

UNIVERSIDAD DE MÉXICO

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO / NOVIEMBRE-DICIEMBRE 1999 NÚM. 586-587

- ◆ Poemas
de Blanco,
Hernández de Valle Arizpe
y Rocha
- ◆ Relatos
de Mejía Madrid
y Kezer
- ◆ Sefchovich: La literatura de las mujeres
- ◆ Vázquez: El Tratado de Guadalupe Hidalgo
- ◆ Pettersson: Escritura como cuerpo del deseo
- ◆ Berenzon Gorn: Creatividad en los graffiti

De marzo-abril de 1993, núm. 506-507,
a noviembre-diciembre de 1999, núm. 586-587

Números publicados: 64

1993: 9 números
1994: 9 números
1995: 9 números
1996: 11 números
1997: 9 números
1998: 10 números
1999: 7 números

Número total de colaboraciones: 390
Textos: 1 203
Reproducciones de obras plásticas: 2 187
(Diseños originales para la revista: 90%)
Número total de colaboradores: 5

Clasificación:

Profesores-investigadores en ciencias sociales y humanidades: 8
Profesores-investigadores en ciencias exactas: 77
Escritores literatos y/o poetas mexicanos: 122
Escritores literatos y/o poetas extranjeros: 60
Artistas plásticos: 144
Críticos de artes plásticas: 17
Críticos de artes escénicas, música y literatura: 29
Traductores: 9



Coordinación de Humanidades

UNIVERSIDAD DE MÉXICO

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Director: Alberto Dallal

Consejo editorial: Raúl Benítez Zenteno, Rubén Bonifaz Nuño, Alberto Dallal, Juliana González, Humberto Muñoz, Enriqueta Ochoa, Herminia Pasantes, Manuel Peimbert Sierra, Ricardo Pozas Horcasitas, Josefina Zoraida Vázquez

Coordinador editorial: Octavio Ortiz Gómez
Corrección: Amira Candelaria Webster y Carlos Valdés Ortiz
Publicidad y relaciones públicas: Rocío Fuentes Vargas
Administración: Mario Pérez Fernández
Diseño y producción editorial: Revista *Universidad de México*

Oficinas de la revista: Los Ángeles 1932, número 11, Colonia Olímpica, C. P. 04710, Deleg. Coyoacán, México, D. F. Apartado Postal 70288, C. P. 04510, México, D. F. Teléfonos: 56 06 13 91, 56 06 69 36 y Fax 56 66 37 49. Correspondencia de Segunda Clase. Registro DGC Núm. 061 1286. Características 2286611212. *Impresión:* Impresora y Editora Infagon, S.A. de C.V., Eje 5 Sur B Núm. 36, Col. Paseos de Churubusco, 09030, México, D.F. *Distribución:* Publicaciones Sayrols, S. A. de C. V., Mier y Pesado 126, Col. del Valle, 03100, México, D. F. y revista *Universidad de México*. Precio del ejemplar: \$20.00. Suscripción por 12 números: \$200.00 (US\$90.00 en el extranjero). Ejemplar de número atrasado: \$25.00. 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>

Índice

	◆ 2 ◆	Presentación
ALBERTO BLANCO	◆ 3 ◆	Mala memoria
SARA SEFCHOVICH	◆ 6 ◆	La literatura de las mujeres
JOSÉ KOZER	◆ 13 ◆	Déspota
JOSEFINA ZORAIDA VÁZQUEZ	◆ 15 ◆	El Tratado de Guadalupe Hidalgo
ARTURO GÓMEZ-LAMADRID	◆ 20 ◆	Colette: la metamorfosis de la creación
ROCÍO AMADOR BAUTISTA	◆ 28 ◆	La UNAM en red
MIGUEL G. RODRÍGUEZ LOZANO	◆ 33 ◆	Hayden White: alcances de una propuesta conceptual
LUIS MANUEL ZAVALA GONZÁLEZ	◆ 38 ◆	Borges y Rulfo ante la (im)posibilidad de la venganza
BORIS BERENZON GORN	◆ 43 ◆	Treinta años de graffiti: las voces de la calle
ALINE PETERSSON	◆ 55 ◆	Escritura como cuerpo del deseo
CLAUDIA HERNÁNDEZ DE VALLE ARIZPE	◆ 58 ◆	Dos poemas
FELICITAS LÓPEZ PORTILLO T.	◆ 60 ◆	La conmemoración de la Guerra del 47 en México, cien años después
PEDRO C. TAPIA ZÚÑIGA	◆ 68 ◆	Diosemía y signos visibles
MARICELA GONZÁLEZ CRUZ M.	◆ 75 ◆	Forma en la cultura de los años veinte
FABRIZIO MEJÍA MADRID	◆ 80 ◆	La crisis de los sesenta
BENJAMÍN ROCHA	◆ 84 ◆	Dos poemas
ALBERTO DALLAL	◆ 86 ◆	Imágenes y visiones de Medellín 99

LA EXPERIENCIA CRÍTICA

ALONSO VIDAL	◆ 90 ◆	La de Charlot: una boda mexicana fuera de serie
ELENA URRUTIA	◆ 92 ◆	Discurso de lo femenino. Discurso de lo masculino
	◆ 94 ◆	Colaboradores

Presentación



Sorprende en los acontecimientos actuales —en el mundo y en México— la enorme movilidad de ideas, conceptos, principios, idearios, ideologías... En síntesis, aspectos subjetivos que a lo largo de la historia contuvieron, poseyeron enormes caudales, elementos y reflejos de lo que ocurría, en ese momento histórico, en la realidad objetiva. Como si los pensadores, intelectuales y dirigentes contemporáneos percibieran la aplicabilidad universal de todas estas vertientes y corrientes filosóficas y explicativas, el mundo parece sumergido en una imbricación tal de juicios y contrajuicios que, en términos de códigos y lenguajes, se asemeja a la existencia de una torre de Babel definitiva. Sin embargo, los acontecimientos y, de manera muy importante, sus alcances subjetivos e ideológicos parecen indicar que, de nueva cuenta, el ser humano se desplaza hacia una nueva etapa histórica con características propias que, contra todo vaticinio, autoconstruye un nuevo peldaño o nivel que hace a la humanidad vivir y pensar en condiciones distintas, aunque no tan extraordinarias que puedan desligarse de sus raíces y antecedentes.

La universalización de la tecnología y de los sistemas de comunicación ofrecen ya, aun embrionariamente, la naturaleza de estos nuevos parámetros. Las consecuencias de esta vertiginosa diseminación de los medios han establecido nuevas referencias: 1) ha aparecido un lenguaje universal que no necesariamente permite que el lenguaje discursivo (lengua, idioma) resulte el fundamento de la comunicación; instancias cibernéticas, imágenes, signos y señales inesperados, así como la combinación de todos estos y otros elementos permiten ampliar los límites de códigos específicos de comunicación prácticamente al infinito. 2) La operativa comunicación efímera, tan funcional para llevar a efecto asuntos y temas, operaciones y transacciones de tipo comercial, técnico, financiero, publicitario, propagandístico, etcétera, se combina con aquellos procedimientos que conducen al registro prolongado de información, datos, documentos, imágenes, etcétera, que son requeridos y se convierten en procesos indispensables para las transacciones transregionales y universales. 3) Han aparecido nuevas necesidades de expansión, divulgación, difusión y prolongación de los hábitos culturales y no sólo se han extendido las actividades supraestructurales sino que dentro de su ámbito se extienden nuevas e inesperadas redes y áreas de servicio cultural: entretenimiento, ocio, conductos de arreglo y pacto amoroso, hábitos transexuales, creatividad computarizada, etcétera. 4) El concepto tradicional de tiempo ha quedado superado: la vertiginosa velocidad de la comunicación permite en la actualidad aplicar el concepto de simultaneidad, a la par que considerar a los fenómenos libres de la égida del tiempo lineal: como ocurre en aquellos fenómenos observados por los astrónomos (se perciben catástrofes, irradiaciones, eventos que han ocurrido hace mucho tiempo). Podría afirmarse que irrumpe un verdadero "tiempo histórico": los usuarios de los medios se hallan tan familiarizados con las imágenes y las secuencias de personajes ideales, fantásticos o ya muertos, que en su conciencia se combinan la realidad y la irrealidad real de tal forma que el espectador forja ese concepto cada vez más aceptado de realidad virtual. La extendida crítica que se hace a los efectos de esta realidad virtual tiene dos limitaciones de tipo histórico: a) La persecución de las aplicaciones de una democracia real y universal: ¿quién puede impedir que cualquier ser humano viva y conviva inmerso en la realidad, real o inventada, que él mismo escoja? b) Si nos atenemos a cualesquiera de la gran cantidad de definiciones de arte que escojamos, siempre desembocaremos en la tendencia o búsqueda —de cualquier tipo de arte— a establecer precisamente una realidad virtual. 5) Las significaciones que pueden extraerse de los procesos de esta comunicación universalizadora convergen de todas formas en las búsquedas e implantaciones de las actividades humanas tradicionales; las posibles diferencias las detectaremos en la posibilidad, por primera vez en la historia, de seleccionar todas las normas y los principios aplicados a lo largo de la historia y nuestra nueva capacidad para combinarlas según nuestros intereses y necesidades. ◆

Mala memoria

◆
ALBERTO BLANCO

*La historia es una ciencia
que se funda en la mala memoria.*

Miroslav Holub

Cuando llegaron las primeras lluvias
hicimos lo necesario
bajamos de nuestros altos pensamientos
y comenzamos a labrar los campos
las manos eran nuestras palas
los pies eran nuestros pies
y regamos la semilla
con nuestras lágrimas

luego vinieron los sacerdotes
envueltos en grandes plumas amarillas
y palabras más brillantes que el mar
hablaron con imágenes
y también para ellos
hicimos lo que era necesario

construimos una carretera larga
muy larga
una carretera larguísima
que va desde la casa de los muertos
hasta la casa de los que van a morir

entonces aparecieron las nubes
sobre el río redondo
y escuchamos voces
que hacían trizas nuestras vocales
comprendimos que el final estaba cerca

hicimos lo necesario

extendimos nuestras pocas pertenencias
y fingimos que ya lo sabíamos todo
aprendimos a llorar
como las mujeres y los niños
y los niños y las mujeres
aprendieron a mentir como los hombres

tres grandes agujeros se abrieron en el cielo
por el primero descendió la luna
por el segundo ascendió la serpiente
y por el tercero
(esto ustedes ya lo saben)
bajó una estrella de hojalata
cuando tocó la tierra
supimos que el tiempo era cumplido

hicimos lo necesario

desgarramos el velo
y batimos el tambor
hasta que el vacío
se instaló en nuestros corazones

un rostro desconocido apareció
en los hilos de la tela
y cuando sus labios se movieron
un nuevo espacio surgió frente a nosotros

hicimos lo necesario

tomamos las montañas
y las pusimos bocabajo
para que pudieran recuperar el aliento
tomamos los ríos
y los pusimos de pie
para que volvieran a ver el cielo

luego tomamos nuestros cuerpos

con mucho cuidado
por la punta de las alas
y los fuimos a lavar en el espejo de los hombres

fue entonces cuando nos dieron la orden de despertar
e hicimos lo necesario
atrás quedaron los campos
y las campanas manchadas
por el canto de un pájaro del otro mundo
atrás quedaron también los mapas
preparados para la huida
y no nos quedó más remedio
que seguir adelante sin mapas
que es lo mismo
que quedarse

vimos venir desde el fondo de la tierra
un sordo rumor
un torbellino de nada
con un viento recién nacido
entre las manos
la criatura nos dijo
lo que siempre hemos querido saber
y siempre siempre olvidamos
que no hay más sueño que éste
y que despertar es otro sueño
más profundo
si despertamos para adentro
o más superficial
si despertamos para afuera

como no supimos cuál era cuál
hicimos lo necesario
nos sentamos a esperar
el derrumbe
y aquí seguimos esperando
como si esperar
no fuera suficiente trabajo

La literatura de las mujeres

♦
SARA SEFCHOVICH

1. La escritura

¿Se puede sostener que existe una literatura femenina por el solo hecho de estar escrita por mujeres?

Esta que parece una pregunta sencilla no lo es. Su postulado de partida es la diferenciación dentro de la literatura con base en un elemento biológico, idea que tiene como origen el deseo de dar voz a quienes hasta hoy no la han tenido y de alejarse de los patrones tradicionales de lo masculino, blanco, heterosexual y de lo entre comillas culto. Por esta misma razón se separa a la literatura por el color de la piel de su autor (la negritud), por la edad (la juvenil), por el país de origen (la del tercer mundo), por la situación étnica (la indígena), por la preferencia sexual (la homosexualidad), por la situación de clase (la popular) o por la situación histórica (la del colonizado).

En el caso de las mujeres, aceptar esta separación —que por lo demás y como es obvio no es excluyente de las otras— significa basarse puramente en el dato positivo de haber nacido mujer, lo cual resulta, según muchos estudiosos actuales del tema, un criterio demasiado estrecho. La diferencia sexual, nos dicen las especialistas, es una cuestión discursiva y tiene que ver, más allá de la esencialidad biológica, con la constitución del sujeto femenino. Escribe Hortensia Moreno:

Aquí los sistemas de género se entienden como procesos de construcción de sentido. Esta perspectiva se pregunta por la transformación, en la escritura, del dato biológico de la diferencia en el dato cultural... y considera la diferencia sexual

un valor móvil dentro de un horizonte de transformación y metamorfosis de los valores.¹

Sin embargo, por interesante y provocadora que pueda resultar una perspectiva de este tipo, no resuelve el hecho fundamental de que la biología efectivamente ha sido el condicionante para que las mujeres ocupen un determinado lugar en la sociedad, que es diferente del que ocupan los hombres. La biología no es un dato “sólo” biológico, sino de manera mucho más amplia, es una realidad social y psicológica, que será también cultural, porque el distinto lugar en la sociedad ha significado una posición específica y un acceso diferente a un conjunto de bienes reales y simbólicos, entre ellos la educación y la cultura.

Visto así, privilegiar el dato biológico de la mujer como dato social, psicológico y cultural permite descartar el riesgo señalado por Nattie Golubov según el cual es peligroso “borrar las diferencias culturales que marcan al sujeto del discurso porque sólo se privilegia el género como categoría analítica”.² En este punto de vista no sólo no se las borra, sino que se las pone en el centro mismo de la cuestión, pero a partir precisamente de los aspectos definitorios de la diferencia: el biológico y el de clase que determinan las diferencias culturales.

¹ Hortensia Moreno, “Crítica literaria feminista”, en *Debate Feminista*, núm. 9, México, 1994, p. 109.

² Nattie Golubov, “La crítica literaria feminista contemporánea: entre el esencialismo y la diferencia”, ponencia presentada ante el Primer Congreso de Escritoras Contemporáneas, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, julio de 1993, México, en *op. cit.*, p. 116.

En efecto, y éste es el otro aspecto central, la escritura siempre fue un privilegio de clase. No escriben los campesinos ni los obreros ni los marginados y menos aún sus mujeres. Escriben quienes pueden, quienes tienen la vida material suficientemente resuelta, una educación formal y tiempo libre. Por eso la escritura es hija de las clases privilegiadas. Y dentro de ellas, a su vez, ha sido privilegio masculino, precisamente por la posición específica que ocupa la mujer: su lugar en el hogar, su función como reproductora de la especie y de los valores, la obediencia, la sumisión y la aceptación de la dominación sexual.

Un lugar común que es necesario repetir es que las mujeres no son una clase aunque las que escriben sí forman parte de una. Ni las campesinas ni las obreras se han podido ocupar de escribir, por sus condiciones de explotación, por las dificultades y carencias de su vida material y educativa. De modo que la llamada "escritura femenina" corresponde a la particular situación y preocupaciones de las mujeres de las clases privilegiadas. Se puede afirmar que la escritura de las mujeres es al mismo tiempo producto de unas condiciones de clase particulares y de unas condiciones de opresión universales. De ahí la unidad de valores, convenciones y experiencias que hasta hoy tiene la literatura femenina. Y de allí también las diferencias, las contradicciones y las posiciones distintas.

Ahora bien: ¿es distinta la literatura que escriben las mujeres de aquella que escriben los hombres?

Sí, sí lo es. La literatura consiste en un modo de apropiarse de la realidad y de transformarla, tanto en los temas y problemas que se plantea como en el modo de estructurar una obra, en el estilo, en el lenguaje. Cada mujer que escribe lleva en sí la carga de su particularidad biológica así como de su posición histórica, social, geográfica y lingüística. Son suyas ciertas tradiciones y convenciones, determinados patrones y esquemas de conducta, códigos de cultura y de uso de la cultura, relaciones de poder y de familia. Cuando una mujer escribe —como cuando un hombre o un joven o un latinoamericano o un negro o una mujer negra lo hacen— ve al mundo de una cierta manera, que es diferente de como lo ven los demás, aunque en términos generales comparta los valores culturales que sustentan a su sociedad en un determinado momento histórico. Así pues, con Virginia Woolf diríamos que la especificidad de la escritura femenina consiste en el punto de vista con que ve la vida la mujer mientras escribe y con Lucía Guerra completaríamos la definición

agregando que esa especificidad a su vez incorpora los rasgos del signo mujer en un sistema cultural construido y regido por los hombres.³

La pregunta es ahora: ¿qué escriben las mujeres y por qué escriben lo que escriben y del modo como lo hacen?

Las mujeres de la aristocracia y de la burguesía siempre escribieron diarios y cartas que, como el bordado, la pintura y la interpretación musical, fueron ocupaciones no condenadas socialmente y con las cuales se podía llenar el tiempo de ocio y de una vez satisfacer la necesidad de decir lo que se llevaba dentro. Pero sobre todo, desde los siglos de la historia, las mujeres escribían poesía. Versos y poemas para hablar de los dolores y las penas, de las alegrías y los miedos, de los deseos y la frustración; para hablar del amor y la soledad, de la fe en Dios. "Doncellas encerradas en su casa entre la labor y el libro" decía Lope de Vega desde su punto de vista masculino, mientras que para las mujeres era una forma de sobrevivencia psicológica pues según Vicenta Gutiérrez en el siglo XVIII: "No siempre las mujeres han de pensar en dijes y alfileres."

¿Y en qué entonces han de pensar las mujeres? La respuesta es anónima y de hace tres centurias: "E de ocuparme de algo para poner en práctica el precepto de Ripolda que manda a huir de las tentaciones i como no hay cosa peor que la ociosidad, la prevengo con escribir ya que no sea posible hacerlo con oración, consejo y recato."⁴

Pero ese escribir de las mujeres era siempre ocupación clandestina y que se hacía luego de cumplir con las labores propias del sexo. Para aquella que quería convertirla en su modo de vida, el rechazo social era definitivo. No hay mejor ejemplo que el de Sor Juana, que no se sentía apta para el matrimonio y por eso decidió entrar de religiosa, vocación que tampoco tenía, pero que siguió con tal de "no tener ocupación obligatoria que embarazase la libertad de mi estudio ni rumor de comunidad que impidiese el sosegado silencio de mis libros". Pero ni aun así, encerrada en el convento, pudo salvarse de la persecución del mundo, tan feroz que la obligó a dejar la pluma y los libros. Su pregunta sigue vigente en el conocido soneto: "¿En qué te ofendo cuando sólo intento poner bellezas en mi entendimiento y no mi entendimien-

³ Virginia Woolf y Lucía Guerra, citadas por Sara Sefchovich en la Introducción a *Mujeres en espejo. Antología de narradoras latinoamericanas del siglo XX*, primer volumen, Folios Editores, México, 1983, pp. 13-51.

⁴ Citado en Sara Sefchovich, Introducción al segundo volumen de la antología citada, Folios Editores, México, 1985, p. 15.



Estrella Carmona

to en las bellezas ... poner riquezas en mi pensamiento que no mi pensamiento en las riquezas?"⁵

Y es que, aunque parezca extraño, sí ofendían las mujeres que querían escribir. El filósofo Friedrich Nietzsche injuriaba hace apenas cien años "a los doctos asnos del sexo masculino que quisieran hacer descender a la mujer a la formación general e incluso a la lectura de periódicos" y en pleno siglo XX el crítico literario Amado Alonso seguía hablando de "el oficio masculino de escribir". Precisamente porque ofendían es que las mujeres se tenían que disfrazar de hombres para publicar sus escritos, como George Sand, George Elliot, Fernán Caballero y Currer Bell que resultó ser Charlotte Bronte. Porque ofendían es que no podían combinar el matrimonio y las obligaciones de la

vida de familia con los libros y tenían que optar por el convento como Sor Juana, por la soledad como Gabriela Mistral o por una forma diferente de pareja como Marguerite Yourcenar y Simone de Beauvoir, aquella con una compañera y ésta con el vecino. Porque ofendían es que algunas se sintieron tan presionadas que llegaron al suicidio: Dolores Veintimilla, Virginia Woolf, Alfonsina Storni, Silvia Plath, Alejandra Pizarnik.

Y sin embargo, a pesar de todo, el siglo XIX hará cada vez más extensivo y público el atrevimiento: más mujeres escriben y publican sus escritos. Y durante este siglo XX que corre, el atrevimiento no sólo sigue su curso sino que muchas mujeres han podido profesionalizarse como escritoras y hasta ser reconocidas por ello. Amy Tan, Banana Yashimoto, Kenizé Mourad, Isabel Allende, Margaret Atwood son sólo algunos ejemplos.

La escritura de las mujeres entonces se ha configurado como una lucha, una lucha por ciertos derechos: el de pensar y el de expresar. ¿Pensar y expresar qué?: pensar en su propia vida, en el encierro dentro del ámbito doméstico, de la atención concentrada en la familia, en algunos casos con la felicidad o la seguridad que eso significa y en otros con la infelicidad, el aburrimiento, el sometimiento o el hartazgo. Pensar en la falta de perspectivas. Pensar en el propio cuerpo. Soñar, imaginar libertades, pasiones, aventuras.

Las mujeres escriben para soportar el "cotidiano transcurrir de la experiencia" según Amparo Dávila, escriben "para no quemarse las entrañas" según María Luisa Mendoza, escriben para expresar su dolor según Alejandra Pizarnik, escriben para sobrevivir, para existir. Escriben por la imposibilidad de estar en el mundo y de respirar en él a sus anchas, para encontrar una salida y no volverse locas.

Escribo porque me he tomado el derecho que nadie dádome ha, muy al contrario, negándome es. Solitaria brasa, terco incendio del alma. Escribo con los pedazos de la carne ... pesarosamente segregada porque es, mi escribir, la insolente libertad que me pertenece. Escribo porque si no lo hiciera me hubiera ya muerto de tantas lágrimas. Porque la palabra es mi respiración, porque si no escribo hoy una flor se cierra

⁵ Sor Juana Inés de la Cruz, "Carta a Sor Filotea de la Cruz" citada en Sara Sefchovich, "Mujeres y prosas: el origen de los temblores en México", en FEM, Nueva Cultura Feminista, vol. III, núm. 10, 1976, p. 24. El soneto está citado en Ramón Xirau, *Genio y figura de Sor Juana Inés de la Cruz*, citado a su vez por María Rosa Fiscal en *La imagen de la mujer en la narrativa de Rosario Castellanos*, tesis profesional, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1979.

en el monte. Escribo para lavarme las manos de tanta suciedad que a mi alrededor se acumula.⁶

Las mujeres escriben porque quieren amor y porque sienten deseo. Dice Alfonsina Storni: "Para decirte amor que te deseo, son veinte siglos que movió mi mano. Veinte siglos para poder decirlo sin rubores." Veinte siglos han pasado sin que las mujeres puedan decir que tienen ganas, veinte siglos conjurando a eros de las maneras más sofisticadas: "Apaga el furor de mi cuerpo elemental."⁷

La pregunta acerca de qué escriben las mujeres tiene su respuesta: los marcos sociales e históricos y la realidad biológica las han condicionado a preocuparse por asuntos que para los hombres resultan insignificantes, mínimos, periféricos, a tener la sensibilidad alerta a lo menos llamativo, a lo que parecería poco apto para la ficción. Los de las mujeres son los temas "no trascendentales", dice Virginia Woolf, porque de su literatura están ausentes la guerra y la política, las aventuras y descubrimientos, el hambre y la miseria, la filosofía y los grandes temas del ser, el mundo a descubrir y nombrar. En cambio están presentes los temas de la vida cotidiana, el hogar y los hijos, la infancia y la vejez, el matrimonio y los amantes, el cuerpo y el erotismo, la religión y la culpa, el miedo y las ganas. Son las emociones privadas, individuales, íntimas, lo subjetivo, lo sentimental. Ahí está la dificultad de la realización personal y del reconocimiento social, la urgencia de completarse a sí misma y de restaurarse de la ira y la frustración y está también, por supuesto, la satisfacción de la propia *mujeridad*, que la hay, sin duda. Y el conflicto entre los sexos y sus consecuencias para su identidad, su subjetividad, su psicología y hasta su biología. Pues como escribió Simone de Beauvoir, la mujer siempre se ha definido a sí misma como "la otra", y como escribió María Luisa Bombal, "ha tomado al hombre como único punto de referencia": "¿Por qué, por qué la naturaleza de la mujer ha de ser tal que tenga que ser siempre un hombre el eje de su vida? Los hombres, ellos logran poner su pasión en otras cosas, pero el destino de la mujer es remover una pena de amor en una casa ordenada ante una tapicería inconclusa."⁸

⁶ María Luisa Mendoza consultada por Emmanuel Carballo, "¿Por qué, para qué y cómo escribo?", en *Cuadernos de comunicación*, núms. 24-25, junio-julio 1977, México, citadas por Sefchovich, *Antología*, segundo volumen, p. 24 y 28.

⁷ Alfonsina Storni en Sara Sefchovich, "Breve Alfonsina", en *FEM*, Nueva Cultura Feminista, vol. III, núm. 5, México, 1977, p. 27; Alejandra Pizarnik, en Sara Sefchovich, *Antología*, segundo volumen, p. 36.

⁸ María Luisa Bombal citada en Lucía Guerra, "La mujer latinoamericana y la tradición literaria femenina", en *FEM*, vol. III, núm. 10, 1976.

Ahora bien, si en esto ha consistido hasta hoy la literatura de las mujeres, no ha sido porque en ellas exista una "conciencia de la diferencia" como sostiene Kaplan ni porque tengan una sensibilidad particular o una imaginación distinta como afirman algunas feministas, sino porque ésa ha sido la realidad que conocen y la actitud que tienen hacia su propia feminidad. La razón de esta escritura no es genética sino histórica: no es que las mujeres no sean aptas para el pensamiento y las preocupaciones "trascendentales" por razones de tipo biológico sino puramente histórico y social: hasta muy recientemente, su posición social y la falta de acceso a la educación y al mundo de la cultura las llevaron por otros caminos y les cerraron ciertas puertas.

Por supuesto, no todas las mujeres expresan de la misma manera su condición femenina, pues el arte no es espejo de la vida sino creación, no es expresión de las experiencias sino transformación de la experiencia. En esto juega un papel central la escritura. Nos preguntamos entonces: ¿existe una especificidad de las mujeres en la forma de escribir?

Adrienne Rich afirma que el lenguaje de la mujer es más simbólico que el del hombre puesto que su universo también lo es. Elizabetta Rasy va más allá cuando sostiene que "la palabra para la mujer es un objeto de uso, para el hombre es de cambio".⁹ Stanley y Robinson aseguran incluso que hay procesos conceptuales diferentes en hombres y mujeres y para las feministas italianas hay una discursividad distinta para cada sexo. A partir de estas ideas es que Helene Cixous afirma que el lenguaje, la gramática y las técnicas de escritura son invenciones masculinas que no le sirven a la mujer y que "someten su expresividad a cánones masculinos y por tanto ajenos".¹⁰

Me parece que estos ejemplos responden a una perspectiva errónea. El acceso a la cultura y a la educación ha sido menor para las mujeres y por tanto lo ha sido también el acceso al pensamiento y a la capacidad expresiva. El problema no radica en que el lenguaje o las ideas no le sirvan a la mujer o sean distintos para ella sino al contrario, sucede que aún no se los apropia, al menos no de manera suficiente. Las mujeres todavía no han necesitado otras palabras ni otras ideas ni otro manejo de su expresividad y de su pensamiento, lo que existe les basta pues apenas empiezan a tomarlo.

⁹ Elizabetta Rasy en "El lenguaje de la nodriza", *op. cit.*, p. 34.

¹⁰ Helene Cixous citada por Fabienne Bradu, "Sobre la literatura feminista en Francia", *ibid.*, p. 32.

El resultado hasta ahora ha sido una literatura que muestra poca complejidad, menor problematización formal, escasa acción, una estructura plana, un empleo menos rico del lenguaje, menor metaforización. Hay poca distancia con el tema, poca densidad. Las formas de expresión son menos novedosas, la escritura es mesurada. Pero esto no tiene que ver con genes, neuronas y hormonas sino con el lugar desde el cual las mujeres miran, oyen, sienten y perciben al mundo, es decir, el lugar desde el cual viven la vida, la forma en que se acercan a su cuerpo y a otros cuerpos, su acceso a los sucesos del mundo y a la forma de pensarlos y de soñarlos y por tanto de escribirlos.

Entonces, podemos afirmar la existencia de una literatura femenina que se distingue de la literatura de los hombres por ciertos temas y modos de escribir. En el espejo colectivo veremos que una argentina de la década de los veinte y a los veinte años de edad tiene mucho en común con una chilena de la década de los cincuenta y de cincuenta años de edad, como una inglesa de fin del siglo pasado lo tiene con una francesa de principios de éste, como una mujer negra del Nueva York de hoy lo tiene con una asiática de Los Ángeles de hoy. Una palabra escrita desde el campo y una palabra en plena ciudad, el lenguaje del sueño y el de la revolución, la escritura de testimonio y la de confesión, el texto intelectual y el de la vida cotidiana tienen algo en común. No están muy lejos entre sí María Luisa Bombal y Virginia Woolf, Elena Garro y Elvira Orpheé, Isabel Allende y Ángeles Mastretta.

Pero dentro de este patrón general, también debemos dar cuenta de las diferencias en los escritos de las propias mujeres: ¿Qué tienen que ver las introspecciones de Virginia Woolf con el mundo de acontecimientos de Gertrude Stein?, ¿y los relatos intimistas de Clarisse Lispector con las historias de familia de Rosario Ferré?, ¿o el romanticismo de Clorinda Matto de Turner con la experimentación modernista de Cecilia Meireles?, ¿y el mundo onírico de María Luisa Bombal con la ciencia ficción de Angélica Gorodischer? ¿Qué tienen que ver las preocupaciones históricas de Marguerite Yourcenar con las preocupaciones por el cuerpo de Margo Glantz?, ¿o la vida de la Jesusa Palancares de Elena Poniatowska con la Sabina de los cabellos rojizos de Julieta Campos?, ¿qué tiene que ver la prosa barroca de María Luisa Mendoza con la prosa sencilla de Rosario Castellanos o el relato alegre de Laura Esquivel con los relatos angustiantes de Diamela Eltit?, ¿qué la melancolía de Susana Tamaro con el realismo de rompe y rasga de Rosa Montero?

Las diferencias son muchas y muy profundas. Y sin embargo, hay un sustrato de preocupaciones y modos de ver la vida que le dan un sello indiscutible a la literatura de las mujeres. Aunque su personaje sea un emperador romano o un burócrata mexicano, una angustiada intelectual chilena o una alegre prostituta española, lo significativo es que en los textos se ve y se piensa la vida desde la perspectiva de las mujeres y se hacen preguntas que sólo se hacen las mujeres.

Por lo demás, este hecho, como toda la forma de ser de la escritura de las mujeres, es resultado de las circunstancias y cambiará cuando ellas cambien. Algún día dejará de ser cierta la máxima de Salvador Díaz Mirón: "Confórmate mujer. Hemos venido a este valle de lágrimas que abate, tú como la paloma para el nido y yo como el león para el combate." Ya desde ahora se puede vislumbrar el cambio, pues la narrativa de las mujeres "comienza a astillar las imágenes adscritas por el patriarcado" según afirma Lucía Guerra:

El yo a través de la escritura comienza a ser inventado, construido y proyectado desde una perspectiva consciente de las subordinaciones genérico-sexuales y del acervo de una subcultura femenina ... No obstante que a las escritoras contemporáneas se nos acusa de esencialismos o biologismos ... podemos asegurar que nos hemos apropiado del derecho a crear nuestras propias ficciones como un modo fugaz de vislumbrar una identidad más allá de todo lo adscrito.¹¹

2. La lectura

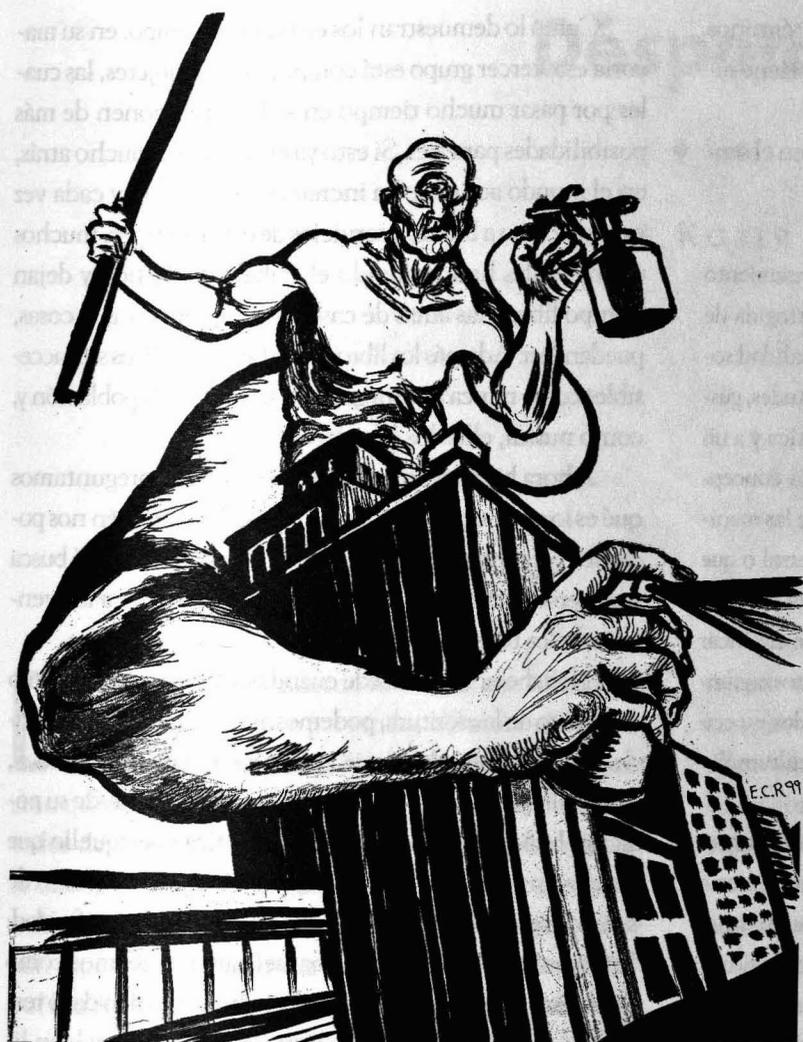
Un texto sólo existe cuando se vuelve concreto, es decir, cuando es leído. Entonces adquiere vida: "La obra sólo es texto constituido en la conciencia del lector" escribió Wolfgang Iser.¹²

Pero hablar de la lectura y de los lectores es penetrar en un mundo desconocido, complejo y heterogéneo: ¿cómo saber quién lee y cómo lee? ¿Cómo saber qué sucede cuando se lee? Muchas teorías van y vienen para desentrañar el misterio.

Como en el caso de la creación, la lectura ha sido también una actividad de las clases privilegiadas. Leen aquellos que tienen tiempo libre, educación y recursos, e incluso un

¹¹ Lucía Guerra, "La problemática de la representación en la escritura de la mujer", en *Debate Feminista*, p. 195.

¹² Wolfgang Iser, "La estructura apelativa de los textos", en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto, teoría de la recepción literaria*, UNAM-IISUNAM, México, 1987, p. 113.



Estrella Carmona

código tal en el que la lectura pueda ocupar un lugar como actividad. Esto sigue vigente ahora, aún cuando los cambios en la tecnología y en la división del trabajo han permitido a un mayor número de personas acceder a los bienes culturales.

Leer es también, como escribir, un acto marcado por las condiciones históricas y sociales. Existen códigos, reglas, criterios, modos de acercarse a los libros, conocimientos previos extratextuales, esquemas de percepción y comprensión que otorgan diferentes significados y sentidos a la lectura y que movilizan distintas ideas. Como ha señalado el mismo Iser, un texto tiene la posibilidad de ser asociado con las propias concepciones del mundo, pero también es factible que contradiga las ideas de su lector, al punto de producir reacciones que pueden ir desde cerrar el libro hasta aumentar las experiencias personales, pues se pueden tomar las ajenas a fin de añadir algo, hasta ahora desconocido, a la propia historia y quizá hasta llegar a una corrección reflexiva de la opinión personal.¹³

De modo que la lectura es el resultado a un tiempo del sentido que proporciona la obra misma —pues un texto literario, contiene indicaciones para la producción de sentido, y es el lector con su participación quien aceptará, por así decirlo, los ofrecimientos que éste le hace— y de las diferentes formas y márgenes posibles de su actualización.

De aquí resulta la peculiaridad del texto literario que se caracteriza por una situación fluctuante que oscila de aquí hacia allá, entre el mundo de los objetos reales y el mundo de la experiencia del lector. Por ello toda la lectura se convierte en el acto de fijar la estructura del texto en significados que por lo general se producen en el proceso mismo de la lectura.¹⁴

El crítico Northrop Frye lo pone así:

Siempre que leemos algo, encontramos que nuestra atención se mueve en dos direcciones al mismo tiempo. Una dirección es centrífuga, en la que tendemos a ir hacia afuera de nuestra lectura, partiendo de las palabras individuales hacia las cosas que significan ... la otra dirección

es hacia adentro o centrípeta, en la cual tratamos de configurar, a partir de las palabras, una idea.¹⁵

En el caso de la literatura escrita por mujeres, sabemos que sus lectores son de tres tipos principales: en primer término, las feministas. Ellas buscan elaborar nuevos cánones críticos, interpretativos y analíticos a partir de las más diversas líneas intelectuales pero siempre destinados a recuperar para la literatura y a darle jerarquía a lo que escriben las mujeres. En segundo lugar, algunos académicos, críticos literarios y lectores cultos de posiciones liberales y de izquierda cuyo discurso, a partir de la moda reciente de incorporar a las mujeres y a otros sectores a los que se considera marginados, aplaude el hecho de que éstas escriban, pero cuya práctica no las toma realmente en serio ni como sujetos ni al ejercer su oficio como autoras. Y por último, los lectores comunes, una masa difícil de precisar y de di-

¹³ Wolfgang Iser, "El acto de la lectura: consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético", *ibid.*, p. 123.

¹⁵ Northrop Frye, citado en *ibid.*, p. 131.

¹³ Wolfgang Iser, "A la luz de la crítica", en *op. cit.*, p. 146.

ferenciar, que hasta ahora sólo se puede medir en términos de mercado y de encuestas de opinión, ya que no tiene lugares ni formas para expresarse.

Los primeros dos grupos son lectores "cultos" en el sentido tradicional del término cultura:

Una vieja tradición elitista ha permeado el pensamiento de amplios sectores sociales con la noción restringida de que la cultura es un fragmento acotado de la realidad social que contiene cierta clase de actividades, actitudes, gustos y conocimientos en torno a la creación artística y a un campo limitado del quehacer intelectual ... Esta concepción sobre la cultura implica la jerarquización de las manifestaciones culturales dentro de un orden universal o que se plantea como tal. Así la cultura ... es un conjunto breve de temas y prácticas ... Sobre esta base es inevitable clasificar a los pueblos y a las personas como cultos o incultos en función de que les sean o no familiares los contenidos específicos y restringidos de lo que se define como la cultura.¹⁶

Aunque los objetivos de ambos grupos son diferentes —y hasta opuestos—, pues las feministas hacen un esfuerzo por abrir el espectro de aceptación de los productos literarios de las mujeres mientras que los críticos ya tienen decidido previamente y con base en una lógica particular aquello que sirve para introducir, aceptar o rechazar a un producto en la institución cultural, los dos sin embargo se mueven con "una serie de signos institucionales de la importancia y en especial un lenguaje de la importancia, una retórica específica", según afirma Pierre Bourdieu,¹⁷ que tiene canales determinados, una liturgia perfectamente codificada y ciertas convenciones fijas. A esto Néstor García Canclini le llama "estética incestuosa": "A fin de participar en su saber y en su goce, el público debe alcanzar la misma aptitud que ellos para percibir y descifrar las características."¹⁸

El tercer grupo de lectores, formado por una masa anónima de personas, es considerado como "menor", pues aunque en términos cuantitativos es el más amplio, no tiene la participación en empresas, instituciones y canales culturales que la propia institución literaria considera adecuados, pero son los verdaderos compradores y lectores de libros.

Como lo demuestran los estudios de campo, en su mayoría este tercer grupo está compuesto por mujeres, las cuales por pasar mucho tiempo en su hogar disponen de más posibilidades para leer. Si esto ya era así desde mucho atrás, en el mundo actual se ha incrementado pues hay cada vez mayor acceso a bienes y servicios de diversos tipos, muchos de los cuales han facilitado el trabajo doméstico y dejan tiempo libre a las amas de casa para que, entre otras cosas, puedan leer. Además los libros, revistas y periódicos son accesibles como nunca antes a grandes sectores de la población y, como nunca, ellos los adquieren.

Ahora bien: del mismo modo como nos preguntamos qué es lo que empuja a un escritor a escribir, también nos podemos preguntar ¿qué empuja a un lector a leer?, ¿qué busca una persona cuando lee, qué lo induce a lanzarse a la aventura de los textos?

No sabemos qué sucede cuando las mujeres leen. Como en el caso de la escritura, podemos afirmar que lo hacen desde una determinada posición histórica, social, geográfica, cultural y psicológica y también, por supuesto, desde su posición biológica como tales. Esto significa que aquello que buscan en un texto, las ideas que movilizan y la atribución de sentido que confieren a lo escrito tienen una especificidad: la femenina. Pero como afirma Iser, aún no sabemos cómo saber esto, apenas lo intuimos. Por ahora el único dato real con que contamos es que las mujeres compran y leen libros, particularmente novelas, sobre todo si éstas fueron escritas por mujeres. Lo que sucede después, a la hora de la lectura, permanece en el misterio.

Suponemos que si el que escribe lo hace porque tiene algo que decir, el que lee es porque quiere participar de los riesgos de los textos, abandonar sus seguridades para entrar en otras formas de pensamiento y de comportamiento. Con la lectura el lector puede salirse de su mundo, vivir cambios brutales y todo ello sin consecuencias catastróficas. Esto hace posible realizar aquellas formas de la autoexperiencia que las presiones de la vida cotidiana impiden. Y al mismo tiempo, permite conseguir un espacio íntimo y propio, al cual se accede cuando y como se desee. Leer da, pues, un cierto grado de libertad. Y además, los textos ficticios contienen preguntas y problemas que a su vez se producen por la presión de la acción diaria. Así, con cada texto no sólo tenemos experiencias sobre él sino también sobre nosotros. Con su estructura doble, lingüística y afectiva, los textos ficticios le llevan ventaja a nuestra experiencia de la vida.¹⁹ ♦

¹⁶ Guillermo Bonfil, "La querrela por la cultura", en *Nexos*, núm. 100, abril de 1986, México, p. 38.

¹⁷ Pierre Bourdieu, "Para una sociología de los sociólogos", en *Sociología y cultura*, Conaculta/Grijalbo, México, 1990, p. 103.

¹⁸ Néstor García Canclini, "La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu", Introducción a *op. cit.*, p. 37.

¹⁹ Iser, "El acto...", en *op. cit.*, p. 123.

Déspota

♦
JOSÉ KOZER

Es una lástima que el infierno no exista, que sólo exista el cielo, destino único para todos. Al morir el déspota se encontró en la gloria. No es que fuera perdonado sino que la gloria era el único sitio ulterior, el destino a todos deparado. Al entrar al cielo sintió asombro, luego se encogió de hombros, gesto habitual: se palpó la gorra militar de visera, las charreteras, el esqueleto con la carne aún superpuesta; ¿qué había pasado con la ceniza y el polvo? Era él. Alto, ralo de barbas y cabellos, corpulento, apenas encorvado, várices, el lunar de sangre bajo la tetilla izquierda. Pensó de inmediato que tenía que prepararse, era evidente que en cualquier momento aparecería Dios para felicitarlo (otra apoteosis) o para regañarlo (se encogió de hombros).

De pie, aguardó. Pasaba el tiempo, santiamén de santiamenes eternos: decidió sentarse a esperar, por lo que echó un vistazo en derredor; era un hermoso paraje, hasta el momento no se había dado cuenta: árboles frutales, luz, una inabarcable floresta, a plena luz del día los astros visibles en el cielo fulguraban a la altura de sus ojos: veía estrellas fugaces, islas bailoteando en el aire, el relumbrar del agua, ríos, lagos, peces voladores: lo que más le impresionaba era el silencio (no estaba acostumbrado).

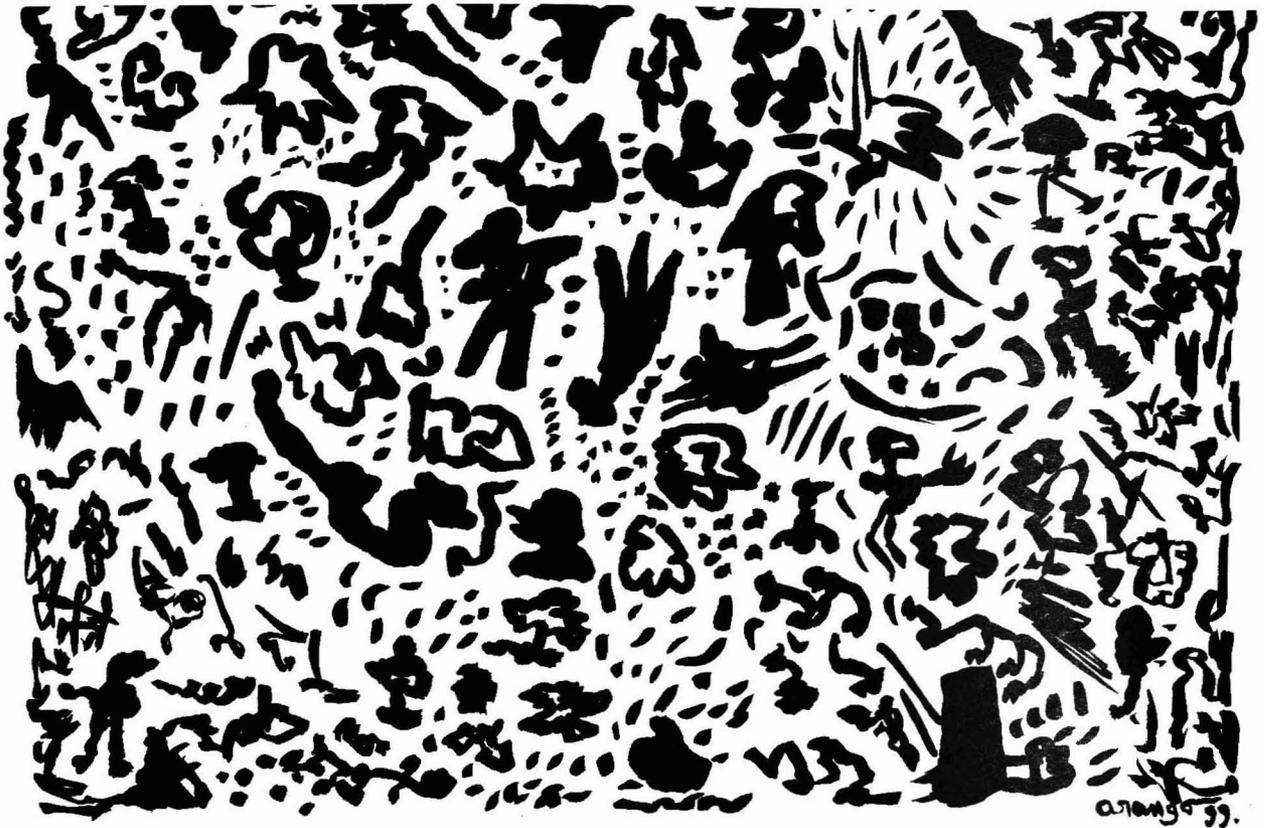
Pensó que aquel vacío azul no estaba nada mal, incluso que era consolador. Era un vacío tal vez quieto en exceso, y en ese sentido, atronador. Además, ¿qué consuelo necesitaba él? ¿A qué venía eso? Pensó que en el cielo no se acababan de golpe los pensamientos espúreos. Comprobó en su segundo reloj de pulsera colgándole de la muñeca derecha la hora exacta: detenida. Sacó del bolsillo izquierdo del pantalón color aceite virgen primera filtración el

reloj de oro que le habían regalado sus abuelos paternos al cumplir dieciséis años: detenido. Se encogió de hombros, sonrió al pensar que quizás sus abuelos estaban deambulando por ahí cerca, detenidos con dieciséis años de edad y que ahora, el abuelo sería él. Sonrió.

Pensamientos basura, sonrió: parece que ni aquí cesan. Era evidente que el verdadero tiempo era aquel silencio. Ya se acostumbraría. Vio cerca una piedra, uno de esos seborucos que abundan en su país. País de seborucos, pensó. El vago recuerdo de la palabra seboruco le produjo cosquillas, una fruición inusitada que le devolvió el sentido de un poder recién detentado y que, cómo era posible, parecía haber olvidado por unos momentos. ¿Qué parajes son éstos en que alguien como él olvida la fruición del poder?

Dio unos pasos, vio que no se tambaleaba, como no se tambaleó su poder, dijeran lo que dijeran, en la última década de su vida. Se sentó en la piedra que tenía ahí delante. Erguido, se pasó la mano manchada de lunares, venas azulosas, por las ralas, despeinadas barbas. Pensó en su perfil, definitivo: en verdad perfil de estatua, perfil eterno como este cielo inesperado, ese Dios que se hacía esperar a la verdad que ya demasiado. Se pasó el dorso de la mano por los pícaros ojillos enrojecidos, recordando la malicia con que disfrutaba los gajes del poder. Pronto comprendería la nueva función del tiempo y del poder, quizás verdadera, inalterable. Le pertenecería. Lo más probable es que le echaran una buena regañina y luego las cosas volverían a la normalidad.

Después de todo se había ganado el cielo. Justicia divina, ¿no? Era cierto que todo el mundo se ganaba el cielo, quién lo hubiera sabido, pero su cielo, por mor de fuerza,



Alejandro Arango

tenía que ser más cielo que el de los demás, cielo más verdadero, o al menos el cielo civil más verdadero de todos ya que, por seguro, había en el cielo una parcela de cielo religioso para los santos más verdaderos. A la diestra de Dios, ellos; a la izquierda del Señor, él. Vaya situación. Nunca pudo imaginar cosa igual: en realidad, toda una recompensa. Sus fatigas eran después de todo, y a pesar de alguna que otra diatriba o una que otra crítica recibidas en vida, recompensadas.

Y ahí fue que vio acercarse una figura más opaca que radiante aunque sin duda carnal o al menos material: vestía como la gente de la década de los veinte en los países desarrollados. Pensó: debe ser Dios disfrazado, viene a ponerlo a prueba, ya verá. O eso lo hace para facilitar el primer contacto y no nos entre calambrica: sabrá que mi caso no puede ser ése, en fin, sus motivos tendrá: aguardemos.

Vio que la figura estaba a su lado, ahí plantada ante la piedra. Intentó ponerse de pie pero comprobó que no podía. Y vio que la figura lo tomaba entre los brazos, como si careciera de peso y de volumen, la vio desnudarlo de pies a cabeza, dejándolo en cueros tal y como vino al mundo. Y desnudo vio que ella lo colocaba boca abajo sobre sus muslos, se había sentado sobre el seboruco donde él estuviera hace un momento: y ahora alzaba el brazo derecho, lo alzaba a todo lo alto del brazo, brazo que ahora descar-

gaba con fuerza descomunal sobre sus nalgas rollizas, blandas, los glúteos niveos del infante.

Y sintió el golpe seco de la mano abierta caer una y otra vez sobre sus nalgas, oía resonar una tras otra las nalgadas, tundir las rollizas carnes de los fondillos a la intemperie, la oía susurrar de cerca, muy de cerca, con indecible aridez una palabra que al principio no entendía pero que poco después oyó modular a la perfección: seboruco, seboruco, le susurraba al oído.

Sonaron las nalgadas, resonaron sus ecos, se mezclaban entrecortados con el eco de la palabra seboruco, ámbito celestial ese eco de ecos resonando en sus oídos, restallando sus nalgas. Y se oyó suspirar, gimotear, sollozar, romper de pronto a llorar, lágrimas vivas del muerto, lloraba con toda la fuerza de sus pulmones, moco tendido aquel llanto, lágrimas de quina tragando, salivas, hipos tragando, la espuma entrando y saliendo por la boca abierta, fauces de las palabras, la espuma blanca, negruzca, cayendo de sus fosas nasales.

Toma, traga, coge, ahí te va: su madre le pegaba y le pegaba sin descanso, chillándole al oído, de cerca, cada vez más cerca, ahí te va otra nalgada a cambio de otra de tus andanadas. Y con cada golpe sus carnes recién nacidas se incrustaban más al fondo de su alma nonata, aquel alma espasmódica y regordeta, efigie muerta de sus fondillos. ♦

El Tratado de Guadalupe Hidalgo

◆
JOSEFINA ZORAIDA VÁZQUEZ

La guerra con los Estados Unidos y el Tratado de Guadalupe dejaron en los mexicanos un recuerdo muy amargo, no sólo por la pérdida de territorio sino por que sentían que México había sido incapaz de defenderse en un conflicto tan injusto. En su día, las reacciones ante la discordia contrastaron en los dos países. En los Estados Unidos, la pugna generó una excitación que desafió todos los pruritos morales,¹ mientras que los mexicanos se sumían en una depresión colectiva que llevó a don Carlos María de Bustamante, testigo presencial de la ocupación de la capital de la nación, a concluir en su *Diario*, el 15 de septiembre: “acabóse la República mexicana, su independendencia y libertad”.

Si bien la guerra se convirtió en una cadena de derrotas, los testarudos mexicanos se negaban a aceptarlas, lo cual resultaba incomprensible para sus enemigos. Aun después de la caída de la Ciudad de México, puros y monarquistas rechazaron la firma de un convenio de paz, al tiempo que las victorias aumentaban el apetito expansionista estadounidense, que también eludía el armisticio, pues ya ambicionaba la anexión de todo México. Con la firma del Tratado de Guadalupe, los expansionistas, desilusionados, organizarían invasiones de filibusteros con la intención de repetir la hazaña texana. A la vista del desmedido afán expansionista de los presidentes de esa década, resulta sorprendente que el país sólo haya perdido otra tajada en el Tratado de la Mesilla de 1853.

En el contexto contemporáneo, el Tratado de Guadalupe puede considerarse, positivamente, como un logro de

los moderados que heredaron el poder el 15 de septiembre de 1847, ante la renuncia al Ejecutivo de Antonio López de Santa Anna. El nuevo gobierno enfrentó problemas insuperables. Sin dinero, sin ejército, sin apoyo de la mayoría de los gobiernos estatales y con la hostilidad de puros y monarquistas, los moderados lograron establecer un régimen provisional en Querétaro y reunir al Congreso nacional para firmar la paz.

La guerra fue el punto final de una larga historia en que la fortuna había favorecido la fundación de los Estados Unidos y perjudicado la del Estado mexicano. La vieja Nueva España no podía compararse con las pequeñas trece colonias en 1776, pero, una vez que éstas consolidaron su independendencia en 1783, incrementaron tanto su extensión territorial y su número de habitantes que, en 1805, las dos naciones ya poseían un suelo y una población comparables y, para la década de 1840, veinte millones de estadounidenses desafiaban a sólo siete millones de mexicanos. De esa manera, el dilatado y deshabitado territorio septentrional representaba un verdadero imán para los primeros, que contaban con una economía dinámica y un modelo de gobierno capaz de hacer frente a sus problemas internos. Por el contrario, la nación del sur era presa de la discordia política y de la bancarrota hacendaria heredada por las guerras españolas y la cruenta lucha independentista, al tiempo que su vieja prosperidad novohispana despertaba las ambiciones de los países comerciales y la convertía en la más amenazada del continente.

El éxito estadounidense despertó en México un doble sentimiento: admiración por su sistema político y su desarrollo y temor ante su amenazante expansionismo. Para lograr

¹ Robert Johannsen, *To the Halls of the Montezumas. The Mexican War in the American Imagination*, Oxford University Press, Nueva York, 1985.

el progreso anhelado, los dirigentes mexicanos buscaron emular el gobierno y la política colonizadora del Estado vecino. Mas su regionalismo tradicional desembocó en un federalismo radical que estableció un régimen sin poder fiscal, a pesar de sus grandes responsabilidades.

Convencidos de que la inmigración era la clave del progreso de los Estados Unidos, las autoridades mexicanas cifraron grandes esperanzas en la colonización. Como la afluencia procedió del vecino país, buscaron asegurar la lealtad de los colonos ofreciéndoles inmejorables condiciones, pero los resultados fueron desastrosos. Los inmigrantes texanos prácticamente no tenían razones de queja y alcanzaron el *status* de ciudadanos privilegiados,² aunque la historiografía estadounidense —y en parte la mexicana—, en vez de reconocerlo, haya aceptado las justificaciones de los texanos respecto a su declaración de independencia, destinadas en su momento a despertar la simpatía y el apoyo de los Estados Unidos. En el acta se quejaban de una tiranía, una dictadura y un militarismo inexistentes, y de no poder practicar su religión, con lo cual “olvidaban” que habían ingresado a México en calidad de católicos. El pretexto de pronunciarse contra el centralismo soslaya también que los primeros colonos habían cabildeado ante monarquías centralistas. Como las reformas de 1834 habían aprobado el juicio mediante jurado y el uso del inglés en asuntos administrativos y judiciales, así como aumentado la representación de los colonos, los anexionistas recurrieron a la manipulación del temor de los colonos al antiesclavismo mexicano y del descontento por la apertura de la aduana al cumplirse los periodos de exención de impuestos.

El apoyo estadounidense fue abierto y contradecía la declaración de neutralidad formulada por el presidente Andrew Jackson —discutible, por otra parte, puesto que se trataba de un problema interno mexicano—. El mandatario no se atrevió a anexar Texas, pero extendió su reconocimiento a la república ahí fundada y ello deterioró las relaciones entre su país y el nuestro. A ello se sumaron las reclamaciones de sus ciudadanos —muchas de ellas exageradas o injustas— contra el gobierno mexicano. Sometidas tales demandas a arbitraje, éste hizo esfuerzos por cumplir con los pagos, pero las interrupciones permitieron al presidente James Polk invocarlas como causa de guerra.

En la década de 1840, en los dos países reinaban el faccionalismo político y la división regional, pero en el norte

los neutralizaba la fiebre expansionista, mientras que en México impedían el funcionamiento de todo sistema político. Por ello, el gobierno moderado de 1845, consciente de la imposibilidad de enfrentar una guerra, inició negociaciones para reconocer la independencia de Texas, que fracasarían ante la oferta de anexión a los Estados Unidos. A fines de ese año, un México en total bancarrota enfrentaba dos amenazas imponentes: la guerra con su vecino del norte y una conspiración española empeñada en establecer aquí una monarquía. El único posible aliado, la Gran Bretaña, se limitó a aconsejar que se evitara provocar las hostilidades, con el fin de que los Estados Unidos no tuvieran pretexto para ocupar los territorios que ambicionaba. Polk prefería evitar una guerra por medio del soborno o de una simple compra, pero estaba decidido a emprenderla para adquirir California y Nuevo México. Al no prosperar su esquema, decidió provocarla y simuló un intento de negociación. Como su enviado portaba credenciales inapropiadas —y en realidad sólo traía ofertas de compra—, el gobierno mexicano no lo recibió, lo que sirvió a Polk para que el 16 de enero de 1846 ordenara al general Zachary Taylor avanzar hacia el Río Grande, que era suelo mexicano o, en el peor de los casos, territorio en disputa.

La presencia de enemigos en tierras nacionales propició un incidente entre los dos ejércitos en abril. Taylor lo reportó en un escueto mensaje en que informaba que las hostilidades podían considerarse iniciadas. Cuando Polk lo recibió, su declaración de guerra ya estaba lista y sólo le añadió la frase de que México había invadido a su país y “derramado sangre americana en territorio americano”. Aunque nuestra nación venía sufriendo agresiones de los Estados Unidos que incluían el apoyo a los texanos, la incursión del general Gaines a Texas en 1836, la ocupación del puerto de Monterrey en California en 1842 y la anexión de Texas, Polk aseguraba cínicamente que la paciencia de su país se había agotado.

La declaración se envió el 12 de mayo al Congreso y, aunque los representantes *whigs* se negaron a imputar la culpa a México, aprobaron las solicitudes de recursos financieros y humanos para la campaña. El gobierno de Polk estaba listo para las hostilidades. A las flotas del Pacífico y del Golfo se les reiteró la orden de bloquear los puertos mexicanos. El secretario de Guerra, por su parte, instruía a Stephen Kearny, situado en el fuerte Leavenworth, de Missouri, para avanzar hacia Nuevo México y California; a John Wool, para marchar con otro ejército hacia Nuevo León, Coahuila y Chihuahua, y a Taylor, para proseguir su avance

² Andreas Reichstein, *The Rise of the Lone Star*, College Station, Texas A & M University Press, 1989.

hacia el interior. Después se proyectó otro ejército que seguiría "la ruta de Cortés", de Veracruz a la Ciudad de México.

En realidad, antes de que se declarara formalmente la guerra, el 8 y 9 de mayo habían tenido lugar las primeras batallas en Palo Alto y Resaca de Palma. Las derrotas eran previsibles. Los historiadores estadounidenses han insistido en la pequeñez de su ejército, mas es difícil comparar su potencial con el de los mexicanos. En primer lugar, los Estados Unidos eran capaces de destacar tropas simultáneamente en diversos frentes, mientras el bloqueo de los puertos mexicanos privaba al gobierno nacional de su más importante fuente de financiamiento. Por otro lado, las fuerzas invasoras, entrenadas y disciplinadas, eran dirigidas por profesionales y contaban con buena organización y armamento moderno; su ilimitada posibilidad de movilizar voluntarios les permitía renovar sus efectivos periódicamente, y el gobierno contaba con recursos para abastecerlas y pagarles salarios. Carecían de planos, mapas y conocimientos sobre el terreno, pero contaban con oficiales capaces que podían hacer rápidas explotaciones y elegir lugares apropiados para las batallas.

El ejército mexicano contaba, en cambio, con unos treinta mil hombres, un número insuficiente para defender un territorio tan extenso. No sólo distaba de ser profesional, pues la mayoría de sus voluntarios no contaban con ningún entrenamiento, y disparaban por primera vez en el campo de batalla. La bancarrota nacional había impedido modernizar el armamento e incluso comprar las municiones adecuadas para las armas existentes, pues se adquirían las que fiaban los usureros a precios exorbitantes. Además, debe considerarse que las mujeres, como acompañaban a los hombres para alimentarlos y atenderlos con todo y sus hijos, hacían parecer más numerosas las fuerzas militares nacionales. La mayor parte de éstas se concentraba en el norte y el resto se hallaba disperso en el territorio, y las mismas tropas que enfrentaron a Taylor lo harían después con Scott. Por otro lado, México carecía de flota, pues los dos barcos de guerra adquiridos en 1841 se remataron al cónsul británico en vísperas de las hostilidades, para evitar que cayeran en manos de los estadounidenses.

La mayor ventaja del cuerpo castrense invasor fue su artillería de largo alcance, que desde el principio decidió el éxito de las batallas. Lo sorprendente es que, con otra muy anticuada, de corto alcance, el ejército mexicano logró hacer retroceder al enemigo en la Angostura. Por tanto, desencadenada la guerra, el resultado era previsible y los agresores

lo sabían. Los políticos mexicanos lo temían, pero el público no, y fue el gran sorprendido con las derrotas. Éstas terminaron por desacreditar el centralismo, debido a lo cual, en medio de la guerra, se restableció el federalismo, sin importar que un cambio de gobierno en tales circunstancias no fuera aconsejable. El radicalismo de esa corriente política se convertiría en un obstáculo más para organizar la respuesta. Sobre un régimen federal sin autoridad fiscal, recayó toda la responsabilidad de defensa, mientras el cambio de sistema de gobierno y autoridades en estados, municipios y federación distrajeran la atención del conflicto bélico.

Con escasa población y sin defensa, Nuevo México y California fueron ocupados pese a una escasa resistencia y en enero de 1847 se había consolidado su conquista y anexión. Tropas mal alimentadas, peor armadas y sin salario, que abandonaban a sus heridos y debían marchar de Norte a Oriente para enfrentar huestes renovadas, no tardaron en desmoralizarse.

La impotencia agudizó las diferencias políticas, impidiendo que los mexicanos presentaran un frente unido ante la invasión. Algunos gobiernos estatales consideraron que habían de reservar sus recursos para cuando peligraran, sin comprender que el objetivo de los estadounidenses eran "los palacios de los Montezumas".

En agosto de 1847, los invasores llegaron al Valle de México e iniciaron su avance hacia la ciudad por el sur. Santa Anna pactó un armisticio para ganar tiempo; con tal fin, nombró tres comisionados para que oyeran las proposiciones relativas al tratado de paz que proponía el enviado estadounidense Nicholas Trist, quien desde mayo acompañaba al ejército de Scott. La falta de facultades para negociar y las pretensiones exageradas de los agresores condujeron al fracaso y el 8 de septiembre se reanudaron las batallas. Luego de tres derrotas a las puertas de México, los invasores iniciaron la ocupación de la capital el día 14.

Ante la imposibilidad de organizar la defensa, el ejército mexicano decidió evacuar la capital. El ayuntamiento local logró negociar con Scott una entrada pacífica, pero ante el avance del ejército atacante, el populacho intentó resguardarla y, con piedras, cuchillos y agua caliente, causó múltiples bajas a los enemigos, aunque también hubo cientos de muertos mexicanos. Todo fue inútil y el 15, por la noche, la bandera de las barras y las estrellas ondeaba en Palacio Nacional. Mientras los estadounidenses celebraban ruidosamente con alcohol y música sus triunfos, los mexicanos velaban a sus muertos y Santa Anna, en la villa



Laura Anderson Barbata

de Guadalupe Hidalgo, renunciaba a la presidencia, que recaía, según la Constitución, en el titular de la Suprema Corte de Justicia, don Manuel de la Peña y Peña, quien emprendió la marcha hacia Querétaro con algunos políticos y los restos de las tropas.

Al tiempo que los moderados trataban de regularizar el funcionamiento mínimo de un gobierno, en los Estados Unidos un movimiento clamaba por la anexión de todo México y el mandatario mismo pensaba en exigir más territorio "para castigar a los mexicanos" por el alargamiento de la guerra. Trist, que desconocía esto, procedió a comunicar a las autoridades del país vencido, a través de la representación británica, su disposición a negociar la paz. El régimen mexicano respondió que sólo esperaba que el Congreso tuviera quórum para nombrar a los comisionados del caso.

En noviembre, cuando a Trist se le informó la designación de Luis Gonzaga Cuevas, Bernardo Couto y Miguel Atristáin para negociar la paz, recibió órdenes de Polk para regresar a Washington y procedió a comunicarlo. De la Peña, Scott y el ministro británico insistieron en que se quedara, pues ya se había comprometido y Washington ignoraba que, a causa de la debilidad del gobierno mexicano, resultaba improbable que, a su regreso, el comisionado tuviera con quién firmar la paz. Durante una semana, Trist se debatió entre la disyuntiva de obedecer a su gobierno o sus deseos de poner fin a una guerra injusta. Por último, el 4 de diciembre hizo saber al ministro británico su resolu-

ción de firmar el tratado, convencido de que "la paz era el deseo de mi gobierno" y de no desperdiciar la oportunidad de suscribir ese convenio.³ Consciente de la enorme responsabilidad que caía sobre sus hombros, advirtió que debía cumplir con las condiciones mínimas determinadas por Polk sin hacer ninguna concesión. Su desobediencia de todas formas iba a costarle el fin de su carrera diplomática y la pérdida de los sueldos que se le adeudaban hasta 1870.

Las negociaciones no pudieron iniciarse formalmente hasta el 2 de enero de 1848, aunque durante diciembre se discutió parte del problema de la línea fronteriza. El intercambio fue azaroso, tanto por la resistencia de los comisionados mexicanos como por los problemas de traducción y la vaguedad de los mapas disponibles.

El 28 de enero concluyeron los intercambios, pero los representantes decidieron enviar el acuerdo a Querétaro para obtener el visto bueno del gobierno. Consciente de su responsabilidad, Trist amenazó con retirarse si no se firmaba de inmediato, pero el ministro británico logró calmarlo. Finalmente, el 2 de febrero de 1848, por la tarde, en la villa de Guadalupe Hidalgo, se selló el tratado. Por una carta de la señora Trist, conocemos la escena de la firma en la basílica. Cuando estaba a punto de suscribir el documento, don Bernardo Couto comentó:

Éste debe ser un momento de orgullo para Ud., pero menor a la humillación que nos invade. Trist contestó: estamos haciendo la paz, que ése sea nuestro único pensamiento. Pero más tarde nos comentaría: si esos mexicanos hubieran podido leer mi corazón en aquel momento, se hubieran percatado que mi sentimiento de vergüenza como americano era más profundo que el suyo como mexicanos. Aunque no podía decirlo entonces, era una cosa de la que todo bien intencionado americano estaría avergonzado y yo lo estaba, intensamente. Éste había sido mi sentimiento en todas nuestras conferencias, especialmente en momentos en que tuve que insistir en aspectos que detestaba. Si mi conducta en esos momentos hubiera estado gobernada por mi

³ "Trist to Edward Thorton", 4 de diciembre de 1847, en William Manning (ed.), *Diplomatic Correspondence of the United States*, vol. VIII, Carnegie Endowment for International Peace, Washington, 1937, pp. 984 y 985.

conciencia como hombre y mi sentido de justicia como americano, hubiera cedido en todas las instancias. Lo que me impidió hacerlo fue la convicción de que el tratado entonces no tendría la oportunidad de ser ratificado por nuestro gobierno. Mi objetivo, no fue el de obtener todo lo que yo pudiera, sino por el contrario, firmar un tratado lo menos opresivo posible para México, que fuera compatible con ser aceptado en casa.⁴

El convenio renovaba el anterior de Amistad y Comercio y establecía la forma de resolver diferencias que podrían suscitarse en el futuro, además de una nueva frontera mexicana en su artículo V y, en los III y IV, los términos de evacuación de tropas y la devolución de instalaciones ocupadas. Los derechos de los mexicanos habitantes de las provincias conquistadas quedaron garantizados por los artículos VIII y IX. El X, sobre tierras texanas, lo anuló el Congreso estadounidense. El XI era el único favorable a México, pues el país vecino se comprometía a contener las incursiones de indios belicosos y, de no lograr prevenirlas, "castigar y escharmentar a los invasores, exigiéndoles además la debida reparación". Por desgracia, el artículo quedó en letra muerta y el gobierno extranjero exigió que se suprimieran en el Tratado de la Mesilla de 1853.

De inmediato, Trist envió el acuerdo a Polk, mientras en México una convención constituida por dos mexicanos y dos estadounidenses acordaba el cese de hostilidades y la suspensión, a partir de marzo, del acopio de contribuciones de guerra, con las que los Estados Unidos habían sostenido la ocupación del territorio y los enfrentamientos armados.

El armisticio permitió efectuar elecciones al Congreso en áreas ocupadas, lo cual resultaba fundamental para que la Cámara se reuniera y aprobara el convenio. Los moderados desplegaron gran actividad para ganar los comicios, temerosos de la oposición de los puros y del pronunciamiento preparado por los monarquistas, mientras que algunos estados organizaban una coalición para desconocer el tratado y el gobierno.

La llegada de senadores y diputados a Querétaro tuvo lugar durante el mes de abril y el 7 de mayo, por fin, se registró un quórum que permitió inaugurar el Congreso. El presidente Manuel de la Peña presentó el acuerdo con un discurso donde recordó las condiciones en que se había

hecho cargo del gobierno, subrayó que la nacionalidad se había salvado sin compromisos ulteriores e insistió en que

la cesión territorial era la menor en que podía convenirse; y que no era posible esperar que los Estados Unidos modificasen, en cuanto a esto, sus pretensiones. Tan considerables como son los terrenos de Texas, de la Alta California y de Nuevo México, el gobierno de la Unión había declarado ante su Congreso, que sin la cesión de dichos terrenos continuaría la guerra bajo el plan que indicó el presidente en su último mensaje.⁵

La mayoría moderada logró la aprobación del tratado y el día 26 de mayo se hizo el intercambio de ratificaciones con los senadores Nathan Clifford y Ambrose H. Servier, enviados por los Estados Unidos para el caso.

No obstante la pérdida de territorio y de los mexicanos que lo poblaban, vale la pena recordar aspectos positivos del acuerdo no siempre tomados en cuenta. México, totalmente derrotado, estuvo a punto de desaparecer o de perder más territorio, pero la equivocación de Polk al elegir a un hombre honesto para negociar en su nombre frustró esa posibilidad y los mismos comisionados mexicanos, en su exposición de motivos, dejaron constancia de su reconocimiento "a las prendas del señor Trist".⁶ Su buena disposición permitió salvar a Baja California, unida por tierra a Sonora. Es posible, por otra parte, que el golpe moral que el tratado significó para los mexicanos extendiera el sentido de nacionalidad a amplios grupos de la población y los hiciera conscientes de la importancia de su unidad. Además, a causa de sus efectos los partidos afinaron sus proyectos de nación y contribuirían a consolidar el Estado mexicano. Así, la agresión francesa de la década de 1860 tropezaría con una actitud diferente del pueblo mexicano. ♦

⁵ "Discurso del Sr. Peña y Peña, al abrir las sesiones del Congreso en Querétaro el 7 de mayo de 1848", en Antonio de la Peña y Reyes (comp.), *Algunos documentos sobre el tratado de Guadalupe Hidalgo y la situación de México durante la invasión americana*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores (Archivo Histórico Diplomático Mexicano, 31), 1930, pp. 279-292.

⁶ "Permítanos Vuestra Excelencia manifestarle, antes de concluir, que el buen concepto que en la primera negociación se formó del noble carácter y altas prendas del señor Trist, se ha confirmado cumplidamente en esta segunda. Dicha ha sido para ambos países que el gobierno americano hubiese fijado su elección en persona tan digna, en amigo tan leal y sincero de la paz: de él no quedan en México sino recuerdos gratos y honrosos." "Exposición de motivos presentada por los comisionados de México", 1º de marzo de 1848, p. 168.

⁴ Robert W. Drexler, *Guilty of Making Peace. A Biography of Nicholas P. Trist*, University Press of America, Lanham-Londres-Nueva York, 1991, pp. 130 y 131.

Colette: las metamorfosis de la creación



ARTURO GÓMEZ-LAMADRID

*Para Guadalupe Beristáin, mi madre
soy esa torpe intensidad que es un alma.*

Borges

Avec humilité, je vais écrire encore. Il n'y a pas d'autre sort pour moi.

Colette

Al igual que los zarcillos de la vid tienden siempre, codiciosos, sus vástagos rizados hacia el cuerpo más cercano para inmovilizarlo y hacerlo suyo, los zarcillos de la vida acechan, constantes, nuestro ser, tratando una y otra vez de asirlo, para condenarlo al mudo testimonio de su afán infatigable y cierto. Mas, así como en una noche de zozobra y sueño un ruiseñor que sólo cantaba en las mañanas logró librarse de ellos y decidió entonces enmendar la costumbre y entonar un canto nocturno que lo mantuviera despierto y salvo, también Colette cayó en el sueño, despertó, combatió y gritó. Descubrió su voz y, en ella, la triaca para los cirros que, empecinados, retoñaban. Esta voz multiforme fue fiesta, baile y desenfado en los cabarets y los *music-halls* parisinos, o desnudez, actuación y mímica en los teatros de la *belle-époque* y la Tercera República; fue también actividad periodística, intensidad de pasiones bisexuales y rumiadas soledades, o encuentro cómplice, balsámico y memorioso con los animales y las plantas. Bajo las diversas situaciones estaba la voz primera y última, se llamaba escritura:

Escribir... Es la mirada fija, hipnotizada por el reflejo de la ventana en el tintero de plata, la fiebre divina que sube a las mejillas, a la frente, mientras una bienaventurada muerte petrifica sobre el papel la mano que escribe ... Es también el

olvido del tiempo, la pereza en el fondo del sofá, el derroche de invención del que se sale exánime, atontado, pero retribuido y portador de tesoros que se descargan lentamente en la hoja virgen, en el pequeño circo de luz que se abriga bajo la lámpara.¹

La escritura es el molino que trilla y transforma la sustancia intangible y contundente de la vida, red de palabras que intentan atrapar el inasible flujo que conduce a ningún lado. —O, ¿es algún lado la muerte?— La escritura es asimismo relación con el mundo, esperanza del encuentro con el “silencio interior que sucede a un grito, a una confesión”, y reconstrucción de un yo. Pero la reconstrucción de este yo es creación, no crónica fidedigna de una vida, ni cuaderno de recuerdos o anecdótico. Es la elaboración de un universo y un ambiente, amarres que aseguran la unidad de una existencia; es también el difícil trabajo que exige disciplina y entrega, recogimiento y esfuerzo, pues el amor por las palabras es de igual modo acucia en la elección de la expresión exacta, ardua forja que persigue la frase armoniosa.

Así, en este grito aparece la Francia borgoñesa y provenzal, la Francia rural del bosque y la viña, los animales y las begonias. Aparecen también personas y personajes descritos y caracterizados mediante su cotejo con los más diversos elementos del reino vegetal. Resaltan la agudeza, el acierto y el placer de la observación minuciosa: la forma de un rostro, el color de unos ojos, o una

¹ Colette, *La Vagabonde*, Albin Michel (Le livre de poche, núm. 283), París, pp. 15 y 16.

boca que se abre a un beso; y el arte de precisar, matizar, detallar su naturaleza, sirviéndose de la avellana, la hoja del sauce, o una ciruela madura hendida por el sol. En la escritura está la voluntad de nombrar todo lo que se toca, se ve, se escucha, se huele. Pero también lo que se goza y se padece, pues la otra inflexión del grito está hecha de obsesiones y angustias, reflexiones y recuerdos. Colette examina con delicadeza y lucidez la soledad, la obsesión de la edad y el paso del tiempo, los celos, la amistad, el placer, el amor; y al hacerlo, traza la sinuosa huella de su existencia ávida y generosa.

El telón de fondo de esta vida, de esta voz cambiante —contrapunto geográfico de la prolija campiña de los textos—, es un París transformándose con presteza, testigo de extinciones y nacimientos, abandonos e irrupciones. Se van para siempre de las calles parisinas los equinos con su música de cascotes, ruedas de madera y piedras, cadencia de los paseos baudelairianos; en su lugar se instalan, vociferantes, los ruidos del motor, los neumáticos y el Métropolitain. Muere también la ciudad acostumbrada a la penumbra y la turbiedad de la luz de gas, para renacer desnuda en medio de la espectacularidad “llameante de la electricidad” (Apollinaire). Se abandona sin prisa pero sin pausa el pudor hipócrita de la sociedad del Segundo Imperio, para adentrarse en los terrenos de la exhibición y la liviandad de la *belle-époque*.

Todo ello está en el grito, en la voz que cambia. Escuchémoslo, sus tonalidades entrañan lo que nos emociona y nos sorprende. Eso pedimos al arte.

Gabrielle Sidonie Colette nació la noche del 28 de enero de 1873 en Saint-Sauveur en Puisaye, un pueblo pequeño y pobre en la baja Borgoña. Última hija del capitán Joseph Jules Colette —héroe de la guerra de Italia (que le arrancó una pierna y le concedió una medalla), hombre que gustaba de cantar y escribir versos líricos y que guardó un deseo intacto por su esposa, aun en los años en que el cuerpo se niega a seguir las pasiones del espíritu— y de Adèle Eugénie Sidonie Landois, una auténtica provinciana nacida en París, con espíritu de casta y una pureza obligatoria en las costumbres: “el orgullo de vivir en una antigua casona, respetada, cerrada por todos lados, pero que puede abrirse en cualquier momento por sus graneros aireados, su henil lleno, sus dueños hechos en el uso y la dignidad de

su casa”.² Para Adèle Eugénie Sidonie, se trataba de segundas nupcias, pues en enero de 1857 se había casado con Jules Robineau-Duclos, un rico terrateniente alcohólico y desquiciado, con el que tuvo, oficialmente, dos hijos: Juliette Héloïse Émilie y Achille. Sin embargo, la maledicencia pueblerina y algunos biógrafos sugieren que Achille fue en realidad hijo del capitán Colette. Cinco años antes del nacimiento de Gabri había llegado al mundo el tercer hijo de Sido: Léo, músico innato, gran lector, niño secreto y compañero de juegos de Colette.

Aunque la celebridad de la escritora nos remite a su apellido paterno empleado como nombre, la vena anti-conformista, liberal, obstinada y curiosa le venía de los Landois. Un ejemplo: cuando el Rey Sol revocó el Edicto de Nantes en 1685, más de doscientos mil protestantes franceses se vieron obligados al exilio; entre los que se fueron a colonizar las islas de las Antillas, específicamente la Martinica, se encontraba Pierre Landois, un hugonote oriundo de Champaña ancestro de Colette. Siglos más tarde, a mediados del XIX, tras el golpe de Estado de Napoleón III, Víctor Hugo inició su exilio y —al igual que muchos otros desterrados— durante su estancia en Bruselas, antes de partir hacia Guemesey, encontró un acogedor y provisional refugio en casa de los Landois.

También a dicha estirpe debe Colette su educación fourierista, pues Adèle Eugénie Sidonie, Sido, factor determinante en ella, se había formado en la confluencia de dos corrientes frecuentadas por su padre y sus hermanos: una cofradía de editores, músicos, escritores y pintores, entre quienes figuraban Manet, Degas y el fotógrafo Nadar; y los círculos liberales bruselenses (grandes opositores de Napoleón III), entre los que destacaba Víctor Considérant, ferviente discípulo de Fourier. Las reuniones en la casa de campo de Eugène Landois —hermano de Sido— en Boulogne, donde los invitados juegan *croquet*, comen y platican recostados en el césped, escenas que recrearía Manet en su famoso *Déjeuner sur l'herbe*, son buen ejemplo de la cercanía de la familia con este medio. Años después, cada vez que Colette vivió el amor o escribió sobre él, dejó entrever los cimientos fourieristas de su educación, alejados de los valores de la moral en curso con su secuela de monogamia, represión de las pasiones y pecados. (En *Harmonie*, la sociedad ideal imaginada por Fourier, las pasiones no son reprimidas, la promiscuidad sexual se fomenta y se practica la educación comunal de los niños.) Además, el capi-

² Colette, *Sido*, Hachette (Le livre de poche, núm. 373), París, p. 6.

tán Colette y Sido decidieron dar prueba de su confianza en la institución clave de la Tercera República, su estandarte: la escuela obligatoria, laica y gratuita. Gabrielle Sidonie asistiría a ella.

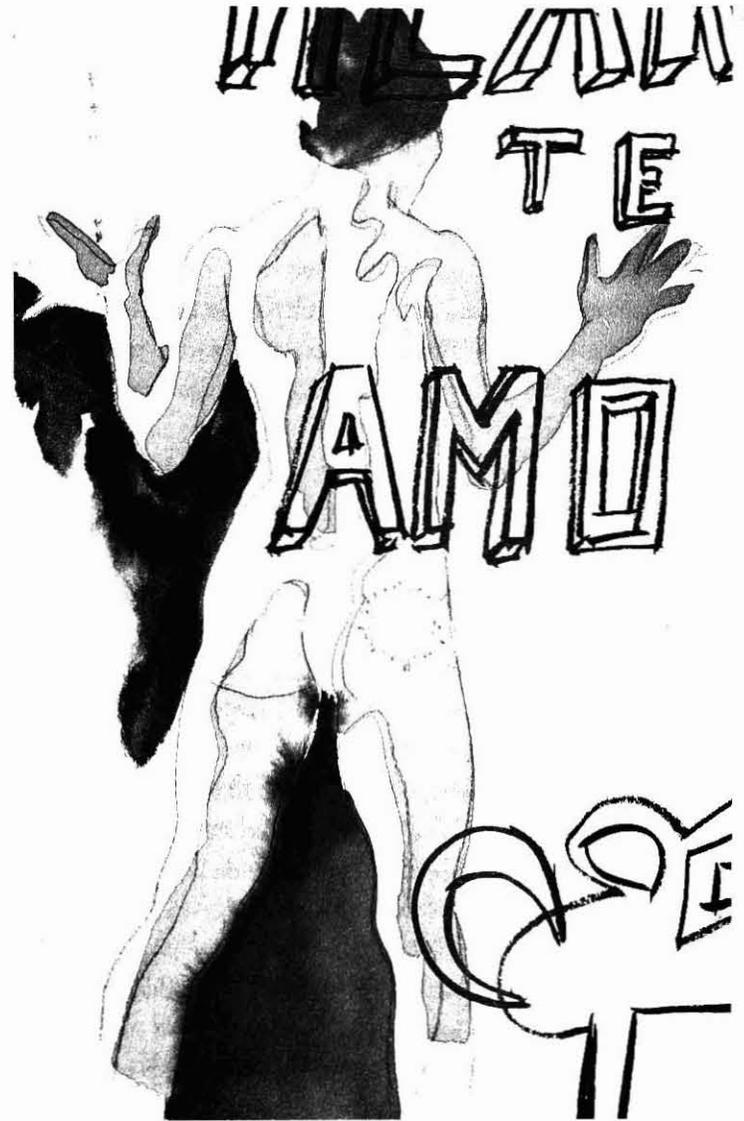
La otra vertiente fundamental en la formación de Gabri fue la Francia rural, su intensa relación con la vida en el campo, los primeros veinte años de una existencia transcurridos en contacto con las plantas, los árboles, los animales, los aromas y hedores de la tierra; paseos en el bosque, recolección de cerezas, embebimiento con la perfección geométrica de una tela de araña o la metamorfosis postrera de una crisálida; aprendizaje de la alquimia que hace de la leche mantequilla y de la fruta mermelada, observación de la laboriosa preparación culinaria de los caracoles o la pierna de cordero. Todo aquello que sucede en una casa del campo borgoñés y que se ofrece a una niña curiosa. Leamos las palabras iniciales de *La maison de Claudine*:

La casa era grande, la adornaba un granero alto. La pronunciada pendiente de la calle obligaba a las caballerizas y los cobertizos, a los gallineros, la lavandería y la lechería, a amontonarse en la parte de abajo, alrededor de un patio cerrado. Apoyada en el muro del jardín, yo podía alcanzar el techo del gallinero. El jardín de arriba reinaba sobre el de abajo, hortaliza encerrada y caliente, destinada a la berenjena y al chile, en donde el olor del follaje del tomate se mezclaba, en julio, al perfume de los albaricoques maduros a espaldera.³

Ahí transcurrió la infancia, a la vera de los cordones rojos de la vid de otoño; tropezando con las lilas muertas, víctimas de su propia exuberancia; abierta enteramente al influjo de su madre, alerta a su llamado: “¿Dónde están los niños?”⁴ La madre y la naturaleza. La singularidad de esta mujer que a guisa de premio ofrece a su hija la belleza de un amanecer en el bosque. Ahí también, siendo aún una niña, Gabri vio por primera vez a Henry Albert Gauthier-Villars, Willy, amigo universitario de su hermano Achille. Aunque fue algunos años más tarde, en el verano de 1887 —Henry, herido y en malos términos con las autoridades parisiñas, pasó varias semanas en casa de los Colette luego de batirse en duelo por un amor—, cuando la joven provinciana que-

³ Colette, *La maison de Claudine*, Hachette (Le livre de poche, núm. 763), París, p. 5.

⁴ Título del primer relato de los treinta y cinco que conforman *La maison de Claudine*.



Luciano Spanó

dó impresionada por este seductor mundano, catorce años mayor que ella, arquetipo de la *belle-époque*. Meses más tarde se declara enamorada: “A los dieciséis años, el amor vino a perturbar la más clara de las existencias.” Por aquellos tiempos Achille recibe su diploma de médico y un puesto como inspector de salud en Châtillon-sur-Loing, un pueblo situado a unos cien kilómetros al suroeste de París. Dado el vehemente amor y la marcada preferencia de Sido por el mayor de sus hijos varones, pero también serios problemas financieros que tienen por corolario la pérdida de la casa, la familia sigue al médico. Gabri es enviada a la ciudad capital para tomar cursos de canto y piano; en su tiempo libre, descubre los encantos de la urbe al lado de Willy: conciertos, teatros, cabarets y bares no frecuentados por las “señoritas de familia”. La cercanía física termina en matrimonio; la boda tiene lugar el 15 de mayo de 1893. Para Colette es el inicio de una vida parisina, de las delicias y los sinsabores

del amor, de una ebullición equiparable a la que vive la sociedad: dandismo, opio y morfina; industria, manufactura y terrorismo anarquista; hierro forjado, *kitsch* y exposiciones universales. Un final de siglo con múltiples rostros.

Los Gauthier-Villars se instalan en un departamento de la calle Jacob, a unos cuantos pasos del boulevard Saint-Germain y del teatro del Odeón, es decir, en pleno barrio latino. Entre esas paredes iniciaría Colette el encuentro con su sino, la escritura, que es, por el momento, una tarea impuesta por su marido. Henry Gauthier-Villars le presenta a sus innumerables amigos. Dos celebridades fungirían como padrinos de la esposa de Willy tanto en lo que concierne a la escritura como en aquello que tenía que ver con el indispensable conocimiento de los vericuetos y los códigos del Tout-Paris: Marcel Schwob y Jean Lorrain, el famoso y terrible crítico, periodista y escritor pederasta que se batió en duelo con Marcel Proust. Así, desde los primeros meses de su matrimonio, Colette forma parte de esta

extraña y poderosa entidad que incluye a las más o menos dos mil personas que no se pierden nunca una premier, a las mil que son invitadas a la inauguración de una exposición de arte, a las quinientas que leen un libro a la salida de ésta, a las cien que son invitadas a un baile. La belleza, el talento, el carácter son buenos ingredientes para formar parte de ella, tanto como el poder, la riqueza o un nombre agraciado, pero no constituyen una garantía de entrada a este mundo cerrado al que se accede por cooptación tácita.⁵

De esa época data la fama aún actual del Molino Rojo, en donde las bailarinas de cancan —que por entonces no bailaban en escena sino en el mismo salón, frente a las mesas— jugueteaban con los parroquianos despojándolos de sus bombines. Toulouse-Lautrec pintó a los artistas más famosos de esas noches parisinas: La Goulue, Aristide Bruant, Jane Avril. La ciudad es, además, la capital del safismo: Natalie Barney, Liane de Pougy, Marguerite Moréno, Georgie Raoul-Duval, Marie de Régnier, Renée Vivien, a las que se une Colette, quien también se inicia en las decepciones amorosas, las disputas conyugales y las infidelidades de Willy con su colofón: el contagio de sífilis que padeció. Mientras estuvo enferma, Marcel Schwob y Paul Masson la acompañaron y le prodigaron conversación y cuidados. Afuera, el frenesí del París de fin de siglo continuaba. Proust, Huys-

mans y Louÿs, entre otros, dan buena cuenta de ello. Cuando Colette reaparece lo hace en una fotografía que muestra su torso de frente, desnudo, expuesta en la galería del Campo Marte en el Salón de 1896. Luego, Nadar la haría aún más popular con una de sus tomas. La pareja retoma su febril actividad. Obrera de su esposo, Colette escribe los recuerdos de su infancia. De ellos saldrían cuatro libros.⁶ Más tarde, el 22 de enero de 1902 tiene lugar la premier teatral de *Claudine à Paris*, con Polaïre en el papel protagónico. Los Gauthiers-Villars ganan mucho dinero con esta obra, que se vuelve moda en los cabarets y los *music-halls*, pero gastan más de lo que ganan. Mientras tanto, la República se tambalea sacudida por las bombas de los anarquistas, las luchas obreras y las críticas e intrigas de los bonapartistas. También trastabillan la economía de la pareja y su relación. En 1905 sus bienes quedan oficialmente separados, y para cumplir la regla según la cual las desgracias nunca llegan solas, en el mismo año muere el capitán Colette. Su hija decide hacer pantomima y teatro promovida nada menos que por ¡Willy! En ese mismo año aparece interpretando el papel de un fauno en una obra de su todavía esposo, *Prélude à l'après-midi d'un faune*; y en otra obra en un acto de Pierre Louÿs, *Dialogue au soleil couchant*. También por aquel entonces conoce a Mathilde de Morny, Missy, aristócrata, nieta ilegítima de Napoleón III, quien se volvería la patrocinadora de su carrera teatral, su amante y su protectora. Colette emprendería con la marquesa de Morny el montaje de la obra que cimbró a la prensa parisina, hizo intervenir al perfecto de la ciudad y provocó "el escándalo del Molino Rojo" en 1907: *Rêve d'Égypte*. Pronto abandonaría a Willy para iniciar una vida nómada ligada a las giras que hacía para presentarse en diversos teatros y *music-halls*. Durante sus estancias parisinas vivía, alternadamente, con Mathilde o, por primera vez enfrentada a su incapacidad de estar sola, en un departamento de la calle Villejust.

II

En el otoño de 1907, Colette inicia la interpretación de lo que fue, quizá, su mayor éxito teatral, seiscientas representaciones en cinco años de una obra para pantomima, violenta y obvia que visitó toda Francia, *La chair*. En ella, la protagonista, con la ropa desgarrada tras una lucha

⁵ Claude Francis, Fernande Gontier, *Colette*, Librairie Académique Perrin, 1997, p. 107.

⁶ *Claudine à l'école*, *Claudine à Paris*, *Claudine en ménage* y *Claudine s'en va*. Los cuatro libros fueron publicados con los nombres de Colette y Willy.

con su pareja, deja ver sus senos. Nuevo escándalo en Niza y en Montecarlo. Al año siguiente, interpreta a Claudine en *Claudine à Paris*. La gira que hace con la obra la enfrenta con la soledad, tema recurrente en varias de sus novelas: "hay días en que la soledad es, para una persona de mi edad,⁷ un vino embriagador que te emborracha de libertad, otros días es un tónico amargo, y otros más un veneno que te hace azotar la cabeza contra la pared".⁸ A medida que la relación con Willy se degrada, se aclara y se profundiza su relación con la escritura. Tras varios escarceos que incluyen pleitos, reconciliaciones y citas a escondidas, llega la ruptura definitiva con el primer amor; llega también el principio de la celebridad. En un lapso de cuatro años, 1907-1911, publica cuatro libros: *La retraite sentimentale*, *Les vrilles de la vigne*, *L'ingénue libertine* y *La Vagabonde*. La importancia del segundo de ellos es capital, pues este mosaico de textos cortos que incluye recuerdos, bocetos, instantes de vida, retratos y cuentos escritos con una prosa poética donde la memoria involuntaria debe mucho a las reminiscencias olfativas, fue siempre para ella un "lamento que (le) reveló (su) voz". (Aunque habría que decir que la primera edición de este texto fue publicada todavía con el nombre de Colette Willy.) Tras la revelación, Colette inicia la reconstrucción de su yo. *La Vagabonde* es la historia de una mujer de letras sin éxito, Renée Néré, que aprende a vivir después de haber sido humillada en su matrimonio y, posteriormente, abandonada. Además de escribir, Renée se entrega a su trabajo de comedianta y mima, pues le permite, en primer lugar, ganarse la vida, pero también sentir su cuerpo, dominarlo, crear formas que ejercen atracción y suscitan emociones; le ofrece también la convivencia con conocimiento de esa fauna especial que puebla los *café-concert* y los teatros, y el que vive en "el reverso del *music-hall*",⁹ su trabajo le da el gozo y el padecimiento de ese medio; le permite, en fin, no apegarse a nada ni a nadie, detenerse un instante, contemplar e irse, "vagabunda y libre". Más tarde, refiriéndose a los días difíciles con Willy, diría en *Mes apprentissages*: "En suma, aprendía a vivir. Entonces, ¿se aprende a vivir? Sí, si la felicidad no está presente. La beatitud no enseña nada. Vivir sin felicidad y no decaer, he ahí una ocupación, casi una profesión."¹⁰

⁷ Colette tenía entonces treinta y siete años.

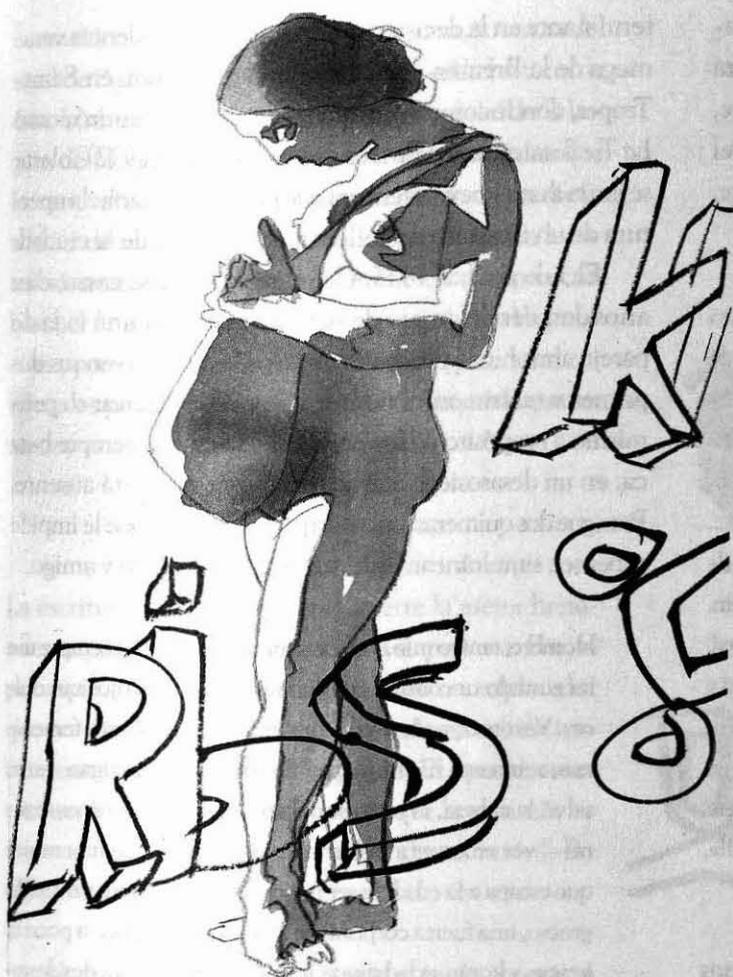
⁸ Colette, *La Vagabonde*, p. 14.

⁹ Colette, *L'envers du music-hall*, Robert Laffont (Col. Bouquins), 1989, vol. I.

¹⁰ Colette, *Mes apprentissages*, Robert Laffont (Col. Bouquins), 1989, vol. II, p. 1245.

Para entonces, Francia se había convertido en el paraíso de los periodistas y los periódicos (sólo en la capital circulaban más de tres mil). En uno de ellos, que durante varios años fue un periódico de referencia en la vida parisiense, *Le Matin*, Colette publicó su primer cuento y conoció al que sería su segundo marido y el padre de su única hija, Henry de Jouvenel des Ursins, un aristócrata sin fortuna, periodista, político, padre de Bertrand de Jouvenel. El barón de Jouvenel ocupaba a la sazón el puesto de redactor en jefe del cotidiano. Colette inicia una relación con él, vive parcialmente con la marquesa de Morny y tiene por amante a Auguste Hériot. También toma clases de box y sigue en el teatro; en el otoño de 1911, es la estrella de *Ça grise*, un espectáculo de revista que se presenta en el *music-hall* más grande de París, el Ba-ta-clan. Luego se toma unas largas vacaciones en el campo donde inicia la escritura de una novela que nunca la satisfizo, *L'entrave*. El 25 de septiembre de 1912 muere su madre, un mes más tarde se entera de que está embarazada —hecho que nunca consideró esencial en su vida—, en diciembre se casa con Henry de Jouvenel y un año después un cáncer mata a Achille. Luto y fiesta. Preludio de tiempos duros.

Su segundo matrimonio no le había disminuido sus apetitos sáficos. Su nuevo amor se llamaba Musidora, primera *vamp* del cine en sentido estricto. En 1914 estalla la guerra y la ciudad permanece por algún tiempo silenciosa, por lo menos hasta la masacre del río Marne. Colette participa cuidando heridos por la noche en una escuela habilitada como hospital. Henry de Jouvenel está en Verdún. Colette se reúne con él y hace un reportaje para *Le Matin*. Además hace una película, *Minne* —basada en su novela *L'ingénue libertine*—, que tiene por protagonista a Musidora. Pero la censura prohíbe la proyección. La escritora decide entonces incursionar en la crítica de cine; durante tres años publica sus textos en *Le Matin*, *L'Excelsior* y *Film*, el primer periódico exclusivamente cinematográfico. Sin embargo, son tiempos difíciles: comienzan las limitaciones de comida, pululan las huelgas y una sorda zozobra ronronea cada acto de la vida. Aun así, el Tout-Paris se arremolina en el teatro del Châtelet para ver el ballet de Jean Cocteau, *Parade*, que Apollinaire llamó surrealista, una palabra que se haría famosa y que el poeta había inventado para referirse al arte de Picasso, Satie y Cocteau. Cuando la guerra termina, Colette es nombrada directora literaria de *Le Matin*. Su marido inicia una brillante carrera diplomática y hace nombre con textos políticos; ella, con textos periodísticos (principalmente crítica de teatro y reportajes) y literarios: retoma el personaje de algunos



Luciano Spanó

cuentos publicados en 1911 para hacer una novela, *Chéri*,¹¹ la historia de una pasión amorosa entre Léa, una cortesana madura y adinerada, que intenta no envejecer amando y dejándose amar, y Chéri, un joven Edipo enamorado, incapaz de ser libre, guapo, voraz, ávido de los placeres que ella le da y devastado por este amor único. La novela fue un éxito, Proust, Gide y Montherlant la elogiaron. Más tarde Colette escribiría una adaptación para teatro y en 1950 se haría una versión cinematográfica.

La política —que Colette detestaba y de Jouvenel adoraba—, una mujer rumana —la princesa Bibesco— y la guerra de 1914, son tal vez los tres factores determinantes en el lento pero implacable alejamiento de la escritora y su segundo marido. A medida que se alejaba de éste, se acercaba primero tiernamente, luego con voluptuosidad y deseo, a Bertrand de Jouvenel, su hijastro, treinta y un años más joven —en una prueba del vínculo ritual entre literatura y realidad que cumplía un extraño precepto al que Colette tenía mucho apego: “todo lo que uno escribe, sucede”—. En 1922, Colette emprende con Bertrand el peregrinaje que hizo

con todos los hombres que significaron algo en su vida: la visita a los lares de su infancia, a Saint-Sauveur-en-Puisaye. Y escribe. En ese mismo año publica *La maison de Claudine* y al año siguiente *Le blé en herbe*. En el primero de estos libros Colette prosigue con la reconstrucción de su yo, ahora a través de los recuerdos de su infancia. A diferencia de las primeras *Claudine*, cuya familia era muy diferente a la de la escritora, aquí son presentados, uno a uno, todos los residentes de la casamito. Pero las bellas imágenes que surgen de los textos son presentadas sin un orden cronológico, pues su afán no es la reconstrucción exterior, sino la reedificación interna. Por ello Bel-Gazou, la hija de Colette, puede aparecer en un contexto que no es el suyo, por ello la infancia y la adolescencia de la “hija de mi padre”¹² pueden convivir en estas páginas.

En diciembre de 1924, un nuevo azar se frota las manos. En una cena de seis comensales: la pareja Bloch-Levallois —convidantes—, León Blum, Marguerite Moreno, un negociante de piedras preciosas (amante oficial de la anfitriona) y Colette, se produce un encuentro que será decisivo para el resto de su vida. Mientras tanto, la todavía baronesa de Jouvenel vive intensamente los últimos momentos de pasión con su hijastro y en abril del mismo año se divorcia de Henry de Jouvenel.

III

Una mujer de 52 años, inteligente, interesante, seductora y célebre; que tiene al fin un nombre propio tras haber sido sucesivamente Gabri y Minet-Chéri, en las palabras maternas; Claudine, la esposa de y Colette Willy, bajo la sujeción conyugal; y la castellana *baronne* de Jouvenel, para las protocolarias amistades de su segundo esposo; ahora, al fin, se llama Colette y escribe. Un hombre de 35 años y cuerpo atlético, hijo de un corredor de diamantes holandés y de una severa madre francesa, condiscípulo y amigo de Jean Cocteau desde la época del liceo Condorcet, negociante de perlas, amante de la filosofía y las mujeres. Se llama Maurice Goudek. Vivirán juntos casi treinta años, hasta la muerte de ella.

Si establecemos un paralelismo entre la obra de la escritora y su vida personal, observamos que en la última etapa (1928-1954) se manifiesta, por un lado, una lenta pero inequívoca intención de regresar al pasado para ali-

¹¹ Colette, *Chéri*, Robert Laffont (Col. Bouquins), 1989, vol. II.

¹² Nombre del duodécimo relato de *La maison de Claudine*.

mentar su escritura y, por otro, una voluntad de renunciamiento. Colette se prepara para envejecer; por ello y para ello está cada vez menos atenta al entorno en el que vive, ocupada en hurgar en sus recuerdos, dentro de los cuales el lugar preponderante lo tiene Sido. Recordar y renunciar. Recordar, pero ¿qué recordar? La infancia por ejemplo,

Sido y mi infancia, una y otra, una gracias a la otra fueron felices en el centro de la imaginaria estrella de ocho picos, de los que cada uno llevaba el nombre de los puntos cardinales y colaterales. A mis doce años vi llegar la mala fortuna, las partidas, las separaciones. Solicitada por cotidianos y secretos heroísmos, mi madre perteneció menos a su jardín, a su última hija ... Habría ilustrado con gusto estas páginas con una fotografía de ella. Pero me hubiese hecho falta una Sido de pie, en el jardín, entre la pompa, las hortensias, el fresno llorón y el añoso nogal. Ahí la dejé cuando tuve que abandonar, juntos, la felicidad y mis primeros años. Ahí la volví a ver sin embargo, un momento furtivo de la primavera de 1928. Inspirada y con la frente en alto, creo que en ese mismo lugar sigue convocando y recogiendo los rumores, las noticias y los presagios que acuden a ella, fielmente, por los ocho caminos de la Rosa de los Vientos.¹³

Renunciar, pero ¿renunciar a qué? A los placeres que nos ofreció la sensualidad del cuerpo, en primer lugar. A cierta edad, la carne deja de ser digna de aquélla. Envejecer es aceptar la desocupación parcial del cuerpo, la renuncia a los actos en los que la voluptuosidad derrocha, gozosa y vehemente, la energía vital, “una de las grandes banalidades de la existencia se retira de la mía: el amor”,¹⁴ dice Colette, aliviada de una dependencia ambigua, fuente de placeres y pesares, angustia y deseo. Tras un acercamiento necesariamente físico con Goudekot —para Colette el único amor es el de los cuerpos unidos— y algunos años de sensualidad claudicante, renunció sexualmente a él, su último hombre y, paradójicamente, lo conservó el resto de su vida como un gran compañero y un amigo leal. Renunciar también al escenario: a los 53 años Colette sube por última vez a uno de ellos. Durante largo tiempo había ejercitado su cuerpo, en el trabajo, en el amor, ante los ojos ajenos. Había llegado el momento de cubrirlo, de dejarlo, discreto, cumplir otras labores.

Los cambios internos eran acompañados de mudanzas externas. Goudekot le había hecho descubrir la naturaleza mediterránea y este descubrimiento tuvo una influencia de-

terminante en la decisión de abandonar su residencia veraniega de la Bretaña e instalarse en la Provenza, en Saint-Tropez, donde compró una pequeña casa que bautizó como *La Treille muscate*. La Provenza y París, pues en 1932 Colette se lanza a una nueva aventura que pronto fracasaría: la apertura de un instituto de belleza en el noroeste de la ciudad.

El 3 de abril de 1935, Colette y Maurice se casan, diez años después del inicio de su relación. Tener una vida de pareja armoniosa y muy diferente de la que tuvo en sus dos primeros matrimonios no hizo a Colette modificar su pesimismo a propósito de los hombres. El hombre siempre busca, en un desasosiego eterno, por eso siempre está ausente. Persigue dos quimeras: otro cuerpo y el poder, lo que le impide saber ser, simultáneamente, amante, compañero y amigo.

Hombre, amigo mío, ¡ven a respirar junto a mí! Siempre me ha gustado tu compañía. Me miras ahora con ojos tan dulces. Ves emerger de un confuso montón de harapos femeninos, como una náufraga, pesada por su carga de algas —si se salvó la cabeza, el resto se debate, su salvación no es segura—, ves emerger a tu hermana, tu compañera: una mujer que escapa a la edad de ser mujer. Tiene, como tú, un cuello grueso, una fuerza corporal de la que se retira poco a poco la gracia, y la autoridad que te muestra que ya no puedes desesperarla. Permanezcamos juntos: ahora ya no tienes motivos para abandonarme para siempre.¹⁵

En julio de 1930, durante un crucero por el Mar del Norte y los fiordos de Noruega a bordo del *Eros*, el yate de su amigo Henri de Rothschild, Colette inicia la redacción de *Le pur et l'impur*, una reflexión sobre el placer amoroso, analizándolo a través de relatos, anécdotas, recuerdos y diálogos. Texto lleno de una lúcida desesperanza en cuanto a las posibilidades de armonía y plenitud en el amor: “uno no debería acostarse con alguien que ama, eso echa a perder todo”, o “lo difícil no es tanto obtener los favores de una mujer, sino impedir, cuando ha colmado nuestros deseos, que funde con nosotros un hogar”, o aun, “¿me verá llevada, en las primeras páginas de un libro, a declarar que el hombre está menos destinado a la mujer que ella a él?”.¹⁶

Aún quedaban vicisitudes por enfrentar: los años negros de la guerra, el arresto de Maurice por parte de los alemanes en 1941 y su liberación el año siguiente, la elección

¹³ Colette, *Sido*, pp. 30 y 31.

¹⁴ Colette, *La naissance du jour*, GF-Flammarion, 1984, p. 34.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Colette, *Le pur et l'impur*, Hachette (Le livre de poche, núm. 6479), París, 1971.

como miembro de la Academia Goncourt, sucesora del sitial de Sacha Guitry y primera mujer en la historia de ésta, la recepción de la insignia de gran oficial de la Legión de Honor, la enfermedad: una terrible artritis que la inmovilizó los últimos años, postrándola en un diván a la luz de su fanal azul,¹⁷ y la muerte, que nunca le interesó, mucho menos la suya. Durante ese tiempo y casi hasta el final, Colette continuó con su trabajo de creación y para ello regresó una y otra vez a su pasado, al cobijo y las prescripciones maternas: “no hay más que un amor y una virtud: no hagas mal a nadie”.

La escritura fue entonces para Colette la mejor herramienta para dar forma y sustancia a su persona. Fue, al principio, un deber, materia prima de un explotador que por añadidura era su esposo; pero fue también instrumento de formación y liberación. El apunte crece en interés cuando nos enteramos de que la escritura no responde en este caso a una “profunda vocación”. En el *Journal à rebours*, leemos:

No, yo no quería escribir. Cuando se puede penetrar al reino encantado de la lectura, ¿por qué escribir? Esta repugnancia que me inspiraba el acto de escribir, ¿no era un consejo providencial? Es un poco tarde para preguntarme acerca de esto. A lo hecho, pecho. Pero en mi juventud, nunca deseé escribir.¹⁸

Y sin embargo se pasó gran parte de su vida escribiendo. Sin ninguna pretensión intelectual, con una gran aptitud para gozar los placeres del presente, asomada al pasado, opuesta a la sacralización del oficio: “una página bien escrita vale lo mismo que un par de zapatos bien hechos”, haciendo el mayor esfuerzo para expresar su pensamiento, su sentimiento. Ese esfuerzo nos legó una prosa magnífica. “Un lenguaje sabroso casi en exceso... ¡Ah! ¡Cómo me gusta la manera de escribir de Colette! ¡Qué seguridad en la elección de las palabras! ¡Qué delicado sentimiento del matiz! Y todo ello como jugando, a la La Fontaine, como si nada, resultado de una elaboración minuciosa, exquisito resultado.” Así describió André Gide en su *Diario* el estilo de Colette.

¹⁷ Colette, *Le fanal bleu*, Fayard (Le livre de poche, núm. 4221), París, 1987, 157 pp.

¹⁸ Colette, *Journal à rebours*, Robert Laffont (Col. Bouquins), 1989, vol. III, p. 61.



Luciano Spanó

Obra marcada por la belleza y la sensualidad, por la avidez y la nostalgia, su escritura nos ofrece el placer de las palabras, el proceso de creación de una subjetividad que se rompió al abandonar el nicho materno, la topografía de una naturaleza que se mira, mira, recuerda, inventa y nombra, con una lengua total: a veces anticuada y regional, otras precisa y técnica, siempre exacta y rica, tributaria de una actividad cuyo arraigo en el ser es difícilmente explicable:

¿Cuándo se deja de escribir? ¿Cuál es la señal de advertencia? ¿Un tropiezo de la mano? Creí en otro tiempo que el trabajo de escribir era como los otros trabajos: una vez depuesta la herramienta, uno exclama con alegría “terminé” y se golpea uno las manos, de las que llueven los granos de una arena que creímos valiosa ... Es entonces cuando, en las figuras que escriben los granos de arena, podemos leer: Continuará...¹⁹ ♦

¹⁹ Colette, *Le fanal bleu*, p. 157.

La UNAM en red

De las redes satelitales a las redes integradas de telecomunicaciones



ROCÍO AMADOR BAUTISTA

Las nuevas tecnologías de la información integran el mundo en redes planetarias funcionales, y la comunicación informatizada hace nacer un vasto conjunto de comunidades virtuales.

Manuel Castells: La sociedad en red¹

De lo global a lo local

La mundialización de la educación universitaria y la formación profesional efectuada mediante las redes de televisión satelitales y las redes informatizadas han traído como consecuencia profundos cambios en los procesos de producción, distribución, almacenamiento y consumo de la información y el conocimiento, acordes con los modelos de las sociedades postindustrializadas. Estos modelos de sociedad han establecido asimismo los estándares mundiales de evaluación, acreditación y certificación de los conocimientos científicos, humanísticos y de competencias tecnológicas para concurrir en los mercados laborales nacionales e internacionales.

En el campo de la educación universitaria y la formación profesional, la introducción de las nuevas tecnologías de información y comunicación (NTIC) representa una acción estratégica para atender las demandas sociales, económicas y culturales derivadas de los procesos de cambio estructural de la sociedad y de las instituciones: 1) la demanda social de expansión y diversificación de los sistemas educativos, 2) el requerimiento económico de diversificar formaciones profesionales que necesitan los nuevos mercados laborales y

3) el imperativo de un cambio cultural de las formas de pensar y actuar para enfrentar la nueva sociedad de la información y el conocimiento para el trabajo.

De la convergencia de los campos de la educación y el trabajo, destacamos como un problema fundamental la necesidad de formar científicos, técnicos, humanistas y artistas capaces de generar nuevos conocimientos en diversos campos, así como profesionales que adquieran nuevas competencias mediante sistemas flexibles de educación y formación permanente y continua.

La UNAM, por ser una de las instituciones líderes de la educación superior en México y en los campos de la ciencia, las humanidades, las artes y las innovaciones tecnológicas, ha emprendido diversas estrategias de difusión de información y conocimientos para atender las demandas específicas de los diversos sectores de la sociedad, mediante el uso de redes de televisión vía satélite y redes informatizadas.

La Dirección General de Televisión Universitaria (TV-UNAM) y la Dirección General de Servicios de Cómputo Académico (DGSCA) representan los núcleos fundamentales de las redes de telecomunicaciones de nuestra máxima casa de estudios que posibilitan la interacción entre comunidades universitarias de investigadores, expertos, docentes y estudiantes, mediante las teleconferencias, el correo electrónico, videoconferencias interactivas y foros de discusión, acceso a la consulta de acervos bibliográficos y hemerográficos, bancos de datos e imágenes provenientes de todo el mundo.

Estas redes permiten producir, transferir y consumir enormes volúmenes de información, a grandes distancias y con gran velocidad, desde las más ricas bibliotecas y los más equipados laboratorios y talleres hasta el aula más distante.

¹ Manuel Castells, *La société en réseaux. L'ère de l'information*, Fayard, Francia, 1998, p. 43.

De la televisión vía satélite a la red integrada de telecomunicaciones

En 1985, con el lanzamiento de los satélites Morelos I y II, se transforman los sistemas de telecomunicación en México, como el teléfono, la radio, la televisión y las redes de cómputo. A partir de 1986, la UNAM realiza las primeras experiencias de transmisión vía satélite de programas de actualización y superación profesional en los campos de la salud, la ingeniería y la formación de docentes.² Cada una de estas experiencias se lleva a cabo con la participación de diversas secretarías de Estado y otras instituciones públicas.

En 1987 la UNAM ingresa a la Red Académica de Cómputo Bitnet, extendida desde la Ciudad Universitaria hasta San Antonio, Texas, en los Estados Unidos, a través del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. A partir de 1989, la UNAM establece un convenio de enlace con la red NSF de Estados Unidos, conformada por redes de fibra óptica que impulsaron el desarrollo tecnológico acelerado

² En 1986 se inicia el Programa Experimental de Educación Médica Continua Vía Satélite. En 1988 continúan los programas destinados al sector salud con la serie *Allis vivere*, que se retransmite años más tarde con el nombre de *Calidad de vida*. En el mismo año se inicia la difusión del Programa de Capacitación Tecnológica Vía Satélite y en 1989 se difunde la serie *Formación docente* dirigida a formar docentes y profesionales del área de contaduría y administración en todo el país.

de las telecomunicaciones en el campo de la educación superior en México. Cabe destacar que en 1990 la UNAM es la primera institución latinoamericana que se incorpora a la red Internet.

En 1992, la UNAM inaugura oficialmente la Red Integral de Telecomunicaciones (RIT-UNAM), constituida por una red de voz, una red de datos (Red UNAM) y una red de videoconferencias que cubren varias regiones del país, desde Ensenada, Baja California, hasta Puerto Morelos, Quintana Roo. Actualmente, al sistema lo forman redes operacionales vía satélite, vía microondas y por fibra óptica, que permiten enlazar más de seiscientas redes locales de cómputo del país.

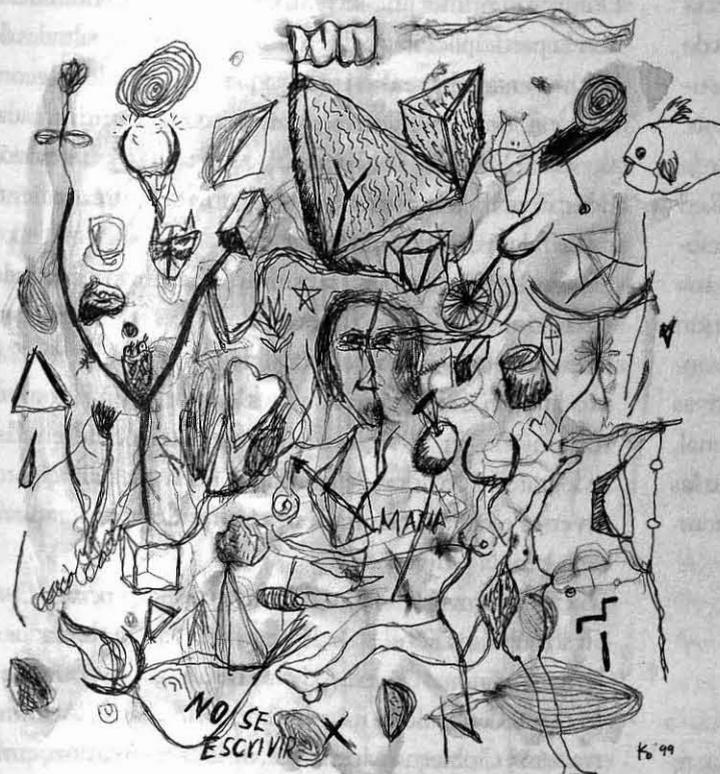
Gracias a la capacidad de la infraestructura tecnológica instalada, los investigadores de la UNAM establecen los primeros enlaces vía satélite con la estación Puerto Morelos del Instituto de Ciencias del Mar y Limnología, ubicado en el estado de Quintana Roo, con el observatorio astronómico ubicado en la Sierra de San Pedro Mártir, Baja California, y con la estación Tetitlán del Servicio Sismológico Nacional a cargo del Instituto de Geofísica, situado en la Sierra de Guerrero.

Durante 1995 y 1996, la Red de Estaciones Satelitales y la Red-UNAM integran los diversos campus universitarios del área metropolitana y la mayoría de las universidades estatales.³ En marzo de 1995, se inician los enlaces por videoconferencia con la Escuela Para Extranjeros de San Antonio, Texas (EPESA), que abren una vía de acceso para la comunicación con el mundo. Además de las sesiones de videoconferencias y contactos externos con instituciones nacionales, la UNAM ha establecido conexiones con universidades estadounidenses y europeas, entre las que cabe destacar las de Texas, Nueva York, California, San Diego, la Sorbona de París y otras instituciones francesas.

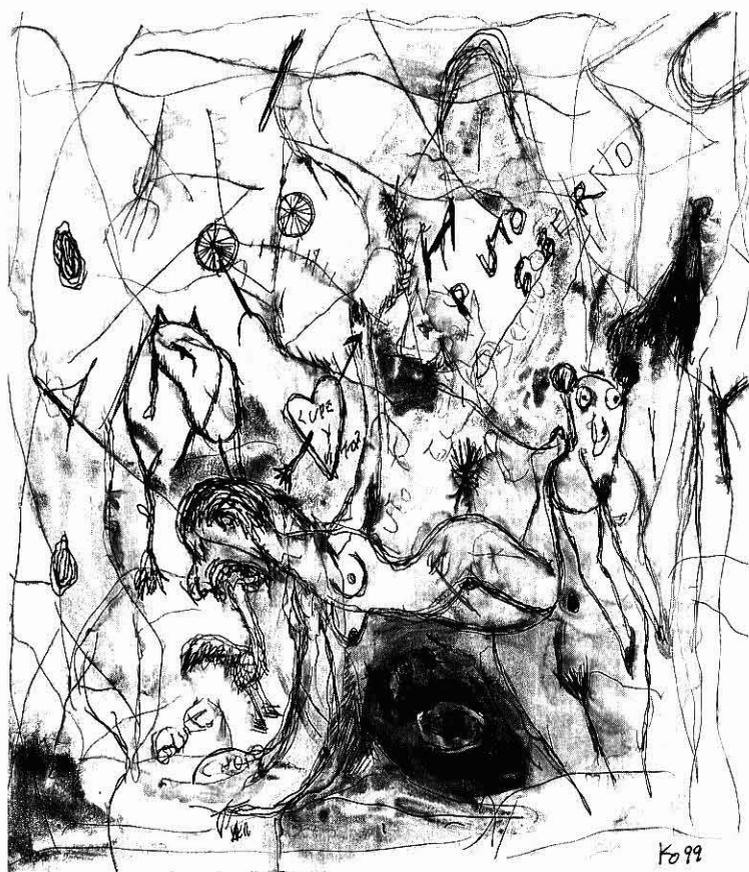
En el área metropolitana, la red de microondas enlaza los diferentes campus de las unidades multidisciplinarias, los planteles de la Escuela Nacional Preparatoria y del Colegio de Ciencias y Humanidades. En el interior del campus de la Ciudad Universitaria, la comunicación se realiza por fibra óptica.

³ En 1995, la Red de Estaciones Satelitales amplía sus servicios a los estados de Morelos, Querétaro, Guerrero, Chiapas, Quintana Roo, Chihuahua, Sonora, Sinaloa y Yucatán y a Houston, Texas.

En 1996, la Red UNAM integra el Estado de México, Nuevo León, Oaxaca, Veracruz, Michoacán y Tabasco.



Renato González



Renato González

En una primera etapa, la RIT-UNAM se propone como objetivos fundamentales posibilitar el acceso y el intercambio de información académica y científica nacional e internacional mediante sesiones remotas, la transferencia de archivos y correo electrónico, la consulta de bancos de datos, archivos hemerográficos y bibliotecas de las instituciones de educación superior y universidades del país. Como parte de la Red Académica Nacional, la red de la UNAM ha ofrecido a los universitarios el acceso a la Red Mexicana de Centros de Investigación del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Siracyt), a la Red Mexicana de Instituciones Educativas de la Secretaría de Educación Pública (Rutyc), a la Red del Instituto Politécnico Nacional (IPN) y a la Red Mexicana de Instituciones Educativas Privadas (Mexnet), entre otras. En el plano internacional, gracias a Internet se tiene acceso a la información de las más importantes universidades y bibliotecas del mundo.

Educación y formación a distancia vía satélite

A partir de 1995, la Secretaría de Educación Pública puso a disposición de las instituciones de educación superior las redes y servicios generales de telecomunicación (comunicación

satelital, teléfono, Internet y otros) con el propósito de diversificar, fortalecer y ampliar las ofertas educativas destinadas a los diversos grupos sociales a través de programas de educación y formación a distancia.

Gracias al sistema de satélites Edusat, se integró una red interinstitucional de educación superior conformada por la UNAM, la Universidad Pedagógica Nacional, el Instituto Politécnico Nacional, el Sistema de Educación Tecnológica, el Colegio Nacional de Educación Profesional Técnica, entre otras instituciones educativas, y apoyada por la Unidad de Televisión Educativa y el Instituto Latinoamericano de Comunicación Educativa (ILCE), para difundir programas académicos de apoyo a la enseñanza universitaria y la formación profesional.

A través de Edusat, la UNAM logra enlazar universidades públicas estatales, asociaciones de egresados, agrupaciones de profesionales y otras instituciones educativas, con la finalidad de atender las demandas sociales de formación, actualización y capacitación profesional.

La Dirección General de Televisión Universitaria firmó un convenio con el ILCE para aprovechar la infraestructura satelital y establecer una barra de programación regular para difundir eventos culturales y científicos, así como seminarios, diplomados y conferencias. Durante el primer año se realizaron 113 teleconferencias con la participación de diferentes escuelas y facultades de la Universidad y se dio inicio a la recepción de teleconferencias de instituciones españolas como las universidades Complutense y de Navarra, la Asociación de Televisión Educativa Iberoamericana y el Centro de Entrenamiento de la Televisión Educativa de la SEP.

En 1996, TV-UNAM transmitió 423 programas académicos como seminarios, diplomados, talleres, cursos y conferencias que sumaron un total de 523 horas. En 1997 se produjeron 62 programas y se alcanzaron 535 horas de transmisión. En 1998, se realizaron 97 teleconferencias y se lograron 206 horas de transmisión, en que participaron diversas escuelas, facultades y centros de investigaciones de la propia Universidad.

De la programación académica generada por TV-UNAM en los últimos años, vale la pena destacar diplomados de alcance nacional como Medicina de Cirugía y Zootecnia en Perros y Gatos de la Facultad de Veterinaria; Administración y Gobierno Municipal, de la ENEP-Acatlán, con la participación de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales;

Educación a Distancia, del Sistema de Universidad Abierta; Tratamiento de Aguas Residuales e Ingeniería de Calderas y Recipientes Sujetos a Presión, de la Facultad de Ingeniería; Prospectiva de la Educación Superior, la Ciencia y la Tecnología, programa interinstitucional a cargo del ex CISE, y Prospectiva de la Educación Superior Frente a los Retos del Desarrollo Sustentable, programa interinstitucional creado con la coordinación del CESU-UNAM. Cada uno integró una red de 25 y 30 universidades e instituciones de educación superior participantes, respectivamente.

También vale la pena mencionar la transmisión simultánea vía satélite y vía videoconferencia de la Reunión Internacional sobre Medicamentos Genéricos Intercambiables, organizada por la Secretaría de Salud con el apoyo de TV-UNAM y recibida por todas las universidades estatales del país, el sector de empresarios de laboratorios farmacéuticos y 92 hospitales generales mexicanos.

En lo que va de la segunda mitad de la década de los noventas, TV-UNAM ha firmado múltiples convenios de producción y difusión de programas de divulgación científica y técnica con instituciones como la Secretaría del Medio Ambiente, Recursos Hidráulicos y Pesca (Semamap), la Secretaría de Educación Pública (SEP), el Conasida, el Consejo Británico, la Universidad de San Diego, el Hospital Pediátrico de la Habana, Cuba, y diversas instituciones españolas.

Con el propósito de consolidar esfuerzos y promover el desarrollo de la televisión universitaria, en el último año se llevaron a cabo gestiones ante la Secretaría de Comunicaciones y Transportes (SCT) para operar una frecuencia de televisión abierta dentro de la Ciudad Universitaria y enlazar los otros campus de la UNAM, con la posibilidad de lanzar esta señal simultáneamente vía satélite por el sistema Edusat a toda América Latina. La propuesta del canal comprende tres segmentos: a) la barra de formación especializada para cursos y diplomados, b) la de formación básica para apoyo a la docencia y c) la de vinculación para la difusión de trabajos de las áreas de ciencias, humanidades y artes.

Cómputo y telecomunicaciones

La Dirección General de Servicios de Cómputo Académico (DGSCA), columna vertebral de la Red Integral de Telecomunicaciones de la UNAM, ha tenido como misión fundamental ofrecer los servicios estratégicos en el campo del cómputo y las telecomunicaciones para apoyar la funciones de investigación, docencia y extensión de la Universidad.

En los últimos años de la década, la DGSCA ha logrado consolidar la Red Integral de Telecomunicaciones de la UNAM. En 1998, contaba ya con 1 514 kilómetros de fibra óptica que permiten conectar 21 000 computadoras en la UNAM y otras 20 000 de 150 instituciones externas a ella, para así proporcionar servicios a 110 000 usuarios, lo que significa un incremento de 49 % de usuarios con relación al año anterior.

Actualmente, la UNAM ofrece sus servicios de correo electrónico, FTP, Telnet y www a 12 700 usuarios, con una afluencia de consulta promedio mensual de 16 101 000. Esta cifra representa un incremento real de tres millones de accesos con respecto a periodos anteriores. La DGSCA pone diariamente a la disposición de los universitarios las publicaciones digitalizadas de los más importantes periódicos de circulación nacional, revistas, ediciones electrónicas diseñadas en www de obras literarias y humanísticas, documentos y libros de información técnica y un acceso temporal a la Enciclopedia Británica en línea.⁴

Con la incorporación al ISDN en la infraestructura de la videoconferencia, la UNAM logra su interconexión múltiple a nivel mundial, con capacidad de 36 puertos de conmutación que le permiten generar hasta 18 videoconferencias simultáneas. Este desarrollo tecnológico sitúa a la UNAM como líder de las instituciones educativas nacionales.

Durante el año 1998 se transmitieron 17 965 horas en sus 36 salas de videoconferencias, con posibilidad de conexión directa a 110 puntos y 50 puntos de conexión indirecta en el país, lo que representa una capacidad de conectividad de 160 puntos a través de la UNAM. Los programas de educación continua por videoconferencia, específicos de la DGSCA, ofrecen fundamentalmente cursos de computación y telecomunicaciones desde los niveles básicos hasta los avanzados. Sin embargo, la función principal de la red de videoconferencias es difundir los programas académicos de las diversas dependencias de la Universidad.

A partir de 1999, la UNAM, por medio de la DGSCA, se integró a la Red Interuniversitaria Mesoamericana, que será el eje de las telecomunicaciones terrestres centroamericanas. Asimismo, la DGSCA diseñó y propuso el proyecto de constituir la Red Metropolitana Universitaria de Alta Velocidad, en la que participarán la ANUIES, el IPN, la UAM y el ITESM, campus Ciudad de México.

⁴ Publicaciones electrónicas en www: *La visión de los vencidos*, *Obras completas de Juan Rulfo*, *Pájaros de fuego* e *Historia social de América Latina*, entre otros títulos.

Aprovechando la infraestructura tecnológica de TV-UNAM y de la DGSCA, la Coordinación de Universidad Abierta y Educación a Distancia (CUAE) creada en febrero de 1997 ofrece programas académicos de las diferentes escuelas y facultades relacionados con la formación abierta, continua y a distancia. Como parte de dicha coordinación vale la pena mencionar el Programa Universidad en Línea, creado en junio del mismo año, con el propósito de impulsar cursos vía Internet, con ayuda del correo electrónico, listas de distribución y foros de discusión, conferencias por computadora, *talk* y otros, hasta configurar nuevos ambientes de colaboración para el aprendizaje y promover la educación en línea.

Las redes universitarias frente al nuevo milenio

Ante la nueva realidad mundial, caracterizada por cambios políticos, económicos y sociales fundamentales, las instituciones de educación superior, nacionales y extranjeras, con capacidad de producir nuevos conocimientos y desarrollar tecnologías, han emprendido estrategias de expansión de sus programas académicos y de sus innovaciones tecnológicas, con el propósito de ampliar los alcances de las redes de sus comunidades académicas y consolidar su liderazgo en los campos de conocimiento de frontera.

Crear y consolidar un sistema de redes satelitales e informatizadas reservado para la educación y la formación a distancia en la UNAM obedece a la preocupación de solucionar algunos problemas que ha planteado el desarrollo de la educación superior nacional en la última década: a) la inexistencia de redes de colaboración entre las instituciones de enseñanza superior, b) la falta de vinculación de las instituciones educativas con el sector productivo, c) la carencia de infraestructura tecnológica para crear, producir y difundir el conocimiento científico, técnico y humanístico de frontera y d) la necesidad de fortalecer la comunicación entre individuos y comunidades científicas.

El urgente imperativo de socializar y actualizar la información y el conocimiento ha vuelto ineludible la creación de redes tecnológicas que faciliten la comunicación humana local y mundial. Sin embargo, la sociedad del futuro deberá

plantearse la pregunta clave de cómo combinar la tecnología y el hombre, la globalización y la fragmentación simultáneas, la Red y el sujeto.⁵ ♦

Bibliografía

- Ferrer Andrade, Guadalupe, *Informes 1995, 1996, 1997 y 1998*, México, Dirección General de Televisión Universitaria-Coordinación de Difusión Cultural-UNAM, 1995, 1996, 1997 y 1998.
- DGSCA-UNAM, *El cómputo y las telecomunicaciones en la UNAM. Testimonios 1989-1996. El sistema de servicios académicos*, DGSCA-UNAM, 1996.
- Pisanty Baruch, Alejandro, *Informes 1996, 1997 y 1998*, DGSCA-UNAM, 1996, 1997 y 1998.
- Martínez Peniche, Jorge Rafael, *Programa Universidad en Línea. Experiencias al hacer cursos en línea. Cuaderno de Trabajo*, núm. 16, Coordinación de Universidad Abierta y Educación a Distancia-UNAM, 1998.

⁵ Manuel Castells, *op. cit.*, p. 44.



Renato González

Hayden White: alcances de una propuesta conceptual

MIGUEL G. RODRÍGUEZ LOZANO

A fines del siglo xx los estudios históricos proponen diversas tendencias tratando de alejarse de paradigmas tradicionales. Se dirigen hacia una nueva historia que abarque todos los campos posibles de la realidad social, de modo que se tenga en lo posible la visión de una historia "total"; tal y como lo propusiera Braudel, "el historiador ... aspirará siempre a aprehender el conjunto, la *totalidad*".¹ Esto ha hecho posible diferentes vertientes conceptuales y aproximativas en el ámbito histórico, sobre todo desarrolladas en las últimas dos décadas, que posibilitan acercamientos a objetos de estudio de diversa índole. La cocina, el cine, la fiesta, el mito, el cuerpo, el inconsciente, el libro, la cotidianidad se han vuelto parte del interés del historiador.² Esa "Nueva Historia", a la que alude, entre otros, Peter Burke, amplió ya los campos de acción.³ Sus posturas, las fuentes utilizadas, el método, se han transformado para advertir también a otros sujetos de la sociedad, como son las mujeres y el pueblo, por ejemplo. Aunado a esto, la filosofía de la historia y la historiografía han mostrado un desarrollo relacionado con las múltiples aproximaciones que hoy en día desembocan en una idea de la historia más plural y por tanto más difícil de atrapar conceptualmente. Ante tal situación, no es extraño el interés que suscita la obra

de Hayden White, quien se convierte en una referencia fundamental en el proceso teórico-metodológico de la filosofía de la historia en esta segunda mitad del siglo xx.

El propósito de este ensayo es clarificar los aspectos trascendentes del modelo teórico desarrollado por Hayden White.⁴ Mi interés en estudiar a White ha sido ocasionado por los siguientes factores: el escepticismo de muchos de los historiadores ante la llamada historia narrativa; el rechazo casi total de esos mismos historiadores a todo lo que suene a análisis del discurso o de la escritura (los historiadores escépticos formados en los extremos de lo que se considera la historia, en el marxismo exacerbante o en el positivismo rebasado, olvidan que al hacer historia y/o historiografía se está frente a un discurso y como tal debe ser analizado con

⁴ Para este ensayo se ha hecho una selección de lecturas de la obra de Hayden White: del libro *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* (1ª ed. en inglés de 1973) se han leído los siguientes capítulos: "Introducción a la poética de la historia", "La imaginación histórica entre la metáfora y la ironía", "Hegel: la poética de la historia y el camino más allá de la ironía" y "La conciencia histórica y el renacimiento de la filosofía de la historia". De *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism* (1ª ed., 1978) se leyeron: "Introduction: Tropology, Discourse, and the Modes of Human Consciousness", "The Tropics of History: The Deep Structure of the New Science" y "The Historical Text as Literary Artefact" (este último en la versión española que apareció en *Historia y gráfica*, núm. 2, con el título de "El texto historiográfico como artefacto literario"). Del último libro, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica* (1ª ed. en inglés de 1987) leí: "El valor de la narrativa en la representación de la realidad" y "La cuestión de la narrativa en la teoría historiográfica actual". Hago esta aclaración, pues el desarrollo de mi trabajo y mi punto de vista se centran en estos textos y no en otros. Por otra parte, de esas lecturas considero con más regularidad para mis observaciones unos textos que otros. Como bien sabe un lector de la obra de White, este autor angloamericano en cada ensayo que escribe generalmente propone cosas que superan sus textos anteriores, lo alejan o lo marcan. En este breve ensayo es difícil cohesionar todo lo que ha escrito White.

¹ F. Braudel, "Historia y sociología", en *La historia y las ciencias sociales*, p. 125.

² Véase Jacques Le Goff y Pierre Nora, *Faire de l'histoire. Nouveaux objets*, 1974.

³ P. Burke, "Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro", en *Formas de hacer historia*, pp. 11-37.

sus características y cualidades), y el temor casi generalizado a enfrentarse a aquellos aspectos que tengan que ver más concretamente con la filosofía de la historia. Lo escrito por White no es la panacea, pero considero que tiene aspectos con los que vale la pena dialogar.

Otra consideración para elaborar este escrito es que la historia narrativa, la base fundamental de lo desarrollado por White, ha provocado polémicas en los últimos diez años y se ha convertido en una referencia para los historiadores.⁵ Contrario a lo que se pudiera pensar, el fin de la his-



Laura Anderson Barbata

toria no ha llegado. Los mecanismos, las formas de hacer historia y de analizarla, como lo he anotado líneas arriba, han cambiado y la obra de White entra en ese cambio. Incluso los grandes historiadores de nuestro país que han visto de manera distinta la función del historiador, Luis González, Edmundo O'Gorman y Álvaro Matute, entre otros, son claro ejemplo de ello. Como José Gaos en su momento, al hablar del estilo del historiador ("El historiador cabal es el que llega a hacer vivir su tema histórico en forma análoga a aquella en que el artista hace vivir su tema literario"),⁶ Edmundo O'Gorman hablaba de la necesidad de escribir bien la historia, de no hacerla acartonada: "el que no sepa

escribir no puede ser historiador, no que sea un gran literato, pero al menos que conozca bien su idioma. *La fabulación es condición de la historia*".⁷

II

Como buen historiador teórico, Hayden White ha provocado la polémica. En realidad, White logró lo que a veces se pierde de vista, y que ha sido marcado por Paul Veyne:

cómo la historia tiene que ver más con la filosofía, en cuanto que el historiador parte de una construcción conceptual al acercarse a los acontecimientos. Según Veyne, el "talento de un historiador está, en una mitad, en inventar conceptos".⁸ Esos conceptos son los que van a hacer que la historia se distinga de otras áreas de estudio. Así, a través de la perspectiva de la conceptualización se llega a hablar de "la historia no acontecimental" (p. 83); aquella que "lleva la conceptualización más lejos de lo que hacen sus fuentes y de lo que hacían los historiadores de antaño" (p. 84). En sí, la historia "no es re-creación, sino explicitación", hay que "inventar esquemas y categorías" que permitan precisamente el análisis (p. 85). A pesar de ello, Roger Chartier y Gabrielle M. Spiegel, por mencionar

dos ejemplos, han puesto en evidencia, el primero con más o menos detalle, los posibles defectos de la conceptualización de White.⁹ Chartier es el más preciso en su

⁷ Martha García, "El derecho a la imaginación: entrevista con Edmundo O'Gorman", *El Nacional*, 4 de octubre de 1991, p. 12.

⁸ P. Veyne, "La historia conceptualizante", en Jacques le Goff y Pierre Nora, *Hacer la historia I. Nuevos problemas*, p. 82.

⁹ R. Chartier ha dicho: "Hayden White se vuelve el paladín de un relativismo absoluto (y muy peligroso) que niega toda posibilidad de establecer un saber 'científico' sobre el pasado. Una vez así desarmada, la historia pierde toda capacidad para separar lo verdadero de lo falso, para decir lo que sucedió, para denunciar las falsificaciones y a los falsarios" ("Cuatro preguntas a Hayden White", *Historia y grafía*, núm. 3). G. M. Spiegel ha anotado: "Nadie mejor que Hayden White ha vinculado las implicaciones de la lingüística postsaussureana con la práctica de la historia", y más adelante: "Al evaluar el reto que representa la semiótica para la investigación histórica, reconoce que desde que se cuestiona la relación del texto literario clásico con su entorno social, se cuestiona también la de los textos o documentos supuestamente 'transparentes'. Cuando se admite un punto de vista postsaussureano acerca del lenguaje, se carece de bases epistemológicas para preservar los usos documentales del lenguaje" (Historia, historicismo y lógica social del texto en la Edad Media", en Perus, Françoise (comp.), *Historia y literatura*, nota 14, p. 130).

⁵ En realidad, la cuestión de la narrativa también ha sido desarrollada en otras materias. Los teóricos de la aún no entendida posmodernidad, Lyotard, por ejemplo, han recuperado, teniendo en cuenta a Wittgenstein, los "juegos del lenguaje" en la sociedad contemporánea europea (léase occidental). Cfr. Jean François Lyotard, "El método. Los juegos del lenguaje", en *La condición postmoderna*, pp. 25-28.

⁶ J. Gaos, "Notas sobre la historiografía", en Matute, Álvaro (coord.), *La teoría de la historia en México (1940-1973)*, pp. 85 y 86.

desacuerdo con White, pero comete un leve desliz —quizás sin intención—, al contraponer una posición teórica con otra: la escuela francesa vs. la escuela angloamericana. En un momento determinado, Chartier dice con respecto a la especificidad de la historia como relato: “Ahí, me parece, la reflexión de Michel de Certeau es más rica y más pertinente que la de Hayden White” (p. 241). Visto a la distancia las dos tendencias tienen límites, las dos también pueden entrecruzarse para juntas lograr una mejor filosofía de la historia. Aquí es donde se localiza el valor de la obra de White.¹⁰

III

La teorización de White parte de algunas tendencias del saber: la lingüística, la teoría literaria, la filosofía de la historia y la historia misma. Las cuatro han sido el sostén fundamental en el desarrollo de la teoría de White. Ubicado en su contexto, el primer libro de White, *Metahistoria...*, responde a situaciones espacio-temporales-ideológicas específicas. El estructuralismo está en boga en la lingüística y la teoría literaria.

Como se sabe, la aparición del *Curso de lingüística general* (1915) de Ferdinand de Saussure vino a modificar la percepción que se tenía del lenguaje; no sólo eso, fue el primero que habló de la semiología, aunque de manera distante de como se va a desarrollar posteriormente por, entre otros, Roland Barthes. Para Saussure la semiología es la ciencia que estudia “la vida de los signos en el seno de la vida social”;¹¹ Barthes amplió esta concepción:

la semiología tiene por objeto todos los sistemas de signos, cualquiera que fuere la sustancia y los límites de estos sistemas; las imágenes, los gestos, los sonidos melódicos, los objetos y los conjuntos de estas sustancias —que pueden encontrarse en ritos, protocolos o espectáculos— constituyen, si no “lenguaje”, al menos sistemas de significación.¹²

El mismo Saussure también es el antecedente más inmediato de lo que será el estructuralismo, al cual debe mucho

White. En efecto, Saussure desarrolló el concepto de signo, el cual, como conjunto, contiene un significante y un significado (pp. 127-130). En otras palabras, estos dos últimos términos se refieren a la forma y el contenido de un discurso. White se interesará, tal vez demasiado, en la forma.

Considerando que el método de White “es formalista”,¹³ no se debe perder de vista a otro autor, Roman Jakobson, quien después de Saussure se vuelve referencia en el proceso teórico de White. Roman Jakobson le dará al acto comunicativo una relevancia que antes de él no se había desarrollado. El concepto de poética utilizado por White proviene de este autor ruso. Para Jakobson, son seis factores los que constituyen el “acto de comunicación verbal” y cada factor “determina” una función. Así:

El destinador manda un mensaje al destinatario. Para que sea operante, el mensaje requiere un contexto de referencia... que el destinatario pueda captar, ya verbal ya susceptible de verbalización; un código del todo, o en parte cuando menos, común a destinador y destinatario (o, en otras palabras, al codificador y al descodificador del mensaje); y, por fin, un contacto, un canal físico y una conexión psicológica entre el destinador y el destinatario, que permite tanto al uno como al otro establecer y mantener una comunicación. Todos estos factores indisolublemente implicados en toda comunicación verbal.¹⁴

A estos factores hay que agregar las funciones: la función referencial “orientada hacia el contexto”; la función emotiva o expresiva “centrada en el destinador”; la función conativa “orientada hacia el destinatario”; la función fática “orientada hacia el contacto”; la función metalingüística que se “centra en el código”; y la función poética que va orientada “hacia el mensaje como tal, el mensaje por el mensaje” (pp. 353-358). Para su propuesta, White está tomando en cuenta que la función poética “tiene que rebasar los límites de la poesía, al mismo tiempo que la indagación lingüística de la poesía no puede limitarse a la función poética” (p. 359). El interés por el discurso, por el relato, es una preocupación muy en boga cuando aparecen las primeras reflexiones de White.

En el aspecto de la filosofía de la historia, el positivismo (“el conocimiento histórico es posible como reflejo fiel

¹⁰ De los seguidores de White sólo tomo como referencia lo expuesto por Alfonso Mendiola en su reseña a *Metahistoria...*: “El valor de *Metahistoria* para la discusión de la naturaleza del conocimiento histórico consiste en haber demostrado que la historia sólo es comprensible desde la retórica literaria. Con eso destacó la relación, tan estrecha, que existe entre historia (relato verdadero) y literatura (relato ficcional)” [*Historia y grafía*, núm. 2, p. 222].

¹¹ F. de Saussure, *Curso de lingüística general*, p. 60.

¹² R. Barthes, *Elementos de semiología*, p. 13.

¹³ H. White, *Metahistoria...*, p. 14.

¹⁴ R. Jakobson, “Lingüística y poética”, en *Ensayos de lingüística general*, p. 352.

... de los hechos del pasado”) y el presentismo (“la historia como una proyección del pensamiento y de los intereses presentes sobre el pasado”) habían estado en franca controversia,¹⁵ lo que impidió, en el fondo, que los historiadores consideraran la perspectiva de White. Ubicado entonces en su momento, los libros de White, sobre todo los dos primeros, responden a preocupaciones precisas de la época. El intento de White es obvio: romper con lo que hasta el momento se había hecho.

Ahora bien, a la distancia, a más de veinte años del primer libro publicado, a más de diez del último, varias de las propuestas de White son vigentes porque nuestro contexto actual así lo exige: frente a la caída del muro de Berlín, la división de la ex Unión Soviética, el avance del neoliberalismo, la interrogación (casi muerte por inanición, según algunos) sobre la historia y el supuesto debilitamiento del materialismo histórico, hacen posible recuperar la historia narrativa, poner en claro la fuerza de la historia narrativa. Esto explica también, entre muchas otras cosas, que White, por ejemplo, a fines de los ochentas, se vuelva una referencia en los estudios literarios, se esté o no de acuerdo con él.¹⁶ Nuestro autor ha puesto en la mesa del conocimiento las estrechas relaciones del discurso histórico y del discurso literario.

IV

Para iniciar su propuesta, White empieza por aclarar que la obra histórica es una “estructura verbal en forma de discurso de prosa narrativa” (*Metahistoria...*, p. 14); mira la historia como una “estructura discursiva”, como un relato.¹⁷ En tanto que estructura, el discurso histórico tiene su base en la narrativa. “La narración —dice White— es una forma de hablar tan universal como el propio lenguaje, y la narrativa es una modalidad de representación verbal.”¹⁸ Para este autor el relato histórico tiene fundamentalmente tres modos de explicación: por la trama, por argumentación y por implicación ideológica. Dentro de estos modos se encuentran modos específicos. En el modo de tramar existen los modos románticos, trágico, cómico y satírico; en

el modo de argumentación están el formista, el mecanicista, el organicista y el contextualista; y en el modo de implicación ideológica aparecen los modos anarquista, radical, conservador y liberal (*Metahistoria...*, p. 39). White va a llamar “entramado” a la posibilidad de operar estos modos. Hasta aquí lo que propone este autor es muy útil a nivel macroestructural y para hacer, aparentemente, análisis del discurso histórico; sin embargo, el problema que yo le veo al modelo de White es que está pensado exclusivamente para los autores del siglo XIX que analiza en *Metahistoria...* White cayó en el error (similar al de los formalistas y los estructuralistas) de encajonar un modelo en ciertas formas de narrar. El modelo le funciona a White en tanto que ya tiene a los historiadores y filósofos que prueban ese modelo. Quizás sin quererlo White propuso un modelo que no se puede aplicar, salvo con ciertas restricciones, a todos los autores (historiadores o filósofos).

La teoría de White se agudiza con la posición que presenta frente a los tropos. Para White el “número de estrategias explicatorias” (los modos) “no es infinito” (y aquí viene la parte más débil de la teoría de White por el encasillamiento del método):

Hay en realidad, cuatro tipos principales, que corresponden a los cuatro tropos principales del lenguaje poético. Por consiguiente, las categorías para analizar los diferentes modos de pensamiento, representación y explicación presentes en campos no científicos, como la historiografía, las encontraremos en las modalidades del propio lenguaje poético. En suma, la teoría de los tropos nos proporciona una base para clasificar las formas estructurales profundas de la imaginación histórica en determinado periodo de su evolución (“La cuestión de...”, p. 40; subrayado mío).

Los tropos nombrados son: la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía.

White pone en práctica su admiración por Giambattista Vico (“the *New Sciences* asserts a strict analogy between the dynamics of metaphorical transformations in language and the transformations of both consciousness and society”).¹⁹ Vico, como bien sabe el lector, escribió que la poesía es la lógica del desarrollo de la mente. La siguiente idea de Vico está cerca de la que se propone White: “De esta suerte todos los tropos poéticos de los descubridores de las cosas por éstas manifestados, por determinación de una es-

¹⁵ Adam Schaff, *Historia y verdad*, p. 118.

¹⁶ Véase a este respecto la parte de “La fiabilidad de la investigación histórica” del artículo de Douwe Fokkema, “Cuestiones epistemológicas”, en Angenot, Marc et al., *Teoría literaria*, pp. 394-406.

¹⁷ H. White, “El texto historiográfico como artefacto literario”, p. 12.

¹⁸ H. White, “La cuestión de la narrativa en la teoría historiográfica actual”, p. 41.

¹⁹ H. White, “The Tropics of History...”, p. 209.

pecie de metonimia, *resultan nacidos de la naturaleza* de las primeras naciones.²⁰ La prioridad que le da Vico a los tropos es la misma que intenta aplicar White en el análisis de Hegel, por ejemplo. El análisis es innovador, no hay duda, pero ¿al reducirlo únicamente a la estructura profunda y a la especificación de los tropos no se cae en una ahistorización de los textos analizables? Esa utilización de los tropos, tan cerrada, recuerda, efectivamente, como lo he anotado, los extremos a los que llegaron los formalistas/estructuralistas. En otro sentido, ¿al encerrar la escritura de la historia en una teoría de los tropos no se está negando la libertad de la narrativa, su individualidad, que, por otro lado, no se explica fuera de una realidad concreta?

De la retórica, la teoría de los tropos (o figuras retóricas) es de una complejidad impresionante, como lo muestra el mismo White en una larguísima nota de *Metahistoria...* (nota 13, pp. 40-42), y por lo mismo de difícil utilidad. ¿Tiene algún caso reducir el análisis de la historia narrativa a estos tropos? Yo creo que no, por el contrario, minimiza el valor de la narrativa, e igualmente ha causado muchas polémicas y diferencias. Observo otra situación: por universal que sea la lengua como sistema, cada uno de los autores estudiados por White entiende y crea de diferente manera el efecto poético de los tropos, de ahí que es difícil captar si un autor está escribiendo en forma metafórica o irónica.

Por todo lo anterior, lo que más me entusiasma de la obra de White es su propuesta de los modos de explicación, el "entramado", y la valorización que hace de la narrativa. Por otra parte, pienso que se puede utilizar esta teorización para analizar los textos que se quieran, no necesariamente los del siglo XIX, pero hay que tomar en cuenta otros aspectos. Siguiendo las mismas propuestas de Jakobson, se debe considerar que el historiador, en cuanto emisor, lo que hace en su práctica discursiva es crear un dialogismo. La búsqueda de fuentes, la lectura de otros autores, hacen posible esa dialogización. También, en cuanto se concibe la escritura de la historia, existe dentro de ésta una relación comunicativa entre el escritor-historiador y el lector que es insoluble. Otros factores más para esa dialogización son la historia personal del historiador y las condiciones sociales (pasadas y presentes) que determinan la narrativa.

Finalmente, el análisis del discurso histórico debe ser más ecléctico y por tanto flexible; en todo caso, el historiador no puede seguir modelos establecidos. Cada gran historiador exige herramientas diferentes en el análisis histo-

riográfico, aunque se considere, por sobre todas las cosas, que lo que se analiza es un discurso histórico. ♦

Bibliografía

- Angenot, Marc *et al.*, *Teoría literaria*, Siglo XXI, México, 1993.
- Barthes, Roland, *Elementos de semiología*, trad. A. Méndez, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1971.
- Braudel, Fernand, *La historia y las ciencias sociales*, Alianza Editorial (LB, 139), Madrid, 1986.
- Burke, Peter, *Formas de hacer historia*, Alianza Editorial (AU, 765), Madrid, 1993.
- Chartier, Roger, "Cuatro preguntas a Hayden White", en *Historia y grafía*, núm. 3, 1994, México, pp. 231-246.
- García, Martha, "El derecho a la imaginación: entrevista con Edmundo O'Gorman", en *El Nacional*, 4 de octubre de 1991, México, p. 12.
- Jakobson, Roman, *Ensayos de lingüística general*, Ariel, Barcelona, 1984.
- Le Goff, Jacques y Pierre Nora, *Faire de l'histoire III. Nouveaux objets*, Gallimard (Folio/histoire, 18), París, 1974.
- y Pierre Nora, *Hacer la historia I. Nuevos problemas*, 2ª ed., Laia (Papel 451/Historia, 43), Barcelona, 1985.
- Lytard, Jean-François, *La condición postmoderna*, Rei, México, 1993.
- Matute, Álvaro (coord.), *La teoría de la historia en México (1940-1973)*, SEP-Diana (Sep70 Diana, 126), México, 1981.
- Mendiola, Alfonso, "La historia, un saber alegórico", *Historia y grafía*, núm. 2, 1994, México, pp. 217-223.
- Perus, Françoise (comp.), *Historia y literatura*, Instituto Mora, México, 1994.
- Saussure, Ferdinand, *Curso de lingüística general*, 20ª ed., trad., pról. y notas A. Alonso, Buenos Aires, Losada, 1980.
- Schaff, Adam, *Historia y verdad*, Grijalbo, México, 1994.
- Vico, Giambattista, *Principios de una ciencia nueva en torno a la naturaleza común de las naciones*, 2ª ed., FCE (CP, 178), México, 1987.
- White, Hayden, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Paidós, Barcelona, 1992.
- , *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, FCE, México, 1992.
- , "Respuesta a las cuatro preguntas del profesor Chartier", *Historia y grafía* (México), núm. 4, 1995, pp. 317-329.
- , "El texto historiográfico como artefacto literario", en *Historia y grafía*, núm. 2, 1994, México, pp. 9-34.
- , *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore y Londres, 1978.

Borges y Rulfo ante la (im)posibilidad de la venganza



LUIS MANUEL ZAVALA GONZÁLEZ

Borges insistió en que la historia de la literatura universal se podría reducir a la diversa entonación de dos o tres metáforas esenciales; en el fondo cualquier historia sería una *Iliada* o una *Odisea*. Los diccionarios de tópicos literarios dan cuenta de una serie de asuntos, más o menos limitada, que se han desarrollado a través de distintas épocas. La huida de un hombre que intenta escapar de la venganza de otro a quien ha agraviado de manera abrumadora es uno de ellos. Dicho tópico dio origen a uno de los cuentos más memorables de Juan Rulfo, "Diles que no me maten", y a varios de los más notables de Jorge Luis Borges.

Creo que la actitud —la diversa entonación— con que ambos asumen el asunto puede ilustrar sus propuestas éticas, estéticas y, en su caso, metafísicas, razón suficiente para justificar este trabajo. Pero no quiero dejar de lado otras motivaciones acaso más profundas: rendir un tributo de admiración a dos autores que a trece años de su muerte todavía señorean, quizá más que nunca, la narrativa hispanoamericana.

Debemos aceptar que sus trayectorias, tanto existenciales como literarias, tomaron rumbos muy diversos, incluso en la manera en que ambos alcanzaron la universalidad: Rulfo mediante una insólita exploración de lo particular, Borges asumiendo un firme cosmopolitismo. Propósitos que exigen distintos usos de lenguaje: Rulfo debe recrear el habla de provincia y elabora una síntesis casi arquetípica de la misma; en cambio, Borges renuncia a todo color local en la búsqueda de un español deliberadamente neutro que pueda ser reconocido por todos los

hispanos.¹ No obstante, en la preferencia por los enunciados breves e intensos debemos reconocer un rasgo estilístico compartido.

Pareciera que sus destinos empiezan a converger sólo a partir de sus cercanas muertes —sólo dos meses transcurren entre una y otra: junio y agosto de 1986—. No fue así. Si escarbamos en sus personalidades y en sus textos encontramos coincidencias insospechadas. Los dos intentaron, por fortuna sin conseguirlo, minimizar su obra; los dos se vieron precisados a sobrellevar la timidez; los dos padecieron una especie de *agarofobia* que los apartaba de los grandes auditorios, no obstante las conferencias que Borges prodigó hacia el término de sus días con más resignación que entusiasmo, excepto al final de ellas, cuando establecía un diálogo con su público. Pienso en sus cargos burocráticos como una especie de refugio que los ponía a salvo de las asechanzas del vulgo. Borges y Rulfo, por igual, serían moradores agradecidos de la Casa de Asterión.

Análogamente la obra de ambos ha encandilado a la crítica en lo que tiene de patetismo o de perplejidad, de deslumbrantes ejercicios de estilo, de instauración de universos tan insólitos como abrumadores. Por el contrario, pocos han advertido los chisporroteos de humor que emanan de sus páginas; humor de calidad muy distinta: quevediano

¹ "Voz que nunca hemos oído en la calle ni el campo (no me refiero a los diálogos), pero que todos sabemos que desde Rulfo es la voz que mejor nos dice." Si como sugiere el autor, Rulfo ha inventado la voz de México, en alguna medida, la de Borges sería la voz de todos los hispanos. Víctor Herrera, "Tepemezquites y totochilos", en *Homenaje a Juan Rulfo*, *La Gaceta*, FCE, enero de 1996, p. 31.

y goyesco el de Rulfo, socarrón y travieso el de Borges; un humor que en los desacatos a los mitos se convierte en injuria o en chanza, en el fondo una forma de sana irreverencia. Así, sólo Rulfo podrá decir que Carlos Fuentes es Bobó (seguramente el personaje más fatuo y frívolo de *La región más transparente*) y Borges confesar que los últimos cincuenta años de *Cien años de soledad* se le hicieron muy largos. En fin, hasta el humor los une y los separa.

Ya inmersos en el tema que nos ocupa —la venganza—, quiero llamar la atención sobre un detalle decisivo: Rulfo desarrolla sus cuentos a partir de hechos reales, de experiencias concretas: él vio o escuchó historias de venganza (según él se las contaba el tío Celerino, por eso, cuando éste murió, dejó de escribir); Borges, por su parte, las inventa o las toma de la tradición literaria. Distinto origen, distinto tratamiento; las consecuencias no se hacen esperar. Por principio de cuentas, los personajes rulfianos no pueden evadir la situación vital que los agobia; de los de Borges, en tanto que fantásticos, todo puede esperarse. Pero qué mejor que enfrentar los textos a fin de que dialoguen, de que nos descubran lo que el otro está diciéndonos.

Vamos a partir de dos cuentos emblemáticos: "Diles que no me maten" y "Episodio del enemigo"; seguramente después aparecerán más textos convocados. Por lo pronto, a los dos cuentos antes mencionados los une la contundencia del principio:

"—¡Diles que no me maten, Justino! Anda, vete a decirles eso. Que por caridad. Así diles."

"Tantos años huyendo y esperando y ahora el enemigo estaba en mi casa."²

Empiezan los contrastes. Palabras vehementes espoleadas por la urgencia y la desesperación las de Juvencio Nava; palabras serenas, elegantes, poéticas, las del Borges narrador (de hecho, inicia con un terso endecasílabo: "Tantos años huyendo y esperando...") En el fondo palabras que responden a circunstancias muy diversas: Juvencio Nava se encuentra cercado por la realidad apremiante, mientras Borges —autor, narrador y personaje de su cuento— la desplaza para crear un mundo aparte. Pero las diferencias entre las dos historias van más allá de la mera oposición reali-

dad/fantasia; el realismo llevado al extremo parece fantástico, insistía Borges: no en balde podemos encontrar "Luvina" en antologías de literatura fantástica.³ Hay otras diferencias en las que es preciso detenernos; una de las más importantes la constituyen los argumentos con los que Juvencio Nava y Borges personaje intentan salvar su vida.

Juvencio Nava apela básicamente a la piedad: ha sufrido mucho, ha perdido todo, ya está viejo. Pero nadie lo escucha, los hombres que lo llevan preso semejan bultos y como bultos se comportan.⁴ El hijo de Guadalupe Terreros le habla desde el otro lado de la puerta, desde una insalvable distancia moral. Ni siquiera lo mira, tal vez por no compadecerse. De pronto Juvencio acude a la razón para quitarle dignidad a la venganza: ya vale muy poco; o se interesa, o finge interesarse, en el destino del vengador: "Dile que lo haga [que no lo mate] por la bendita salvación de su alma." Finalmente junto con el pasado desea enterrar su crimen: "—¿A don Lupe? Sí, dile que sí lo conocí. *Ya murió*" (el subrayado es mío). Pero para el hijo de don Lupe, el "viejo asunto" no está muerto ni enterrado, la presencia de Juvencio Nava lo revive:

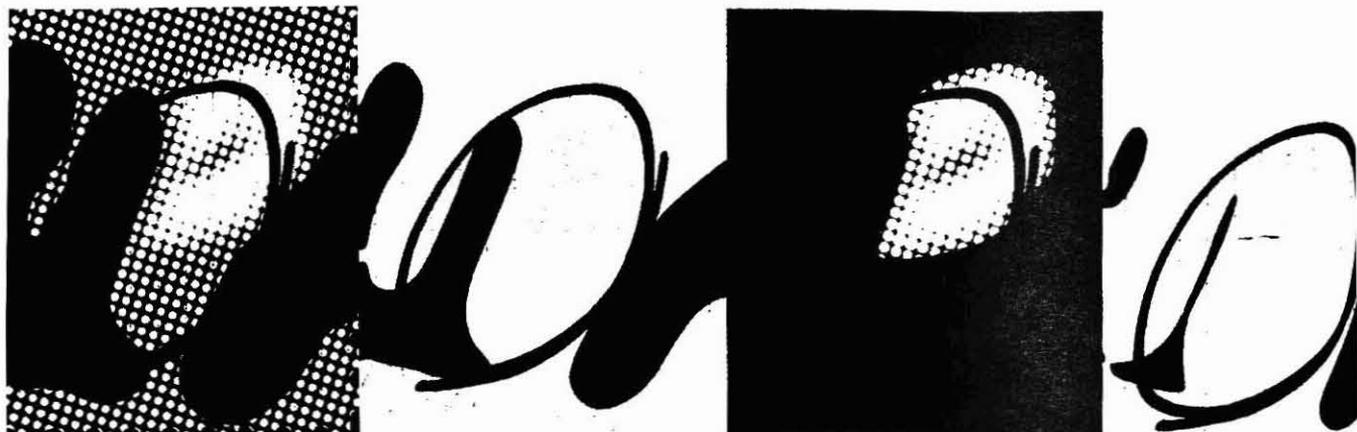
Esto, con el tiempo, parece olvidarse: Uno trata de olvidarlo: Lo que no se olvida es llegar a saber que el que hizo aquello está aún vivo, alimentando su alma podrida con la ilusión de la vida eterna. No podría perdonar a ése aunque no lo conozco; pero el hecho de que se haya puesto en el lugar donde yo sé que está, me da ánimos para acabar con él. No puedo perdonarle que siga viviendo. No debía haber nacido nunca.

Podemos suponer que en el fondo el hijo de Guadalupe Terreros mata a Juvencio Nava para así terminar con el pasado —móvil que comparten los dos—: su nombre es como una clave que lo contiene todo, de ahí que la venganza no pueda ejecutarse en el anonimato. El patetismo del último enunciado deja traslucir algo más: ¿por qué Juvencio no debió nacer? Claro, mató a Guadalupe Terreros, pero ¿qué representa esa muerte?; sobre todo, ¿qué representa para su hijo? Significa quedarse a la deriva, perder

² Son tantas las ediciones y las antologías donde aparecen los cuentos de Borges y de Rulfo que considero casi inútil dar las referencias bibliográficas. Para cualquier aclaración cito en seguida los libros consultados. "Emma Zunz" y "Episodio del enemigo" forman parte de la *Nueva antología personal* de Jorge Luis Borges, Bruguera, Barcelona, 1982, y "La espera", de *El Aleph*, Emecé, Buenos Aires, 1996. Por su parte, los cuentos de Juan Rulfo aparecen en la edición de *El llano en llamas*, Lecturas mexicanas, México, 1980.

³ Oscar Hahn, *Cuento fantástico hispanoamericano. Siglo xx*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1997. "Luvina" también aparece en la *Antología de cuentos de misterio y terror* compilada por Ilán Stavans y publicada en la Colección "Sepan Cuantos...", Porrúa, México, 1993.

⁴ La intertextualidad aprovecha cualquier resquicio para mostrarse. En este pasaje, para nuestro agrado y sorpresa, Rulfo nos hace recordar la hipálage más querida por Borges, el famoso hexámetro de la *Eneida* de Virgilio: *Ibant obscuri sola sub nocte per umbras*.



José Castro Leñero

un asidero fundamental: "Es algo difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta." Y en última instancia truncar un proyecto de vida, no poder ser de otra manera, no poder ser otro; es como si la identidad del hijo de don Lupe se hubiera perdido para siempre, como si hubiera muerto con su padre, de ahí que no se le dé nombre. O, por el contrario, como si la muerte del padre hubiera sellado su identidad de un modo irreversible y anulara todas las demás. Y de ahora en adelante sólo será el hijo de don Lupe.

Tampoco podemos descartar la presencia de traumas ancestrales. Acaso los pensadores de lo mexicano tengan razón y sin padre no adquirimos legitimidad, o cuando menos no la adquirimos ante los otros. A los mexicanos nos agobia la rigidez; pienso que el drama del hijo de don Lupe se origina en su falta de flexibilidad, lo que le impide asumir otra identidad derivada de las circunstancias: la de huérfano; tal parece que éstas, sobre todo la muerte de su padre a manos de Juvencio Nava, le hubiesen arrebatado su verdadera identidad: Él no puede acceder como un inolvidable personaje de Borges (Tzinacán, "La escritura del Dios") a la revelación salvadora: "Un hombre se confunde, gradualmente, con la forma de su destino; un hombre es, a la larga, sus circunstancias."⁵

Pasemos al "Episodio del enemigo". Borges personaje habita una casa situada en lo alto; ve cómo un hombre apoyado en su báculo — parece un anciano — sube penosamente hacia ella. Se oyen unos toquidos a la puerta; Borges, movido por la compasión, la abre y lo invita a pasar. Ya

⁵ Tzinacán, mago de la pirámide de Qaholom, recibe un conocimiento que lo hace todopoderoso. Puede revertir el curso de la historia, puede vengarse de Pedro de Alvarado, quien lo tiene cautivo. No lo hace porque entiende que ambos son prisioneros de sus circunstancias y porque su identidad ya es otra: ya no se acuerda de Tzinacán.

dentro, el hombre amenaza a Borges con un arma; todo ha sido una estratagema; está ahí para cobrarse un viejo agravio. Borges, fecundo en recursos como Ulises, acude a la argumentación para salvarse: "—En verdad que ha tiempo maltraté a un niño, pero usted ya no es aquel niño ni yo aquel insensato. Además la venganza no es menos vanidosa y ridícula que el perdón."

El hombre se muestra inflexible. "—Precisamente porque ya no soy aquel niño — me replicó — tengo que matarlo. Sus argumentos, Borges, son meras estratagemas de su terror para que no lo mate. Usted ya no puede hacer nada."

A diferencia de Juvencio Nava, que apela primero al sentimiento, Borges personaje apuesta todo a la lógica irreprochable de su razonamiento; lo avala, por lo demás, un ilustre argumento de Heráclito: nada permanece, todo cambia. Somos fluencia constante, "El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río", dice Borges en un verso memorable. Así, el cambio constante de la identidad convierte la venganza en una imposibilidad metafísica; para justificarla tanto el ofensor como el agraviado deberían permanecer inmutables. Eso es lo que no puede o no quiere comprender el hijo de Guadalupe Terreros, aferrado a una identidad ficticia y, en algún sentido, mítica. Negador tenaz de las circunstancias que le han tocado vivir ("soy yo y mi circunstancia", dijo Ortega y Gasset), no lo tocarían los versos de Machado: Caminante son tus huellas / el camino y nada más / caminante no hay camino / se hace camino al andar / ... caminante no hay camino / sino estrellas en la mar. La misma actitud parece adoptar el hombre que amenaza a Borges, quien se muestra sorprendentemente tranquilo ante la inminencia de la venganza que lo cerca. Pronto sabemos el porqué: posee un recurso irrefutable: la magia:

—Puedo hacer una cosa —le contesté.

—¿Cuál? —me preguntó.

—Despertarme.

Y así lo hice.”

A la manera de un tahúr Borges esgrime la carta inapelable, entonces la amenaza se disipa. Nos sorprende al momento de leer, pero nos parece natural; el sueño se había insinuado desde las líneas iniciales: de pronto el vengador estaba ahí; por eso, también de pronto, Borges puede despertar. La lógica pierde peso en el sueño —¿será una intrusa?—, ámbito, nadie lo ignora, más propicio a la magia. No debe extrañarnos pues que ella nos amenace y ella nos salve.⁶ Por el contrario, en un cuento como “Emma Zunz”, más realista y por tanto más cercano a “Diles que no me maten”, basta la lógica para impedir que la venganza se consume. Emma intenta cobrarse un dolor y un agravio; su padre, acusado injustamente de fraude, se quita la vida agobiado por el oprobio. Antes le ha jurado a su hija que el culpable era el antiguo gerente de la empresa —ahora uno de sus dueños—, Loewenthal. Emma aprovecha una serie de rumores para llegar hasta él; se prepara una huelga, Emma ofrece dar informes.

La venganza se presenta fría y minuciosa; Emma lleva seis años guardando el secreto, no ha descuidado ningún detalle, trabaja en la fábrica de hilados de Loewenthal para acecarse a él. Como parte de su plan, observa el comportamiento de las prostitutas a fin de confundirse con ellas, de poder actuar como ellas. Se entrega a un marinero sueco para experimentar la vergüenza, una vergüenza agravada por la personalidad de Emma (“En abril cumpliría diecinueve años, pero los hombres le inspiraban, aún, un temor casi patológico...”) y por la apariencia particularmente desagradable de ese hombre. La entrega se convierte así en sacrificio, ennoblecido acaso por el propósito que conlleva: cumplir un acto de justicia; y siempre se contempla como un medio, la finalidad es la venganza. Pero cada acto nos transforma: “No se puede tocar una flor sin mover una estrella”, decía el poeta... Por eso, cuando llega el momento de llevar a cabo la venganza Emma ya es otra, no es más la hija dolorida sino una mujer ultrajada. Cambio de identidad que hace imposible la venganza, el medio se convierte en fin, Emma no venga el dolor de la hija sino

⁶ En un cuento de factura más realista, “La espera”, no tiene cabida esa posibilidad. El protagonista (quien toma el nombre de su perseguidor, Alejandro Villari) quiere despertar para disipar la amenaza, pero “en esa magia estaba cuando lo borró la descarga”.

el ultraje padecido por la mujer. Urgida por un intolerable sentimiento de vergüenza, ni siquiera da a conocer a Loewenthal la razón de su proceder (otra condición indispensable para el cumplimiento de la venganza). Así la escena casi trágica que tanto había imaginado —ella se creía un personaje trágico— queda reducida a mera respuesta visceral.

Si en los cuentos de Borges la venganza alcanza una categoría metafísica que termina por anularla, en las historias de Rulfo es la expresión de una patología. Creo que la historia de Emma Zunz revela el abismo que separa a ambos autores.⁷ En un contexto borgiano la venganza del hijo de Guadalupe Terreros resultaría impensable o, en el mejor de los casos, un ejemplo de conducta insólita, la cual debería formar parte de la literatura fantástica, y su comportamiento sería perfectamente equiparable al de Wakfield de Hawthorne, quien regresa a su casa después de muchos años para encontrar que nada ha cambiado (los dos niegan el paso del tiempo y la causalidad por lo que su identidad se mantiene inalterable).

En la narrativa de Rulfo la venganza es una consecuencia natural de un medio enfermizo, pródigo en rencores soterrados, ante el cual los hombres parecen indefensos. Un contexto que posibilita cualquier venganza, incluso entre padres e hijos, como sucede con los Eremitas en “La herencia de Matilde Arcángel”. Ya el título delata una intención irónica acentuada por el comportamiento de los personajes. Matilde, mujer bondadosa como sugiere el apellido, pierde la vida al proteger el cuerpo de su hijo, recién bautizado. Los “berridos” de éste encabritan al caballo que provoca el fatal accidente. A partir de ese momento el padre, quien lo considera culpable, se venga de él humillándolo y negándole todo porque “no me dejó ni siquiera saborearla”. El cuento termina cuando el hijo, quien se había unido a un grupo de rebeldes, regresa al pueblo. Viene a caballo; con la mano izquierda toca la flauta mientras, con la derecha, sostiene el cuerpo inerte de su padre.

El universo rulfiano es un campo propicio para que florezca la venganza, aunque no siempre es así; por momentos

⁷ La historia de Emma Zunz arroja una luz sorprendente sobre uno de nuestros traumas ancestrales, el derivado de la conquista. Frases que delatan una actitud antihispánica y que escuchamos en cualquier momento (“vinieron a conquistarnos”; “es que destruyeron nuestra cultura”) perderían toda justificación lógica o ética si reflexionamos acerca de que, como en el caso de Emma, ya nuestra identidad es otra. Y si asumimos el elemento español como parte inherente y fundadora de nuestro ser resultaría inadmisibles todo revanchismo: no podríamos vengar lo que ya no somos o lo que nunca fuimos, no podríamos rechazar nuestra parte española sin negarnos a nosotros mismos.

la lucidez pone en tela de juicio la venganza, o cuando menos su desmesura. "No debí matarlos a todos, me hubiera conformado con el que tenía que matar...", dice el protagonista de "El hombre" (buscando vengar la muerte de su hermano mata a la esposa y a los hijos del responsable). Pero ese atisbo de ética pronto se desvanece: "pero estaba obscuro y los bultos eran iguales. Después de todo, así de a muchos les costará menos el entierro". No sólo el humor de Rulfo es goyesco, también el personaje lo es; éste parece encarnar los delirios atroces de Goya, de ahí que su justificación sea casi como su adjetivo. De pronto su actitud nos recuerda las palabras con las que Lady Macbeth trata de atenuar la culpa de su esposo: Los dormidos y los muertos son como pinturas.⁸ Pero las palabras, especie de coraza que lo resguarda de la ética, no pueden evitar un íntimo sentimiento de culpa; entonces el personaje asume el drama de Macbeth: "Los muertos pesan más que los vivos; lo aplastan a uno."

Ni qué decir que ahora será el esposo y el padre agraviado quien busque la venganza a pesar de advertir su inutilidad: "¿Acaso yo ganaré algo con eso?" Dilatadas venganzas que abarcan toda una vida, venganzas que engendran venganzas, venganzas tragicómicas pueblan las páginas de Rulfo. En ocasiones la venganza adquiere una dimensión cósmica, como cuando Pedro Páramo se venga de Comala porque sus habitantes no participan de su dolor ante la partida de Susana San Juan. La venganza consiste en un gesto —se cruza de brazos— que aprisiona la voluntad de todo el pueblo.

Pero ya es momento de abandonar el mundo sombrío de Rulfo para regresar a los territorios borgianos donde la venganza siempre aparece acompañada de la reflexión, como en "Otro fragmento apócrifo", uno de sus textos últimos y, por eso mismo, testamentario. Cito la última parte del diálogo.

Dijo el maestro:

—Nadie puede perdonar, ni siquiera el Señor. Si a un hombre lo juzgarán

por sus actos, no hay quien no fuera merecedor del infierno y del cielo. ¿Estás seguro de ser aún aquel hombre que dio muerte a su hermano?

Dijo el discípulo:

—Ya no entiendo la ira que me hizo desnudar el acero.

Dijo el maestro:

—Suelo hablar en parábolas para que la verdad se grave en las almas, pero hablaré contigo como un padre habla con su hijo. Yo no soy aquel hombre que pecó; tú no eres aquel asesino y no hay razón alguna para que sigas siendo su esclavo. Te incumben los deberes de todo hombre: ser justo y ser feliz. Tú mismo tienes que salvarte. Si algo ha quedado de tu culpa yo cargaré con ella.

Lo demás de aquel diálogo se ha perdido (*Los conjurados*, p. 73). Otra vez el fluir del tiempo, otra vez la identidad que cambia, la reflexión constante ahora convertida en prédica. Imposibilidad ética y metafísica, la venganza es desterrada de la vida. Las palabras de Borges tal vez sean el bálsamo que requieren espíritus agobiados como los nuestros y la comprobación de que nuestras manos están limpias. ♦



José Castro Leñero

⁸ Cito la traducción que hace José María Valverde de la Escena II, Acto Segundo, p. 117 para la edición de RBA, Barcelona, 1994.

Treinta años de graffiti: las voces de la calle

◆
BORIS BERENZON GORN

Soy un náufrago en una isla perdida en el mar. Otro día solitario.

No hay nadie más que yo aquí.

Más soledad que la que ningún hombre podría soportar.

Rescátenme antes de que me hunda en la desesperación.

Voy a mandarle un S.O.S. al mundo.

Espero que alguien encuentre mi mensaje en una botella.

Ya pasó un año desde que escribí mi nota. Pero debería haberme dado cuenta antes.

Sólo la esperanza me mantiene entero. El amor puede arreglar tu vida, pero el amor

puede romperte el corazón. Voy a mandarle un S.O.S. al mundo...

Salí esta mañana a caminar.

No pude creer lo que vi: cien mil millones de botellas encalladas en la orilla.

Parece que no soy el único que está solo. Cien mil millones de náufragos buscando un hogar...

Voy a mandarle un S.O.S. al mundo. Espero que alguien encuentre mi mensaje en una botella.

Sting

Hay ruidos en la ciudad, treinta años de manchas de pintura, paredes tachadas una y mil veces.

Hay gritos silenciosos, amenazas nocturnas y desesperados mensajes en una botella.

Hay dibujos de penes descomunales, lenguas en tres dimensiones, dedos en posición del consabido *fuck you*.

Las paredes están en el límite de lo público y de lo privado. Los *graffiti* también. Pero mientras las primeras defienden la intimidad y la propiedad privada, los *graffiti* las transgreden, las toman por asalto, las desnudan.

Por años fueron madurando en las paredes de los baños públicos, en los vagones de los trenes, en los billetes, en los parasoles de los camiones. Fuera de allí no tenían legitimidad, no podían competir con la propaganda política, con la publicidad en general.

¿Qué pasó en los años ochentas para que se produzca una verdadera explosión de los *graffiti* y éstos irrumpen en otros espacios ciudadanos?

¿Qué es lo que latía en los *graffiti*? ¿Qué voces, qué sujetos, qué palabras? ¿Qué sociedad necesitó escribir en los muros, qué sociedad se apuró a tapparlos? ¿Qué lucha empezó a librarse en las paredes? ¿Quiénes fueron retirándose de ese espacio, quiénes comenzaron una nueva persecución? ¿Quiénes querían comunicarse con quiénes? ¿Comenzaron a ser, de algún modo, un medio popular de comunicación, o una forma mediatizada de comunicación interpersonal y, en cierto sentido, de vínculo? ¿Qué portavoceaban los *graffiteros*? ¿Qué contenidos, qué estética, qué ideologías eran las que surgían en esta práctica social? ¿Práctica contestataria? ¿Discursos dentro de discursos? ¿Desmitificación de la palabra oficial? ¿Críticos implacables de la cotidianidad? ¿Qué relación con la aparición de los siniestros años de guerra sucia, de su destape en los comienzos del periodo democrático?

Los subversivos de la comunicación

Mi Partido es un corazón partido.
 Mis ilusiones están todas perdidas.
 Mis sueños fueron todos vendidos tan barato que no lo puedo creer.
 Mis héroes murieron de sobredosis.
 Mis enemigos y amigos están en el poder.
 Ideología, yo quiero una para vivir.

Los *graffiti*, como los músicos de rock, son los nuevos referentes de una generación que ya no cree dócilmente en políticos, sacerdotes, militares y demás criaturas de la institución social.

Sus ideas breves e impactantes hablan de un modo de vida y hasta de una filosofía para los jóvenes.

De los Beatles a esta parte, las letras de canciones, las respuestas ocurrentes en los reportajes y las pintas espontáneas "dan letra" a la nueva generación.

Fue quizás el Mayo francés,¹ como veremos más adelante, el que marcó en el ámbito mundial el punto de giro: el *graffiti* fue un arma privilegiada de combate de lo nuevo contra lo viejo. Lo que había que decir necesitó una nueva manera de decirlo.

No me liberes, yo me encargo de eso.

En los *graffiti* aparece muchas veces lo siniestro transformado, mediante el humor, en un hecho creativo. Lo innombrable, lo que sólo circula como rumor, es allí denunciado, escrito a la vista de todos como para poder nombrarlo en voz alta y discutirlo.

No queremos olimpiadas, queremos revolución.

Queremos todo, lo siempre ajeno, lo nunca nuestro, lo tomaremos.

Éstas fueron algunas de las leyendas que aparecieron luego de los negro-grises sucesos de los movimientos estudiantiles ocurridos en México de 1960 hasta nuestros días.

Otro hecho siniestro de nuestra historia, la existencia de miles de desaparecidos en América Latina durante las últimas tres décadas marcadas por dictaduras militares, es registrado como en un libro de bitácora en las paredes, contestando unas veces discursos hegemónicos:

Tú no desapareciste, por algo será.
 Si lo sabe, cante (un torturador).
 Robe, mate, torture, y consiga alguien que se lo ordene.
 Los latinoamericanos somos desechos humanos.

O adelantando una visión, pesimista en este caso, acerca de nuestro futuro:

Para el día de la madre regale pañuelos blancos.
 Hoy le rechaza una estampita en el metro, mañana lo violará en una pesera.

Hay, en cierto sentido, un efecto de introspección en su lectura. Más allá de coincidir o no con las expresiones, el fuerte tono autocrítico facilita la identificación, ayuda a pensar, hace las veces de un interpretador colectivo, dirigido al conjunto de la sociedad. Lo latente tiene un canal para manifestarse.

¹ Véase en Michel de Certeau, *La toma de la palabra y otros escritos políticos*, México, 1995, 236 pp., cómo el 68 francés es una revolución simbólica en donde el *graffiti* tiene este papel.



Aparece en este punto un interrogante: ¿puede la creatividad popular ejercer un efecto preventivo?

La creatividad es transformadora del sujeto y el contexto; se caracteriza como un pensamiento divergente, que busca genuinas formas de exploración, de conocimiento y de expresión de lo real. La creatividad es por esencia transgresión, en tanto explora, busca nuevos caminos, inéditos significados, nacientes formas de vida y expresión.

Más allá de su efectividad en cada sujeto, el solo hecho de facilitar el debate, hacer reír o indignarse, provocar reflexiones o cualquier emoción es suficiente. El *graffiti* cumple, en ese aspecto, un papel movilizante y permisivo.

Cree en mí. Creo en ti.

Yo creo que tanto las leyendas, lejos de la crítica de quienes ven en la recurrencia, el humor negro o el pesimismo un elemento nocivo, así como cualquier discurso de los medios de comunicación, no se leen pasivamente. Cada lectura es a su vez una operación discursiva o pictográfica nueva donde se resemantiza, se transforma o acepta el sentido recibido, más críticamente o más acríticamente. Y esta diferencia, que tiene su importancia en lo individual, no deja de pasar a un segundo plano en un análisis macro, donde lo que me interesa es resaltar que el sentido es siempre una apropiación.

La manipulación, como la explotación, necesita por lo menos dos sujetos. Y si es importante analizar las intenciones de los medios o de los discursos institucionales, tal vez lo sea más comprender qué hace la gente con aquello que recibe.

El problema no es que nos mientan, el problema es que les creamos. Si Sartre había planteado el problema de “lo que hacen los demás de mí a lo que hago yo con lo que los demás hicieron de mí”,² igualmente se puede ver así el estado de los discursos que circulan y de los sentidos que tratan de imponerse socialmente.

² Véase Jean Paul Sartre, *Autobiografía. Las palabras* (varias ediciones).

Los *graffiti* son una estrategia popular, no la única ni la privilegiada, en cualquier situación, de desocultamiento, de desmitificación de un supuesto orden natural en la sociedad.

La conciencia crítica es una forma de vinculación con lo real, que implica la superación de ilusiones acerca de la propia situación, como sujeto, como grupo, como pueblo. Esta conciencia crítica se logra en un proceso de transformación, en una praxis capaz de modificar situaciones que requieren la ilusión o la ficción para resultar tolerables.

Mira tu trabajo: la nada y la tortura participan de él.
Mírense, están tristes...

El rock y los *graffiti* tienen una estrecha relación: unos y otros se alimentan mutuamente. Frases tomadas de canciones se escriben en las paredes, nombres de ídolos o de grupos inundan la ciudad y sus metáforas se usan para expresar nuevos mensajes.

A su vez el rock y la canción popular incorporan la estética de las paredes y no pocas veces alguna de sus frases. (En la portada de un disco se ve a Charly García o a Joaquín Sabina sentados bajo una pared donde aparece un *graffiti*.)

El homenaje máximo lo brindó Horacio Fontova,³ quien a mediados de los ochentas escribió una canción donde el aerosol era el protagonista y hablaba en primera persona: "Cuando todos callaban yo era el único que hablaba, por mi pico se cantaron mil leyendas de la calle."

Evidentemente hay un factor de edad en esta identificación: los jóvenes que escriben la ciudad son los mismos que van a los conciertos o tienen su banda de rock, punk, funk o rap.

La escritura o la pinta es una práctica nocturna, organizada, individual o grupal, maneja los códigos de lo clandestino, calcula el riesgo, apura los tiempos. El uso predominante del aerosol y los trazos muchas veces inacabados dan cuenta del apuro cuando no de la carrera emprendida para eludir la persecución. La noche implica un comportamiento distinto que el practicado en el transcurso del día. La tensión vital baja, las defensas y los mecanismos de autocensura se debilitan. Con la oscuridad emerge la imaginación, aportando soluciones a las dificultades planteadas durante el día. Vincula la noche a la conspiración, por ser un modelo natural de comportamiento que tiene su pauta en el sueño. En ella se organizan determinadas fuerzas que apuntan a obtener un cambio y manejar de manera distinta el destino de la comunidad en la que surgen.

Tengo la sensación de que el *graffiti* no sólo transgrede con las pautas de conducta de los jóvenes: los encargados de vigilar y castigar⁴ homologan a sus autores con los activistas políticos y religiosos.

Ellos son los subversivos de la comunicación, los francotiradores del *spray*, los guerreros nocturnos. No provocan la risa en todos. Ni la complicidad. Hay quienes consideran a nuestros artistas como sus enemigos jurados: los hom-

³ Véase Osvaldo Marzullo, *¡Viva el graffiti!*, Galerna, Argentina, 1988.

⁴ Véase Michel Foucault, "La voluntad del saber", en *Historia de la sexualidad*.





bres deberían saber —como enseñó Heráclito⁵ hace algunos siglos— que la guerra es general.⁶

¿Y los que pintan esvásticas o escriben mensajes de muerte e intolerancia?⁷

Creo que no habría que apresurarse a censurar de antemano e ideológicamente estas expresiones. Al respecto pienso que por nuestras matrices estamos entrenados para comprender, para clasificar. Y aquí tal vez haga falta ser un poco más amplios, soslayar la irritación que estos mensajes sean capaces de provocarnos, transitar por un no entender para poder acercarnos a

una posterior comprensión del fenómeno complejo. Muchas veces el efecto buscado por los graffiteros cercanos a la cultura punk y las bandas es un choque frontal, y para ello no ahorran ningún tipo de símbolos. No sé si es una expresión fascista o una manera marginal de “cagarse en todo”. Es un tema delicado y abierto.

El *graffiti* rompe la ilusión de los sentidos univalentes. La institución de la sociedad implica institución de significaciones, de lo imaginario social de significaciones compartidas por los individuos; la sociedad instituye lo real, lo valedero, fija las fronteras de lo posible y lo imposible; los graffiteros parecen tenerlo claro en sus prácticas. Ellos luchan por ampliar esas fronteras desde el margen, beben de ese magma y lo acrecientan con sus narraciones.

La mentira es una verdad. No hay tema cerrado y así lo demuestran las tachaduras, las contestaciones, el juego retórico y la denuncia de lo verosímil que quiere hacerse pasar por verdadero.

Provocan —como decía Hölderlin con respecto al arte—⁸ “una catástrofe de sentido”. Y esta catástrofe no hace otra cosa que mostrarnos las significaciones, la misma realidad social como producto de construcciones. Construcciones arbitrarias, es decir que no responden a un “reflejo” de lo real ni guardan correspondencia con él. Son más una construcción dentro de la trama discursiva, de la infinita semiosis social, que una adecuación a la “realidad objetiva”. Por esta grieta se pueden observar los materiales de la construcción, posibilitando asimismo nuevas alternativas, nuevos sentidos.

La metacomunicación es un discurso acerca de las reglas del discurso. Una comunicación acerca de la misma comunicación. Esta autorreflexividad se halla permanentemente en juego en las paredes, donde los graffiteros van ajustando sus intercambios, van opinando acerca de los cambios de conductas propios y ajenos y sobre su propia actividad. Atentos a la sociedad que los configura, que los aplaude o los denigra, ellos van dejando huellas acerca del destino inmediato o último de su comunicación.

Las paredes limpias no dicen nada.

Hoy no pintar paredes, mañana cortarse el pelo, pasado ponerse las botas.

⁵ Véase Heráclito, *Fragmentos*, traducción de José Gaos, Alcancía, México, 1939.

⁶ *Ibid.*, 1 y 2, pp. 41 y 42.

⁷ Véase Umberto Eco, “El ur fascismo”, en *Cinco escritos morales*, Barcelona, 1998.

⁸ Martin Heidegger, *Hölderlin y la esencia de la poesía*.

Las paredes se borran, mi corazón no !!!
 Morales S.A.: Graffiti a domicilio.

[Demostración sin cargo.
 No hemos tenido tiempo de ser culpables.
 Lo único que faltaba: ¡que legalicen los graffiti!
 Ya nadie lee los graffiti. Es una pena.
 El secreto de la comunicación está en la
 [percepción.
 ¿Cuándo escribirán la historia los que pierden?

La ciudad es un vasto escenario donde los graffiti irrumpen dando algo así como un color imprevisto al decorado. Modifican la escenografía, confunden a los actores y los límites, desestructuran el rutinario transcurrir por el espacio.

Imponen otros ritmos, ponen en duda la linealidad del tiempo, restituyen lo misterioso mediante el azar y el asombro. Cuestionan el orden de la gramática representada, reinstalando algo del caos original. Tienen algo nuevo qué contarnos acerca de los mitos y de nuestros sueños. Se niegan, en definitiva, a seguir siendo sólo público, porque cuentan con un arte poderoso.

El azar, según Ilya Prigogine,⁹ "puede ser la fuente de la creación, el principio explicativo del cambio y la transformación. Una posibilidad para evitar el desencanto de un mundo rígidamente determinado".

⁹ Véase Ilya Prigogine, *Order out of Chaos*, Bantam Books, Nueva York, 1988.





Es preciso explorar sistemáticamente el azar.

Aquí reside parte de la fascinación que despiertan los *graffiti*. Sus autores manejan los códigos poéticos. Sus narraciones y símbolos son del orden de lo mítico, y nos brindan la posibilidad de multiplicar al infinito nuestras fantasías.

Con ellos somos parte de un monumental poema de escritura automática desparramada por todos los rincones de la ciudad. Los surrealistas, decía Lacan, no sabían muy bien lo que hacían. Pero esto se explica, en suma, por el hecho de que eran poetas y, como lo hizo notar hace mucho tiempo Platón, no es para nada forzoso, y sí incluso preferible, que el poeta no sepa lo que hace. Esto es lo que le da a lo que hace su valor primordial.

Pompeya y más allá... el Mayo francés.

Yo he preferido hablar de cosas imposibles porque de lo posible se sabe demasiado.

(Silvio Rodríguez)

La primera aparición histórica del *graffiti* se localiza en Pompeya. A las inscripciones de carácter obsceno y pagano que abundaban en los alrededores de las fastuosas residencias del fin de semana romano les dieron esa denominación. Del italiano proviene su nombre, pues, y su origen, los márgenes más liberales de una sociedad opulenta en lo económico y ecléctica en lo moral.

Lejos de allí, los primeros cristianos refugiados en las catacumbas de la Tierra Santa se identifican con el símbolo de un pez, que dejan grabado en sus paredes.

Pero es en el siglo XX cuando sus usos se extienden. Los *graffiti* invaden baños, vagones del metro, sillas de los camiones, paredes públicas, fábricas, escuelas y universidades. La lucha política y amorosa toma el pincel en sus manos como un arma; los presos tallan en sus celdas frases, nombres y dibujos.

La prensa mundial difunde, a mediados de la década de los sesentas, las leyendas que los jóvenes estadounidenses escriben en los baños de hospitales, restaurantes y prostíbulos de Saigón:

Detengan la guerra. ¡Quiero irme!



Sea feliz: invite a cenar a un vietcong... bueno, pero denme un dato
 [de un restaurante donde sirvan carne de perro.
 Todo el que se acuesta con una vietnamita es demasiado flojo para masturbarse.
 Nacido para matar.
 El Vietnam es una talla de Bob Hope.
 Pacificaremos este país aun cuando debamos matarlos a todos.

El Mayo francés de 1968 irrumpe sin permiso, desorientando a los partidos políticos de izquierda y al mismísimo Estado gaullista. Y, a la manera de un gran manifiesto surrealista, decora París ante la sorpresa e incomprensión de buena parte de la sociedad francesa.

Seamos realistas: pidamos lo imposible.
 Las paredes tienen orejas, nuestras orejas tienen paredes.
 Consuma más, vivirá menos.
 ¿Y si quemamos la Sorbona?
 La insolencia es la nueva arma revolucionaria.
 Eyacula tus deseos.
 Me cago en la sociedad, pero ella me lo retribuye ampliamente.
 Olviden todo lo aprendido y comiencen a soñar.
 Debajo de los adoquines está la playa.

Ellos hacen realidad, la vieja utopía de varios autores: la poesía debe ser hecha por todos.
 En la década de los setentas es América Latina la que toma esta gesta imaginaria y las pintas acompañan a los procesos revolucionarios que se desencadenan. En la Nicaragua de Somoza desempeñaron un papel destacado según lo relata el libro *La insurrección de las paredes*.¹⁰

¹⁰ Omar Cabezas y Dora Téllez, *La insurrección de las paredes*, Nueva Nicaragua, 1985.



Allí se afirma que las “pintas” son las masas en vivo, “su espíritu y estado de ánimo”. Para los somocistas era imposible vigilar las paredes, censurarlas. Por eso se convirtieron en “sorpresa subversiva, en génesis de los actuales medios de comunicación y en la manera que eligió el pueblo para conversar e intercambiar mensajes”.

El libro termina con una frase contundente: “Así como desalojamos a los somocistas del poder, como los desalojamos de los cuarteles, antes los desalojamos de las paredes.”

Nuestra historia fragmentada

Lo están gritando, siempre que pueden lo andan pintando, por las paredes.

Joan Manuel Serrat



Los graffiti están ahí. Ocurrentes, transgresores, escépticos, humorísticos, despiertan las reacciones más diversas entre la gente.

Diversas asociaciones, como los Amigos de la Ciudad, formalizaron desde 1985 campañas en su contra. Un ex intendente de la ciudad de Buenos Aires hizo colocar carteles al pie de monumentos que prohibían las inscripciones y le puso un cerco al obelisco.

En los medios no hay mes que no se publique o se lea una carta de lector o televidente o una nota que califica esta práctica poco menos que de delictiva:

el asunto puede significar dos años de prisión, como lo hemos observado recientemente en México en los estados de Tabasco y Baja California.

Pero los *graffiti* siguen ahí. Y si los tapan, reaparecen. Allá por el año 1982, en el auge petrolero y sus parodias, aparecieron así pintadas unas paredes de las avenidas Insurgentes y Reforma:¹¹ *Salgo a la calle y escribo al sol.*

Tal vez ese *graffiti* caracterizaba, más allá de las intenciones de su autor, el punto de inflexión de toda una época de nuestra convulsionada historia. Es en ese contexto donde alguien se atreve a lo imposible unos meses atrás: salir de las catacumbas armado de un aerosol y en pleno día dibujar sus sentimientos para que los vea la ciudad. Y, sin saberlo, inaugurar una nueva forma de comunicación.

Nueva forma por el carácter público y masivo que de allí en adelante adquieren los *graffiti*, refugiados por décadas en las paredes de los baños. Si bien en ese ámbito el autor de la inscripción buscaba cierta complicidad, la transgresión boca a boca, ahora son grupos de jóvenes que se dirigen a todos.

Los que utilizan la pared para ser escuchados con esta antigua técnica del *graffiti* son el brote de una nueva generación de jóvenes hartos de que nada ocurra, de que nada cambie. Jóvenes que reclaman un mundo un poco menos asfixiante, cansados de tantos tabúes dogmáticos.

En este supuesto ideológico encontramos, lejos de los matices, lo que los iguala: la burla a lo establecido y el rechazo a esquemas ideológicos, expresados a través del absurdo, la ironía, la frase ingeniosa.

Los *graffiteros* toman posición ante la hipocresía social desde los años en que se discuten las posibles leyes o propuestas en favor del aborto. Desde las paredes, no sólo expresaron sus puntos de vista, sino que tomaron a diversas instituciones como blanco de su ataque sin piedad:

Divorcio para todos menos para los católicos.
 No al aborto. Coja por los otros.
 La moral corrompe a los niños.
 No al divorcio, sí a la infidelidad.
 La raza goza, los curas lloran.

¹¹ Ver *Excelsior*, foto, sección principal, p. 24.



Fotos:
Ernesto Peñalozo

Otro de los blancos predilectos de estos “subversivos de la comunicación” son los medios de comunicación. La televisión, por ejemplo, y sus criaturas predilectas, las estrellas del espectáculo.

Reforma agraria en la granja.
Luis Miguel es un Tremendo Menudo.
Carlos Fuentes es la picana cultural.

Desde las paredes libran también una lucha cuerpo a cuerpo con los discursos oficiales, denuncian la pérdida de nuestra memoria histórica, asumen por muchos la tarea de contestar y desocultar.

Votaste. Espera seis años y vuelve a participar.
La justicia ya falló.
Nuestro problema no es el Sida, es el Si dé.
Los militares son hijos de mil puntos finales.
Si usted quiere a su dirigente preferido, no lo vote.
¿Salinas se cree que es o piensa que somos?
Todos prometen, nadie cumple. Vote a nadie.
El Congreso sigue sirviendo para algo (una paloma).

Un estallido de ingenio y bronca se vio en las paredes ante la última visita del papa Juan Pablo II.

El papa viene para que no hagas el amor.
El fuego purifica, purifiquemos al papa.
Cristo es el camino, el papa cobra peaje.
La Iglesia es tan buen negocio, que hay una sucursal en cada barrio.
¡Basta de intermediarios! Que venga Dios.
El papa usa anticonceptivos por si la santa cede.
Haga un acto de fe: crucifíquese.
Si el papa estuviese embarazado el aborto sería sacramento.

La crítica de la vida cotidiana es un tema central de los *graffiti*, ubicados estratégicamente en el espacio transicional entre el mundo público y el universo familiar. Allí actúan como mediadores.

Estas manifestaciones creativas o artísticas introducen una ruptura entre la cotidianidad y la representación familiar, representan lo cotidiano de una manera que es contradictoria con esa familiaridad que encubre y desenmascaran porque introducen el asombro, los interrogantes, abren un espacio para comprender, pensar, reflexionar.

No hay tarea sin ruptura de la familiaridad que encubre los objetos, crítica de la vida cotidiana que implica meterse a trabajar con lo siniestro, con el asombro, con lo terrorífico, con lo inesperado; liberación de las trabas que impone lo formal, cuestionamiento de lo dado, lance a lo desconocido.

Volvamos a los testimonios de los mismos *graffiteros*: a nosotros nos gusta —revela un miembro de autogestión popular de bandas— el simple hecho de que pase un tipo y vea nuestras pintas y que por lo menos se sienta tocado en los próximos dos minutos. Que se sienta agredido, chocado. Otros, como los fronterizos, afirman: “Pintamos para alegrar un poco el viaje diario en colectivo de los cansados estudiantes y trabajadores de la city.” O también: “No es que hagamos humor negro porque somos malos —explica un miembro—, sino porque estamos cansados de ser buenos y queremos expresar lo absurda y triste que a veces es la realidad en que vivimos.”

En esta línea existen leyendas que, detrás de una aparente trivialidad, contienen también una denuncia, un reclamo, una advertencia.

Lo que mata es la humedad (Los inundados de Chiapas).
 Tiemblen fachos, Madona es zurda.
 Me salvé raspando (un ginecólogo).
 Perversa y triunfarás.
 Usted es el resultado de un forro pinchado.
 Esta ciudad tiene un inconfundible olor a fritanga.
 Cuidado: el enano fascista está creciendo.
 Los pobres se van en seco.
 La vida es una barca (Calderón de la Mierda).
 La melancolía es sólo mal coger.

No sería temerario afirmar que los graffiteros rescatan el uso de la capacidad de asombro como punto de partida del conocimiento. Abordan el objeto cotidiano descomponiéndolo, interpelando al corazón de lo real a lo cursi. Graffiti más individuales, más espontáneos, casi íntimos, de los que está llena la ciudad.

Te amo, María Luisa.
 L: Aunque no sirva de nada, te quiero. M.
 Feliz cumple Paola.
 ¡Dónde te metiste Iñaki?
 Pablo tiene Sida.
 Viva la concha. Yo
 Consuelo es que... me quieras.

Al igual que el *graffiti* de los baños, la referencia sexual está muchas veces presente. Si para nuestra sociedad aún quedan temas tabúes (homosexualidad, drogas, desnudos en televisión), temas que sólo abordan los medios de comunicación desde perspectivas científicas o seudocientíficas, las paredes serán el espacio de expresión frontal —¿y de goce?— de las minorías marginadas.

Viva Cristo Gay.
 Haga vida sana, fume marihuana.
 Edipo se rifó a su madre, ¿usted qué espera?
 Si no quiere ser un recuerdo, sea un reloco.
 No a la prostitución. Sí al sexo gratis.

Las paredes parecen ser también un buen lugar para observar el estado de ánimo colectivo. Sin perder de vista que los que pintan representan a todos los sectores, a todas las edades, son depositarios de ansiedades grupales, de miedos, de fantasías, de ilusiones y desilusiones, que ellos se encargan de hacer públicos. Como dice una inscripción que se popularizó en muchos frentes: "Las paredes limpias no dicen nada." Y comunicarse, expresarse es una necesidad social e individual que busca satisfacerse por cualquier medio. Por eso podríamos ver el *graffiti* como parte de una infinidad de estrategias de comunicación y resistencia: radios barriales, parlantes barriales, televisiones de zona, boletines, volantes o carteles con poesías. El *graffiti* es algo más que una adaptación activa: es una construcción consciente e inconsciente, es una apropiación de los medios y una transformación de la realidad. ♦

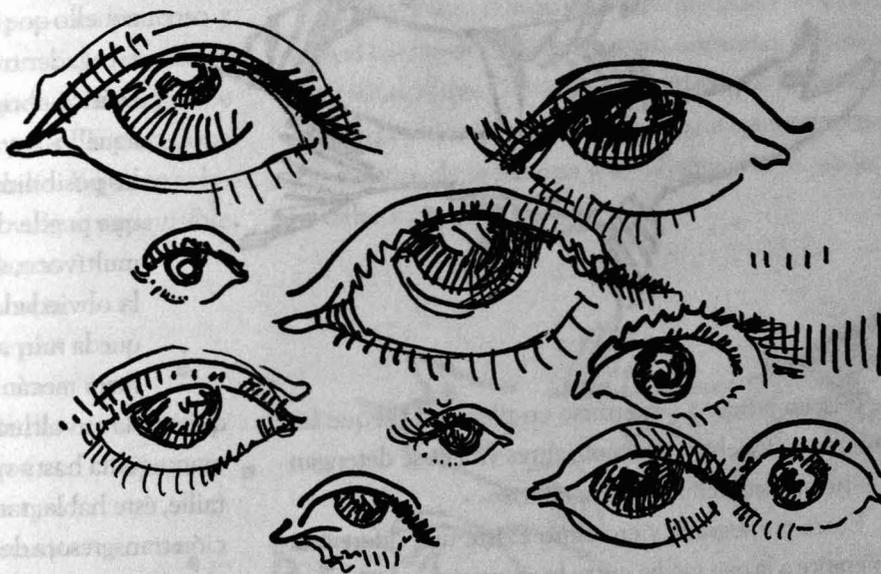
Escritura como cuerpo del deseo

ALINE PETTERSSON

De interrogarse una vez más qué hace a la persona escribir, buscarse, volcarse en la escritura, ¿habrá alguna respuesta novedosa? ¿Habrá solución a cuando menos una de las grandísimas preguntas que se suelen formular a lo largo del microscópico tiempo de cada quien? Supongo que no vale la pena, siquiera, detenerse a pensarlo. Porque seguirán las preguntas y seguirá, asimismo, el camino individual

que cada uno se traza, sin percatarse o aceptar del todo que esas preocupaciones, como el dinosaurio monteroseano, ahí siguen y seguirán. ¿Desde hace cuánto tiempo? Desde que el ser humano se asumió como tal. Entre animal y ángel, quizá. Pero, bueno, de cualquier forma, aquí no se trata de buscar al ser angélico, sino al de carne, de carne y algo más.

Y dentro de ese algo más, me parece que se ubican tanto el cuerpo de la escritura como la búsqueda de aquellos otros rincones del cuerpo a secas, de esas sombras, huecos, hendiduras, escorzos que no pueden abarcar —del todo— el tacto, la vista, el resto de los sentidos. Si el deseo, y con más exactitud, el deseo carnal, no fuera motor de las acciones, hasta el mismo Homero se habría quedado sin su cuento. Deteniéndose un instante en esa historia, es bueno recordar que Helena representa el ejemplo de bulto —de un bulto de tejido adiposo distribuido de manera más que excelente— de la belleza femenina que le es dado contem-



Reynaldo Velázquez

plar a Paris. ¿Qué era, pues, Helena vista de lejos?, ¿vista de lejos a través de la imaginación? Ni más ni menos que el más alto grado de lo perfecto hecho carne, pero, esencialmente, hecho deseo.

Así, el erotismo es esa posibilidad grande de seducción que se ejerce —en este caso por medio de la escritura— alrededor del deseo en un acto del que la fisiología puede dar puntual noticia.

Pero, ¿dónde queda el erotismo? Para mí que el erotismo es lo que, partiendo de la carne, va más allá o más acá de ésta, es el poder maravillado y maravilloso de la imaginación. Aquí, de forma inevitable, se tiende un puente entre el hurgar en los tejidos de la escritura, que, por su propia naturaleza, desea adueñarse del objeto del deseo y, así, vivificarlo, y entre los tejidos auténticamente de carne de alguien concreto. Y, entonces, poder duplicarse en ese espejo al que le es dado avivar el fuego al interior del espacio florido del contacto amoroso. Espacios —ambos—



Reynaldo Velázquez

que buscan poseer y penetrarse en plenitud tal que las fronteras se disuelvan y las corrientes vitales se detengan en el tiempo sin tiempo del encuentro.

Entre pornografía y erotismo existe una diferencia semejante a la que media entre la margarina y la mantequilla, consagrada, esta última, hace ya muchos años, como herramienta erótica en una inolvidable película. Y si bien es cierto que el erotismo y, para el caso, la pornografía no son exclusivos de lo escrito, es obvio que en el resto de las manifestaciones artísticas hay mucho material también. Sin embargo no es menos cierto que nos encontramos aquí para explorar el asunto alrededor de las letras. Dice Steiner que seduce —excita digo yo— más Tolstoi dejando a los personajes cerrar, tras ellos, la puerta de la alcoba, que cualquier descripción minuciosa que ilustre lo que hicieron ahí dentro. ¿Y qué es lo que seduce? La capacidad inconmensurable de la imaginación que va a poner en escena su propio deseo. Entre el *Kamasutra* y *Masters* y *Johnson* están contempladas las posibilidades y alcances de la gesta sexual. Obvio es que el *Kamasutra* resulta mucho más atractivo. ¿Por qué? Por la magia —no pragmática— de palabra e imagen.

Aquí tendría yo que recordar a una extrañísima sexóloga neoyorkina, de aspecto y voz —siendo benévola—

muy poco agraciados, que daba, ahora sí, pelos y señales (esto era antes del viagra) para que la pareja que la consultaba en la televisión tuviera, y la cito: “A little orrgasmmm.” Les explicaba qué hacer, dónde tocar, de qué manera, y cuánto tiempo. Era casi como la invitación perfecta a la perenne castidad. Sonaba francamente repugnante. El asunto es que cuando la imaginación es sitiada por la tecnología —aunque aquí sea de carácter no industrial—, ésta, no puede menos que languidecer y morir, y con ella, también muere el goce.

“El erotismo es un aspecto de la vida interior del hombre”, dice Bataille. Para mí se trata de aquello que se elabora a partir del afuera, pero que en el adentro florece. Y es función de la literatura erótica abrir los cerrojos a los sentidos internos, aquéllos cuya potencia es tan vasta como vastas son las posibilidades imaginativas del deseo. El factor que puede desencadenarlas es el poder ambiguo, multívoco, sugerente de la palabra. Es por ello que la obviedad de la pornografía, en mi opinión, se queda muy abajo en la escala de la seducción. Es la mera mecánica del hecho. Las instrucciones para quitarle la envoltura a la margarina y nunca las de batir la mantequilla hasta volverla crema. Pero, regresando a Bataille, éste habla, también, del *interdicto*, porque la invitación transgresora de lo prohibido abre una brecha enorme al mero mecanismo fisiológico reproductivo, reductivo de las posibilidades del placer.

Tenían muchísima razón aquellos abuelos de retorcido bigote cuando le ocultaban los libros de Zolá o Louÿs, por ejemplo, a su joven prole. Y digo que ocultaban los libros en el fondo del librero, y no que los echaban a la basura, porque la seducción de sus páginas despertaba peligrosamente, por un lado, la imaginación de aquellos adolescentes, pero, por el otro, despertaba a los mayores de su probable letargo erótico. No, nadie se deshacía de los libros, eran un regalo que le prestaba cuerpo al deseo, porque, además, se trataba de verdaderas obras literarias, y de ahí su eficacia.

Los tópicos, los tonos suelen sufrir cambios acordes a la temporalidad en que se producen. Así, me parece que la incorporación de la mirada femenina en la escritura erótica contemporánea le permite a ésta un giro interesante. Ha estado presente siempre, de inmediato surge el nombre legendario de Safo. Pero sería absurdo no ver que apenas desde hace un tiempo relativamente corto las mujeres decidieron romper el monumento de tur-

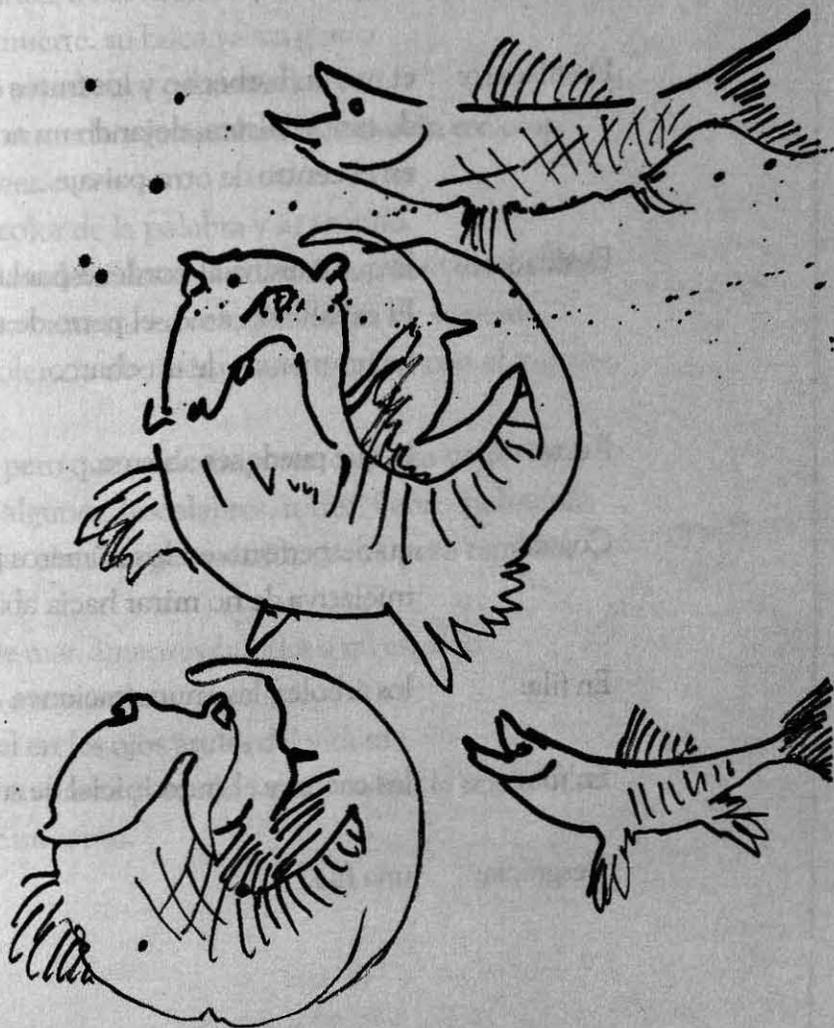
gente mármol a donde se les tenía encaramadas e inmóviles. Decidieron demolerlo desde el mismo pedestal, y, luego, armar su cuerpo de nuevo en el cuerpo de la escritura y en las posibilidades de su propio deseo. Decidieron cantar desde esa vida interior —femenina, en este caso— de la que habla Bataille. Además decidieron ver y escribir sobre el cuerpo del hombre como objeto de placer. Y el hombre se sintió, entonces, desnudo por primera vez, desde que lo echaron del Paraíso, buscando, con desesperación, su hoja de parra. No le ha sido fácil asumirse expuesto en el escaparate, con la espada al aire, sin el resguardo de su rodela.

El poder de sugerencia expansiva de un texto literario —en realidad, de cualquier tipo— es inmenso y cala hondo. Como función placentera, que retribuye con largueza, ésta, en los tiempos que vivimos, parece ser que cobra más por el billete de entrada. Es decir, que el *show* de la imagen suele ser más barato. Y quiero aclarar que me refiero solamente a una vulgar y previsible puesta en escena virtual o de bulto o al morbo de un pasquín. De nuevo, la distancia entre margarina y mantequilla, entre placer y placebo. No que el placebo no cumpla una función, es sólo que más vale llegar a la crema, al mero fondo. ¿Y qué es llegar a fondo? Porque desde luego que no se trata de celebrar dificultad y oscuridad textuales muchas veces gratuitas. Y en el caso de los pasajes eróticos, hacerlo así, sería suicida. La única oscuridad necesaria aquí es la de aquellas regiones donde se agita el cuerpo del deseo.

La posibilidad que tiene la literatura de enamorar al lector, si éste se deja hacer, suavemente, con malicia, con encanto, con audacia, si permite ser tocado, para, luego, perderse en el flujo de la escritura; y, así, ponerse el traje —que aquí sería quitárselo—, es muy grande. El acto de escribir ofrece, a quien a ello se dedica, un estremecimiento que llega a lo físico, donde se borran las fronteras entre el afuera y el adentro, para, entonces, vislumbrar una epifanía. Pero ese mismo deleite se le ofrece a quien lee. Porque al escribir de nuevo el texto a partir de la lectura personal, la seducción se impone y la persona elabora y

reelabora las delicias del universo que va a desplegarse entre las páginas. Y, vez a vez, un universo rico, pero también distinto, se hace presente. Porque la palabra sólo sugiere, no determina. Es un juego de luces y sombras, de silencios vibrantes y alternativas tan contenidas o desmesuradas como se desee. Cada quien establece los límites, cada quien navega —a su propio ritmo— por las aguas vivificantes del verbo.

Me parece que si —como ya dije— cualquier escritura proporciona la excitación temblorosa del encuentro, entre el ser y la palabra, ninguna como la erótica ofrece esa fiebre que, para mí, debe ir entrando lenta pero fatalmente. Porque así irá tocando una a una las regiones, todas, donde el cuerpo del deseo se hace uno con el cuerpo de la escritura, pero, asimismo, con el cuerpo a secas, el que Gorostiza sabe sitiado por la epidermis, pero aquí, venturosamente, la propia epidermis recibe los efluvios de la palabra y se inflama, y se humedece y se deleita. ♦



Reynaldo Velázquez

Dos poemas



CLAUDIA HERNÁNDEZ DE VALLE ARIZPE

In Memoriam

Despeñadero: un tumulto de rocas donde deciden su vuelo
los pájaros.

Despeñadero: un gusto por la inclinación y por los valles.

Despeñadero: congelamiento.

Desfiladero: el sur: un barbecho y los frutos que se van pudriendo
de tanta dulzura, dejando un aceite almendrado
en el centro de otro paisaje.

Desfiladero: lo que camina al borde: espuela, plata, espejismo.
El caballo sin amo, el perro de tres patas.
La resonancia de un charco.

Recta: lo que puede ser abismo.

Cojera: un desperfecto en los números pero también, una
iniciativa de no mirar hacia abajo desde la cuerda.

En fila: los árboles, las enumeraciones.

En fila: los cactus y el trazo inicial de su siembra.

Desgracia: una fila.

Hiel de toro

Conozco la palabra hiel para hablar de mi madre.
alguien que sabe leer las estrellas escupió sobre mi boca
la oración del veneno. desdobló a mi madre como se desdobra
cualquier trapo sucio y me obligó a tocar su ausencia.
fue una teta de hiel, me dijo. una teta de hiel te dieron.
y sobreviene un mecerse de acróbata rompiendo los cuchillos del aire.
un hielo en la cara cortando la tapa del cerebro. una granada
estrellándose en la boca y chorreando su sangre entre los dientes.
un disparo de vidrio al centro.
mira el cartomancista su magia en las vetas de la madera.
en el aire donde la luz deletrea sus nombres
más sonoros sin quebrarse.

Conozco la palabra hiel para pensar en mi madre.
un repaso por su cara antes de la muerte. por sus ojos negros
y profundos llenos de muerte. su boca ya sin gracia
y las manos sacadas de un cuadro. confesándose.
la hiel de todo animal es verde y nauseabunda. también ese olor
ácido y dulzón del cáncer.

Luego me cambian el color de la palabra y su sentido.
la hiel del toro sirve. cuando mueres me dan su extracto en cápsulas
para que deje de ser una brasa mi estómago. desciende su verde
un bálsamo. una condolencia también y quiero correr con el vidente.
explicarle. me. nos.

decirle que sí es cierto pero que ya no importa. que esta vejez
no ha impedido nada. algunos descalabros. torres. fiebre. pulmonía.
una tristeza de dar rabia. circular. geométrica. nasal. pero también
silencios.

capítulos de hierba y de mar. amantes ceñidos a mi espalda
y un parto que todavía me alumbra.

Conozco la palabra hiel en los ojos azules del vidente
y conozco la hiel del toro presta para aliviarme. traída de una ciudad
que lleva el nombre de un santo.

La conmemoración de la Guerra del 47 en México, cien años después

FELÍCITAS LÓPEZ PORTILLO T.

En 1947 se conmemoró el centenario de la invasión estadounidense que devino en la pérdida del 55% del territorio nacional, pero dicha recordación no se efectuó en el mes de septiembre, pues se adelantó unos meses: a principios de marzo de ese mismo año llegó a nuestro país el presidente Harry S. Truman, primer mandatario de los Estados Unidos que visitaba la capital de la República mexicana. Entre los objetivos de su periplo estaba el reforzamiento de los vínculos con Latinoamérica ante la proximidad de la Conferencia Interamericana que se celebraría en Río de Janeiro y la aguda confrontación que su país empezaba a tener con una antigua aliada, la URSS. Por ello, era importante visitar a los buenos vecinos del sur, que acababan de inaugurar un régimen civilista cuya base política la aportaba la revolución institucionalizada y que se proponían el progreso económico de México mediante el impulso de la industrialización orientada a sustituir importaciones. En la primavera de ese mismo año de 1947 el licenciado Miguel Alemán Valdés paseó su veracruzana simpatía por las principales ciudades estadounidenses, como Washington y Nueva York, donde se le recibió entusiastamente, mientras se le elogiaba como ejemplo de un líder civil, moderno y progresista.

El áspero nacionalismo mexicano de antaño había sido convenientemente suavizado ante las duras realidades mundiales y el nuevo proyecto de la Revolución enarbolado por la novel generación de licenciados y tecnócratas posesionados del aparato estatal, quienes no dejaron de señalar que pretendían el desarrollo integral de toda la nación con el fin de lograr la anhelada justicia social, meta principalísima de aquel movimiento social, que por esos

días todavía gozaba de cabal salud (sin que faltara quien piadosamente le extendiera la extremaunción).¹ Prueba de la nueva relación entre México y los Estados Unidos son las siguientes palabras del presidente Alemán pronunciadas en ocasión de su visita al valle del Tennessee, ambicioso ejemplo del polo de desarrollo que se quería implantar en México:

Mientras otros discuten, nuestros pueblos se acercan en un sano deseo de entendimiento y de comprensión. Y, mientras otros se pierden, con los ojos fijos en el pasado —que es a menudo, discordia y odio— nuestros pueblos se asocian sinceramente, con los ojos puestos en el futuro, que ha de ser de respeto, armonía, afecto y alianza de todas las voluntades para progresar colectivamente, sin egoísmo y sin rencor.²

Por su parte, en su visita a la antigua Tenochtitlan, el mandatario estadounidense, fuera de programa, depositó una ofrenda floral en el obelisco erigido en honor de los Niños Héroes en Chapultepec, gesto que contó con la simpatía de las autoridades mexicanas por considerar que ayudaba a cicatrizar “una dolorosa herida” (por cierto, se cuenta que manos anónimas arrojaron la ofrenda a las puertas de la embajada de los Estados Unidos, lo que daba cuenta de la existencia de un poderoso sentimiento de nacionalismo resentido pese a la pregonada buena vecindad entre ambos países).

¹ Vid Daniel Cosío Villegas, “La crisis de México”, en *Cuadernos Americanos*, núm. 2, vol. xxxii, marzo-abril de 1947, pp. 29-51.

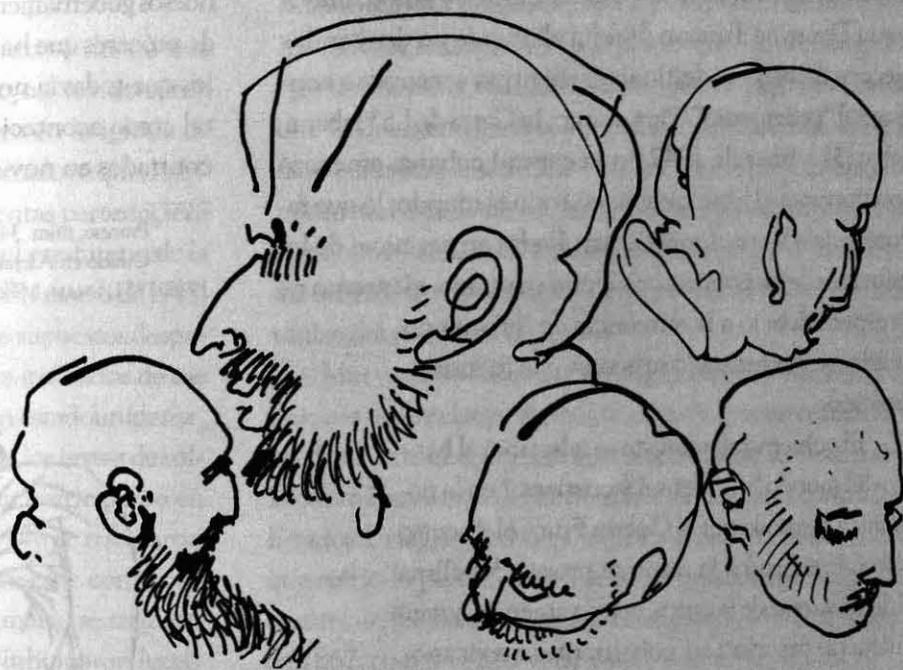
² Visita del Excmo. Sr. Lic. Don Miguel Alemán, presidente de los Estados Unidos Mexicanos, a los Estados Unidos de América, 29 de abril-7 de mayo de 1947, IBM, Estados Unidos de América, 1948, s.p.

Recordemos que en la inmediata posguerra la confianza en la grandeza de México irradiaba desde el poder público al resto de los mexicanos. Era sólo cuestión de tiempo, trabajo tesonero y acatamiento a la consigna de la unidad nacional para que lográramos alcanzar a las decantadas promesas de la Revolución de 1910: justicia social, soberanía nacional y democratización política, amparado todo ello en la independencia económica. El gobierno presidido por el licenciado Miguel Alemán Valdés (1946-1952) se lanzó a la ardua tarea de modernizar el país con un proyecto económico que privilegiaba el apoyo al capital y la iniciativa privados, a la vez que fortalecía el papel rector del Estado, con objeto de lograr un desarrollo equilibrado y dejar atrás la miseria y la ignorancia, males seculares de nuestro pueblo. Los afanes de esos años se aprecian en la siguiente declaración de Manuel Germán Parra, subsecretario de Economía: "La instauración y el desarrollo del capitalismo en nuestro país y la liberación económica de México han sido y continúan siendo hasta el presente los dos grandes objetivos de la Revolución mexicana."³

La ayuda estadounidense se requería para llevar adelante los ambiciosos planes económicos del régimen, aunque siempre se insistió en que el desarrollo debía lograrse con recursos propios y bajo la conducción de mexicanos. Se aceptó la necesidad del capital extranjero, pero con la condición de que se invirtiera en tareas necesarias, que no entrara en competencia con el capital nacional, que trajera tecnología y que no descapitalizara al país. Si bien se hicieron serios esfuerzos por contratar préstamos externos, sobre todo intergubernamentales o de los nuevos organismos multilaterales nacidos en Bretton Woods, que se consideraban los más ventajosos, los resultados no fueron muy satisfactorios, pues tales créditos tardaron en llegar, o no llegaron.⁴ A pesar del aparentemente magnífico clima de entendimiento entre

los dos países, no todo era miel sobre hojuelas. Como escribe la investigadora Blanca Torres:

El gobierno de México se encontraba molesto porque los norteamericanos no aceptaban una revisión a fondo del tratado comercial de 1942 (el cual fue denunciado en 1950), por la dificultad para adquirir cierta maquinaria y equipo en los Estados Unidos, por la negativa norteamericana a otorgar préstamos para el petróleo y por su presión para que se readmitieran las compañías petroleras.⁵



Reynaldo Velázquez

Con todo, nuestro país necesitaba el beneplácito y la complacencia de su vecino ante el esfuerzo industrializador, pues se trataba de su principal cliente, con un porcentaje que oscilaba entre ochenta y ochenta y cinco por ciento del comercio exterior, por lo que se reafirmaron los principios de buena vecindad con esa nación.

Al terminar la segunda guerra mundial se abrigó la esperanza de que el triunfo de los aliados se resolvería en un mayor apoyo a los países atrasados, los cuales querían contar también con las ventajas de una vida democrática, posible sólo en condiciones de solidez económica y paz social. Por eso, el presidente Alemán, durante su gira de buena voluntad por los Estados Unidos, insistió ante su anfitrión en la necesidad de preservar la democracia y la libertad que se vivían en el nuevo mundo —valores que, afirmaba,

³ Hoy, núm. 690, 13 de mayo de 1950.

⁴ El Eximbank y el BIRF autorizaron 223.5 millones de dólares, la mayor parte de los cuales se destinó a dependencias gubernamentales y empresas paraestatales, aunque también a proyectos privados. Estos préstamos no se usaron en su totalidad durante el sexenio. Vid Blanca Torres, *Historia de la Revolución mexicana. Hacia la utopía industrial (1940-1952)*, vol. 21, El Colegio de México, México, 1984, p. 183.

⁵ *Ibid.*, p. 167.

eran los mismos por los que había luchado el pueblo mexicano en 1910— y consolidarlos por medio de un desarrollo económico equilibrado y compartido, base a su vez de la paz y de la solidaridad continental. Como no se cansaba de repetir don Miguel, “el verdadero significado de la buena vecindad es cooperación”.

A fines de la década de los cuarentas, era evidente que la libertad y la justicia prometida por los países industrializados en la Carta del Atlántico a sus congéneres menos favorecidos no habían sido más que buenas palabras. Estados Unidos se volcó, por medio del Plan Marshall, hacia la reconstrucción de la devastada Europa y Japón, mientras la Doctrina Truman dividía al mundo en dos bandos irreconciliables y se destinaban cuantiosos recursos a contener el “peligro rojo”. Para colmo, la Carta de La Habana, debatida a fines de 1947 en la capital cubana, amenazó con imponer el libre cambio en todo el mundo, lo que favorecería a las naciones desarrolladas en perjuicio de los esfuerzos de las pobres por superar su estado; el intento no prosperó debido a la renuencia de quienes no quisieron ver frustrado su acceso a la industrialización.

El gobierno alemanista se adscribió al bando del mundo “occidental y cristiano” en la polémica desatada por la Guerra Fría y el discurso oficial recurrió a la retórica propia del clima internacional de la época, pero la amenaza comunista no desveló a los gobernantes mexicanos, quienes actuaban con un pragmatismo ideológico digno de mejor causa. Como declaraba el presidente, durante su mandato “se combatirá al comunismo en el país con hechos, no con palabras”.⁶ Durante el periodo se destacaron los valores patrios y la doctrina de la “mexicanidad”, consistente en “la conciencia de que en nosotros mismos—en nuestro esfuerzo tesonero en el trabajo y en nuestras convicciones morales y espirituales— radica la solución de nuestros problemas”.⁷ Son los tiempos de la “filosofía de lo mexicano”, movimiento de autoafirmación, a la vez que se propugnaba el universalismo de toda expresión humana.

⁶ *Excelsior*, 22 de marzo de 1949.

⁷ Discurso de toma de posesión de Miguel Alemán, en *Los presidentes de México ante la nación. 1821-1966*, t. IV, Cámara de Diputados, México, 1966, p. 355.

Carlos Monsiváis señala que, durante el alemanismo, “El punto central es el canje de la épica revolucionaria por la épica capitalista”,⁸ canto de sirena que no dejó de escuchar la burocracia, floreciente y próspera al amparo del popular dicho, surgido durante estos años, de que “vivir fuera del presupuesto es vivir en el error”. Efectivamente, durante el sexenio alemanista se difundió una verdadera epidemia de “huesitis”. Como festejaba el periódico *Excelsior* en su frase de la semana: “¿Quién, en la época que vivimos, no anda en busca de un hueso?”⁹

Pero no se andaba sólo en busca de los codiciados huesos gubernamentales, sino también de los auténticos, los de próceres que habitaban el panteón patrio y también de los que todavía no se aceptaban en la historia de bronce, tal como aconteció con los restos de Hernán Cortés, encontrados en noviembre de 1946 en la iglesia del antiguo

⁸ *Proceso*, núm. 343, 30 de mayo de 1983, p. 17.

⁹ Citado en Alejandra Moreno Toscano, *Los hallazgos de Ichcateopan. 1949-1951*, UNAM, México, 1980, p. 119.



BLUE PANTHER Y DR. RAQUIL
RETADORES

¡GRAN REVANCHA EN SUPER LIBRE!

ATLANTIS Y MR. NIEBLA

CONTRA

VILLANO III Y SHOCKER

EXPLOSIVA LUCHA ESPECIAL 3 VS 4

GIGA DE JALISCO Y

UNIVERSO



9 AÑOS ACOMPAÑADOS POR U

Hospital de Jesús, fundado por él en 1524. El hallazgo fue posible gracias a las pesquisas de Francisco de la Maza y Alberto María Carreño, "mocho profesional", como él mismo se nombraba. Después de los estudios conducentes, que validaron la autenticidad de los restos, se reinhumaron en el mismo lugar y se colocó una placa de bronce para dar cuenta del acontecimiento. El homenaje oficial se concretó a declarar monumento histórico el Hospital de la Purísima Concepción y Jesús Nazareno. Un año después, en el mes de diciembre, se cumplió el cuarto centenario del fallecimiento del conquistador español, fecha que pasó convenientemente inadvertida.¹⁰

A partir del referido descubrimiento se desató una verdadera fiebre de búsqueda de despojos: se rastrearon los restos de Francisco Javier Clavijero en la iglesia de Santa Lucía, en Bolonia, pero luego se concluyó que, habida cuenta de la gran cantidad de osamentas pertenecientes a jesuitas mexicanos depositadas en el presbiterio de la iglesia, era imposible localizar aquéllos. En marzo de 1947, gracias a la tradición oral, se hallaron los supuestos despojos de los Niños Héroes, mientras que, a mediados de ese mismo año del centenario de la invasión estadounidense, se encontraron en las Lomas de Padierna los restos de soldados de México y de Estados Unidos que participaron en la batalla de ese nombre; en enero de 1948 se tributaron a don Justo Sierra homenajes de urna presente con motivo del centenario de su natalicio, y en marzo se trajeron los restos de don Carlos Pereyra, que se inhumaron luego de que se honrara la memoria de éste. Nemesio García Naranjo —señero personaje de la derecha mexicana— aprovechó el viaje para solicitar el traslado de los huesos de don Porfirio, los que aún reposan en el cementerio Montparnasse de París.

Pero el hecho que va a desatar una verdadera zarabanda en el caldeado clima ideológico de la época es el hallazgo de los supuestos restos del rey Cuauhtémoc, el 26 de septiembre de 1949, en el pueblecito de Ichcateopan, Guerrero, gracias al admirable tesón de doña Eulalia Guzmán y al apoyo de las más altas esferas oficiales y de los indigenistas que en el mundo han sido quienes, desde el descubrimiento de los despojos del conquistador extremeño, querían sacarse la espina. No faltó quien señalara que este suceso era parte de una confabulación continental con fines de ensalzamiento hispánico, como lo probaba el reconocimien-

to en Perú de la momia de Francisco Pizarro el mismo año de 1946.

Luego de haberse encontrado los supuestos restos del soberano mexica se desató una avalancha de homenajes al "único héroe a la altura del arte", convenientemente auspiciados por el poder oficial y oficioso. Los ánimos no menguaron cuando la comisión nombrada para verificar la autenticidad de los restos dictaminó que eran falsos. La prensa se ensañó contra los miembros de ese grupo y el gobierno, por voz del licenciado Manuel Gual Vidal, secretario de Educación Pública, apuntó que la grandeza del último soberano azteca estaba por encima de sus restos materiales, auténticos o no, por lo que los homenajes al "joven abuelo" proseguirían, aunque no dejó de recalcar que México constituía una nación mestiza. Esta afirmación cumplía plenamente con uno de los principales propósitos del Estado mexicano, que con gran ahínco desde la República Restaurada buscaba imprimir cohesión e infundir sentido de identidad y pertenencia a todos los habitantes del territorio nacional.

Mas vayamos ahora al tema principal de este trabajo, después de una larga digresión cuyo objeto ha consistido en descubrir el contexto histórico donde se desarrolló la conmemoración del centenario de la guerra contra los Estados Unidos. Como es lógico suponer, la generación que sufrió la pérdida territorial no quiso saber nada del asunto; no fue hasta el triunfo liberal contra los franceses, en 1867, cuando pudo verse cara a cara el trauma del despojo. Pero sólo más tarde, durante el Porfiriato cuando se institucionalizó la conmemoración: se recordaba la heroica batalla de Molino del Rey, ocurrida el 8 de septiembre,¹¹ donde las armas nacionales fueron derrotadas con honor y gloria, precisamente en contraste con la defensa del castillo de Chapultepec, suceso a lo largo del cual abundaron la incompetencia y las desertiones. Con el paso del tiempo, el mito entronizado en el imaginario colectivo fue el de los Niños Héroes, cadetes de 14 a 19 años de edad que defendieron con sus vidas el lábaro y la soberanía patrios, caídos el 13 de septiembre de 1847 en Chapultepec —sí es cierto históricamente que un grupo de cadetes del Colegio Militar se batieron valerosamente contra el enemigo, pero mucha de la parafernalia patriótica permanece en la incertidumbre y es fruto del empeño de conformar la nacionalidad—. No por casualidad en un texto

¹⁰ Vid Felicitas López Portillo T., "Hispanismo e indigenismo: la polémica de los (verdaderos) huesos de Cortés y Cuauhtémoc", en *Revista Universidad de México*, núm. 527, diciembre de 1994, pp. 22-29.

¹¹ En fecha tan temprana como septiembre de 1856 se erigió un monumento en este sitio.

de 1883 aparecen por vez primera los nombres de los Niños Héroes, verdaderos unos y otros no tanto). La Asociación de ex Cadetes del Colegio Militar fue el primer organismo que se propuso celebrar el sacrificio de los adolescentes, ritual repetido año tras año hasta su total institucionalización por el Estado, ocurrida precisamente durante el periodo que se analiza en este artículo.¹²

Desde 1946, la referida asociación se acercó al general Ávila Camacho con objeto de empezar los preparativos de conmemoración del centenario que se avecinaba, pero don Manuel terminaba su periodo en noviembre, por lo que dejó el paquete al siguiente gobierno, que acogió entusiasta la iniciativa. Miguel Alemán era un astuto político y no desaprovechó la ocasión para rendir pleitesía a unos héroes sin tacha, mientras ligaba su imagen a uno de los mitos históricos de más honda raigambre en el imaginario popular.

Inexplicablemente, y al contrario de lo que sucedía con el resto de los héroes de la historia oficial de bronce, que llenaban plazas, calles y glorietas, los Niños Héroes no tenían un monumento que diera fe de su importancia simbólica (se habían inaugurado dos monumentos a su memoria, uno en 1882 y el otro en 1923, pero ambos eran modestos), por lo que se abrió un concurso para erigirlo, nada menos que en el bosque de Chapultepec, digno marco de su hazaña. Se creó el Comité Nacional Pro Conmemoración Héroes de 1847, presidido por el general Aarón Sáenz, y se conformó el jurado responsable de evaluar los trabajos presentados a su consideración, integrado por Federico E. Mariscal, Manuel Ortiz Monasterio, Vito Alessio Robles, Federico Ramos y el ya mencionado general Sáenz. En julio de 1947, se declaró ganador el proyecto presentado por el arquitecto Enrique Aragón Echegaray y el escultor Ernesto Tamariz, titulado *Elevación*—por cierto, en un principio se pensó importar mármol italiano para levantar la estatuaría, pero ante el alto costo del mismo se prefirió usar materiales nacionales—. También varió el criterio original de erigir el monumento por medio de la suscripción popular y se costeó con fondos del gobierno federal y de los estados, así como con aportaciones de diversas secretarías y empresas descentralizadas.

Sacralizar un monumento sin huesos no tenía mucho valor simbólico y por ello se dio la orden presidencial de

¹² Vid Enrique Plascencia de la Parra, "La conmemoración de los Niños Héroes. Origen, desarrollo y simbolismos", en *Historia Mexicana*, núm. 178, vol. XLV, octubre-diciembre de 1995.

conseguir los restos de los héroes a como diera lugar. El elegido para cumplir la encomienda fue el general Juan Manuel Torrea,¹³ importante historiador militar y ferviente admirador del teniente coronel Felipe Santiago Xicoténcatl, comandante del heroico Batallón Activo de San Blas que fue aniquilado en el asalto al Cerro del Chapulín, cuya tumba había localizado en el panteón de San Fernando en 1928.¹⁴ A fines de marzo del mismo 1947, el general Torrea localizó unos restos al pie del ahuehuate conocido como "El sargento". Según los peritos dictaminadores del Instituto Nacional de Antropología e Historia, los restos—seis calaveras y seis esqueletos—pertenecían a cinco adultos jóvenes, y a uno un poco mayor. En mayo, el veredicto emitido por los especialistas apuntaba que se podía "aceptar que los restos encontrados corresponden a los Niños Héroes de Chapultepec".¹⁵ Las dudas sobre la autenticidad de las osamentas terminaron el 9 de septiembre cuando, por medio de un decreto presidencial, se confirmó el carácter genuino de los despojos y se colocaron en seis urnas de cristal y plata sobredorada, listas para recibir la veneración oficial y popular.¹⁶ Posteriormente, esos objetos se trasladaron a Palacio Nacional, específicamente al despacho privado del titular de la Secretaría de la Defensa Nacional, general Gilberto R. Limón, en espera de que se erigiera el "Altar de la Patria" en aquel edificio. El licenciado Alemán escribió en sus memorias que el de los cadetes caídos en el cumplimiento de su deber es "uno de los episodios más trágicos que registra nuestra historia, pero también una de sus páginas más hermosas, dado el irrecusable patriotismo de quienes con su sangre la escribieron".¹⁷

En los días septembrinos dedicados a conmemorar la guerra del 47 y celebrar las fiestas patrias se publicaron ar-

¹³ El general Torrea fue secretario de la Asociación "Supervivientes del Ejército Republicano" y presidente de la Asociación de Alumnos del Colegio Militar. En la época que nos ocupa se desempeñó como presidente de la Academia Nacional de Historia y Geografía.

¹⁴ En el homenaje a su héroe favorito, el general Torrea declaró, entre triste y resignado: "Aquí, todo se hace a los cien años; fue necesario un siglo para que se levantara el monumento a los Héroes de la Independencia y después de un siglo también se rinde el debido homenaje al héroe máximo de Chapultepec, coronel Felipe Santiago Xicoténcatl." *Excelsior*, 13 de septiembre de 1947.

¹⁵ Citado en Bernardo Manuel Ibarrola Zamora, "Juan Manuel Torrea: biógrafo de banderas. Una aproximación a la historiografía militar", tesis de licenciatura en historia, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 1996, p. 95.

¹⁶ En el citado decreto se lee que la defensa del Castillo de Chapultepec "constituye un ejemplo que debe ser transmitido a todas las generaciones de la Nación Mexicana y glorificado este hecho como el episodio más limpio y noble de nuestra historia". *Excelsior*, 10 de septiembre de 1947.

¹⁷ Miguel Alemán Valdés, *Remembranzas y testimonios*, Grijalbo, México, 1987, p. 291.

tículos y editoriales dedicados a comentar, aclarar, analizar y refutar diversos capítulos de la historia, en espera del momento culminante de los festejos, cuando se rindiera culto público a los restos de los Niños Héroes, lo que sucedería en el aniversario de su sacrificio. Mientras tanto, seguían las noticias comunes, las de todos los días: por ejemplo, la que da cuenta de las reformas a la Ley de Responsabilidades de los Servidores Públicos con objeto de abatir la corrupción y el peculado, en virtud de las cuales a ella no escaparía ni el propio presidente de la República; la del futuro arresto de traficantes de drogas heroicas, que serían puestos a buen recaudo gracias a la colaboración entre la policía metropolitana y la de narcóticos, unidas en la lucha contra el crimen a petición expresa de las autoridades estadounidenses; la de las zapachas desatadas entre los alumnos de los colegios Luis Vives y Cristóbal Colón, a quienes dividían posturas ideológicas irreconciliables —lo que motivó que se prohibiera la venta de la bandera española amarilla y gualda enarbolada por el general Francisco Franco—; de la muerte de Manolete y el éxodo judío a Palestina; la de la guerra contra los hambreadores y los pavorosos problemas de tránsito y estacionamiento en el primer cuadro de la ciudad, junto a la propaganda de los polvos “Cocaína en flor” (“fragancia delicada, que inquieta y atrae”), y la invitación a Miss América 1947 para que honrara con su presencia las fiestas de la Independencia.

La tónica seguida durante esos días se dictó desde la visita del presidente Truman, meses atrás: había que olvidar rencores y afanes de venganza, ya que los nuevos tiempos exigían la colaboración y el trabajo fecundo y creador con el fin de alcanzar la grandeza prometida por lo menos desde los tiempos del barón de Humboldt. Así lo expresó el presidente Alemán ante su colega estadounidense, cuando aludió al centenario que se avecinaba: la historia se hace todos los días “y su grandeza no reside en la voluntad de eternizar el pasado, sino, al contrario, en la aptitud para transformar el pasado en presente activo y para cimentar, sobre sus premisas, un mejor y más sólido porvenir”. Si bien es cierto que nuestros pueblos se enfrentaron en la guerra, actualmente “ninguna rivalidad nos separa, ningún complejo nos contrapone. Somos

dos países amigos, vecinos, semejantes en muchas cosas y, en otras, muy diferentes”.¹⁸ Posteriormente, en ocasión de su primer informe de gobierno, el Ejecutivo puntualizó la necesidad de no vulnerar la unidad nacional, tan trabajosamente alcanzada, pues era precisamente en la desunión cuando se sufrían las asechanzas externas:

Si hace cien años hubiera existido la mutua confianza que ahora liga a gobernantes y gobernados; si los mexicanos de entonces hubieran tenido la conciencia que hoy tenemos de la unificación nacional, quizás nos hubiera ahorrado el destino la dura lección que hoy recordamos, más que con amargura, con la decisión de aprovecharla.¹⁹

El 13 de septiembre se celebraron homenajes a los Niños Héroes en todo el territorio nacional: en la capital se expusieron las urnas con las “veneradas cenizas” en un túmulo erigido en la Plaza de la Constitución, frente a la

¹⁸ Citado en general Juan Manuel Torrea, *A cien años de la epopeya. Rendido homenaje a los héroes*, México, 1947, p. 60.

¹⁹ *Excelsior*, 14 de septiembre de 1947, p. 8.

WRESTLING ANNOUNCEMENT:

WTE SILVA VS. APOLO BATES

LIZMARK VS. APOLO BATES

2000 BESTIA SALVAGE Y SCORPIO JR.

MATCH RELAMPAGO / UNA CAJITA DAME 10 MINUTOS

Tsuki y Cleonator Rmz vs. Espectrito y Fictito

MR. AGUILAR VS. TONY RIVERA

SATANICO VS. EL REY DEL RING

MR. HOY Y STARMAN

REFEREES: ROBERTO RANGEL, BASS RICHARD, RAFAEL GONZALEZ

POMPA, RODOLFO RUIZ, TEBOR CHINO Y TIBRE HISPANO

POR SU SEGURIDAD NO SE ADMITE EN LAS FIAS

Ring Number

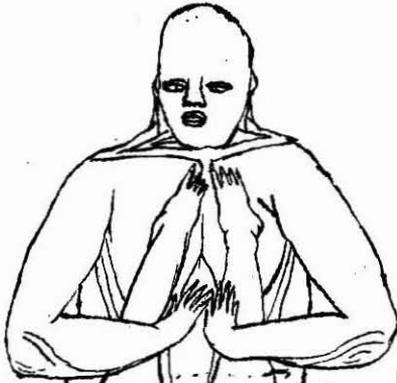
Preferente Central \$

SE RESF

FATF

N ADULTO CON BO...

Demión Flores Cortés



MÉXICO

Viernes 17 de Septiembre '99

A LAS 8:30 P.M.

POR EL CAMPEONATO MUNDIAL DE PAREJAS C.M.L.L. HIJO DEL SANTO Y NEGRO CASAS

CAMPEONES CONTRA WAGNER



✦ **NINOS GRATIS HASTA 1**

Demián Flores Cortés

puerta principal de Palacio Nacional, y se les rindieron los honores militares de ordenanza, la veneración presidencial y el homenaje de todas las clases sociales que acudieron al Zócalo en patriótica peregrinación. Acudieron a la ceremonia cadetes de casi todas las escuelas militares del continente, entre los que no podían faltar los representantes de West Point, algunos de los más asediados por la prensa y las chicas. El presidente Truman envió como representante personal al contralmirante John C. Jones. Éste y el embajador Walter Thurston asistieron a todos los festejos y ocuparon un lugar destacado, como conspicuos delegados del otrora enemigo histórico. En sesión de Congreso General se develó la placa conmemorativa con letras de oro: "A los Niños Héroes de Chapultepec" mientras los alumnos de las escuelas primarias del Distrito Federal acudían en romería al castillo, a sentir *in situ* el heroísmo de sus antepasados. Por otra parte, las fiestas patrias resultaron un poco desangeladas; aunque ya no había restricciones en cuanto al consumo de energía eléctrica, el Ejecutivo ordenó que se celebrara la independencia sin estridencias; así no hubo juegos pirotécnicos ni serenata y, en un Zócalo casi a oscuras —el único edificio iluminado fue el Palacio Nacional— se dio el tradicional grito. También se colocó la primera piedra del futuro hemicycle, en donde ante-

riormente se encontraba la fuente de las ranas, que se demolió. Los planes eran terminarlo al año siguiente, pero no se inauguró el monumento hasta el 27 de noviembre de 1952, en las premuras del final de sexenio y dentro de una intensa agenda del mandatario saliente, envuelto en una vorágine de inauguraciones y homenajes.

La retórica esgrimida durante la solemne conmemoración del centenario se ejemplifica bien en lo escrito por el influyente periodista Carlos Denegri, a cargo de quien corrió la nota principal en el periódico *Excélsior*:

Con una solemnidad indescriptible, el presidente de la República puso ayer los cimientos de la estructura espiritual y política que en lo sucesivo mantendrá erguido para siempre el nuevo edificio de la mexicanidad. Tras cien años de sacrificios sin nombre y de renuncia-

mientos sin par, nuestro patriotismo alcanza su madurez plena, y sobre la tumba misma de sus más caros héroes, brinda en holocausto a ellos el perdón de todo un pueblo a los agravios del pasado; al mismo tiempo que abre de par en par las puertas de México a un entendimiento entre las naciones que reconozcan como principio de convivencia internacional, la buena vecindad y el respeto mutuo.

Añadió Denegri que la nueva generación de civiles y militares al mando del país "renunciaban magnánimamente a una herencia de odios vengativos y rencores destructivos, y firmaban simbólicamente, con su presencia, una nueva Acta de Chapultepec: la del patriotismo bien encauzado".²⁰ Apuntemos que dicho medio de comunicación no era incondicional del gobierno; ya que, desde una posición de derecha, criticaba muchas de las actuaciones oficiales, pero se trataba de la época en que el culto al gran Tlatoani estaba en su apogeo y el Estado mexicano se erigía en el factótum de la vida nacional.

Pero veamos lo que dicen los militares, bien representados por el general Aarón Sáenz, presidente del comité pro construcción del monumento de marras. Principió por

²⁰ *Ibid.*, p. 1.

recalcar greso, qu ricano gr las naci moniade american vían tier nos divic

No e sione sino do de a can com

Los cade paron en to segunctivos:

No h mos : hicin nal y ense: ellos, ser h bastó

Los i ca, como de concie que recor mentació co ya esta e incompral, que i das, y portitud fata era necesdad, con de Bienes parte llar

²¹ *Ibid.*

²² *Excé*

²³ *El N*

recalcar que en México se vivía una época de paz y progreso, que se extendía a la totalidad del continente americano gracias a la buena vecindad y a la solidaridad entre las naciones que lo componían, tal como lo había testimoniado en la reunión de Río la firma del Tratado Interamericano de Asistencia Recíproca (TIAR). Ahora se vivían tiempos nuevos, y exigían sepultar las rencillas que nos dividieron en el pasado:

No es nuestro propósito desenterrar agravios ni revivir pasiones por hechos consumados, que el tiempo ha marchitado, sino cumplir con el deber sagrado de invocar, en el recuerdo de un fracaso glorioso, la gesta altiva de los héroes, que a cambio de sus vidas nos legaron la gloria de sus nombres, como un símbolo de honor y dignidad.²¹

Los cadetes del Heroico Colegio Militar también participaron en la ceremonia; por cierto, el discurso del sargento segundo Manuel Varela Olmos fue uno de los más emotivos:

No hace falta que juremos ante los muertos que seguiremos su huella histórica. En el juramento a la bandera lo hicimos. Sólo falta, al estar animados con el impulso final y dar el trágico salto desde las alturas envueltos en la enseña patria, que siempre, siempre recordemos que a ellos, para ser vencedores, les bastó estar vencidos; para ser héroes, les bastó ser niños, y para ser inmortales, les bastó morir.²²

Los intelectuales fueron los que dieron la nota crítica, como debe ser. Agustín Yáñez pidió hacer un examen de conciencia al recordar los acontecimientos de 1847: "Hay que reconocer la derrota y nuestra culpa, y no caer en lamentaciones e invectivas. Mucho antes de la lucha, México ya estaba derrotado por su imprevisión, por la ambición e incompetencia de los caudillos, por la corrupción general, que iba desde los soldados hasta las clases acomodadas, y por su inconsistencia ética." Agregó que nuestra actitud fatalista nos había vencido de antemano, por lo que era necesario aplicar las lecciones del pasado a la actualidad, con el fin de no repetirlos.²³ Alfonso Caso, secretario de Bienes Nacionales e Inspección Administrativa, por su parte llamó a la patria en su auxilio:

¡Madre y maestra! Enséñanos nuevamente a vivir y morir por ti. Enséñanos que la vida no consiste sólo en satisfacer los propios goces; que la miseria de tus hijos, es tu miseria; que te traiciona quien sacrifica a su interés el de todos; que es con lágrimas y sangre como se crean y se mantienen los privilegios, y que estas lágrimas y esta sangre, son de México.

Terminó su discurso con un reclamo para salvar a la juventud mexicana "de la ineptitud y de la corrupción"²⁴ (el maestro Caso no alcanzó a finalizar el sexenio en el cargo que le fue asignado).

Por último, tenía razón el titular de la Secretaría de Educación Pública, el anteriormente citado Manuel Gual Vidal, cuando expresó acerca de los celebrados aguiluchos: "Con justicia puede afirmarse que, gracias a ellos, México logró uno de sus más valiosos tesoros en su integración nacional como pueblo independiente y soberano, transformando la derrota brutal de las armas, en un triunfo de la conciencia patria."²⁵ Los heroicos infantes son un magnífico ejemplo cívico para la niñez y la juventud mexicanas, por lo que las autoridades de esa secretaria arrebataron el símbolo a los militares, que fueron los primeros en erigirlo y venerarlo, se apoderaron de él. En el periodo analizado, y en correspondencia con la megalomanía del titular del Ejecutivo, el homenaje a los Niños Héroes corrió a cargo de la presidencia, y terminó por convertirse en un homenaje al homenajeador.

El centenario de la guerra contra los Estados Unidos se conmemoró de acuerdo con las circunstancias propias de nuestro país hace medio siglo, y recurriendo a la retórica de la buena vecindad y la ideología de la guerra fría. Así, se hizo hincapié en la necesidad de practicar la solidaridad continental ante el "peligro rojo" y de imponer la equidad, el respeto y la colaboración en las relaciones entre las democracias, política aplicada junto al impulso del crecimiento económico con objeto de desactivar la protesta social, caldo de cultivo del comunismo, y de alcanzar un nuevo estadio de desarrollo, ahora industrial, cualitativamente diferente del que México había tenido durante siglos. Lo anterior se consiguió al tiempo que se extendía una resignada actitud ante la convicción de que, en el mundo interdependiente de posguerra, las estridencias nacionalistas quedaban en el pasado, aunque se intensificó el culto a los héroes y creció la necesidad de preservar la identidad y la soberanía nacionales. ♦

²¹ *Ibid.*, p. 3.

²² *Excélsior*, 15 de septiembre de 1947, p. 1.

²³ *El Nacional*, 3 de septiembre de 1947, 2ª sección, p. 1.

²⁴ *Ibid.*, p. 15 de septiembre de 1947, p. 3.

²⁵ *Excélsior*, 14 de septiembre de 1947, p. 16.

Diosemeía y signos visibles



PEDRO C. TAPIA ZÚÑIGA

Pues aún no todos
los designios de Zeus saben los hombres, sino que muchos
están ocultos; a ellos nos los dará pronto, si quiere
Zeus, ya que beneficia patentemente al género humano,
por doquiera visible él, y doquiera señas mostrando.

Arato, *Fenómenos*, vv. 768-772

Así —en griego, por supuesto, y muy bellamente—¹ escribió Arato el siglo III a. C., en el poema conocido durante casi dos milenios bajo el título de ΦΑΙΝΟΜΕΝΑ ΚΑΙ ΔΙΟΣΗΜΕΙΑ, es decir, *Cosas visibles y signos del tiempo* o, literalmente, *Fenómenos y signos de Zeus*. En estas líneas, no voy a ocuparme de la pertinencia o impertinencia de estos títulos, ni haré fantasías con la incertidumbre biográfica de su autor; quisiera compartir algunos de los últimos pensamientos² que andan en mi mente tras unos años de ocuparme de este poema, de cuyos objetivos podría decirse un poco lo que él mismo dice en los versos puestos a manera de epígrafe: “aún no todos / los proyectos de Arato saben los hombres, sino que muchos / están ocultos”. Y esto ya podría valer como conclusión parcial de estas líneas: desde unos cien años después de

su publicación hasta nuestros días, no hay mayor acuerdo sobre qué intentó con esta obra este poeta “astrónomo” de la época helenística.

Tenemos cinco biografías de Arato;³ tras estudiarlas un poco, puede decirse lo siguiente: Arato nació en la ciudad de Soloi —o Soles, posteriormente llamada Pompeyópolis— en Cilicia, a finales del siglo IV a. C., hacia el año 310; alguien afirma que nació en Tarso —cerca de Soloi—, también en Cilicia, en el Asia menor. Es creíble que haya estado en la corte de Antígono II Gonatas, el rey de Macedonia, quien le encomendó y patrocinó la redacción de un poema didáctico sobre astronomía y meteorología: los *Fenómenos*. Hay incertidumbre acerca del nombre de su padre; sin embargo, dada la costumbre de ponerle a algún hijo el nombre de su padre, también es creíble que tengan razón quienes dicen que éste se llamaba Atenodoro, como uno de los hermanos de Arato; el nombre de su madre es incierto: quizá era Letófila o Latófila; quizá, Delitófila; quizá, Letodora. Sin duda estudió letras, pero no sabemos con quién. Es indudable que estudió filosofía en Atenas, ¿con quién? No se sabe. Se habla de una carta de Arato al filósofo Zenón; sin embargo, se dice que dicha misiva no es auténtica. Dada la influencia estoica que muestran los *Fenómenos*, y los tiempos en que estos personajes estuvieron en Atenas, cabe pensar que se conocieron bien y que, muy probablemente, Arato haya sido alumno de este Zenón, igual que su hermano Atenodoro, igual que Perseo y Dionisio de Heraclea.

¹ Con ornamentadísimos y óptimos versos (cfr. Cicerón, *De oratore*, I, 69); con sutiles dicciones (cfr. Calímaco, *Epigramas*, 27, 3-4.); con palabras sutiles (Tolomeo Evergetes, en: Jean Martin (ed.), *Scholia in Aratum uetera*, Stutgardiae, in aedibus B. G. Teubneri, MXCLXXIV, p. 10); como un segundo Zeus, que hace brillar las estrellas (cfr. Leónidas de Tarento, en *Ant. Pal.*, IX, 563); como experto en versos (cfr. Meleagro, en: *Ant. Pal.*, IV, 1, 49).

² Al escribir estas líneas, tengo a la vista el “Epílogo” de Erren en Aratos, *Phainomena: Sternbilder und Wetterzeichen* (griechisch-deutsch, ed. Manfred Erren, mit 23 Sternkarten von Peter Schimmel), Heimeran Verlag, Munich, 1971, pp. 109-135.

³ Cuatro vidas pueden verse en Jean Martin (ed.), *Scholia in Aratum uetera*, pp. 6-21; la otra se encuentra en la *Suda*, s. v. Ἀράτος. Para la interpretación de estas *Vidas*, cfr. Aratos, *Phénomènes* (texto editado trad. y comentado por Jean Martin), Les Belles Lettres, París, 1998, vol. I, pp. XXI-XLVIII.

Es posible que haya estudiado matemáticas; quizá hizo estos cursos con Aristotero. Ya desde Platón, según sabemos, el prerrequisito indispensable para entrar a la Escuela de Filosofía era haber cursado unos años de matemáticas en la escuela correspondiente; si Arato estudió filosofía, debió, previamente, haberse ocupado de las matemáticas. Algo de lo que significaba en esos tiempos estudiar o haber estudiado matemáticas nos lo dicen nombres tan comunes como el de Tales y el de Anaximandro, su discípulo, el primer griego constructor de esferas celestes; el de Eudoxo de Cnidos —ese que, dieciocho siglos antes de Cristóbal Colón, dijo que el viaje a las Indias era más fácil y seguro mediante una circunnavegación por el Atlántico—;⁴ el de Aristarco de Samos, el llamado Copérnico de la antigüedad, el mismo que, según escribe Arquímedes,⁵ pensó la teoría heliocéntrica casi dos milenios antes de nuestro Copérnico, y en quien éste, como temiendo represalias, se refugió diciendo: ya lo dijeron los antiguos; lo dijo, por ejemplo, Aristarco de Samos... Todos estos señores habían estudiado matemáticas, eran matemáticos.

Sin embargo, aun pensando que Arato haya hecho estudios de este tipo, no parece que su fuerte hayan sido las matemáticas, y esto, aun aceptando como válidas las supuestas correcciones que éste hace de sus fuentes: a partir del siglo II a. C., se dice que los *Fenómenos* de Arato son una simple versificación de un escrito astronómico de Eudoxo, el supuesto autor de un tratado que llevaba el mismo título.⁶ A propósito, Cicerón afirma que Arato era un ignorante en astronomía;⁷ tampoco... O Cicerón se equivoca en algo, o hay que interpretar sus palabras de otra mane-

ra. No obstante, y a pesar de que el erudito Calímaco celebra a este poeta desvelándose en la contemplación del cielo,⁸ puede pensarse que Arato no hizo cálculos y observaciones personales; es muy probable que, como dice el profesor Erren, Arato haya escrito teniendo enfrente alguna esfera celeste.⁹ Aceptemos, y valga como otra conclusión, que Arato no era un gran astrónomo; sin embargo, hoy por hoy, su poema es para nosotros la más antigua representación del cielo que nos dejaron los griegos,¹⁰ una obra que —al lado del *Almagesto* de Tolomeo—¹¹ fue el texto que dio cuño a la formación escolar en astronomía, desde su aparición, hacia el año 276 a. C., hasta la temprana Edad Media.

Se me ocurre que podría decirse algo más: lo que nosotros, el común de los mortales, tenemos de cultura astronómica —me refiero a nuestro modo de ver y expresar el cielo— se lo debemos a Arato. Aquí sucede un poco como cuando se habla normalmente del consciente y del inconsciente, de traumas e inhibiciones, de actos fallidos, represiones e impulsos: se supone a Freud, sin que muchos sepan de su existencia. Más bien es raro —al menos en mi pueblo— que alguien no conozca e intente imaginar aquellas dos Osas que se llaman Carro por su correr simultáneo en torno al Polo norte; casual o conscientemente vemos de cuando en cuando algún horóscopo y repasamos los signos del Zodíaco; invariablemente decimos, más o menos poéticamente, que el sol sale por las mañanas y que, al atardecer, diario aferra impotente su grandeza al filo rojo del tartáreo ocaso... Casi cualquiera sabe que esto no es cierto, y lo seguimos diciendo. Ya se ha repetido hasta la saciedad: hablamos para significar cosas de hoy con el vocabulario de ayer. Se trata de un vocabulario poético y de una visión estética muy atractiva que ciertamente no nos enseñaron los astrónomos, nuestros astrónomos, sino los poetas.

En general, puede afirmarse que Arato y sus *Fenómenos* gozaron del asentimiento y del cariño de sus contemporáneos, y más que cualquiera de éstos. Desde sus tiempos, él

⁴ Como dice Erren, "esto puede inferirse a partir de Arist., *cael.*, 2, 14, 298a 9. Cfr. H. Berger, *Gesch. d. wiss. Geogr. bei den Griechen*, 2a. ed., 1903, p. 246. Fragmentos de textos, en *GGM*, 2, 471". Cfr. Manfred Erren, "Las constelaciones en la antigüedad", en *Noua tellus* (anuario del Centro de Estudios Clásicos, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas), 17, 1, 1999, p. 107.

⁵ Cfr. *Archimedes*, ed. Heiberg, vol. II, p. 218, en, Thomas Heath, *Aristarchus of Samos. The ancient Copernicus*, at the Clarendon Press, Oxford, 1913, p. 302.

⁶ Hiparco cuenta que el poema de Arato está hecho con base en un viejo texto que estaba en su biblioteca, en dos redacciones; una con el título de *Fenómenos*, y otra con el de *Especio*, ambas bajo el nombre de Eudoxo; cfr. Hipparchi in *Arati et Eudoxi Phaenomena* commentariorum libri III, ad codicum fidem recensuit Germanica interpretatione et commentariis instruxit Carolus Manitius, Teubner, Leipzig, 1894. Las afirmaciones de Hiparco se hicieron lugar común a lo largo de los siglos, y nuestros astrónomos siguen creyendo en ellas; actualmente se afianza la teoría de que los libros de Eudoxo que Hiparco encontró en su biblioteca no eran del astrónomo Eudoxo, e incluso hay serias sospechas de que el así firmante hizo su o sus libros siguiendo los *Fenómenos* de Arato; cfr., por ejemplo, Aratos, *Phénomènes...*, pp. LXXXVI y ss.

⁷ Cfr. Cicerón, *De oratore*, I, 69: "...hominem ignarum astrologiae.

⁸ Cfr. Calímaco, *Epigr.* 27. Refiriéndose a los *Fenómenos* de Arato, el epigrama termina así: "... ¡Bienvenidas, sutiles dicciones! Ustedes son símbolo de los desvelos de Arato". No hay que olvidar que Calímaco también era poeta.

⁹ Cfr. Aratos, *Phainomena...*, pp. 126 y 133; por lo demás, Erren no sólo no descarta la idea de que Arato haya trabajado sobre alguna obra preexistente, sino que más bien lo supone.

¹⁰ Cfr. Aratos, *Phénomènes...*, pp. XCIV.

¹¹ Un resumen de los trece libros del *Almagesto* puede verse en Arthur Berry, *A Short History of Astronomy, from Earliest Times Through the Nineteenth Century*, Dover Publications, Inc., Nueva York, 1961 (publicado originalmente por John Murray en 1898), pp. 63-73.

fue objeto de grandes honores y alabanzas. Se le dedicaron epigramas; se acuñaron monedas con su efigie; fue glosado, traducido e imitado por los latinos: lo tradujo el elocuente Cicerón, lo tradujo el César Germánico y estas traducciones, amén de muy útiles para el estudio de Arato, son buen testimonio de la influencia que ejerció esta obra en la posteridad, hasta la Edad Media. Por cierto, también se habla de algunas viejas traducciones al árabe. Desde la antigüedad, Arato fue incorporado al canon de los clásicos; Ovidio, en el siglo I de nuestra era, nos presenta una lista de los poetas que, según él, vivirán por siempre en toda la tierra; ella no puede ser grande, e incluye, en el orden en que Ovidio los enumera, a Homero, a Hesíodo, a Calímaco, a Sófocles, a Arato y a Menandro. Al referirse a Arato, lo hace cantando: "Arato estará siempre con el sol y la luna."¹²

Por supuesto, no todo es alabanza; hay objeciones que, pensando en un esquema, podrían dividirse en antiguas y modernas; unas y otras muestran un denominador común: se malentienden las intenciones de Arato. Las objeciones de la antigüedad podrían resumirse de la siguiente manera: a reserva de la posible crítica de Cicerón, alguno de los biógrafos de Arato dice que éste no era matemático, sino médico, muy amigo del matemático Nicandro, y que, juntos, cocinaron el fraude editorial del siglo.¹³ Lo que decía Cicerón puede resultar muy valioso en otro contexto; sin embargo, lo que afirmó este biógrafo debe quedar en una simple anécdota tonta y de tan mal gusto, que nadie le dio crédito. Hay otra objeción que es más seria por la fuente de donde procede, de Hiparco, el que descubrió la precesión y a quien la crítica ha considerado superior a cualquier otro astrónomo del mundo antiguo, y digno de estar al lado de los mejores astrónomos de todos los tiempos. Hiparco, pues, nota y hace notar que Arato únicamente está versificando un libro de Eudoxo: en los *Fenómenos* de Arato hay expresiones que, literalmente, están tomadas de dicho libro, y para mayor desgracia, como hace notar el profesor Erren,¹⁴ de lugares en que este libro está equivo-

cado y es impreciso. Hiparco no hace más precisiones, pero su renombre dio fama a su crítica, y una posible exégesis de las palabras de Cicerón podría ser ésta: Cicerón, un poco como yo, traductor de Arato y un tanto ignorante en astronomía, está sintetizando la crítica del gran Hiparco. ¿Qué decir? Desde luego, cabría decir que Hiparco escribió unos ciento cincuenta años después de Arato, y que en un lapso así, cualquier ciencia progresa un poco. Pero ése no es el caso.

A reserva de lo mucho que puede discutirse al respecto, resulta más creíble la sospecha de que el gran Hiparco no tuvo mayor idea de las intenciones y métodos con que Arato escribió sus versos. Recordemos un poco. En los tiempos en que Arato escribió su poema, los académicos, los



ECR.99

Estrella Carmona

¹² Cfr. Ovidio, *Amores*, I, 15, v. 16: *cum sole et luna semper Aratus erit*.

¹³ Cfr. Vita I, en Jean Martin (ed.), *Scholia in Aratum uetera*, pp. 8 y 9.

¹⁴ Cfr. Aratos, *Phainomena...*, p. 115.

investigadores de ciencias y humanidades, se distinguían un poco de los nuestros: los investigadores de ciencias sabían de humanidades, y los de humanidades sabían de ciencias. No pensemos en todos; simplemente hablemos de la gran mayoría, y digamos que la gran mayoría había leído y conocía muy bien la obra astronómica de Eudoxo; no es creíble que Arato hubiera querido ocultar sus fuentes bibliográficas, y hacerles pasar a sus colegas investigadores, como suyo y muy nuevo, un contenido que debía ser del conocimiento de todos. Y es más sorprendente que Hiparco diga que nadie, antes de él, había notado todo lo que Arato le debe a Eudoxo. ¿Por qué es sorprendente? Porque supone creer algo que nadie admitiría, que los griegos de la época helenística eran unos ingenuos.¹⁵ De manera que, o bien Arato no le debe nada a Eudoxo o, si le debe todo y guardó silencio, sólo quiere decir que no había necesidad de decirlo, merced a que entonces todos lo sabían; y sus contemporáneos sabían algo más, a saber, que las intenciones de Arato no eran astronómicas.¹⁶

Dado, pues, el silencio que sobre el tema guardan los contemporáneos de Arato, cabe pensar que nuestro poeta, y así lo entendieron sus colegas, nunca quiso escribir un libro de astronomía. Consecuentemente, si su tema no era la astronomía, Eudoxo no era la fuente de Arato y, entonces —ni modo—, lo que Hiparco encontró en su biblioteca no era un libro de Eudoxo, ni era un tratado de simple astronomía; sólo pudo ser el texto de un listo que, para darle autoridad a su manual, lo publicó bajo el nombre de Eudoxo. No es posible, en lo absoluto, que al gran astrónomo Eudoxo se le escaparan errores como esos que nos señala Hiparco: unos errores que un simple, pero buen estudiante de astronomía jamás habría cometido.¹⁷ El supuesto Eudoxo, el autor de otros *Fenómenos*, no habría querido una obra de astronomía, sino un libro destinado a los navegantes, y lo que es inexacto para un astrónomo, no tiene que ser falso para un navegante.

Concluyendo estas objeciones, parece bien asentar que, desde antes de Hiparco y más a raíz de sus críticas, los *Fenó-*

menos se convierten en lo que probablemente nunca quiso el autor: en un texto de astronomía; y otra cosa: a pesar de aquellas objeciones, esta obra fue objeto de una recepción excepcional, se convirtió en el libro de texto que dio cuño a la formación escolar, desde su aparición hasta la Edad Media. Las objeciones modernas son fáciles de entender; al respecto, el profesor Erren hizo una formulación que, desde mi punto de vista, describe bien lo que nos pasa: “no hay nada más irritante que el oír cantar acerca de cosas grandes y hermosas desde un punto de vista desde el cual no las reconocemos”.¹⁸ Veamos, pues, más de cerca el poema de Arato. ¿Qué, cómo canta, en qué contexto, desde qué punto de vista?

Nadie lo ha negado: Arato habla estelarmente.¹⁹ ¿En qué contexto? Ya lo vimos: es muy creíble que Antígono II Gonatas, bien dispuesto hacia los intereses de la navegación,²⁰ le haya encomendado un texto, un poema didáctico sobre ese tema. Para esta tarea, Arato tuvo en sus manos aquel supuesto tratado de Eudoxo; tenía enfrente, seguro, una esfera celeste, un globo, y, como nadie ha acusado de negligencia a un buen escritor de la época helenística, también puede afirmarse que disponía de otros libros de consulta: así se explicarían algunas de las correcciones que le hace a su fuente principal.²¹ Contamos con los 1154 versos de que se compone su poema, y nadie ha dudado de que allí se habla de unos fenómenos, es decir, no de seres o criaturas deformes, sino de unas cosas visibles; de los signos del tiempo y de las 48 constelaciones que adornan el cielo constante y continuamente durante el año, a lo largo del gran surco que traza el sol por la eclíptica, cabalgando por los 12 signos del Zodíaco, y motivando la sinfonía de las esferas en que danzan a su alrededor y desconcertantemente

¹⁸ *Ibid.*, p. 117.

¹⁹ Cfr. supra, nota 1. Merced a la belleza de sus versos, muchos piensan que Arato, más que cualquier otro objetivo, tenía en mente la confección de una delicadeza poética; cfr. Georg Kaibel, en *Hermes*, 1894, pp. 82 y ss.

²⁰ Cfr. Manfred Erren, “Las constelaciones en la antigüedad”, ... p. 109.

²¹ Piénsese en la estrella polar (α *Vrsae Minoris*): Según Hiparco, Eudoxo dice, literalmente: “existe una estrella que se encuentra justo en ese lugar; dicha estrella es el polo [norte] del cosmos”; cfr. *Die Fragmente des Eudoxos von Knidos*, ed. François Lasserre, Walter de Gruyter, Berlín, 1966 (Frag. 11, p. 42). Sobre el caso, Kidd comenta: “Eudoxus may have been perpetuating a very old tradition dating back to c. 2750 BC, when the bright star α Draconis was close to that position. The pole moves slowly in a cycle of c. 26000 years, and in classical antiquity there was no star at the north pole”; cfr. Aratus, *Phaenomena* (editado con introducción, traducción y comentarios por Douglas Kidd), Cambridge University Press, Cambridge, 1997, pp. 179 y 180. Hiparco, ni tardo ni perezoso, corrige a Eudoxo, pero no tiene nada que decir contra Arato que, al hablar del polo, no menciona ninguna estrella polar.

¹⁵ Al respecto, comentando el contenido del poema de Arato, Manfred Erren dice: “es war ein Handbuch für Praktiker; für Theoretiker wie Pädagogen im Gymnasium oder Mathematiker und Astronomen war es primitiv, die sahen und zeigten all diese Dinge am Globus und hatten deshalb für so ein Buch gar keine Verwendung”, en Aratos, *Phaenomena...*, p. 128.

¹⁶ Richard Hunter, “Written in the Stars: Poetry and Philosophy in the *Phaenomena* of Aratus”, *Arachne*, 2 (1997), Microsoft Internet Explorer (<http://www.cisi.unito.it/arachne/num2/hunter.html>), pp. 1-30.

¹⁷ Cfr. Manfred Erren, en Aratos *Phaenomena...*, p. 126 y 131 ss.

las estrellas errantes, los cinco planetas,²² sin incluir la tierra que, por supuesto, era el centro del cosmos.

Un poco más detalladamente: Arato comienza con un proemio; según éste, la obra está dirigida a campesinos y marineros. Volveremos sobre él. Tras el proemio, Arato presenta un panorama del universo, y en seguida hace un catálogo de las constelaciones del hemisferio norte: desde el Polo hasta la Eclíptica, donde se encuentran los doce signos del Zodíaco. Valga aclarar que, según las fuentes de Arato, las constelaciones del universo —o de la esfera, como normalmente se llamaba al universo—²³ se agrupaban más o menos como las pensamos ahora, es decir, en las del hemisferio norte y en las del hemisferio sur; sin embargo, el punto de referencia no era el Ecuador celeste, sino la Eclíptica del sol, que cada año nos lleva de sur a norte, y de norte a sur, sin que a todos nos quede muy claro por qué en invierno, cuando estamos más cerca de él, es cuando el frío hace más estragos entre los mortales. Tras enumerar, pues, las constelaciones del hemisferio norte, Arato cataloga las del hemisferio sur; es decir, las que se encuentran entre la Eclíptica y, bajando, el Polo sur. Arato termina este catálogo refiriéndose, como sin querer, a las cinco estrellas errantes: “ni siquiera mirando tú hacia las otras indiciarías / dónde se encuentran ellas, puesto que todas vagan errantes. / Y luego son los años de sus extrañas revoluciones...”²⁴ Mejor pasamos a los círculos de la esfera celeste.

Ilustrándonos con la Vía Láctea, Arato habla del Trópico de Cáncer, del Ecuador, del Trópico de Capricornio y, circunscrita y sesgada entre los trópicos, de la Eclíptica. En esta sección, Arato también nos dice qué constelaciones se encuentran a la altura de cada uno de los círculos, y, por supuesto, termina diciendo que alrededor de la Eclíptica se encuentran los doce signos del Zodíaco. Continúa con sus palabras: “no sería desdeñable para el que aguarda la madrugada / observar cuándo surge cada una de esas doce figuras, / porque siempre tan sólo con una de ellas álzase el sol”.²⁵ Y signo tras signo o, si se quiere, mes por mes, Arato

dice, por ejemplo: “cuando surge el Cangrejo, no las más tenues / estrellas circunyacen girando en lo alto por ambos lados, / ocultándose algunas y otras del otro lado saliendo”.²⁶ ¿Para qué o por qué esta colación de todas estas series de constelaciones que salen o se ponen con cada signo del Zodíaco? Porque es posible que alguna nube o algún monte se interponga entre el signo y tus ojos; dado el caso, vuelve la vista hacia otro lado; mira qué estrellas están en los horizontes, y sabrás qué signo del Zodíaco hace su curso, y nunca te sentirás perdido, desorientado en el mar... que puede ser la vida.

No me detengo en la descripción de la segunda parte del poema; baste, por un lado, recordar que durante muchos siglos se conoció bajo el título de *Signos del tiempo* y, por el otro, decir que, justamente, se trata de eso. Son, como también se ve en algunos títulos, “pronósticos”: de la lluvia, del viento, de las tormentas; a unos los da la luna, a otros el sol y a otros el Pesebre (el cúmulo abierto que se encuentra al centro de cáncer y hoy se conoce con el poético nombre de M 44). Arato baja a la tierra: los animales también dan signos: las aves, las ovejas, los bueyes, los lobos, los perros, los cangrejos, los ratones; también da signos la lumbre, las cenizas del fogón, la llama de una lámpara. Nada de todo esto, ni los signos ni las constelaciones, era una novedad en la astronomía y en la meteorología de aquellos tiempos; podría decirse que sólo se trataba de conocimientos ordinarios —sí, en general, conocían el cielo mucho mejor que nosotros: era algo tan corriente, como, para la gente de nuestros días, un calendario en el lugar más estratégico de nuestra casa—; lo sorprendente es que de las cosas más viejas y cotidianas surgió un poema nuevo y verdaderamente excepcional. Veamos cómo ve Arato las estrellas; hay que mirarlas desde su punto de vista: este poema didáctico vuelve a colocar la visión estética de las constelaciones como objeto de contemplación cosmológica, y le devuelve esa frescura que tuvo en los hombres piadosos de los tiempos más remotos.²⁷

Arato inicia sus *Fenómenos* con un proemio que normalmente se conoce como un *Himno a Zeus*. ¿Quién es Zeus? Todos lo conocen. Perderíamos el tiempo contando las hazañas de este señor, poderoso olímpico hijo de Cronos.²⁸ Pero digamos que, para bien y para mal, todo cambia, y que

²² Es decir, Mercurio, Venus, Marte, Júpiter y Saturno; cfr. Gémino, *Introducción a los Fenómenos*, I, 24-29, en Arato, *Fenómenos*, (introducciones, traducciones y notas de Esteban Calderón Dorda), Gredos, Madrid, 1993.

²³ Cfr. Archimedes, ed. Heiberg, vol. II, p. 218, en Thomas Heath, *Aristarchus of Samos. The ancient Copernicus*, ... p. 302.

²⁴ Cfr. Arato, *Fenómenos*, vv. 456-458.

²⁵ *Ibid.*, vv. 559-562. Así, “el calendario juliano, después de doscientos años de clase de astronomía con Arato, ya no fue ninguna chispa de genialidad, sino casi una consecuencia obligatoria”; cfr. Manfred Erren, “Las constelaciones en la antigüedad”, ... p. 114.

²⁶ Cfr. Arato, *Fenómenos*, vv. 569-571.

²⁷ Cfr. Manfred Erren, en *Aratos Phainomena...*, p. 121. Por lo demás, me viene a la memoria el principio del Salmo 18 (19): “Los cielos cuentan la gloria de Dios / la obra de sus manos anuncia el firmamento...”.

²⁸ Cfr. Calímaco, *Himno a Zeus*, vv. 91 y ss.

Zeus no fue la excepción. Zeus también cambió de significado, cambió su imagen con el paso de los siglos. Del terriblemente cruel y peligrosamente mujeriego que nos presenta Homero en sus poemas, pasó a ser el implacablemente justo de que nos habla Hesíodo, hasta llegar a ser el Zeus de los filósofos y de los sabios, el dios de los estoicos. Este Zeus de Arato es un dios tan afable, hermoso y providente como sólo puede uno pensar al Dios único de que habla la Biblia, y tan es así, que a san Pablo, sí, a Pablo de Tarso (quizá paisano de Arato), cuando se dirigía a los sabios de Atenas en el Areópago, se le salió de la sangre un verso de Arato. Arato hablaba de Zeus; Pablo intentaba hablar de su Dios y, entre otros conceptos muy estoicos, asienta: "... en él vivimos, nos movemos y existimos, como han dicho algunos de vuestros poetas: *porque también somos hijos suyos*".²⁹

El final del proemio es significativo para entender el cielo desde el punto de vista de Arato; tras saludar a Zeus y a sus ancestros y a todas las musas, les suplica que le enseñen el modo de cantar las estrellas *como deben ser cantadas*.³⁰ ¿Cómo? Como lo hará en seguida: en verso —para que su tema tenga una forma adecuada, digna de la majestad divina—³¹ y desde el punto de vista de la estética de los estoicos. Según los estoicos, la naturaleza, como verdadera artista, crea la belleza desde sus propias entrañas; la belleza es el resultado del ritmo de los movimientos; nada hay más

²⁹ Cfr. *Hechos de los Apóstoles*, 17, 28: ἐν αὐτῷ γὰρ ζῶμεν καὶ κινούμεθα καὶ ἐσμέν, ὡς καὶ τινες τῶν καθ' ἡμᾶς ποιητῶν εἰρηκόσιν· τοῦ γὰρ καὶ γένος ἐσμέν. Pablo cita literalmente el verso 5 de los *Fenómenos* de Arato (por cosas de la providencia o del destino (estoico), casi veinte siglos después, el 4 de octubre de 1965, otro Pablo, Pablo VI, terminó su discurso ante la ONU refiriéndose al Dios desconocido con que san Pablo comenzó su discurso ante el Areópago de Atenas); la misma idea de Arato, con formulación más amplia, se encuentra en los versos 5-6 del *Himno a Zeus* de Cleantes, discípulo de Zenón: ἐκ σοῦ γὰρ γενόμεσθα, θεοῦ μίμημα λαχόντες / μούνοι, ὅσα ζῶει..., "pues de ti nacimos, ya que nos tocó en suerte ser imagen de dios, como únicos de cuantos viven..." En otro contexto, la presentación de Zeus como padre de los dioses y de los hombres ya puede leerse en Hesíodo (p. ej., en *Teogonía*, 47) y en Homero (p. ej., en la *Ilíada*, I, 544); Zeus engendra a los humanos, pero sólo para, inmediatamente, abandonarlos a su propia desgracia (Homero, *Odisea*, xx, 201-202); cfr. Aratos, *Phénomènes* ..., vol. II, pp. 144-146.

³⁰ Cfr. vv. 17-18: ἐμοὶ γὰρ μὲν ἀστέρων εἰπεῖν / ἢ ἡμῖς εὐχομένῳ τεκμήρατε πᾶσαν ἀοιδίην, "a mí, que las estrellas / contar como se debe suplico, el canto todo enseñadme".

³¹ Cfr. Cleantes, *Himno a Zeus*, en *Collectanea Alexandrina. Reliquiae minores poetarum Graecorum aetatis Ptolemaicae 323-146 a. C.* [...] ed. de I. U. Powell., University Press, Oxford, 1925 (reed. 1970). Sobre el tema, "er [Kleanthes] sah in ihr [in der Form der Kultdichtung] das adäquate Medium für seinen Versuch, die eigenen religiösen Vorstellungen und Bedürfnisse mit dem theoretischen Gottesbegriff der Schule zur Deckung zu bringen", cfr. Bernd Effe, *Die griechische Literatur in Text und Darstellung*, vol. 4, *Hellenismus*, Reclam, Stuttgart, 1985, p. 157.

hermoso que el todo: llámese alma del mundo, λόγος, Dios o como se quiera: todos estos nombres indican un principio³² que para nuestro Arato es el cielo, y el cielo de Arato suele ser sinónimo de Zeus. "La naturaleza", dirá posteriormente Cicerón pensando en los estoicos, una vez que sacó de la tierra a los seres humanos, los constituyó excelsos y erectos a fin de que, viendo el cielo, pudiesen entender el conocimiento de los dioses... Pues los hombres no están en la tierra como sus habitantes y moradores, sino como espectadores de las cosas superiores y celestiales, cuya contemplación no le corresponde a ninguna otra especie de seres vivientes.³³

Por eso, pienso, a lo largo y ancho de todos los *Fenómenos*, los catálogos de las constelaciones se introducen mediante expresiones como "mira, pon atención, ve, observa, examina, es visible, presta atención, busca, notarás, hallarás aquel astro, registra, voltea la vista, advierte, nota, ¿acaso no ves?, y concluye la sección del Polo sur diciendo: "puedes mirar cómo estas constelaciones año tras año / ordenadas retornan; éstas, y todas muy igualmente, / al cielo están bien fijadas, cual joyas de esta noche que marcha".³⁴ Los *Fenómenos* no son una simple lista de constelaciones; aquí y allá, Arato disemina observaciones mitológicas y prácticas mediante las cuales invita a ver el cielo como él lo interpreta. Su Zeus es cósmico, ordenado y bello; sus estrellas "muchas y estando por todas partes, son igualmente / por el cielo arrastradas todos los días, siempre, continuas",³⁵ y tienen la orden de comunicar algo a los seres humanos; por ejemplo, las Pléyades "son igualmente chicas y tenues, pero, famosas, / por el oriente giran, y al occidente, gracias a Zeus / quien a ellas, el inicio de los veranos y los inviernos / les permitió anunciar, y la llegada de hacer las siembras".³⁶

Por lo mismo, a lo largo del poema, Arato no usa menos de cincuenta veces las palabras *σημα* y *σημαίνω*, como si quisiera insistir en que los fenómenos son signos y, como tales, dan señales. Las estrellas, las constelaciones, son signos de Zeus, y éste hace señales; cuando el

³² Para la estética de los estoicos, cfr. Edgar de Bruyne, *Historia de la Estética* (trad. de Armando Suárez), BAC, Madrid, 1963, pp. 185 y ss.

³³ Cfr. Cicerón, *De finibus*, II, 14: quae primum eos humo excitatos, celos et erectos constituit, ut deorum cognitionem, caelum intuentes capere possint... Sunt enim in terra homines non ut incolae atque habitatores sed quasi spectatores superarum rerum ac caelestium... quarum *spectaculum* ad nullum aliud genus animantium pertinet.

³⁴ Cfr. Arato, *Fenómenos*, vv. 451-453.

³⁵ *Ibid.*, vv. 19-20.

³⁶ *Ibid.*, vv. 264 y 267.

poeta parece cansarse de repetir $\sigma\eta\mu\alpha$ y $\sigma\eta\mu\alpha\acute{\iota}\nu\omega$ para decirnos que las estrellas dan signos, recurre al verbo $\lambda\acute{\epsilon}\gamma\omega$ y vuelve a lo suyo, “pues, por doquier, los dioses dicen al hombre muchas señales”.³⁷ De norte a sur, de oriente a poniente, del cielo a la tierra: “cuando la telaraña sutil se mueva sin que haya viento, / cuando de la linterna tiemblen las flamas ennegreciendo, / o, con tiempo sereno, difícil ardan fuego y linternas, / no confíes en tormentas. ¿Cómo contarte tantas señales / que se dan a los hombres? Incluso en una tenue ceniza”.³⁸

En el cielo (ordenado y constante) se encierra la naturaleza divina, y sus constelaciones dan señales seguras... del espíritu del mundo: se puede confiar en Zeus. ¿Por qué? Porque él es afable con los humanos; porque es, para los hombres, magno recurso; porque deplora al hombre preso en las olas; porque beneficia patentemente al género humano.

³⁷ *Ibid.*, v. 732.

³⁸ *Ibid.*, vv. 1033-1037.

Mejor, y casi para terminar, oigamos cómo lo dice Arato al iniciar los *Fenómenos*:

Desde Zeus comencemos, a quien los hombres nunca dejamos sin ser nombrado. Están llenas de Zeus todas las calles, también todas las plazas de los humanos; lleno está el mar y los puertos; doquiera necesitamos todos de Zeus.

Porque de él también somos hijos; y afable con los humanos da señales propicias, despierta al pueblo para el trabajo recordando el sustento; le dice cuándo es óptimo el campo para el buey y la azada; le dice cuándo, propio es el tiempo de transponer las plantas y de esparcir toda semilla.

En efecto, Zeus mismo fijó en el cielo dichas señales, al haber distinguido constelaciones; vio las estrellas que durante cada año muy definidos signos harían de los tiempos al hombre, para que todo firme creciera.³⁹

Zeus, el dios de los estoicos, es νόμος (ley universal), es εἰμορμένη (nuestro destino inevitable), es λόγος (razón que penetra todo el universo) y es πρόνοια (providencia).⁴⁰

¿De veras creerían esto los estoicos? ¿Lo creerían Arato, Cleantes y compañía? En su *Himno a Zeus*, el fervor religioso de Cleantes muestra cierta contradicción con la doctrina de la escuela estoica según la cual el ser humano —sin la ayuda de los dioses— puede lograr por sí mismo, mediante sus propias fuerzas, el o los objetivos de su existencia... De alguna manera, me gusta sorprender a este discípulo del gran Zenón, a Cleantes, al director de la escuela durante treinta años, capitulando de su doctrina y suplicando a Zeus con unos versos que —ante las recientes hazañas de la OTAN, dado lo que últimamente acontece en nuestra patria y sintiendo en carne propia los misteriosos tejes y manejes en la UNAM— cito, haciendo una paráfrasis, para terminar estas líneas: “Zeus..., sálvanos de la funesta necedad [de los políticos], / disípala, Padre, de la mente [de los burócratas], / y danos alcanzar un poco de inteligencia”.⁴¹ ♦

³⁹ Cfr. Arato, *ibid.*, vv. 1-13.

⁴⁰ Cfr. Bernd Effe, *Die griechische Literatur...*, p. 157. Para mayor información, cfr. M. Pohlenz, *Die Stoa. Geschichte einer geistigen Bewegung*, Göttingen, 5a. ed., 1978-1980 (2 vols.).

⁴¹ Cfr. Cleantes, *Himno a Zeus*, vv. 32-35: ἀλλὰ Ζεῦ πάνδωρε κελαινεφές ἀργικέραυνε, / ἀνθρώπους ῥύου <μὲν> ἀπειροσύνης ἀπὸ λυγρῆς / ἦν σὺ, πάτερ, σκεδάσον ψυχῆς ἄπο, δὸς δὲ κυρήσαι / γνῶμης, ...



Estrella Carmona

Forma en la cultura de los años veintes

Ideología, artes plásticas y fotografía

MARICELA GONZÁLEZ CRUZ M.

A mediados del tercer decenio de nuestro siglo, en México las búsquedas de vanguardia se concretaban en variadas tendencias culturales, entre las cuales destacan las de carácter nacionalista, como el muralismo. Estaban abiertas a experimentaciones plásticas diversas y confluían con otros movimientos aparentemente contrapuestos, tales como el formalismo de Edward Weston y Tina Modotti en fotografía y el nuevo cine de Einsestein.

En esas fechas, los únicos medios de comunicación colectiva eran la radio, los diarios y otras publicaciones de distintas orientaciones. No había galerías y los espacios para difundir la obra plástica o la imagen fotográfica eran muy limitados. Entre las revistas relacionadas con las artes plásticas que informaban de aspectos de la actualidad se contaban *Nuestro México* y *Mexican Folkways*. En esta última participaban los propios artistas, ya sea en el consejo editorial o con artículos. Otra, de corta duración, es *Forma*, patrocinada por la entonces Universidad Nacional de México (ya que su autonomía no la logra hasta 1929).

En esta última revista se expresaron muy diversas tendencias artísticas y culturales: las Escuelas de Pintura al Aire Libre, los Centros Populares de Pintura, la Escuela de Escultura y Talla Directa y, en la sección *El renacimiento del fresco en México*, los muralistas, con obras recién creadas —de Orozco y de Siqueiros en la Escuela Nacional Preparatoria (San Ildefonso), de Rivera en Chapingo y de Fermín Revueltas—, así como valoraciones de artesanías y expresiones populares —como los juguetes o la pintura de pulquerías y carnicerías—, técnicas fotográficas antiguas —como los daguerrotipos o foto popular como la practicada en la Villa de Guadalupe— e imágenes de Tina Modotti cercanas

a los planteamientos del estridentismo representado en los poemas de Germán Lizt Arzubide.

La importancia de *Forma* radica en que democráticamente incorpora múltiples corrientes artísticas y una temática miscelánea. Su aparición fue irregular —aunque pretendía ser mensual— y su diseño y el enfoque analítico de sus artículos muy modestos, aunque es notable en ella la numerosa cantidad de ilustraciones y la calidad de la impresión. Su finalidad fue ante todo documental y didáctica.

Entre las imágenes que dio a conocer hay desde sencillas viñetas, dibujos y planos hasta grabados y reproducciones fotográficas de obras prehispánicas y coloniales, óleos, murales, esculturas, monumentos, fachadas y edificios, artesanías, pruebas documentales del trabajo de los niños de las Escuelas de Pintura al Aire Libre y de las obras ejecutadas en los Centros Populares de Pintura. La cantidad de páginas de la publicación en sus siete números oscila entre 39 y 55. El Fondo de Cultura Económica produjo en 1982 una edición facsimilar de los números de la revista, con un total de 355 páginas; de éstas únicamente 23 no cuentan con ilustraciones y muchas de las restantes sólo contienen como texto el que acompaña a las imágenes, lo cual revela el considerable peso asignado a ellas.

La ideología y las artes plásticas

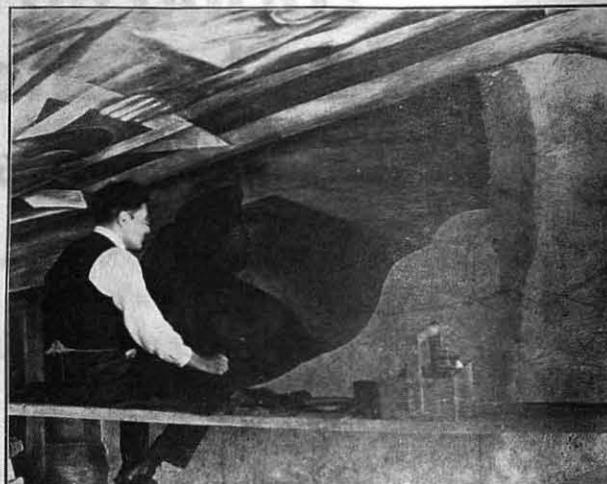
El director de *Forma* fue el pintor Gabriel Fernández Ledesma, miembro del grupo de artistas vinculados a las Escuelas de Pintura al Aire Libre —la primera de ellas fun-

dada en 1913 en Santa Anita y las otras mantenidas en funcionamiento de 1920 a 1933-1934— y también encargado de la nueva Escuela de Escultura y Talla Directa, creada en 1927 e instalada en el patio del ex convento de La Merced. Fernández Ledesma estuvo asimismo al frente del Centro Popular de Enseñanza Artística Urbana de San Antonio Abad (de 1927 a 1933) y de los Centros Populares de Pintura —abiertos entre 1927 y los principios de los años treinta—, que rompieron con el arte académico y el sistema de instrucción formal. Esos centros educativos se ubicaban en espacios urbanos y en zonas fabriles y se dirigían a los trabajadores y los hijos de los obreros. En ellos se privilegiaba el oficio, el trabajo manual y una visión centralista, tendiente al desarrollo industrial y a una modernidad impuesta con un rígido control político, acorde con el nuevo régimen de Calles (1924-1928).

El contexto social de esas instituciones corresponde a una política cultural distinta de la de Obregón (1920-1924); ya no interesa tanto promover obras idílicas como en las Escuelas de Pintura al Aire Libre —localizadas en el medio rural—, ni patrocinar —en un afán conciliador— murales que cuestionaran incluso al propio gobierno. En los Centros Populares de Pintura y la Escuela de Escultura y Talla Directa, así como en el plan de estudios elaborado por Diego Rivera para la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1929, independientemente de sus paralelismos o de sus rupturas con el discurso oficial o de sus propuestas críticas, se parte de un sentido funcional del arte, vinculado con los oficios y las formas artesanales, y se resalta la importancia del trabajo en la sociedad, en especial del sector obrero por ser representante de una industrialización a la que se aspiraba para superar el pasado y consolidar las estructuras de poder.

Curiosamente, junto a ese presupuesto urbano, industrial, “moderno”, se mantiene y desarrolla en forma paralela una concepción que alienta la producción artística popular, impulsa las expresiones de sectores marginados (campesinos, indígenas e incluso presos) y construye un aparato discursivo que revaloriza y mistifica tal tipo de manifestaciones, ya sea desde el Estado o desde sectores medios de artistas e intelectuales. *Forma* también adopta esa perspectiva.

En *Forma* colaboran Villaurrutia, Novo y Lazo, junto con Charlot, Rivera, Weston y Anita Brenner, y en cierto



El pintor José Clemente Orozco, trabajando en uno de los frescos del cubo de la escalera en la Escuela Preparatoria.

JOSE CLEMENTE OROZCO SU OBRA MONUMENTAL

Especial para “FORMA.”

Por Jean CHARLOT.

HAY un cuento que termina así: “Y el Rey paseaba muy digno por las calles de su capital, creyendo estar vestido con un traje finísimo, por lo mucho que le había costado el hacerlo tejer. Nadie veía vestido ninguno; pero quién se hubiera atrevido a poner en ridículo al Rey: Y el Rey nada decía, no queriendo tener ojos menos buenos que los de sus vasallos. Los cortesanos lo elogiaban y el pueblo lo aclamaba...”

Hasta que gritó un niño: “Mirad al rey encubierto!”

Nosotros los post-cubistas, desde Picasso para abajo, sobre todo abajo, nos pensamos también orgullosos de nuestro vestido algo metafísico: sección de oro, triángulo egipcio, puerta harmónica, cuarta dimensión, historia del arte y una ingeniosidad de-

masiado ingeniosa. Los críticos alaban el vestido. El público queda admirado...

Cualquier apunte de Orozco funge como la voz del niño.

Su gran dicha fue la de no haber hecho jamás el viaje a Europa. Sus fuentes son genuinamente americanas. Los Estados Unidos le dieron los elementos mecánicos de su obra, México los elementos dramáticos. El afán de italianismo que tuvo al empezar su obra monumental, sus ensayos de cubismo, no tienen otro valor que el de revelar a qué punto le importunaba no jurarse a nadie, y cuando se convenció de su impotencia para plagiar, fué casi con resignación que el pintor se dedicó a recorrer un camino enteramente original. Es que el artista grande (Orozco indudablemente lo es) no

32

Orozco trabajando un fresco de la Preparatoria Nacional. Foto: Tina Modotti.
Forma, núm. 6, 1928

sentido en ella se mantiene un discurso nacionalista que reivindica las tradiciones y los objetos populares, considerados parte fundamental de la cultura mexicana, aunque muchas veces los artículos mantienen una línea oficialista que uniforma las creaciones del pueblo, las considera fuera de su contexto y las asocia idealistamente a una supuesta “pureza” racial que prevalece sobre los diversos sectores y grupos étnicos, pese a las contradicciones sociales y culturales.

De cualquier manera, en la revista *Forma* se expresaron también varias manifestaciones culturales y tuvieron cabida propuestas innovadoras como el original planteamiento de Fernández Ledesma de crear un Museo de Arte Latinoamericano (en el número 3, de 1927) o de vanguardia y apertura, como las fotografías de Weston, una de las cuales, correspondiente a un escusado (núm. 7, de 1928), constituyó el pretexto para cancelar el patrocinio a la revista.

Gabriel Fernández Ledesma también formó parte del Grupo ¡30-30! (activo de 1928 a 1930), caracterizado por cuestionar el arte de su momento, por ejemplo al realizar una exposición en una carpa de circo, y por la índole subversiva de sus manifiestos, que reflejaban la conflictiva situación de las artes plásticas, verbigracia en el interior de la Escuela Nacional de Bellas Artes (San Carlos). Pero es interesante señalar que, por las propias condiciones del patrocinio y por el fin de la revista ocurrido en el año en que surge el Grupo ¡30-30!, las referencias a éste se reducen a dos anuncios difundidos en el número 7: se informa que esa agrupación se ha suscrito al periódico y que próximamente se inaugurará una exposición de la misma.

La fotografía en la revista *Forma*

Aunque en su portada *Forma* se declara una revista de artes plásticas, incluye apartados de pintura, grabado, escultura, arquitectura y expresiones populares, y no menciona expresamente a la fotografía, confiere a ésta un sitio importante en sus páginas, ya que no sólo recurre a ella como un medio para ilustrar o documentar, sino como una manifestación artística válida por sí misma, e incluso en cada uno de cinco de los siete números de la publicación aparece un artículo sobre el tema. Y aun en los volúmenes 1 y 2 se indica, junto a una sencilla ilustración de una cámara fotográfica de estudio, que el fotógrafo de *Forma* es Agustín Jiménez: "el único especialista en trabajos de escultura y de pintura" y también "fotógrafo oficial de la Escuela Nacional de Bellas Artes".

Agustín Jiménez colaboró en la revista *Nuestro México*, alternando con profesionales como Luis Márquez o Manuel Álvarez Bravo. También fue fotógrafo de la revista *Futuro*, fundada en 1933 por Vicente Lombardo Toledano y dirigida en el terreno gráfico por Emilio Amero —quien estaba a la vanguardia, realizó rayogramas¹ e incluyó en la revista un artículo sobre Man Ray—. El propio Agustín Jiménez, en los años treinta, demostró también su proximidad con la fotografía de vanguardia, con imágenes semiabstractas donde había acercamientos poco usuales a objetos de la vida cotidiana, afines a los planteamientos de la moderna fotografía alemana que desta-

¹ El rayograma es el nombre asignado por Man Ray a un fotograma que resultaba de la confluencia de un papel sensibilizado con nitrato de plata y un foco de luz, así como de los objetos colocados sobre el papel, que registraba sus contornos.

caba la objetividad y la prioridad de las formas. Por ejemplo, en el concurso de la fábrica de cemento La Tolteca en que también participaron y ganaron con fotos vanguardistas Manuel y Dolores Álvarez Bravo y Eugenia Latapí, Agustín Jiménez compitió con una foto en contrapicado que engrandece la estructura de los silos de aquella factoría.

Los artículos de *Forma* relacionados con la fotografía son los siguientes: "Los daguerrotipos", de Edward Weston, publicado en el número 1; "La fotografía de la Villa de Guadalupe", de Gabriel Fernández Ledesma, en el 2; "Fotografías de deportes", de Gabriel Fernández Ledesma, en el 3; "La obra de Tina Modotti", de Renato Molina Enríquez, en el 4, y "Fotografía de Weston", de F. Monterde García Icazbalceta, con comentarios del propio Weston, en el 7.

En los artículos de Weston sobre los daguerrotipos y los de Fernández Ledesma sobre la fotografía de la Villa de Guadalupe, encontramos una intención similar de documentar sintéticamente una práctica fotográfica de oficio casi artesanal, donde la foto muy elaborada o artificiosa pierde sentido y sólo interesa la presentación del personaje retratado, aunque sea —como dicen ambos autores— con una "rigidez digna". Para Weston los daguerrotipos son nada más "recuerdos", "documentos de familia", pero "con ellos heredamos hoy de la primera época de la fotografía la más genuina, la más honrada expresión. Una imagen químicamente pura, fuerte y franca y al mismo tiempo refinada..."² Hay que recordar que el hermano de Gabriel Fernández Ledesma (Enrique), trató este tema en el libro *La gracia de los retratos antiguos*, con fotos, daguerrotipos y ambrotipos del siglo XIX, aunque se centra más en los personajes que en la fotografía y su proceso, y no publica aquella obra hasta 1950.

El artículo de Gabriel Fernández Ledesma sobre "La fotografía de la Villa de Guadalupe" es interesante porque, entre las siete fotos que contiene, hay una de una niña sentada con un telón de fondo de la Villa que sirve para introducir un juego visual al colocar en la página siguiente, en forma invertida, el negativo de esa misma fotografía. El artículo tiene un sentido documental porque incorpora elementos que acompañan a las imágenes, como inscripcio-

² Cfr. *Forma*, núm. 1, vol. I, octubre de 1926. Un daguerrotipo es el resultado del proceso en que una lámina de cobre recubierta de plata reacciona ante vapores de yoduro y, después de una larga exposición, se obtiene con ella un positivo único de gran nitidez. Los daguerrotipos, además, se protegían encapsulados en marcos de latón cuyos acabados se producían con gran cuidado. Llegaron a México hacia 1846-1848 y, debido a su alto costo, su difusión fue limitada.

nes, versos y ornamentos, que les reintegran su sentido religioso y las contextualizan. A diferencia de éste, su artículo sobre "Fotografía de deportes" resulta insignificante.

En los números 4 y 7 se publicaron artículos de Weston y Modotti con cuatro fotografías de cada uno en las que hay coincidencias, pues ambos consideran prioritario el aspecto formal de lo fotografiado.

Se les dedica también a estos fotógrafos mayor cantidad de páginas que a las de los otros artículos sobre el mismo tema. Asimismo, en otros números de *Forma*, aparecen fotos de Tina Modotti sobre los murales de Orozco en San Ildefonso y de Rivera en Chapingo y la Secretaría de Educación Pública. Imágenes de la misma autora y Weston se habían publicado en otros espacios, como *El Machete*, órgano del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (y luego del Partido Comunista Mexicano); en *Mexican Folkways*, de Frances Toor; en *Creative Arts*, de Carleton Beals, y en *Idols Behind Altars* (*Ídolos tras los altares*, publicado en español hasta 1983).

De igual forma se escribieron artículos sobre ellos en otros espacios, como el del número 6 de *Mexican Folkways*, elaborado por Diego Rivera en abril-mayo de 1926; la nota de Siqueiros sobre la exposición de Tina Modotti efectuada en Guadalajara, publicada en *El Informador. Diario Independiente*, el viernes 4 de septiembre de 1925; el texto de la propia Tina Modotti que apareció en *Mexican Folkways* en 1929, donde expresó su particular concepción de la fotografía, y el de Martí Casanovas sobre Tina, en el volumen 10 de la *Revista* ;30-30!, del mismo año.

Renato Molina Enríquez, colaborador de *Forma* con artículos sobre "Fermín Revueltas", "Arte para obreros" y "Lacas de México. Los baúles de Olinalá", elabora uno sobre Tina Modotti donde, de manera concisa, comenta sus fotografías y las sensaciones que le despiertan. Entre otras cosas, afirma que

Por los aspectos imprevistos con que son apreciadas las formas, en las fotografías que nos ocupan, cobran un sentido profundo que parte de las cosas mismas, la luz se encarga de organizar y explicar las masas, sólida y naturalmente articuladas, con un equilibrio al que no es ajena, seguramente, la sensibilidad estética de Tina Modotti.³

Las fotografías de esa artista destacan las cualidades formales del objeto y corresponden a un tipo de trabajo fo-

tográfico similar en sus planteamientos al de Edward Weston. La autora italiana deja luego estas búsquedas formales y se orienta a la problemática social y al fotorreportaje, sin perder calidad expresiva.

En *Forma*, las fotos de Tina Modotti corresponden a espacios urbanos y en ellos se ponen de relieve estructuras compositivas y juegos de líneas, de tal manera que, al resaltar un sentido geométrico en las imágenes, algunas parecen casi llegar a la abstracción, como la de unos escalones delimitados por un muro en una diagonal que corta casi por la mitad la fotografía o la de las múltiples líneas en fuga que nacen de un poste telegráfico.

Entre las fotos se cuenta también la de un enorme tanque de gas, cuya dimensión se calcula por la escala humana. Esta imagen es interesante porque, aun en el contexto que resalta el urbanismo o la industrialización y lo formal, sobresale el elemento humano frente al medio material. Aparentemente la figura humana es insignificante, pero la composición la destaca porque se encuentra en la parte superior de una escalera que establece una diagonal poco pronunciada, la cual rompe con la rigidez geométrica del tanque seccionado por líneas horizontales, y porque, además, a la figura humana y la escalera corresponden tonos claros que contrastan con los oscuros del tanque. El equilibrio compositivo se logra con el anuncio "No. 1", ubicado en el extremo derecho y en color blanco.

La última fotografía es más frontal. En el centro de una compleja estructura constructiva, entre andamios, está casi perdido un trabajador, quien, al igual que en la imagen anterior, resulta el elemento que corta lo simétrico de la composición.

Al final del artículo se aclara que las fotografías las realizó Tina Modotti para el libro *El canto de los hombres*, de Germán Litz Arzubide, integrante del grupo de los estridentistas, que se caracterizó por su clara adhesión a las vanguardias europeas, particularmente al futurismo y el constructivismo, así como por exaltar lo urbano y el dinamismo de la vida moderna.

Por otra parte, el artículo titulado "Fotografías de Weston" incluye los *Conceptos del artista* sobre la fotografía, complementados por un texto de Francisco Monterde García Icazbalceta, quien más que referirse expresamente a las fotos incluidas en el artículo, describe las temáticas (paisajes, desnudos, juguetes, pirámides) del trabajo fotográfico de Weston en México en un tono literario.

En las fotos comprendidas en la revista, el asunto o elemento fotografiado pierde su connotación cotidiana y

³ *Forma*, núm. 4, vol. 1, 1927, p. 180.

funcional, y adquiere un valor determinado por el puro "goce de ver", logrado gracias a un enfoque fotográfico objetivo y directo.

De ese modo, en las fotografías de Weston se destaca ante todo el sentido plástico de los objetos. Por eso, en las fotos, las líneas curvas y onduladas o las líneas rectas, diagonales y paralelas, intervienen en un juego compositivo armónico donde los objetos como tales pierden relevancia, ya sean una fábrica, un escusado, cuellos de cisnes o cuerpos de peces de juguete, y su materialidad cede ante la expresividad formal de la fotografía, conseguida sin trucos técnicos, sin enfoques pictorialistas, idealizaciones o meros documentos sociales de lo real, como lo plantea el propio Weston aquí:

aparte de desconfiar de lo pictórico, Weston también rechazaba el realismo documentalista y la fotografía vanguardista, es decir Man Ray o Moholy Nagy ... La contribución particular de Weston reside en encontrar una vía distinta: haber fotografiado objetos cotidianos o lugares en un mundo real, clara y directamente, de manera de presentar los valores formales normalmente desdeñados; y ver con una mirada sensible y artísticamente entrenada las composiciones abstractas y formales, así como las texturas de luz y sombra que podían ser obtenidas de la realidad ordinaria para capturarlas con precisión y sin interferencia o mediación en su placa fotográfica.⁴

A pesar de este reconocimiento a la fotografía, expresado directamente por las imágenes de Weston, e incluso reiterado en el texto que las acompaña (*Forma*, núm. 7, vol. II, pp. 17 y 18), la aparición de la fotografía del escusado fue el pretexto para suprimir el patrocinio a la revista. En realidad lo que pasó es que la política se redefinía en esos años y las prácticas de tolerancia—incluidas las culturales—se endurecían de tal manera que el apoyo a manifestaciones democráticas se cancelaban e incluso se reprimían algunas expresiones como las del muralismo de Siqueiros y de Orozco.

Aunque de manera individual se mantienen propuestas experimentales o prácticas vanguardistas, como en el trabajo de Manuel Álvarez Bravo, las manifestaciones culturales no tendrán espacios de difusión más amplios sino hasta después del maximato (1928-1934). Es entonces cuando ciertas formas culturales recuperan algunas aportaciones

vanguardistas como la fotocomposición o el fotomontaje dadaísta, en agrupaciones como la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), que en su revista *Frente a Frente* realiza fotomontajes influidos por artistas como Josep Renau o por fotógrafos como Lola Álvarez Bravo, como por ejemplo *El sueño de los pobres*, de 1935, o la fotocomposición, como en el caso de la portada del número 3, de 1936, donde se retorna a la fotografía de Manuel Álvarez Bravo *Obrero en huelga, asesinado*, de 1934, y se establece con ella una composición al colocarla junto a fotos de Hitler, Calles y Mussolini.

En conclusión, la importancia de revistas como *Forma* radica en que aun con su modesta presentación sirvió como un espacio para difundir variadas propuestas que corresponden no sólo a las tendencias ideológicas sino a expresiones culturales, como la fotografía formalista de Weston y Modotti, las realizaciones del movimiento muralista mexicano y las de los Centros Populares de Pintura y la Escuela de Escultura y Talla Directa, todas las cuales representan posturas que, si bien parecen oponerse, confluyen en ese heterogéneo mosaico cultural del México de los años veinte. ♦

Bibliografía

- Alanís, Judith, *Gabriel Fernández Ledesma*, Escuela Nacional de Artes Plásticas-División de Estudios de Posgrado-UNAM, México, 1983.
- Debroise, Olivier, *Figuras en el trópico. Plástica mexicana 1920-1940*, Océano, Madrid, 1984.
- Forma. Revista de Artes Plásticas*, núms. 1, vol. I (octubre de 1926); 2, vol. I (noviembre de 1926); 3, vol. I (1927); 4, vol. I (1927); 5, vol. I (1927); 6, vol. I (1928), y 7, vol. II (1928).
- Forma*, edición facsimilar del Fondo de Cultura Económica (Col. Revistas Literarias Mexicanas Modernas), México, 1982, 355 pp.
- González Matute, Laura, *Las Escuelas de Pintura al Aire Libre y los Centros Populares de Pintura*, INBA-Centro Nacional de Información y de Investigación de Artes Plásticas, México, 1987.
- Mulvey, Laura y Peter Wollen, "Frida Kahlo y Tina Modotti", en el Catálogo *Frida Kahlo y Tina Modotti*, Museo Nacional de Arte-INBA/SEP/SRE, México, 1983.
- Rivera, Diego, "Edward Weston y Tina Modotti", en *Mexican Folkways*, núm. 6, Frances Toor Editora, México, abril-mayo de 1926.

⁴ Laura Mulvey y Peter Wollen, "Frida Kahlo y Tina Modotti", en el Catálogo *Frida Kahlo y Tina Modotti*, Museo Nacional de Arte-INBA/SEP/SRE, México, 1983, p. 94.

La crisis de los sesenta

FABRIZIO MEJÍA MADRID

No todas las personas que deben impuestos piensan en formas extremas para no pagar. El común de los deudores trata de esconderse del fisco, cambia de domicilio, se deshace de los muebles embargables, y termina en juicios. Pero si usted le debiera al gobierno unos seis millones de dólares, acaso su mente empezaría a trabajar más rápido. Eso es exactamente lo que hizo Téllez la décimo primera noche de insomnio. Y tuvo una idea. No estaba acostumbrado a tenerlas, así que sudó a chorros cuando le brotó; tanto, que humedeció el respaldo de la silla. La idea era genial, única —nunca había escuchado que alguien la llevara a cabo—, aunque un poco compleja, pues requería algunos cómplices. Con el corazón acelerado, se levantó de la silla con un ruido pegajoso —*stikks*— y subió de dos en dos los interminables escalones hacia la recámara de su esposa, Fanny.

A pesar de que tenía ya tres meses, dos semanas, un día y dieciocho horas sin fumar, Téllez era un hombre que se agotaba con facilidad. Llegó a la alcoba de Fanny con un extraño resorteo en la pierna derecha. Así que, para disimular, decidió dar vueltas alrededor del recibidor de la recámara, donde Fanny parecía estar viendo una película.

—Fanny, lo tengo —dijo.

Fanny despertó, con los anteojos bifocales resbalados un tramo por el puente de su deforme nariz —nunca quedó bien de la segunda cirugía plástica—, y lo miró con los ojos de hastío.

Había sido una mujer muy atractiva, pero allá por los sesentas. Ahora, era del tipo de cincuentayochona con problemas para no roncar, dolores de artritis, espasmos de histeria del tipo YA NADIE ME NECESITA. Así que Téllez se dispuso a demostrarle que él, su marido de toda la vida (se acostó

con la animadora de la alberca del yate donde pasaron su luna de miel. Pero claro, fue allá en los sesentas), la necesitaba como cómplice en una solución que les dejaría sus seis millones reproduciéndose en el incitante trópico de Gran Caimán. Necesitaba a su mujer, la legal, la que había sufrido en silencio durante treinta y cinco años de matrimonio, con una tarjeta de crédito por toda recompensa:

—Me autosequestraré —casi gritó Téllez, la voz entrecortada por la falta de aliento, la pierna queriéndose ir de paseo por la alfombra.

—¿De qué hablas, Téllez? —le decía así, Téllez, y claro, se habían conocido en los sesentas y ya desde entonces nadie se llamaba como le habían bautizado, sino por el apellido o con apodosos humillantes. De hecho, su esposa no se llamaba Fanny, sino Lucila, y los amigos la habían rebautizado Fanny por un ahora irrastreable parecido con una actriz de moda, allá en los sesentas.

—Lo tengo todo pensado, Fanny —dijo Téllez—. Si me secuestraran y pidieran un rescate de seis millones de dólares, yo le podría decir al gobierno: “Miren, me secuestraron, tuve que dar el dinero y no tengo con qué pagarles”. Y la prensa, los periodistas, me apoyarán: “Primero resuelvan el asunto de la delincuencia, y luego cobren impuestos”, dirán. Así que fingiremos que me secuestran.

—¿Pero de dónde sacas esa idea? —murmuró Fanny con un quejido típico que, después de treinta y cinco años de matrimonio, Téllez interpretaba con soltura: HARTAZGO.

—Se me ocurrió ahora mismo, Fanny —alcanzó a explicar Téllez.

—¿Y por qué mejor no finges algo menos complicado?

—¿Alguna sugerencia? —jadeó Téllez.

—No sé. Por ejemplo, que necesitas un trasplante de riñón que cuesta seis millones de dólares. Eso conmueve a los periodistas, la gente pedirá que el gobierno no sea cruel, saldremos en las noticias.

—No es mala idea —retrocedió Téllez, sacudiendo un poco la pierna en el aire, como un perro frente a un árbol.

—Al menos no es tan peligrosa —dijo Fanny rascándose la cabeza. Tenía esa forma de rascarse la cabeza cuando

—Bueno, los secuestradores tendrán que exigir el tradicional: "Si metes a la policía en esto, matamos al señor Téllez."

—Eso costará dinero. ¿Cuánto quieres gastarte en esto? ¿Los seis millones?

—No. Es que todavía no he pensado en los detalles.

—No estoy de acuerdo.

—No me importa. Nada más no le digas a nadie.

Y Fanny arrastró las pantuflas hacia adentro de su recámara. Azotó la puerta que sonó, como siempre: MIERDA.

Así que, al mediodía siguiente, Fanny mira por la ventana de la recámara a su esposo hablando con Antuñano, el guardaespaldas de jueves y viernes. Fanny no cree que sea una buena elección porque, a pesar de ser un tipo fornido, Antuñano tiene una pierna más corta que la otra. No es una nimiedad, si ése es el que va a caminar entre sesenta invitados que conservarán hasta el más mínimo detalle en la memoria por los siglos de los siglos, amén. Fanny no conoce a los hijos de Antuñano, pero los puede imaginar: dos adolescentes envilecidos por una vida al lado del inepto de su padre, haraganeando todo el día, sintiéndose útiles sólo cuando empuñan, a escondidas, una de las armas que su padre deja sobre la mesa del comedor. (Es curioso cómo, cuando Fanny intenta imaginar la casa de alguno de sus empleados, sólo puede pensar en una mesa de comedor, pequeña, y con un mantel de hule transparente lleno de migas de pan.) Pero Fanny no está de humor para discutir el asunto, sobre todo, porque dará una fiesta dentro de exactamente treinta horas.

La fiesta de cumpleaños de Téllez. Son sólo sesenta invitados porque él así lo ha querido: desde que cumplió 57 años, dijo que, cuando cumpliera los sesenta, invitaría a igual número de gente, ni más ni menos:

—A los sesenta, uno ya sabe quiénes son sus amigos y quiénes sólo vienen a pedirte un favor —pontificó Téllez.

Y ahora cumpliría.

En opinión de Fanny, a su esposo los sesenta años se le habían convertido en una obsesión. Primero notó su empeño por hablar todo el tiempo de sexo: sus viejas hazañas, su supuesta potencia —"¿verdad, Fanny?", solía preguntar en público, a lo que ella siempre respondía con un



José Castro Leñero

do se despertaba, cuyo desenlace, tras treinta y cinco años de matrimonio, Téllez sabía anticipar: se abrían huecos de cabello, exhibiendo el cuero cabelludo de su esposa, quien ya llevaba diez, quince, quién sabe cuántos, tratamientos contra la calvicie, la mitad de los cuales Téllez había probado sobre su propia cabeza, con mucho peores desenlaces: ahora estaba obligado a llevar un peluquín que se ajustaba con un par de broches de metal remachados en el cráneo.

—A ver, Téllez —empezó Fanny, quitándose los anteojos bifocales y apagando el televisor—, ¿quién va a hacer todo el trabajo para fingir que te llevan, que mandan cartas para pedir el rescate, que lo recogen, que te dejan libre en medio de un bosque?

—Mi guardaespaldas y sus dos hijos.

—No puede ser.

—¿Por qué?

—Antuñano es al primero que va a investigar la policía.

incrédulo chasquido de lengua—, sus proposiciones con mirada de triple intención a las jóvenes amigas de sus hijos. Después notó que, en todo momento, necesitaba que alguien, el que fuera, aprobara lo que decía.

—La crisis de los sesenta —murmuró Fanny, mientras veía a su esposo meter la lengua entre el bigote de Antuñano.

* * *

Hacia las ocho y media comienzan a llegar los invitados. Olga dice que no le gustan las fiestas con poca gente porque todo mundo se dedica a vigilarte. Benjamín dice que no hay nada más propicio para las confesiones más íntimas que una fiesta de quinientas personas. María Elena dice que no importa que haya pocos invitados porque el jardín está bastante mal iluminado. ¿Y, cuando pasemos a cenar, porque aquí va a ver cena, no?, se pregunta Teresa. ¿Se han fijado cómo la gente sólo te mira de los muslos hacia arriba? El otro día llegué descalza a una cena y nadie lo notó, asegura Raquel. Pero Alfonso dice que eso es, simplemente, imposible. Ayer en la noche, sigue Alfonso, Marisela y yo, vimos, ¿verdad, amor?, un Lincoln blanco con la cabeza de un hombre colgando de una de las ventanas. ¿Estaba muerto?, quiere saber Teresa, pero su pregunta se pierde entre la respuesta de Marisela: No sabemos si estaba muerto o dormido. Pero, ¿no es extraño ver una cabeza colgando de la ventana de un Lincoln?, agrega Marisela. Alfonso dice que fue una escena, simplemente, horrible, que no pudieron dormir, y que es la primera vez que se la platican a alguien. Agustín pregunta si no estarían filmando una película y Raquel dice que eso explicaría varias cosas, aunque no menciona cuáles. Rodolfo dice que, en realidad, nada sucede en las calles de la ciudad y que todo es una escenografía para que la vean cien, doscientas personas, que son las únicas que no son actores de esa película. Margarita y Pedro ríen a coro. María Elena dice que, a lo mejor, algunos de los invitados esta noche no son sino actores. ¿Pero quién les paga sus salarios?, pregunta Lucina, y Rodolfo dice que él es el productor asociado pero que no conoce al director. Margarita vuelve a reír, ya sin la ayuda de Pedro que está pensando que el único director es Dios, pero no lo dice porque es un cliché. Raquel asegura que es por eso que nadie notó nada la noche que llegó a una cena descalza. Marisela no entiende, y Raquel explica: Porque estuve en una cena con actores, y en el guión no estaba que notaran que yo andaba descalza. Ya, dice Marisela. Pero hoy sí te has calzado, dice Benjamín. ¿Dónde compraste esos za-

patos?, quiere saber Teresa. En Macy's, dice, triunfalmente, Raquel. No me gusta venir a fiestas tan pequeñas porque todo mundo quiere saber en dónde compraste qué, repite Olga, casi en un susurro para Benjamín.

Los secuestradores encapuchados gritan que nadie se mueva, que mantengan las manos en la nuca y que, así, nadie saldrá herido. ¿Realmente esto me está ocurriendo?, quiere saber Teresa, pero no lo llega a preguntar; sólo se escucha un zumbido que proviene de la bomba de agua en la alberca. Los encapuchados ordenan que se vayan poniendo de rodillas alrededor de la piscina y que cierren los ojos. Pedro murmura que él sólo se arrodilla ante Dios Padre y a Margarita le da una risa más parecida a un hipo. Alfonso pide que no les hagan nada, que se lleven las joyas, el dinero, las tarjetas, pero que no les hagan nada, por favor. Uno de los encapuchados pide silencio y se pregunta si esta gente no puede quedarse callada un minuto. No queremos nada de ustedes, ha dicho otro secuestrador y les ordena que se tiendan boca abajo. David le murmura a Leticia que, en el comentario del encapuchado, nota cierto rencor social. Leticia aprovecha para decir que se ha mojado el vestido con el agua puerca en torno a la alberca. Está clorada, asegura Rodolfo. Patrick dice que la alarma contra secuestros está junto al teléfono. Alicia pregunta si el teléfono en cuestión está lejos. Natalia dice que está en el tercer piso, en el ala contraria de donde ellos están tendidos. María Elena hace notar que han apagado las luces, aunque eso es más que evidente. Carolina le pregunta a Alexis qué es lo que él tiene escondido entre el abdomen y el brazo izquierdo. Alexis asegura que no son joyas. ¿No será eso lo que buscan estos tipos?, se está preguntando Pedro, pero no hace ningún comentario. Pero es como si Alexis escuchara los pensamientos de Pedro, porque murmura: son cenizas, no creo que sea eso lo que buscan, aunque podría ser. Uno de los encapuchados grita sobreactuando que el señor Téllez no debe oponerse al secuestro. Y usa la palabra *secuestro*, algo nunca escuchado de los labios de un secuestrador profesional. María Elena hace notar que se están llevando al señor Téllez, aunque esto quedó claro hace un momento. Margarita empieza a llorar con tembloritos, como si las lágrimas le brotarán por la piel. Ésa fue la puerta, dice Alfonso. Marisela le pregunta si ya se habrán ido. Cállate, ¿quieres que nos maten a todos?, grita Pedro. Le contesta la voz ya lejana de uno de los encapuchados que dice que si alguien abre los ojos en ese instante, lo matará. Se hace un silencio con la bomba de agua de la alberca de fondo. Se escucha el timbre de la casa. ¿Nos po-



José Castro Leñero

dremos levantar ya?, pregunta Teresa, pero nadie se mueve. Olga le grita al "señor secuestrador", si alguien podría ver quién toca a la puerta. Benjamín suelta una risa mocososa muy dentro de la tráquea. No hay respuesta. Se fueron, dice Alfonso. Y, mientras los invitados se ayudan, unos a los otros, a ponerse en pie, el ruido de la conversación crece. Es la fiesta más emocionante que me ha tocado en meses, dice Margarita, todavía moqueando. Teresa pregunta si los secuestradores se habrán llevado la cena. Con el escándalo, nadie nota que Antuñano y sus dos hijos esperan, con medias en las cabezas, a que alguien les abra la puerta. Como no hay respuesta deciden irse. El señor Téllez debe haber cambiado de planes, apunta Antuñano, mientras se encamina con sus hijos a cenar por ahí.

La mañana siguiente, Fanny se deja maquillar por *madame* Walras, mientras piensa en qué preguntas pueden hacerle los reporteros.

—No arrugue la frente, señora Téllez.

—Perdón, *madame* —dice, mientras trata de calcular cuánto tiempo durará todo esto—. ¿Estaré lista para las doce del día? Usted ya sabe qué impacientes se ponen los periodistas en la sala.

—Estará a tiempo, señora Téllez, hermosísima como nunca.

Fanny no está segura si ese "nunca" es un insulto, pero prefiere revisar de nuevo lo que tiene planeado para la prensa. Lo ha repetido de memoria tres veces, pero siente que algo se le olvidará. Ha decidido que no llorará, sino que se mostrará como una mujer firme, dispuesta a defender la vida de su marido. Sus tres hijos estarán con ella, pero no

podrán sentarse frente a los micrófonos. Servirán sólo para abrazar; después de todo, ése es el único papel que los hijos deben desempeñar en las tragedias.

—¿Le pongo un poco de sombra debajo de los ojos, señora Téllez?

—¿Debajo?

—Sí, ojeras por mal dormir.

—No demasiadas, *madame*.

Pero *madame* Walras se sobrepasó con las sombras y la imagen de la señora Téllez en televisión terminó por mostrar a una mujer algo más que angustiada. Aunque, hay que decir, esa imagen no correspondió con su actuación al momento en que un reportero se levantó para leer un anónimo que había recogido por la mañana.

—Señora Téllez, debo decirle que vengo del lugar donde los secuestradores me avisaron telefónicamente que dejarían una carta para usted. La carta —siguió el reportero, mientras desdoblaba una hoja— dice así: "Fanny, esto es completamente en serio. Quieren seis millones de dólares. Lo juro. Paga lo que te pidan, porque esta gente sí me va a matar hoy. No están jugando." ¿Qué responde, señora?

—Les pido a los secuestradores que moderen sus pretensiones.

—Parece no temer a que los secuestradores maten a su marido.

—Se los pido porque es mucho. ¿Cuánto pagó Mitsubishi por su director general? ¿Cuánto pagó la familia Balboa, hace medio año? Los secuestradores deben ponerse dentro de las cotizaciones que existen. Están fuera del mercado.

Los periodistas sonrieron con esa última frase. La señora Téllez se había convertido en titular de los noticieros de la noche en que mataron a su marido. ♦

Dos poemas



BENJAMÍN ROCHA

A quien corresponda

Iuppiter ex alto periuria ridet amantum

Ovidio: *Ars amatoria*, I, 631

Miro las otras, leve y persistente;
entro de pronto en surcos
sibilinos, tortuosos.

Penetro, salgo, entro nuevamente;
pero ya estoy saliendo,
porque entrar es salir en esos cuerpos
donde todo, todo es superficie.

En cambio, en ti, llego hasta el fondo siempre,
aunque sólo te roce con los ojos.

Elegía hecha de agua

*And yet, by heaven, I think my love as rare
as any she belied with false compare*

William Shakespeare: soneto CXXX

Amo tu voz de agua, tu ronca voz pausada,
tus dudas y tus sienas de maestra,
las palabras que dices y que inventas
cuando solos y a pares
volvemos multitud nuestros dos cuerpos.

Amo tus ojos puros que me entrañan a ti,
que van cambiando el mundo
sin que nada se mueva y se trastorne,
que me cierran los labios cuando se abren
al sentirte invadida y conquistada,
derruidas tus fronteras,
desbordados tus diques y cisternas,
completamente llena.

Amo tus grandes pechos,
apetecibles siempre y siempre generosos,
crecientes y menguantes,
acoplados al ritmo de mi sangre
que entra en ti lentamente
para hacerte más tuya y menos mía.

Amo tu sexo cueva, velluda en su contorno,
húmeda a mis palabras y a mis ojos,
dolorosa al abrirse desgarrada,
sibilina al cerrarse diluviosa.

Amo tus largos dedos, sabios durante el ocio,
y la intensa dulzura que me baña las ingles
cuando ya nada existe en tu mirada
y tus ojos se pierden
y se van las palabras
y la cama es oasis que desafía al desierto
donde vive mi cuerpo entre semana.

Imágenes y visiones de Medellín 99

ALBERTO DALLAL

Entrada en materia

La organización y exaltación de los festivales y concentraciones de las actividades dancísticas deben proliferar y apoyarse en América Latina, no sólo porque cada uno de ellos constituye una síntesis del género o géneros convergentes; también porque se intercambian imágenes, proyectos, logros y experiencias que amplían el horizonte y vigorizan la creatividad dancística local y nacional. A diferencia de la opinión generalizada que concede a los críticos asistentes la última palabra y el juicio definitivo sobre las obras que se presentan, la figura del crítico especializado adquiere valor de aprendizaje: observar concentradamente la danza que se "hace" en otros ámbitos, algunos de ellos muy lejanos al transcurrir cotidiano del comentarista, otros novedosos en sus formas de organización estética y capacitación física. En estas celebraciones, por tanto, los vínculos artísticos se estrechan y se intercambian y difunden modos y formas de hacer coreografía y de interpretar danza.

Durante la Tercera Temporada de Danza Contemporánea Medellín 99 fue tal la riqueza de obras, propuestas coreográficas, interpretaciones, técnicas y puntos de vista dancísticos ofrecida en el lapso que va del 13 al 18 de septiembre, que se antoja desgranar poco a poco y por partes tal cúmulo de experiencias visuales y estéticas, el cual, naturalmente, posee asimismo factores sociales apreciables. La ciudad de Medellín y el coordinador general de la Temporada, Peter Palacio, supieron equilibrar eventos, conferencias, espectáculos, al grado de agregar una buena dosis de intelecto: Giora Manor, el crítico israelí, narró los paráme-

tros de su experiencia valorativa de la danza y dedicó una sesión a describir e ilustrar mediante *video* la nueva danza en Israel. El crítico venezolano José Antonio Blasco se refirió a la técnica de la improvisación como herramienta creativa en la danza. Asimismo se dedicó una sesión para analizar algunos puntos teóricos en torno a los elementos de la danza contemporánea.

Sucesión de ritmos e imágenes

La compañía venezolana Danzahoy ofreció *Éxodo*, coreografía de Luz Urdaneta, expositiva serie de imágenes rítmicas y ágiles en torno al tango. Gran reconocimiento de que el tango constituye uno de los ritmos básicos del siglo XX, música que "nació como danza y es, ante todo danza". Llamaron la atención los ágiles intérpretes de la obra: Brixio Bermúdez, Mariana Tamaris, Exequiel Vásquez, Milvia Pacheco, Yanelys Brooks y la propia Luz Urdaneta. En *Éxodo* descubrimos que el proceso de modernización (ampliación, estallamiento) de las artes del espectáculo se ha llevado a cabo más rápidamente que algunas experiencias coreográficas. Los ágiles y a veces misteriosos diseños visuales de Puig-Broquet, al fondo del escenario, enmarcan (repiten) el estado de ánimo de la obra. Forman un todo con las imágenes propias de la coreografía (un banquete visual), algunas tan perfectamente concebidas que parecen prolongarse en el tiempo y en el espacio. Respetan una línea dramática que la coreógrafa rompe *ad libitum* para lograr efectos dancísticos. Los grandes logros de Urdaneta ocurren principalmente en las secuencias (episo-

dios?) centrales, tríos, dúos, cuerpos engarzados, rechazados, de pronto golpeando el suelo, retardando, dosificando gestos, geometrizando enlaces de brazos, piernas, torsos, escaleras de cuerpos, movimientos-tonos que se engrandecen con las ejecuciones... y el tango. Evidente: se trata de uno de los grandes lenguajes musicales y rítmicos del siglo.

Luz Urdaneta ha elaborado una arquitectura coreográfica cuya expresión se manifiesta en varios planos y niveles simultáneamente; ya está en la música (ritmo, tiempo), en el vestuario, en gestos y actitudes, iluminación y transparencias móviles. El homenaje final a Gardel reitera y personaliza un culto que fue desarrollado con amplitud desde el principio. Sabemos que el tango cuenta ahora mucho más en el ánimo de los espectadores que antes de *Éxodo*.

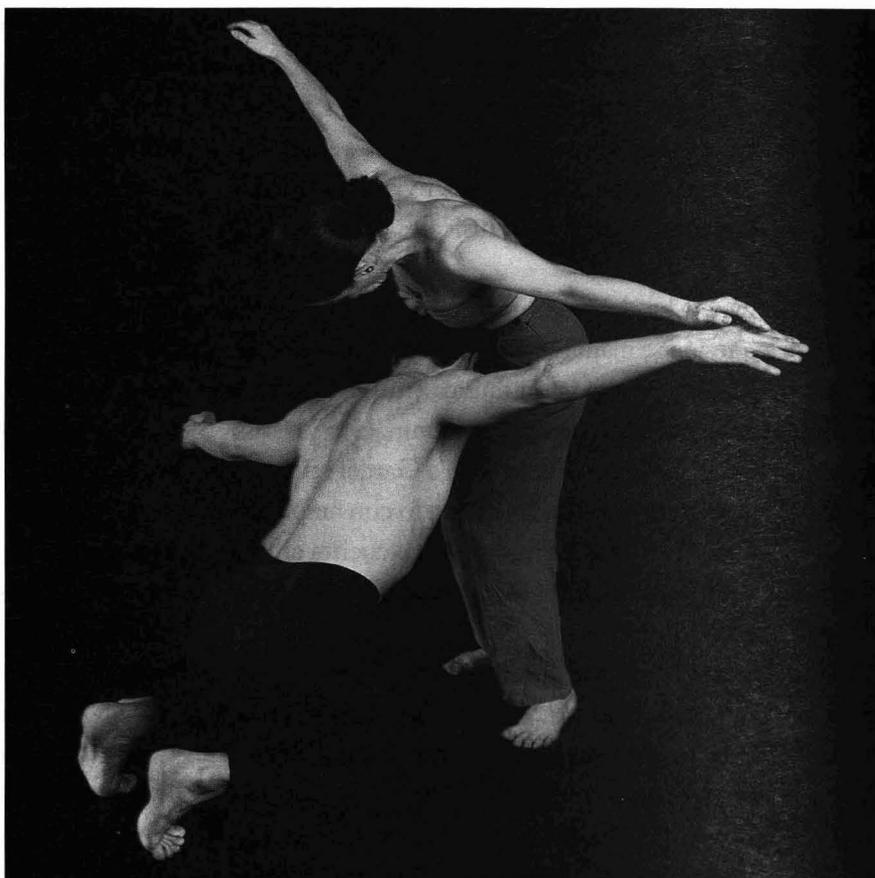
La alemana Christine Brunel ofreció dos solos que diseñó y montó para el notable bailarín colombiano Francisco Cuervo, fino y concentrado intérprete que manifiesta con pleno brillo un nuevo y firme concepto de la danza, también expuesto en las clases magistrales que impartió la Brunel durante la Temporada. Para la realización de los ejercicios de su técnica, la bailarina y coreógrafa se centra en el estudio y exploración de todas y cada una de las partes del cuerpo, por etapas marcadas, dando especial atención a aquellas que permanecen en contacto con el piso, con el suelo, y expandiendo una especie de red mental hacia el espacio. Brunel doma al tiempo. Nada más cierto en sus solos, *Gilles y Francis*, así como en sus ejercicios: la conquista del espacio es una aventura que comienza en el interior, en la cabeza del bailarín. Cuando el cuerpo se halla tendido sobre el piso, la cabeza sube y recorre su única ruta posible azuzada por hombros y brazos. Pero atraviesa planos sucesivos. Ella insiste verbalmente en que el esfuerzo y la energía los opone cada cuerpo que danza o se ejercita a una sustancia parecida a la miel que se halla rodeándolo y que acaba por identificar a los intentos físicos de cada bailarín. Las secuencias de sus ejercicios comienzan por ser mentales y terminan dándole consistencia a ese ámbito que dominan paulatinamente las caderas paralelas, las miradas, las finas evoluciones circulares alrededor de un eje que no puede ser otro que la columna vertebral del bailarín. Así, Brunel y por ende Cuervo dibujan el espacio: hay un cuerpo untado a la atmósfera. Hay movimientos que deben desarrollarse con las piernas y los talones pegados, unidos al piso. La columna vertebral es un collar de perlas, afirman. Durante la clase, por momentos,

los bailarines son árboles, permanecen erectos y derechos mientras sus raíces virtuales reptan por el piso. Cuervo, en el escenario, no se fuerza y aparenta momentos de plena relajación cuando, en pleno dominio de su energía, se levanta y sube, transita con tal vigor que parece que alguien lo empuja o que empuja a alguien. El gran logro de Brunel se corrobora porque el espectador percibe cómo el bailarín se asienta en la atmósfera, se convierte en parte de él, mediante una lucha interior que apenas se manifiesta en los movimientos de la superficie. Lo que equivale a decir que el espectador no registra la danza, sino que forma parte del ejercicio que ella propicia. A diferencia de la técnica de Martha Graham (dominio del cuerpo con tensiones y relajaciones), Brunel establece una especie de juegos sumamente serios que sólo puede realizarse cuando el bailarín al fin se halla a gusto en los elementos de su danza, cuando pasa a formar parte y conforma ese espacio que ahora sí podemos llamar cabalmente espacio. Se disipan las tensiones mediante la mente y esa ¿no es la eterna labor del ser humano sobre el universo? Por tanto, en *Gilles y Francis* cuentan sobre todo la concepción, el detalle, la delicadeza, el dominio de un bailarín específicamente dotado y estructurado. Ambos solos expresan la vitalidad propia del espacio en contacto con movimientos que se van construyendo con todas las leyes de un arte concreto, en una erudita (por humana) e invisible caja de cristal: la vida y el transcurrir del tiempo.

La gran mezcla de nuestro tiempo

Peter Palacio ofreció una entremezclada visión biográfica, vívidamente latinoamericana, aderezada con su contemporáneo y actualizado sentido del espectáculo. En las coreografías de Palacio cuentan siempre sus grandes habilidades para hacer danzar, no sólo a los bailarines, sino a los enseres, objetos, ráfagas y luces que intervienen. Todo alrededor de una idea o tema específico. En el caso de esta obra, *Esa vana costumbre del bolero*, Palacio incursiona en la arraigada tendencia melodramática que forzosamente vincula al amor con el sufrimiento, fenómeno que permea, no sólo a la literatura sino a la telenovela, a la canción, al alma, por lo visto tanto femenina como masculina, de los latinoamericanos. Tina Gaviria, solista, se desplaza, se encoge, se desliza, exclama lágrimas de amor vano o terminal, se acoge a una gran estructura-malabar o juego metálico, y va desgranando, en redondo, más que una coreografía,

una situación tonal y atmosférica que recorre todos los *sentires* del continente: Gaviria (o la solista alterna, Ana Cecilia Restrepo) juega, se desespera en la ausencia, se encoge, se desliza, repta, exclama con el cuerpo lágrimas y sufrimientos, a la vez que se estructuran interminables regodeos físicos con la música (uno de los logros más notables de la obra), compuesta especialmente por Andrés Posada. Jamás se escuchan las notas de un bolero, jamás se esparcen las obviedades del ritmo... Palacio logra la construcción actual, contemporánea de una mitología recurrente que se halla en las orquestas guapachosas y en la poesía de algunos poetas latinoamericanos. En los cuerpos de hombres y mujeres. Su espectáculo, verdadero regodeo con lo visual y lo monumental, reitera y prolonga sentimientos-sensaciones en el cuerpo de la bailarina. Casi al infinito.



Wilfried Krüger

Francisco Cuervo y Christine Brunel

Hacia una severidad que nos agobia

La compañía española Provisional Danza, comandada por Carmen Werner, conserva en su *Irreverente quietud* una estructuración teatral que obliga al espectador a pensar de nueva cuenta y a través de la danza algunos temas como la sinrazón, la cruda exposición del ser humano a las decisiones y a la libertad, el vacío de la existencia, la imposibilidad de la comunicación total y la ternura racional. La de Werner y su gran equipo de bailarines es una danza concreta, a la vista de espectadores que observan y sufren mientras se desenvuelve una estructura muy sólidamente contemporánea: convergen en el tiempo y en el espacio cuerpos que se mueven intempestiva, sorpresiva y aun así veloz y sólidamente, casi siempre por parejas. El pleno dramatismo se halla en los tonos, en la muestra objetiva de los enseres de paja, el agua, el vestuario, los estados de ánimo, gestos, secos golpes en un espacio lúgubre en el que, sin anécdotas, se mueven y florecen historias de hombres y mujeres sin futuro, sin escape, recursos o solución. Fraseo de cuerpos y de música y silencio. En la entrega de estas sensaciones al público, mediante una danza de movimientos próximos, cotidianos, se va deslizando la obra, vía los ojos, hacia

la conciencia. Estas estupendas y claras ejecuciones de los bailarines Enrique Cárdenas, Rebeca Falcón, Marta Izquierdo, Joaquín López, Marielle Morales, Guillaume Crontin, Jordi Ros y la misma Carmen Werner habrían de repetirse en otra obra, ésta última una acrobática "puesta en danza" que se llevó a cabo en el vestíbulo del Teatro Metropolitano de Medellín. Hombres, mujeres y cuerdas reptaron por los muros y bailaron en un espacio claro y transparente en el que la música, de origen religioso, metía a los atónitos espectadores en una especie de peligro y transfiguración firmes e incontentidos. Espiritualidad perpendicular.

Pluriculturalismo y danza

Sabemos que la danza contemporánea se nutre de todas las fuentes y vetas posibles; también que este fenómeno tal vez ha "empujado" al género hacia una danza posmoderna que yo prefiero denominar *internacional*. Durante Medellín 99 actuaron tanto la compañía Montreal Danse como el grupo francés Accrorap con técnicas, imágenes, lenguajes variados, enriquecidos con las vivencias nacionales.

La compañía canadiense ofreció una pieza ligera, convencional, *Amor, muerte y otros detalles*, coreografía de Paula de Vasconcelos, en la que predominaron las descripciones, la mímica y en la que los bien capacitados y expertos bailarines tuvieron que introducirse en una atmósfera, que si bien ágil y fluida, parecía la exaltación de la pareja norteamericana normal, de sus detalles cotidianos más aceptables y de sus fantasías artificiales y televisuales. En otra obra, *Enter: last*, ésta del venezolano José Nava, lucieron en pleno las habilidades de los bailarines. Se trata de un intercambio y entremezcla visual de movimientos en *canon*, muestras de estados de ánimo alrededor de una mujer vestida de rojo (¿diva?, ¿bailarina?, ¿alter ego?) que sitúa como eje a las ágiles y a veces eruditas evoluciones de los intérpretes-avispa. Por su parte, los bailarines franceses utilizaron una interferencia de tiempos históricos para asumir los ritmos, interpolando movimientos actuales e invocaciones rituales. La obra habla de muertos pero también de esa vitalidad expansiva de los tiempos presentes.

La norteamericana Maureen Fleming ofreció su espectáculo total basado en la Danza Butoh y llevando a sus últimas consecuencias las exploraciones de Sanku Juku. Todo gira alrededor de su cuerpo desnudo y de la lentitud de sus contorsiones-vibraciones. Por momentos ofrece homenajes a Loie Fuller y a Isadora Duncan; por momentos elabora en un inmenso escenario reproducciones de Rubens y de los impresionistas. Mediante una estructura irregular ofrece por lo menos tres lenguajes dancísticos, siempre canalizando sentimientos o emociones que de inmediato pasan al estricto mundo de lo visual. Belleza a fuerzas. La concentrada atención que los espectadores deben mostrar a las lentas y leves diferencias entre el espacio y el tiempo resultan bien marcados autohomenajes y por tanto tal vez un exagerado, por evidente, narcisismo.

Aportaciones colombianas

Además de la aportación de la compañía anfitriona Danza Concierto de Peter Palacio, se presentaron grupos y artistas colombianos que indican las inquietudes dancísticas y conceptuales dentro del país. La compañía Consuelo Giraldo contó con las interpretaciones de la propia Giraldo, Marta Hincapié, Jenny Angulo y Eilen Bohórquez. La coreografía de Giraldo e Hincapié titulada *Y me entran ganas de...* consiste en una referencia espacial a los seres puros que gravitan alrededor o inmersos en el matadero

urbano. Casandra en la boca del lobo, recibiendo las más terribles noticias. Giraldo maneja una especie de neoexpresionismo, se inclina a exponer tensiones y a crear atmósferas sombrías. Hablan gestos, cuerpos, brazos y dedos crispados. El grupo rompe ciertos esquemas coreográficos otorgándole a la mujer las mejores cargadas, expresiones gestuales, realizaciones y ejecuciones. A veces los movimientos desgarradores e intensos conllevan la superposición de la realidad interior y la exterior. Por su parte, Danza Om-Tri ofreció *Refracto*, con la coreografía y las interpretaciones de Elizabeth Ladrón de Guevara y Carlos Latorre. *Refracto* es una invocación de las energías totalizadoras, materiales y subjetivas, para comprender y abarcar al mundo. Excelente bailarín, Latorre conserva en su interpretación la agilidad de animales ignotos, reales o imaginados: corta el aire con sus garras, huele el espacio, emerge de las sombras, salta. Sus propuestas coreográficas son profundas y multidimensionales, tal vez multitemáticas pero mejores son sus invasiones a un espacio oscuro que con sus danzas, figuras, poses y malabares se hace luminoso.

Se presentaron asimismo los grupos Tacita 'E Plata (así le llaman a la bella ciudad de Medellín, húmeda y verde, cuyos habitantes acogieron con plena cortesía a la Temporada), la Fundación L'Explose (Olga Barrios nos entregó un cachondo divertimento que critica la femina domesticidad del tiempo, coreografía diseñada por el español Tino Fernández) y Mundos Mágicos (realizó al descubierto, con impresionantes equilibrios y zancos, una versión fresca, atractiva y latinoamericana de la Comedia del Arte). Asimismo, entusiasmó el espectáculo de Asdrúbal Medina, *Anamorfosis*, interpretado por el actor-bailarín David Osorio. Medina forja un espacio multimedia, de planos cortados y superpuestos, en el que un fauno (¿Nijinsky?) se desenvuelve a la vez como diablo rojo, alma negra, héroe de las historietas cómicas. Se contrae, amenaza, crepita y se desfigura rodeado de una translúcida atmósfera icónica, funcionalmente evocadora de pinturas de Leonardo, el Discóbolo, imágenes a lo Warhol, desnudos que bien pueden ser Adán, Sansón y Mefistófeles. Un compacto derramamiento de videos y movimientos de danza expresionista en el que florecen contracciones y refinadas consideraciones y homenajes al cuerpo masculino. Un verdadero regodeo visual con los ingredientes de la travesura y la sangre, un discurso que confiere a la estética visual la categoría de *happening* monumental. ♦

La de Charlot: una boda mexicana fuera de serie

ALONSO VIDAL

Nuestro país ha sido escenario de infinidad de acontecimientos inéditos en todos los ámbitos, a veces sorprendentes, en ocasiones extraños, inusitados e inauditos; otras, trágicos, desgraciados, adversos o, por el contrario, venturosos, felices, afortunados.

Por acá en el norte, en particular en Sonora, hay un sinfín de leyendas que conciernen a personajes importantes tanto del país como extranjeros y cuyos nombres han quedado apresados por la tinta o simplemente transitado de boca en boca, en un cabalgar sobre sus propias historias.

Va un caso como si fuera chisme lejano:

Al inicio de octubre de 1924, a bordo de un coche especial del Ferrocarril Sudpacífico, arribó de la frontera norte un hombrecito flacucho, de corta y rizada melena y un bigote menudo a lo Hitler, custodiando a una chamaca esmirriada, de bello rostro, ojos vivaces y sonrisa inocente. Casi por sorpresa y en incógnita rapidez tomaron asilo en una de las grandes mansiones que los administradores gringos de la compañía construyeron en aquel pueblito rielero, al que ellos anglosajonamente le asestaron por nombre Junction —término que los trabajadores mexicanos tradujeron como Empalme desde 1905, edad de su fundación— y que pasó a ser comisaría del puerto de Guaymas.

Se encubría un misterio en la llegada y la estancia de aquella pareja. Todo mundo hacía conjeturas, y más cuando se la veía ir a asolearse en la playa junto al Morro, donde la empresa mantenía instalados dos o tres vagones con todos los

servicios, cual si fueran pequeñas casas ambulantes.

El populacho —sociedad civil, se dice ahora—, al que le encanta hacerle al detective, pronto reveló que se trataba, ni más ni menos, que del actor Charles Chaplin Spencer, el mismo que arrojó a la vida citadina, mediante el celuloide, a Charlot (Carlitos), aquella figurita que calzaba unos zapatos maltrechos, empuñaba un largo y delgado bastón de caña, lucía un traje de dandi —lustroso por el uso— y un bombín orgullosamente particular. Era un tipo melancólico metido siempre en líos que terminaban en tragedia. Los empalmenses lo conocían y lo identificaron muy bien, pues en el Cine Royal del lugar exhibían todas aquellas sus películas mudas que a la gente le parecían un banquete muy especial.

Desde tiempo atrás, Edgar Hoover, director del FBI traía entre ojo y ceja a Chaplin, a quien hacía víctima de sus servicios de espionaje, pues consideraba que el mimo era un peligroso comunista soterrado cuyas ideas podían contaminar a gran parte de la sociedad estadounidense. Aquel degenerado policía estatal con más de cincuenta años en su oficio de victimario se valía de todo lo que pudiera afectar al perseguido, como obtener de modo ilegal secretos de índole sexual, que luego usaba astutamente para amedrentar a los poderosos y los enemigos políticos.

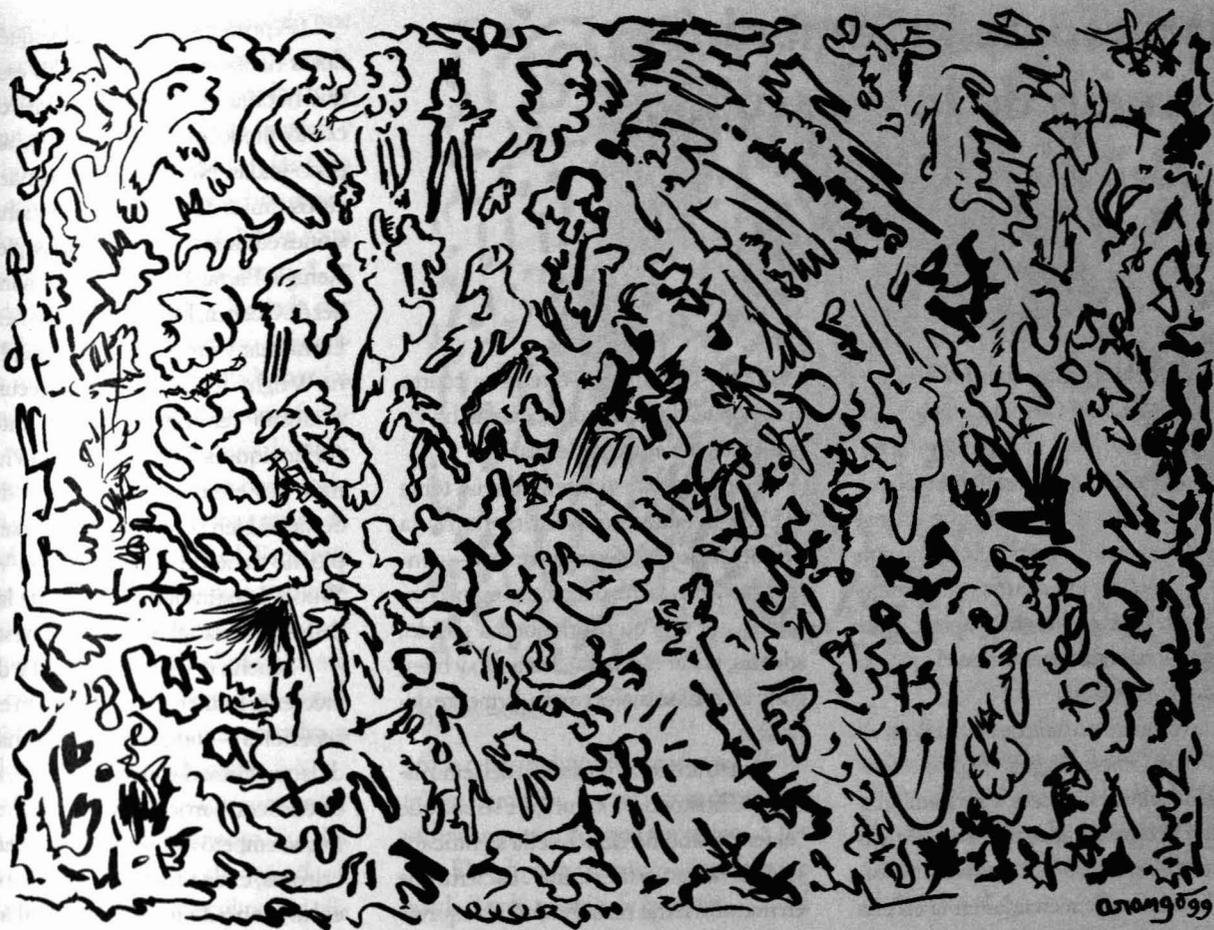
De Chaplin estaba enterado de que le gustaban las jovencitas menores de veintiún años, por lo que siempre estuvo en acecho para pescarlo en acto de violación y provocar con ello un escándalo tal que destruiría la reputación de Carlitos. Lo

que no consideró Hoover es que Chaplin era mucho más inteligente que él, pues, en efecto, se acostaba con las chicas, pero les cumplía matrimoniándose rápidamente con ellas, con lo cual se burlaba también del acoso de su concienzudo vigilante.

Tal fue el asunto que lo había hecho bajar y adentrarse en Sonora, cobijado por sus devotos amigos, los empresarios del Ferrocarril, pueblo desde donde salvaguardaban sus intereses y que tenía poco menos de dos mil habitantes. Se caracterizaba por ser un retrato fiel de una aldea estadounidense: planeado en un cuadro perfecto, contaba con amplias calles y avenidas, así como callejones bien trazados donde se establecieron los servicios de electricidad, agua, drenaje y recolección diaria de basura. Las casas y las oficinas de los jefes se construyeron con ladrillo rojo, cocido en las calderas de vapor que al mismo tiempo atendían las locomotoras, en su servicio lógico y primordial. Grandes eran los portales y las arcadas y había banquetas de granito coloreado. Sin perder la risueña armonía, los hogares del personal laborante tenían estatuaria de madera dura y muy bien tallada. Una preocupación inicial fue arbolar el lugar con grandes y frondosos laureles de la India (yucatecos, les llamamos por acá), jacarandas, amapas, guayabos, naranjos, limoneros, mangos y una variedad vegetal propia de estos lugares semitropicales, con el fin de contrarrestar el infernal calor de verano. Macizos de flores de la estación daban el toque mágico de un arco iris natural.

En 1907, en el centro de la plaza principal se levantó una mole donde se instaló un gran tinaco, para abastecer al pueblo de agua potable en tiempos de secas, y desde entonces ha sido el símbolo distintivo de la ahora ciudad de Empalme.

Pero volvamos a 1924. El seis de octubre, en el Hotel Club, se llevó a cabo una rumbosa fiesta, como pocas habíanse antes realizado. Ahí, en medio de sus amigos, invitados, entre ellos el juez civil don



Alejandro Arango

Ignacio Haro, Chaplin anunció su ánimo de volver a casarse, ahora con Lita Grey, protagonista de su más reciente filme. Antes se había unido, en 1918, con Mildred Harris, de 16 años. No duró mucho la aventura matrimonial: fracasó y vino el divorcio, en el que resultó su primer escándalo en 1920, durante la filmación de *El Chico*.

Según la costumbre, 18 días después de manifestar aquel deseo, la boda se llevó a feliz término, el día 24, a las siete de la tarde, en la sala de la residencia del juez Haro. Don Ignacio invitó a Carlos Álvarez, Luis G. Félix e Isidro de Jesús Guerrero para que actuaran como testigos por parte de la novia. Por Charlot lo fueron Charlie T. Reissner, Eduard Manson y Louise S. Curry. Con timbrada voz se leyó la *Epístola* de Melchor Ocampo, traducida por mister Reissner simultáneamente. Presenció la ceremonia la madre de Lita, la novel suegra de Charlot, la señora Lillian Spicer.

El agasajo durante tan memorable hecho fue de pronóstico, en la mansión de los Reissner. Había faroles, globos y

flores por doquier. En las mesas se dispusieron los más exquisitos manjares marinos, pavos, cochinitos al horno, carne a la parrilla, panes franceses y tortillas anchas. Selectos vinos españoles, chilenos, galos y hasta cerveza alemana hicieron la delicia de todos. Un conjunto de cuerdas regional, dirigido por don Gilberto Obeso, puso el toque musical y romántico a aquel festín, bien a bien peliclesco.

Los novios pasaron su madrugada de luna de miel en la Playa Dolores, muy cercana a El Morro.

La emperatriz del bataclán mexicano, Celia Montalván, contó por ahí, en una entrevista, que, al estar en Guaymas con su hermana Issa Marcué—ella andaba en busca de su amante y señor, el torero Juan (sin Miedo, el Meco, el Tigre de Guajuato) Silvetti, que vagaba por estos lares haciéndole propaganda en las diferentes plazas al candidato presidencial Plutarco Elías Calles. La mujer era celosa a morir, pero al diestro le importaba un comino. Éste tuvo aquí por lo menos dos o tres amo-

res y como postre se robó de Nogales, Sonora, una hermosa muchacha, reina del más reciente carnaval—, en forma sorpresiva se topó con Carlitos, cuando un mediodía merodeaba por la playa. Él estaba solo, sentado en una barca, meditando. Entre ellos hubo un saludo rápido. Le llamó la atención a la triple la soledad del actor, rara en un recién casado. Y Celia apuntó con certeza: “Ya estaba viejo y pienso que se sentía cansado.”

Días más tarde, el mismo coche en que llegaron los novios se enganchó al tren número 9 de pasajeros rumbo a Nogales, frontera. Se narra que, al llegar a la estación, en la plaza principal, situada a unos metros de la línea internacional, frente a un relativo tumulto, se celebró un concurso original: la imitación de Charlot, personaje popular y exitoso del momento. Chaplin tuvo la buena puntada de vestirse como sólo él sabía y se inscribió para participar. Después de un buen rato el jurado calificador le otorgó el tercer lugar. Aquello no fue ironía, fue verdad. ♦

Discurso de lo femenino. Discurso de lo masculino

ELENA URRUTIA

No sé qué fue primero en la novela *Púrpura* de Ana García Bergua: si el entorno físico, la escenografía en que mueve a sus personajes o bien el deseo de desarrollar la trama de una educación sentimental, de recorrer el camino que lleva a la definición de una preferencia sexual. Del pueblo a la gran capital, de la ignorancia al conocimiento, en el sentido bíblico de la palabra.

Lo primero no sería de llamar la atención: Ana García Bergua vivió su infancia en la colonia Condesa, y su deambular por la Hipódromo con sus características construcciones *art-déco* la llevaron a estudiar la manera de recrearlas en la escena teatral, a convertirse en escenógrafa.

Como quiera que sea, el lector y la lectora, de entrada, se entregan con deleite a seguir los pasos de Artemio González, narrador a la vez que personaje principal, que va de los brazos de su madre en el pequeño y provinciano San Gil MacKenroy a Tonalá, capital del estado del mismo nombre, en donde su primo Mauro será el artífice de su socialización y también el despertador de una preferencia cuyo descubrimiento es tan inesperado para el narrador como para quien lo lee. Pero el recorrido no para ahí; en una extraña encomienda el exitoso primo envía al provinciano de 22 años a la capital del país, en donde culminarán su educación social, sentimental y sexual.

¿Qué es lo que sorprende en la novela *Púrpura* de Ana García Bergua? Porque, es cierto, no sorprende la facilidad de su lectura, la pericia con que la autora conduce la narración, la madurez del oficio que sabe imbricar los espacios narrativos, algunos, en ocasiones, delirantes, el humor incluso que salpimenta muchas de las situaciones, muchas de las reacciones de los personajes y su manera de relacionarse unas

con otros. No en vano éste es su cuarto libro publicado y la autora, además, ha vivido y crecido entre las letras.

Sorprende, sí, su interés por un tema —el de la educación sentimental y la definición de la preferencia sexual— centrado en los avatares del protagonista concebido por una escritora que ha sabido, además, tratar con comedimiento y buen gusto escenas sexuales particularmente delicadas.

En su artículo “Nostalgia del feminismo”,¹ Christopher Domínguez señala que “el feminismo no dejó huella significativa en la narrativa mexicana”. Es cierto que en nuestras letras no se ha dado la equivalente a José Revueltas cuya obra fuera al feminismo lo que la de éste fue al marxismo. Pero es cierto también que mucho de lo que ha contribuido al *boom* de la literatura femenina —y no nada más en México sino en todo el mundo— tiene, precisamente, sus orígenes en el feminismo. En efecto, 1980 es la década en la que se comienza a hablar del *boom* de las mujeres. Las escritoras mexicanas de esta época, en distintos grados e incluso sin plena conciencia de ello, ya representan el discurso femenino y feminista en la literatura, puesto que en sus producciones puede apreciarse el reconocimiento del ser mujer en una perspectiva histórica.

Para que haya una literatura específica es preciso tener modelos, arquetipos específicos. Pienso concretamente en la literatura escrita por mujeres. Yo sé que para Christopher Domínguez, como para muchos y muchas autores y autoras, la literatura no tiene sexo; sólo es buena o mala literatura, concluyen.

¹ Christopher Domínguez Michael, “Nostalgia del feminismo”, en *Servidumbre y grandeza de la vida literaria*, Joaquín Mortiz, México, 1998.

A principios de este siglo, ¿qué narradoras había en el linaje de las escritoras que habrían de sucederlas? Unas cuantas como predecesoras cercanas y, además, poco leídas. No es difícil imaginar los escasos tirajes de sus obras, en muchas ocasiones editadas por ellas mismas: pienso en Refugio Barragán de Toscano, Laura Méndez de Cuenca, Dolores Bolio, las hermanas Larráinzar y sus crónicas de viaje, Laureana Wright de Kleinhans y su precursor periodismo “feminista”, la “edificante” María Enriqueta Camarillo... y no muchas más. Las escritoras que habrían de sucederlas, si bien contaron con un cuarto propio, no tuvieron, de acuerdo con Virginia Woolf, la estimulante lectura de la Biblia de los países anglosajones y protestantes.

Mucho contribuyó, no cabe duda, el creciente número de mujeres con estudios superiores —aunque también las hay autodidactas formadas en la lectura—, algunas de ellas con particular interés por las letras, lo que empezó a constituir un *corpus* de escritoras, cada una con voz personal, que echó mano de instrumentos al alcance tanto de hombres como de mujeres y con resultados de diversa calidad pero que, finalmente, intentaban decirse desde su yo individual, específico y sexuado. Y el feminismo, con su perentoria necesidad de introspección, de sondeo dentro de sí misma, de urgar en la propia experiencia, no hizo más que potenciar su quehacer.

No es éste el lugar para hacer el recuento de novelas, obras de teatro y cuentos de autoras que, sin caer en el panfleto, muestran huellas del feminismo en sus obras. Una, sin duda importante, es la libertad para escoger —o ser escogidas por— la materia narrada, la forma para acercarse a los temas, para desarrollar sus personajes. Sin el feminismo, las autoras que Christopher Domínguez ha alabado de modo particular y cuyo entusiasmo por ellas comparto —Carmen Boullosa, Paloma Villegas, Fabienne Bradu, Ana García Bergua— no se habrían interesado por los temas de los que se han ocupado, ni por la manera en que lo han hecho; y no quiero decir que hubieran sido mejores o peores.

De la literatura escrita por mujeres, y más concretamente de la que ha sido

escrita en la segunda mitad del siglo que está por concluir, surgen nuevas imágenes de mujeres creadas o dichas por las mismas mujeres. Éstas modelan su imagen y las vicisitudes de su identidad en función de los cambios sociales —muchos determinados por el feminismo—. No se trata ya más del “discurso de lo femenino”, es decir, de la mujer pensada y hablada por los hombres, sino del “discurso femenino”, la mujer pensada y hablada por las mujeres y, mejor aún, del “discurso feminista”, resultado de un alto nivel de autoconciencia genérica y de un desarrollo teórico y político del feminismo, tanto en lo social como en lo individual. Parecería que una vez señoreado el discurso femenino, esto es, la mujer pensada y hablada por las mujeres, se puede dar el paso, como ocurre con Ana García Bergua en su novela *Púrpura*: crear personajes masculinos pensados y hablados por la mujer.

Años atrás Josefina Vicens incursionó con éxito en este tratamiento. Sus dos únicas novelas fueron protagonizadas y narradas por personajes masculinos: el oficinista José García en *El libro vacío* (1958) y el adolescente Luis Alfonso Fernández en *Los años falsos* (1982). Por otra parte, el



Alejandro Arango

único relato publicado por Vicens, “Petrita”, es, también, la única ocasión en que utiliza un punto de vista femenino.

El siglo que termina —que bien se puede llamar el siglo de la mujer— podrá contar entre sus grandes avances con un inventario creciente de mujeres que escriben, que tienen un linaje y un lenguaje pro-

pios y que contribuyen a ampliar enriqueciendo el mapa de la literatura. No todas con igual talento, pero entre las que en efecto lo tienen está el caso de Ana García Bergua. ♦

Ana García Bergua: *Púrpura*, Era, México, 1999. 171 pp.

UNIVERSIDAD DE MÉXICO

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Números temáticos en existencia

<i>Formas de Gobierno</i>	Junio 1995	núm. 533
<i>Empresas y empresarios en México</i>	Mayo 1996	núm. 544
<i>Más sobre empresas y empresarios en México</i>	Junio 1996	núm. 545
<i>Cultura de lo concreto</i>	Julio-agosto 1996	núm. 546-547
<i>Presencia de América Latina</i>	Octubre 1996	núm. 549
<i>Herencia, cultura en transformación y genoma humano</i>	Diciembre 1996	núm. 551
<i>Materiales mujeres materiales</i>	Extraordinario I 1998	
<i>Mujeres: asunto ancestral, ideas nuevas</i>	Extraordinario II 1998	
<i>Danza y cultura del cuerpo</i>	Diciembre 1998	núm. 575
<i>Medios de comunicación, sociedad y política en México</i>	Julio-agosto 1999	núm. 582-583

Adquiéralos en las oficinas de la revista

Los Ángeles 1932, núm. 11, Col. Olímpica, teléfono: 56 06 6936

Correo electrónico (E-mail): reunimex@servidor.unam.mx

Rocío Amador Bautista (Tlajolalpan, Veracruz, 1949). Licenciada en periodismo y comunicación colectiva por la UNAM, maestra en ciencias de la comunicación por la misma institución y doctora en ciencias de la información y la comunicación por la Universidad de Bordeaux III, París. Está adscrita al Centro de Estudios sobre la Universidad. Es autora de *Las nuevas tecnologías para la educación* y coordinadora de *Comunicación educativa. Nuevas tecnologías*, ambos publicados por CISE-UNAM. amadorbr@servidor.unam.mx

Laura Anderson Barbata. Colaboró en el número 557. En 1998 obtuvo mención de honor en el III Salón Internacional de Estandartes (Centro Cultural Tijuana, Baja California) y el primer lugar en la Segunda Bienal Internacional Juguete Arte Objeto (Museo José Luis Cuevas). Actualmente cuenta con la beca para creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca). Su exposición individual más reciente es *Traces of Infinity/Trazos del infinito* (Galería Ramís Barquet, Nueva York, 1999). lbarbata@sprynet.com

Alejandro Arango. Véase el número 580.

Boris Berenzon Gorn. Ha colaborado en los números 538 y 569. Sus libros más recientes son *Historia es inconsciente* (Colegio de San Luis) y *De la historia erudita a la historia científica* (Ciencia y Cultura).

Alberto Blanco. Colaboraciones suyas han aparecido en los números 511, 521, 528-529, 536-537, 551, 562, 573-574, 575 y 578-579. www.monasterio.com

Estrella Carmona (Veracruz, Veracruz, 1962). Realizó estudios en la Escuela de

Artes Plásticas de Veracruz y en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda. Fue becaria de la Fundación Edward de Nueva York en 1989, del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Veracruz en 1991 y del Fonca en 1990 y 1995-1996. Entre otros reconocimientos, ha recibido mención honorífica en el Concurso Promoción Cultural (SEP, 1987), en el IV Festival Internacional de Video Erótico "La Paradoja Erótica" (Fonca-Cine-teca Nacional, 1998) y en el concurso La Línea del Arte (Productos Roche/Casa del Lago/INBA/CNCA, 1998). Algunas de sus exposiciones individuales son *Ejercicios de guerra* (Museo de Arte Carrillo Gil, 1991) y *Fábrica de lo absoluto* (Galería Óscar Román, 1994).

Iván Carrillo. Véanse los números 564-565 y 582-583.

José Castro Leñero. Colaboró en el número 584-585.

Marco Antonio Cruz (Puebla, Puebla, 1957). Realizó estudios de pintura en la Escuela Popular de Arte de la Universidad Autónoma de Puebla y asistió a los talleres de vitrales y cerámica de la Escuela de Diseño y Artesanías del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Actualmente imparte talleres de fotografía documental en el Centro de la Imagen. Es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte. Ha obtenido, entre otros reconocimientos: en 1984, el primer lugar en el IV Concurso Nacional de Fotografía Antropológica (ENAH/INAH/SEP), en 1986, el primer lugar en el Primer Concurso Nacional de Fotografía del PSUM, y en 1998, el Premio Nacional de Periodismo Cultural Fernando Benítez, en su séptima edición, en el género de fotorreportaje.

Alberto Dallal. Dirige la revista *Universidad de México* desde febrero de 1993. Su anterior colaboración aparece en el número 578-579. Se halla adscrito al Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, y al Sistema Nacional de Investigadores. En enero de 2000 aparecerá una edición corregida y aumentada de *El "dancing" mexicano* (1982), libro por el cual obtuvo el premio Xavier Villaurrutia de ensayo. dallal@servidor.unam.mx

Demián Flores Cortés. Véanse los números 566 y Extraordinario II de 1998.

Arturo Gómez-Lamadrid. Colaboraciones suyas aparecen en los números 532, 548 y 570-571. En julio de este año estudió literatura francesa y metodología actual para la enseñanza del francés, en Vichy y Le Mans, Francia, respectivamente.

Renato González. Colaboró en el número Extraordinario I de 1998.

Maricela González Cruz M. Colaboraciones suyas aparecen en los números 518-519 y 538. Pasante de la maestría en historia del arte de la UNAM. Este año apareció su estudio *Tina Modotti y el muralismo* (IIE-UNAM).

Claudia Hernández de Valle Arizpe. Véanse los números Extraordinario II de 1998 y 576-577. Maestra en literatura mexicana por la UNAM. Actualmente tiene a su cargo la sección de libros del programa *Asterisco* de Canal 22 de televisión; en Radio Educación coordina y conduce el programa *La divina comida*. Próximamente el CNCA publicará su poemario *Deshielo* en la colección *Práctica mortal*. Los poemas que presentamos pertenecen a su libro inédito *Sin biografía*. ladinivacomida@altavista.net

José Kozer (La Habana, Cuba, 1940). Escritor. Actualmente vive en Miami. Entre sus libros se cuentan *La garza sin sombras* (Llibres de Mall), *Bajo este cien* (Fondo de Cultura Económica) y *Dípticos* (Bartleby). Próximamente publicará en nuestro país su primer libro de prosa *Mezcla para dos tiempos* (Aldus).

Felicitas López Portillo T. Ha colaborado en los números 527, 534-535, 549, 556 y 572.
tostado@servidor.unam.mx

Fabrizio Mejía Madrid. Colaboró en el número 563. Su libro de crónicas más reciente es *42m²* (Síntoma).

Ernesto Peñaloza (Ciudad de México, 1961). Realizó estudios de historia en la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. En el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos cursó el diplomado en fotografía fija. Desde 1990 es técnico académico en el archivo fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de nuestra casa de estudios.

Aline Petterson. Colaboraciones suyas aparecen en los números 508, 520, 539, 541, 550, 558, Extraordinario II de 1998 y 580.

Benjamín Rocha (Ciudad de México, 1956). Estudió la licenciatura en lengua y literatura hispánicas en la UNAM. Fue responsable de edición en el departamento editorial de la Dirección de Difusión de la Universidad Autónoma Metropolitana y jefe de redacción del Grupo Azabache. En la Universidad del Claustro de Sor Juana es profesor del Colegio de comunicación y director de Extensión universitaria. Entre sus libros se cuentan *La ciudad de Zacatecas* y *El estado de Sonora*, ambos publicados por Grupo Azabache, y los poemarios *Lecturas* (UNAM) y *La balsa de La Medusa* (CNCA).

Miguel G. Rodríguez Lozano. Ha colaborado en los números 549, 558, 563 y 570-571. Su libro más reciente es *Desde afuera: narrativa mexicana contemporánea* (Abraxas).
miguelrdez@netscape.net

Sara Sefchovich. Un texto de su autoría aparece en el número 566.

Luciano Spanó (Saluzzo, provincia de Cuneo, Italia, 1959). Vive en México desde 1974. Estudió en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, donde concluyó la especialidad en gráfica. Paralelamente, asistió al Taller

Posada de Aguascalientes y al taller de técnicas y materiales de pintura impartido por Luis Nishizawa en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. Su obra ha sido presentada en Corea, Ecuador, Estados Unidos, Francia, Italia y México. Ha sido becario de la Academia Albertina de Turín, Italia, y del Fonca. Entre sus exposiciones individuales se cuentan *Imágenes del insomnio* (Galería José María Velasco, 1988) y *Mitología del ser* (Galería Óscar Román, 1994).

Pedro C. Tapia Zúñiga. Véanse los números 540 y 566. Una primera versión del texto que presentamos fue leída el 17 de agosto de este año en el coloquio de estética del XIV Congreso Interamericano de Filosofía, llevado a cabo en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
ptapia@servidor.unam.mx

Elena Urrutia. Ha colaborado en los números 550, 554-555, 562, 566 y 573-574.

Josefina Zoraida Vázquez. Colaboraciones suyas aparecen en los números 532, 541 y 551. Es miembro del consejo editorial de *Universidad de México*. Es profesora-investigadora de El Colegio de México e investigadora emérita del Sistema Nacional de Investigadores. Es miembro de la Academia Mexicana de la Historia y de la Comisión Mexicana de Ciencias Históricas, entre otras instituciones.

Reynaldo Velázquez. Colaboró en los números 515, 539 y 550.

Alonso Vidal (Hermosillo, Sonora, 1942). Poeta, periodista, novelista y promotor cultural. Fue director de Librería universitaria y organizador de los Cafés literarios de la Universidad de Sonora, donde actualmente organiza Las lecturas de la lechuza. Entre otros libros, es autor de *Poesía sonorensis contemporánea 1930-1985* y de la novela *La madriguera de los Cobra*, ambos publicados por el Gobierno del Estado de Sonora.

Luis Manuel Zavala. Ha colaborado en los números 531, 538, 546-547, 552-553, 559, 566 y 572.



UNIVERSIDAD DE MÉXICO

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

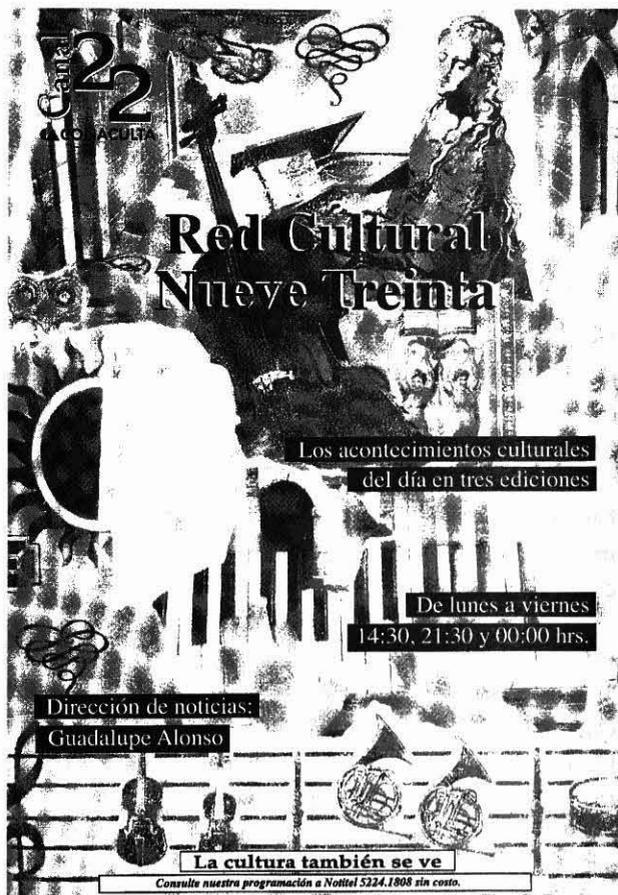
Septiembre-Octubre 1999

Núm. 584-585

Ilustra:
José Castro Leñero

- ◆ Guarner: Las cirugías innecesarias
- ◆ Balza: Un Orinoco fantasma
- ◆ Díaz Barriga: Modernización y financiamiento de la educación superior
- ◆ González Dueñas: Porchia y los viajes interiores
- ◆ Villoro: Una comunidad filosófica iberoamericana
- ◆ Textos de Cansino, Del Conde, Serrato Córdoba, Vázquez-Yanes y otros

Llame al número 56 06 69 36 o envíe un fax al 56 66 37 49 y acudiremos a tomar su suscripción dentro del D. F.



Red Cultural Nueve Treinta

Los acontecimientos culturales del día en tres ediciones

De lunes a viernes
14:30, 21:30 y 00:00 hrs.

Dirección de noticias:
Guadalupe Alonso

La cultura también se ve

Consulte nuestra programación a Notitel 5224.1808 sin costo.

De México para el Mundo



XEPPM OC 6185 |
RADIO EDUCACIÓN onda corta
Una cobertura amable

CONACULTA
RADIO EDUCACIÓN



PUBLICACIONES UNAM

Elogio y defensa del libro

Ernesto de la Torre Villar

Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial

Colección Biblioteca del Editor

4a. edición: 1999

154 págs.

Ética e intersubjetividad

Enrique Serrano Gómez

Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades

Colección Conceptos

1998, 36 págs.

La construcción del derecho. Métodos y técnicas de investigación

José Alberto González Galván

Instituto de Investigaciones Jurídicas

Serie J: Enseñanza del Derecho y Material Didáctico 18

1998, 137 págs.

Energía

Ana María Sánchez, María Trigueros y Julia Tagüeña

Dirección General de Divulgación de la Ciencia

Colección Historias de la Ciencia y la Técnica

1999, 83 págs.

Informes: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, Av. del IMAN Núm. 5 Ciudad Universitaria, C. P. 04510 México, D. F., Tel. 5622 6590 Tel. y Fax 5622 6382

<http://biblioonam.unam.mx/libros> e-mail: pfedica@servidor.unam.mx

Ventana Red de Librería UNAM

Fotografía de Marco Antonio Cruz



Sin título, Chiapas, México, 1998

Un irrefutable simbolismo emana de esta imagen de Marco Antonio Cruz. Como solía hacerse en varios pueblos de la antigüedad, crudamente se sacrifica un caballo. Lo que nos extraña y nos hierde en la escena es la ausencia de ritual, es el abandono y la casi total indiferencia humana a la agonía de un caballo negro, animal asociado a la figura de satán dentro de la emblemática mística medieval. Sólo el ojo de Cruz ha reparado en este instante de soledad premortuoria; su foto cumple con la máxima del fotodocumentalismo de "estar ahí", confrontar la realidad y captar la esencia en su representación fotográfica. En palabras de Roland Barthes: la imagen adquirirá su valor pleno con el transcurrir del tiempo, la desaparición irreversible del referente y la muerte del sujeto fotográfico.

Iván Carrillo

9 770185 133008



UNIVERSIDAD DE MÉXICO

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Los Ángeles 1932, número 11, colonia Olímpica, C. P. 04710,
delegación Coyoacán, México, D. F.
Tel. 56 06 69 36, Fax 56 66 37 49

Correo electrónico: reunimex@servidor.unam.mx

Internet: <http://www.unam.mx/univmex>

ÍNDICE DEL VOLUMEN LIV ENERO-DICIEMBRE 1999



ÍNDICE TEMÁTICO

TEMA	NÚM.
En este año se publicaron dos números temáticos:	
<i>El universo de las matemáticas</i>	578-579
<i>Medios de comunicación, sociedad y política en México</i>	582-583

ÍNDICE GENERAL

AUTOR	TÍTULO	NÚM.	PÁG.
Alamilla, Miguel Ángel	(Ilustraciones)	580	11, 13 y 16
Alamilla, Miguel Ángel	(Ilustraciones color)	580	29
Amador Bautista, Rocío	<i>La UNAM en red</i>	586-587	28
Anderson Barbata, Laura	(Ilustraciones)	586-587	18, 34 y 95
Andueza, María	<i>Los Cristos españoles de Unamuno</i>	581	45
Anguía, Ricardo	(Ilustraciones)	576-577	23 y 46
Arango, Alejandro	(Ilustraciones)	580	54, 55 y 56
Arango, Alejandro	(Ilustraciones)	586-587	14, 91 y 93
Arango, Alejandro	(Ilustraciones color)	580	30
Arista, Cuauhtémoc	<i>El maniquí</i>	576-577	62
Artís, Arcadio	(Ilustraciones)	578-579	
Avilés Fabila, René	<i>Aquellos tiempos, aquella casa, aquella mujer</i>	576-577	10
Avilés Fabila, René	<i>La prensa frente a la transición democrática</i>	582-583	29
Balza, José	<i>Futuro que se desdobra</i>	580	3
Balza, José	<i>Un Orinoco fantasma</i>	584-585	3
Barot, Michael	<i>Aquiles, la tortuga, Einstein y otras historietas</i>	578-579	53
Barrientos, Juan José	<i>Otra biografía de Cortázar (Julio Cortázar.</i> <i>La biografía, de Mario Goloboff)</i>	582-583	84
Bautista, Juan Carlos	<i>Exilio de la Marquesa (fragmento)</i>	576-577	27
Bautista, Miguel	<i>Lo lúdico y sus motivaciones</i> <i>en la obra de René Avilés Fabila</i>	578-579	92
Berenzon Gorn, Boris	<i>Treinta años de graffiti: las voces de la calle</i>	586-587	43



AUTOR	TÍTULO	NÚM.	PÁG.
Blanco, Alberto	<i>Mala memoria</i>	586-587	3
Blanco, Alberto	<i>Poesía y ciencia</i>	578-579	3
Boullosa, Carmen	<i>La conspiradora</i>	580	12
Bracho, Javier	<i>Caleidoscopios y simetría</i>	578-579	38
Camarillo, María Teresa	<i>Desencuentro laboral en el periodismo mexicano</i>	582-583	34
Cansino, César	<i>El caso Pinochet: el símbolo y el espejo</i>	584-585	47
Cansino, César	<i>Isaiah Berlin: el último liberal</i>	576-577	29
Carmona, Estrella	(Ilustraciones)	586-587	8, 11, 70 y 74
Carrasco, Angélica	(Ilustraciones)	576-577	61 y 69
Carrillo, Iván	<i>Fotografía de Marco Antonio Cruz</i>	586-587	3ª de forros
Carrillo, Iván	(Fotografía portada)	586-587	
Carrillo, Iván	<i>Raghu Rai: Reflexiones</i>	582-583	3ª de forros
Carvajal, Juan	<i>Divorcio</i>	582-583	70
Castañón, Adolfo	<i>El otro caballero desconocido: José Moreno Villa</i> (Poesías completas, de José Moreno Villa)	584-585	64
Castro Leñero, José	(Ilustra portada, páginas centrales y número completo)	584-585	
Castro Leñero, José	(Ilustraciones)	586-587	40, 42, 81 y 83
Conde, Teresa del	<i>José Castro Leñero: Ciudad en movimiento</i>	584-585	31
Constantino, María	<i>Algunos protagonistas de la nueva plástica mexicana</i>	580	27
Constantino, María	<i>Fotografía de Federico Gama</i>	584-585	3ª de forros
Corchado Fabila, Ricardo	<i>Traducción de Dos poetas turcos de Austria</i>	584-585	51
Crovi Druetta, Delia	<i>Acerca de la industria cultural y la globalización</i> <i>entre México y EUA (Televisión sin fronteras,</i> <i>de Florence Toussaint)</i>	578-579	88
Crovi Druetta, Delia	<i>Nuevas tecnologías de comunicación y vida cotidiana</i>	582-583	4
Cruz, Aarón	(Ilustraciones)	576-577	22 y 59
Cruz, Marco Antonio	(Fotografía)	586-587	3ª de forros
Curiel, Gustavo	<i>Una crónica novelada de amor rural</i> (Quién como Dios, de Eladia González)	580	51
Chacón, Alfredo	<i>Tres poemas</i>	581	24
Christen, J. Andrés	<i>Probabilidad, canicas en urnas y estadística</i> <i>de la (bio)diversidad</i>	578-579	7
Dallal, Alberto	<i>Afición y profesionalismo (Presentación del número)</i>	581	2
Dallal, Alberto	<i>Ciencia, técnica y humanismo (Presentación del número)</i>	580	2
Dallal, Alberto	<i>Fotografía de Graciela Iturbide</i>	581	3ª de forros
Dallal, Alberto	<i>Imágenes y visiones de Medellín 99</i>	586-587	86
Dallal, Alberto	<i>La figura pública (Presentación del número)</i>	576-577	2
Dallal, Alberto	<i>Medios masivos como protagonistas</i> (Presentación del número)	582-583	2
Dallal, Alberto	<i>Picnic: autobiografía fabulada</i>	578-579	90
Dallal, Alberto	<i>Placer del ejercicio matemático (Presentación del número)</i>	578-579	2
Dallal, Alberto	<i>Temas para el nuevo milenio (Presentación del número)</i>	586-587	2
Dallal, Alberto	<i>Transformación de la UNAM (Presentación del número)</i>	584-585	2
Dante Cincotta, Héctor	<i>Elegía</i>	580	43
Deniz, Gerardo	<i>Preceptiva</i>	581	3
Dettmer, Jorge	<i>Vínculos entre investigadores y redes</i> <i>de información en América Latina</i>	582-583	77

AUTOR	TÍTULO	NÚM.	PÁG.
Díaz Barriga, Ángel	<i>Modernización, cambio y financiamiento de la educación superior</i>	584-585	6
Dieterlen, Paulette	<i>La concepción ética de la política de Luis Villoro (El poder y el valor: Fundamentos de una ética política, de Luis Villoro)</i>	581	63
Domínguez Martínez, Raúl	<i>Setenta años de autonomía de la UNAM</i>	581	51
Drummond de Andrade, Carlos	<i>Tres poemas</i>	582-583	9
Echegaray, Miguel Ángel	<i>Cuando se vaya la ciudad...</i>	584-585	39
Elvridge-Thomas, Roxana	<i>Dos poemas</i>	576-577	8
Elvridge-Thomas, Roxana	<i>Farion (solo vehemente)</i>	584-585	30
Elvridge-Thomas, Roxana	<i>La plata mediadora (La plata de la noche, de Raquel Huerta-Nava)</i>	581	68
España, Javier	<i>Dos poemas</i>	576-577	15
España, Javier	<i>Dos poemas</i>	584-585	12
Espejo, Beatriz	<i>La revuelta de Fernando Curiel (La revuelta. Interpretación del Ateneo de la Juventud 1906-1929, de Fernando Curiel)</i>	581	65
Espejo, Beatriz	<i>Una mañana de abril</i>	580	15
Felguérez, Manuel	<i>(Ilustra portada y páginas centrales)</i>	578-579	
Felguérez, Manuel	<i>La computadora y la creación artística</i>	578-579	45
Fernández, Fernando	<i>Figuración</i>	581	49
Fernández Flores, Rafael	<i>Las matemáticas nos dan seguridad</i>	578-579	27
Fernández Granados, Jorge	<i>Poesía mexicana de fin de siglo: para una calibración de puntos cardinales</i>	576-577	4
Figueroa, Mario Enrique	<i>La perra se llamaba Dionisia</i>	582-583	26
Flores Cortés, Demián	<i>(Ilustraciones)</i>	586-587	62, 65 y 66
Franco Calvo, Enrique	<i>Encuentros con Roberto Parodi</i>	581	33
Gallardo Cano, Alejandro	<i>Para leer a Germán Montalvo</i>	582-583	43
Gama, Federico	<i>(Fotografía)</i>	584-585	3ª de forros
García Jurado, Roberto	<i>El lenguaje del color (Los lenguajes del color, de Eulalio Ferrer)</i>	584-585	62
García Jurado, Roberto	<i>La escritura del habla (Sistemas de escritura, de Geoffrey Sampson)</i>	576-577	63
García Muñoz, Gerardo	<i>Las visiones de Alberto Gironella</i>	581	58
Garciadiego, Javier	<i>La Universidad Nacional: fundación y procesos redefinitorios</i>	581	4
Garea, Gil	<i>(Ilustraciones)</i>	580	35, 36 y 37
Gómez Morán, Jesús	<i>Escribir como solución vital (Para leer en los altos y ¿Sabes qué te hace falta a ti...?, de Justo R. Molachino)</i>	580	55
Gómez, Rodrigo	<i>El noticiero y Hechos: una radiografía para comprenderlos</i>	582-583	22
Gómez-Lamadrid, Arturo	<i>Colette: las metamorfosis de la creación</i>	586-587	20
González Cruz M., Maricela	<i>Forma en la cultura de los años veintes</i>	586-587	75
González Dueñas, Daniel	<i>Antonio Porchia y los viajes interiores</i>	584-585	19
González, Renato	<i>(Ilustraciones)</i>	586-587	29, 30 y 32
González, Rocío	<i>El conflicto</i>	576-577	42
Guarner, Vicente	<i>Las cirugías innecesarias: un problema ético y moral</i>	584-585	25

AUTOR	TÍTULO	NÚM.	PÁG.
Guarner, Vicente	<i>Las pasiones y los errores del alma</i>	580	44
Gutiérrez, León Guillermo	<i>Andanzas de García Lorca en México</i> (García Lorca en México, de Luis Mario Schneider)	576-577	67
Helguera, Luis Ignacio	<i>Leteo</i>	576-577	3
Hernández de Valle Arizpe, Claudia	<i>Dos poemas</i>	586-587	58
Hernández de Valle Arizpe, Claudia	<i>Ágata</i>	576-577	48
Hernández Franyuti, Regina	<i>La conjunción territorial de la Ciudad de México y el Distrito Federal</i>	580	6
Hernández Rodríguez, Miguel A.	<i>Modos de ver televisión</i>	582-583	65
Hernández, Sergio	(Ilustra portada)	580	
Hernández, Sergio	(Ilustraciones)	580	4, 38 y 39
Hernández, Sergio	(Ilustraciones color)	580	34
Iturbide, Graciela	(Fotografía)	581	3ª de forros
Jaurena, Carlos	(Ilustraciones)	576-577	19 y 68
Johansson K., Patrick	<i>Tlazolteotl: lo bio-degradable y lo bio-agradable en el México antiguo</i>	581	19
Juárez, José	(Ilustraciones)	576-577	64 y 65
Kahlo, Frida	(Ilustra páginas centrales)	576-577	
Kozer, José	<i>Déspota</i>	586-587	13
Lombardo, Irma	<i>Periodismo de ayer y hoy</i>	582-583	12
Lope Blanch, Juan M.	<i>Castellano, español y dialectos hispánicos</i>	576-577	17
López, Ana Belén	<i>Poema</i>	576-577	32
López Margalli, Leticia	<i>Una canción en francés</i> (Recuerdo de Juvencio López Vázquez)	580	40
López Portillo T., Felicitas	<i>La conmemoración de la Guerra del 47 en México, cien años después</i>	586-587	60
Lumbreras, Ernesto	<i>Memoria del corazón: la poesía de W. S. Snodgrass</i> (La aguja del corazón, de W. S. Snodgrass)	582-583	85
Lumbreras, Ernesto	<i>Regresión del sauce</i>	576-577	56
Macotela, Gabriel	(Ilustraciones)	580	50, 51 y 53
Macotela, Gabriel	(Ilustraciones color)	580	27 y 28
Marín, Jorge	(Ilustraciones)	580	21 y 24
Marín, Jorge	(Ilustraciones color)	580	33
Martín del Campo, David	<i>Todas las fronteras</i>	581	26
Martínez, J. Rafael	<i>Piero de la Francesca: pintor y matemático</i>	578-579	30
Martínez, Leovigildo	(Ilustraciones)	576-577	30 y 67
Martínez Luna, Esther	<i>Revolución y compromiso: La asonada de José Mancisidor</i>	584-585	55
Martínez Luna, Esther	<i>Una amistad arcádica: fray Manuel Martínez de Navarrete y Juan María Lacunza</i>	576-577	58
Maupomé, Rosa Margarita e Iván Trujillo	<i>Matemáticos de celuloide</i>	578-579	83
Maya, Lucía	(Ilustraciones color)	580	32
Mejía Madrid, Fabrizio	<i>La crisis de los sesenta</i>	586-587	80
Milán, Eduardo	<i>Poema</i>	582-583	58

AUTOR	TÍTULO	NÚM.	PÁG.
Millé, Carmen	<i>Los límites de la comunicación acerca de las sustancias adictivas y las adicciones</i>	582-583	72
Montalvo, Germán	(Ilustra portada, páginas centrales y número completo)	582-583	
Morales, Felipe	(Ilustraciones)	576-577	21 y 70
Moreno Villarreal, Jaime	"Que no rimem niña": Frida Kahlo y la letra o	576-577	33
Moscona, Myriam	Negro-Marfil (Tres fragmentos)	582-583	16
Neumann Coto, Max	¿Qué forma tiene el espacio?	578-579	65
Núñez, Dulce María	(Ilustraciones)	580	45, 47 y 48
Núñez, Dulce María	(Ilustraciones color)	580	31
Olmos Cruz, Alejandro	<i>Los medios ante la sucesión presidencial</i>	582-583	39
Ortiz, Alejo	(Ilustra portada)	576-577	
Ortiz Bobadilla, Laura	<i>Las matemáticas me dan vértigo</i>	578-579	80
Parodi, Roberto	(Ilustra portada, páginas centrales y número completo)	581	
Pasantes, Herminia	¿Se pueden "domar" las drogas?	581	15
Peña, José Antonio de la	<i>La enseñanza de las matemáticas: la crisis de las reformas</i>	578-579	12
Peñaloza, Ernesto	(Fotografías páginas centrales)	586-587	
Pettersson, Aline	<i>Escritura como cuerpo del deseo</i>	586-587	55
Pettersson, Aline	<i>Viaje a los infiernos</i> (Los mártires y otras historias, de Ignacio Solares)	580	53
Posadas, Felipe	(Ilustraciones)	576-577	25 y 60
Pozas Horcasitas, Ricardo	Poema	580	26
Prieto, Carlos	<i>Nudos, enlaces y realidad</i>	578-579	19
Quintanilla, Laura	(Ilustraciones)	576-577	18 y 53
Rai, Raghu	<i>Reflexiones</i> (fotografía)	582-583	3ª de forros
Reding Blase, Sofía	<i>Entre lo acabado y lo siempre abierto:</i> <i>exactitud y analogía</i>	578-579	60
Reyes, Aurelio de los	<i>Trayectoria de Germán Montalvo</i>	582-583	82
Rocha, Benjamín	<i>Dos poemas</i>	586-587	84
Rodríguez Barrón, Daniel	<i>Mariana Yampolsky: Descansando</i>	580	3ª de forros
Rodríguez Lozano, Miguel G.	<i>Hayden White: alcances de una propuesta conceptual</i>	586-587	33
Rosado, Juan Antonio	<i>Miguel Ángel Asturias: vocero de su tribu</i>	580	18
Russek, Dan	<i>Verano</i>	576-577	16
Samperio, Guillermo	<i>De Melusina a espuma</i> (Nocturno mar sin espuma, de Elda Peralta)	581	67
Samperio, Guillermo	<i>La dualidad y Octavio Paz</i> (paciana)	576-577	43
Samperio, Guillermo	<i>Los elefantes de la memoria: pintura de Ignacio Iturria</i>	582-583	87
Sánchez Valenzuela, Adolfo	<i>La matemática es un oficio que todos podemos aprender</i>	578-579	71
Sefchovich, Sara	<i>La literatura de las mujeres</i>	586-587	6
Serrato Córdova, José Eduardo	<i>El ensayo, entre el saber y el sabor: escritura y oralidad</i>	584-585	14
Soriano, Alfonso	(Ilustraciones)	576-577	13 y 54
Sosa Plata, Gabriel	<i>Situación actual y retos de los noticiarios radiofónicos en la Ciudad de México</i>	582-583	51
Sosa, Víctor	<i>Traducción de tres poemas</i> de Carlos Drummond de Andrade	582-583	9
Sotelo, Julio	<i>Los virus en la nueva medicina</i>	580	35

AUTOR	TÍTULO	NÚM.	PÁG.
Spanó, Luciano	<i>(Ilustraciones)</i>	586-587	22, 25 y 27
Şurdum, Kundeyt	<i>Dos poetas turcos de Austria</i>	584-585	51
Suzán, Margarita	<i>Clarooscuro</i>	581	13
Tapia Zúñiga, Pedro C.	<i>Diosemía y signos visibles</i>	586-587	68
Torres Torres, Felipe	<i>Alimentación y economía en México: disyuntivas del tercer milenio</i>	576-577	50
Toussaint, Florence	<i>Cultura política, prensa y democracia</i>	582-583	18
Trabulse, Elías	<i>El arte barroco y los números imaginarios en México en el siglo XVII</i>	578-579	25
Trujillo, Iván y Rosa Margarita Maupomé	<i>Matemáticos de celuloide</i>	578-579	83
Urrutia, Elena	<i>Discurso de lo femenino. Discurso de lo masculino (Púrpura, de Ana García Bergua)</i>	586-587	92
Vázquez, Josefina Zoraida	<i>El Tratado de Guadalupe Hidalgo</i>	586-587	15
Vázquez-Yanes, Carlos	<i>Atapuerca, nueva ventana a la prehistoria humana</i>	584-585	60
Vázquez-Yanes, Carlos	<i>Ideología, progreso cultural y bienestar de los animales superiores</i>	580	49
Vega, Aimée	<i>El proceso electoral de 1997: los noticieros en pantalla, la sociedad ante la pantalla</i>	582-583	59
Velázquez, Reynaldo	<i>(Ilustraciones)</i>	586-587	55, 56, 57 y 61
Venegas, Germán	<i>(Ilustraciones)</i>	576-577	44 y 45
Vidal, Alonso	<i>La de Charlot: una boda mexicana fuera de serie</i>	586-587	90
Villoro, Luis	<i>Una comunidad filosófica iberoamericana</i>	584-585	42
Yampolsky, Mariana	<i>Descansando (Fotografía)</i>	580	3ª de forros
Yáñez, Ricardo	<i>Poema</i>	580	5
Yankelevich, Pablo	<i>Cuando Antonio Caso conoció Sudamérica</i>	581	41
Yıldız, Şerafettin	<i>Dos poetas turcos de Austria</i>	584-585	51
Zavala González, Luis Manuel	<i>Borges y Rulfo ante la (im)posibilidad de la venganza</i>	586-587	38

ÍNDICE POR GÉNERO

AUTOR	TÍTULO	NÚM.	PÁG.
Poesía			
Arista, Cuauhtémoc	<i>El maniquí</i>	576-577	62
Bautista, Juan Carlos	<i>Exilio de la Marquesa (fragmento)</i>	576-577	27
Blanco, Alberto	<i>Mala memoria</i>	586-587	3
Carvajal, Juan	<i>Divorcio</i>	582-583	70
Corchado Fabila, Ricardo	<i>Traducción de Dos poetas turcos de Austria</i>	584-585	51
Chacón, Alfredo	<i>Tres poemas</i>	581	24
Dante Cincotta, Héctor	<i>Elegía</i>	580	43

AUTOR	TÍTULO	NÚM.	PÁG.
Deniz, Gerardo	<i>Preceptiva</i>	581	3
Drummond de Andrade, Carlos	<i>Tres poemas</i>	582-583	9
Elvridge-Thomas, Roxana	<i>Dos poemas</i>	576-577	8
Elvridge-Thomas, Roxana	<i>Farion (solo vehemente)</i>	584-585	30
España, Javier	<i>Dos poemas</i>	576-577	15
España, Javier	<i>Dos poemas</i>	584-585	12
Fernández, Fernando	<i>Figuración</i>	581	49
González, Rocío	<i>El conflicto</i>	576-577	42
Helguera, Luis Ignacio	<i>Leteo</i>	576-577	3
Hernández de Valle Arizpe, Claudia	<i>Dos poemas</i>	586-587	58
Hernández de Valle Arizpe, Claudia	<i>Ágata</i>	576-577	48
López, Ana Belén	<i>Poema</i>	576-577	32
Lumbreras, Ernesto	<i>Regresión del sauce</i>	576-577	56
Milán, Eduardo	<i>Poema</i>	582-583	58
Moscona, Myriam	<i>Negro-Marfil (Tres fragmentos)</i>	582-583	16
Pozas Horcasitas, Ricardo	<i>Poema</i>	580	26
Rocha, Benjamín	<i>Dos poemas</i>	586-587	84
Russek, Dan	<i>Verano</i>	576-577	16
Sosa, Víctor	<i>Traducción de Tres poemas de Carlos Drummond de Andrade</i>	582-583	9
Şurdum, Kundeyt	<i>Dos poetas turcos de Austria</i>	584-585	51
Yáñez, Ricardo	<i>Poema</i>	580	5
Yıldız, Şerafettin	<i>Dos poetas turcos de Austria</i>	584-585	51
Ensayo			
Amador Bautista, Rocío	<i>La UNAM en red</i>	586-587	28
Andueza, María	<i>Los Cristos españoles de Unamuno</i>	581	45
Avilés Fabila, René	<i>La prensa frente a la transición democrática</i>	582-583	29
Balza, José	<i>Futuro que se desdobra</i>	580	3
Bautista, Miguel	<i>Lo lúdico y sus motivaciones en la obra de René Avilés Fabila</i>	578-579	92
Berenzon Gorn, Boris	<i>Treinta años de graffiti: las voces de la calle</i>	586-587	43
Blanco, Alberto	<i>Poesía y ciencia</i>	578-579	3
Boullosa, Carmen	<i>La conspiradora</i>	580	12
Camarillo, María Teresa	<i>Desencuentro laboral en el periodismo mexicano</i>	582-583	34
Cansino, César	<i>El caso Pinochet: el símbolo y el espejo</i>	584-585	47
Cansino, César	<i>Isaiah Berlin: el último liberal</i>	576-577	29

AUTOR	TÍTULO	NÚM.	PÁG.
Carrillo, Iván	<i>Fotografía de Marco Antonio Cruz</i>	586-587	3ª de forros
Carrillo, Iván	<i>Raghu Rai: Reflexiones</i>	582-583	3ª de forros
Conde, Teresa del	<i>José Castro Leñero: Ciudad en movimiento</i>	584-585	31
Constantino, María	<i>Algunos protagonistas de la nueva plástica mexicana</i>	580	27
Constantino, María	<i>Fotografía de Federico Gama</i>	584-585	3ª de forros
Crovi Druetta, Delia	<i>Nuevas tecnologías de comunicación y vida cotidiana</i>	582-583	4
Dallal, Alberto	<i>Afición y profesionalismo (Presentación del número)</i>	581	2
Dallal, Alberto	<i>Ciencia, técnica y humanismo (Presentación del número)</i>	580	2
Dallal, Alberto	<i>Fotografía de Graciela Iturbide</i>	581	3ª de forros
Dallal, Alberto	<i>Imágenes y visiones de Medellín 99</i>	586-587	86
Dallal, Alberto	<i>La figura pública (Presentación del número)</i>	576-577	2
Dallal, Alberto	<i>Medios masivos como protagonistas (Presentación del número)</i>	582-583	2
Dallal, Alberto	<i>Picnic: autobiografía fabulada</i>	578-579	90
Dallal, Alberto	<i>Placer del ejercicio matemático (Presentación del número)</i>	578-579	2
Dallal, Alberto	<i>Temas para el nuevo milenio (Presentación del número)</i>	586-587	2
Dallal, Alberto	<i>Transformación de la UNAM (Presentación del número)</i>	584-585	2
Dettmer, Jorge	<i>Vínculos entre investigadores y redes de información en América Latina</i>	582-583	77
Díaz Barriga, Ángel	<i>Modernización, cambio y financiamiento de la educación superior</i>	584-585	6
Domínguez Martínez, Raúl	<i>Setenta años de autonomía de la UNAM</i>	581	51
Felguérez, Manuel	<i>La computadora y la creación artística</i>	578-579	45
Fernández Granados, Jorge	<i>Poesía mexicana de fin de siglo: para una calibración de puntos cardinales</i>	576-577	4
Franco Calvo, Enrique	<i>Encuentros con Roberto Parodi</i>	581	33
Gallardo Cano, Alejandro	<i>Para leer a Germán Montalvo</i>	582-583	43
García Muñoz, Gerardo	<i>Las visiones de Alberto Gironella</i>	581	58
Garciadiego, Javier	<i>La Universidad Nacional: fundación y procesos redefinitorios</i>	581	4
Gómez, Rodrigo	<i>El noticiero y Hechos: una radiografía para comprenderlos</i>	582-583	22
Gómez-Lamadrid, Arturo	<i>Colette: las metamorfosis de la creación</i>	586-587	20
González Cruz M., Maricela	<i>Forma en la cultura de los años veintes</i>	586-587	75
González Dueñas, Daniel	<i>Antonio Porchia y los viajes interiores</i>	584-585	19
Guarner, Vicente	<i>Las cirugías innecesarias: un problema ético y moral</i>	584-585	25
Guarner, Vicente	<i>Las pasiones y los errores del alma</i>	580	44
Hernández Franyuti, Regina	<i>La conjunción territorial de la Ciudad de México y el Distrito Federal</i>	580	6
Hernández Rodríguez, Miguel A.	<i>Modos de ver televisión</i>	582-583	65
Johansson K., Patrick	<i>Tlaxolteotl: lo bio-degradable y lo bio-agradable en el México antiguo</i>	581	19
Lombardo, Irma	<i>Periodismo de ayer y hoy</i>	582-583	12
Lope Blanch, Juan M.	<i>Castellano, español y dialectos hispánicos</i>	576-577	17

AUTOR	TÍTULO	NÚM.	PÁG.
López Margalli, Leticia	<i>Una canción en francés</i> (Recuerdo de Juvencio López Vázquez)	580	40
López Portillo T., Felicitas	<i>La conmemoración de la Guerra</i> <i>del 47 en México, cien años después</i>	586-587	60
Martín del Campo, David	<i>Todas las fronteras</i>	581	26
Martínez, J. Rafael	<i>Piero de la Francesca: pintor y matemático</i>	578-579	30
Martínez Luna, Esther	<i>Revolución y compromiso: La asonada de José Mancisidor</i>	584-585	55
Martínez Luna, Esther	<i>Una amistad arcádica: fray Manuel Martínez</i> <i>de Navarrete y Juan María Lacunza</i>	576-577	58
Maupomé, Rosa Margarita e Iván Trujillo	<i>Matemáticos de celuloide</i>	578-579	83
Millé, Carmen	<i>Los límites de la comunicación</i> <i>acerca de las sustancias adictivas y las adicciones</i>	582-583	72
Moreno Villarreal, Jaime	<i>"Que no rimen niña": Frida Kahlo y la letra o</i>	576-577	33
Olmos Cruz, Alejandro	<i>Los medios ante la sucesión presidencial</i>	582-583	39
Peña, José Antonio de la	<i>La enseñanza de las matemáticas: la crisis de las reformas</i>	578-579	12
Pettersson, Aline	<i>Escritura como cuerpo del deseo</i>	586-587	55
Reding Blase, Sofía	<i>Entre lo acabado y lo siempre abierto:</i> <i>exactitud y analogía</i>	578-579	60
Reyes, Aurelio de los	<i>Trayectoria de Germán Montalvo</i>	582-583	82
Rodríguez Barrón, Daniel	<i>Mariana Yampolsky: Descansando</i>	580	3ª de forros
Rodríguez Lozano, Miguel G.	<i>Hayden White: alcances de una propuesta conceptual</i>	586-587	33
Rosado, Juan Antonio	<i>Miguel Ángel Asturias: vocero de su tribu</i>	580	18
Samperio, Guillermo	<i>La dualidad y Octavio Paz (paciana)</i>	576-577	43
Samperio, Guillermo	<i>Los elefantes de la memoria: pintura de Ignacio Iturria</i>	582-583	87
Sánchez Valenzuela, Adolfo	<i>La matemática es un oficio que todos podemos aprender</i>	578-579	71
Sefchovich, Sara	<i>La literatura de las mujeres</i>	586-587	6
Serrato Córdova, José Eduardo	<i>El ensayo, entre el saber y el sabor: escritura y oralidad</i>	584-585	14
Sosa Plata, Gabriel	<i>Situación actual y retos de los noticieros</i> <i>radiofónicos en la Ciudad de México</i>	582-583	51
Tapia Zúñiga, Pedro C.	<i>Diosemía y signos visibles</i>	586-587	68
Torres Torres, Felipe	<i>Alimentación y economía en México:</i> <i>disyuntivas del tercer milenio</i>	576-577	50
Toussaint, Florence	<i>Cultura política, prensa y democracia</i>	582-583	18
Trabulse, Elías	<i>El arte barroco y los números imaginarios</i> <i>en México en el siglo XVII</i>	578-579	25
Trujillo, Iván y Rosa Margarita Maupomé	<i>Matemáticos de celuloide</i>	578-579	83
Vázquez, Josefina Zoraida	<i>El Tratado de Guadalupe Hidalgo</i>	586-587	15
Vázquez-Yanes, Carlos	<i>Atapuerca, nueva ventana a la prehistoria humana</i>	584-585	60
Vázquez-Yanes, Carlos	<i>Ideología, progreso cultural y bienestar</i> <i>de los animales superiores</i>	580	49

AUTOR	TÍTULO	NÚM.	PÁG.
Vega, Aimée	<i>El proceso electoral de 1997: los noticiarios en pantalla, la sociedad ante la pantalla</i>	582-583	59
Vidal, Alonso	<i>La de Charlot: una boda mexicana fuera de serie</i>	586-587	90
Villoro, Luis	<i>Una comunidad filosófica iberoamericana</i>	584-585	42
Yankelevich, Pablo	<i>Cuando Antonio Caso conoció Sudamérica</i>	581	41
Zavala González, Luis Manuel	<i>Borges y Rulfo ante la (im)posibilidad de la venganza</i>	586-587	38

Ficción

Avilés Fabila, René	<i>Aquellos tiempos, aquella casa, aquella mujer</i>	576-577	10
Balza, José	<i>Un Orinoco fantasma</i>	584-585	3
Echegaray, Miguel Ángel	<i>Cuando se vaya la ciudad...</i>	584-585	39
Espejo, Beatriz	<i>Una mañana de abril</i>	580	15
Figuroa, Mario Enrique	<i>La perra se llamaba Dionisia</i>	582-583	26
Kozer, José	<i>Déspota</i>	586-587	13
Mejía Madrid, Fabrizio	<i>La crisis de los sesenta</i>	586-587	80
Suzán, Margarita	<i>Claroscuro</i>	581	13

Ciencia

Barot, Michael	<i>Aquiles, la tortuga, Einstein y otras historietas</i>	578-579	53
Bracho, Javier	<i>Caleidoscopios y simetría</i>	578-579	38
Christen, J. Andrés	<i>Probabilidad, canicas en urnas y estadística de la (bio)diversidad</i>	578-579	7
Fernández Flores, Rafael	<i>Las matemáticas nos dan seguridad</i>	578-579	27
Neumann Coto, Max	<i>¿Qué forma tiene el espacio?</i>	578-579	65
Ortiz Bobadilla, Laura	<i>Las matemáticas me dan vértigo</i>	578-579	80
Pasantes, Herminia	<i>¿Se pueden "domar" las drogas?</i>	581	15
Prieto, Carlos	<i>Nudos, enlaces y realidad</i>	578-579	19
Sotelo, Julio	<i>Los virus en la nueva medicina</i>	580	35

Reseña bibliográfica

Barrientos, Juan José	<i>Otra biografía de Cortázar (Julio Cortázar. La biografía, de Mario Goloboff)</i>	582-583	84
Castañón, Adolfo	<i>El otro caballero desconocido: José Moreno Villa (Poesías completas, de José Moreno Villa)</i>	584-585	64

AUTOR	TÍTULO	NÚM.	PÁG.
Crovi Druetta, Delia	<i>Acerca de la industria cultural y la globalización entre México y EUA (Televisión sin fronteras, de Florence Toussaint)</i>	578-579	88
Curiel, Gustavo	<i>Una crónica novelada de amor rural (Quién como Dios, de Eladia González)</i>	580	51
Dieterlen, Paulette	<i>La concepción ética de la política de Luis Villoro (El poder y el valor. Fundamentos de una ética política, de Luis Villoro)</i>	581	63
Elvridge-Thomas, Roxana	<i>La plata mediadora (La plata de la noche, de Raquel Huerta-Nava)</i>	581	68
Espejo, Beatriz	<i>La revuelta de Fernando Curiel (La revuelta. Interpretación del Ateneo de la Juventud 1906-1929, de Fernando Curiel)</i>	581	65
García Jurado, Roberto	<i>El lenguaje del color (Los lenguajes del color, de Eulalio Ferrer)</i>	584-585	62
García Jurado, Roberto	<i>La escritura del habla (Sistemas de escritura, de Geoffrey Sampson)</i>	576-577	63
Gómez Morán, Jesús	<i>Escribir como solución vital (Para leer en los altos y ¿Sabes qué te hace falta a ti...?, de Justo R. Molachino)</i>	580	55
Gutiérrez, León Guillermo	<i>Andanzas de García Lorca en México (García Lorca en México, de Luis Mario Schneider)</i>	576-577	67
Lumbreras, Ernesto	<i>Memoria del corazón: la poesía de W. S. Snodgrass (La aguja del corazón, de W. S. Snodgrass)</i>	582-583	85
Petterson, Aline	<i>Viaje a los infiernos (Los mártires y otras historias, de Ignacio Solares)</i>	580	53
Samperio, Guillermo	<i>De Melusina a espuma (Nocturno mar sin espuma, de Elda Peralta)</i>	581	67
Urrutia, Elena	<i>Discurso de lo femenino. Discurso de lo masculino (Púrpura, de Ana García Bergua)</i>	586-587	92

Artistas plásticos

Alamilla, Miguel Ángel	(Ilustraciones)	580	11, 13 y 16
Alamilla, Miguel Ángel	(Ilustraciones color)	580	29
Anderson Barbata, Laura	(Ilustraciones)	586-587	18, 34 y 95
Anguía, Ricardo	(Ilustraciones)	576-577	23 y 46
Arango, Alejandro	(Ilustraciones)	580	54, 55 y 56
Arango, Alejandro	(Ilustraciones)	586-587	14, 91 y 93
Arango, Alejandro	(Ilustraciones color)	580	30
Artís, Arcadio	(Ilustraciones)	578-579	
Carmona, Estrella	(Ilustraciones)	586-587	8, 11, 70 y 74
Carrasco, Angélica	(Ilustraciones)	576-577	61 y 69
Carrillo, Iván	(Fotografía portada)	586-587	
Castro Leñero, José	(Ilustra portada, páginas centrales y número completo)	584-585	

AUTOR	TÍTULO	NÚM.	PÁG.
Castro Leñero, José	(Ilustraciones)	586-587	40, 42, 81 y 83
Cruz, Aarón	(Ilustraciones)	576-577	22 y 59
Cruz, Marco Antonio	(Fotografía)	586-587	3ª de forros
Felguérez, Manuel	(Ilustra portada y páginas centrales)	578-579	
Flores Cortés, Demián	(Ilustraciones)	586-587	62, 65 y 66
Gama, Federico	(Fotografía)	584-585	3ª de forros
Garea, Gil	(Ilustraciones)	580	35, 36 y 37
González, Renato	(Ilustraciones)	586-587	29, 30 y 32
Hernández, Sergio	(Ilustra portada)	580	
Hernández, Sergio	(Ilustraciones)	580	4, 38 y 39
Hernández, Sergio	(Ilustraciones color)	580	34
Iturbide, Graciela	(Fotografía)	581	3ª de forros
Jaurena, Carlos	(Ilustraciones)	576-577	19 y 68
Juárez, José	(Ilustraciones)	576-577	64 y 65
Kahlo, Frida	(Ilustra páginas centrales)	576-577	
Macotela, Gabriel	(Ilustraciones)	580	50, 51 y 53
Macotela, Gabriel	(Ilustraciones color)	580	27 y 28
Marín, Jorge	(Ilustraciones)	580	21 y 24
Marín, Jorge	(Ilustraciones color)	580	33
Martínez, Leovigildo	(Ilustraciones)	576-577	30 y 67
Maya, Lucía	(Ilustraciones color)	580	32
Montalvo, Germán	(Ilustra portada, páginas centrales y número completo)	582-583	
Morales, Felipe	(Ilustraciones)	576-577	21 y 70
Núñez, Dulce María	(Ilustraciones)	580	45, 47 y 48
Núñez, Dulce María	(Ilustraciones color)	580	31
Ortiz, Alejo	(Ilustra portada)	576-577	
Parodi, Roberto	(Ilustra portada, páginas centrales y número completo)	581	
Peñaloza, Ernesto	(Fotografías páginas centrales)	586-587	
Posadas, Felipe	(Ilustraciones)	576-577	25 y 60
Quintanilla, Laura	(Ilustraciones)	576-577	18 y 53
Rai, Raghu	Reflexiones (fotografía)	582-583	3ª de forros
Soriano, Alfonso	(Ilustraciones)	576-577	13 y 54
Spanó, Luciano	(Ilustraciones)	586-587	22, 25 y 27
Velázquez, Reynaldo	(Ilustraciones)	586-587	55, 56, 57 y 61
Venegas, Germán	(Ilustraciones)	576-577	44 y 45
Yampolsky, Mariana	Descansando (Fotografía)	580	3ª de forros

