcido de percusión.

La tecnología de punta en la instrumentación musical fue abrazada primero por las comunidades de baile, porque los costos bajaron lo suficiente para que cualquiera pudiera adquirir la maquinaria necesaria para producir un disco en la sala de su casa, en un garage, en el sótano. El movimiento no surgió en las universidades sino en las calles. Los interesados tuvieron que mantenerse al tanto de los nuevos sonidos, de modo que simplemente se apoderaron de la tecnología. La mayor parte del género house se produce en las casas de la gente; basta contar con un sampleador de ocho *tracks*, la mezcladora portátil y una computadora.

Recuerdo platónico del porvenir

La música del siglo *xxi* tiene su historia. Desde el más ramplón new age, pasando por el *ambient*, hasta el más duro *hardcore*, sólo conoce una misma pasión: la música techno. Del *dj* más comercial al ilusionista sonoro más subterráneo, las tendencias y los estilos se suceden y se combinan. Hoy en día la tecnología digital facilita y promueve un enfoque específico, la visión de la música adquiere una importancia capital en la forjación del sonido de la nueva centuria.

Rodeada por una experiencia casi virtual, la música techno conduce al oyente hacia horizontes lejanos. Hacia el sonido de tres o cuatro dimensiones. Desde siempre y hacia el futuro, los esfuerzos de los más vanguardistas se han dirigido a la creación de un clima, de un ambiente. La difusión de una atmósfera en determinada pieza es sólo el punto de partida en que pueden injertarse todas las especializaciones armónicas y rítmicas.

Las experiencias de Stockhausen, Cage y Boulez son sinónimo de vanguardia, pero olvidaron el aspecto lúdico. El *techno* desde Kraftwerk, en cambio, buscó la gracia de la electrónica al mismo tiempo que la innovación y la brillantez. Muchos artistas, a partir de ahí, han encontrado raíces sólidas y material único en esta revolución. Las cajas de ritmos, los sampleos y las alfombras sonoras sintéticas han invadido por completo nuestros horizontes musicales. Tal revolución ha sido constante y las invenciones se suceden una tras otra. Los instrumentos van a la par de dicha revolución y sus límites sólo se ven contenidos por la imaginación del creador. El desarrollo instrumental se da con el objeto de poder emitir cada nueva gama de formas sónicas. De eso tratan las vanguardias y las músicas emergentes: del ritmo que lleva el mundo en la actualidad, de lo sonoro que rodea la circunstancia humana.

La vanguardia *techno* es uno de los grandes estandartes en la música del siglo *xxi*, y con ella se vuelve a confirmar la aseveración visionaria de Platón: "El espíritu revolucionario se insinúa muy fácilmente por medio de la música, penetra de forma gradual por las costumbres y, reforzado, pasa a la vida privada, luego a las leyes y a la cosmogonía humana en general. Con grandeza debe sonar para transformar todo".

DE CURAR: ALGUNAS PISTAS PARA CONOCER ESE OFICIO

Guillermo Santamarina *

El arte contemporáneo de nuestro país debe buena parte de su impulso a las acciones de cuatro individuos que lamentablemente no pudieron continuarlas porque a sus paseos se impuso la garita infranqueable. A ellos, mis queridos maestros, colegas y cómplices, Rubén Bautista, María Guerra, Armando Sarignana y Constantino Lameiras dedico estas reflexiones.

En correspondencia a un diversificado desarrollo del arte visual; entre las ramas de este gran árbol del bosque de la expresión del humano, que ha resuelto ser tan complejo –¿frondoso?– que incluso a veces no demanda provocación retinal; con la intensificación de su naturaleza y dinámica de artificios –hasta hace poco tiempo funcionalmente asociadas con el aprovechamiento de unos cuantos materiales y ciertas técnicas de manejo de los mismos–; frente a los parámetros académicos de evaluación de destrezas manuales que convalidaban su esencia (o promesa espiritual); ante su domesticación, usualmente componente en la elaboración de golosina para los sentidos o llanamente unido al mueble decorativo; o en compatibilidad a la celebración distractora, o como agente de evasiones, o al disponérsele como servicio, como canal de legitimación ideológica en sociedades circunscritas –a través de la operación del “gusto” ejecutada por instituciones y negocios– o en el enaltecimiento de su capacidad de abreviación del contacto con esencias metafísicas a la mano y de la mano de todos esos factores –y otros más–, que configuran el cosmos del “arte visual”, en efecto, está la mediación de un profesional que hoy llamamos curador.

No cura, como en curación, ni como curandería...

Al curador lo reconocemos con facultades de ejercicio profesional en extensos panoramas de la invención, de la experimentación, del análisis, de la difusión institucional y comercial de las manifestaciones visuales, ofreciendo pautas ontológicas al discernimiento de las esferas sociales...o justipreciando la relación mercado del arte/coleccionismo y con eso, quizás, su trascendencia...

Si... el curador es puente...

No hay duda que buena parte de las actividades del curador es oficio antiguo (sacudir, acomodar y saber donde están los tesoros). Para algunos sistemas, de hecho todavía en la década de los ochenta (es en estos años que se abre y prolifera

* Curador. Director del centro cultural Ex Teresa Arte Actual (EXA/CA) donde ha sido responsable de más de 25 exposiciones

la categoría curatorial, ciertamente diversificada) el personaje era (o sigue siendo) con-
venido por organigramas de museos y acervos artísticos, en calidad de encargado del
resguardo de patrimonios culturales. Al curador puede descubrirse en tareas del cus-
todio de la integridad de objetos de valor (también denominado conservador).

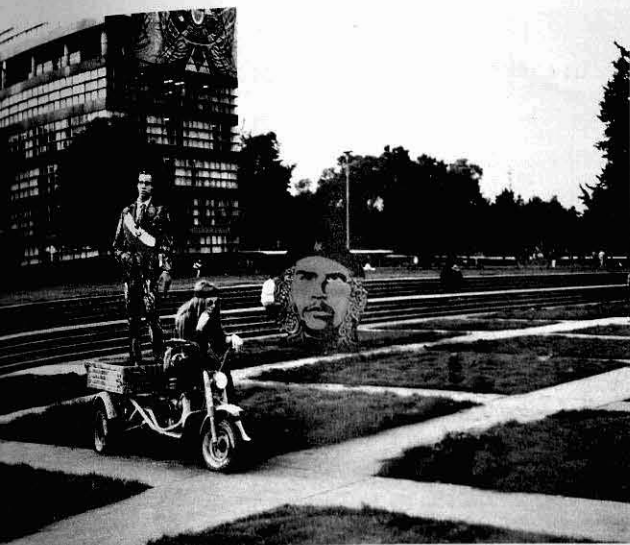
Igual en las que ocupa la habilidad política del gestor o las seductoras
que se ornamenta el solicitante, permanente de "cooperaciones". En labores que
necesariamente tendrá que efectuar –con paciencia, elocuencia y astucia social, visi-
tando amigos y no tan amigos, raramente dispuestos a la filantropía– si sus proyec-
tos cuentan con escasos fondos, si actúa desde una plataforma autónoma (curador
independiente), sin recursos financieros suficientes, y/o careciendo de materiales y
equipo técnico (por ejemplo, soportes eléctricos que son muy frecuentados en la
práctica artística contemporánea), en fin, de todos esos instrumentos que compo-
nen obras, enmarcan, promueven y registran la exposición que ha organizado.

O en las oportunas maniobras del comunicador (otra profesión
globaléctica) donde la carga de mensajes, signos y valores contenidos en la exposi-
ción bajo su responsabilidad, tienen que "competir", subordinar –desde su propia
lógica- o, de plano, ignorar o someterse a modelos de integración veloz y utilitarista
en el conocimiento de receptores que a menudo se ven atropellados por el flujo de
la información característica de la cultura masiva. O en difícil conversación con pú-
blicos muy "pasivos", indolentes ante los retos de la expresión o atados al
pragmatismo. O delante de cabezas lamentablemente adiestradas al consumo fácil,
o a la asimilación de conductas prescritas, o llanamente despectivas por costumbre,



Fotografías ganadoras del segundo
concurso universitario de fotografía.

Francisco Javier Salazar Mata. Primer
lugar. Categoría Fotografía en serie



gardo Galván Vargas. Segundo lugar. Categoría Fotografía individual

como sucede en sociedades afectadas en su curiosidad y capacidades de asombro.

Desde luego, al tipo se le ve en labores sujetas al acopio de cosas importantes, de ideas relevantes, de historias trascendentes, o de "inutilidades" que certifican el rol del arte... O incluso en la promulgación de "patética apología de la abyección"... en trazos parecidos a las que atienden otros detonadores, cazadores e, incluso, incautadores de bienes.

Harald Szeeman, director de la más reciente Bienal de Venecia, sin duda una de las figuras más importantes del "curadurismo" del arte contemporáneo, pionero de varias fuentes de

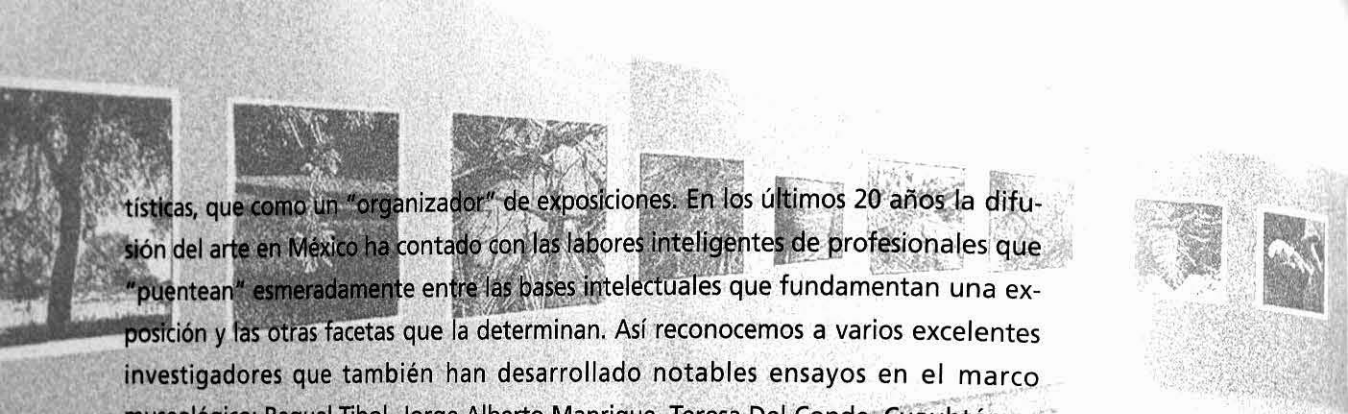
energía que hoy circulan por los modelos de acción curatorial, identifica a esta ocupación como variable de la dirección teatral de donde él surgió en los cincuenta.

El curador como ensayista, otro perfil, construye el discurso de una muestra de objetos e invenciones que contienen ideas y que conjugan conceptos constitutivos de una estructura intelectual conveniente, como la del libro, y al parecer más directa y efectiva que la impresa.

El curador en el rol de un antologista de ideas, que apoya su filosofía en el intercambio de sus reflexiones, con las manifestaciones estéticas de otros sujetos creativos y que, en cierta medida, fertiliza los modelos de representación e interpretación de realidades comunes.

Desconozco las razones por las que el curador evita la frecuente publicación de sus juicios en formatos periodísticos. Son pocos los críticos de arte, colaboradores regulares de diarios y revistas, que ejercen paralelamente curaduría. La ecuación no es categórica, pero, que me acuerde, Hans-Ulrich Obrist, Dan Cameron, Francesco Bonami, Rosa Martínez, Octavio Zayas, Jerome Sans, Mary Jane Jacob, Olivier Debrouse son algunos de los pocos profesionales del quehacer curatorial que también son reconocidos mundialmente como críticos fecundos.

Es evidente que no sucede lo mismo con aquellos que han acomodado sus actividades entre el oficio curatorial y la investigación (en las áreas de la historia, la estética, la antropología, la arquitectura o la comunicación) que se lleva a cabo en instituciones especializadas o desde el núcleo privado del curador independiente. Las investigaciones de las que hablo no están necesariamente asociadas con los temas de un proyecto de curaduría y también puede ser que el especialista sea reconocido más como un apoyo en la estructura museológica o en función de un programa de servicios de análisis, divulgación o de integración de públicos a plataformas ar-



tísticas, que como un "organizador" de exposiciones. En los últimos 20 años la difusión del arte en México ha contado con las labores inteligentes de profesionales que "puentean" esmeradamente entre las bases intelectuales que fundamentan una exposición y las otras facetas que la determinan. Así reconocemos a varios excelentes investigadores que también han desarrollado notables ensayos en el marco museológico: Raquel Tibol, Jorge Alberto Manrique, Teresa Del Conde, Cuauhtémoc Medina (quizás nuestro mejor crítico de arte actualmente), Renato González Mello, Francisco Reyes Palma, Sylvia Navarrete (que también es crítica de arte), James Oles, Karen Cordero, Rita Eder y algunos otros. También sucede, por desgracia con frecuencia en instituciones nacionales, que personas abocadas a la investigación que sustenta un guión curatorial no concretan y pasan lustros y décadas recibiendo los beneficios de su contrato laboral, mientras construyen la leyenda de una exposición fantasma.

Debe ser destacado que existen distintos modelos de organización de una muestra y que éstos determinan el marco temporal para realizarla, y el ritmo y fecundidad que acompañan la trayectoria de los profesionales en cuestión. Pueden confirmarse las experiencias de curadores que se "echan" hasta cuatro exposiciones al mes durante años, como de muchos otros que en cuatro años hacen una... unos van rápido porque sus materias (esquemas de investigación, selección de artistas, naturaleza física de obra, la vigencia de ésta frente al marco histórico o contextos pertinentes, así como la ubicación óptima para el proyecto, etc.) se los demanda... otros actúan despacio, porque la estructura que van armando o a la cual responden (por ejemplo la Documenta de Kassel, la exposición internacional de más alta consideración e influencia) es compleja.

A muchos curadores se les identifica paralelamente como artistas (por ejemplo, al efectuarse la composición de una obra colectiva que algunos tipos de exhibición de arte contemporáneo alienta). Hay artistas que se prestan a efectuar acciones propias de la curaduría con el propósito de sacar adelante exposiciones de obra de colegas suyos y la propia. Esto no se veía bien hace apenas diez años atrás; manifestaba una maniobra poco ética e incluso carente de credibilidad o truculenta; pero las cosas han cambiado y ahora resulta regular encontrarse que el organizador de la exposición —o de la galería, centro cultural o espacio alternativo— es uno o más de los artistas participantes en ella. Este modelo de actividad ha dado buenos resultados a muchos y también son muy frecuentes ahora los espacios manejados por artistas (en otros países les llaman *artists' run space*).

Hay curadores que pasan sin dificultad de un lado a otro del mostrador. Muchos, como un servidor, tenemos que dejar a un lado nuestras inquietudes creativas para no distraernos, dar un mejor servicio a quienes confían en nuestra "operación mediadora" y, a mi entender, para intentar cumplir sincera y fielmente con el rol de "legitimador" que se le impone.



José de Jesús Ávila Ramírez. Primer lugar. Categoría Fotografía individual

Ha sido inevitable que el espíritu de protagonismo espectacular que prevalece en esta época se adhiera al oficio curatorial y en efecto, existen muchas "estrellas". Curadores con muchos *fans* que no sólo admiran sus exposiciones, también acuden eufóricamente a los actos donde se presentan, incluso los siguen cruzando océanos y continentes, y llegan a adorarlos como si se tratara de líderes religiosos o aparatosas personalidades del *showbiz*. Estos "figurones" son los más buscados por instituciones y empresas privadas para organizar (con presupuestos millonarios y estructuras fenomenales) las grandiosas demostraciones de "lo que verdaderamente importa". Por supuesto que son sólo éstos, una docena cuando mucho, los curadores que encuentran honorarios comparables con los que reciben jugadores de fútbol o *supermodels* de pasarela.

Hace unos años en una revista seria apareció la idea de que los curadores pronto podrían sustituir el puesto que ocupaba hace unos años la estrella de rock... De veras.

Sucede también que muchos artistas detestan a los curadores, no entienden o no aceptan sus contribuciones profesionales, evitan su mediación y maldicen su influencia, a veces anunciada por algunos adeptos desnivelados, como más deslumbrante que las exposiciones que organizan, mejor articulada que la obra que en ellas muestran y, según parece, mucho más atractiva que la personalidad de los artistas que la fundamentan... fenómeno sin duda descabellado, pero comprobable.

Como sea, ahí tenemos a esos expertos que invierten su energía en la preservación, la clasificación, la postulación, la germinación (en todo terreno), la

diseminación, la cosecha (fructífera o exigua) de los caracteres que configuran la relación del arte visual con el mundo actual. Una relación, como he mencionado antes, que no es simple y sí presenta muchos perfiles que podrían acreditarse como legítimos en más de una órbita mental.

Las clasificaciones y juicios "a ultranza", por lo menos en este universo, han resultado insuficientes frente a las normas de una descomunal relatividad. A pesar de las imposiciones –también dispuestas con una llama desmedida– de lo que reconocemos muy vagamente como *multiculturalismo*, de la intemperancia de una supuesta réplica *globalizante* (de economías inducidas desde el capitalismo) en los incontables sistemas de pensamiento que transitan por nuestras realidades, o del fascinante masaje que pueden propinarnos los *media*, la especie humana –o su voluntad, humor, aliento– sólo puede ser "aprehensible" en el discurso de lo "inconquistable"...allá en "los anillos de una paradoja que puede llegar a ser tan joven como Saturno", como diría Martin Kippenberger.

Aunque debo ahora dudar de su omnipresencia, el arte visual ya tiene licencia para circular prácticamente por donde sea. Está arriba de la chimenea, como desde hace años, y en la iglesia, como hace más. Está adornando el corredor, como la maceta que no se mueve de ahí, y rondando en salas de museos, muchas veces tan inconsecuentemente como la maceta. Visita entornos donde el flujo uretral es incontenible (la ruta de la amistad, le llaman) y se descubre –insensible– en una esquina donde, desde luego, estorba ("pero quién se atreve a cuestionar la generosidad del mejor escultor que ha tenido este país en un siglo, licenciado"). Tanto en recintos para la paz espiritual, como en abrevaderos para el chanchullo. En galerías *ultrachic*, en sitios específicos (donde la concomitancia arte-representación resulta reguladora usualmente y el contexto será materia exquisita), en espacios alternativos (las mejores incubadoras, las opciones a programas de educación raídos), en bienales internacionales (magníficos puentes para la confrontación de ideas sobresalientes, de modelos prometedores, de guías de provocación y de luchas de poder), en cajas de alguna feria de arte (donde la moneda lavada, la inversión a corto plazo, el rumor, el mareo y la moda, más que la erudición, más que la sabiduría, inclusive más que el gusto personal del cliente que adquiere obra, serán los conductos de la vaporosa, efímera estimación que, por otro lado preside las nociones que se tienen, en mayor medida, del valor del arte visual hoy), en centros comunitarios (donde todavía puede creerse al arte portador de bienes espirituales al apetito profundo de vecino y similares a uno, teóricamente), o en reservas ecológicas (adivinando armonía entre dos causas difíciles), y en *pins* partidistas, cachuchas beisboleras, o hasta, probablemente, en el paraíso que descubren los amantes, donde afectadamente surgen manifestaciones de la poética, de la pasión, de la magia, del absurdo genial...y cerca, el curador (el alquimista, el ordenador, el traductor, el jugador, el constructor).

A reserva de que alguien pueda convencerme, hoy todavía no tenemos un banco de datos conciso que dibuje la figura unificada del curador. Hay pocos libros sobre el tema. Muchos artículos, eso sí, pero monumentalmente dispersos. La primera escuela para curadores, organizada por una señora no-académica, se abrió a finales de los ochenta, hace muy poco, en Grenoble. La idea pegó pronto y dos o tres instituciones en Londres y Nueva York oportunamente implantaron en sus programas educativos la carrera que demanda sobre todo una suficiencia económica definitivamente despreocupada. En los últimos años, al ponerse tan de moda el oficio (mucha gente cree que es muy sofisticado, que garantiza viajes y que te trae miles de amigos), los métodos de preparación –curatorial– se han ampliado notablemente, incluso hacia circunstancias donde no es requisito manejar historia del arte o el haber cursado preparatoria.

No exagero cuando digo que en México son más que raquílicas las posibilidades de formalización de este trabajo. Dice alguien que se puede llegar a ser curador al acreditar un nivel de educación en los departamentos de Historia del Arte

o Filosofía de nuestras universidades, pero esto es tan relativo como el incursionar en la organización de exposiciones habiendo estudiado veterinaria. Un administrador puede ser un notable *comisario* (así denominan al curador en España y en países donde se habla francés se obliga *conservateur*. En Japón le dicen *quién-sabe-qué*, tan complicado que parece prefieren mejor destacarlo con un gesto con la mano...el neologismo “curator” es lo que predomina pero ¡hasta en eso todavía no nos podemos de acuerdo!) si reúne algo bonito para admirar y comentar.

Lo que es absolutamente cierto es que nuestros curadores se han hecho en la práctica y hasta ahora no hay programa académico que acredite el nivel de una preparación sólida. Generalmente los que trabajamos en este asunto nos hemos forjado bajo nuestros propios modelos y principios. A veces encontramos documentación que ayuda o rectifica el proceso, sólo a veces. El contacto con la experiencia de otros ha sido y es, la plataforma de acción.†





ENTREVISTA CON JUAN SORIANO

Elena Poniatowska

Si se acepta la tesis de que la dinámica del arte mexicano se asemeja a un péndulo que oscila entre la cerrazón y la apertura, Juan Soriano (1920) fue un claro inspirador del punto de inflexión que en la década de los cincuenta se distanciaría del nacionalismo para dar paso a una inspiración universalista.

Formado en la "escuela mexicana" de pintura, se distanció del muralismo imperante, ligándose a tendencias cuya búsqueda iba en otro sentido: lo fantástico e insólito de lo cotidiano.

En esta entrevista, publicada en junio de 1958 (*Revista Universidad de México*, vol. XII, núm. 10), Juan Soriano habla precisamente de esa distancia y diferencia en el modo de entender el arte entre la "escuela mexicana" y su propuesta, frente a las interrogantes de Elena Poniatowska, en los inicios de su carrera periodística.



Juan Soriano dibujaba niñas con palomas muertas, niñas lavándose las manos, niñas regocijadas bajando las escaleras, follajes verdes y perfiles flacos y lánguidos, retratos finos y retratos poéticos, y todo se vendía como pan recién salido del horno. ¿Por qué dejar, entonces, tan honorable carrera?

El pintor había encontrado soluciones estéticas que satisfacían a su público, y de repente se resolvió a perderlas. Fue como volver hacia atrás, como volver a no saber nada. Juan Soriano comenzó a moverse dentro de la nulidad para emerger con un grueso pincel que da anchos rayones y abruptos brochazos. Ha olvidado por completo las pequeñas pinceladas con que retocaba, por enésima vez el ala de una paloma.

Hay pintores que buscan lo desconocido. Juan Soriano es uno de ellos. Va hacia lo imprevisto y nos da formas portadoras de misterio. En la pintura actual de Soriano, hay un alto grado de magia, y quizá una voluntad encarnecida de éxtasis.

El miedo a la impostura en la pintura abstracta, hace que los espectadores se cierren a la comunicación. No se dan cuenta de que los cuadros colgados en la pared son fenómenos inesperados y aislados. Para muchos el abstraccionismo es el arte más impenetrable y más inhumano que pueda existir, porque siempre ofrece la posibilidad del engaño. Y a nadie le gusta sentirse engañado! Sin embargo, los señores jueces del Salón de Invierno de 1957, que cada año organiza el Salón de la Plástica Mexicana: Raúl Flores Guerrero, Jorge Juan Crespo de la Serna, Enrique Gual y Guillermo Lemus, le dieron el premio a Juan Soriano, por "El Pez". Es la primera vez que los jurados oficiales reconocen una pintura que no es académica, y los asistentes al acto de entrega, bien pueden decir, presenciaron el nacimiento de la nueva pintura mexicana.

Cuando entrevisté a Siqueiros —hace algún tiempo— me dijo que Tamayo y Soriano estaban dentro de una tendencia sin salida, que agoniza, algo así como fin de una raza... Ahora, le pregunto a Juan Soriano, si se siente tan individualista y tan fuera de la vida real como lo piensa Siqueiros:

—El arte de Siqueiros es tan individualista como el mío, con todos sus complejos, sus conflictos, sus creencias...

—Pero ¿qué no crees, Juanito, que en la pintura de Siqueiros pueden participar muchas más gentes que en la tuya?

—Los que están cerca de Siqueiros están cerca de su obra. Siqueiros se limita a un país: México. Y a una idea política. A mí me interesan ideas mucho más amplias.

—¿No te interesa la política?

—Francamente no. Creo además que en México es muy difícil hacer nada en la política, y mucho menos por la política. ¡De todos modos anda por los suelos!

—Volvamos al tema de la pintura. Tú, ¿para quién pintas? Siqueiros dice que pinta para el pueblo, para las grandes masas...

—Yo nunca pinto para nadie. Pinto para mí, porque tengo la necesidad de pintar. Y Siqueiros también pinta para él mismo... En términos generales, el pintor es su circunstancia temporal, y creo que las circunstancias de Siqueiros son muy diferentes a las mías. Siqueiros quiere hacer una pintura fuertemente nacionalista, "telúrica". Yo tengo la ambición, y la he tenido siempre, de ser universal.

—Pero, del oficio de Siqueiros, qué opinas?

—Encuentro que el arte de Siqueiros es excelente, porque lo expresa a él.



—Hace un momento dijiste en un tono despectivo que la pintura de Siqueiros era "nacionalista". ¿No crees, entonces, en la pintura nacionalista?

—La único que me separaría de cualquier medio de expresión es el no estar capacitado para entenderlo.

—Entonces, ¿estás de acuerdo con la obra "realista" de Siqueiros?

—¡No, hombre! ¿Cómo voy a estarlo? Creo que es perfectamente inútil. La respeto, claro está, así como respeto la actividad de cualquier hombre sobre la tierra; pero creo que lo que emprenden los pintores "socialistas" en México no tiene sentido. Es absurdo darle un arte plástico a un pueblo que ya tiene un arte pictórico propio, un arte popular mucho más valioso que la obra de cualquiera de los "Tres Grandes".

—Pero, Juan, los mexicanos no tenían conciencia del

valor de su arte hasta que Orozco, Rivera y Siqueiros, no los pintaron en sus murales. Ellos no se daban cuenta de lo bello que eran sus proporciones personales, sus ojos rasgados, sus trenzas, sus cántaros de barro, sus juguetes y figuritas de azúcar, hasta que los pintores no los seleccionaron y los enaltecieron al ponerlos en sus murales. ¡Los indios se sintieron por fin "reconocidos"!

—Mira, Elena, ¡esas son marihuanadas! Eso de que solamente puedes encontrar lo que eres a través del arte es una estupidez. Esos murales son una especie de cebo para atraer a los turistas. Son idénticos a los grandes carteles de las agencias de viaje: *Visit Mexico*. Además, esos murales no revelan nada. Son crónica y no creación poética. Diego Rivera hizo un arte completamente burocrático. Se convirtió en un propagandista de la revolución triunfante...

—Bueno, Juanito, pero tú no puedes negar que Diego haya pintado en lenguaje que todos entienden...

—Justamente, le reprocho el haber prostituido completamente el lenguaje pictórico, rebajándolo casi a la caricatura, a lo vulgar. Porque, fíjate, la caricatura es una creación de la época burguesa. Antes no existía.

—Entonces, para ti, Diego Rivera es un burgués que hacía pintura con sentido social. ¿No crees en la pintura con sentido social?

—Creo que cualquier pintura tiene un sentido social, puesto que está hecha por un hombre que vive dentro de la sociedad. ¡Mira a Picasso, Elena! ¿A poco se ha preocupado por el *mensaje*? Y, sin embargo, ¡lo conocen hasta los ciegos! ¡Y qué discípulos, y qué escuela ha hecho Picasso!

—Pero no puedes negar que Orozco, Rivera y Siqueiros han participado profundamente en la vida del país, en la historia de México... Son rebeldes, protestan contra las injusticias...

—Su rebeldía es relativa y tiene que ver mucho más con la auto-publicidad y la auto-propaganda, que con otra cosa. Mira, Elena, yo nunca he visto que pinten un mural en contra de las injusticias sociales de la actualidad. Siempre han hecho metáforas y han retratado hasta el cansancio (como si todos poseyeran la misma negativa de una fotografía ya usada) las maldades de los españoles en tiempos de la conquista. Pintan todo aquello que "ya pasó y que no los compromete". ¿A que no pintan nada en contra del gobierno actual? ¿A que no?

—No sé. Pero, últimamente, dos grabadores del Taller de la Gráfica Popular, Beltrán y Mexiac, ayudaron con dibujos y grabados a los pobrecitos maestros que dormían en los patios de la Secretaría de Educación...

—¡Pero eso no tiene nada que ver con el arte, Elena, por Dios!

—¡Bueno, bueno, no te enojés! ¿Por qué dijiste hace un rato que los «Tres Grandes» habían prostituido el lenguaje pictórico?

—Porque le han puesto al pueblo malos libros de texto entre las manos.

—Pero, si el pueblo ni siquiera sabe leer. ¡Y, además, estamos hablando de pintura!

—Por eso mismo te digo. En vez de enseñarle a leer con grandes poemas, le muestran los últimos crímenes, la tan llevada y traída revolución, y dale y dale con los horrores y las injusticias de la Conquista. Para pintar la libertad, dibujan a una señora con las cadenas rotas, y Braque da más idea de la libertad al pintar una paloma que vuela ...

—¿Y Siqueiros?

—Me parece muy bien que Siqueiros pinte una señora académica con cadenas rotas, si hace un gran cuadro, pero Siqueiros que tanto habla de la liber-

tad no deja que los demás pintores pinten como quieran...

—¡No tiene nada que ver una cosa con la otra! ¿Por qué dices eso? ¿Porque Siqueiros afirmó que no tenías salida?

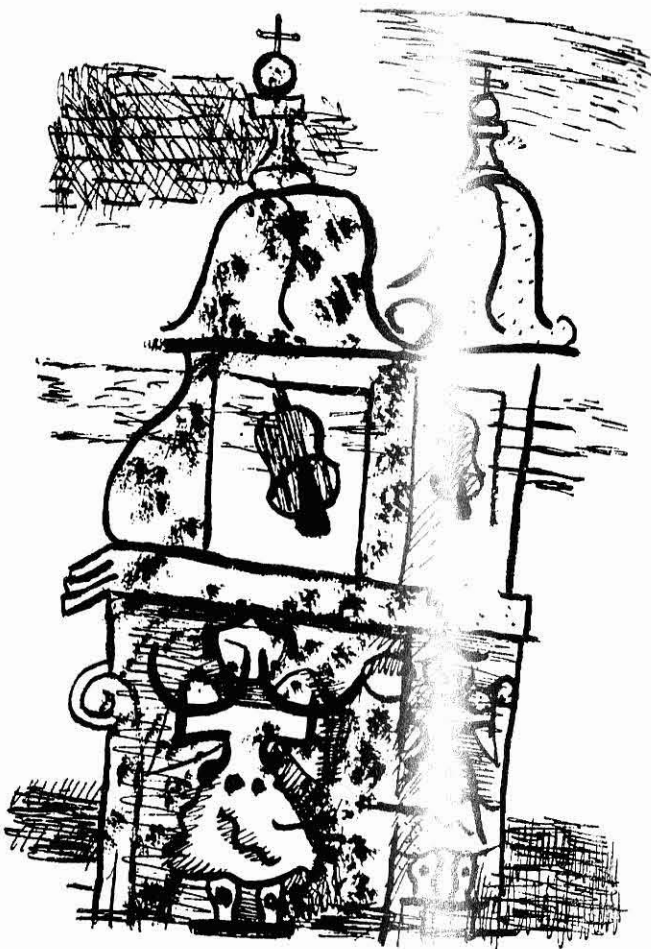
—No. Pero ninguno de los "Tres Grandes" ha sido generoso. Orozco fue a la Galería de Inés Amor y le pidió que retirara un cuadro mío... "¡Si no quitas ese cuadro, Inés, yo me salgo!" ¿Te parece generoso? Los pintores sociales o socialistas —como quieras llamarles— tienen la actitud del moralista, del redentor. Siempre están tratando de decirles a los demás lo que tienen que hacer. Sus pretensiones morales son tan grandes, que yo no sé a qué horas descansan, y son hombres comunes y corrientes. Piensan sinceramente que van a crear una revolución con cada cuadro que exhiben, y que cada pincelada provocará la caída del mundo capitalista. ¡Además, yo no me atrevería jamás a tener la opinión que ellos tienen del pueblo!

—¿Qué opinión?

—Siempre hablan del pueblo como si tratara de una manada de borregos a los que hay que enseñarles las cosas de una manera *muy primaria*, porque tienen poca fe en la inteligencia de ese pueblo que tanto defienden ...

—Bueno, Juan, pero no puedes negar que el pueblo no sabe leer ...

—¿Otra vez la misma objeción? ¡Qué importa que no sepa leer! ¡Sabe sentir! ¿Por qué tienen los pintores mexicanos esta actitud de superioridad? Para mí lo ideal sería vivir en una ciudad de individuos, no de borregos. ¿Con qué derecho se sienten profetas, Rivera y Siqueiros? Además, fueron profetas impuros e interesados. Puedo asegurarte que cada vez que Siqueiros inicia un nuevo cuadro, piensa: "Cada pincelada que doy es una inversión". "¿Estaré haciendo una obra muy mexicana?" "¿Estaré dan-



do una lección de sociología?" "¿Tendré pingües ganancias?" "¿Habré destacado lo bastante *mi mensaje*?" Sinceramente, Elena, ¿tú crees que se pueda hacer una obra de arte en estas condiciones? ¿No te indigna el procedimiento de los llamados "Tres Grandes"? Para mí, la pintura es una cosa tan espontánea, tan radicalmente pura, que el *fabricarla* así me parece un crimen. Veo el mundo de la pintura tan vasto de formas y de colores que nunca me atrevería a limitarlo. El mundo de la pintura me parece casi tan extenso como el de la música, y su belleza es quizá mucho mayor que el de la música. Por eso creo que limitar a la pintura es empobrecerla.

—¿Limitarla?

—Sí. Limitarla como lo han hecho Rivera y Siqueiros.

La han reducido a contar la historia de cualquier caudillo de una manera simplista y con formas académicas y gastadas. ¿No crees que la han empobrecido, que la han burocratizado? Además, lo que ellos hacen es aburridísimo.

—Aburrido ¿para el que pinta o para el espectador?

—Para los dos. Estoy seguro de que Siqueiros se la pasa bostezando. En cuanto a los grandes murales, no me interesan. Me aburren profundamente.

—¿Qué es lo que te produce admiración, entonces?

—Estoy agradecidísimo por el mundo que nos dio. Miró, por ejemplo. Un arte mágico, total, en que se ve al hombre profundamente, al hombre de todos los siglos, a través del pasado y para el futuro...

—Pero, ¿ese hombre es intemporal?

—Sí, claro. El hombre sin tiempo, y por eso mismo, el que pertenece a todos los tiempos y a todos los países.

—¿Tú, no quisieras tener nacionalidad?

—No me importa mi nacionalidad. Puedo asegurarte que no la llevo auestas, ni tampoco me acuerdo a diario de que soy mexicano...

—Pero, ¿te gusta ser mexicano?

—¡Claro que me gusta! Lo soy sin ninguna dificultad y sin preocupaciones. Pero no me molestaría en lo más mínimo pertenecer a otro país.

—Entonces, cuando pintas, ¿no consideras que estás haciendo una obra mexicana? ¿No piensas que contribuyes en alguna forma a fortalecer la revolución en el país?
(Juan Soriano se ríe.)

—Para mí, la única revolución importante es la del gusto. Fijate, Elena, también en el gusto hubo cá-

nones que hicieron los alemanes. Había leyes, cláusulas y se miraba con desprecio a los que profesaban el mal gusto. Primero no se hablaba más que del arte griego. De pronto empezaron las gentes a estimar el arte chino, el arte azteca. ¡Y así a través de la historia! Ahora tenemos un campo enorme donde el gusto puede desplegarse a su antojo. Esto significa que el mudo se ha enriquecido, el gusto ha aumentado en vez de disminuir. En la actualidad te puede gustar tanto una obra de arte chino de hace dos mil años, como un cuadro de Picasso. Puedes disfrutarlo lo mismo, y además sientes qué perteneces tanto al pueblo chino, como al azteca, al griego, y no estás limitado a las creaciones nacionalistas del señor Siqueiros que es un revolucionario institucional.

—Pero, tú no puedes negar que Siqueiros ame a México.

—Eso no tiene nada que ver con lo que estamos hablando, Elena. ¡No pienso que Siqueiros sea un héroe!

—¡Yo no te estoy diciendo que sea un héroe! Es un pintor...

—No creo que ningún gran pintor haya hecho obras de arte "en contra de"...

—¿Y consideras que Siqueiros ha pintado "en contra de"?

—Claro. ¿Qué no has visto esos puños vengativos envueltos en piroxilina? Sólo se pueden entender las emociones artísticas por medio del amor. Goya nos hizo detestar la guerra, porque pintó el horror, pero sin comentarios. Veía el horror y nos lo presentó, eso es todo. Nos conmovió con el negro y el blanco de sus aguas fuertes, pero no con la expresión teatral de un rostro. ¡Fijate, Elena! Nos hace sentir dolor y no rencor. Crea un clima de tragedia en cada una de sus obras, pero sin melodrama, sin esa cosa ramplona del pintor que todo te lo quiere explicar, y convencerte.

—¿Tú crees que los miembros del Taller de la Gráfica Popular, te quieren explicar todo y convencerte?

—Sí. Han caído repetidas veces en el melodrama y en lo ramplón. ¡A mí nunca me han convencido de nada! ¡Tanto Benito Juárez y tanto Lázaro Cárdenas! ¡Tanto Zapata y tantos revolucionarios bigotudos! ¡Tantas madres implorantes y tantos fusiles! ¿A dónde nos lleva ese despliegue pseudopatriótico? Creo que todos los miembros del Taller de la Gráfica Popular son hombres de buena fe, pero no han dado pruebas ni de una gran capacidad creadora, ni de una gran inteligencia. ¡Son más bien los mineros de la pintura mexicana!

—Pero, Juan, las injusticias que se cometen en México y la pobreza de los indios sí te indignan, ¿verdad?

—¡Claro que me indignan! Y tengo mis ideas al respecto. Algún día te hablaré de mis propósitos *socialistas*, pero no en esta entrevista. La lucha del capitalismo por sostenerse y del proletariado por llegar al poder es tan importante que el pintor, y el artista en general, viven bajo la continua amenaza de perder su libertad de creación. Se pinta bajo la imposición de los partidos y de los clientes. ¿Por qué no dejar a la gente que se exprese, y que viva? Esta es la única forma de que partes del individuo que son desconocidas salgan a flote. ¡Gracias a Dios que ahora me han clasificado como pintor abstraccionista! Porque si no, habría yo recibido pedidos para hacer carteles "en contra de", retratos de López Mateos e imágenes de la revolución. Porque ¿sabes? Elena, muchos pintores han contribuido a la campaña de propaganda para las próximas elecciones.

—Juanito, hablas como un misántropo, como si pudieras vivir absolutamente solo, como si no quisieras participar en nada ¿Que no crees en la humanidad?

—¡Ay, Elena! Picasso cree en la humanidad, en la belleza, en la tradición, y quizá es uno de los últi-

mos pintores que siguen los cánones de la belleza greco-romana. Y, sin embargo, Picasso no es servil, y no pinta *para ser útil*, o por encargo. Pintar es un acto libre. Pintar es también un acto universal ...

—Tú crees, entonces, que los pintores mexicanos no tienen sentido de lo universal?

—Todos los hombres de esta época somos hombres especializados, y por lo tanto mutilados. Yo he visto y sé que la mayoría de los pintores mexicanos no han leído ni siquiera las obras maestras escritas en español, muchísimo menos las obras inglesas o francesas. Otros muchos jamás han visto un cuadro original de algún gran maestro de la pintura universal. Creo que para participar del mundo y para luego devolver como un eco esas sensaciones, se necesita estar capacitado para disfrutar de las grandes creaciones de la humanidad.

—Pero yo sé que hay muchos pintores que leen ... Por lo menos leen libros de sociología. ¿De dónde crees que sacan los temas para los cuadros que pintan?

—Hay que vivir la vida y no escarbar datos estadísticos. En México, los pintores también se especializan. Un pintor no sólo debe ser pintor, sino poeta, escritor, músico, cantante, bailarín, lo que tú quieras ...

—Pero ¿no le temes a eso de que "el que mucho abarca poco aprieta"?

—No entiendes, entonces, lo que quiero decir. Para mí lo ideal es que el hombre se pueda expresar escribiendo, pintando, bailando y haciendo música. Un pintor tiene que saberlo todo, porque entre más sepa, su pintura será más rica y más valiosa.

—Y, ¿qué piensas del público mexicano, de los espectadores?

—Ahora hay un afán por catalogar el cuadro antes de verlo, y luego, catalogar al pintor que lo hizo. La



gente no piensa más que en inflar la obra de arte a la categoría de lujo, o de artículo inmortal. No se pone a admirar el cuadro por mera satisfacción, o porque la obra le produce una emoción sencilla.

—Y ¿tú, estás satisfecho con lo que pintas, Juan? ¿Ya no haces apuntes del natural?

—Sí. Estoy satisfecho. En cuanto a los apuntes, el otro día Octavio Paz fue a Coyoacán, y me dijo que había visto una niña montada en bicicleta que rasgaba las altas bardas, rosas y azules, con los árboles más altos aún, y que la niña vestida de blanco, parecía volar, porque ni siquiera se veía la bicicleta. ¿Por qué no pintas eso? —me preguntó Octavio... El poeta Paz es como mi mamá, que me pedía: "¿Por qué no pintas a tu hermana el día en que se casó?, tan bonita que se veía con su vestido blanco"...

—Y ¿por qué no pintas todo eso?

—Porque esa clase de pintura ya pertenece al cine y a la fotografía y no está en mi camino.

—Y ¿Siqueiros?

—¡Siqueiros es un espléndido cineasta!*

Ilustraciones tomadas del artículo original publicado en la revista *Universidad de México*.

Poema

José Manuel Mateo *

"... una bonita definición de la muerte".

Lo que ha dejado de oírse.

Todo lo que ya no se oye.

José Revueltas

porque el sueño y la muerte

nada tienen ya que decirse

Xavier Villaurrutia

desierto
en el rumor del agua
desierto
en el silencio habitado
desierto
como un cristo sin sangre
desierto
así como la noche
tremendamente nocturna
tremendamente sin labios
desierto
en la calle sin ángulos
empapada por un vasto afán
de posesión
desierto
sin poder establecerme
desierto
en el quicio de una puerta
de un idioma personal
de una memoria celeste
desierto
en un trance de no entrar
desierto
en un trance de no salir
desierto
en la nostalgia del rojo
desierto
en el regreso del azul

desierto
en un descenso interminable
donde un hombre como yo
también se aleja
desierto
sin respirar siquiera
desierto
en el aire de vidrio
desierto
sin brazos que tender
desierto
sin manos para asir
desierto
sin voz que madura
desierto
en la red de los nervios
desierto
en el beso o tumba de la tierra
desierto
en el beso o tumba del mar
desierto
en el que no sé nada
desierto
como el hijo del hombre
asombrado
en su intensa soledad
desierto
porque la vida y la muerte
no tienen más que decirse

* Poeta. Autor del libro *Cierta voz*, Ambosmundos.
Becario del FONCA.

LOS ORÍGENES DE SANTA Y LA BIOGRAFÍA DE UN CALAVERA

Álvaro Vázquez Mantecón *

Cuentan que en alguna reunión de la Academia Mexicana Federico Gamboa dijo en tono de guasa: "Pues así como me ven de decente y respetable, vivo de una mujer de la calle, de mi Santa..." José Rubén Romero, autor de *La vida inútil de Pito Pérez*, que estaba al lado suyo, se apresuró a contestarle: "Pues yo le gano, don Federico, porque yo vivo de mi Pito."¹ A ninguno de los dos le faltaba razón: ambos habían recibido dinero a partir de las regalías, producto de la venta de sus libros así como de las adaptaciones cinematográficas de sus obras. Aunque en materia de comparaciones y su relación con el cine mexicano la importancia de la novela de Gamboa sin duda superó a la de José Rubén Romero.

Las versiones cinematográficas de *Santa* acompañaron al cine mexicano en momentos cruciales. En 1918 la versión de Luis G. Peredo apuntaló la incipiente producción de cine mudo en el país (la película tuvo tanto éxito que su productor Germán Camus se animó a fundar unos estudios cinematográficos profesionales);² la de 1931, dirigida por Antonio Moreno fue pionera de la industria cinematográfica sonora que nació en aquellos años. Cuando Norman Foster filmó la tercera versión en 1943, parecía constatar en ella la madurez y plenitud del cine mexicano de los años cuarenta. Por último, como pilón, en 1968, en la última versión, interpretada por Julissa, *Santa* pareció despedir las glorias de la producción cinematográfica

gráfica industrial pocos años antes de ser desplazada por el cine auspiciado por el Estado.

En suma, una película adaptada cuatro veces y que acompañó de manera tan persistente al cine mexicano a lo largo de su historia debe haber tenido algo especial. El relato creado por Gamboa tuvo, como ningún otro suyo, una vocación particular para convertirse en un arquetipo exitoso.³ En la historia de esta muchacha de Chimalistac que es seducida y abandonada por un militar y que termina refugiándose en un burdel, se describe con plenitud un problema tratado recurrentemente tanto por el cine como por la literatura: la "caída" de una mujer al ámbito prostibulario.

Quizá la clave del éxito no esté en el tema, sino en la manera de enfocarlo. Películas y novelas originarias comparten métodos y propósitos: mostrar un mundo deseado y prohibido a la vez para poder realizar una prédica moral. Así, tanto el cine como la novela de Gamboa tienen un punto en común: la crítica y/o la preocupación por las modificaciones contemporáneas de la vida social en la modernidad.

Aquí trataré de hacer un recuento de cómo se fueron gestando algunos de los elementos y conceptos esenciales de esa historia a través de una fuente singular: los diarios privados de Federico Gamboa. En ellos, el autor hizo una elaboración semiliteraria (*rarita*, pues) de su vida de



* Historiador, UAM-Azcapotzalco

calavera. Esa fue su "materia prima" para crear el relato en cuestión. En ellos se ve cómo se perfila en Gamboa una atracción por el tema de los "bajos fondos". Ésta terminará convirtiéndose en una historia modelo, con una intención didáctica en la que impera una doble moral. En suma, se trata de una visión ávida pero a la vez moralista sobre la prostitución. Algo que en mi opinión, es la clave del discurso cinematográfico —tradicionalmente conservador— sobre los bajos fondos.

Los diarios de Gamboa

Pocos escritores mexicanos han tenido la compulsión que tuvo Federico Gamboa en documentar su propia vida. En 1893, apenas a los veintinueve años, publica *Impresiones y recuerdos*⁴ en Buenos Aires (lugar en el que se encontraba como parte de la legación mexicana en Sudamérica). Se trata de un apunte biográfico, sorprendente en la medida que el escritor cree que a una edad tan temprana alguien pueda estar interesado en su vida. Gamboa admite el "egoísmo" que subyace en sus escritos biográficos. De alguna manera está convencido de que su obra será importante y cree que sus páginas contendrán apuntes de la realidad que posteriormente serán parte de sus novelas, siguiendo el ideal de la literatura naturalista. Después de publicar *Impresiones y recuerdos*, Gamboa comienza la escritura sistemática de su diario, el cual se programa publicar, desde entonces, en lapsos de diez años. El primer volumen de *Mi diario. Mucho de mi vida y algo de la de otros*, apareció en 1908; en años posteriores (1910, 1920, 1934 y 1938) se editaron los siguientes.⁵

Es evidente que Gamboa no escribía el diario para sí mismo, aunque estuviera muy interesado en crear la ficción de que se trataba del producto de una intimidad consignada con disciplina. Sin embargo, estaba claro que algún día saldría a la luz y sería leída por los demás, lo cual necesariamente le impuso un sesgo.⁶ Además, es probable que llegado el tiempo de publicación el escritor alterara sus escritos. Por ejemplo, resulta interesante que se haya perdido precisamente la sección correspondiente al año de 1913, momen-

to en que Gamboa regresó a México para formar parte del gobierno de Victoriano Huerta.

Seguramente Gamboa estaría pensando en el público que en un futuro se asomaría a su "intimidad" y buscaba dar un sentido preciso a sus vivencias. Por ejemplo, algunos apuntes autobiográficos (*Impresiones y recuerdos* y los primeros volúmenes de *Mi diario...*) parecen estar escritos con un sentido agustiniano: el hombre probo confiesa su vida turbulenta para consignar el triunfo de la moral. Son textos que difícilmente podrían ser tomados en cuenta como la realidad de su vida. En todo caso, se trataría de una acumulación de vivencias que posteriormente alimentaron su obra.

Así aparece una prefiguración literaria que tomada con cuidado constituye una fuente ineludible en el trabajo de contextualización de la escritura de Gamboa, en tanto que muestra sus preocupaciones principales y el origen de algunos de los pasajes de sus novelas.

Gamboa y el naturalismo

Sin duda, uno de los motivos más evidentes del éxito de *Santa* en su tiempo fue la llaneza con la que trató temas en aquel tiempo considerados como "escabrosos", e incluso, "pornográficos". Por ejemplo, las descripciones puntuales de los ambientes prostibularios de la ciudad de México pocas veces habían sido tratadas de manera tan precisa en la literatura nacional. Gamboa encontraba en el naturalismo literario una excusa para tratar este tipo de temas. Este género, que había sido desarrollado en Francia por escritores como Emile Zola, fue importado por Gamboa a México, convirtiéndose en uno de los primeros autores en verse comprometidos con una descripción casi científica (acorde con el positivismo de la época) de la realidad social. Sin embargo, según escribió Gamboa, no fue Zola quien lo animó a adentrarse en la recreación de lo cotidiano, sino un contemporáneo suyo, Emilio Rabasa:

[Rabasa] No pintaba la luna, ni aventuras extraordinarias, ni amores inverosímiles,

sino que pintaba sucesos y personas que nos eran conocidísimos, que nos sabíamos de memoria; y sacó a la luz nuestros pueblos, nuestra capital; [...] mas lo hizo con tal arte y tal verdad, que yo me dije: Si el arte te falta, adquiérela; pero ya tienes ahí el secreto. Pinta y habla acerca de lo que veas y de lo que hayas visto; ésa es la novela que buscabas, la que siempre interesa y la que siempre vive.⁷

Con esas dos influencias, la de Rabasa, pero sobre todo la de Zolá, Gamboa intentó recrear la vida cotidiana. Su primer libro (que no por casualidad se llamaba *Del natural*) estaba conformado por una serie de cuentos sobre diversos asuntos, como la descripción del adulterio o la exposición de los peligros que acechaban a las primeras mujeres que trabajaban en oficinas públicas; relatos que se ocupaban del orden moral de la actividades cotidianas de los seres humanos.

Gamboa siempre se defendió de los ataques a estos libros explicando que sólo hablaba de "lo que sucede":

¿Por qué asustarse de que un libro nos hable de cosas reales, de cosas que han sucedido, que suceden, y que sucederán en esta lucha eterna de los dos sexos; lucha de acercamiento, de compenetración; lucha fatal, fisiológica y humana? [...]

Claro que mi ensayo, con tales intenciones, naturalista había de ser, vale decir, sincero y franco, dentro del único orden posible en arte.⁸

Gamboa se afirmaba como la vanguardia del naturalismo mexicano; prácticamente un representante de Zolá en el país. En un momento de exaltación describió al naturalismo como un "ejército triunfador", y a sí mismo se consideró como un soldado que, "aunque rezagado, aprieta el paso para reunirse con las tropas victoriosas".⁹ En esta metáfora bélica tan poco afortunada, Zolá aparecía como



el gran capitán, a quien debían imitar los escritores latinoamericanos, quienes debían luchar contra toda escritura que no implicara la descripción de "la verdad". Nada de "castillos, trovadores y pelucas", lugares comunes del romanticismo.¹⁰

Pero, para Gamboa, la descripción de la realidad también necesitaba límites morales. Los escritores no debían traspasar la línea tenue que separaba la descripción verista con la pornografía: "En buena hora que se clame contra los falsificadores del naturalismo, contra los pornográficos; lo merecen, y ojalá que desaparecieran de un solo golpe y para una sola vez; pero los otros, los austeros, respetémoslos."¹¹ Creía que el novelista debía tener una actitud radical sobre ciertos temas morales. Por ejemplo, en el caso su novela *Apariencias*, dijo haber intentado que su lectura provocara en el lector "ascos y miedos hacia el adulterio, contra esa llaga, que al decir de los que la han sufrido, no cicatriza nunca".¹² La moralidad quedaba presente en el sentido otorgado a la trama, donde el destino de los amantes es manipulado por el escritor como una demostración moral de la vileza del adulterio. Este punto fue particularmente importante: el hecho de que Gamboa se viera a sí mismo como un escritor naturalista no quería decir de ninguna manera que sus escritos estaban demasiado comprometidos con la descripción puntual de la realidad social de su tiempo. Aunque los personajes o la trama esencial de sus novelas se documentaran minuciosamente,

Gamboa nunca haría que dos adúlteros vivieran felices, ni que una prostituta se redimiera después de "haber caído"... Como fue el caso de Santa.

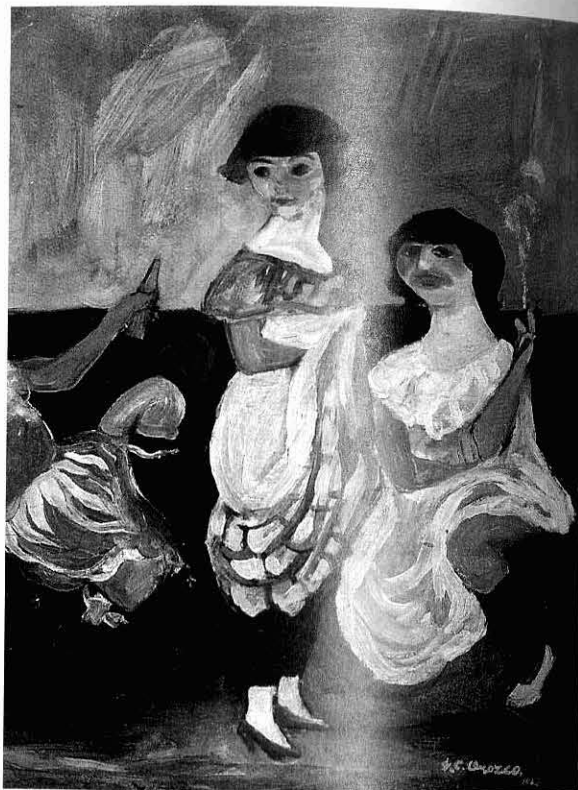
En suma, el naturalismo de Gamboa exaltó el valor de la realidad, pero lo subordinó a un juicio moral predeterminado: esa "realidad" tan anhelada no lo era tanto, puesto que el autor modificaba las historias para darles un sentido moral. En este sentido, el naturalismo de Gamboa se distanció de su modelo francés justo en la medida que las enmiendas moralizantes tendían a endulzar la crudeza inicialmente descrita. Gamboa veía la literatura como una herramienta necesaria en la instrucción de la sociedad. En éste propósito didáctico y moralista en lo que concierne al individuo y la familia coincidieron plenamente los realizadores del cine mexicano.

La documentación de la "realidad"

Gamboa decía documentarse lo más posible para retratar la realidad en sus escritos. Si carecía de alguna experiencia concreta sobre un hecho a relatar, buscaba la manera de experimentarla. En varias ocasiones consiguió permisos especiales para visitar la cárcel de San Juan de Ulúa. Las escenas que observó fueron dantescas. Al principio se riñó consigo mismo por haber cedido ante lo que calificó como "una curiosidad malsana", aunque acabó por encontrarle un valor artístico a la experiencia:

...comprendí, al cabo, que aquello había de servirme, que era y es necesario verlo y contarlo, supuesto mi vicio de publicar la verdad artística de los espectáculos que la vida me brinda. Sí, de allí me saldrá un libro o material fragmentario para diversos libros...¹³

Años después, siendo subsecretario de Relaciones Exteriores, regresaría a San Juan de Ulúa para seguir documentando su novela *La Iloga*. Temerario: solicitó al gobernador de la plaza que lo encerraran con los presos, para conocer a fondo el ambiente:



—No se lo aconsejo, mi estimado subsecretario, ¡pues correría usted el riesgo de que estos bárbaros me lo violaran!... Quédesse, si gusta, en la antegalera, cuya gruesa reja lo pone a salvo, y desde ella mire y estudie lo que le parezca.¹⁴

En otra ocasión, Gamboa se contentó con visitar las "tinajas", donde se encontraban algunos grupos de presos incomunicados. En una de ellas pudo ver a Juan Sarabia, el opositor a Díaz, en condiciones lamentables. Gamboa terminó de consignar el encuentro en su Diario de la siguiente manera: "¡Ah, 'documento humano', lo que nos cuesta buscar, y aprovechar, para que el lector ni lo sospeche, o no lo justiprecie, si lo sospecha!"¹⁵

Gamboa creyó, como los naturalistas, que la literatura era una forma científica de descripción de la realidad. La labor del escritor era seria. En busca del "documento humano", consiguió permiso para asistir en Guatemala a una operación de hister-

ctomía que describió como desenlace fatal de Santa. El *Diario de Centroamérica* lo consignó como toda una curiosidad con la siguiente nota: "En el hospital. Una operación quirúrgica. Un novelista presenciándola."¹⁶ O bien, consiguió que lo llevaran "a ver un tísico en su último periodo, y desde anteanoche leo al acostarme un tratado sobre tuberculosis pulmonar; son los preparativos para mi libro próximo".¹⁷

Pero en la mayoría de las ocasiones, Gamboa hacía uso de sus experiencias personales para la construcción de novelas "veristas". Hacia 1894 Gamboa decidió escribir la historia de Santa, y comenzó a documentarse en lo que llamó provisionalmente *El diario de una perdida*. Asistió a los bailes de carnaval en el Teatro Nacional. Luis G. Urbina le mostró un poema manuscrito ("Carmen") que se asemejaba mucho a un pasaje de Santa: "trátase del despertar de una pobre irredenta, a la mañana siguiente de una orgía, con su alquilador al lado y todavía dormido..."¹⁸

Encontramos en los diarios de Gamboa el origen de otra escena de Santa, la que narra el asesinato de uno de los clientes del burdel, que obliga a Santa y a sus compañeras a permanecer en un tribunal hasta la madrugada:

También yo me encaminé a las tres de la mañana, hasta el Salón de Jurados en que está desenlazándose un drama que apasionó por varios días a nuestro pueblo enfermizo y cruel... como todos los públicos.

Escuché el fallo absolutorio para entrambos procesados. Me alegro por ellos —conozco y trato a los dos— pero ¿y el otro muerto?... ¡Ah!, yo utilizaré este desenlace, cuando escriba el *Diario de una perdida*, que tanto pugna porque le dé suelta.¹⁹

Hay muchos pasajes de la vida de Gamboa que se vieron incorporados en el *Diario de una perdida*. Uno de ellos fue brutal: la muerte de una prostituta española, oriunda de Málaga, a manos de otra "pecadora e irredenta". Curiosamente este crimen puso

sumamente nervioso a Gamboa, puesto que a ambas mujeres las conocía y frecuentaba. Era un "hombre decente" amenazado por el escándalo:

[...] me alarma la posibilidad de que me citen del juzgado instructor, y con ello y al aparecer mi nombre en los diarios y papeles de información, la gente de buena conciencia ponga el grito en el cielo y a mí me pongan en disponibilidad, que es prima hermana de la cesantía absoluta. El caso es grave.²⁰

Finalmente, no tiene por qué preocuparse. Acudió con el juez y le contó sus temores. El juez lo reconvinó por su vida disipada, pero lo tranquilizó diciéndole que el caso no requería de la presencia de testigos durante el juicio. Y ya más tranquilizado, cometió algo de verdad inquietante. Con el escultor Jesús Contreras, su amigo de farra, consiguió el permiso para ver en la morgue a la Malagueña. En un acto que tiene mucho de simbolista y decadentista, Contreras dibujó a la muerta:

Y mientras Jesús dibujó, no aparté mis ojos de la Malagueña, mirando cómo las moscas, ¡oh!, pero centenares de moscas tercas y medio borrachas del sol poniente, de olores sospechosos y de sangres antiguas y reseçadas, paseábanse y revoloteaban por el cuerpo desnudo e indefenso; mirando sus carnes, ayer nomás complacientes y sedeñas, y hoy rígidas, en descomposición palpable, en camino de los gusanos que han de devorarnos a todos, cuando nos llegue la vez... Atraíame, fatídicamente, la cicatriz de su ojo herido, cicatriz diminuta sobre la que caían, revueltos, los cabellos rubios de la soberbia cabellera deshecha y sucia...²¹

Gamboa el calavera

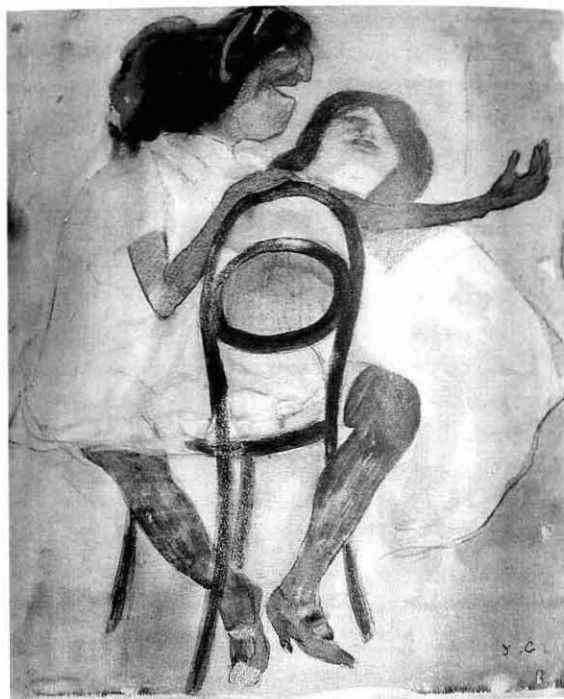
La vida galante de la ciudad de México descrita en Santa no era desconocida para Gamboa. Había sido

en su juventud un asiduo visitante de los bajos fondos, lo que a finales del siglo XIX se llamaba "un calavera". Tanto en *Impresiones y recuerdos* como en su diario no tuvo ningún empacho en relatarlo. ¿Por qué lo consignó? En parte porque le permitía exhibir una vida bohemia, que se veía en aquel tiempo como una característica intrínseca de la vida artística. El literato naturalista se presentó como un hombre de mundo que había probado y visto de todo. Además, lo importante para el autor no era sólo haber vivido intensamente, sino el saber enmendarse a tiempo. Lo que no deja lugar a dudas es la atracción que en él ejercían los bajos fondos. En ellos Gamboa encontró un lugar contradictorio: deplorable pero necesario, odioso y añorable, frecuentado tranquilamente por la "buena sociedad". Cuando en 1898 Gamboa recibe unas clases en la Preparatoria Nacional, apuntó que además de cumplir con ella un anhelo, las mismas le darían una ayuda a su presupuesto, "harto desequilibrado por el demoniaco microbio de mi afición al bacará y al póquer".²² Se sorprendía de encontrar en los garitos a magistrados y jueces, quienes en su opinión deberían de perseguir establecimientos como éste.²³

Otro "microbio" recurrente en Gamboa sería su afición por lo que él llamó las "mujeres caídas". Éste le atacó desde su adolescencia en Nueva York, donde vivió en compañía de su padre, y según él sería fundamental en el desarrollo de su personalidad: "¡Los golpes y roturas que recibí mi natural pudor de adolescente con los cuadros que presenciaba, hambriento de amor, con tendencias muy pronunciadas a codear e impregnarme del 'eterno femenino,' explican en gran parte mis dramas posteriores y mi escepticismo actual!"²⁴

Esta atracción le parecía irresistible, en parte porque era un mundo completamente opuesto al familiar y en parte porque lo atacaba directamente:

Andaba yo en las emociones primordiales que nos proporciona el trato de las pecadoras, cuando nos acercamos a ellas con palabras de perdidos prematuros y



actitudes de niño; con las flores que olvidamos de dar a nuestra novia y los cinismos ideados en nuestras noches de insomnio, allá en el hogar, cuando aún no podíamos recogerlos tarde.

Las veía ir y venir dentro de sus carruajes, al medio día, por las calles de Plateros y San Francisco, en los inmorales paseos que por tanto tiempo han existido en México, y me extasiaba en su contemplación, me sentía atraído por ellas, ejercían sobre mí inexplicable y misterioso atractivo. De nada servían las predicaciones escuchadas en su contra; lo que uno oye de boca de las señoras antiguas y los hombres hipócritas; la multitud de consejas que andan por ahí, pintándonos a esas pobres excomulgadas de la dicha, como monstruos de maldad y de odio. Yo las quería, éranme simpáticas, parecíanme todas las hijas legítimas de la infortunada Margarita Gauthier y me sorprendía de no mirarlas envueltas en lágrimas y camelias. [...] De tal

suerte, que me hice amigo de los calaveras profesionales, de los privilegiados que monopolizaban sus sonrisas y las llevaban a cenar, al concluir de los teatros, a los gabinetes altos de "La Concordia", o si sus recursos no permitían lujos tales, iban a verlas de la una de la mañana en adelante, a los bailes nocturnos, y con justísima razón mal afamados, del "Tívoli Central" y "Capellanes".²⁵

De su experiencia con este tipo de mujeres Gamboa comenzó a desarrollar ideas que posteriormente formarían parte importante de la construcción de *Santa*. Sería el caso de la percepción de la supuesta tristeza que las embargaba, "un fondo de tristeza infinita"; su afán de ser tratadas con cariño, y el odio que, en opinión de Gamboa, toda mujer "liviana" siente por un hombre: "odio de víctima a verdugo, de quien reconoce en una persona que nos da de comer y a la que estamos encadenados, el autor de una falta que cometimos cuando mozos, y que después, a la larga, nos ahoga, nos pesa, nos martiriza."²⁶ Y de ahí, escribiría Gamboa desde la soberana madurez de sus veintinueve años, le vino el deseo de "redimirlas por el amor".

La mujer "caída"

Gamboa contó que en uno de los bailes de carnaval del Teatro Nacional conoció a una mujer, Carlota, con la que estuvo involucrado. Vale la pena repasar el episodio, sobre todo en la medida en que condensa las ideas de "perdición" y "caída" que trataría extensamente en su novela. Se trataba, decía Gamboa, de "una señora casada, de buena cuna, que había caído estruendosamente, sin nada que la disculpara, por el placer de enlodarse, de probar el vicio".²⁷ Como en *Santa*, la "perdición" parecía una vocación natural, inevitable para algunas mujeres.

La escena en que Gamboa describía ese día en que conoció a Carlota era muy parecida a aquella en que *Santa*, viviendo la cúspide de su popularidad, recibe de sus hermanos la noticia de la muerte de su madre:



Calló la orquesta, y en el alud que se precipitaba a la cantina, vi pasar a la señora casada recién caída; seguíanla un grupo de varones elegantes, miembros del Jockey Club o del Casino, y ella azotaba con la careta a los más cercanos, charlaba con los demás y reía, reía como si le hiciera gracia despertar tantos apetitos, o como si quisiera olvidarse de su derrumbamiento.²⁸

¿En qué consistía la "perdición" de aquella mujer? Fundamentalmente, en el hecho de haber dejado un mundo hogareño luminoso para integrar los bajos fondos, donde las reglas sociales se encuentran trastocadas, y los hombres acceden a una sociabilidad completamente diferente a la de la familia. Carlota vivía con otra mujer y recibía visitas de caballeros con los que comían y hacían largas sobremesas, fumando y bebiendo coñac. Y como signo definitivo, decía Gamboa, se tuteaban: "En el criterio que conservaba de mujer honrada, suponía que no de otra manera deben hablarse entre sí las que caen y los que las hacemos caer."²⁹ Lo curioso es el concepto de "caída", ya que vista a la distancia, la descripción de cómo transcurría una tarde con estas mujeres, no parece haber nada marcadamente pecaminoso, hoy en día, ni entonces:

La tarde la pasamos en el saloncito, bastante acompañados, pues sin cesar anun-



ciaba la campanilla nuevos visitantes. Dominaban las personas de alto coturno: magistrados, padres de la patria, un general y varios jóvenes ricos, necios, inaguantables. Todos parecían empeñados en hacer *esprit*, y resultaba la charla o pesada e insubstantial, o grosera y brusca, sin miramientos, intercalando una que otra broma de las que se oyen por la calle a la gente baja, y que nos lastiman el oído como pudiera hacerlo un guijarro. Carlota estaba contentísima; aplaudía, avivaba tímidos, mandó a servir café, rogó a un señor que tocara el piano; sólo allá de tiempo en tiempo, rápida y fugaz, una sombra le oscurecía la mirada, un rubor le coloreaba las mejillas. ¡Quién sabe si sería el recuerdo del hogar destruido o el de la última sonrisa o el de la última sonrisa de sus hijos, a los que no volvería a ver!

A las seis anunciaron el carruaje, y la reunión se disolvió.³⁰

Y al salir, los asistentes se desconocieron unos a otros. Gamboa se quedó en el salón con Carlota, quien hizo un balance de su éxito temporal (muy similar al descrito en *Santa*) entre las "mujeres caídas" de la capital:

—No es que valga yo más que las otras, demasiado lo sé; me buscan por la novedad, por los residuos de honestidad que pueden arrancarme del corsé...³¹

Gamboa entendió que la clave literaria para la descripción de este mundo estaba en la doble moral: en el contraste de actitudes de quien se desenvuelve entre la tensión ejercida por el mundo del deseo y la aspiración a la vida "decente". Planteó que el atractivo y la fuerza que adquirían las relaciones con "magdalenas" o "cocotas", reprobadas por la sociedad, radicaban precisamente en que conformaban un mundo aparte, alterno:

[...] ¿quién me mandó a querer a una mujer descarriada? Pero vaya usted a meterse en filosofías, a decirle al corazón que no quiera, cuando la juventud nos impone sus exigencias, cuando vivimos con una mujer linda, y en la traidora intimidad, nos dormimos en medio de una cascada de caricias, de juramentos de amor; nos despertamos con los mismos juramentos y las mismas caricias, y al despertarnos nos preguntan:

—¿Volverás esta noche?...

Sale uno a la calle orgulloso, deseando que todos nos conozcan en la cara el triunfo reciente, la realización de la vida, la conquista del mundo. Es que, por dentro, nos sentimos hombres; algo interior nos asegura que por allí han pasado y pasarán todos, y aunque la moral casera, la que nos ha nutrido, repruebe el hecho, encogemos los hombros, el recuerdo está demasiado vivo, aún tenemos impresas las facciones de la amante, el eco de su voz, sus promesas, y nos sentimos atraídos, vencidos antes de luchar; una atracción muy distinta de la de la novia, mucho menos pura —¡oh! no hay comparación—, pero que nos seduce más, precisamente por eso.³²

Epílogo: madurez, rectificación, y nostalgia...

Según Gamboa, su vida disipada se esfumó en el momento en que un oficial del ejército acudió al cuarto de hotel en que vivía para entregarle su nombramiento de segundo secretario de la embajada de México en Guatemala.

Pasó, recibí el pliego, firmé en el libro, y descubrí una peseta que deslicé al portador con una de mis más afables sonrisas. Con esa propina se marchaba mi humor alegre; se marchaban mis hábitos de bohemio; mi vida tenía que transformarse, tomaba otra faz, perdía mi juventud con sus independencias y sus irresponsabilidades, con todos los encantos de los 20 años. Y de pie en el corredor del hotel, mientras el gendarme bajaba y su sable volvía a sonar en los escalones, me despedí de aquello con

cariño, con algo de melancolía en el renunciamiento: *adieu Mignon!*...³³

Pareciera que acude a una condena irredimible. De aquí en adelante, Gamboa llevaría una vida programada: querrá ser un señor, literato y diplomático. Cargo y responsabilidad hacían al caballero decimonónico. Años después, ya estando en Buenos Aires, escuchó una frase que según él no resistió a consignar en su diario, por considerarla "una observación profundamente cierta": "No hay hombre ninguno que de cuando en cuando no sienta la nostalgia del prostíbulo".³⁴

Nostalgia que conjuró exitosamente con la escritura de *Santa*. En la novela echaría mano a todo este cúmulo de experiencias personales que habían sido consignadas en sus escritos autobiográficos. Estos conforman una primera formulación literaria que contiene su visión de los bajos fondos. Los escri-



tos autobiográficos de Gamboa nacieron como un relato codificado y calificado moralmente de antemano. Una narración que adquiere sentido cuando don Federico cuenta el final de su historia y le encuentra un sentido edificante en la rectificación de su conducta.

Más que relatos ciertos sobre la vida galante, estos episodios son un acercamiento moralista sobre la manera en que fueron vistos los bajos fondos durante el Porfiriato. El ambiente prostibulario fue mostrado con un deleite que se disfrazó con un fin didáctico, lo que en mi opinión es la clave del éxito cinematográfico de la *Santa*. Los creadores del

cine mexicano industrial no sólo recurrieron a la literatura en busca de tramas: también encontraron en ella modelos morales que gustaban al gran público al tiempo que calificaban el comportamiento social en la vida moderna. Ahí, en la literatura, vemos el origen de una ambigüedad que posteriormente sería apasionante y lucrativa para la pantalla: la recreación y condena del mundo del deseo. El modelo propuesto por *Santa*, esa "mujer de la calle", no sólo dio para vivir a un hombre tan decente como Gamboa, sino que se convirtió en un ingrediente fundamental para el origen de una industria.†

1 José Emilio Pacheco, en el estudio introductorio a Federico Gamboa, *Mi diario I (1892-1896)*. *Mucho de mi vida y algo de la de otros*, México, CNCA (Memorias Mexicanas), 1995, p. XVIII.

2 Federico Dávalos Orozco y Esperanza Vázquez Bernal, *Filmografía general del cine mudo mexicano (1906-1931)*, Puebla, UAP, 1985, p. 46.

3 En su semblanza de Federico Gamboa, Enrique Krauze ha aventurado una hipótesis atractiva sobre las claves del éxito de *Santa*: "Santa es todos los arquetipos en uno, todas las telenovelas en una". Enrique Krauze, *Mexicanos eminentes*, México, Tusquets, 1999, p. 57.

4 Federico Gamboa, *Impresiones y recuerdos*. México, Eusebio Gómez de la Puente ed., 1922.

5 El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes los ha reeditado en siete volúmenes, con un estudio introductorio de José Emilio Pacheco. Federico Gamboa, *Mi diario*. *Mucho de mi vida y algo de la de otros*. México, CNCA (Memorias Mexicanas), 1995.

6 José Emilio Pacheco ha subrayado este aspecto del diario de Gamboa: "El único diario de verdad íntimo es el que nos avergonzaría hallar publicado. Lo demás es una ficción autobiográfica que adopta la estrategia narrativa del diario." José Emilio Pacheco, "Mi diario (1892-1939), Federico Gamboa y el desfile salvaje". En *Letras Libres*, México, Número 2, febrero de 1999.

7 Federico Gamboa, *Impresiones...*, p. 163.

8 *Ibid.*, pp. 266-267.

9 *Ibid.*, pp. 267-268.

10 *Idem.*

11 *Ibid.*, p. 270.

12 *Ibid.*, p. 272.

13 *Mi diario I...*, p. 133.

14 *Mi diario V...*, pp. 92-93.

15 *Idem.*

16 *Mi diario II...*, p. 152.

17 *Mi diario I...*, p. 76.

18 *Ibid.*, p. 135.

19 *Ibid.*, p. 185.

20 *Mi diario II...*, p. 12.

21 *Idem.*

22 *Ibid.*, p. 39.

23 *Mi diario I...*, p. 156. Por cierto, éste será un subtema de *Santa*, en el que critica débilmente la doble moral de la sociedad; pero elude la fuerte crítica social que en el mismo caso hizo Zolá en *Naná*.

24 *Impresiones...*, p. 38.

25 *Ibid.*, p. 60.

26 *Ibid.*, p. 61.

27 *Ibid.*, p. 59.

28 *Ibid.*, pp. 63-64.

29 *Ibid.*, pp. 65-66.

30 *Ibid.*, p. 66.

31 *Ibid.*, p. 67.

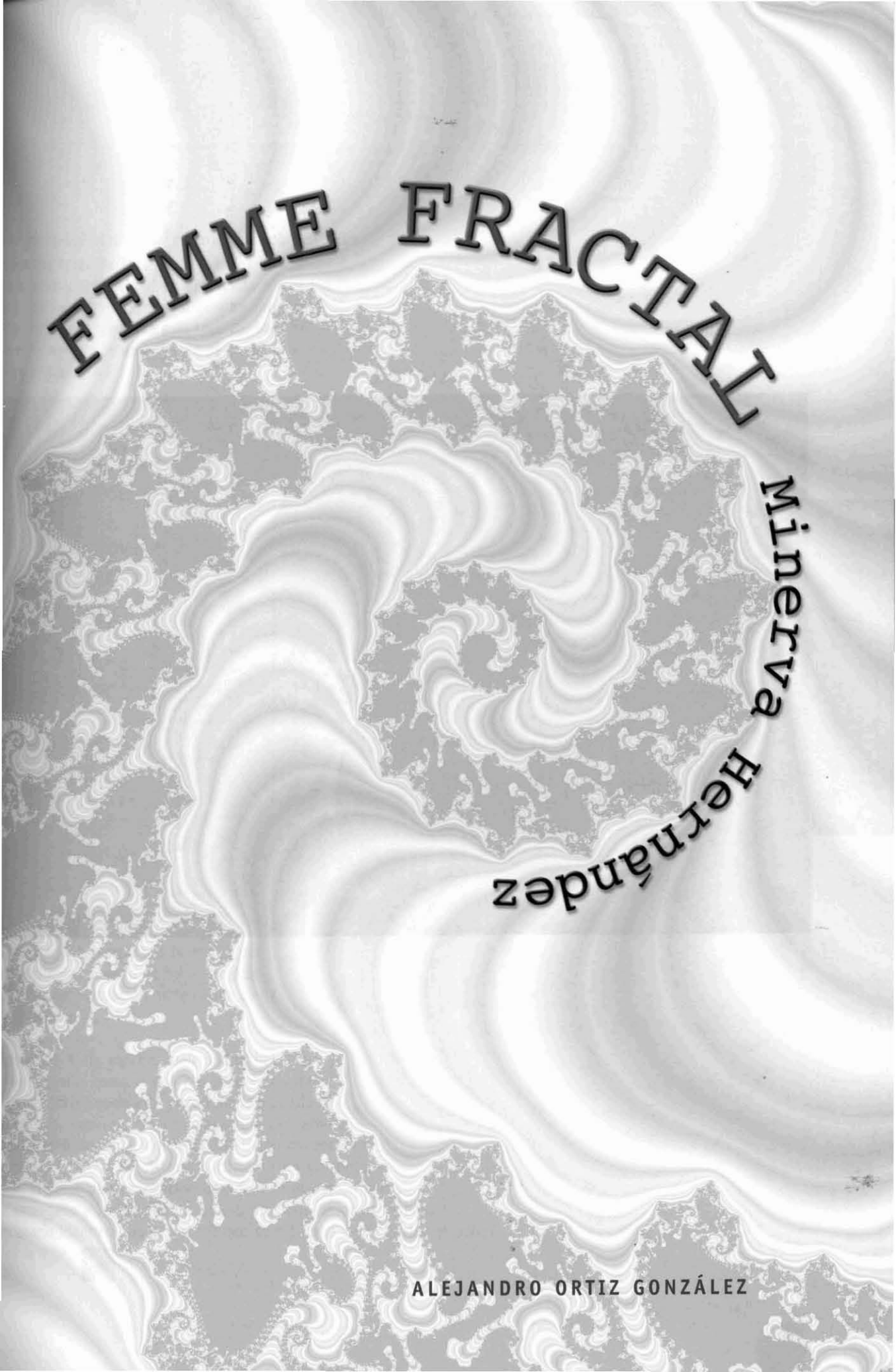
32 *Ibid.*, p. 101.

33 *Ibid.*, p. 124.

34 *Mi diario I...*, página 72.

Ilustraciones tomadas del catálogo Orozco en la colección del Museo Carrillo Gil.

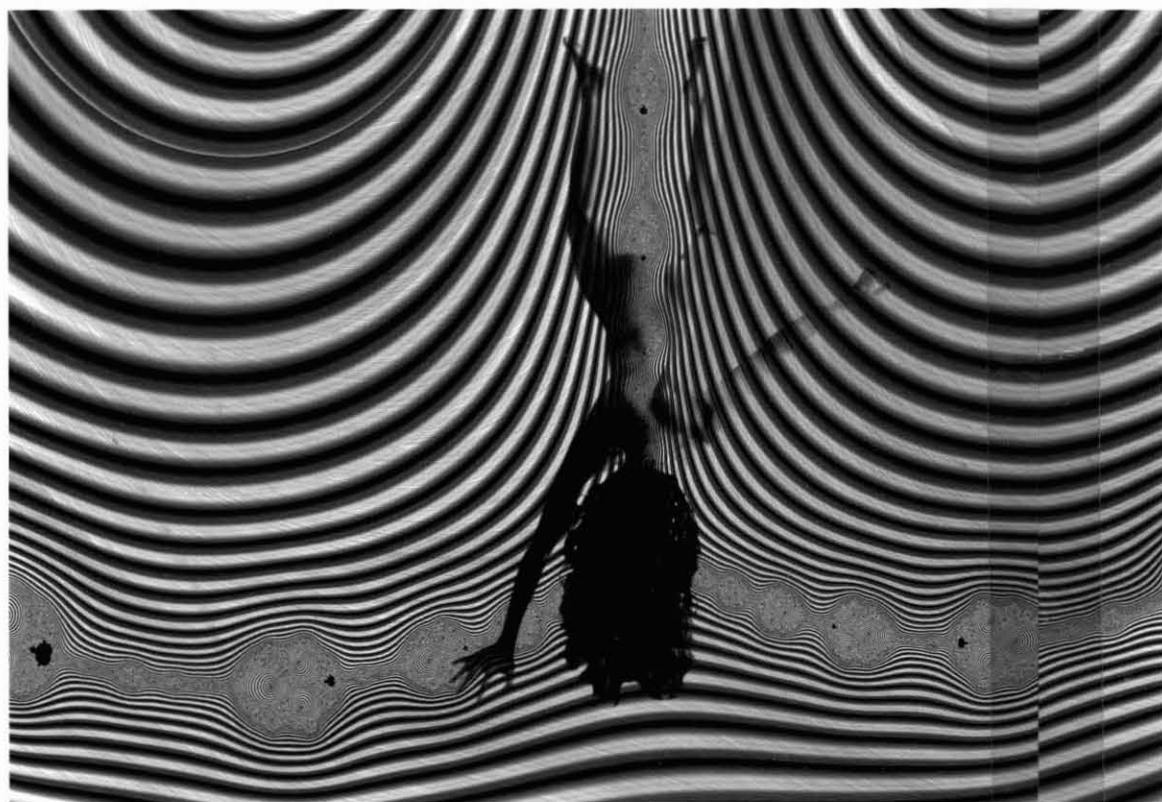
FEMME FRACTAL



Minerva
Hernández

ALEJANDRO ORTIZ GONZÁLEZ





100



Algo sobre Minerva Hernández

No es casual esta nueva aventura al mar de lo visual por parte de Minerva. Recordamos las fotos de *Pares* (1999), bajo las aguas de los cenotes en las que aún disfrutamos de esa pareja de amantes volando en el agua, *Femme frutal* (2000), donde el corazón de la fruta es también escenario propicio para la gestación del cuerpo femenino, hasta las nuevas series como *Anatomía de los estados de ánimo* (2001), lo cierto es que en casi todas sus exploraciones gráficas Minerva conserva una misma dinámica creadora de evocación y nostalgia por el origen, comenzando por el suyo.

Nacida en la ciudad de México pero radicada en Bruselas durante parte de su infancia, y luego de vuelta a los 20 años, ha logrado combinar su búsqueda de la raíz con una amplia gama de experiencias estéticas dentro de la fotografía, el video, la gráfica digital, el cine, la actuación, el guionismo y la producción en distintos espectáculos multimedia en México, Bélgica, Holanda y Francia. En este ir y venir por las artes y las disciplinas ha capturado un gran cúmulo de conocimientos que reflejan en sus más recientes trabajos expuestos en el Museo Tecnológico de la CFE y en el Centro Médico Siglo XXI.

Trabaja desde 1998 en el Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes, dentro del Taller de Gráfica Digital, desarrollando investigaciones con imágenes en movimiento y electrográficas, video y gráfica digital. Ha participado en distintos proyectos como Kalispherion (grupo multidisciplinario de música experimental y contemporánea), tanto en la creación de videos e imagen como en la producción ejecutiva, o en la construcción de imágenes digitales para sitios de internet (www.elsitio.com), para el grupo de freejazz Tritonia, revistas (*Escala*, *ViceVersa*) o para exposiciones en salas alternativas al llamado 'circuitito comercial', además de montajes de Teatro Físico, con el coreógrafo Bernardo Rubinstein.

No es casual tampoco que estos nuevos trabajos sean expuestos más allá de las vitrinas de la alta cultura, y se inserten en espacios diseñados para el tránsito libre de personas, como sucederá próximamente con la muestra de estas mujeres fractal en el famoso Túnel de la Ciencia, en la estación del metro La Raza, donde se calcula que al menos 4 millones de personas circulan día con día.

Femme fractal es una buena oportunidad para avisorar algunas de las posibilidades que ofrece la mezcla adecuada entre fotografía y gráfica digital en los inicios de un nuevo siglo. Si el pasado fue el siglo de la imagen éste será el de la imagen digital.



Algo sobre los fractales

Por muchos siglos, los conceptos y los objetos de la geometría griega, tales como punto, línea, triángulo, cuadrado, círculo, elipse, etc., se usaron para describir el universo. El surgimiento de las "nuevas geometrías" a principios del siglo pasado, introdujo nuevos conceptos y nuevos objetos, con los que es posible dar descripciones más precisas de algunos fenómenos. Los *conjuntos fractales* forman parte de estos nuevos objetos.

La idea de fractal apareció por primera vez en algunos trabajos matemáticos hechos entre 1875 y 1925; sin embargo, no se les puso mucha atención pues se pensó que estos objetos eran una especie de "monstruos" que no tenían nada que ver con el trabajo de los científicos.

Hoy se conocen con el nombre de *conjuntos fractales* y deben su nombre al matemático francés Benoit Mandelbrot, quien los dio a conocer formalmente en 1975 y que ha hecho grandes descubrimientos sobre sus propiedades y sus posibles aplicaciones.

¿Qué son los fractales y para qué sirven?



Los fractales son formas o patrones que se repiten a sí mismos en escalas cada vez más pequeñas. A esta propiedad se le conoce con el nombre de autosemejanza. Muchas formas que se presentan en la naturaleza no se pueden describir mediante curvas simples (círculos, elipses, parábolas, etcétera).

Existen curvas tan complicadas que cuando se ven a través de una lente de aumento siguen siendo tan complicadas como antes de verlas por la lente. Las curvas simples, en cambio, al verlas con la lente de aumento se simplifican aún más. Gracias a las computadoras modernas, es posible generar, ver y amplificar las curvas que no son simples; los fractales son un ejemplo de ellas y la computadora es una herramienta para verlos y apreciarlos, aunque existen infinitud de ejemplos que no precisan de un equipo para que sea posible identificar que nos encontramos frente a un fractal.

Al estudio de los fractales algunas veces se le llama la "geometría de la naturaleza" pues son objetos que debido a su forma aparentemente extraña y caótica, logran describir con mucha precisión fenómenos naturales y fenómenos físicos.

Con los fractales se pueden describir fenómenos como:

- un terremoto
- la costa de un país
- la forma en cómo crecen las ramas de un árbol
- la forma en la que se acomodan las partículas en una bola de polvo
- la forma de un paisaje montañoso
- la variación en el clima
- el contorno de una nube
- la textura del interior de los huesos
- un brócoli y muchos más.



Así hoy, los fractales tienen aplicaciones en muchísimas disciplinas, entre otras la Astronomía, la Meteorología, la Agronomía, la Medicina, las Ciencias Sociales e inclusive la Cinematografía.

Más vale predecir que lamentar



Vivimos en el caos. En realidad lo asumimos inconscientemente, mientras tratamos de ordenar, catalogar y adivinar el entorno, sus elementos y acontecimientos. Es paradójico que una maquinaria tan inmensa como un sistema solar tenga un comportamiento más predecible que una hoja de papel que se cae de nuestra mesa. De ahí el término cosmos, que significa orden. Pero, cuán desordenado resulta el orden cuando se observa con la precisión adecuada. Mientras tanto, llamamos caos a todo aquello que no somos capaces de sistematizar. Por ello su simple nombre aparece frecuentemente ligado a fenómenos tan "incontrolables" como el tráfico de una gran ciudad o el nacimiento y el rumbo de un tornado.

Se suele relacionar caos con aleatoriedad, una comparación que es fruto de la imposibilidad histórica de manejar ciertos temas, pero el concepto mismo de aleatoriedad contiene una trampa casi metafísica: no estamos ante un tér-



mino objetivo. La trayectoria de una mosca dentro de nuestra habitación nos puede parecer aleatoria, pero para la mosca no lo es. Y no sólo eso: no podemos crear algo totalmente aleatorio, aunque queda por demostrar si se trata de una imposibilidad trascendental o simplemente práctica. El problema está en saber si realmente Dios jugaba a los dados o seguía unas normas, pregunta formulada por Einstein hace algún tiempo. El tema de la posible ludopatía del creador del mundo o, dicho en otras palabras, la existencia de un elemento de azar en la estructura del universo, entra de lleno en la cuestión del caos.

Todos hemos oído hablar alguna vez del efecto mariposa, que viene a decir que el batir de las alas de una mariposa situada en Indochina puede provocar un huracán en el Golfo de México. No deja de ser una metáfora, pero alude a la naturaleza de la atmósfera, uno de los sistemas caóticos más estudiados a lo largo de la historia. No es casualidad que Edward Lorentz, uno de los padres de la teoría del caos, fuera meteorólogo.

Caos en el caos

La realidad se nos presenta, con estos postulados, transparente y opaca al mismo tiempo, y esto puede traer interpretaciones equivocadas y pseudocientíficas. El caos es un hecho, pero también es una circunstancia extrema. Un ejemplo bastante aclaratorio es el de las órbitas planetarias, que si bien tienen un ínfimo componente caótico, están infinitamente más cerca de la estabilidad de un ciclo límite que del desvarío incongruente de un atractor extraño. Consciente de que la realidad está plagada de elementos semejantes, Steve Wolfram ha definido un estado entre el comportamiento ordenado y el caos, denominado "límite del caos". Quizá deambulamos constantemente por esa zona gris, más cerca del caos que del orden.



De la foto a la gráfica digital a la animación en tercera dimensión a...

Las herramientas de la geometría fractal son, hoy día, elementos insustituibles en el trabajo de muchos físicos, químicos, biólogos, fisiólogos, economistas, meteorólogos, etc.", señala el químico mexicano Vicente Talanquer, en su libro *fractus, fracta, fractal*, y agrega con precisión escalofriante:

Las formas fractales, que durante mucho tiempo se consideraron meras 'monstruosidades' geométricas e inaplicables divertimentos matemáticos, subyacen en fenómenos y estructuras tan variadas como la distribución de las estrellas del Universo, la ramificación alveolar en los pulmones, la frontera difusa de una nube, las fluctuaciones de precios en un mercado [...] Hay fractales en los depósitos y agregados electroquímicos, y en la trayectoria de las partículas de polvo suspendidas en el aire. Fractales escondidos en la dinámica de crecimiento poblacional de colonias de bacterias, y detrás de todo flujo turbulento. Fractales en todas partes, fractales en una lista interminable de objetos reales que son testigos mudos de una enfermiza obsesión de la naturaleza.

En un repaso vertiginoso por esta cartografía de los estados de ánimo que nos presenta Minerva, donde se establece, así sea en forma sólo sugerente, una relación entre los fractales, el cuerpo de las mujeres, el mundo que nos rodea y la tecnología aplicada a la gráfica y la fotografía, podríamos certificar que la suma de concepto, reflexión, curiosidad y técnica pueden detonar en una nueva visión sobre el horizonte de la percepción.

Nunca como ahora el ojo había sido sometido a tantas armas de seducción y a tal bombardeo, situando en el centro de nuestras ocupaciones una vieja pregunta que quizá hoy pueda tener otra respuesta: ¿Qué es lo real y qué es lo que existe?

Vivimos en el reino de la forma y al mismo tiempo en el reino de la apariencia. La irregularidad y el caos son, en realidad, el escenario donde nos desenvolvemos, si bien parezca lo contrario, y son estas imágenes un recordatorio de que la imaginación y la realidad, el sueño y la vigilia no están tan alejados uno del otro.

Celebramos, pues, esta nueva entrega de Minerva, que complementa un ciclo de exploración e investigación tanto en el terreno de la fotografía como en el video y la gráfica digital, y estamos seguros de que esta exploración llevará pronto a la animación en tercera dimensión, y que su proyección en megapantallas será más temprano que tarde una realidad para el disfrute de mucha gente. Sólo ella sabe cuál será el siguiente paso en esta aventura.



Canción del Saraguato

José Manuel Pintado *

Chorros de silencio emergen de la selva
como restos de un combate sepultado en el tiempo.

La noche ronca y afila su quietud intensa
que todo penetra.

Un hormiguitar de luces crepita entre las ramas
y desde las raíces sigue el silencio su ajetreo.

Un rugido vegetal incendia la neblina
un son fulminante
una erupción demente
el grito de lo desconocido desde el corazón.

Esta canción es luna eclipsada
estelas de una tradición perdida
donde la selva siembra
sus últimos jirones de miedo
su rito funerario
su epitafio.

NOR-TECH: REGIONALISMO Y GLOBALIDAD SONORA

Carlos Prieto *

Emblema del reciclaje cultural moderno, la ciudad de Tijuana ha dado origen, desde su fundación como zona de paso, a un gran número de híbridos objetos y singulares signos de la globalidad trasnacional.

Combinación de esencialismo y accidentalidad, de localismo y globalidad, la identidad cultural norteña (vasto océano de signos reciclados) tiene ahora un nuevo emblema de su artificialidad; el Nortec, refrito digital sonoro de la música popular y el folclor que inunda la zona fronteriza de Baja California. Las tubas, redobas, tololoche, tamboras, mariachis, desierto, playas, carreteras, ciudades, pueblos, cantinas y marisquerías ahora aparecen, bajo un nuevo ángulo, como un inédito horizonte regional abierto por el high-tech norteño de la estética Nortec, que se cimenta en el trabajo de experimentación musical de José Trinidad (aka Pepe Mogt) y Ramón Amescua "Bostich", creador del tema "Polaris" (canción que ha internacionalizado el sonido Nortec), así como un puñado de audaces conceptualistas fronterizos agrupados todos bajo el sello Mil Records, el laboratorio visual Torolab y el colectivo Noarte.

Pepe Mogt: reinventando el Norte

Veterana presencia de la escena electrónica de Tijuana, Pepe Mogt remonta los inicios de su carrera a las afortunadas incursiones que realizó dentro de la escena industrial con su legendario grupo Artefakto (junto a Roberto Mendoza, aka Panóptica y Jorge "Melo" Ruiz —con quienes posteriormente creó Fussible—), llegando hasta las oficinas de la entrañable Wax Trax en Chicago a principios de la década de los noventa para negociar la posibilidad de grabar un disco en la famosa casa del industrial, en la misma época en la que acompañaron como banda telonera los actos de KMFDM por California.

* Periodista y promotor cultural. Especialista en música electrónica

Desde 1996, Pepe Mogt carga con el mismo aparato, su misma "caja", con la que ha hecho la mayor parte de su trabajo musical; un MPC Akai 2000 donde lleva guardados los cientos de sonidos acústicos que ha ido recolectando del paisaje urbano y del gran depósito cultural que es Tijuana.

"Me cobran 50 dólares por una sesión. Me to al estudio a las bandas enteras y yo les pido que toquen esto o aquello; solos de tololoche, rutinas de tarola, acordeones y próximamente voy a empezar con voces. Vamos a hacer algo de soul norteño", explica en su siempre hospitalaria actitud el experimentado centurión del sonido Nortec, Pepe Mogt, durante una de sus tantas estancias en la ciudad de México en donde es ya toda una celebridad y el embajador oficial de esta tendencia.

"No me interesan los aparatos muy nuevos. Traigo la misma caja desde el 96 y la verdad no me hace falta otra para hacer lo que quiero. Yo no sé por qué la gente que quiere hacer música electrónica anda sobre esas cajas nuevas. Yo no recomiendo esas cajillas nuevas como los Electribes o la 909 o la 505. La neta me dan risa. No tiene chiste en mi opinión hacer música con esos aparatos que ya traen incluido hasta un preset que dice 'minimal' o 'house', o 'salsa'. Al rato va a ver unas que digan 'nortec' y vas a tener ahí todos los samplers —de los samplers— de 'Polaris' metidos en el aparato, ya no más pa' que le piques ahí", confiesa Pepe Mogt, pieza central de este nuevo híbridoailable llamado Nortec, calificado por el semanario estadounidense *Times* como "una cotizada artesanía del folclor tecnológico global".

"Me interesa conservar la resonancia original de los sonidos acústicos, el eco de los contrabajos es inimitable y pues esa es la clave en el rollo Nortec, así empezó todo y creo que aún no lo hemos desarrollado hasta lo último. Si no, no tendría chiste. Mucha gente después de tocar me pregunta por qué no pusimos bien las tamboras, que si por qué los



redobles de tarola estaban tan suavizados, que no se notaba bien la esencia norteña. Pero eso es precisamente lo que es el Nortec. Realmente lo que hago es ajustar los tempos, las figuras y las melodías tradicionales, y programar tracks de house con los sonidos originales ya editados y guardados en mi máquina", explica Mogt en relación con los aspectos clave en la definición del Nortec, sonido básicamente centrado en la huella profunda de lo acústico, elemento que le da no sólo una coloratura y un empuje inédito al sonido de estos "nuevos" norteños, sino un matiz conceptual ausente en gran parte de las propuestas nacionales y con el que rápidamente sedujeron los oídos de ingleses y alemanes.

Con un contrato con el sello estadounidense Palm Pictures, Pepe ha decidido tomar el toro por los cuernos y embarcarse de manera profesional, independiente y de tiempo completo al trabajo musical y a la difusión del Nortec, para lo cual renuncia a su *day job* como ingeniero químico en San Diego y espera poder pagar la renta, alimentar a su hijo y esposa, de los puros *beats*.

"No tiene caso estar licenciando tracks a los sellos europeos que, aunque pues te sientes acá (internacional), realmente terminan quedándose con todas las ganancias. No hay por qué regalar el trabajo. Que compren Mil Records para que podamos vivir de la música igual que ellos. Por ejemplo en Compost, que pues ahorita es el sello más acá de ondas exóticas, no pagan ni un *penny*. Para que luego termines regalándoles un track y editando un EP con ellos que luego resulta un éxito y se venda por todos lados y uno no recibe nada, nada más tu bonito nombre en un disco de la Compost. De plano tomé esa decisión de entrarle en serio a lo Nortec. Me di cuenta de que si no comenzaba a tomar en serio este rollo de plano se iba a quedar en puro sueño de tardeada. En Europa y Estados Unidos ya le echaron el ojo y pues Palm hizo un trato bastante serio, flexible y formal con nosotros. Ya tenemos con ellos el *Tijuana sessions* vol. 1", comenta Mogt, quien junto Bostich, Panóptica y Terrestre ha barriendo con los escenarios de los festivales más impor-

tales de Europa y Latinoamérica como son el Sónar en Barcelona, Vive Latino y Tecnogeist en el Distrito Federal y Rock al Parque en Colombia.

Con su propia compañía disquera (Mil Records), de la que "cada uno de los artistas firmados es a la vez socio, pues invierte su trabajo, sus canciones, en algo de lo que el recibirá todas las ganancias", Mogt es actualmente una de los más importantes y exitosos activistas de la vanguardia electrónica "posfronteriza".

Panóptica: ruido minimal norteño

"Este es el sonido de un norteño intoxicado con una bebida alcohólica adulterada", remata el bajacaliforniano Panóptica en la descripción de su propio tema "And L" (elocuente descripción fonética de la palabra ándele). Este tema forma parte del álbum *The Tijuana sessions* vol. 1, la primera recopilación comercial del colectivo Nortec, editada en Estados Unidos bajo el sello Palm Pictures, disco que ofrece una edición aumentada del todavía anterior, y gratuito, *Nortec Sampler*.

"El track original que aparece en el *Nortec Sampler* consistía en un ritmo minimal y sucios tarolazos disectados digitalmente, orientados hacia el *dub*. Esta versión de 'And L' que aparece en *The Tijuana sessions* vol. 1, conserva su estética minimal, sólo que el sonido va más orientado hacia el *tech-house*, siguen las cadencias nortecas minimales y atmósferas *dub*", resume en tono franco y directo el también responsable de Noarte, otro colectivo de cultura electrónica en México, con base en Tijuana.

¿Pero por qué Panóptica ha decidido cambiar los tololoches, tarolas, platillos y acordeones por una *lap top*? ¿Dónde queda la resonancia natural de las tambores, las bandas y los grupos norteños que Panóptica guarda comprimidos en su computadora portátil? Ahora son los residuos ignotos de la honda franja fronteriza del norte mexicano, diseminados a través del circuito global de la música electrónica experimental peroailable, altamenteailable.

En esta colisión entre medios digitales y sonidos vernáculos norteños se da una fascinante inter-

sección de minimalismos que revela la veta de ritmos y dinámicas que tanto el *dub* como el minimal tecno, la cumbia, la música de banda y la tambora sinaloense comparten.

Sus temas son como el galope descompuesto pero trepidante que hace añicos las herraduras; la marcha del jinete minimal que, literalmente, va montado en su (ca)-vaio marca Sony¹ cruzando el desierto que se abre entre el presente digital y la tradición acústica de los grupos de cantina de a dólar por canción.

"Esquirra"² es justamente el nombre de una pieza suya que hace referencia al imaginario popular de la música nortea, al *dub* y a las nuevas escuelas del micro-house por igual. Sin necesidad de recurrir a la denotación abierta y explícita del sólo *sampleo*, los golpes minimales de bombo, los sinserros procesados y los acordeones bañados en *delay* invocan al tambor más rústico, que busca incendiar el alma del bracero.

La fórmula de "menos es más" aplicada a la tradición musical nortea consigue extraer las huellas fijas de la tribalidad inherente a toda expresión vernácula de músicaailable. Piezas como "El chivero de Tepatoche", "Técnica mañana", "Variaciones a tuxedo moon" y la misma "Esquirra" resultan funcionales dentro de la pista de baile sin dejar de mostrar al mismo tiempo una permanente puesta en transformación de las fórmulas tradicionales de la músicaailable a través de su simplificación más extrema.

Sus discos, cuyas portadas muestran fotografías de un camión de transporte colectivo en alguna ciudad fronteriza de México, o a un par de caballos en la ladera de un cerro, o a una banda nortea con sus tubas cruzando la calle de alguna población rural cercana a la frontera, guardan, cual imaginario depósito, los trozos de la memoria regional barridos por el vendaval nocturno de la tecnología.



1 Con el paso del tiempo los integrantes de Nortec se han ido despojando de su primer equipo más bien análogo y electroacústico, de las grandes cajas de ritmo, sintetizadores, mezcladoras y mpc's Akai, hasta llegar al estadio último de residualización tecnológica: la computadora portátil. Marca Sony, modelo vaio, es la que, por igual, cargan consigo todos los miembros del colectivo en la actualidad.

2 Este tema es original del grupo Ford Procco de Mexicali B.C., pero el acabado minimal y agreste al que nos referimos es autoría de Panóptica quien realizó el *remix* que aparece en el álbum *Vértigo de lodo y miel* editado en el 2001 por el grupo.

Apuntes para salir de cierta antropología de la miseria

Victoria Novelo O. *

El origen

La antropología mexicana, hija legítima de severas convulsiones, sociales y de profesionales-pensadores genuinamente preocupados por mejorar la situación desastrosa de las clases más pobres y despojadas de la sociedad desigual, tiene una marca de origen que la distingue de otras antropologías: su reflexión y producción científica va de la mano de una práctica social transformadora y, casi siempre, comprometida, para bien o para mal, con los desamparados, los subalternos, los dominados.¹

En todo, o casi todo el siglo xx, se puede verificar la presencia de la antropología y sus practicantes, realizando estudios, planteando hipótesis, formalizando la enseñanza de la disciplina, diagnosticando situaciones y proponiendo soluciones para abatir niveles de pobreza, reubicar pueblos, salvaguardar patrimonios, defender libertades, promover mestizajes "benéficos" y modernizar el país mexicano desde perspectivas divergentes: borrando las culturas propias o respetando la diversidad y pluralidad.

Aunque escribo con el desencanto que me provoca la constatación de la reiterada ineficacia de las políticas oficiales que se inventan para "ayudar" a los pobres, me interesa destacar que desde los primeros proyectos institucionales con que la antropología incursionó en la sociedad mexicana, los antropólogos han favorecido el trabajo con los pobladores de las zonas rurales (las más atrasadas, de acuerdo al esquema vigente de modernidad) y han estado cerca —como estudiosos, asesores, promotores, admiradores, conservadores, protectores, difusores, transformadores— de la producción artesanal y artística. Esa franja de la economía, la sociedad y la cultura resultó, para antropólogos pioneros como Gamio y Mendizábal, un espacio sensible donde podía actuar una antropología

comprometida con el mejoramiento de las condiciones de vida de los productores y la promoción de sus valores estéticos; de ellos partieron diversas propuestas de instalación de pequeñas industrias en algunas regiones y hasta me atrevo a decir, que Gamio fue el primer promotor, en Teotihuacán, de la industria de las reproducciones arqueológicas para consumo turístico.²

Los resultados

Con diversas teorías, metodologías e intereses, quienes se han movido en el mundo de la antropología posrevolucionaria que actúa en las oficinas y agencias gubernamentales, de manera profesional o informal, y han estudiado a los artesanos, los artistas populares y sus productos, concuerdan en, al menos, dos puntos:

- a) el diagnóstico sobre la situación de los productores que los ubica en los medios más pobres y,
- b) la definición de los productos de artesanía como símbolos de la nacionalidad mexicana.

Por lo que se refiere al discurso sobre artesanías, nacionalidad y progreso, la perspectiva oficial separa la economía de la cultura como si fueran dos esferas independientes, y los productores pobres, la gente de campo y casi siempre indígena, aparecen de manera prácticamente igual a como los concebía el Dr. Atl en 1922: son "extremadamente pobres", tienen una "maravillosa resistencia a la fatiga", son de una "extraordinaria sobriedad" y tienen un "innato sentimiento artístico característico del pueblo de México". En otras palabras, qué más da que sean pobres si hacen cosas tan bellas...³

La situación, a unos 80 años de distancia de las primeras formulaciones, lo que es lo mismo que decir, a 80 de revolución y proyectos de transformación, deviene cada vez peor.⁴ No solamente porque

* Antropóloga. Investigadora del CIESAS

la pobreza sigue reproduciéndose en las zonas que ya eran pobres entonces, sino por la manera en que se han desperdiciado los recursos y frustrado las esperanzas de mejoría. En muchas regiones de este país que tan bien ha dado de comer a los planificadores del progreso y a la corrupción institucionalizada, hay muestras abandonadas de inútiles proyectos de apoyo a las artesanías, en forma de hornos para la alfarería, sacos de materias primas, herramientas y talleres de varios oficios, así como criminales consecuencias de planeaciones impropias, como bosques deforestados y cultivos y oficios deprimidos, al tiempo que continúan tan campantes los programas "de atención a los pobres" con burocracia bien pagada. Se mantiene la separación entre productores y productos como si no existiera relación entre ellos y se siguen proponiendo paliativos inútiles e indignos; el más reciente, el ofrecimiento de microcréditos a microunidades de producción, de hasta cinco mil pesos por "changarro",⁵ y de "micropréstamos" (de 500 pesos) a miles de artesanas chiapanecas para compra de materias primas.

¿De qué han servido la infinidad de programas oficiales de apoyo a las artesanías hechos con la asesoría de antropólogos y artistas-aprendices-devotos-de-antropología? La actual titular de Sedesol, de la que dependen varios programas relacionados con las artesanías (y escenario de tantos proyectos trancos), en su estreno como funcionaria, declaró que la secretaría que heredó gasta más en administración que en ayudar a los marginados; de cada peso que llega a los pobres se erogan tres en burocracia.⁶

Es muy posible que las teorías antropológicas que han orientado las acciones de muchos programas de "ayuda", "fomento", "protección" y "desarrollo" de las artesanías, fundamentalmente el indigenismo integracionista y desarrollista y el relativismo cultural, así como el "asistencialismo" paternalista que comparten las instituciones públicas y las privadas, tienen una gran responsabilidad en el tratamiento de las situaciones que se busca mejorar. Con esas ideas se han realizado programas que, al tiempo que promueven la integración de la

- 1 Y los antropólogos, fieles a esta tradición de raigambre nacionalista, revolucionaria y luego popular, han hospedado en sus sentimientos e incluso en su primera *alma mater* a la causa de los indígenas; la ENAH, hija predilecta de esa antropología en la época que me ha tocado atestiguar, ha recibido a insignes líderes de movimientos indígenas perseguidos en sus países y más recientemente (marzo de 2001) fue la anfitriona de la dirigencia del EZLN en su espectacular visita a la ciudad de México.
- 2 Manuel Gamio, "El aprovechamiento industrial de los recursos naturales en las escuelas del campo", en *Hacia un México nuevo*, INI, 1987 (1935).
- 3 Aunque hay poca investigación antropológica mexicana sobre el arte indígena, ya es de sentido común antropológico que en el estudio de la estética, el científico social reconoce que los símbolos y estilos están en última instancia enraizados en la actividad humana total. La producción de arte y la experiencia estética son parte de las relaciones sociales y sus condiciones de producción (la tecnología existente y los sistemas de valores que orientan y seleccionan), así, pues, se trata de una construcción social. Vid. y cfr. Harry R. Silver, "Ethnoart", en *Am. Rev. of Anthropology*, 1979, num 8, pp. 267-307.
- 4 En las antípodas en lo que a pensamiento social se refiere, el pintor Gerardo Murillo, Dr. Atl, y el fundador de la antropología, Manuel Gamio, concuerdan en la pobreza de los productores artesanos, si bien el primero decía que así eran felices y el segundo ocupó su vida en buscar la transformación de las condiciones de vida de las mayorías de pobres. Las cifras más actuales hablan de un 50 % de la población mexicana que está en condiciones de pobreza, marginación y desigualdad; según Sedesol en 476 municipios de 17 estados del país hay más de 5 millones y medio de mexicanos sin agua, drenaje ni energía eléctrica, un 44.3% de la población indígena es analfabeta y un 33.6% de la PEA indígena no percibe ingresos. Cifras de INEGI dicen que el número de los extremadamente pobres aumentó de 17.6 a 18.4 millones de personas entre 1998 y 2000 (*CNI en línea*, 11 de marzo 2001 y *El Financiero*, 21 de febrero, 2001). No hay un método oficial de medición de la pobreza en México; INEGI considera indicadores familiares de ingresos, nivel escolar, espacio para la vivienda, acceso a drenaje, electricidad y combustible.
- 5 El dinero procede de dos créditos del banco estadounidense Wells Fargo a dos instituciones financieras mexicanas con la garantía de USAID, la agencia estadounidense para el desarrollo internacional. Del acuerdo fue testigo el embajador de Estados Unidos en México, quien dijo estar convencido de que el apoyo será una herramienta contra el comercio informal y se traducirá en un número menor de migrantes indocumentados (*El Financiero*, 22 de febrero 2001, p. 6).
- 6 "Sedesol, ¿fábrica de pobres?", *El Financiero*, 21 de febrero, 2001.

población "atrasada" y pobre a ciertos aspectos de la vida occidental, se aprovechan de sus formas artísticas, que son de las pocas expresiones de la cultura popular, indígena o no, que la ideología oficial considera valiosas (por diferentes, por comerciales, por turísticas, por bellas e inspiradoras de otras expresiones de "arte culto").

En el caso de los artesanos, lo mismo que de otras capas de las clases sociales subalternas, el conocimiento logrado a través de innumerables investigaciones antropológicas que son la base de las acciones y sus propuestas, recrea pero no combate la pobreza. Los estudios conforman un cuerpo catalogable como "antropología de la miseria"⁷ que por su poca efectividad en la transformación de las condiciones sociales no tiene utilidad práctica para los seres estudiados y, a no ser que se considere socialmente útil la reproducción de la vida académica *per se* (porque los investigadores ejercitan sus habilidades en el trabajo de campo, escriben, publican y se reproducen como académicos), esta antropología, como en un tiempo, el cine documental de los años sesenta conocido como "pobrista", sólo provoca emociones pasajeras. Tengo que admitir que sí ha habido algunos actos creativos en este proceso de intervención en la rama artesanal; ya contamos con una capa, pequeña, de artesanos reconocidos con premios y diplomas que además exportan sus productos, con lo cual han alcanzado las cimas más altas como empresarios de acuerdo con los valores mercantiles dominantes. Algunos estudiosos de las artesanías se han convertido en prósperos empresarios de los productos, mientras que otros, en contradicción con su ideología proteccionista de las culturas autóctonas, han resultado fértiles diseñadores de nuevos productos de artesanía, más acordes, dicen, con el mercado moderno deseoso de objetos decorativos.⁸ Estos cambios, junto con una incipiente difusión de las culturas populares, tocan sólo marginalmente la situación de vida de los productores.

No se pueden atacar acertada y sensatamente las causas de la pobreza de los productores cuando los diagnósticos permanecen en la superficie de los problemas, cuando se piensa que la mejoría de



la situación llegará algún día (quizá cuando el subdesarrollo alcance al desarrollo), cuando se inventan proyectos que prometen la salvación artesanal vía la exportación de artesanías, aunque los productores sigan sin saber leer; o se proponen cambios de giro, de la producción utilitaria a la decorativa, en lo cual se apuesta todo al mercado turístico y se provocan modificaciones indeseables en los consumos tradicionales.

Conclusión

Un primer paso para sacar de la miseria a los objetos de estudio y sus estudiosos consiste en reflexionar críticamente sobre lo hecho y, como bien lo dice Luis Villoro, reflexionar en situaciones críticas (como la que sin duda vive hoy México) implica siempre volver a los principios. A mi modo de ver, hoy eso significa ser sensible a las necesidades sociales con una orientación teórico-metodológica que permita simultáneamente captar los hilos invisibles de las estructuras dominantes en la producción con los tejidos más visibles de la vida real de los productores, su cultura y su inserción en la sociedad, para tener una base firme desde donde hacer propuestas viables, lejos de la contemplación de los fenómenos y su tratamiento "admirativo-asistencial". Significa también construir junto *con*, no *para* y desde *afuera*, los proyectos; razonar las decisiones con quienes se ven continuamente afectados, no sólo por su estado de vida, por los planes de "ayuda"; significa abandonar el castrante paternalismo que no permite crecer. Y, algo casi fantástico, construir un modo de comunicación, con sus respectivos "puentes" entre el proyecto y su ejecución, con el poder político-administrativo que debería ser mas vigilado y

supervisado por los supuestos beneficiarios de los planes. Se hace necesario también empezar a socavar la influencia de los viejos cacicazgos del arte popular (originados en el INI y sus proximidades) que han tenido una seria responsabilidad, como antropólogos o similares, en las orientaciones de planes, en la calificación de lo que es y no es arte y artesanía y, sobre todo, en el adormecimiento de las conciencias de los productores todavía desorganizados y confiados en "el gobierno" que les va a ayudar.⁹

La magnitud de los problemas de la actualidad, el estado crónico de pobreza de los trabajadores artesanos de México, tan caros a la explotación turística y su ideología elogiosa y depredadora, demanda investigaciones coherentes y honestas, comprometidas con una realidad que pide a gritos un cambio profundo. La responsabilidad de los proyectos de antropología aplicada es mayúscula.†

7 Guillermo Bonfil usó estas palabras en un trabajo de 1964 sobre el pensamiento conservador en la antropología aplicada. Cuando decía que los antropólogos que pretenden elevar los niveles de vida sin tocar la estructura institucional que ha dado origen al empobrecimiento de amplísimos sectores de la población, procuran "mejorar la miseria, pero no acabar con ella".

8 Al respecto existen múltiples ejemplos: el papel amate, las palomas de Amatenango, los árboles de la vida y todo el desarrollo textil de la mantelería, caminos de mesa, sarapes de Nuevo México en Oaxaca, etc. También hay que considerar las nuevas aplicaciones de viejas técnicas (que en México llaman "nuevo diseño") en cuanto producto o chuchería quepa en las casas de artesanías. Por su parte, los concursos de artesanías también producen modas que luego no sirven a nadie, como las cazuelas gigantes, o el "rescate" del arte plumario.

9 Hay, afortunadamente, algunas lucecitas en este camino que empieza a encender una antropología seria y crítica, por cierto a cargo de mujeres que trabajan calladamente, con una perspectiva de género, con mujeres artesanas —casi siempre de la rama textil— en la profesionalización del trabajo femenino con el fin de hacerlo simultáneamente visible y valorado; eficiente y calificado; digno y sustentable a través de procesos de capacitación-acción. Para lograrlo ha sido necesaria la organización de las mujeres y su aprendizaje en el proceso de toma de decisiones. Fue ejemplar en este sentido la discusión en el Foro "Los retos del bordado maya comercial", en Mérida, Yuc., septiembre 3-4, 2001, organizado por Unifem y la Asociación Tumben Kinam, A.C.

El tributo económico de la literatura

Leonardo Martínez Carrizales *

Las prácticas sociales y los valores culturales que llamamos literatura nunca habían tenido tan poca importancia en el orden social moderno como la que actualmente se les concede. En apenas unos cuantos años, la figura pública del escritor independiente, faro de su comunidad, sacerdote laico, perdió toda su vigencia; en su lugar, los especialistas acreditados con un doctorado en una universidad norteamericana exponen análisis técnicos para el gran público a través de los medios electrónicos de comunicación. El repertorio de libros fundamentales ante el cual se recortaba el orgullo de los lectores de literatura ha sido puesto en entredicho. En cambio, los libros escritos por grupos minoritarios y marginales se ameritan como punta de lanza de un proyecto de cultura en contra de los hombres blancos que hablan inglés o francés. Algunas personas inteligentes e instruidas han postulado que Homero y Shakespeare son agentes culturales del imperialismo, que las obras literarias son funciones lingüísticas de un principio general de incertidumbre, un golpe del azar, un objeto fuera de control. Los departamentos de literatura reciben cada día menos presupuesto y son apartados paulatinamente de los centros en los cuales se toman las decisiones administrativas sustanciales del sistema universitario. Las convicciones democráticas, el relativismo cultural, la civilización informática, la globalización, en fin, las realidades, los conceptos y los prejuicios que caracterizan nuestro tiempo, y a los cuales muy pocos hombres educados renunciarían, han barrido el suelo sobre el cual se plantó y se alimentó durante varios siglos el árbol de la literatura y el jardín letrado. Me refiero a un periodo histórico y social que supone una estrecha relación entre la imprenta, los libros, la literatura, el humanismo y la imaginación crea-

* Escritor y crítico literario

dora. Y en torno a esta realidad, una comunidad orgullosa de exégetas y críticos, sistemas educativos concebidos como apoyo a la lectura literaria, teorías políticas alimentadoras del humanismo cívico, universidades, teorías literarias...

Sin duda, este panorama se ha debilitado ante nuestros ojos, con nuestro apoyo y en medio de nuestro entusiasmo. Ahora recuerdo el nombre de un crítico de las letras mexicanas que se desespera por expedir el certificado de defunción de la vieja filología, en beneficio de la incorporación de las nuevas tecnologías al currículum académico. ¡No más ediciones críticas de Cervantes! ¡El Cid a la red!

Mientras nuestro investigador libra su batalla, una parte sustancial de la comunidad literaria, como consecuencia de las recientes reformas tributarias que la afectan, vuelve por los fueros de la vieja literatura defendiendo uno de los ejes sobre el cual giraba la rueda del viejo orden literario: la propiedad intelectual, la legitimidad del apoyo público a la imaginación creadora. Los escritores mexicanos exigieron apoyo para su actividad mediante la exención del pago del impuesto sobre la renta, y una zona considerable del periodismo informó con simpatía acerca de esta exigencia. Este reclamo despertó en la opinión pública las razones que algunas semanas antes habían sido esgrimidas con el propósito de que la venta de libros no fuera gravada con el impuesto al valor agregado. Con este motivo, tomó forma rápidamente una corriente que postula al libro como la prenda más preciada de la dimensión espiritual de la vida humana; una prenda cuya naturaleza no sólo es ajena, sino contraria a la razón económica. Ya se reconocen en estos avatares del debate público los tópicos más fuertes del romanticismo: la condición excepcional de las obras artísticas, los autores y la misión que éstos encarnan sobre la tierra. Todos hicieron suyos estos ideales cuyo origen se remonta, por lo menos, a dos siglos atrás; pocos advirtieron que estas proposiciones casi en nada corresponden con la situación real que caracteriza en nuestras sociedades al sistema de valores y prácticas literarios.

Es muy probable que los escritores ganen la partida tributaria en favor del régimen de excep-

ción que beneficia sus labores profesionales; sin embargo, esta victoria obedecerá sobre todo a la lógica de la economía y no a un reconocimiento de los atributos espirituales de las letras. En verdad, las actividades literarias tienen tan poca importancia en la estructura económica del país que su gravamen es un error de procedimiento. Los escritores se alzarán con la victoria en un terreno que no sólo no consume los bienes que aquéllos producen, sino que ni siquiera los estima, ni los reconoce, ni preserva la trama social sobre la cual se fundó su razón de ser en otro tiempo.✽



El hada madrina

Sergio González Rodríguez *

Siempre me ha intrigado una manía de los universitarios: sacralizar el lugar donde estudian, trabajan, se divierten o, en buena parte, realizan tareas muy nobles pero alejadas de la enseñanza y el aprendizaje curricular, por ejemplo, fumarse un cigarro de marihuana, manosear a la novia o al novio en un rincón o entregarse a festivas coyundas sexuales de uno u otro signo en salones o cubículos solitarios. Incluso en sus deprimentes letrinas.

Ante dichas realidades, no entiendo –pero asumo las justificaciones de por medio– la insistencia de conjurar a los cuatro vientos en nombre de la “Máxima Casa de Estudios” y el “Alma Mater”. O, a la menor provocación, sacar a relucir el lema aquel de “Por mi raza hablará el espíritu”, que tanto le debe a la esquina de Herder con Vasconcelos. Me resisto a creer que una “raza” tan aguerrida como la de los universitarios resuma su espíritu cada vez que abre la boca.

Los estudiantes de la UNAM tienen fama mundial más por episodios de épica estudiantil, que por sus logros científicos o en torno del saber: insurrecciones, huelgas, paros, bombazos, pandillerismo, manifestaciones, intromisiones de la autoridad, violaciones –a la autonomía–, ocupaciones militares y policiacas, muertos en un túnel del estadio, petardos deportivos, etc. Las imágenes que expresan tales situaciones constan en archivos internacionales como un jardín de la beligerancia mexicana.

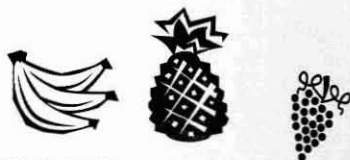
Tengo una hipótesis al respecto: el espíritu de los universitarios está poseído en realidad por una hada madrina: la compañera Alcira, mis amiguitos. Todavía en los años ochenta, solía verse por los pasillos de la Facultad de Filosofía y Letras su figura espectral, huesuda y alta como una figuración extraída de una obra de Shakespeare montada por preparatorianos de Atlixco, Puebla.

* Crítico, narrador y ensayista.

Confieso que la primera vez que la vi me dio miedo: Alcira tendría entonces –o aparentaba– más de sesenta años. Rubia, canosa de mechass lacias, desdentada, un haz de arrugas en el rostro y una alegría juvenil que la llevaba a gritar consignas en nombre de la libertad de los pueblos latinoamericanos a lo largo y a lo ancho de la facultad, en las aulas, las escaleras o las oficinas. Alcira se había vuelto una leyenda viva, es decir, un mueble más en los inventarios de la UNAM.

Uruguaya de origen, había llegado a México en una fecha indecisa que colaboraba a su mitología personal: lo mismo se decía que estaba acá desde 1956, que a partir de 1962 o 1967. El caso es que Alcira, que ante todo se definía como poeta, era como los surrealistas de viejo cuño: una loca que simulaba ser cuerda o una cuerda que se hacía la loca. Su *leit-motiv*, razón de ser, leyenda o pretexto íntimo –todos tenemos uno– era el siguiente: cuando el ejército tomó la UNAM en 1968, Alcira permaneció durante días en el heroico reducto de un baño de la Facultad de Filosofía y Letras. Esta hazaña la hacía bastión de la raza que habla por el espíritu.

Christopher Domínguez Michael me ha contado que, durante la época en que Gonzalo Celorio fue director de la Facultad, Alcira fue devuelta a sus tierras uruguayas mediante lo que debió ser una estrategia digna de un dios germano, por ejemplo, el temible Pórr (Cfr. Georges Dumézil, *Los dioses de los germanos*, Siglo XXI Editores, 1990; esta referencia bibliográfica no está puesta para hundir a mi estimado Gonzalo ni por presumir erudiciones que estoy lejos de sustentar, sino porque sí). Y es que Alcira se había vuelto una pesadilla, el fantasma del castillo, la abuelita incómoda, el esqueleto de carnaval en la gaveta, el perro que envejece abandonado por los niños y los adultos de la casa. Una ruina, pues.



También me contó Christopher que, por algún azar del destino, Alcira acudía a refugiarse en la casa que el entonces niño rubio, ya lector precoz, compartía con su padre y su hermano. Lo malo es que Alcira algo traía contra los baños, que los dejaba hechos un asco, dignos de una tarea de fumigación extrema.

Cuando Roberto Bolaño publicó su magnífica novela *Amuleto* (Anagrama, 2000), comenté con Christopher el asunto:

—¿Qué te parece que Bolaño se haya sacado de la manga a la bruja Alcira como personaje? —le dije, insidioso, a Christopher.

El crítico torció los labios, emitió un “mfgñ” oracular, y respondió al fin, categórico y nasal como siempre:

—Si conociste a Alcira, no creo que pueda decirte mucho una novela basada en ella.

Lo primero que hice fue ir a comprar la novela de Bolaño y me senté a leerla, no tanto por contradecir al feroz crítico, que es uno de mis pasatiempos favoritos, sino porque nunca conocí a Alcira y —lo dije arriba— me intrigan los misterios de la solemnidad, la raza, el espíritu y la locura, sobre todo, cuando éstos se juntan.

La novela me impresionó por la proeza narrativa de Roberto Bolaño ante los detalles cotidianos, no sólo en el caso de Alcira, sino en el de la fauna de los estudiantes, poetas y bohemios mexicanos, que muy poco han cambiado desde 1972 o 1974, fecha en la que anduvo por acá Bolaño. Claro, la magia del gran escritor que es él le otorga una dignidad fantástica a lo que nuestra memoria tiñe de opacidad, o de contrastes y claroscuros nimios. Esta es Alcira vista por la mirada esencial de Bolaño:

En Bolívar tomé un taxi. Mientras íbamos camino a mi cuarto de azotea, que por entonces estaba en la Colonia Escandón, me puse a llorar. El taxista me miró de lado. Parecía una iguana. Creo que pensó que era una puta y que había tenido una mala



noche. No llore, güera, me dijo, no vale la pena, ya verá cómo mañana ve las cosas de otra manera. No se haga el filósofo, le contesté, y conduzca con cuidado. Cuando bajé tenía los ojos secos.

Alcira, que en la novela *Amuleto* lleva el nombre de Auxilio Lacouture, deja transcurrir su vida entre desveladas con poetas jóvenes mexicanos en cuartos de azotea, cafeterías o cantinas obsoletas del Centro, incurre en peripatéticas conversaciones que conducen al dispendio emotivo, cuando no divaga por su “adorada Facultad de Filosofía y Letras, con sus odios florentinos y sus venganzas romanas”. En ningún otro libro he encontrado, como en las obras en las que Roberto Bolaño asume el tema y los personajes mexicanos, el tino luminoso para descubrir una gran materia literaria que a nosotros, al menos hasta ahora, se nos escapa. Allí está *Los detectives salvajes* (Anagrama, 1998) y los mejores cuentos de *Putas asesinas* (Anagrama, 2001). Sobre Alcira/Auxilio, describe Bolaño uno de sus raptos visionarios:

Pensé: estoy en el lavabo de mujeres de la Facultad de Filosofía y Letras y soy la última que queda. Iba hacia el quirófano. Iba hacia el parto de la Historia. Y también pensé (porque no soy tonta): todo ha acabado, los granaderos se han marchado de la Universidad, los estudiantes han muerto en Tlatelolco, la Universidad ha vuelto a abrirse, pero yo sigo encerrada en el lavabo de la cuarta planta, como si de tanto arañar las baldosas iluminadas por la luna hubiera abierto una puerta que no es pórtico de la tristeza en el *continuum* del Tiempo. Todos se han ido, menos yo. Todos han vuelto, menos yo”.

Hay muchísimos hijos de Alcira en la UNAM.

Asistir al parto de la Historia —ese embelecado de fuente marxiana—, ha llenado los sueños de legiones de universitarios en los últimos 30 años, para no ir más lejos. *In The Name Of My Race speaks its Spirit*. Por eso me deprimen tanto las letrinas de la UNAM.✽

Frutti di mare

Mónica Lavín *

Afrodisiacos llaman a los mariscos porque se dice que su materia despierta apetitos sexuales. Será el fósforo que le han robado al mar, o el legado mítico de la diosa del amor con su nombre de espuma, con su sino de infidelidad. Aphros, espuma, condición efímera, caprichosa, propiedad fisicoquímica evanescente. La espuma es constancia en el mar y de todos modos muere todo el tiempo, como el placer sensual, como el encuentro de las más profundas pieles cortazarianas. Las mariscadas no son motivo común de los bodegones de los que se han ocupado los pintores. Más naturaleza viva que muerta, su incitación no está en la quietud sino en la certera sensación de que los bichos siguen muriendo bajo el chorro de limón o en nuestros paladares, que eran cosa del mar azul apenas unos instantes atrás, que sucumben a nuestro instinto predador. Comer una almeja viva es someterla a la tiranía de nuestra saliva, a la tracción de nuestras mandíbulas, es al fin y al cabo poseerla, fundirse. Preámbulo de posible desenlace sensual, el festín de la ensalada de mar es aperitivo del derroche sensorial. Los sentidos se relamen en las posibilidades que enjambres de ostras, lapas, mejillones, percebes, erizos, almejas y abulones les brindarán. El olfato recreará secreciones salinas, eso que llamamos olor a mar, la alianza del cloruro de sodio con la atmósfera, la brisa que se vuelve rocío en los acantilados donde las olas se azotan, desesperadas por no abarcar el planeta todo, por no poder rozar su piel de agua contra la corteza cambiante del continente: escurrirse entre la arena, resbalar por las rocas, aquietarse en las grietas, calentarse al sol, colonizarse de vegetación voraz, pudrirse. Las posibilidades del agua, su poderío entre grandezas planetaria, están contenidos en la

ofrenda frutal de su sueño. Los frutos frescos de mar incitan al paladar y evocan el origen primigenio de la vida. Engullimos el comienzo como quien bebe semen y en su amarga salinidad sabe que hay esperanza de vida. La vista buscará sorpresas entre la grisura carnosa del mar. En las ostras reconocerá matices, en los callos elogiará la perfección de su materia cilíndrica y blanca, en los percebes gozará la afrenta de su aparente fealdad, la tripa azulada que la pezuña resguarda. Aprenderá la paciencia, ese develar, desvestir, intuir que tras las



* Escritora. Premio Nacional de Literatura Gilberto Owan en 1996

corazas y las vestimentas de calcio de las conchas hay blanduras insospechadas. A las lapas agradecerá su modesta forma, su agazapamiento entre la roca y el orificio de la concha por donde ha mirado al mundo nutricio del cual depende. Pero el verdadero azoro lo provocan las almejas: no las chirilas ni las chocolatas, sino aquellas como las de Zihuatanejo, que entre su masa rosada ostentan una lengua coral que se retuerce a limonazos y figurando placer, contorsiones sugerentes, súplicas certeras para que de una vez por todas acabemos con ella. La vista se sorprende con el camuflaje de las formas, con la sagacidad de la evasión en la concha rosada de una ostra, con el juego de seducción de las tenazas aguerridas de un cangrejo que se somete como jaiba una vez amansado por la bestialidad de la cocción. Pero no es lo mismo, el instinto lo reconoce, recibir la ofrenda del mar en su versión virginal que en la mudanza del cocimiento. La carne cruda es otra a la vista y al tacto.



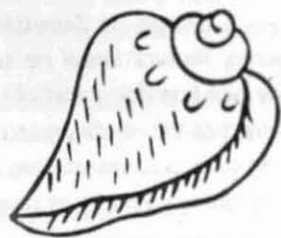
Los mariscos azuzan al tacto. Una ostra se escurre lánguida de la concha, que la acuerpa, a nuestra lengua. Después de masticada, todavía nuestra lengua se da vuelo lamiendo el nácar de la concha. Busca la lisura de la superficie, constata los opuestos: el exterior rasposo y hostil, el interior, brillante, liso, blanco y tornasol. El tacto se esmera en las diferencias: los callos son turgentes, resisten la mordida, los mejillones son suaves y pastosos, presumen las dos texturas de su materia, los abulones son lisos y firmes, los percebes se jalen con los dientes, su carne es ahulada. Los erizos son de una suavidad líquida: fosfóricos y bastos exhalan la descarada defensa de su interior reproductor, son gónadas que contagian su generosidad.



Exentos de ruidos, los mariscos suenan por contacto: entre mordidas, lengüetazos, lametones, crujir de tenazas, rotura de valvas (mojado palpitar de vulvas). Exentos de gritos, los mariscos sólo salpican, se retuercen, esperan a que los hagamos nuestros para siempre. Tienen un último deseo, dejarnos el poderío de su sabor en la lengua y la memoria. Sabor a ellos y solamente a ellos: a las corrientes frías o cálidas que con el tiempo les dieron sustancia e identidad, matices: sabor a abulón, a erizo, a ostra del Atlántico o del Pacífico Sur. Esa es su conquista final, la evocación permanente, la remisión al placer en que nos han dejado atrapados, en memoria de Afrodita, en desesperada evocación de sus dones y presencia.

Los mariscos se comen con la desnudez de nuestros dedos que los desgajan, con la flexibilidad de nuestra lengua que los desprende. No requieren de intermediarios, los atacamos de cuerpo entero, salvajes, con la presteza del instinto y la sagacidad de nuestro cuerpo.

El prodigio de los frutos de mar está en su humedad permanente, en sus secretos membranosos, en su procedencia atada a la belleza del paisaje: a los recovecos, a la resistencia del oleaje, a su necesidad y a su clamor de vida, a su insistente desatino por sobrevivir. Engullimos su propósito de vida, depredadores de la fauna de mar, gozadores de sus provocaciones los sometemos al capricho y rendición de los sentidos.✠



Zapotlán en la literatura y la música: feria, gallo, fiesta y paisaje

Ricardo Miranda

Gracias a una indiscreción de Luz del Amo tuve la rara oportunidad de vivir un episodio que ahora creo necesario recordar. Un día de septiembre de 1994 me enteraba que a unos pasos de la embajada de México en Madrid, en una habitación del Hotel Suecia, Juan José Arreola descansaba, aburrido pero imposibilitado para salir y guardando fuerzas para esa noche cuando participaría en el homenaje a Borges (Jorge Luis, el de a de veras) que le había llevado hasta la ciudad de los madroños. Entonces, sin pensarlo demasiado, caminé hasta el hotel y encontré su habitación con la puerta abierta. Mi intención, sin embargo, no era la de platicar sobre literatura o ajedrez, sino la de preguntarle por su coterráneo ilustre, el compositor José Rolón.

Como era de esperarse, Arreola evocó brevemente algunos momentos en los que había conocido al músico y desde luego se refirió a Zapotlán —tierra natal de ambos— cuya historia y ambiente trazó de manera inmejorable en *La feria*. Hablamos de Jalisco y reímos sobre la incoherente historia del nombre de aquel lugar que por entonces era Ciudad Guzmán —en honor a un general protagonista de un efímero episodio de la Independencia—. En cierto momento de su cuasi monólogo, Arreola quiso evocar a Rolón al lado del otro gran hijo pródigo de aquellos lares. Rolón y Orozco —me dijo— tenían la misma mirada... fija y como perdida, profunda, de fuego, de fuerza y abstracción.

...

Campo de Zapotlán, mojado por la lluvia de junio, llanura lineal de surcos innumerables. Tierra de pan humilde y trabajo sencillo, tierra de hombres que giran la ronda anual de las estaciones, que repasan su vida como un libro de horas y que orientan sus designios en las fases cambiantes de la luna...¹

* Pianista y musicólogo

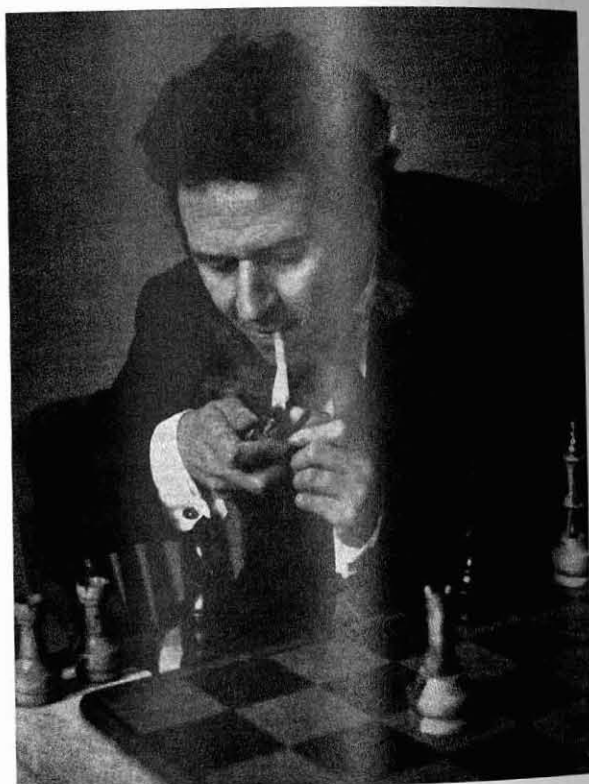


Foto: Berenice Kolko

Tierra pródiga, con el Nevado de Colima y su laguna de tules como escenario, apenas podrá encontrarse algún otro pueblo (¿el Jerez de Candelario Huízar y López Velarde?) que haya sido cuna de una nómina semejante. Pero lo que aquí nos ocupa es, precisamente, la evocación de Zapotlán que tanto Arreola como Rolón realizaron en su momento y que constituye, dentro de sus respectivos acervos, una obra clave y una llave singular que abre a quien lo desea las entrañas de un pueblo inolvidable, de un arca de sincretismo, historia, enjundia, pasión, embriaguez y fuerza. En *La feria* (1963) —única novela de Arreola— su autor plasmó, en palabras de Saúl Yurkievich, un “archipiélago narrativo” que representa la “compleja y móvil, la dispar y simultánea realidad de Zapotlán [...] un activo microcosmo de coexistencias disímiles y a la vez completivas”.² Al

seno de la novela, forma y sustancia obedecen a un mismo impulso que no es otro que la inscripción en el horizonte del arte de la tradición acumulada en un punto de la geografía real e imaginaria, fundidas de manera indisoluble tras el recuerdo y la evocación. En *La feria*, las historias de Zapotlán y sus personajes cohabitan y alimentan un discurso simultáneo, un mosaico polifónico de pensamientos y acciones que lo atraviesan por todas sus calles, las de los ricos, las de los pobres; las de la iglesia o las del comercio, las de los ranchos y las montañas. La cultura—vista desde Zapotlán—es definida como una partitura polivalente, donde todos y cada uno entonan su parte: indígenas, criollos, pirujas, rancheiros, señoritas, jornaleros, clérigos, santurronas, funcionarios municipales, latifundistas, comerciantes, agricultores, *tlayacanques*, mayordomos, *primeros*, *obrajeros*, *gañanes*, *hijas de María*... un coro múltiple que, si acaso, coincide en el compás de octubre cuando Zapotlán celebra las fiestas del Señor San José.

Pero cuando se emprende la lectura simultánea del Zapotlán evocado por Arreola y por Rolón, la experiencia estética se torna extraordinaria. Porque pocas son las ocasiones en las que la mirada de dos artistas—disparos en cuanto a tiempo y medio—se detienen sobre un mismo punto, embelesados por lo que ven y escuchan. En raras oportunidades el recuerdo y la nostalgia sobre un objeto común alimenta dos procesos creativos que se rinden por igual ante un paisaje humano y natural que cautiva y que señala, por lo inmediato de su vivencia y por lo natural de su lenguaje (literario y musical), una fuente inequívoca de sentires y vivencias propios y cercanos. No todos vivimos en Zapotlán, quizá ni siquiera conozcamos los plácidos detalles de su paisaje, pero de alguna forma la lectura simultánea de aquella población hace a quienes la emprenden preferirlo entre todos los pueblos.

• • •

Cuando el tren acaba de subir la Cuesta de Sayula, un viento fresco y ligero llena los vagones. A mí me basta con sentirlo para preferir a Zapotlán

entre todos los pueblos que conozco. Y no es porque yo sea de aquí [...] Los fuereños también lo reconocen...

• • •

Menos conocida que *La feria* o que la prosa de Arreola, la música de Rolón está llena de sorpresas, de hallazgos por realizar y de valoraciones por emprender. Una nueva historia de la música mexicana quizá nos enseñe que no todo termina en sinfonías *indias* (¡vaya título tan peyorativo!) ni mariachis sinfónicos para gringos; en huapangos que amenizan campañas de vacunación ni en danzones que comienzan (¡ay!) a musicalizar *spots* gubernamentales. Hay, lamentablemente, mucho de nuestra música que permanece callada, un tanto inaccesible, pero precisamente por ello es que resulta necesario hablar y escribir sobre partituras cuyo silencio nada tiene que ver con su calidad y valor intrínsecos. Valga insistir: aunque buena parte de la mejor música mexicana se esconda y permanezca más bien en silencio, ello no guarda relación alguna con su valía ni trascendencia.

Comenzada en Guadalajara en 1926 y terminada en París tres años más tarde, la suite sinfónica de Rolón *Zapotlán* lleva por subtítulo "1895". La alusión es autobiográfica y remite a un año de la juventud del compositor, el año de su noviazgo con Mercedes, reina de las fiestas y su futura esposa, el de sus lances en las corridas del Toro de once—versión local de las *pamplonadas*—y el de otros episodios de nostalgia y añoranza. Escribió Rolón: "La evocación constante de mi pueblo y rancho jaliscienses me obliga a repetir lo propio y lo cercano en vez de lo lejano y lo ajeno".

Y, en efecto, el poema sinfónico, como la novela de Arreola, recurre al recuerdo, a la reconstrucción sonora de aquel pueblo que cobra vida en la partitura de Rolón de un modo particular y sumamente entrañable.

Dividida en tres movimientos, en dicha suite Rolón se adelantó a su coterráneo en la juxtaposición de distintas narrativas como principio formal de su obra. Sorprende pues, que para ambos artistas la evocación de su Zapotlán requiera de una

misma flexibilidad formal, como si sólo mediante el empleo de una estructura maleable y caleidoscópica pudiera intentarse la evocación de aquel terruño. En el primer movimiento, por ejemplo, Rolón ofrece a su escucha un mosaico de fragmentos musicales que se suceden unos a otros sin reapariciones ni aparente narrativa o lógica formal. Intitulado *Campestre*, esta primera parte de la obra semeja una simple secuencia de imágenes sonoras que Rolón parece recordar en un sueño. Así, melodías como *la tonada del toro de once, el becerrero, me lleva al río* y algunas otras se escuchan intercaladas con materiales originales y con un trasfondo musical de innegable romanticismo aunque indeleblemente teñido de recursos técnicos que nos recuerdan a un Debussy apenas fallecido diez años antes o a un Ravel que, como Rolón, escribe sus propios cuentos por aquel entonces. Pero si en este movimiento la narrativa cede su lugar a la añoranza, todo lo contrario ocurrirá en el segundo. Ahí Rolón nos hace reconstruir un "gallo" en tiempo y forma. El caminar de los músicos de pueblo, evocado por un oboe/chirimía, inmediatamente nos transporta por calles empedradas y apenas iluminadas. Al llegar a la ventana crucial, Rolón se permite, al igual que Arreola en tantas partes de su novela, un guiño de singular humor y entonces el par de guitarras que su orquestación pide "afina" en plena obra, tal y como acontece de manera inexorable cuando el mentado instrumento popular acompaña las canciones y los gritos de tantas y tantas reuniones. Mas cumplido el extraño ritual acústico, el "gallo" empieza, la catarsis aflora y guitarras y orquesta entonan la que fuera la canción favorita de Rolón:

Entonces, cuando me querías
mi vida era loco frenesí
Mas hoy que ya me has olvidado
qué he de hacer sino llorar

Ingrata, por qué me abandonaste
No ves cuánto sufro yo por ti
Más vale que de una vez me mates
Para qué quiero la vida
sin la luz de tu mirar

"Es la vieja lágrima, la tonada de infortunio", como bien apunta López Velarde a propósito de las serenatas, su música y sus letras. Cualquiera la reconoce y quizá tras ese gesto pueda encontrarse parte de la explicación del por qué todos podemos ser de Zapotlán. Pero por si quedan algunos escuchas dudosos y escépticos, en el tercer movimiento Rolón "se arranca" con un mariachi cuidadosamente construido y que no deja a nadie sin echar un grito, aunque sea interno: aquí no hay el lugar común de la melodía evidente ni del trompetazo inventado por la XEW, sino la briosa enjundia del son cuyos acentos y configuraciones obsesionaban a Rolón.

La rítmica es de tal importancia en nuestros "mariachis" y "sones" —escribió en un artículo de 1929— que, no digamos un cambio en su parte esencial como a menudo pasa, sino cualquier omisión de sus "acentos a contratiempo" le hacen perder por completo sus características".³

Espléndidamente orquestada, dueña de una escritura desenfadada y de sabor popular, *Zapotlán* entraña por igual una música original, llena de las audacias armónicas y contrapuntísticas que distinguen a su autor y que, sin embargo, no se sienten, del mismo modo que los contrastes de color apenas se notan en nuestras calles pero que aislados serían impracticables en cualquier otro lugar.

• • •

—Digan lo que quieran, a mí me encanta la chirimía. Apenas la oigo, ya tengo el corazón lleno de feria, aunque no salgo de mi casa.

• • •

Cuando Rolón escribió *Zapotlán* le preocupaba la vinculación entre la música y lo mexicano. Para él, sin embargo, la simple transcripción de melodías populares a un entorno sinfónico le resultaba vicioso lo mismo que la alteración de los acentos rítmicos de la música popular. De manera simultá-

nea, Rolón quería dar voz a la provincia, esa entidad que lo había nutrido y que, sin embargo, no pasaba de ser un estereotipo conveniente. De ninguna manera fue casual que Rolón estuviera vinculado de manera estrecha con quienes habían fundado *Bandera de Provincias*, la singular revista cultural nacida en Guadalajara: Agustín Yáñez, Emmanuel Palacios, Alfonso Gutiérrez Hermosillo et al. En este sentido, es importante recordar cómo fue que estos hombres, por pluma de Gutiérrez Hermosillo, trazaron su propia definición de la provincia y de sus inquietudes:

Se persiste en hacer el silencio alrededor de las provincias. Y las provincias gritan. Para sí como los caracoles. Pero los caracoles son para adornar ciertas ventanas cursilonas. No podemos, ya, ser caracoles. Seremos únicamente el rumor. [...] Nuestro programa ya está: queremos abarcar las provincias de México. A todas, y agitarlas —oriflama, trofeo, bandera. Se pide poco: el verdadero interés estético, el buceo, la inquietud, el segundo plano, la simplicidad. Si esto no se entiende nos amolamos [...] Y entonces no podemos decir que los otros viven sin la curiosidad del ambiente en provincia, donde debería vivir lo esencial, lo verdadero. Médula. Corazón. Lejos del francés y del inglés. Cerca del humo.⁴

La provincia, vista así y reconstruida por un Arreola o por un Rolón, adquiere entonces una vigencia insospechada: así se explica que al escuchar *Zapotlán* como al leer *La feria*, cierto humo comienzan a respirarse...

...

Zapotlán, tierra extendida y redonda, limitada por el suave declive de los montes, que sube por laderas y barrancos a perderse donde empieza el apogeo de los pinos. Tierra donde hay una laguna soñada que se disipa en la aurora. Una laguna infantil como un recuerdo que aparece y se pierde, llevándose sus juncos y sus verdes riberas...

Así las cosas, la música y la literatura mexicanas se juntan y convergen sobre un punto de la geografía de occidente. El *Zapotlán* de Rolón dialoga con el de Arreola: ambos coinciden en su pluralidad, en el sincretismo de sus imágenes, en el sabor inconfundible de su sentir. Cada obra cuenta sus historias y entre ambas complementan y profundizan sus imágenes: de su lectura simultánea, de su audición compartida, surge una singular experiencia en la que lo sonoro y lo escrito se funde y se entremezcla, acrecentando con ello un gozo que, además, tiene todo que ver con nosotros mismos.

...

*Esto lo saben todos los que siembran año con año los campos de Zapotlán, pero para mí es un milagro.*¹

Coatepec, enero de 2001.

Nota para el melómano: Lamentablemente, *Zapotlán* sólo circula en un raro y único disco, *50 aniversario de música sinfónica en Jalisco*, Filarmonía de Jalisco, José Guadalupe Flores, director, Guadalajara, 1995 (obras de Rolón, Moncayo y Galindo) [sin núm. de serie].



1 Este y los pasajes subsecuentes en cursivas están tomados de *La feria*, en Juan José Arreola, Obras, antología y prólogo de Saúl Yurkievich, Fondo de Cultura Económica, 1995.

2 *Ibid.* p. 36 y sig.

3 Rolón, José, "La música autóctona mexicana y la técnica moderna", en *Bandera de Provincias*, núm 12, p. 2, Guadalajara, 1929, reimpr. facs. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

4 Gutiérrez Hermosillo Alfonso, "Santo y seña", en *Bandera de Provincias*, t.I, núm. 1, Guadalajara, 1929.

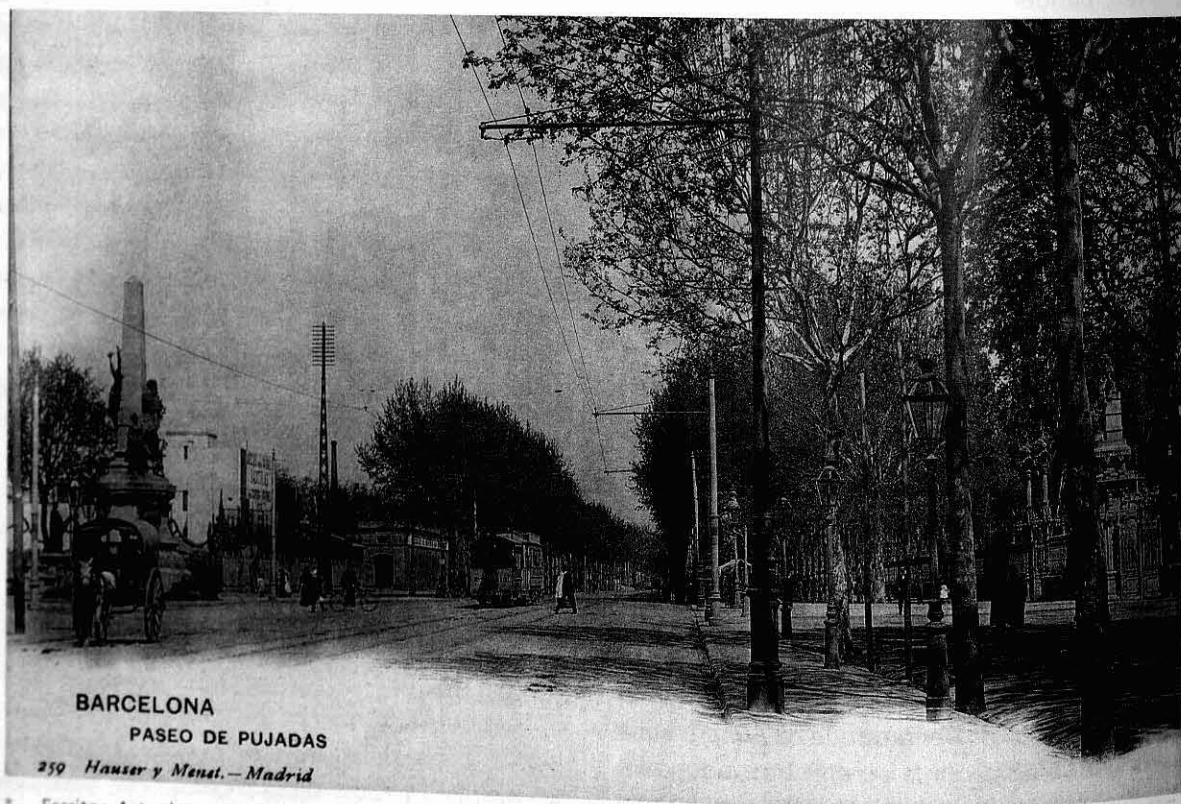
Por salud mental

Roberto Frías *

Por salud mental, si un mexicano quiere vivir en España (específicamente en Barcelona, como es mi caso) es necesario dejar a un lado –no tanto olvidar, aunque para recordar están los historiadores– la idea de que alguna vez llegaron los españoles y destruyeron Tenochtitlán, que fuimos una de sus colonias, que la novela estaba prohibida en ella, que nos independizamos y que ellos esperaban cualquier oportunidad para recuperar el país, que muchos mexicanos eligieron vivir en la península durante los tiempos de la revolución, que fueron bien acogidos, que luego muchos españoles llegaron a vivir a México, que la mayoría fue bien acogida pero no todos, que en 1992 hubo un gran zafarrancho cuando académicos de todas las disciplinas y de ambos

lados del Atlántico trataron de ponerse de acuerdo sobre si se “celebraba”, “conmemoraba” o simplemente se “discutía” algo y que de ser así qué era ese “algo”, que hasta hace poco, a cualquiera que se apareciera por sus tierras lo llamaban, peyorativamente “sudaca”. Yo me hice a la idea en cuanto puse un pie en Barcelona. Tabula rasa. Y los españoles también tratan de dejar a un lado sus más duros estereotipos, desde aquel del barbado, virulento y medieval conquistador hasta el del atrasado baturro cuyo entendimiento no le da para alcanzar el nivel de ciudadano de la, eso dicen, avanzada Comunidad Europea.

Todo esto es tratar, ciertamente, porque al parecer los esfuerzos por despojar al otro de las



BARCELONA
PASEO DE PUJADAS

259 Hauser y Menet. — Madrid

* Escritor. Actualmente reside en Barcelona, España, donde colabora en diversos medios

Colección privada: Foto Fija

máscaras que le hemos impuesto nunca son del todo fructíferos. Me sorprendió mucho que al presentarme con algunas personas, y dejar claro que soy mexicano, me observaran con recobrado interés antes de preguntarme que por qué no era "bajo y morenito". Al parecer, si uno no es "bajo y morenito" y, supongo, tampoco carga un machete y ostenta un espeso bigote, no califica como mexicano. Luego advertí que sí calificaba como tal un colega periodista "bajo y morenito" que además es de Monterrey y por tanto "habla recio" y que había llegado antes que yo a Barcelona. Mientras que a él lo identifican como "el periodista mexicano" no saben dónde colocarme a mí, parece que la categoría de los "mestizos" no es de uso común. Mi casera fue la primera persona que aceptó que yo era mexicano, es decir, cuando puse ante su incrédula mirada mi pasaporte, y quizá esto es peor, porque entonces se lanzó a los tópicos; Cantinflas, Acapulco y Jorge Negrete ocuparon parte sustancial de nuestra conversación.

Intrigado por el fenómeno, busqué algún restaurante mexicano y así fue como conocí la "Cantina Machito", un sitio delirante y barroco, en el que cualquier mexicano es incapaz de sustraerse al vértigo que produce la decoración; sarapes de Saltillo, sombreros de charro, papel picado multicolor, flores de cempasúchil, anuncios de cerveza Corona fabricados con neón y todo tipo de memorabilia folklórica luchaban por permanecer visibles en las paredes de este pequeño lugar. En la barra, bajo los retratos de Jorge Negrete y Pedro Infante, las botellas de tequila y mezcal se equilibraban con los vitrolas de agua de horchata y jamaica mientras un monitor de televisión, coronándolo todo, expulsaba a todo volumen una película del famoso peladito, Cantinflas. Ahí me quedó claro que lugares como la "Cantina Machito" son más eficaces para popularizar y difundir cierta imagen de México que nuestro consulado. Lo curioso es que si bien Cantinflas es mexicano la comida que ofrece el lugar adolece de muchas contradicciones, junto con la tinga y los tacos de bistec me admiró encontrar en la carta platillos tex-mex como el "chili con carne", los "nachos" o los "burritos". Así que esta es la imagen que se tiene, me dije. Con razón los periódicos seguían ca-



Colección privada: Foto Fija

lificando a Carlos Fuentes, cuando vino a presentar su más reciente libro, *Instinto de Inés*, como un "dandy". Al parecer, estos periodistas entienden la palabra como nosotros entenderíamos el "galán continental", aquel que fuera Mauricio Garcés, lo cual dota al calificativo del más tópico de sus significados, aquel que determina al latinoamericano como un ser un poco *overdressed*, perfumado e infinita como inquietantemente cortés. Con razón, me seguía diciendo yo, cuando hablaba a las editoriales y empezaba: Disculpe, quisiera saber si sería posible...

Ya se podía escuchar del otro lado de la línea, si aguzaba el oído, la incomoda mezcla de una risa burlona y de un resoplido de impaciencia.

Ante tal avalancha de lugares comunes sólo queda la resignación. ¿Cómo convencer a los periodistas de *El País* que no es necesario que al nombre de México le siga, en todas y cada una de las notas que publican, incluso en las que nada tienen que ver con política, la siguiente frase: "que tras 71 años de ser gobernado por el partido oficial, el PRI, entra de lleno en la democracia"?

Así que ya no corrijo a nadie. Tampoco he vuelto a mencionar lo curioso que me parece el billete de mil pesetas (ostenta un retrato de Hernán Cortés) y el de cinco mil (muestra a Cristóbal Colón). Hay cosas que, por salud mental, es mejor callar.✽

Made in Mexico

Espectáculo de Utopía danza-teatro

Esperanza Escamilla *

A Marco Antonio Silva le gusta provocar, romper con los códigos establecidos, trastocar la danza académica, transgredir la estética y transformarla. Él es, sin lugar a dudas, el mejor cuentero de imágenes en la danza contemporánea mexicana, aunque él mismo considera que sus espectáculos no son danza contemporánea: "No creo que sea danza contemporánea. Es más danza-teatro o teatro-danza; tampoco es teatro contemporáneo porque, no es sólo la apuesta en la dramaturgia o en el texto, ni en la literatura dramática."

Made in Mexico es una de sus más recientes puestas en escena. Surge poco después del actual cambio político de nuestro país y no le es ajeno. Sucesión de cuadros a través de los cuales expone su visión de lo mexicano, la desesperación, el desencanto, la esperanza, la trama de este montaje cuenta, muy en su estilo, nuestra historia no oficial. Escapate de la cotidianidad, pantalla que no transforma la realidad sino que sólo refleja la manera, a veces absurda e incomprensible, de sentirnos "mexicanos".

¿Bajo qué circunstancias surge *Made in Mexico*?

La Universidad me invita a hacer un trabajo con ellos, justo después del 2 de julio, cuando Fox ya había ganado las elecciones. Acepto la invitación y la primera idea tenía que ver con el juego mexicano. Yo no tenía muy claro cuál, si la lotería, o serpientes y escaleras o

rayuela. En fin, el origen era el juego y sus personajes. La idea de serpientes y escaleras: cómo subes y cómo bajas, el azar, la suerte, los personajes de Arreola por ejemplo, las atmósferas de Rulfo. Pero buscando, encontré *Los enemigos de mañana*, una idea que Julio Castillo me había contado respecto a una puesta que él quería hacer de esa obra de teatro.

La obra de Julio iba a estar situada en un museo, en el Museo de Antropología, en una sala sucedía la obra que habla sobre el *Rabinal Achí*, de los mayas y toda esta cuestión. Y pensé que ésta podía ser la idea de la búsqueda de la identidad. ¿Quiénes somos? ¿Qué queremos? ¿A dónde vamos? ¿Por qué somos más tlaxcaltecas que aztecas? o ¿a dónde se fueron los mayas que nos dejaron tan desamparados?

Así, me planteo en un principio, lo que en la literatura era un ejercicio que los franceses llamaban "la gran mierda". Desfogas sobre la hoja en blanco, sin el menor pudor ni la menor censura, todas las imágenes —Balzac era un ejemplo de esta fiebre de soltar los dedos sobre la pluma y no detenerse ante nada— y luego, viene el ejercicio de selección, de edición. Yo creo que en mi caso me ayudó mucho mi experiencia en Alemania. Becado por el Instituto Goethe y la Unesco, pude observar los procesos de creación de William Forzár en Frankfurt, de Pina Bausch, etc., en donde tu puedes llegar con una idea, pero ésta es susceptible de tener giros. Tal vez no cambies el núcleo de la idea pero sí puedes darle un punto de vista distinto y ese giro permite que tu dinámica cambie.

* Bailarina de concierto y maestra de danza clásica y moderna por la Academia de la Danza Mexicana del INBA

¿Cómo vas armando la idea?

En *Made in Mexico* la idea original empezaba con dos antropólogos, uno rumano y una italiana, que iban a ser dos actores, bailarines, pero actores básicamente, que descubren los restos de Cuauhtémoc. La escena la contemplaba con los dos haciendo un hoyo en la tierra, una especie de tumba; cada uno hablaba en su propio idioma y no se entendían ni un caramba, pero cuando descubren de pronto la momia de Cuauhtémoc—descubrimiento inspirado en las películas del Santo—, se topan con el emperador, empiezan a pelear sobre la autenticidad de Cuauhtémoc y entonces éste empieza a hablar en náhuatl.

Ahora que hablas de este trabajo con actores, tan común y característico en tu propuesta, déjame preguntarte cómo es que logras alcanzar ese rigor escénico, esa precisión de trabajo corporal cuando generalmente no te enfrentas a profesionales de la danza.

Por lo menos es el intento, es el objetivo y yo creo que tiene que ver con las metas. Las metas inmediatas, mediatas y las de largo plazo. Las de largo plazo son las difíciles de alcanzar, porque debe haber mucha coincidencia de espíritu de los que participan, pero las inmediatas son las del trabajo diario: todo mundo va a ver hacia el ángulo derecho de esta dirección y lo que todo mundo va a ver es un caballo blanco que viene galopando. Así, todo mundo ve un caballo blanco que viene galopando, entonces esa imagen y esa dirección deben ser las mismas para todos. Eso forma la coincidencia, nos toma tiempo pero como es muy específica y limitada, se puede alcanzar. Esto es lo que me parece que de pronto nos asombra: que siendo acciones tan sencillas adquieran una dimensión distinta en el escenario y eso es lo interesante. No puedo dejar de lado la influencia de Eugenio Barba, o las propuestas de Peter Brook, en las que todas sus acciones son exactas, específicas, tan di-

señadas, tan humanas. No se trata de que las acciones sean más sencillas, sino de que sean precisas y eso es lo que Barba plantea en su tesis. La danza Butoh es precisa; pareciera que no, pero tiene como aspiración, esa precisión poética que tiene un haikú. Acá no nos sale el haikú, nos sale más una copla veracruzana pero la inspiración es ésa. La cocina de *Utopía* aspira a convertirse en esa práctica. A veces se logra y a veces no.

Volviendo a Made in Mexico, le das un giro a tu idea original, ¿qué sucede cuando tienes que hacer el nuevo planteamiento?

En efecto, la idea original se modificó porque los actores huyeron espantados por la exigencia y la demanda física. Así que tuve que cambiar y recurrir a la idea de un personaje inicial, una escritora que me daba pie para decir que todo lo que está a nuestro alrededor es susceptible de quedar consignado en una hoja de papel. Todo. Pero no lo tiene que consignar Cervantes, ni por fuerza ni por necesidad. Lo puede consignar cualquier ser humano. En este caso era eso: una caja de madera con el letrero de exportación de *Made in Mexico* y una mujer que escribe sus impresiones del 15 del septiembre.

¿Cómo es que llegas al 15 de septiembre como partida para tu puesta en escena?

Ibamos a estrenar en noviembre y estábamos en septiembre, se acercaba el 15 y dije, bueno yo quisiera tener algún material para poder trabajar con los chavos. Nos fuimos a cazar imágenes, con el apoyo de Vivian Cruz, en el video. Encontramos imágenes en Garibaldi, encontramos imágenes en la calle, muchos anuncios y fuimos el 15 de septiembre a la celebración del Grito y luego al desfile del 16. Todo ello con la intención de encontrar material visual que estimulara a los bailarines. Luego nos dimos cuenta

que el material visual era estimulante por sí mismo. ¿Por qué el 15 de septiembre? Pues porque es la celebración de la independencia y la pregunta es ¿independencia o dependencia de qué?

Inicias la obra con el personaje escritora que reflexiona y trabaja sobre la caja de madera, nuestro producto de exportación, y posteriormente pasas al video en el que presentas diversas imágenes en donde se desarrolla tu narración, ¿cómo vas trabajando esto en tu guión corporal?

Yo creo que el guión o la dirección se va sucediendo al ritmo de las imágenes. Yo no llego tan claro desde la mesa. En *Made in Mexico* creamos con la primera imagen de video la impresión de que esa visión que estamos observando en escena, ese personaje del cual ella habla es un niño. Un niño es el que es testigo de toda la fiesta del 15 de septiembre, sus ojos que no entienden, sólo ven los cuetes, la gente y los marraños del pozole, y toda esta historia. Se aprecia la imagen de video y nosotros seguimos con las imágenes que la escritora evoca, y aparecen un boxeador y unas novias, y unas hawaianas, y aparecen Salinas y Fox bailando hawaiano y unos futbolistas. Experimenté con todas estas imágenes en distinto orden hasta llegar a uno definitivo, con la condición de que tuvieran el carácter nacional. Aunque luego te enteras de que todo esto que aparece en escena no es sólo privativo de México, es muy universal, ya que de lo que se habla es de los menos afortunados, que siempre son más que los afortunados.

Me parece que tu discurso es más cinematográfico de lo que estamos acostumbrados en danza. Siento que nos enfrentamos más a una pantalla, puesto que la relación que se entabla con los intérpretes no se da cara a cara; pareciera que no quieren mirarnos, ellos están en su propio mundo y nosotros entramos

a su intimidad como desde una ventana. Esta relación intérprete-espectador es muy fuerte.

Hay una cuestión que no es honesta. Se busca demostrar cómo se sufre o cuánto se goza una situación y lo que para mí resulta cautivador, intrigante, seductor, inspirador, es devolverle al espectador esa capacidad de voyeurista, de testigo de algo a lo que no ha sido invitado, de un hecho, de un acontecimiento en el cual él no va a poder incidir. Considero que mis intentos por acercarme a la gente demandándole atención a lo que va a pasar, dado que lo que va a suceder no le va a prestar atención a él, es una exigencia mínima. Debe estar allí porque no va a bajar, va a permanecer en la cuarta pared. Me parece que tiene mucho que ver también con el teatro de donde vengo, o de lo que empecé queriendo ser, primero actor y luego director

Trato de recuperar el naturalismo, la intención realista que Stanislavsky funda con la propuesta de la cuarta pared: "yo estoy solo y en ese estar solo hay alguien que me ve y como estoy solo soy susceptible de hacer cualquier locura". En el caso de las propuestas nuestras, digamos que el énfasis o la intención está más fundada en describir lo que está allí. El signo de la escritura corporal, o sea el gesto, está dentro de un discurso y ese discurso es el que hay que entender; si no es claro es un discurso fallido, pero si es claro y es contundente y es conmovedor, te involucras y entonces te importa lo que pasa e importándote lo que pasa, lo que sigue es dejarte llevar.

Tal como sucede en Made in México. Creo que aunque el espectador pueda no estar de acuerdo con tu visión de la identidad, no deja de conmoverse y de compartir las vivencias de tus personajes. ¿Cómo llegaste finalmente a la puesta en escena?



Digamos que empezó por el lado del juego, fue tomando cierto fundamento en las ideas de Agustín Yáñez, de Rulfo, de Sabines, del propio Arreola, para luego decantarse en presentar lo que somos en la actualidad. Yo no diría en la realidad, pero lo que hay en la actualidad, presente en nuestro alrededor: las aspiraciones. Considero que ésa es la intención de la puesta en escena. Lo curioso es que todo el entorno real nos va llevando a esta conclusión. La pregunta que queda ahí es ¿estamos en un punto en que podemos convertirnos en material de exportación? O por lo menos exportar esta imagen nuestra, no de desamparo sino de aspiración. Finalmente esto es lo que somos, esta patria nuestra es así, es dinámica,

es simpática, es esdrújula, es mágica, es México.

Veo a Made in Mexico como el fin de un ciclo en tu trabajo...

Es curioso que tú lo sientas así ya que una vez terminada esta obra y después de haber trabajado con Luis de Tavira y de estar dos meses enfermo, retomé una idea que había empezado para el concurso Interamericano de Danza del INBA y la UAM. Cuando regresé ya más o menos recuperado, les dije a los muchachos que trataríamos de concluir la idea que teníamos, la obra se llama *Teorema de Anaximandro*. El teorema de Anaximandro tiene como base el principio de unicidad y esto da pie a que Heidegger funde el principio de identidad que quiere decir: sí, tú eres tú, pero no eres la que tuvo cinco años, y la que tuvo cinco años también eres tú. Entonces le dije a los muchachos quiero hacer una obra donde lo que podamos ver sea esa otra parte, vamos a hablar de lo otro, de lo que no estamos viendo. Esta obra fue un ejercicio muy específico en el sentido de la forma. Yo no quería ver las caras, estaban hacia arriba o estaban hacia abajo, pero no se veía que tenían cara. Luego, cuando uno ve danza siempre ve brazos y piernas, somos seres humanos con brazos y piernas. Pero no quiero ver ni brazos ni piernas: tenemos que ver otra cosa. Toda la dinámica de movimiento era a partir de la ruptura de la estética, de lo corporal humano. Los ejemplos vitales se acercan o se alejan, ¿qué lleva la vida marina a acercarse a la arena o a la abeja a acercarse a la flor? Veríamos entonces estas aproximaciones entre los cuerpos, pero no por un diseño. Lo presentamos y la crítica especializada nos dio el premio, a la gente le gustó pero todo mundo decía "esto no es lo que suele hacer este cabrón". Imagínate a Kundera haciendo un haikú, algo rarísimo. Me sentí muy raro pero lo disfruté mucho. ♪

Jóvenes y cuerpos en resistencia: tatuajes y perforaciones¹

Alfredo Nateras Domínguez *

1. Los contextos de la alteración y decoración corporal

En nuestro país, la historia contemporánea del tatuaje (*tattoo*) y las perforaciones corporales (*body piercing*) se explica principalmente a partir de la práctica cultural fronteriza y urbana; y de los intercambios establecidos entre tatuadores y perforadores locales y del extranjero, especialmente “del gaba-cho”, de Europa y demás lugares del mundo.

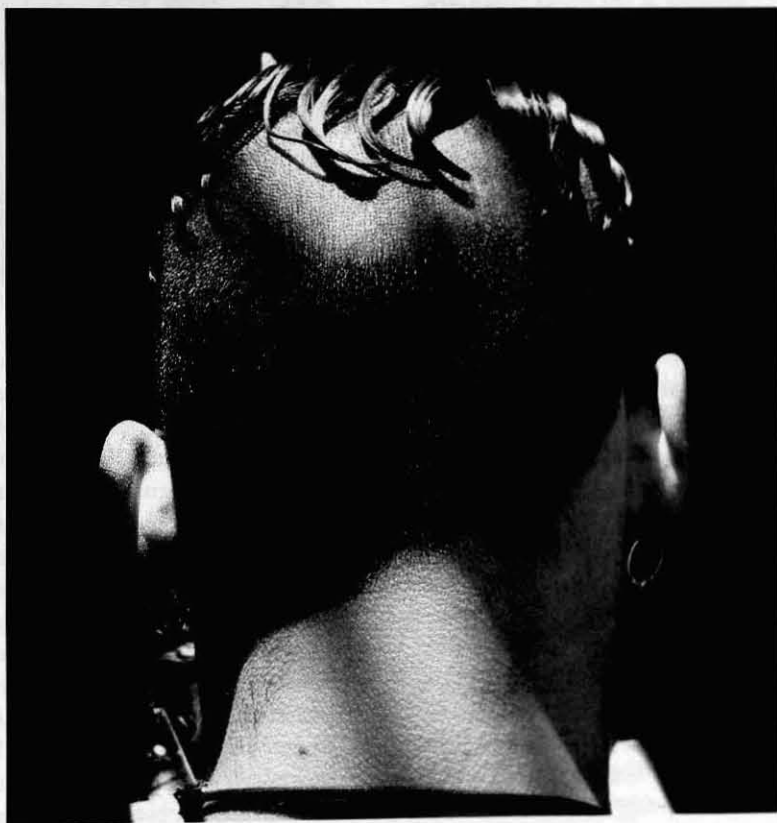
Hoy en día se mantiene el predominio e influencia del estilo estadounidense del tatuaje, caracterizado por iconografías de la llamada “vieja escuela” (*The Old School*: figuras sencillas y piezas chicas), lo “moderno primitivo” (tribales, celtas) y lo que últimamente se conoce como la “nueva escuela” (*The New School*: que privilegia el manejo de la dimensión y los colores).

Sin embargo, más allá de influencias y dominios entre los estilos estadounidense y mexicano, lo interesante es reflexionar sobre las características sociales de una relación mutua de intercambios, aunque ciertamente desigual, con base en una práctica cultural milenarista últimamente asentada y resignificada en las grandes urbes de ambas naciones y de otras partes del mundo, con los hombres y mujeres jóvenes como personajes centrales

2. Memoria colectiva del cuerpo tatuado y perforado

La incipiente práctica del tatuaje en el México contemporáneo se manifiesta desde distintos referentes como el de la Revolución Mexicana, incluyendo la soldadera y la milicia; la marina con sus marinos y zonas de puerto; la cárcel con sus prisioneros y delincuentes; las prostitutas; los habitantes de barrios populares y las clases bajas; así como en lo callejero y subterráneo. Al estar vinculada con estos escenarios, sectores y sujetos de la marginalidad (los

olvidados y miserables de siempre), la práctica cultural del tatuaje tuvo inicialmente un estatuto clandestino y oculto, con cierta dosis prohibitiva, fuertemente estigmatizada y reprobada por la correspondiente moral social. Esto contribuyó, junto con los medios, principalmente la crónica periodística amarillista; los estudios científicos psicologizantes, la moral religiosa y los valores sacrosantos de una gran parte de familias mexicanas, para que se fuese construyendo un imaginario social poco tolerante con respecto a la altera-

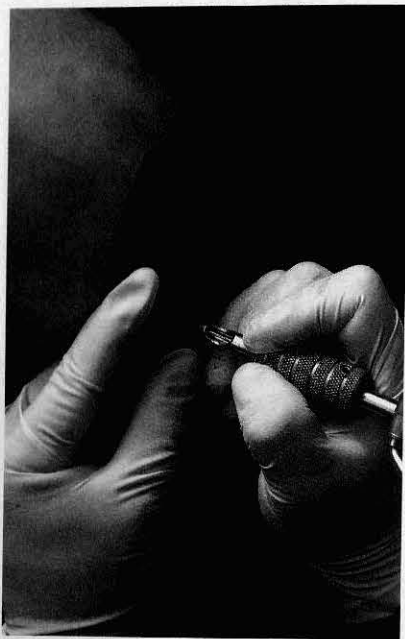


* Profesor-investigador. Departamento de Sociología. UAM-Iztapalapa.

ción y decoración corporal. En casos extremos se llegó a la represión física y la exclusión social, circunstancia que todavía se manifiesta en varios sectores de la sociedad mexicana, si bien ya no tan crudamente. Escuchemos a don Luis Germán Jiménez hablar de su experiencia en la cárcel:

Estaba en el [...] Reclusorio Oriente y ahí yo vi cómo dos muchachos se tatuaban, entonces le dije yo a un muchacho que como cuánto me cobraba por un tatuaje y me dijo pues ahí nos das para los cigarros [...] cualquier campana, quiere decir 20 0 30 pesos, pero entonces pues no eran ni los 30 ni los 40 pesos porque pues yo creo que me salió más caro porque ahora si que la verdad, un amigo le tenía que estar echando aguas que no vinieran los custodios, le encontraban sus tintas y pues le quitaban sus cosas, porque de hecho había veces que hasta con unas pilas hacía un motorcito y con eso ya también hacían tatuajes, en esa ocasión este muchacho no tenía motor, no había pilas, entonces yo lo que quería era que ya me lo terminara de hacer, entonces [...] en un palo de paleta le puso unas agujas y que me comenzara a hacer el tatuaje o que me lo terminara de hacer porque de hecho ya llevábamos varios días haciéndomelo y no veía yo que me lo terminara. (Don Luis, "El Coreano").²

Al tipo de tatuaje que se realiza dentro de las cárceles del país se le conoce como "tatuaje canero". Se caracteriza por tener un escasísimo valor estético (líneas irregulares, desdibujados, de color negro; en general feos y mal hechos), aunque con una carga afectiva muy fuerte, misma que se marca y



"raya" en la piel, en el entendido de que el cuerpo en el encierro, legal y simbólicamente, no le pertenece al sujeto. Por ello uno de los significados del tatuarse, más allá de las iconografías e imágenes que se plasman en las pieles, está vinculado al ritual del dolor —que es considerable por la técnica rupestre utilizada— como tributo por la afrenta cometida a la sociedad. Digamos que esta técnica primitiva del tatuaje sale de las cárceles y se expande por los espacios callejeros. Pronto comienza a ser usada como un bien cultural simbólico en barrios, zonas de sectores humildes de México, y principalmente por los incipientes agrupamientos juveniles, compuestos en su mayoría por hombres.

Así, en un primer momento, la técnica empleada por los aprendices de tatuador es muy rupestre, tosca y brusca. Consiste en el tatuaje hecho a mano con aguja para coser, palos de paleta, tenedores, plumas, clavos afilados, cuerdas de guitarra, tintas de papelería (alemana o china), corcholatas y mucha intuición en el aspecto de la higiene. Ya para un segundo momento, se

transita a las máquinas con bobina, pedales y agujas más profesionales, elaborados por los mismos tatuadores (máquinas hechizas); además, se pasa de la tinta de papelería a los pigmentos naturales o vegetales. Posteriormente, como tercer momento, aparecen las máquinas profesionales que realizan alrededor de cinco a seis mil piquetes por minuto, marcan líneas más finas en los lienzos corporales y hacen posible tatuar piezas más grandes, elaboradas y complejas.

Es claro que a finales de la década de los setenta y principios de los ochenta, el contexto sociohistórico a partir del cual emerge y se expande la práctica del tatuaje y de las perforaciones corporales en el país, está marcado por el bajo mundo, la pobreza, la carencia, la exclusión, la violencia social y familiar, el uso social de drogas, un fuerte sexismo y la dura presencia de la fe religiosa. Fue precisamente este hecho el que determinó los tipos de imágenes e iconografías que comenzaron a grabarse en los cuerpos urbanos.

Las rutas sociodemográficas que se abrieron fueron las marcadas por algunos agrupamientos juveniles que circularon de lo chicano a lo cholo y de lo cholo a las bandas de jóvenes situadas en la frontera norte del país, especialmente en la ciudad de Tijuana, Baja California. De Tijuana la práctica cultural del tatuaje (y en menor cuantía de las perforaciones corporales) transita hacia Guadalajara, Jalisco, y de ahí llega a la ciudad de México, en constantes e intermitentes flujos y reflujos, de ida y vuelta.

Estos trayectos configuran determinadas definiciones sociales en lo que atañe a las iconografías, los sentidos y los estilos diferentes con respecto a la decoración y transformación de los cuerpos, especialmente en los jóvenes urbanos, una de cuyas características principales es concebir el cuerpo como un territorio de la resistencia social y cultural.

3. La mirada social y la trama familiar

Debido a que la práctica cultural contemporánea del tatuaje y la perforación aparece ligada a los "bajos fondos", una gran parte de la sociedad ha construido un imaginario social negativo con respecto a ella, misma que todavía hoy, aunque ya no con tanta fuerza e intolerancia como antes, sigue permeando las relaciones laborales, familiares, de pareja e incluso del tránsito, circulación y uso de los diferentes espacios semipúblicos y públicos de las principales urbes del país.

Propio de este imaginario social es una "mirada" que cae despiadadamente lo mismo sobre los que se dedican a la alteración y decoración de los cuerpos, que sobre los que han decidido modificarlos. Algunas de las manifestaciones de esa mirada son los estigmas, los prejuicios, la moral conservadora, los fundamentalismos religiosos, las posturas de los partidos políticos como el PAN, con un protagonismo desinformativo, tendencioso y desmedido de una gran parte de los medios masivos de "comunicación" escritos y electrónicos. Al tomar la palabra, esta "mirada" descalifica al *otro* apelando a imágenes estereotipadas de quienes se tatúan y perforan los cuerpos: malvivientes, desertores, rateros, mariguanos, prostitutas, criminales, delincuentes, violentos, presidiarios, vagos, secuestradores, asaltabancos, exconvictos y vulgares, por mencionar las más llamativas. Es, evidentemente, una mirada y un discurso incapaz de tolerar la diferencia.

En los espacios sociales urbanos, como centros comerciales, restaurantes, parques, transportes públicos, y calles en general, los cuerpos alterados y decorados que transitan, particularmente de jóvenes, atraen las miradas de los otros, distintos y diferentes a ellos, activando una suerte de incomodidad, irritación, miedo y temor que ha ocasionado acoso, violencia verbal

y física, exclusión, maltrato y discriminación.

Actualmente existen una serie de adscripciones identitarias juveniles, estilos y estéticas urbanas diversas, llamativas y espectaculares, cada vez más visibles en los espacios semipúblicos y públicos de las ciudades como "darketos", "raves", "cholines", "gruperos", "salseros", "hiphoperos", "góticos", "skatos", "industriales", "heavy metaleros", e inclusive jóvenes sin ninguna adscripción grupal claramente definida, quienes en su mayoría portan tatuajes y perforaciones en sus cuerpos urbanizados y que por desgracia no han estado exentos de sufrir agresiones por el simple hecho de usar sus corporalidades como les venga en gana y mostrarse como lo desean o tal cual son.

Esta situación de presión y represión social obliga a algunos jóvenes, principalmente tatuados, a ser prudentes y discretos. Cambian su modo de vestir con el fin de ocultar sus tatuajes; identifican ambientes de seguridad psicológica con amigos o conocidos cercanos, y generan lugares apropiados, públicos y privados, en los que sí muestran sus cuerpos alterados a través de los tatuajes y las perforaciones corporales. Asimismo, esto incide en la recomposición o reubicación en las geografías corporales, en tanto lugares y espacios en los que se decide colocar un dibujo o "rayar" una imagen tienden, en estos casos y circunstancias, a estar en partes de su cuerpo no tan visibles: brazos, piernas, hombros, e inclusive dedos, sobre los cuales se llevan anillos para ocultarlos.

En el caso de las perforaciones que se colocan en una geografía corporal extremadamente visible como el rostro, también causan ciertas incomodidades a algunas personas, razón por la que se opta por ocultarlas o quitárselas.

[...] pues mi abuelo es un hombre de campo, me veía con la nariz, pues parecés loro o cosas

así, o la barba que ésa se las ponían a los perros para que no escarbaran, o sea, puras comparaciones con granjas y pavos [...] en la calle todo mundo se te queda viendo y más aquí en Puebla [...] creo ya es más común gente así perforada en la calle [...] ahorita hay un auge mayor pero cuando teníamos muy poco aquí, toda la gente se nos quedaba viendo así como que apartaban a los niños, inspirabas miedo [...] curiosidad y miedo (Joel Contreras).

Yo trabajo [...] aquí en la ciudad de León, es mucho el zapato, yo trabajo en una de calzado; ahí no te dejan entrar ni con pelo largo ni con perforaciones, entonces yo me oculto mi perforación, me la oculto para que no me digan "quítatela" y "porque tienes mal aspecto", como vienen muchos clientes extranjeros, dar buena impresión, pero ¿por qué? [...] entonces yo me tengo que ocultar mi perforación y como estoy de vacaciones, me pude pintar la barba, porque tampoco me la dejan [...] En mi casa no me dicen nada, porque ya saben como soy; soy bien tranquilo, ese chavo dicen "ayuda a gastos de la casa" [...] soy muy formal, sólo que me gusta expresarme así (José Daniel Romero).⁴

Aunque estas alteraciones corporales han sido cuestionadas socialmente, hay que reconocer la existencia de cierta aprobación social en determinados espacios ciudadanos, tales como balnearios, tianguis, parques y algunos restaurantes. Esta mínima aprobación social surge de la admiración que provocan las iconografías llamativas y artísticas, especialmente en niños, adolescentes y algunos adultos jóvenes, y de un cierto

reconocimiento respetuoso a la diferencia. Además, la alteración de los cuerpos posibilita, en muchos sentidos, el contacto social, lo cual es de suyo importante porque si bien a través del cuerpo se establece la primera diferencia social y cultural entre los sujetos, recrudescida en la mayoría de los casos al estar tatuado o perforado, es viable coexistir con las diferencias y no a pesar de éstas: de eso parece tratarse la convivencia más democrática. De cualquier forma, todavía se está lejos de alcanzar un alto nivel de aceptación.

Lo interesante es constatar que esta mínima tolerancia o el rechazo tajante hacia la perforación y el tatuaje en los espacios públicos o semipúblicos de la ciudad, tiene un correlato directo con el asentimiento o impugnación en el espacio privado familiar. Existe una suerte de pasaje entre lo uno y lo otro que tiende a tocarse en lo referente a la aceptación o censura de las corporalidades tatuadas y perforadas. Por su naturaleza, en uno es más visible y en el otro menos, pero en ambos la intensidad tanto de la aprobación como del rechazo es la misma.

Sin embargo, la característica fundamental en el espacio privado es el dilema de la construcción de una identidad en el seno de la familia misma. Generación y género, funciones y jerarquías entran en un conflicto, las más de las veces severo, en la construcción de las identidades juveniles. Probablemente sea aquí en donde se evidencia con mayor crudeza la pugna en la constitución de una manera particular de ser de muchos adolescentes y jóvenes en franca contraposición con sus figuras parentales: progenitores, hermanos mayores, tíos. Aun así, todo indica que es principalmente con la figura del padre con la que se da la disputa central en la construcción identitaria.

Vale recordar que la diferencia o contraposición —a veces radical— con el mundo adulto resulta nodal en los procesos de las identificaciones juveniles.

Así, ocasionalmente, esta diferenciación atraviesa los cuerpos o se instala en las pieles tatuadas o perforadas, con la agravante de que en el caso de los tatuajes la piel se marca para toda la vida, aun cuando sólo quede la cicatriz si se intenta “quitar la imagen”. En este sentido, pareciera ser que no importa tanto el tipo de acto que se realiza en el cuerpo —si se le “raya” o perfora—, sino el hecho de la trasgresión misma al decidir alterar y decorar el cuerpo. Asimismo, pareciera ser que el tipo de represión llevada a cabo por parte de las figuras paternas no varía en función del género; la censura y reprimenda es la misma para jóvenes hombres y mujeres. Veamos el relato de Carolina Anaya, joven mujer perforadora que está tatuada y perforada:

Y, pues sí, por ejemplo, la de los oídos no había problema ¿no? pero de cuando me perforé la nariz, pues sí me empezaron a decir que si estaba loca; o sea no mi pareja ¿no? porque él está en el mismo ambiente, pero algunos familiares ¿no? como mi papá, por ejemplo, definitivamente me dijo: “estas completamente loca, ¿no?” [...] que iba de mal en peor, que si no pensaba yo dejar eso, que eso era falta de personalidad [...] yo le decía [...] yo soy igual con perforaciones y sin perforaciones, yo me visto igual y actúo igual; nada varía en mi persona ¿no? simplemente es algo que a mí me agrada y es algo en lo que yo quiero trabajar también.

Estas situaciones sin duda tensan y problematizan las relaciones familiares. Regularmente el padre y la madre tienden a descalificar tales prácticas a través de un discurso verbal violento e incluso llegan a amenazar con la expulsión del espacio familiar. Y quizás esto tenga que ver con la creencia de que

los cuerpos de sus hijos e hijas “les pertenecen”, y así se adjudican la facultad y autoridad para decidir por y sobre las corporalidades estéticas de los hijos e hijas.

Queda claro que tanto la dependencia económica como la edad se hallan en el centro de la tensión familiar a este respecto. La recuperación simbólica y real de los cuerpos pasa por la independencia económica y la mayoría de edad. Sin embargo, sabiendo de antemano que gran parte de los padres se opondrán, los jóvenes hombres y mujeres optan por la discreción y ocultamiento en lo que corresponde a los tatuajes. En la mayoría de los casos, cuando se toma la decisión de rayarse los cuerpos se lleva a cabo a escondidas y se le oculta a los familiares hasta que la evidencia se impone por sí misma.

Ante esta posibilidad de ocultamiento, sobre todo en cuanto a las mujeres jóvenes se refiere, algunos padres prefieren negociar. Al tatuarse por primera vez, la gran mayoría de las jóvenes mujeres se hacen acompañar por sus padres y toda su familia, e incluso hasta por el novio. Es, evidentemente, una manera de legitimar o sancionar los actos en el cuerpo, ya que son los padres quienes definen el lugar donde se va a plasmar la figura (en el sitio más adecuado); el tamaño (no tan grandes para evitar su visibilidad); la figura (discretas y recatadas). Aquí se vislumbra algo de la carga social en la construcción cultural del género femenino joven, ya que se decide por ellas. En lo que atañe a los hombres jóvenes tatuados, casi todos llegan a tatuarse acompañados de los “amigos” y “cuates”. Aquí la decisión pasa más por los actos de virilidad, hombría (por eso del dolor) y arrojo; lo cual en varios sentidos les da prestigio social y renombre ante los camaradas.

Esto, además, se incorpora a un proceso de ritualidad construido en las perforaciones y en los tatuajes corporales en donde los otros, por ausencia

o presencia, están incluidos: amigos, parejas, novios, esposos y parientes. Y una de las formas de inclusión del "otro" u los "otros" es a través de la negociación que en ocasiones tienen que llevar a cabo con sus respectivas parejas para proceder a tatuarse o perforarse. Esta negociación se tiene que renovar constantemente conforme el proceso de tatuaje sigue su curso; lo más común es que las personas jóvenes que ya se tatuaron por primera vez lo sigan haciendo como parte de un proyecto más amplio en la decoración y alteración corporal. Rosario lo comenta:



ferencias, aunque éstas se puedan incrementar de no llegar a un arreglo. Quien da cuenta en detalle de este proceso es Edgar Soto González, perforador, mejor conocido como el "Insólito" o el "Sol" o "Solecito":

[...] muchos lo hacen a escondidas, los menores de edad de plano sí lo van a hacer a escondidas [...] hay algunos que vienen con sus padres, sus papás les dan permiso [...] se ve más en familias con un nivel adquisitivo y una educación avanzada [...] más entre familias como burguesas [...] son familias que como que respetan más esas decisiones, en cambio en las familias más pobres, menos educadas, con una cultura más represiva, es más difícil la negociación, inclusive nunca, o sea, no hay negociación o se los prohíben definitivamente. En cuanto a la pareja del tatuaje hay muchas parejas que vienen juntos, se tatúan juntos, muchos que negocian, la chava o la mujer con el hombre porque el

hombre no quiere definitivamente [...] hombres que se hacen perforaciones genitales sin el consentimiento de su pareja, algunos de plano los mandan al carajo y otros dicen; "no pues qué bien". Sí es una experiencia mucho más placentera el sexo con una perforación en el pene [...] casi toda la gente [...] vienen acompañados, ya sea de un amigo, ya sea de una pareja, inclusive de los padres [...] o inclusive viene toda la familia, puede ser por un tatuaje estético, por ejemplo, de una señora que se viene a hacer las cejas o puede ser de una persona común y corriente que se hace un tatuaje y viene toda la familia a acompañarlo [...] también en perforaciones se ve eso, eso es raro también, yo pienso que vienen más que nada porque es como algo que se comparte [...] porque en cierto modo te da felicidad embellecer tu cuerpo o marcarlo porque tiene un valor para ti quizás muy grande."⁷

[...] desde chiquita siempre he hecho lo que he querido [...] pero esta vez, pues sí me fui a lo grande y pues mi mamá sí se molestó, mi pareja también se molestó muchísimo, porque él tiene la idea de que es una conducta antisocial, de que ¿cómo es que una mujer se va a hacer un tatuaje? más en ese tiempo, no se prestaba muy bien, entonces sí pusieron el grito en el cielo, pero pues ni modo, ya me lo había hecho o sea que ya no había vuelta de hoja.⁶

Esta negociación, en el caso de las perforaciones corporales, se vuelve más delicada cuando uno de los miembros de la pareja decide perforarse los genitales con la finalidad de aumentar el placer sexual. A veces lo que ocurre es que la pareja termina igualmente perforada o bien el otro tiene que quitarse las perforaciones. Y aquí aparece el implícito de las decisiones con respecto al cuerpo que necesariamente están mediadas y tienen que ver con los demás, ya que también es una manera de compartir un cuerpo que relativamente no le pertenece a uno por completo. La negociación es una de las vías a partir de las cuales es posible dialogar para dirimir sensatamente las di-

- 1 A lo largo de este escrito se incluye algunos testimonios tomados de varias entrevistas individuales y grupales que se llevaron a cabo tanto a los que ofrecen el bien cultural del tatuaje y las perforaciones corporales como a ciertos usuarios o públicos consumidores. Dichas entrevistas se realizaron entre 1998 y 2000.
- 2 Entrevista individual realizada en Tepito, el 3 de noviembre de 1998.
- 3 Entrevista individual realizada en Puebla en el estudio "A Todo Rock", 15 de septiembre de 1998.
- 4 Entrevista individual realizada en la Primera Expo-Tatuajes en León Guanajuato, 28 de marzo de 1999.
- 5 Entrevista individual realizada en el estudio "Dermafilia", 7 de enero de 2000.
- 6 Entrevista individual realizada en el Tianguis de San Juan en Ciudad Netzahualcóyotl, 23 de enero de 2000.
- 7 Entrevista individual realizada en la plaza de coyoacán, 17 de noviembre de 1999.

Institucionalizar la memoria.

A medio siglo de la muerte de Mariano Azuela

Víctor Díaz Arciniega *

En previsión al medio centenario del fallecimiento de Mariano Azuela (1873-1952) Luis Leal preparó una selección de textos del novelista; su publicación coincide con otra compilada por Beatrice Berler y editada por quien esto escribe.¹ Ambos libros tienen en común el ofrecer al lector materiales documentales útiles para el mejor conocimiento del novelista. Entre la una y la otra compilación hay un ancho vaso comunicante por el que fluye el único propósito de permitir al lector un mejor acceso a un escritor que ha corrido con una rara suerte en la historia literaria y cultural de nuestro país: el enorme e irreproachable prestigio de su novela *Los de abajo* (1916) que anuló el resto de su obra literaria y que, además (y no sé si para bien o para mal de su prestigio), esa novela se convirtió en libro de uso pedagógico obligado en México y en muchos centros de educación media y superior extranjeros: se le considera "reflejo fiel de la Revolución".² El motivo de estas páginas es pensar, como problema historiográfico, qué es lo que subyace en la compilación preparada por Luis Leal.

1. El par de volúmenes publicados en la colección *Memorias Mexicanas* del Conaculta responde a la conveniencia de contar con materiales disponibles para celebrar el cincuenta aniversario de la muerte de Azuela. Presuntamente, la conjunción de los prestigios del afamado y celebrado crítico Luis Leal y del novelista de la Revolución por antonomasia ofrecería al lector una visión del escritor (en sus aspectos de "hombre", "médico" y "novelista") original y bien ponderada. Sin

embargo, ocurre lo contrario: es una antología poco novedosa, debido a que la selección se hizo a partir de dos libros conocidos y accesibles, las *Obras completas* (FCE) y el *Epistolario y archivo* (UNAM); a esto se añaden, con cierta calidad de aporte original, algunos pocos textos dispersos y no compilados de Azuela (la serie de entrevistas, sin duda valiosa), algunos textos que se refieren al escritor (los capítulos "Mariano Azuela y los poetas", "Experiencia en el teatro y en el cine" y "Reconocimientos y homenajes", sin aportes de consideración —salvo algún comentario aislado, como el de Nemesio García Naranjo—) y las extraordinarias ilustraciones de Rivera y Orozco preparadas para dos de las ediciones de *Los de abajo* y algunas fotos de época (muchas provenientes del álbum familiar).

La publicación del Conaculta se justifica porque ofrece al lector una nueva vía de acceso al novelista para así estimular el conocimiento de un autor prestigiado tanto como desconocido, típica paradoja de la historia.³ Sin embargo, el conocimiento que se ofrece me provoca muchas sospechas, sobre todo porque si nos atenemos a la sola antología parecería que durante los 50 años transcurridos desde la muerte de Azuela no se ha generado ningún conocimiento nuevo, ninguna interpretación original y, peor aún, ninguna valoración histórico literaria del lugar que ocupa nuestro escritor dentro de la historia literaria, intelectual o cultural de México; de entonces para acá nada es digno de consideración. Esto se acentúa de manera dramática porque don Luis Leal parece que, en lugar



* Profesor e investigador del Departamento de Humanidades de la UAM, unidad Azcapotzalco, y maestro del Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM

de avanzar, retrocedió en su valoración crítica: en las dos versiones de su *Mariano Azuela* (1961 y 1971) hace una discreta revisión de toda su obra, dentro de la perspectiva analítica y crítica entonces vigente y muy útil para adentrarse al conocimiento conjunto del autor.⁴

Mis sospechas se incrementan ante la selección y orden de los textos compilados. Aquí, la función del profesor Leal, como antologador, es fundamental, aunque hubiera deseado una participación decidida como editor, investigador y crítico, pues nunca hace explícito su propósito de la selección ni, peor aún, confecciona los indispensables marcos contextuales para que el lector pueda ponderar el lugar, el valor y la trascendencia de los textos de secciones completas. Me sorprende sobremanera tan notable ausencia, más cuando él, en trabajos anteriores, había sido escrupulosamente cauto en las siempre útiles y agradecibles contextualizaciones y, sobre todo, en el registro de las fuentes.⁵

Si las ausencias referidas sorprenden, la presencia de largas secciones de textos mortifican, más porque don Luis Leal nunca se toma la molestia de explicar ni de justificar nada. Parecería que como editor norma su criterio bajo una premisa: "los textos se explican solos" o "valen por sí mismos", que ciertamente es una sobrevaloración de los textos tanto como del lector. Si lo que se desea con los dos volúmenes es facilitar un mejor conocimiento (no digamos una comprensión) de Azuela, entonces las ausencias referidas desvirtúan el propósito de la publicación, y si la selección y orden de los textos pretende un acercamiento al "hombre", "médico" y "novelista", entonces las caracterizaciones de Azuela que se presentan conllevan un propósito definido, aunque nunca explícito: fortalecer ya no la imagen, sino el icono que simbólicamente representa Azuela en y para la Historia, así, con mayúscula, o

como lo dice el propio novelista en el último texto de la compilación —una carta personal a su hijo—: "Me duele seguir desempeñando el papel que me has conferido de MITO (sic)...".

2. Mi mortificación viene de la propuesta implícita en la selección y orden de los textos. Aquí, ¡por supuesto!, ni hay ingenuidad ni descuido, sino una deliberada propuesta interpretativa: se desea mostrar un Azuela que no sólo no contradiga lo harto sabido, sino que lo refuerce, como si eso hiciera falta y como si eso ayudara a su mejor conocimiento; ayuda, sí, a abrigar el color bronceado del monumento. En el primer volumen se cuenta la historia del "hombre": de cuna humilde y rural, debido a su esfuerzo personal sale adelante y consigue el título universitario de médico; simultáneamente, educa su sensibilidad literaria y se hace escritor: forma parte del exiguo grupo de aficionados de Lagos de Moreno, con quienes comparte inquietudes y primeros trabajos. Sin escatimar los méritos implícitos, es una versión romántica, casi idílica y sentimentalmente conmovedora: el nieto de un arriero logra sobresalir debido a su esfuerzo como médico, a su honradez como hombre y a su calidad literaria y, por si fuera poco, se convierte en el emblema referencial de la Revolución.

Sin perder la secuencia cronológica ni la atención a la unidad temática, la selección de textos del propio Mariano Azuela llega hasta el axial 1910 y el previsible lugar que ocupa el novelista dentro de la refriega; pronto se llega al "descubrimiento" de *Los de abajo*, en 1925, para lo que se recuperan los textos alusivos de Francisco Monterde a través de la versión de 1934 de John E. Englekirk sin, una vez más, tomarse la molestia de analizar el texto, contexto y repercusión de ese "descubrimiento".⁶ A esto siguen dos interesantes capítulos: uno dedicado a la importante

1 Luis Leal, *Mariano Azuela: el hombre, el médico, el novelista*. México, Conaculta (Memorias Mexicanas), 2001, II. Vols., pp. 361, 370, y Mariano Azuela, *Correspondencia y otros documentos*. Compilación de Beatrice Berler e introducción, compilación y notas de Víctor Díaz Arciniega. México, UNAM y FCE (Letras Mexicanas), 2000, 340 pp.

2 En otro momento me detuve a analizar el problema; véase mi artículo: "Mariano Azuela y *Los de abajo*: entre 'ser' y 'representar'", en *Investigación Humanística* (UNAM-I), núm. 3, otoño de 1987, pp. 117-141.

3 Los aniversarios son propiciatorios: con motivo del centenario del nacimiento del novelista, el Fondo de Cultura Económica encargó al entonces decano de la crítica literaria en México y conocedor de la persona y obra de Azuela, Francisco Monterde, una compilación equivalente a la que ahora comentamos: *Páginas autobiográficas*, México, FCE (Popular núm. 134), 1974 (en 1998 apareció la tercera reimpresión).

4 Hubiera resultado más útil y económico traducir y publicar *Mariano Azuela* (New York, Twayne Publishers, 1971, traducción de su *Mariano Azuela, vida y obra*, México, Colección Stadium, 1961) y, como apéndice, incorporar la colección de entrevistas concedidas por Azuela.

5 En los dos volúmenes sobresale la excepción: sólo la colección de entrevistas y las tres páginas de la sección "Pensamientos y opiniones de Mariano Azuela" (una coleccioncita de frases célebres que Leal subrayó aquí y allá y aquí integró sin orden ni concierto) llevan la referencia correspondiente. Pienso con malicia que si se hubieran registrado todas las referencias de la procedencia de los textos: se obviaría lo evidente, es decir, el inmisericorde saqueo del vol. III de las *Obras completas* y del *Epistolario* y *archivo*.

6 En mi libro *Querrela por la cultura revolucionaria* (México, FCE, 1989) hago una pormenorizada reconstrucción de la polémica y un análisis e interpretación de sus características; en mi artículo ya referido interpreto su repercusión.



función que desempeñó media docena de individuos en la promoción (traducción, edición y difusión) de *Los de abajo* en Europa y Estados Unidos entre 1928 y 1930 y otro dedicado a media docena de ejemplos de la recepción crítica de la obra en esos y otros lugares entre 1929 y 1973, año del centenario. En suma, la primera mitad recoge textos del propio novelista; la segunda, correspondencia de varios traductores y editores (y muy pocas de Azuela), y artículos, notas y una carta, ponderativos todos de la importancia de *Los de abajo*, solamente.

En el segundo volumen el carácter unitario que distinguía al anterior se diluye y desaparece. El primer tercio integra textos del novelista relacionados a su obra vanguardista (o "hermé-

tica", como ingenuamente la calificó Monterde) y de índole biográfica, nada más. El segundo tercio a una miscelánea de una treintena de autores (correspondencia con "poetas", valoración de sus actividades en el teatro y el cine y "reconocimientos y homenajes", en vida o en el momento de su entierro en la Rotonda). El último tercio de dicho volumen son las entrevistas que concedió a una docena de individuos y la correspondencia con profesores estadounidenses que se ocuparon de la difusión y estudio de Azuela en Estados Unidos.⁷ Cierra con dos cartas estrictamente familiares: una del novelista y otra de uno de sus nietos.

No menosprecio el valor documental de la compilación ni paso por alto la invitación que conlleva para acercarse al novelista; reconozco y celebro la calidad técnica de la edición. Sin embargo, desde la perspectiva historiográfica la deliberada selección y organización de los materiales obedece a una propuesta que se podría interpretar así: el Mariano Azuela "hombre", "médico" y "novelista" única y exclusivamente es el que contienen estos dos volúmenes; lo que no está aquí ni siquiera enunciado no existe o, por lo menos, no vale la pena. Si es así, y la carencia de explicaciones y justificaciones no permiten otra ponderación, entonces la propuesta es en todos sentidos cuestionable por el sólo hecho de parcializar y sesgar, y de qué manera!, la obra del novelista.

Mariano Azuela advirtió el riesgo de convertirse en "mito", con lo que eso implica de falsa ponderación y alejamiento, y la antología sólo viene a reforzar esa visión, hartamente estereotipada.⁸ Es un hecho: de manera por demás inducida se sugiere que intentar una interpretación distinta es inútil; no para otro propósito se apela a los prestigios: don Luis Leal certifica y el Conaculta avala. Consecuentemente, lo único que queda por hacer son reverencias a la institucionalización de la figura mitificada. Hasta donde conozco, las

figuras de bronce sirven para adornar plazas públicas y envanecer a la familia del prócer, únicos beneficiados de estas celebraciones ayunas de ponderación. Un verdadero homenaje conllevaría la revaloración de la obra con nuevas perspectivas analíticas e interpretativas; es decir, recuperar el ejemplo todavía vivo, y no sólo limpiar y jardinar el seto del monumento.

3. Mejor pensemos en el Mariano Azuela de las *Obras completas* y del *Epistolario y archivo*, donde ni se escatima ni se regatea.⁹ A contraluz de la compilación del Conaculta, se recorta neto el perfil del novelista cuya visión de la sociedad mexicana es profunda, severamente crítica. Desde sus tempranos escritos de 1903 hasta los póstumos de 1956, el escritor se afanó por desentrañar no el misterio del Hombre en su esencia ontológica, ni el de la Historia en cuanto contingencia diacrónica o proceso sincrónico, sino el de la conducta de los seres humanos que representan funciones sociales específicas, como lo dejó entrever con la denominación genérica "la comedia de la honradez" referida en *Los fracasados* (1907). Es decir, a lo largo de casi 50 años y desde su punto de vista (en gran medida típico de una época) se ocupó de la observación y registro del hombre en su representación de los valores morales y éticos dentro de la dinámica social del México que le tocó vivir.

Como es fácilmente comprensible, a lo largo de tantos años se advierten en la obra de Azuela algunos periodos definidos por su unidad temática, tratamiento literario y momento histórico; a su vez, ellos están surcados por el interés del autor hacia aspectos específicos del hombre, como son: 1) el lugar de la familia dentro de la sociedad; 2) el de la mujer como núcleo de la familia; 3) el de la pulsión amorosa vs el control racional de las pasiones; 4) la importancia del trabajo como forma de

autoafirmación, y 5) el lugar del dinero y el poder dentro de la relación familiar y de ésta en la sociedad. Es evidente que los periodos y aspectos específicos corresponderán a periodos de la historia de México, pero ello no significa un análisis de la historia ni como coyuntura ni como proceso, como tanto se ha insistido, sin reparar en una valoración del novelista a partir de su literatura y no de la historia.

Los 50 años transcurridos desde su muerte en 1952 nos permiten ahora una mejor perspectiva de los cincuenta años de actividad literaria de Mariano Azuela. Si la analizamos en el sentido inverso a la secuencia de su creación, desde lo último hacia lo primero, llama la atención que llega al final con una detenida reconsideración crítica sobre la literatura: sus conferencias en El Colegio Nacional, por ejemplo, revelan una visión conjunta de lo que concibió y realizó como proyecto literario: fincado sobre la noción de "novelista" (y con fuerte aversión hacia la de "literato"; la propuesta ética/moral del primero *vs* la estética del segundo), analiza la tradición "mexicana" que se construye a partir de Fernández de Lizardi y se prolonga (así lo sugiere) hasta Azuela, y que se integra con el variado registro de la dinámica social y humana del estrato de población marginado en donde —según el autor— vive intensamente lo más "auténtico" de México.¹⁰ Para él, como indica Selma Ancira a propósito de Tolstói, "no es que fuera un luchador social, sino que él estaba interesado en el pueblo y en el trabajo del pueblo [...] que él consideraba muy superior a la aristocracia." Aunque —conviene precisar—, para Azuela ese interés no eludía la crítica.

Bajo esta premisa, la visión de la tradición "mexicana" que ofrece en sus novelas es sensiblemente crítica, debido a un hecho: se detiene en los obstáculos —de índole moral y ético, en la mayoría de los casos— que imposibilitan el sano crecimiento de la población.



Lo sabemos: si en los realistas y naturalistas franceses nuestro autor educó su sensibilidad y técnica novelística, es en la práctica como médico de pobres donde constata la fuerza y potencialidad de la vida tanto como las enfermedades de la pobreza que impiden el desarrollo sano de los hombres, como ilustra en las novelas que escribe en los años veinte (*La malhora*, *El desquite* y *La luciérnaga*).

Sin embargo, no es la pobreza material la que hace más daño, sino la pobreza (franca carencia) de valores, cuya infección abarca todos los órdenes de la vida del hombre. Por ejemplo, en las conferencias referidas, es implacable contra la impostura y charlatanería de los críticos literarios que se asumen como sancionadores de la historia y del gusto. En las novelas de los años cuarenta (desde *Nueva burguesía* hasta *Esa sangre*) retoma lo que analizó en sus primeros obras (*María Luisa*, *Los fracasados* y *Sin amor*): las apariencias, el oportunismo y la ansiedad por el ascenso social a cualquier costo, sin considerar ni remotamente la posibilidad de hacerlo por vía del esfuerzo y educación. En las de los años veinte y trein-

ta (*El Camarada Pantoja*, *San Gabriel de Valdivias* y *Regina Landa*) se ocupa en registrar el pernicioso propósito hegemónico de la "ideología de la revolución" como "doctrina" para justificar la hipocresía e, incluso, la violencia criminal dentro del orden público o político, con su negativo efecto sobre los hombres. En las de los años diez (de *Andrés Pérez* a *Las tribulaciones*) analiza la práctica de los reacomodos oportunistas típicos durante una convulsión bélica; el asunto del honor y honra violados es relevante en *Los de abajo*. En las del primer decenio del siglo y último del gobierno de Díaz (desde *María Luisa* hasta *Sin amor*) formula su visión de la sociedad emergente, cuya ansiedad por ascender en la escala social pueblerina la trastorna al punto de perder los más elementales valores éticos y morales (resulta relevante su paradigma de la Metrópoli, caricaturizado implacablemente).

4. Como hijo legítimo del realismo y naturalismo franceses, Mariano Azuela concibe la novela como una vía para externar su crítica, pero no con términos conceptuales, sino con descripciones novelísticas, donde la parodia, la ironía o la caricatura son frecuentes. No es un escritor de ideas, sino de imágenes. Por eso admite: "para pensar, necesito escribir", y se reconoce como "novelista populachero". Por lo tanto, asume para sí mismo el lugar del crítico de la sociedad y reconoce en su obra literaria un camino para cuestionar los valores articulados en la dinámica social, sin por ello considerarla pedagógica, meta que invariablemente negaba. En 1937 Cipriano Campos Alatorre recoge del novelista las palabras que a contraluz lo delínean de cuerpo entero:

Es lastimoso lo que estamos viviendo en México. Las inteligencias mejor preparadas, las más estudiosas, las que deberían servir de verdadera guía y orientación al

pueblo, son las primeras en corromperse. Lo malo es que esa pobre gente se siente tan contenta de sí misma, como si el mundo entero estuviese pendiente de su actitud. El intelectual, en México, lejos de sacrificarse por mejorar nuestro espantoso estado de cosas, se contenta con admirarse a sí mismo. Y cuando se digna levantar los ojos, es para implorar, con gesto suplicante, el puesto que habrá de proporcionarles el medio de vivir... ¡La única manera de que el Mundo no se vea privado seguramente de su obra genial!

Si la caracterización del gran modelo fue la comedia humana, si la influencia del gran ejemplo fue la saga de los Rougon Macquart, la propuesta de Mariano Azuela no es menos ambiciosa en su acometida: su genérica "comedia de la honradez" registra las conductas de la familia típica con aspiraciones a ser lo que no es, pero se esfuerza en representarlo, sin importar que en ello se pierda el honor. La honra es tema central y su valor en la sociedad lo pondera como nulo, desde la perspectiva de la tradición o los universales, y lo caracteriza como una proliferante doble moral dentro del orden privado y público. Es decir, como juego de representaciones, en todo momento el novelista atiende la esfera privada tanto como su relación dentro de la sociedad, sin que en ello se oculten dos principios liberales básicos: el de la igualdad de oportunidades para los individuos que deseen salir adelante y el de la importancia de la educación como vía de realización personal y familiar; allá priva la noción de trabajo, acá la de esfuerzo (y en su biografía él es un ejemplo paradigmático). Junto a ellos se dibujan axiomas de fuerte raigambre católica: el anticoleccionismo y el antiestatismo, que se suma a una paradójico tono jacobino que reprueba las prácticas ritualizadas de la religión.

5. Nada de esto se ha querido leer en la obra de Azuela, y la antología aquí comentada lo omite en forma rotunda. No podría ser de otra manera debido a un simple hecho: justo desde su "descubrimiento" en 1925 se le adjudicó a él y a *Los de abajo* una única caracterización que lo colocó literaria, cultural e ideológicamente en un lugar estático: ser la representación canónica de la Revolución. Lo sabemos: la "ideología de la revolución" apeló a cuanto recurso (simbólico, de manera preferente) había disponible para imponerse hegemónicamente sobre la sociedad; el uso pedagógico y doctrinario de *Los de abajo* ocupa en el imaginario colectivo un lugar privilegiado —en particular a partir de las ediciones multitudinarias para educación masiva.¹¹ Esa imposición hegemónica conllevó la anulación de muchos, muchos otros acontecimientos y aspectos de la historia cultural e intelectual mexicana, entre ellos, ni más ni menos, el resto de la obra del propio Azuela. Esta mutilación se debe a un motivo: el conjunto de su obra completa cuestiona sistemática y profundamente la construcción/consolidación del Estado nacional revolucionario.

La perspectiva del tiempo, 50 años de obra escrita más 50 desde su muerte, nos permite observar algo que puede parecer profundamente peligroso para la historia del siglo xx mexicano: la *opera omnia* de Mariano Azuela no registra un movimiento de revolución, en sentido estricto, sino una evolución (1900-1910), una brutal involución (1911-1917), con su gesto reformista en el carrancismo, una lenta restauración (1918-1939), con su doctrina hegemónica en los treinta, y una nueva de evolución (1940-1956). En su registro novelístico se advierte una clara visión de proceso histórico cultural y social, las aspiraciones de ascenso social de las clases emergentes, la explosiva y masiva migración del campo a la ciudad, el acelerado crecimiento

7 Si tanto les importaba la versión que esos profesores ofrecían de Azuela y de México, con todo y su Revolución, hubiera sido mucho mejor tomarse la molestia de rescatar no la correspondencia que dos de ellos sostuvieron con el novelista, sino el resultado de ella: la edición para uso escolar que ellos prepararon en 1939: *Los de abajo. Novela de la revolución mexicana*, editada con introducción, notas y vocabulario por John E. Englekirk y Lawrence B. Kiddle, publicada por Appleton-Century-Crofts, en Nueva York y Londres. Las 50 páginas del estudio introductorio (nunca traducido) es un buen ejemplo de cómo se leía e interpretaba a Azuela. También sería interesante cotejar el vocabulario que preparó Kiddle con el que a su vez hizo Jorge Ruffinelli para la edición de la colección Archivos de la Unesco, 1988. Un detalle sorprendente: Lawrence B. Kiddle en los años cuarenta llama la atención sobre las variantes de toda índole entre las ediciones de 1916 y 1920 de *Los de abajo*, pero no prosigue sus indagaciones; treinta años más tarde, en 1979, Stanley L. Robe hace público el resultado de sus cotejos entre las dos versiones. De esto, en los dos volúmenes comentados, ni una palabra más allá de lo identificado por Kiddle y nunca desarrollado por él, quizás por no considerarlo importante o significativo.

8 El medio centenar de voces aquí recogidas es como la certificación de esa visión.

9 La selección de Leal concluye con dos cartas, una del nieto Mariano Azuela Huitrón y la otra del novelista. Ambas, como casi todo el material que conforma la selección, las proporcionó Antonio Azuela Rivera, penúltimo de los hijos del novelista y único sobreviviente. La primera de las cartas debería de ser la del licenciado Mariano Azuela Rivera, quien en 1948 escribió a su padre, el novelista, para hacer algunas aclaraciones respecto a sus creencias religiosas y algunos actos que él junto con dos de sus hermanas hicieron. Por extraños pudores Antonio Azuela Rivera omitió la carta y en su lugar puso la del nieto, con lo que se desvirtúa el contenido de la del novelista. Por fortuna, Arturo Azuela, otro de los nietos, las rescató y explicó: "Los Azuela, conflictos de familia. Dos cartas diabólicas." *Arena*, suplemento cultural de *Excelsior*, año 3, tomo 3, número 131, 5 de agosto de 2001, pp. 1-5.

urbano de la capital y sus naturales demandas de servicios; todo ello representa simbólicamente el dinámico proceso de civilización, según Norbert Elías, donde la recategorización axiológica (en los aspectos éticos y morales, sobre todo) atraviesa por una profunda crisis al más puro estilo gatopardista.

En *Sin amor* (1908, pero publicada en 1912), en *Las tribulaciones de una familia decente* (1918), en *El camarada Pantoja* (1927-8, pero publicada en 1937) y en *Regina Landa* (1939), como las más elocuentes y las más poco analizadas de sus novelas, Mariano Azuela es puntual: la simulación abarca el espectro comprendido entre el asesinato y la complicidad, estimulada y celebrada por los representantes del gobierno (paradigma de la doble moral), y conduce a un único punto: la feroz degradación moral del hombre, la familia y la sociedad. En su póstuma *Esa sangre* (1956), en forma emblemática registra el balance final: el México previo a 1910 registrado en *Mala yerba* (1909), para principios de 1950 muestra similares carencias éticas y morales y, peor aún, revela como los nuevos paradigmas de la sociedad —los revolucionarios, se sobrentiende— son igual de indignos y amorales, pero más brutales.

Para Mariano Azuela la Revolución no conllevó un cambio cualitativo como, supuestamente, está implícito en la noción misma de revolución. Su decepción de la convocatoria de noviembre de 1910 fue profunda y se originó en una experiencia directa: fue un creyente apasionado del maderismo y se lanzó a una actividad pública con la convicción de un cambio, el de Madero del Plan de San Luis (más reformista que revolucionario, conviene precisar). En cuestión de semanas comprobó la realidad inmediata y el porvenir de su historia: los viejos caciques cambiaron de chaqueta y alguna otra cosa similar, como su discurso. En su



temprana novela corta *Andrés Pérez, maderista* (1911) revela su decepción, de la que no sólo no saldrá, sino que se incrementará hasta la exasperación, como en *San Gabriel de Valdivias, comunidad agraria* (1928, pero publicada en 1938). Para él, la Revolución fue el reacomodo de los antiguos cacicazgos y, sobre todo, la irrupción violenta de una sociedad emergente oportunista y ayuna de valores, que en lugar de proponer un cambio radical (orgánico, estructural) para el porvenir, se conformó con una estabilidad mediocre que recicló de manera radical las pautas sociales (éticas y morales) vigentes durante el gobierno de Díaz, como ilustra la novelita *Las moscas* (1918).

Sin embargo, en la colección *Memorias Mexicanas del Conaculta* se privilegió la versión más estereotipada de Mariano Azuela. Desde una perspectiva historiográfica, la antología de don Luis Leal contribuye, sí, y categóricamente, a la institucionalización de la memoria colectiva, entendida como una memoria esterilizada, inocua o anodina, aunque curiosa por los episodios y anécdotas (sentimentales, las más de ellas). Por ello cumple su fun-

ción de manera perfecta: como memoria estereotipada permite la rápida identificación entre el lector y la historia referida, con lo que ambos ganan esa vaga sensación de seguridad, de estabilidad: ésta, la historia (*Azuela y Los de abajo*), es un referente único de un pasado único que no se debe (re)interpretar y aquél, el nuevo lector del nuevo milenio, fortalecerá la certeza de su presente fincado sobre un pasado (heróico tanto como episódico) ya superado. Lo que se ofrece es un pasado histórico estático e incuestionable.

En estos implícitos es obvio que subyace viva la doctrina hegemónica de la ideología de la Revolución en su versión pedagógica. Para cambiar tales principios doctrinarios es indispensable emprender una tarea en apariencia simple: leer, volver a leer, e insistir en la relectura de nuestros textos fundadores. Podemos no estar de acuerdo, ¡por supuesto!, mas no por ello los acomodamos a nuestra conveniencia. Mejor discutirlos, porque, finalmente, la tradición, cuando está viva, es combatida y combatiente: es polémica. Las novelas de Mariano Azuela, si algo tienen, es una lucha frontal contra la noción de mito, esa representación simbólica que las culturas construyen por comodidad en provecho de una supuesta identidad colectiva, en cuanto se remplazan las ideas (que exigen una posición crítica del pensamiento) por las creencias (que conlleva una disposición pasiva, receptiva y en esencia emotiva).

No obstante, en el caso que analizamos, debido a la inercia de las creencias, se impuso el dogma laico de la Revolución, el que tanto cuestionó nuestro novelista. No de otra manera se puede interpretar su escepticismo, que en el temprano 1925, en medio del inflado escándalo periodístico que derivó en su "descubrimiento", Azuela indicó al reportero Ortega: "—Yo no sé qué les ha dado en fijarse en mí."¹² Su escepticismo y su fundada desconfian-

za nunca percibieron los alcances de un proceso ideológico brutal: se le celebró y aún celebra previa mutilación y esterilización, porque así, inocuo, anula los riesgos de la crítica. Por lo tanto, el de Mariano Azuela es un ejemplo típico de una paradoja típica de la historia: él, que como novelista tanto se afanó en mostrar el deterioro de los valores éticos y morales de la sociedad, y en enseñar a mirar de manera crítica la conducta de los hombres dentro de sus funciones públicas, vino a ser víctima de su propio y nunca buscado prestigio.¹

10 La secuencia del conjunto de las conferencias obedece a una propuesta específica del escritor para mostrar: 1) su lugar dentro de la historia de la literatura mexicana; 2) su formación como novelista en la provincia; 3) las influencias más significativas; 4) su interés en otros géneros narrativos (escénico y fílmico) para llevar su literatura a públicos más amplios; 5) la relación vital entre su biografía y sus creaciones literarias, y 6) las evocaciones de sus orígenes familiares y geográficos. En el segundo volumen de la antología esta secuencia se distorsiona, fragmenta e invierte en dirección opuesta, con lo que el sentido otorgado por Azuela a su trabajo queda del todo desfigurado: ahora es una versión sentimental y episódica.

11 La edición de *Los de abajo* en la colección Popular del Fondo de Cultura Económica significa para la editorial la garantía de venta de varias decenas de miles de ejemplares al año desde 1960, fecha de su primera edición en esta colección.

12 Es curioso que entre las múltiples y valiosas entrevistas recogidas se haya omitido, precisamente, la primera, realizada por quien después haría tanto por Azuela en España, Ortega, y publicada en la revista que tanto tuvo que ver en el "descubrimiento": *El Universal Ilustrado* (enero de 1925).



Ilustraciones de José Clemente Orozco tomadas de la edición en inglés *The under dogs*, 1929.

La calidez de los números.

El caso de Alberto Verjovsky

Javier Bañuelos *

No es fácil imaginar a un matemático descifrando complejos teoremas a la sombra de una palapa. Sin embargo, en la sede del instituto de Matemáticas de la UNAM en Cuernavaca, esa imagen forma parte de lo cotidiano. Hay ahí un jardín luminoso que rodea a un par de palapas siempre abiertas a la brisa fresca y a la inteligencia. Uno de los investigadores que más festeja la existencia de esas aulas sin muros ni ventanas es el doctor Alberto Verjovsky.

Crear una atmósfera estimulante en un centro científico —y matemático en particular—, es algo muy difícil. La clave no siempre es el dinero. Tiene mucho que ver la gente y su disposición para crear un ambiente cálido y acogedor. Afortunadamente, ese tipo de atmósfera que puedes encontrar en Princeton o en Rusia, existe aquí, en Cuernavaca.

Hace una pausa para encender un cigarro y presumir el azul intenso del cielo morelense. Seis años atrás regresó al país porque le interesó el proyecto de la sede en Cuernavaca. Hoy dirige un grupo dedicado al análisis de Sistemas Dinámicos y mantiene su interés por la topología, las dos áreas en las que ha obtenido un reconocimiento internacional. Es, además, un apasionado defensor de su ciencia.

La matemática tiene la rara virtud o defecto de parecer casi invisible. La mayoría de la gente no la nota e incluso la considera inútil, y sin embargo es omnipresente. Las transmisiones vía satélite, las operaciones con tarjeta de crédito o las llamadas con teléfono ce-



Alberto Verjovsky en Cuernavaca

lular fueron posibles gracias al conocimiento generado en los centros de investigación en matemáticas. Esto no significa que el trabajo del matemático esté determinado por la cuestión de la utilidad inmediata. La matemática no es una ciencia de servicio, es una ciencia *per se*. Quien la considere sólo en términos pragmáticos está completamente equivocado y la historia se encargará de ponerlo en su lugar.

Antes que nada está el reto intelectual, el desafío a la mente humana. En alguna ocasión le preguntaron al gran matemático alemán Jacobi por qué dedicaba tanto tiempo a resolver un problema al parecer intrascendente y él respondió con una frase genial: "hago esto por la gloria del espíritu humano". Es decir, porque pensar es algo interesante en sí mismo. Esta actitud ante el mundo, ante la vida, explica en gran

medida el avance no sólo de las matemáticas sino de la ciencia en general. Así funciona la naturaleza humana, si le quitamos eso entonces todos nos volveríamos empresarios o publicistas.

El doctor Verjovsky ha pasado buena parte de los últimos cuarenta años viajando por el mundo. Sin ninguna dificultad salta de un idioma a otro durante la charla. Se desespera cuando no encuentra el término correcto en español para traducir un concepto que ha tomado prestado del inglés o el francés. Recuerda a su maestro Solomon Lefschetz, un políglota consumado. Piensa en él todos los días porque el pizarrón que utiliza para dar clases es el mismo en el que alguna vez Lefschetz le dejó ver la magia que esconden los números.

Aunque existen por un lado el antecedente de la cultura maya y por otro los casos aislados de algunos religiosos durante la época colonial, podemos decir que propiamente la investigación matemática empezó en México hasta los años cuarenta del siglo pasado. El hecho que marca el punto de partida es la apertura, en 1942, del instituto de Matemáticas de la UNAM. Eso fue posible gracias al empeño de varios amantes de las matemáticas, entre los que sobresalen el profesor Sotero Prieto y Alfonso Nápoles Gándara, quien había estado becado en el Instituto Tecnológico de Massachussets (MIT), Alberto Barajas, Roberto Vázquez y Carlos Graef desde la física.

Un hecho clave en la historia del instituto es la llegada en 1945 de Solomon Lefschetz, un eminente matemático de la Universidad de Princeton. Lefschetz se enamoró de México y prolongó sus estancias académicas hasta 1966. Mu-

* Editor de la revista Universidad de México

cho de lo que hoy es la comunidad matemática mexicana, tanto en la formación de investigadores como en el desarrollo de las áreas de investigación se debe a él. Gracias a sus gestiones, gente joven como José Adem, Guillermo Torres, Félix Recillas, Emilio Lluís y Samuel Barocio, entre otros, viajan a realizar doctorados a Princeton. También a él se debe la fuerza que tomaron aquí los estudios de geometría algebraica, ecuaciones diferenciales y topología algebraica.

La vida de Lefschetz es muy interesante. Nació en Rusia el 3 de septiembre de 1883, pero a las seis semanas sus padres emigraron a Francia. Estudió ingeniería eléctrica en la Gran Escuela de Puentes y Caminos y más tarde se trasladó a los Estados Unidos donde trabajó para la Westinghouse. Ahí perdió los dos brazos en un accidente y llegó a pensar que ya no tenía futuro; pero su esposa, una mujer extraordinaria, lo animó a dedicarse a las matemáticas. Entonces, aprovechando las estupendas bases que le había dado la educación técnica francesa, estudió la geometría italiana y se convirtió en uno de los pioneros de la topología. Gracias a sus trabajos verdaderamente geniales en geometría algebraica y en topología pasó a formar parte del claustro de la afamada Universidad de Princeton.

En 1956, Lefschetz organizó, en la Ciudad Universitaria de la UNAM, uno de los mejores congresos realizados en la historia de las matemáticas. El Simposio Internacional de Topología contó con los mejores matemáticos del mundo en ese entonces, la crema de la crema. Fue un evento extraordinario que dejó huella en México, pues muchos jóvenes interesados asistieron a las conferencias y vieron a los principales matemáticos en acción, discutiendo los grandes teoremas. Eso alentó la salida al extranjero de más matemáticos mexicanos, de tal suerte que cuando yo entro a la facultad de Ciencias en 1962

$$A : V \times V \times U \rightarrow \Gamma(M)$$

$$G_{(g_1, g_2)}(v_x) = \exp_{g_2(x)}^{-1}(g_2 \circ \exp_x v_x).$$

$$G_{(g_1, g_2)}(v_x) = \exp_{g_2(x)}^{-1}(g_2 \circ \exp_x v_x).$$

$$A(g_1, g_2, h)(x) = \exp_x^{-1}(g_1 \circ \exp_{g_2^{-1}(x)}(h \circ g_2^{-1}(x)))$$

$$|v|_s := \sum_{n=0}^{\infty} \rho^{-n} |df_x^n(v)|$$

$$|w|_u := \sum_{n=0}^{\infty} \rho^{-n} |df_x^{-n}(w)|$$

$$L^s_{loc}(x) := \{ \exp_x(\sigma(x)) : \sigma \in W^s_{loc}(0) \}$$

$$\lim_{n \rightarrow \infty} d(f^n(x), f^n(y)) = 0, \quad \forall x, y \in L^s_{loc}(f(2))$$

$$(\phi(\sigma))(x) = \exp_{f(x)}(\sigma(x))$$

$$G_{(g_1, g_2)}(v_x) = \exp_{g_2(x)}^{-1}(g_2 \circ \exp_x v_x).$$

$$\begin{aligned} (\phi_f(\sigma_1), \phi_f(\sigma_2)) &= \sup_{x \in M} d(\exp_{f(x)} \sigma_1(x), \exp_{f(x)} \sigma_2(x)) \\ &\leq \sup_{x \in M} \{ |\sigma_1(x) - \sigma_2(x)| \} \\ &\leq |\sigma_1 - \sigma_2| \end{aligned}$$

había ya una planta de profesores extraordinaria.

Por cierto, en estos tiempos donde el apoyo a la científicos mexicanos es tan limitado, habría que decir que aquel simposio fue posible gracias al interés y al apoyo directo del presidente Adolfo Ruiz Cortines. A Lefschetz le fue concedida años más tarde "El Águila Azteca", como reconocimiento a su labor en favor del desarrollo de las matemáticas en el país. Dos hechos, aislados si se quiere ver así, pero finalmente dos acciones dignas de ser imitadas.

Este año el instituto de Matemáticas de la UNAM festeja el sesenta aniversario de su fundación, mientras que Lefschetz cumple treinta años de muerto. Dejamos la palapa y entramos al edificio en busca de su cubículo. Hay mucha luz en los pasillos.

Nada resulta más productivo que poder estar junto a tu colega frente a un buen pizarrón con una caja de gises y un borrador a la mano. En el trabajo del matemático la imaginación es absolutamente fundamental, tanto como la memoria, que a veces es despreciada por los alumnos, ambas forman parte de la inteligencia. En el campo de las matemáticas la imaginación puede manifestarse de diferentes maneras. Hay quienes tienen una gran percepción geométrica, otros tienen la habilidad de determinar desigualdades muy finas, como si tuvieran una balanza en la mente, otro tipo de gente es extraordinariamente hábil para hacer combinaciones. Por ejemplo, a mí se me facilita ver las cosas en "varias dimensiones". Puedo verlas no porque sea un prodigio sino porque uno hace artificios que le permiten ver objetos en tres dimensiones o en cuatro dimensiones. Además de poder imaginar figuras geométricas hay que saber dejarse llevar por la intuición. La verdad es que todo interviene, tanto la parte formal, rigurosa, como la parte intuitiva y la imaginación.

Aquel cliché de que la matemática es aburrida, mecánica, es estúpido, es totalmente falso. La matemática es increíblemente dinámica, es una ciencia como cualquier otra donde se desconoce más de lo que se sabe. Es además una ciencia bella porque contrario a la idea que tiene la gente, el matemático trata de simplificar, no de complicar. En eso radica parte de la belleza de las matemáticas, una belleza que puede llegar a ser poética. Nosotros creamos un lenguaje para tratar de explicar el mundo, aunque en lugar de letras usamos números.

Decenas de fotografías de su familia y colegas lo acompañan en su cubículo. Insiste en mostrar una foto donde aparece siendo apenas un bebé: "es la única donde he salido guapo", bromea. Platica emocionado de la nueva computadora que les donó el grupo dueño del centro hospitalario "Médica Sur", "es la más potente de toda iberoamérica". Mientras



Solomon Lefschetz

teclea algunos de los estilizados signos que utiliza en sus artículos piensa que su oficio no desaparecerá, pues el misterio de los números es inagotable.

La aplicación de ese conocimiento matemático es una cosa totalmente distinta al proceso que le da origen. A veces los resultados de las investigaciones pueden pasar años o décadas olvidados en las bibliotecas hasta que un buen día cobran importancia para el desarrollo tecnológico. Hay que estudiar el caso del MIT, un centro generador de conocimiento matemático del más elevado nivel de abstracción que se financia en gran parte gracias a sus patentes. O el caso de Brasil, que ha desarrollado su propio proyecto espacial gracias a una fuerte inversión en ciencia básica. No debemos olvidar que está comprobado históricamente que los países que no desarrollan las ciencias fundamentales van al fracaso.✧



Asistentes al Simposio Internacional de Topología, 1956.

Julia Carabias. De regreso a casa

Antes de que concluyera el sexenio ya sabía que mi futuro estaba en la UNAM. Aunque no me desligué por completo de ella pues seguí impartiendo mi curso, extrañaba muchísimo el trabajo de investigación, sobre todo el de campo.

Como funcionaria pública traté de llevar la experiencia académica al gobierno y ahora quiero traer la experiencia de política pública a la universidad. No se trata de meter al gobierno en la universidad, sino de trabajar para lograr una mayor vinculación entre la política pública y la universidad.

En el gobierno hay que tomar decisiones permanentemente y en ocasiones es muy difícil destinar tiempo a la reflexión de largo plazo porque los problemas exigen una atención inmediata. Esa reflexión tiene que llevarse a cabo en la universidad, esa es su misión.

Lamentablemente, veo que en ciertas áreas de la universidad no se están planteando preguntas relacionadas con los grandes problemas nacionales. La consecuencia es una enorme desvinculación entre el quehacer de la investigación académica y la toma de decisiones en la política pública. Me parece que las ciencias naturales y las ciencias llamadas duras o exactas, son las que más padecen de esta desvinculación. Con respecto al tema ambiental, que es el que me corresponde, me parece que no podemos seguir con ese distanciamiento porque la gravedad del deterioro de los recursos

naturales del país es de tal magnitud que requiere de una mayor participación de la comunidad universitaria.

Una forma de ir cerrando esa brecha es crear espacios en donde la reflexión académica pueda encontrarse con las necesidades y con la experiencia del sector público. Por lo pronto estoy impulsando dos proyectos. Uno tiene que ver con la restauración ecológica en el país, específicamente con la formación de recursos humanos, de gente bien preparada para enfrentar el reto que la restauración representa. Se trata de coordinar un programa de maestría en restauración ecológica que fue diseñado por el doctor José Sarukhán. El programa parte de un enfoque novedoso que estudia el problema de la restauración desde una perspectiva integral en la que los componentes social y económico tienen el mismo peso que al componente ambiental.

El otro proyecto que estoy levantando tiene que ver con el agua. Es un proyecto que pudo arrancar gracias a un donativo importante de la Fundación Gonzalo Ríos. La intención es trasladar a la política pública la gran cantidad de conocimiento científico y técnico que ya existe sobre el tema del agua. Nos interesa que este conocimiento pueda mejorar la gestión que en esa materia realizan los tres niveles de gobierno.

Con respecto a la UNAM pienso que actualmente vive una de las etapas más complicadas de su historia. Dentro y fuera del *campus* se espera que pueda

entrar en un proceso de estabilización. No creo que deba ser una estabilización conservadora sino una que le permita transformarse y adecuarse a las nuevas condiciones de la realidad nacional y global. La UNAM no puede rezagarse, una universidad que se rezaga, es una universidad que deja de cumplir con su papel central de formadora de recursos humanos. Hay que colocar los problemas nacionales en la agenda universitaria, pero hay que hacerlo con una enorme calidad, sólo así la UNAM podrá estar en capacidad de competir con cualquier universidad del mundo. π





LA FOTO • Eniac Martínez

EXPOSICIÓN

Colectiva XIV



Jerónimo Hagerman,
Maurycy Gomulicki,
Ximena Berecochea,
Armin Keller,
Germaine Koh,
Alberto López y
Francisco Toledo.

Hasta el 10 de marzo.

MUCA Roma. Tabasco
73, entre Frontera y
Mérida,
Horario: Lunes a
domingo de 10:00 a
18:00 horas.

Entrada libre.
www.muca.unam.mx



COORDINACIÓN DE HUMANIDADES
NOVEDADES EDITORIALES

ESCRITURAS

Frida Kahlo

Selección, proemio y notas
Raquel Tibol (2a edición)



¿Frida Kahlo, escritora
El lenguaje utilizado por
"desparpajado, imaginativo
corazón y la intimidad al
Textos de todo tipo, cuyos
destinatarios fueron amigos
amantes de la pintora, so
recogidos por la investigadora
Raquel Tibol, quien agrega
segunda edición un número
considerable de escritos. E
de Frida por Frida.

Colección Diversa
UNAM/CONACULTA
\$ 95.00 m.n.
400 pp

En las mejores librerías de la ciudad

CASA DE LAS
HUMANIDADES
UNAM

PUBLICACIONES UNAM

DERECHOS DEL ARRENDADOR

González Alcántara, Juan Luis

Instituto de Investigaciones Jurídicas

Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial

Colección Nuestros Derechos

1ª reimpresión: 2000

2ª edición: 2001, 89 pags.



"Dentro del contexto arrendamiento, encontramos diversos aspectos que contemplar, uno de los principales es el de la problemática económico-social que representa en la actualidad el dar solución de vivienda para muchas familias, sobre todo en las grandes ciudades... por lo que no debe dejarse atrás el aspecto jurídico, ya que nos señala la normatividad aplicable al caso concreto para dar certidumbre a la situación de hecho que es el dar y/o recibir en uso o goce una cosa que no es nuestra. Así, la presente información tiene como objetivo primordial dar a conocer la situación jurídica en la que se ubican las partes, haciendo una separación de las perspectivas del arrendador con respecto a la del arrendatario..."



DERECHOS DEL PROPIETARIO

Magallón Ibarra, Jorge Mario

Instituto de Investigaciones Jurídicas

Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial

Colección Nuestros Derechos

1ª reimpresión: 2000

2ª edición: 2001, 96 pags.

Este trabajo desarrolla el concepto de la propiedad en diversas leyes, especialmente en las correspondientes a nuestro país. Se afirma: "cuando hablamos del derecho de propiedad, estamos refiriéndonos al 'dominio' o capacidad que poseemos para disponer de las cosas que nos pertenecen, de manera que se nos permite usar y disponer de ellas de manera exclusiva, porque sólo su titular está en aptitud de hacerlo; eliminando a cualquier otra persona que pretendiera intentarlo". Para el ejercicio de este derecho se hace referencia a la defensa constitucional de la propiedad, a la defensa ordinaria de ella y a la posesión como medio de adquirir la propiedad.

Informes: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, Av. del IMAN Núm. 5, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, México, D.F.
Tel. 5622 6583, Fax 5622 6582 <http://www.libros.unam.mx> pfedico@servidor.unam.mx

REVISTA CULTURAL

LOS UNIVERSITARIOS

Publicación mensual de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM

NÚMERO 17 FEBRERO

- Facsímiles inéditos de la correspondencia de Carlos Pellicer con Octavio Paz
- Dieciocho fotografías de Manuel Álvarez Bravo y texto de Xavier Villaurrutia
- Vicente Quirarte sobre Torres Bodet en su época
- Textos de Víctor Hugo Banda, Bruce-Novoa y Jorge F. Hernández



SUSCRIPCIONES: 56 65 17 33

CUARTA BIENAL INTERNACIONAL DE RADIO

Del 20 al 24 de mayo del 2002, México

CONACULTA

RADIO EDUCACION • CENART

BASES DEL CONCURSO

6. El cierre de inscripciones es el 5 de abril de 2002, a las 17:00 horas. Éstas se realizarán en:

Radio Educación

Ángel Urraza 622, Col. Del Valle
C.P. 03100, México, D. F.

7. En el caso de los trabajos remitidos por correo o mensajería, éstos deberán ser recibidos en el lugar antes señalado a más tardar el viernes 5 de abril de 2002, a las 17:00 horas. Los gastos, seguros del transporte e impuestos correrán a cargo del concursante.

Premiación

8. Se otorgarán tres premios a los ganadores de cada una de las seis categorías del concurso:

Primer lugar:	25,000 pesos
Segundo lugar:	20,000 pesos
Tercer lugar:	15,000 pesos

9. Los premios serán entregados en pesos mexicanos o en su equivalente en dólares americanos. Los gastos por concepto de transferencias bancarias para el pago de los premios serán por cuenta de los beneficiarios.

10. Los ganadores serán dados a conocer el viernes 24 de mayo de 2002 durante la ceremonia de premiación y clausura de la Bienal, que se llevará a cabo en el Centro Nacional de las Artes.

Jurado

11. El jurado quedará integrado por destacados especialistas. Su fallo será inapelable.

12. Se efectuará una selección entre las producciones participantes para integrar la programación de audiciones.

13. El jurado se reserva el derecho de declarar desierto cualquiera de los premios establecidos.

Considerandos

14. La Bienal no es responsable si existen problemas en la reproducción de los programas.

15. Cada programa presentado sólo podrá ser inscrito en una categoría.

16. Las producciones enviadas a concurso no deberán incluir anuncios publicitarios.

17. En caso de programas de radio indigenista, los participantes deberán enviar el guión del programa por triplicado y en español.

18. Radio Educación conservará los programas para su uso como materiales de promoción y difusión.

19. Los programas concursantes que no cumplan con alguno de los puntos descritos en esta convocatoria serán descalificados. En tal caso, no se devolverá el importe de la inscripción.

20. Cualquier caso no previsto en esta convocatoria será resuelto por los organizadores.

En inscribirse las producciones radiofónicas en que hayan sido realizadas entre el 1 de abril de 2001 al 31 de marzo de 2002, conforme con las siguientes categorías:

reportaje
drama (Programas unitarios)

revista
mas infantiles
indigenista

arte
mas musicales

no podrán participar, fuera de concurso:

programas de identificación de las emisoras
programas institucionales

cada producción que se desee inscribir se deberá llevar un sobre que contenga lo siguiente:

copias del programa: una en audiotape estándar y una en uno de los siguientes formatos:

casete compacto.
cinta magnética de 1/4 de pulgada, grabada a una velocidad de 7 1/2 pulg/seg.

formulario de inscripción debidamente llenado a máquina o computadora con el fin de incluir correctamente los datos en el catálogo de participantes.

probante original de pago de la inscripción.

sobre, las copias de los programas y los estuches de audiotape deberán contener los siguientes datos en una sola hoja impresa a máquina o por computadora:

título del programa
categoría en la que se inscribe
duración del programa

datos de procedencia
nombre del responsable y, en su caso, de la radioemisora que lo ha transmitido

teléfono del responsable, incluyendo las claves de larga distancia internacional y regional

correo electrónico del responsable

costo de la inscripción por programa es de 350 pesos mexicanos o 40 dólares americanos para producciones de hasta 30 minutos de duración, y de 450 pesos mexicanos o 50 dólares americanos para las obras de más de 30 minutos.

El pago por concepto de inscripción deberá hacerse en efectivo, depósito o giro bancario a nombre de Cuarta Bienal Internacional de Radio, cuenta 4019450303, del Banco Internacional, S.A., BITAL, en México, D.F.



FORMES EN RADIO EDUCACIÓN
teléfonos: 5559 61 69 y 5575 51 77

www.radioeducacion.edu.mx
www.bienalderadio.com

UNIVERSIDAD DE MÉXICO

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

CULTURA Y RELIGIOSIDAD ABRIL 2002

Ernesto de Martino y México
Enzo Segre

Lo religioso hoy. Arquitectura de un laberinto
Primeros apuntes.
Arnaldo Nesti

Bolívar Echeverría • Poema de Andrés Ordóñez



LA APARICIÓN DEL LIBRO

Lucien Febvre
y Henri-Jean Martin

- LIBRERIA
- EDICIONES DEL CASTOR
- UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

La aparición del libro puede ser vista en retrospectiva, como el acto inaugural de un nuevo modo de acercarse a la historia del libro.

Esta nueva edición pone al alcance de los lectores una obra de prosa sencilla y seductora, abundante en información, certera y provocativa en sus puntos de vista que seguramente deleitará a historiadores y bibliófilos, y que resultará de interés a editores, libreros y demás profesionales de esta industria centenaria.

INFORMES Y VENTAS

Librería, SA de CV
Pitágoras 1143- Del Valle, 03100
México D. F.
Teléfonos y Fax: 5335 1213 5335 1214
5335 1242 y 5335 1243
E-mail: libreria@prodigy.net.mx





COORDINACIÓN
DE HUMANIDADES

