

UNIVERSIDAD DE MÉXICO

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO JUNIO 1997 NÚM. 557

- ◆ **Tapia: Genes, mentes y clones**
- ◆ **Labastida: Heidegger, la poesía y el pensamiento**
- ◆ **Abella: Democracia en América Latina**
- ◆ **Avilés Fabila: Autobiografía y literatura**



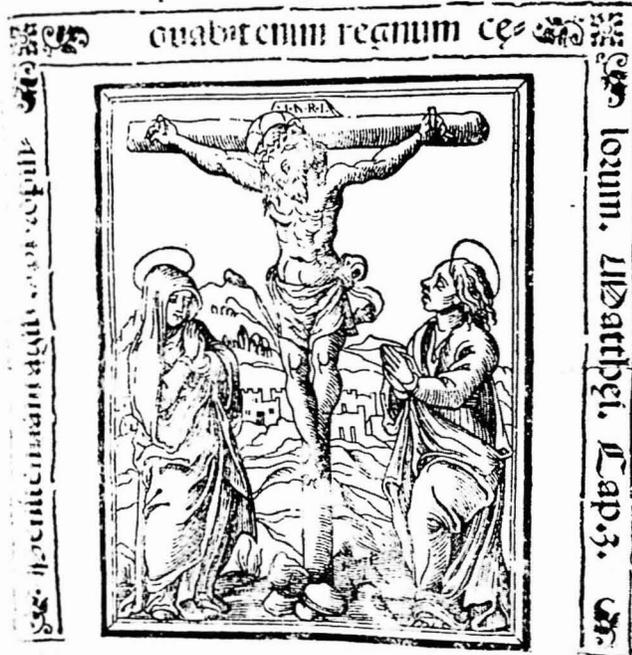
◆ **Ilustra: Laura Anderson Barbata**

◆ **Textos de Galindo, Hernández, Vázquez-Yanes, Zaitzeff y otros**

Confesionario ma

yor, en la lengua Mexicana y Castellana:

Compuesto por el n.ug Reverendo padre Fray Alonso de Molina, de la orden del Seraphico padre Sant Francisco .i.



En Mexico
En casa de Antonio de Espinosa Impressor.
1569. Años.

BIBLIOTECA NACIONAL
FONDO RESERVADO

Portada del *Confesionario mayor en lengua mexicana y castellana*, de fray Alonso de Molina

Bello ejemplo de la tipografía del siglo XVI, realizado en 1569 por el segundo impresor de la Nueva España, Antonio de Espinosa. Único ejemplar conocido, añade a su importancia tipográfica el mérito de ser una de las primeras obras bilingües en náhuatl y castellano.



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, Ricardo Pozas Horcasitas, Josefina Zoraida Vázquez

Coordinador editorial: Octavio Ortiz Gómez

Corrección: Amira Candelaria Webster

Publicidad y relaciones públicas: Rocío Fuentes Vargas

Administración: Marco Antonio Pérez Ortuño

Diseño y producción editorial: El Equilibrista, Diseño Gráfico y Servicios Editoriales, S.C.

Oficinas de la revista: Insurgentes Sur 3744, Tlalpan, 14000, México, D.F. Apartado Postal 70288, C.P. 04510, México, D.F. Teléfonos: 606 1391, 666 3496 y FAX 666 3749. 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 No. 36 Col. Paseos de Churubusco Iztapalapa. 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: \$15.00. Suscripción anual: \$150.00 (US\$90.00 en el extranjero). Periodicidad mensual. Tiraje de cuatro 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>

PORTADA Y CUARTA DE FORROS: Laura Anderson Barbata: *Yo no soy digno de que vengas a mí, pero una palabra tuya bastará para sanar mi alma* (Venezuela), instalación, 1996, 45 perlas, hilo de algodón, muro de tablarroca y oreja de yeso de 15 x 10 cm

Índice

	◆ 2 ◆	Presentación
FRANCISCO HERNÁNDEZ	◆ 3 ◆	Mudas consideraciones por una voz
RICARDO TAPIA	◆ 4 ◆	De genes, mentes y clones
JAIME LABASTIDA	◆ 8 ◆	Martin Heidegger, la poesía y el silencio
MARÍA DEL CARMEN RUIZ CASTAÑEDA	◆ 11 ◆	La prensa cultural del positivismo: <i>Revista Nacional de Letras y Ciencias</i>
EZRA POUND	◆ 14 ◆	Noche dichosa
GLORIA ABELLA	◆ 16 ◆	América Latina: la frágil estabilidad democrática
MARÍA ANDUEZA	◆ 20 ◆	Ritmo y vuelta en <i>Piedra de sol</i> de Octavio Paz
JULIA ELENA MELCHE	◆ 24 ◆	La mujer en el cine mexicano como figura fílmica y realizadora
CARLOS-BLAS GALINDO	◆ 28 ◆	Laura Anderson Barbata: <i>En el orden del caos</i>
SERGE I. ZAÏTZEFF	◆ 37 ◆	La (son)risa de Julio Torri
CARLOS VÁZQUEZ-YANES	◆ 41 ◆	Qué verde era nuestro Valle
CONCHA GARCÍA	◆ 44 ◆	Galeones
JUAN ARTURO BRENNAN	◆ 46 ◆	Metástasis
RENÉ AVILÉS FABILA	◆ 48 ◆	La autobiografía como género literario

LA EXPERIENCIA CRÍTICA

LEONARDO MARTÍNEZ CARRIZALES	◆ 54 ◆	Una interpretación literaria de la <i>Revista Azul</i>, segunda época
IGNACIO DÍAZ RUIZ	◆ 57 ◆	Testimonio de América Latina
ALFREDO E. QUINTERO	◆ 59 ◆	Transfiguraciones, proximidad de la muerte
J. AURELIO CUEVAS DÍAZ	◆ 61 ◆	México: la reconstrucción social ante la crisis
	◆ 62 ◆	Colaboradores

Presentación



Surge preponderante en el proceso histórico actual el fenómeno que sociólogos y políticos denominan institucionalización, a grandes rasgos la dinámica social que organiza y asegura un mínimo de elementos básicos que coadyuvarán a garantizar la repetición de las funciones y las estructuras de la sociedad. Tal pareciera que en los tiempos que corren se someten a prueba la mayor parte de las instituciones con vigencia tradicional. Se recapacita en torno a sus objetivos, sus integrantes, sus formas de acción. Se revisan sus papeles históricos. Con cierta avidez y, a veces, angustia se reconsidera la existencia de instituciones ancestrales, operativas hasta hace poco tiempo, hasta decenios recientes funcionales. Sin dejar de lado la idea evidente de que toda institución sufre las influencias del cambio y de la renovación —aspecto primordial de su práctica y de su trascendencia— la época actual parece limitada en el análisis de sus elementos y sus ritmos de renovación, de tal manera que se radicalizan aquellas posiciones referidas tanto a la necesidad de renovar como a la situación de hacer perdurar, tal cual, a las instituciones. El enfrentamiento crea crisis pero también incredulidad, escepticismo, intranquilidad.

Nuestro país parece haber penetrado desde hace varios años en un periodo de recapacitación social en los dos aspectos o acepciones del término: debemos los mexicanos recapacitarnos para afrontar los nuevos y en muchos aspectos inesperados escenarios que la historia nos ha puesto en frente; pero también estas circunstancias nos ofrecen la oportunidad de recapitular, revisar, cabalmente recapacitar principios, normas, reflexiones y leyes. Ambas acepciones del término son ineludibles: saber hacer las cosas de nueva cuenta implica pensar y planificar la manera de hacerlas, de proyectarlas, de apoyarlas. Y en el trance de cumplir con ambos requerimientos, aportan materiales invaluable aquellas instituciones que, como las universidades, tienen la clara finalidad de, precisamente, servir de conciencia o de mecanismo de preparación y de razonada racionalidad a una nación que, al entrar en la dinámica del cambio global, debe hacerse de nuevos bríos y capacidades para acoplarse al ritmo de los tiempos. ◆

Mudas consideraciones por una voz



FRANCISCO HERNÁNDEZ

A María Anna Kalogeropoulos

Esa voz tuya, tan prenatal y tan de yesca, sienta sus reales en el vacío del cuarto, reta al fresco de la primavera y le dice a las horas: —*Pasen, válvulas insidiosas, oscuras y translúcidas como salamanquesas, criaturas inventadas para contar las llamas de nuestra desaparición...*

Esa voz de greca y estameña, de paño y de habanera, flota entre pálidos nimbos de veneno, atada con pulso de ordenanza al pararrayos de un teatro imaginario.

Esa voz bailadora, sepulturera y amatista; voz de piernas venosas y entreabiertas que, de vez en cuando, suben a la tarima para moverse al son de un típico aguacero de tu tierra natal.

Esa voz y su fortaleza sin escudo, sin columnas ni cúpulas, sin bridas y sin trampas.

Esa voz marcándome sus dientes en los párpados, su lengua en las encías, sus olas de Clausell en la parte más blanca de mi cuello.

Esa voz inaudita o desvestida, tan aguda para enmarcar mi falta de palabras, tan tibia como el racimo de labios que dejas resbalar hasta mi boca.

Esa voz tuya tan romántica, tan ribereña y tan cascada.

De genes, mentes y clones

RICARDO TAPIA

Es casi un lugar común decir que la humanidad ha aprendido más sobre los fenómenos de la naturaleza en los últimos cien años que en los cincuenta siglos anteriores. Esto se debe a una serie de razones, entre las cuales destacan las siguientes:

- El surgimiento y desarrollo de lo que conocemos como el método científico: un acercamiento al estudio de la naturaleza que permite un análisis objetivo de la realidad, de modo que los nuevos conocimientos se confirman, corrigen y amplían incesantemente. En el método científico está implícita la honestidad intelectual, ya que está sustentado en una profunda motivación por conocer la naturaleza, no en fingir que se le está conociendo (esto, por supuesto, no niega que haya científicos que inventen resultados o los modifiquen fraudulentamente, pero por la propia naturaleza de la ciencia, que incluye la comprobación de todo hallazgo por otros investigadores, sobre todo cuando ese hallazgo es importante, estos fraudes son rápidamente descubiertos y denunciados).
- El comparativamente enorme número de hombres y mujeres que han dedicado su vida a la investigación científica de manera profesional.
- El desarrollo y uso generalizado —podríamos decir obligado—, por la propia comunidad científica, de mecanismos de intercomunicación que cubren todo el planeta: las revistas científicas internacionales, que publican los resultados de la investigación después de una evaluación realizada por otros científicos, es decir, la ya famosa *revisión por los pares*.
- Como consecuencia de lo anterior, que la ciencia haya dejado de ser una actividad individual para convertirse en una obra colectiva: es necesario dar a conocer a la comunidad los resultados propios y, al mismo tiempo, es indispensable saber lo que los otros científicos hacen; ¿cómo, de otro modo, podría haber progreso?

El estudio de un mismo problema desde diferentes ángulos, mediante el trabajo en colaboración sobre un mismo tema entre varios investigadores o grupos de investigación.

Estos adelantos en el conocimiento de la naturaleza abarcan toda la gama del saber, desde la física atómica y subatómica hasta la radioastronomía, pero es sin duda en los aspectos biológicos en los que la humanidad se siente más directamente afectada.

Esto ocurre porque el hombre forma parte del mundo vivo y por consiguiente todo progreso acerca del funcionamiento de los seres vivos le significa conocer más sobre sí mismo, sobre su propia naturaleza, su vida presente, su pasado y su futuro. En este contexto, dos acontecimientos científicos, ocurridos uno en 1859 y el otro casi cien años después, adquieren cada vez más peso conforme conocemos mejor los mecanismos de la vida: la descripción de la evolución de las especies por selección natural, realizada por Charles Darwin, y la dilucidación de la estructura molecular del ácido desoxirribonucleico (DNA), material constitutivo de los genes, lograda en 1953 por James Watson y Francis Crick.

Estos dos descubrimientos, con su larga y aún inacabada cadena de subsecuentes hallazgos y consecuencias para nuestro entendimiento de la naturaleza de los seres vivos y de nosotros mismos, nos han permitido vislumbrar no sólo nuestro origen como especie animal, sino también los mecanismos moleculares que explican, entre otros, los siguientes hechos: por qué cada especie animal o vegetal tiene una organización determinada que la hace diferente de las otras especies; cómo la información implicada en esa organización se expresa durante el desarrollo del individuo, desde su etapa embrionaria hasta su forma adulta, y cómo se transmite esa información de los progenitores a su descendencia, a lo largo de innumerables generaciones.

Genes: la evolución molecular de las especies

Las características estructurales y funcionales de cada especie, animal o vegetal, dependen esencialmente de las decenas de miles de proteínas que las células pueden sintetizar y utilizan para todas sus funciones. En otras palabras, los hombres somos hombres porque tenemos proteínas de la especie *Homo sapiens*, mientras que el ratón es ratón porque tiene proteínas de *Mus musculus* (nombre científico de la especie ratón), y así para cada una de las más de un millón de especies animales que se han identificado.

¿Cómo se transmite la información para que cada nuevo individuo fabrique esas proteínas propias de su especie? La respuesta reside en la información genética contenida en la estructura del DNA de cada especie, la cual es decodificada por las células, a partir del óvulo fecun-



... dado, para formar al individuo y permitir que desarrolle todas sus características y funciones.

Teniendo esto en mente, podemos considerar la evolución de las especies ya no a partir de organismos completos, como lo hizo Darwin, sino tomando como objeto de nuestro estudio algunas proteínas. Debido a los impresionantes adelantos en nuestro conocimiento de la estructura química de las proteínas y de los métodos para conocerla, es posible hoy en día comparar entre sí las proteínas de diferentes especies con diversos grados de cercanía evolutiva, y de este modo trazar un árbol de la evolución de esas proteínas. Esto se ha hecho ya con muchas proteínas, desde la hemoglobina, que transporta el oxígeno en los glóbulos rojos de la sangre, hasta las moléculas proteicas que están embebidas en el seno de la membrana de las neuronas en el cerebro, las cuales reconocen a los neurotransmisores (por esta razón, a tales moléculas se les llama proteínas receptoras) y permiten de esta manera la comunicación interneuronal en los complejos circuitos nerviosos.

Los resultados de estos análisis comparativos no dejan lugar a dudas: la evolución de las especies es un hecho absolutamente incontrovertible. En efecto, ha sido posible reconstruir los cambios en la evolución de estas proteínas, desde una molécula precursora que sirvió de tronco común a muchas especies hasta la proteína presente en cada una de ellas. Por ejemplo, en el caso de la hemoglobina, se sabe cómo debió haber sido la proteína precursora de las hemoglobinas de todas las especies de mamíferos, de la cual surgieron, por sucesivas ramificaciones, las diferentes hemoglobinas de las distintas especies de este grupo. Esto se deduce de la cuantificación de las diferencias en la estructura química de las hemoglobinas de muchas especies. Así, ahora sabemos que la hemoglobina del caballo es más cercana evoluti-

vamente a la humana que la del ratón, porque aquellas dos proteínas tienen un mayor grado de homología entre sí (es decir, son más parecidas) que con la del ratón.

Ha quedado así establecido, más allá de cualquier duda razonable, que durante el curso de la evolución los genes fueron modificándose (es decir, han sufrido mutaciones); esas modificaciones dieron lugar a proteínas diferentes que, cuando trajeron como resultado la mejoría de alguna función celular —y por consiguiente una ventaja del organismo completo para sobrevivir mejor en sus condiciones ambientales—, determinaron la sobrevivencia de esa especie, mientras que otras especies que carecían de esta ventaja adicional se extinguieron. Esto es, en términos de las moléculas proteicas, la selección natural postulada por Darwin, que sigue la secuencia mutación-selección-sobrevivencia, ocurrida a lo largo de millones de años, en un lapso que, como las distancias astronómicas, rebasa nuestra capacidad de comprensión inmediata.

Lo anterior tiene un corolario de enorme trascendencia, que genera espontáneamente un rechazo casi generalizado, pero que no por eso es menos cierto: no hay un principio rector, ni un propósito o destino final, y por lo tanto no se requirió de un organizador, creador o diseñador en el proceso de la evolución biológica. Este proceso ocurrió ciegamente.

El cerebro y la mente

El impacto que el conocimiento de la evolución biológica y de la estructura del DNA ha ejercido sobre el entendimiento del funcionamiento del cerebro ha sido notable. Como los otros órganos, el cerebro es también un producto de la evolución, y es sin duda su producto más complejo. Las neuronas, células responsables de las funciones cerebrales, son las más diferenciadas del organismo, al grado que han perdido la capacidad de reproducirse, para “concentrarse” en un complicado proceso, el de la comunicación, organizadas en complejísimo circuitos o vías nerviosas.

Las neuronas se comunican entre sí y con todos los músculos y órganos del cuerpo mediante mecanismo químicos utilizando los neurotransmisores, que son moléculas sintetizadas por las neuronas, secretadas al exterior, y reconocidas por las ya mencionadas proteínas receptoras localizadas en la membrana de las cé-

lulas con las cuales se comunican. El número de sitios de comunicación —llamados sinapsis— que se establecen sobre cada neurona adulta es muy grande (en el caso de las células de Purkinje del cerebelo hay aproximadamente noventa mil sinapsis sobre cada neurona). Así, si multiplicamos el número de neuronas del cerebro humano, que es del orden de cien mil millones, sin considerar el cerebelo, por una cifra promedio relativamente baja de sinapsis por neurona, digamos mil, obtendremos la inimaginable cifra de cien billones de sinapsis. A la enorme complejidad que este número implica debe agregarse el factor topográfico, ya que, de acuerdo con el sitio y función de las neuronas aferentes —es decir, aquellas de las que se origina la conexión—, algunas sinapsis se establecen sobre las prolongaciones dendríticas de las neuronas y otras, provenientes de neuronas de otras regiones cerebrales, sobre el cuerpo o soma de la neurona.

La anterior descripción de la organización neuronal se refiere sólo a la microanatomía celular y de los circuitos neuronales. Si extendemos nuestro análisis a la estructura química de las proteínas receptoras involucradas en cada sinapsis, lo cual nos conduce de nuevo a la información genética que determina la expresión de esas moléculas, encontraremos un aún mayor grado de complejidad. Las investigaciones sobre este aspecto en los últimos años han demostrado que existe una gran variedad de proteínas receptoras que reconocen a un mismo neurotransmisor, y que algunas formas predominan en ciertas regiones del cerebro y otras en otras regiones. Además, las propiedades funcionales de estas moléculas también varían de manera importante, ya que dependen de su estructura.

Estos recientes hallazgos de la diversidad de las proteínas receptoras indican un inesperado y más sofisticado nivel de diferenciación neuronal, ya que, como hemos visto, quiere decir que las diferentes poblaciones de neuronas expresan genes que poseen diferente información, la que codifica para la fabricación del receptor correspondiente. Y lo sorprendente es que estas varias clases de receptores reconocen a un mismo neurotransmisor.

Aunque aún desconocemos los mecanismos del funcionamiento de las llamadas funciones superiores del sistema nervioso central, las funciones mentales, de entre las cuales quizá la más sorprendente y propia del ser humano es la de ser consciente del mundo que lo rodea y de sí mismo, parece claro que todas ellas son el resultado del funcionamiento global de las neuronas cerebrales. Por eso, para la neurobiología la existencia de un alma o espíritu inmaterial que se encarga de manejar el funcionamiento neuronal para producir los pensamientos, sentimientos, la creatividad o la conciencia, está fuera de toda consideración. Así, si incorporamos a este postulado el hecho de que el cerebro es producto de la evolución biológica, la neurobiología concluye que la conciencia, como todas las funciones mentales, es el producto de dicha evolución, lo cual no implica, como hemos insistido, que este producto haya aparecido como resultado de un proceso previamente planeado. Lo que sí implica es que cuando el hombre investiga científicamente sobre sus orígenes y su propia naturaleza es posible decir que este hecho es, sin hipérbole,

la conciencia investigándose a sí misma, y más aún, es la evolución investigándose a sí misma.

Clones

Desde hace muchos años el hombre ha venido alterando, para su conveniencia, las características de los organismos, por ejemplo, mediante las cruces de distintas razas de perros o de ganado y la generación de variedades de plantas comestibles más resistentes a las plagas. Es sin embargo gracias al cúmulo de conocimiento sobre la estructura molecular de los genes y los mecanismos de su duplicación y de la transmisión de los caracteres hereditarios de cada especie que la capacidad del hombre para modificar la expresión de proteínas en las células vivas se ha ampliado de manera impresionante, al grado de poder manipular un solo gen o de crear verdaderas quimeras moleculares. Un ejemplo muy ilustrativo de estas quimeras moleculares consiste en hacer que una célula fabrique una proteína que normalmente no es capaz de sintetizar, mediante la introducción en su interior de moléculas de DNA, o de RNA, que es la molécula traductora de la información del DNA para que se sinteticen las proteínas según esa información. Este tipo de experimentos es muy común desde hace tiempo en bacterias, y más recientemente se han hecho también en ovocitos de rana y en células de mamíferos. Así, ha sido posible hacer que el ovocito de una especie de rana particular, *Xenopus laevis*, sintetice proteínas receptoras de neurotransmisores que sólo están presentes en otras especies, y además que las incorpore a su membrana. Estos experimentos han dado a los neurobiólogos la capacidad de estudiar con mucho detalle el funcionamiento de estas proteínas, por ejemplo, saber en qué parte de la molécula se une el neurotransmisor y qué le sucede cuando esto ocurre. Pero desde el punto de vista del tema que nos ocupa, de hecho se ha creado una quimera: una célula que expresa una proteína de otra especie, lo cual no puede hacer normalmente por carecer de la información genética (el DNA) correspondiente.

Ésta es la herramienta básica de la clonación de un organismo completo, excepto que en este último caso no se introduce a la célula aceptora sólo un gen o fragmentos del genoma, sino el genoma completo del organismo que se va a clonar. Este tipo de clonaciones se ha realizado numerosas veces y con varias especies animales, pero utilizando como célula donadora del DNA a los gametos o a células embrionarias, es decir, células totipotenciales en cuanto a la capacidad de expresión de la totalidad de sus genes, por lo que en realidad se había clonado un genoma aún no expresado en forma de un organismo final. Una “verdadera” clonación tendría que ser, como lo escribió en 1977 Peter Medawar (premio Nobel en 1960 por sus estudios en inmunología):

Tomar un huevo u óvulo, y sustituir su núcleo (que contiene el DNA) por el núcleo (o el DNA) de una célula normal obtenida de los tejidos del individuo (adulto) que se quiere replicar. El huevo tendría entonces que mantenerse en condiciones que le permi-

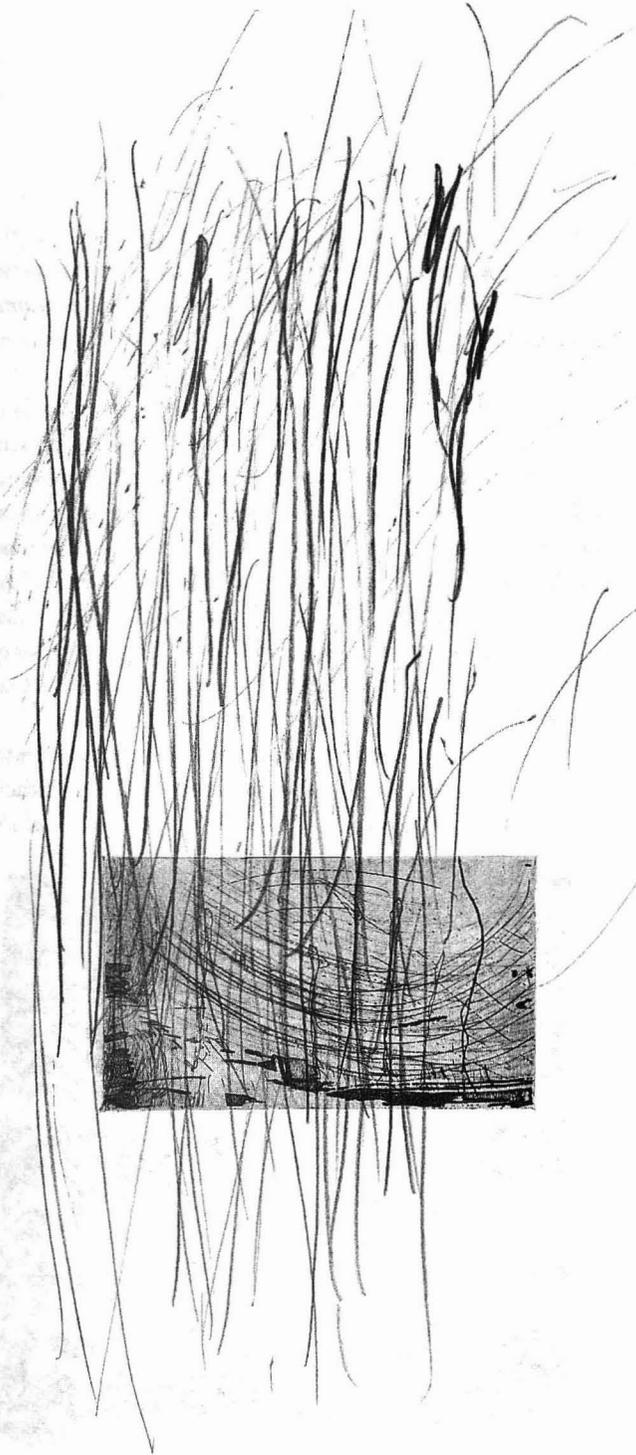
tieran empezar las sucesivas divisiones celulares... Pero esto sería sólo el principio, porque después sería necesario introducir el huevo en el útero de una madre, que estuviera en condiciones hormonales favorables para que el huevo se implantara y el embrión se desarrollara a término y ser parido, lo cual podría o no ocurrir. (*The Threat and the Glory. Reflections on Science and Scientists.*)

La descripción anterior es exactamente lo que hace apenas unos meses realizó el grupo de investigación de Ian Wilmut en Escocia para lograr, por primera vez en la historia, la clonación de

un mamífero —una oveja, la ya mundialmente famosa Dolly— sin fecundación previa, y partiendo de una sola célula obtenida de la glándula mamaria de una oveja adulta. Para lograr este notable éxito se requirió de *desnutrir* durante unos días a la célula mamaria manteniéndola en un medio de cultivo pobre en nutrientes, lo cual probablemente ayudó a desdiferenciarla, es decir, a facilitar la expresión de la totalidad de la información genética contenida en el DNA.

La clonación de Dolly, como era de esperarse, ha generado todo tipo de temores y elucubraciones, tanto de líderes religiosos como políticos, por la obvia posibilidad que abre para generar clones humanos. No se vislumbra nada que teóricamente hiciera imposible esta clonación, aunque aún habría que superar muchísimas dificultades técnicas. Para imaginarlas, recordemos que antes de lograr clonar a Dolly los investigadores realizaron 277 intentos, de los cuales sólo 29 resultaron en embriones que sobrevivieron más de seis días, y de estos últimos sólo Dolly logró desarrollarse completamente; además, se trataba de ovejas, no de hombres, y ciertamente el genoma humano es mucho más complejo que el de las ovejas. Por otra parte, todos los opositores instantáneos a la clonación de individuos humanos ignoran u olvidan el hecho de que los gemelos idénticos son clones uno de otro, en virtud de que ambos se originaron de un mismo óvulo fecundado, es decir, del mismo genoma, y sin embargo difieren en varios aspectos de personalidad y conducta. Pero independientemente de la posibilidad real de que esto ocurra, lo que quisiera enfatizar, en línea con las secciones precedentes de este ensayo, es que la clonación exitosa de una célula adulta para lograr una réplica de un animal superior no es sino una demostración más de que los seres vivos no somos más que el producto de la expresión de nuestros genes.

En el caso de la especie humana, la evolución biológica ha alcanzado un nivel de complejidad genética tan sofisticado como para dotar al cerebro de este mamífero bípedo de la capacidad para conocer los mecanismos moleculares de la herencia y de la misma evolución y así poder manipular sus propios genes. Si se debe poner límites éticos a esa capacidad es algo sujeto a debate. En principio, pienso que no se justifica horrorizarnos a priori de ciertos logros a primera vista reprobables e imponer por ello restricciones a la investigación científica. Lo que a mí me parece verdaderamente inaceptable es que, en contraste con esta actitud reprobatoria de un posible acto de creación (lo cual es, sin duda, una clonación), todos los días somos testigos de actos de denigración y destrucción masiva de seres humanos ante la indiferencia, cuando no apoyo indirecto, de las grandes potencias, como está ocurriendo, para mencionar un ejemplo escalofriante, en la región de los Grandes Lagos en el centro de África. Considero esta clase de acontecimientos, y no los logros de la ciencia y la tecnología del tipo de la clonación de humanos, como las tinieblas a las que se refiere Jacques Monod cuando, al final de su libro *El azar y la necesidad*, dice: "El hombre sabe al fin que está solo en la inmensidad indiferente del universo en donde ha emergido por azar. Igual que su destino, su deber no está escrito en ninguna parte. Puede escoger entre el Reino y las tinieblas." ♦



Martin Heidegger, la poesía y el silencio

JAIME LABASTIDA

Heidegger es, nadie puede hoy ponerlo en duda, un pensador que se sumó al nazismo, respondió a sus exigencias políticas y participó en el proyecto nazifascista. Se ha descubierto el texto correspondiente a un curso suyo (semestre de verano de 1934), en el que, antes que de lógica, pese a que tal sea su título, se habla de historia y se alaba el régimen nazi. Por ejemplo, en él se halla esta reflexión, en verdad monstruosa: "Cuando se mueven las hélices de un avión, en rigor, no 'acontece' nada. Pero cuando ese avión lleva al Führer hasta donde está Mussolini, entonces acaece historia. El vuelo deviene historia" (*Lógica. Lecciones de Heidegger [semestre verano 1934] en el legado de Helene Weiss*, Anthropos, p. 41). ¡Qué paradoja! El texto fue recogido por Helene Weiss, discípula judía de Heidegger.

Lo que deseo decir es que la obra de Heidegger debe ser leída en sí misma y no como justificación del régimen hitleriano. Hacerlo así es hacer uso de un método reductor: la obra equivaldría a sólo su motivación política. Pero una obra filosófica, igual que la obra de arte, se hace libre de su motivo inmediato y, más allá de los deseos conscientes o inconscientes de su autor, logra dimensión superior.

Puedo incluso decir que la obra filosófica de Heidegger sirvió de fundamento teórico a pensadores de izquierda (Jean-Paul Sartre, entre otros). Pero Heidegger no es reducible a razón política. Hubo una época en México en la que estaba prohibido leer a Heidegger: la política (el anatema) lo impedía. Así se privaba al pensamiento de la lectura de uno de los filósofos más inquietantes. Hoy, aquí, es necesario reivindicar la autonomía de la razón que, hecha ceniza y polvo la sociedad que le dio origen, vive aún y llega hasta nosotros.

Así, pues, de entre los múltiples problemas a que nos arroja el pensamiento de Heidegger, elijo uno solo, difícil en extremo: el de la posible, jamás resuelta relación (vinculación necesaria, si se prefiere) de la poesía y el pensamiento. En *Ser y tiempo* fue dicho que "sólo en el genuino hablar es posible un verdadero callar. Para poder callar necesita el 'ser ahí' tener algo que decir... El silencio es un modo del habla" (parágrafo 34; tr. de

Gaos, FCE, p. 184). Años más tarde, Heidegger precisó: "Los mortales hablan en la medida en que escuchan. Están atentos a la invocación del mandato del silencio" ("El habla", *De camino al habla*, Odós, p. 29). De súbito, pues, Heidegger nos sumerge en una relación contradictoria entre silencio y habla.

Para entenderla, cabe retroceder. Hablar es un modo de oír. ¿Qué se escucha? Heidegger se remonta a Grecia y busca el sentido de la verdad, la relación entre ser y *logos*. Preguntar por el sentido del ser posee un sentido: "todo preguntar es un buscar. Todo buscar tiene su dirección previa que le viene de lo buscado" (*Ser y tiempo*, 2; Gaos, p. 14). ¿Qué quiere decir? Parece como si lo buscado por sí mismo buscara y encontrara preguntas que lo expresaran. "A las significaciones les brotan palabras, lejos de que a esas cosas que se llaman palabras se las provea de significaciones" (*ibid.*, 34; Gaos, p. 180). "Al hablar le son inherentes... *oíry callar*. Hablar es articular 'significativamente' la comprensibilidad del 'ser en el mundo'."

Así, bajo este supuesto, Heidegger propone una significación extraña del concepto griego (clásico) de verdad, que se dice *alétheia*



y que une a los conceptos de *apóphansis* y *phainómenon*. Como se sabe, el verbo de fenómeno es *phainesthai*, mostrarse, aparecer. A su vez, *phainesthai* es una forma del verbo *phaino*, cuyo significado prístino es “hacer brillar” (de donde, pongo por caso, Saturno sea el *áster phainon*, la estrella que brilla). Heidegger recuerda que en el radical del verbo está la misma raíz de la luz, *phós*. Así, el discurso apofántico sería aquel que mostrara, a la luz del día, la luz vertical del sol griego, la luz del sol a mediodía, el ser de los entes.

La verdad es, para Heidegger, des-cubrir, un modo por el que el “ser ahí” des-cubre el sentido del ser. La verdad des-cubre al ente en sí mismo, permite ver el ente en su condición de des-cubierto. La verdad no es “adecuación” entre intelecto y realidad, sujeto y objeto, concepto y cosa, sino un “permitir ver” el ente en sí mismo. De ahí que aun el sentido de *apóphansis* sea para Heidegger el de mostrar o hacer ver y por eso *a-létheia* tiene el sentido de des-ocultar. Desde luego, Heidegger se cuida de advertir que su definición de verdad (“estado de des-cubierto”, “ser des-cubridor”) no es una explicación etimológica de la palabra *alétheia*. Para él, en el *logos*, los entes se muestran, en su “estado de des-cubiertos”, como ya antes eran.

La verdad es una estructura existencial del “ser ahí”, cuyo fundamento ontológico es el habla. El “ser ahí” ha sido arrojado en el “mundo”, cuyo sentido hace visible el *logos*. Otro problema entra aquí, y es decisivo. *Logos* significa, para Heidegger, hacer patente aquello de que se habla; el *logos*, por lo tanto, des-cubre el ser. No se trata de un fundamento, como si el *cogito* fundara la *res extensa*. El *logos* permite ver el ser, des-ocultarlo, ponerlo a la luz, hacerlo visible. Dice Heidegger: “El *logos* permite ver algo (*phainesthai*), a saber, aquello de que se habla, y lo permite ver *al* que habla o a los que hablan unos con otros” (*Ser y tiempo*, 7; Gaos, p. 43).

El concepto de verdad tiene en Heidegger carácter ontológico. No puede reducirse a la sola epistemología ni a una simple teoría del conocimiento. Es cierto que, desde un ángulo estric-

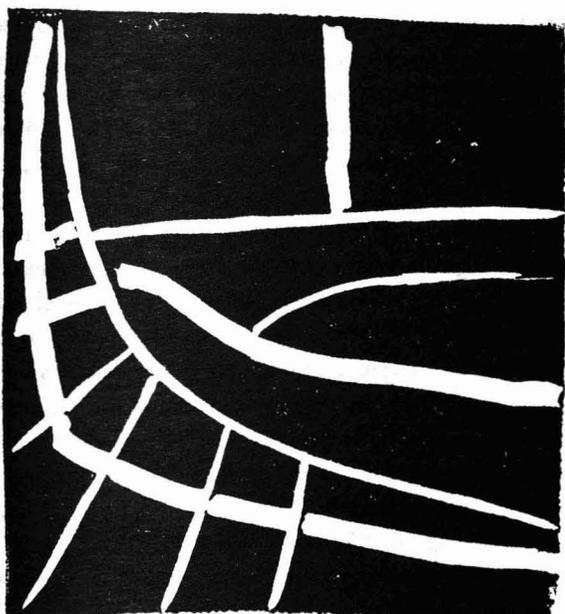
to, la palabra *alétheia* no tiene el significado que Heidegger le atribuye. Se sabe que, en la Grecia arcaica de Homero y Hesíodo, la palabra *alétheia* se opone a *Lethé*, Olvido. El poeta épico, ayudado por la madre de las Musas, Mnemosine, Memoria, canta a los héroes; los rescata de *Lethé*. Dice Marcel Détiene:

Vituperio es el aspecto negativo de Elogio: simple doblete de *Lethé*, se define como Silencio. Olvido y Silencio, he ahí la potencia de muerte que se dibuja frente a la potencia de vida. Tras de Elogio y Vituperio, la pareja fundamental de potencias antitéticas la forman *Mnemosine* y *Lethé*. (*Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, La Découverte, París, 1990, p. 22.)

El sentido original de la palabra Verdad, *alétheia*, en la Grecia arcaica, no es el de adecuación entre concepto y cosa (a Heidegger le asiste la razón); pero tampoco el de un des-ocultamiento del ser. *Alétheia* tiene un sentido verbal fuerte y puro, la Voz del poeta que canta, con ayuda de la diosa *Mnemosine*, a los héroes y los rescata del Olvido. Tampoco se trata de la palabra que se opone a falsedad o mentira. Ahí no existe lo verdadero frente a lo falso. *Alétheia* se opone a *Lethé*. *A-létheia* es, llanamente, lo opuesto a *Lethé*, Olvido. Su traducción literal tal vez sea la de “No-Olvido”.

Voy a la raíz de *alétheia* aunque no me interese la precisión semántica. Sé que la interpretación de Heidegger no es de carácter etimológico, sino que tiene un sentido fundante. No es la traducción de un lingüista; es la interpretación de un filósofo. Aquí el error es un acierto. ¿Qué es lo que me interesa poner en relieve? La verdad, *alétheia*, guarda en Heidegger estrecha relación con el sentido de la vista (por lo tanto, con la luz). No busca oponer oscuridad y luz. Sin embargo, funda la oposición-relación entre habla y silencio, entre la palabra y el acto de oír. “Hacer poesía, *dichten*, significa re-decir (*nach-sagen*), esto es, decir de nuevo la eufonía pronunciada por el espíritu del Retraimiento. Antes de ser un decir en el sentido de la afirmación, hacer poesía es, durante la mayor parte del tiempo, un oír” (“El habla en el poema”, *De camino al habla*, p. 65). Oír y Ver, sí, pero, ¿qué se ve? ¿Qué se escucha? Heidegger privilegia, entre los cinco sentidos, el de la vista. Y, luego, el del oído. En cambio, palpar, conocer por el tacto (goce, placer sensual de la piel); gustar, saborear, paladear (conocer por la lengua, aquí instrumento sensual que distingue sabores, de donde el latín fundó las palabras saber y sabiduría, que llegan hasta el español: *sophía* se tradujo en *sapere* y *sapientia*); oler, diferenciar por el olfato (¿acaso no dejó dicho el viejo, el sagaz Heráclito, que “si todas las cosas se hiciesen humo, las distinguirían las narices”?, Bywater, 37): ninguno de esos tres sentidos guarda, en Heidegger, la condición privilegiada que tienen la vista y el oído (lo mismo que en Heráclito, por lo demás).

Es asombroso que el lenguaje no establezca el privilegio de la voz como un sentido. Heidegger relaciona el habla con el oído; pero no hay “sentido” de la fonación. Los sentidos son padecimientos, un *pathos*. Como si fueran pasivos y no activos. Incluso el modo como se presenta la verdad es, según Heidegger, “estado de des-cubierto”, no una acción sino una pasión. El habla



guarda relación con el oído y el silencio. “¿Qué es?”, pregunta la mujer al marido, en la noche atroz de “Luvina”, el cuento de Juan Rulfo. “¿Qué es qué? —Eso, el ruido ese. —Es el silencio.”

El español no distingue entre la lengua, como instrumento de la fonación, y la lengua, como idioma o lenguaje. Pero en griego no es lo mismo *glossa* que *logos*. En latín, verdad guarda una estrecha relación, más que con el mostrar a la luz, con el hecho de hablar y con una forma especial de habla, litúrgica. *Verum* se halla asociado a la sinceridad; por lo tanto, a una actitud especial de quien emite la voz, o sea, a la disposición del sujeto para estar de acuerdo con lo que dicta su corazón. Como en los idiomas mesoamericanos, en los que “hablar con verdad” es hablar con sinceridad.

Todo cuanto llevo dicho hasta aquí, ¿qué importancia tiene, si alguna? Heidegger dice que el mandato del silencio surge cuando la lengua desfallece. Acudo a José Gorostiza: “el hombre descubre en sus silencios / que su hermoso lenguaje se le agosta, / se le quema —confuso— en la garganta /...en el minuto mismo del quebranto”. Para Heidegger, la poesía nace “donde no encontramos la palabra adecuada, cuando algo nos concierne, nos arrastra, nos oprime o nos anima” (“La esencia del habla”, *De camino al habla*, p. 145).

Entramos en un aspecto fundante, el de la hermenéutica.

Para Heidegger, la hermenéutica, más que interpretar, tiene el significado de “mensaje del destino”, en tanto que Hermes es el dios que porta un mensaje; se trata de “prestar oído a un mensaje... de llevar a la luz el ser de lo existente... de forma que el ser mismo llegue al resplandor” (“De un diálogo acerca del habla”, *De camino al habla*, pp. 110 y 111). Una vez más, el sentido de la escucha y del ver adquieren su plena significación. ¿Qué se escucha? ¿Qué se ve? Se escucha el sentido del ser: a eso hay que prestar oído. Se ve al ser cuando se le lleva hasta el resplandor. Así entiende Heidegger la expresión de la verdad: “Antes de que fuesen descubiertas, las leyes de Newton no eran ‘verdad’... Decir que las leyes de Newton no eran antes de él ni verdad ni falsedad no puede significar que no fuesen antes de él los entes que estas leyes muestran descubriendo” (*Ser y tiempo*, 44; Gaos, p. 248). El *logos* está en el ser y empuja hacia su expresión; *logos* es orden del ser. Para Hegel, dice Heidegger y lo dice como si fuera a propósito de sí propio, “la ‘ciencia’, o lo que es lo mismo, la metafísica no es precisamente ‘lógica’ porque la ciencia tenga como tema el pensar, sino porque el asunto del pensar sigue siendo el ser” (*Identidad y diferencia*, Anthropos, p. 127).

Hay, lo diré así, un isomorfismo entre la estructura del *logos* como orden del ser y la estructura del *logos* como habla. No se trata de adecuación entre concepto y cosa. Se trata, en sentido profundo, de la estructura ontológica, existencial, del “ser ahí”. El mandato del silencio, la escucha, el proceso que lleva a la luz, por intuición, el sentido del ser; la vista y el oído: todo es, pues, en Heidegger, una forma existencial del “ser ahí”, atento a la voz, que sólo se expresa en el “ser ahí”, del *logos*. No me oyen a mí, dice Heráclito, sino a *logos*. De lo profundo del ser viene el silencio. Oír el silencio significa, pues, entender el sentido del *logos*, del ser.

Por esa causa, “el habla es la flor de la boca”; “decir significa: mostrar, dejar aparecer; ofrecimiento de mundo en un Claro que al mismo tiempo es ocultación”. En tanto que el “ser ahí” es ser para la muerte, “los mortales son aquellos que pueden hacer la experiencia de la muerte como muerte. El animal no es capaz de ello. Tampoco puede hablar. Un fulgor repentino ilumina la relación esencial entre muerte y habla pero está todavía sin pensar” (“La esencia del habla”, *De camino al habla*, pp. 184, 192 y 193). Aún más que nombrar las cosas, la poesía tiene una función primordial: “decir y ser, palabra y cosa, se pertenecen mutuamente”; poesía y pensamiento se revelan “como la inscripción inmemorial del destino humano; se pertenecen mutuamente. Su encuentro es de procedencia lejana” (“La palabra”, *ibid.*, p. 213). En Heidegger la lengua no es nomenclatura: “aquello que en cada caso nombramos con una palabra nunca ostenta la palabra conveniente a título de nombre, como si fuera un rótulo... Lo que nombramos es, antes bien, sin nombre... Muchas cosas hay a menudo indecibles” (“Debate en torno al lugar de la serenidad”, *Serenidad*, Odós, p. 53). El habla se despliega en el tiempo, como el ente es *parousía* o *ousía* y se concibe, en cuanto a su ser, como *presencia* y, añade, “se le comprende por respecto a un determinado modo del tiempo, el ‘presente’” (*Ser y tiempo*, 6; Gaos, p. 36).

Al preparar la experiencia de pensamiento y habla, se busca “la vecindad de la poesía”. De ahí que, dice por ello Heidegger,

la relación entre cosa y palabra es de las cuestiones primordiales que el pensamiento occidental ha suscitado, particularmente en la figura de la relación de ser y decir. Esta relación subyuga al pensamiento de manera tan pasmosa que se anuncia con una sola palabra. Esta dice: *logos*. Pronuncia simultáneamente el nombre para ser y decir. (*ibid.*, p. 164.)

Más aún que forma de conocimiento, en este sentido profundo, la poesía es un modo de “estar a la escucha”, de oír el mandato del silencio, de abrirse al ser. La palabra da voz al silencio. Escuchar y hablar son actos paralelos: el silencio nace del ser. El habla es la iluminación por la que se trae a la luz el sentido del ser; poesía es *logos*. La palabra es un *koinón*, bien común. La poesía es, al mismo tiempo, “la obra más peligrosa” y “la más inocente de las ocupaciones”, recuerda Heidegger al citar a Hölderlin (“Hölderlin y la esencia de la poesía”, en *Arte y poesía*, FCE, p. 109).

Ahora bien, por último, el recurso de Heidegger a la tradición griega; su búsqueda de raíces para determinar así la relación entre ser y pensar, ¿de dónde viene? La lengua griega posee el verbo *ser* que, dice Émile Benveniste, no es necesario en todas las lenguas. Es posible que la reflexión entera de la filosofía occidental (incluida la de Heidegger), se derive de una situación lingüística especial de las lenguas indoeuropeas, en que las nociones lingüísticas y las formas nominales se tratan como “cosas” (“Categorías de pensamiento y de lengua”, *Problemas de lingüística general*, I, Siglo XXI, pp. 63-74). Con todo, Heidegger abrió un camino inmenso para explorar la relación entre poesía y pensamiento, que pasa por la comprensión del silencio. ♦

La prensa cultural del positivismo: *Revista Nacional de Letras y Ciencias*

MARÍA DEL CARMEN RUIZ CASTAÑEDA

La doctrina positivista, que ha sido vista como un instrumento de emancipación en la América Latina, vino a reforzar, hacia los años ochentas del siglo pasado, el anhelo de una personalidad literaria propia y a fomentar la selección cuidadosa de las colaboraciones que llegaban a los periódicos científicos y literarios. Entonces las revistas especializadas empiezan a dirigirse a un público selecto y constituyen los primeros órganos de prensa de secta o de grupos exclusivos, medios de difusión de un cuerpo de doctrina de carácter excluyente. Las revistas positivistas no exigen abiertamente apego a una escuela literaria determinada, porque no dan a la literatura una importancia preponderante sino como envoltura de la materia científica, pero prepararon el camino a las publicaciones sectarias del modernismo.

Las publicaciones culturales de esta etapa presentan una curiosa heterogeneidad: el agotamiento del neoclasicismo y el romanticismo, la superposición del realismo y el naturalismo a la doctrina positivista, producen una rara mezcla.

La *Revista Nacional de Letras y Ciencias* (1889-1890)¹ —uno de los productos más elaborados de esta etapa—, por ejemplo, tiene el propósito de “poner en contacto las ideas, los conocimientos, las aptitudes artísticas del grupo llamado a marcar sus derroteros al pensamiento nacional” y de “proporcionar a nuestros sabios, a nuestros profesores, a nuestros literatos, un órgano imparcial que transmita su palabra al público ilustrado...”²

Esta publicación marca una nueva época en la evolución del periodismo literario y científico en México; enclavada en una etapa plenamente positiva, sus manifestaciones e impulsos dependerán en gran parte de los lineamientos que esa doctrina trazó al pensamiento nacional, con ciertas divergencias derivadas de la independencia intelectual de su director en jefe, Justo

Sierra, quien por aquellos años sustituía a Altamirano —quien se había alejado de México para no volver más— en el rectorado sobre los hombres de pensamiento. Sierra dio muestras de su preeminencia en el campo de la crítica y en las páginas de la revista que comentamos, dirigida por él en unión de Francisco Sosa, Manuel Gutiérrez Nájera y Jesús Valenzuela. Curiosa muestra de dirección colegiada. A este respecto, el crítico Agustín Yáñez expresa:

El agrupamiento con estos hombres y el estilo de la publicación señalan otra época en la vida de Sierra. Con excepción de Sosa, coterráneo y amigo de infancia, los demás eran ajenos al viejo grupo que había luchado unido desde *El Renacimiento* hasta *La Libertad*, bien que Gutiérrez Nájera colaborara en este último periódico. Más jóvenes que Justo, traían a las letras un sentido nuevo. Eran el modernismo. Su asociación con Sierra es elocuente. Le reconocían aquel afán de rigor y reforma, el espíritu abierto y flexible, la voluntad ágil e intrépida, el humor lleno de sales para toda preservación, el culto y el matiz franceses, al mismo tiempo que la castiza resistencia; es decir, cuanto la nueva generación inscribía en sus banderas. Él, a su vez, halló en ellos una rejuvenecida consanguinidad; el presente amistoso que lo enlazaba con la descendencia de sus discípulos y le abría perspectivas, exigencias, impulsos nuevos.³

Como queda dicho, la revista pertenece al grupo de periódicos *de clase*, destinados a las capas sociales superiores, con olvido evidente de las bajas, lo cual lo distingue de las ediciones culturales publicadas durante seis o siete décadas del siglo.

Otra diferencia es que se establecen condiciones rígidas en la selección del material publicable:

Es la primera, que solamente admitiremos producciones inéditas que, si fueren literarias, sean verdaderas obras de arte, y si

¹ La colección consta de tres volúmenes: t. I, 1889, iv + 408 pp.; t. II, 1889, vi + 592 pp.; t. III, 1890, 616 pp.; total: 102 fascículos o entregas de 16 pp. cada uno; foliatura progresiva.

² “Programa”, en *Revista Nacional de Letras y Ciencias*, I, México, 1889, pp. 1 y 2.

³ Agustín Yáñez, “Don Justo Sierra. Su vida, sus ideales y su obra”, p. 112.

científicas (en esta denominación comprenderemos también las filosóficas, las históricas, etcétera), no sean simples temas de declamación o de polémica, sino que estén fundadas en ideas, hechos o documentos de *valor positivo*.⁴

Los efectos que se derivan de estos principios son obvios: la calidad literaria mejora considerablemente, merced a una rigurosa selección; la sección científica se somete a las normas de la investigación positiva, y el género de público al cual se destinan estos productos no es, como en los viejos tiempos de *El Mosaico*, *El Museo* y *El Ateneo* mexicanos —en los años treinta y cuarenta del siglo—, todo el pueblo necesitado de cultura, según los cánones de la Ilustración, sino precisamente la clase ilustrada y, más especialmente, la casta gobernante. La declaración, más bien retórica, de que “esta *Revista* no será, mientras esté a nuestro cuidado, el órgano de una secta o de un partido”,⁵ no invalida este supuesto, ya que no se establecen distingos partidistas a condición de que los colaboradores, y por ende los lectores, pertenezcan al reducido círculo intelectual predominante.

El cientificismo de Sierra y sus discípulos otorga supremacía a la investigación sobre la poesía. En las páginas de la *Revista* se discuten temas de historia nacional y universal, campo en el que destacan individuos de la talla de Luis González Obregón y Ángel Núñez Ortega,⁶ legislación,⁷ antropología mexicana,⁸ geografía,⁹ lingüística náhuatl¹⁰ y sociología.¹¹

⁴ “Programa”, *op. cit.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Los opúsculos históricos, clasificados por orden alfabético de autor, son los siguientes: Felipe G. Cazenueve: “Iturbide y la primera tentativa monárquica en México”, I, 391-405. Jesús Galindo y Villa: “¿Quién fue Gregorio López?”, II, 370-390 (réplica a otro de igual título del peruano Palma, I, 209 y ss.). Francisco Gómez Flores: “La batalla de San Pedro en Sinaloa”, II, 514-521. Luis González Obregón: “Apuntes para la historia del periodismo en México”, I, 322-327; “Don Luis Cabrera (Noticias biográficas)”, II, 485-494; “Documentos para la historia de México”, III, 201-236; “El pensador y la Inquisición”, III, 258-276. José López-Portillo y Rojas: “John Bright”, I, 121-140. Ángel Núñez Ortega: “Toma de Campeche por los holandeses en 1633”, II, 299-302; “Enrico Martínez”, II, 412-414; “Virreinas de Nueva España”, II, 494-496; “El sitio de Veracruz”, II, 545-559; “Origen de la litografía en México”, III, 136-138; “El peso de oro”, III, 168-174; “Primeras noticias de Yucatán”, III, 193-196; “Varias cartas del Marqués de Croix”, III, 431-446. Enrique de Olavarría y Ferrari: “Datos para la biografía de don Mariano Arista”, II, 359, 461, 472, 496 y ss. Justo Sierra: “El Maestro Altamirano”, II, 161-167. Francisco Sosa: “El himno nacional mexicano”, I, 69-73; “El Exmo. Sr. José de Vértiz y Salcedo”, I, 141-159; “Don Julián Villagrán”, I, 168-172. Julio Zárate: “Un pontífice máximo. Gregorio VII”, I, 265, 380 y ss., II, 67, 122 y ss.

⁷ José María Gamboa: “El caso Cutting”, I, 83-97. Telésforo García: “La propiedad territorial en sus relaciones con el Estado”, I, 283 y ss. Demetrio Salazar: “Imprescriptibilidad del dominio nacional”, II, 268-282.

⁸ Leopoldo Batres: “Clasificación del tipo antropológico de las principales tribus aborígenes de México”, I, 191-196.

⁹ Antonio García Cubas: “La selva”, I, 196-201.

¹⁰ Vicente Reyes: “Toponomatocnia nahoa”, I, 120, 274 y ss., II, 79-90 y III, 49-58.

¹¹ Jesús Díaz de León: “El juego y sus consecuencias bajo el punto de vista de la familia y la sociedad”, III, 459-472. Justo Sierra: “México social y político. Apuntes para un libro”, I, 13-19, 170, 213, 328, 371 y ss. Agustín Verdugo: “El divorcio”, I, 34, 73, 182 y ss.

En cambio, la historia y la crítica literarias no fueron postergadas. Relacionados con la primera disciplina, tenemos los capítulos I y XV de la nueva edición de la *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México* que preparaba don Francisco Pimentel. Con la segunda, prólogos o capítulos de obras próximas a aparecer y artículos inéditos. Entre lo más valioso se cuenta parte de un libro que Francisco Sosa escribía con el objeto de dar a conocer en México a un grupo de prosistas y poetas sudamericanos, y el prólogo que Justo Sierra formuló para el primer libro de poemas de Urbina. Además de una serie de ensayos de diversos géneros, valiosos para la historia de la literatura de esa época o de las anteriores, sobre autores y libros mexicanos y sudamericanos.¹²

Por último hay una sección de bibliografía extranjera y nacional suscrita por Antonio de la Peña, Sosa, González Obregón, el propio Sierra, o por la redacción.

No toda la floración literaria y científica de la *Revista* fue del gusto de la crítica contemporánea. Algunos juicios, no precisamente benévolos, de sus diferentes secciones pueden consultarse en la sección “Mesa revuelta (Notas al vuelo)”, de autor anónimo, en la *Revista de México*, entre 1889 y el año siguiente.

En esta revista figura una escogida sección de narraciones inéditas: “La mancha de Lady Macbeth”, novela de Gutiérrez Nájera, desgraciadamente incompleta; la primera edición de *La Calandria* de Rafael Delgado, que aparece íntegra en el tomo III, así como su cuento “¡Toroooo!” —de gran colorismo y fuerza descriptiva— y su tradición orizabeña, “La noche triste”, narrada con gran gracejo que nos recuerda al peruano Ricardo Palma.

Otra tradición colonial narrada por don Jesús Galindo y Villa, “Unos frailes y un virrey”, también evoca el peculiar estilo del autor de las *Tradiciones peruanas*, que tanta influencia tuvieron en la narración colonial mexicana.

En el tomo II aparece el drama en tres actos y en prosa de Peón y Contreras, “Gabriela”, que fue representado por vez primera en Mérida en el teatro que lleva el nombre del dramaturgo, el mes de noviembre de 1888.

Los versos pueden considerarse en la *Revista* como cosa puramente accidental. En año y medio de publicación, los poemas apenas llegan a veinticinco, y pertenecen a una docena de poetas mexicanos que bien merecen el dictado de notables: Altamirano, Prieto, Sierra, Roa Bárcena, Valenzuela, Pagaza, Othón, Juanes González, Peón y Contreras, Gutiérrez Nájera, Antonio

¹² Francisco Gómez Flores: “Prólogo de los versos del Sr. Lic. Antonio Cisneros Cámara”, III, 14-29. Manuel Gutiérrez Nájera: “La coronación de don José Zorrilla”, I, 146-151. Guillermo Prieto: “La Academia de Letrán (Fragmento de mis memorias)”, I, 5, 49, 113, 161 y ss.; “Tabaré”, II, 538-544. E. M. de los Ríos: “El Sr. Gómez Flores y sus trabajos literarios”, III, 128-133. José María Vigil: “Cantares mexicanos”, I, 361-370. Justo Sierra: “Prólogo de los versos de Luis G. Urbina”, III, 519-529. Francisco Sosa: “Escritores y poetas sudamericanos”, III, 174-183; “Torres Caicedo”, II, 415-425; “Juana Manuela Gorriti”, II, 521-530; “Numa Pompilio Llona”, III, 197-209; “Guillermo Matta”, III, 311-326; “Nicanor Bolet Peraza”, III, 337-348 y 535-554; “Juan Zorrilla de San Martín”, III, 398-410. (Estos artículos de Francisco Sosa aparecieron reunidos con el título de *Escritores y poetas sudamericanos*, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, México, 1890.)

Zaragoza y Rafael Delgado, y a dos colaboradores extranjeros: Marcelino Menéndez y Pelayo y Rafael Obligado.

La corriente neoclásica aparece en las versiones parafrásticas de Pagaza a las odas II del libro IV y XVI del libro II, de Horacio, y en "A Lidia", imitación de Horacio, del yucateco Juanes González (cuyo seudónimo era Milk).

A la modalidad neoclásica pertenecen también la "Epístola de Franz Cosmes" de Valenzuela, en tercetos endecasílabos, con claras reminiscencias horacianas; la irreprochable sátira, propia de un latinista, "Mis viajes", de Ipanandro Acaico (seudónimo de Montes de Oca y Obregón); dos sonetos, "Meridies" y "Noctifer" de Othón; la plácida ternura, un poco campoamoriana de "En el jardín", poema en dos cantos de Delgado, y el castizo poema de añejo sabor, "De regreso a la Mancha", de Roa Bárcena.

Justo Sierra, en su etapa poética erudita, escribe poemas grandilocuentes como "Invocación", paráfrasis de Lucrecio, y tres sonetos históricos: "Leonidas", "Espanaco" y "Jesús".

De los antiguos románticos, leemos poemas inéditos de Altamirano y Prieto. De los más jóvenes, uno de los mejores poemas de Antonio Zaragoza, "Ante el mar", remitido desde el puerto de San Blas, lleno de musicalidad e imágenes vigorosas, aunque con la indispensable carga de escepticismo y melancolía que logra neutralizar gran parte de su valor artístico. Dos poemas de José M. Bustillos son, por lo menos, dignos de mención, si no de estudio: "Las rocas del lago" y "La gruta de Cicalco", en romance octasílabo el primero y en romance modernista en endecasílabos y octasílabos el segundo. Aunque no libres de defectos, son éstos un ejemplo de poesía nacionalista más lograda que la de los socios de la vieja academia de San Juan de Letrán.

Otro romántico es Peón y Contreras, autor de un bello romance dramático, "El conde de Lesmos", en el que la acción corre, del principio al fin, llena de intensidad y dramatismo.

El modernismo asoma fugazmente en una de las "Odas breves" de Gutiérrez Nájera: "Las rosas deshojad en el hirviente / licor de Chipre..."

Las colaboraciones directas o reproducciones de autores sudamericanos, aunque desaprobadas por los que querían que la *Revista Nacional de Letras y Ciencias* lo fuese por entero, proporcionan a ésta gran interés. Aparecen allí, de Pedro Pablo Figueroa, ensayista chileno, las biografías de sus paisanos Arturo Prat y Ramón Harriet, héroe y poeta, respectivamente; crónicas y algún artículo histórico de Ricardo Palma, tan leído en México; del colombiano Rafael M. Merchan, una carta dirigida a don Juan Valera sobre asuntos americanos, que es una viril defensa de las culturas precolombinas, y de Juan Antonio Argerich, un estudio sobre la "Literatura argentina".

Encontramos algunas traducciones. Muy notable es la versión al español de algunas escenas de *Hamlet* y de *Romeo y Julieta* de Shakespeare, verdaderamente bellas, debidas a Roa Bárcena.



El mismo Roa vierte el estudio crítico de Johnson, "Shakespeare y sus obras". Otras versiones son "La poesía erótica de los pueblos hispanoamericanos" de Marco Antonio Canini, crítico italiano, y "La abeja", novela de Anatole France.¹³

Desde la aparición de *El Mundo Científico y Literario* (1878), primera publicación definitivamente positivista, en la que escribieron los sabios Porfirio Parra, Rafael Ángel de la Peña y Francisco Sosa, hasta el advenimiento de la *Revista Azul* (1894-1896) y la *Revista Moderna* (1898-1911), en las que se da el pleno triunfo del modernismo, encontramos en las publicaciones culturales de las últimas décadas del siglo un terreno propicio para la experimentación literaria y el curso de la comunicación científica, no siempre de carácter positivista. Así fue en *El Liceo Mexicano* (1885-1890), *El Mundo Literario Ilustrado* (1891-1892), *México* (1892), *El Álbum de la Juventud* (1893-1902) y otras, cuyo estudio clarifica la marcha de los fenómenos culturales en el México finisecular.

Un estudio completo e índices de contenido de la revista que analizamos se encuentra en Celia Miranda Cárabes, *Índice de la Revista Nacional de Letras y Ciencias (1889-1890)*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, México, 1980, 160 pp. ♦

¹³ La lista de integrantes de la *Revista de Letras y Ciencias* es la siguiente: *Colaboradores*: Leopoldo Batres, José M. Bustillos, Felipe G. Cazeneuve, Casimiro del Collado, Rafael Delgado (Orizaba), Jesús Díaz de León, Jesús Galindo y Villa, José M. Gamboa, Antonio García Cubas, Telésforo García, Francisco Gómez Flores, Luis González Obregón, José López-Portillo y Rojas, Milk (Fernando Juanes González G., de Mérida), Ignacio Montes de Oca, Ángel Núñez Ortega, Enrique de Olavarría y Ferrari, Manuel José Othón, Joaquín Arcadio Pagaza, Antonio de la Peña y Reyes, José Peón Contreras, Francisco Pimentel, Guillermo Prieto, Vicente Reyes, Enrique M. de los Ríos, José María Roa Bárcena, Matías Romero, Demetrio Salazar, Jesús E. Valenzuela, Agustín Verdugo, José María Vigil, Leopoldo Zamora, Antonio Zaragoza, Julio Zárate. *Corresponsales*: Pedro Pablo Figueroa (Chile), Marcelino Menéndez y Pelayo (España), Rafael Obligado (Argentina).

Noche dichosa*



EZRA POUND

Soy feliz, noche, noche radiante,
cama, tú misma, por mi largo deleite venturosa,
cuántas palabras dichas entre tantas velas
y un asedio que aumenta ya sin luz;
ahora, con sus senos desnudos sobre mí
—la túnica abierta con tardanza—, ella combate.
Luego, sus labios separan mis párpados
casi dormidos y dice, encima, ¿estás cansado?

Qué diversos brazos de los cuerpos enlazados,
sus besos —cuántos— demorándose en mis labios.
“No conviertas a Venus en una ciega que anda
—los ojos son guías del amor—,
París tomó desnuda a Helena al salir de la cama del marido
y Diana mordió el anzuelo: el cuerpo desnudo de Endimión.”
—así es el cuento.

Mientras nuestros destinos se cruzan: llenemos con amor los ojos,
viene sobre ti una larga noche
y un día en que el día ya no llega.
Que los dioses nos aten con cadenas
irrompibles para el día.

*Título del traductor, quien dedica su versión a Rubén Bonifaz Nuño, cariñosamente

Loco es quien a la locura de amor pone término,
el sol guiará un corcel de sombras,
la tierra dará trigo en campo de cebada,
las aguas volverán hacia la fuente
antes que amor escuche a la prudencia
—el pez nadará en un río desierto.
No, mientras sea, no dejemos caer el fruto de la vida.

Ya seca, la guirnalda suelta pétalos
y con sus tallos tejen cestas.
Hoy respiramos otro hálito,
el aliento de los amantes,
mañana, cada quien en su celda,
habrá de encerrarnos el destino.

Diste todos tus besos
y tan pocos besos diste.

No puedo pasar a otro mis penas
—las que ella me causa traen la muerte,
si me regala noches como ésta
hace de mis días años,
y si me diera otras
seré Dios mientras la noche dure.

(Homage to Sextus Propertius, VII)

VERSIÓN DE JORGE ESQUINCA

América Latina: la frágil estabilidad democrática

GLORIA ABELLA

Como es ampliamente conocido, en América Latina y el Caribe no existe en la actualidad ninguna dictadura militar, en sentido estricto; el caso de Cuba tiene características de excepcionalidad debido al proceso que ha seguido ese país desde el triunfo mismo de la revolución en 1959 y, sobre todo, a partir de la caída del socialismo real en Europa.

Después de la cadena de golpes militares que dominaron el mapa latinoamericano por cerca de dos décadas (sin hacer referencia a los países en los cuales la presencia de los militares en el poder ha sido endémica) se abrió un compás de optimismo democrático; si bien es cierto que la transición se circunscribió básicamente a los límites de la *democracia formal*, es decir, al establecimiento de reglas mínimas de participación electoral, es innegable el avance que ello significó. Paralelamente, se iniciaron los procesos de pacificación en Centroamérica que concluyeron con la firma

de acuerdos con los movimientos insurgentes en El Salvador y Guatemala, los cuales sentaron las bases para la reincorporación a la vida civil de los guerrilleros.

El proceso de transición hacia la democracia se produjo, paradójicamente, cuando se resentían crudamente los efectos de la llamada *década perdida*. En los años ochentas el Producto Interno Bruto por habitante de la región registró una caída de -9.6 (1981-1990), aunado a procesos hiperinflacionarios; en ese mismo periodo la inflación alcanzó una tasa de 1 491.5.¹

Con diferentes ritmos, tiempos e intensidades, se pusieron en práctica los llamados programas de ajuste económico cuyo objetivo fundamental fue la reducción de la inflación; al mismo tiempo se impuso la concepción de la liberalización económica, la apertura de mercados, la política de privatizaciones y la redefinición del papel del Estado. Gobernantes, organismos financieros internacionales y un importante número de analistas de organismos regionales encabezaron o se sumaron a la irrestricta defensa de las políticas de ajuste económico, argumentando la necesidad de alcanzar una integración competitiva en el mercado mundial, lograr la eficiencia productiva y eliminar las trabas que provocan el proteccionismo estatal y las organizaciones sindicales, así como el carácter inevitable de la incorporación a la globalización económica.

Sin embargo, las perspectivas acerca del futuro de la región no son tan alentadoras como aún lo sostienen los ejecutores de las políticas económicas de ajuste y apertura. Ciertamente en el discurso de los gobernantes latinoamericanos, así como de los organismos internacionales y regionales, alertar sobre los peligros que representa la pobreza se ha convertido en recurso retórico; se insiste hasta el cansancio en que los signos vitales de la macroeconomía son sanos aunque cerca de setenta por ciento de los pacientes microeconómicos sobrevivan en condiciones cada vez más pauperizadas.

¹ Comisión Económica para América Latina y el Caribe, *Balance preliminar de la economía de América Latina y el Caribe 1990* (ISSN 0257-2168).



“América Latina se encuentra una vez más atrapada en su dilema histórico: cómo alcanzar la modernidad económica, social, política y cultural en medio de la pobreza de las grandes mayorías.”² Este planteamiento que con diferentes matices se repite constantemente remite al nudo fundamental del futuro latinoamericano. Es a partir de la condición de *pobreza* que se explica un conjunto de fenómenos económicos, políticos y sociales que, en última instancia, ponen en tela de juicio las posibilidades de gobernabilidad y consolidación de la democracia en un conglomerado humano de poco más de cuatrocientos cincuenta millones de habitantes.

Es prácticamente imposible y sería irresponsable dar un juicio definitivo del futuro latinoamericano. Lo mismo las visiones catastrofistas que las realidades virtuales que anuncian la cercanía de la felicidad tienen una alta dosis de simplismo. Lo que es posible presentar es el conjunto de tendencias comprobables que constituyen un común denominador de casi todos los países latinoamericanos.

Las características del momento actual de América Latina pueden sintetizarse de la siguiente manera:

1. El sostenimiento de un modelo económico ajustado a lineamientos internacionales, incompatible, debido a las circunstancias específicas de las economías latinoamericanas, con el propósito de alcanzar tasas de crecimiento económico sostenidas que permitan la distribución equitativa del ingreso. En otras palabras, la persistencia de patrones productivos socialmente excluyentes orientados a: el desarrollo de sectores de exportación con un alto contenido tecnológico que sin embargo no generan la cantidad de empleos requerida; la apertura a la inversión extranjera de forma irrestricta en tanto los países industrializados sostienen prácticas proteccionistas; la implantación de políticas antiinflacionarias que reducen drásticamente el consumo, situación que incide en la producción de las pequeñas y medianas industrias; la concentración de las actividades productivas más rentables en empresas altamente diversificadas que imposibilitan la competencia en pequeña escala.

2. Falta de competitividad de las economías latinoamericanas y deterioro de su participación en la economía mundial. En 1960 la región representaba casi ocho por ciento del comercio mundial; en 1980 participaba con menos de seis por ciento y en 1990 con 3.3%.³

3. Persistencia y aumento de la desigualdad social. La pobreza no es un fenómeno nuevo en las sociedades latinoamericanas pero es claro que el modelo económico predominante, lejos de sentar las bases para superarla, ha ido cerrando espacios para una incorporación productiva de la población. El desempleo alcanzó en 1996 una tasa promedio regional de 7.7%.⁴ A su vez,

² Rosario Espinal, “América Latina, la visión de los científicos sociales”, en *Nueva Sociedad*, Caracas, núm. 139, septiembre-octubre de 1995, p. 95.

³ Carlos M. Vilas, *América Latina en el nuevo orden mundial*, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Humanidades, UNAM, México, 1994, p. 13.

⁴ Comisión Económica para América Latina y el Caribe, *Balance preliminar de la economía de América Latina y el Caribe 1996* (LC/G.1947-P).

esto ha generado y profundizado fenómenos de violencia social que en la actualidad se expresan fundamentalmente por la vía de la delincuencia, la vinculación de amplios sectores rurales y urbanos al narcotráfico, así como la aparición o el resurgimiento de grupos guerrilleros. Uno de los casos más dramáticos es el de los niños de la calle en Brasil, ejemplo del tipo y grado de desintegración social que se presenta en la actualidad.

4. Falta de credibilidad en el sistema de partidos y surgimiento de liderazgos carismáticos y con tendencias abiertamente autoritarias. La poca articulación entre los partidos políticos y la sociedad, expresada en la ausencia de proyectos alternativos que respondan a las demandas de la comunidad, así como los crecientes escándalos relacionados con la corrupción, provoca que la labor de intermediación y representación política pierda eficacia. Existe una

baja identificación de los ciudadanos con los partidos políticos realmente existentes, incluso si muestran en conjunto opiniones altamente favorables a la democracia y sus instituciones. Este fenómeno de desidentificación con el sistema de partidos va acompañado de una desconfianza global respecto a la eficacia de la acción política: lo que suele describirse como desafección.⁵

En otros términos: la política produce un desencanto, lo cual conduce a que el ejercicio del voto se base en preferencias alejadas de las propuestas políticas, económicas y sociales de los institutos políticos y relacionadas fundamentalmente con la imagen publicitaria de los candidatos. La mercadotecnia se impone como la vía más importante para obtener el voto de los electores.

⁵ Ludolfo Paramio, “Democracia, política, neoliberalismo”, en *etcétera*, México, 4 de febrero de 1993, pp. 18-23.



Paralelamente, este proceso de desafección política, junto con la violencia social, está sentando las bases para que regímenes autoritarios se consoliden con la aprobación de la mayoría de la población. En las sociedades latinoamericanas comienza a generalizarse una sensación de caos: el asalto callejero, los actos de terrorismo —limitados pero en aumento— y la pérdida de confianza en los



órganos de justicia generan incertidumbre colectiva. Ante esta percepción del caos la gente pide orden. Ésa se convierte en la prioridad. La estabilidad se vuelve reclamo generalizado. El autoritarismo adquiere legitimidad.

La instrumentalización de los miedos —dice Lechner— es uno de los principales dispositivos del disciplinamiento social. Se tra-

ta de una estrategia de despolitización que no requiere medidas represivas, salvo para ejemplificar la ausencia de alternativas. Por lo demás, basta inducir la desvalorización de la capacidad, personal y colectiva, de influir efectivamente sobre el entorno público. Entonces sólo queda refugiarse en lo privado con la esperanza (vana) de encontrar en la intimidad una seguridad mínima.⁶

5. La dispersión de las preferencias electorales a causa de la diversidad de opciones “personalizadas” está conduciendo a un creciente enfrentamiento entre el Ejecutivo y el Congreso que, lejos de constituir un sano ejercicio de contrapeso democrático, se erige en signo de ingobernabilidad que profundiza las tendencias de carácter autoritario. El presidencialismo latinoamericano presenta signos de caudillismo recrudescido (caso de Alberto Fujimori en Perú) o bien provoca crisis institucionales como la relativa a la reciente destitución de Abdalá Bucaram en Ecuador.

6. La creciente expansión y penetración del narcotráfico incrementa la vulnerabilidad institucional, problema que debilita las posibilidades de la consolidación democrática. La corrupción, junto con la concentración económica en sectores cada vez más reducidos y el aumento paralelo de la pobreza, permite que la cadena producción-distribución-lavado de dinero-consumo de drogas erosione la capacidad de respuesta del Estado. La militarización del combate a las drogas pone en riesgo el control civil sobre las fuerzas armadas y merma las posibilidades de negociación externa, fundamentalmente con los Estados Unidos.

En conjunto, los factores descritos condicionan negativamente los procesos democráticos en la región. La actual situación de las sociedades latinoamericanas apunta hacia una fractura del binomio legalidad-legitimidad. La democratización de la región se ha fincado básicamente en la construcción y perfeccionamiento de los procesos electorales.

Todo régimen democrático ha de compatibilizar legitimidad y eficiencia. Generalmente, las democracias pueden contar con un margen de confianza en la legitimidad del orden que les permite enfrentar los criterios de eficiencia con cierta holgura. En el caso de América Latina, sin embargo, hemos de preguntarnos si ambos elementos son acaso compatibles. La eficiencia exige políticas de ajuste estructural que mejoren las condiciones del país para insertarlas dinámicamente en la economía mundial, lo cual, por otra parte, agrava la desintegración social, y por tanto, socava las bases legitimatorias de la democracia.⁷

Dos casos que recientemente han ocupado la atención de la opinión pública mundial ilustran lo anterior: el de Ecuador y el de Perú. En el primero, Abdalá Bucaram, expresión de un neopopulismo con raíces históricas, a escasos seis meses de asumir la Presidencia del país, fue destituido por el Congreso. La deci-

⁶ Norbert Lechner, *Los patios interiores de la democracia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 96.

⁷ Guillermo Gutiérrez Nieto, “América Latina, la frágil política”, en *ectétera*, México, 15 de julio de 1993, p. 21.

sión, cuestionable desde la perspectiva del estricto apego a los procedimientos constitucionales para tal efecto, fue producto de un conjunto de factores que incluyeron las circenses actitudes de Bucaram, la corrupción generalizada y el desprestigio del régimen político. Sin embargo, el detonante de la manifestación popular del 5 de febrero de 1997, calificada por los ecuatorianos como la más numerosa que se haya visto en la historia de ese país, fue el paquete de ajuste económico mediante el cual las tarifas telefónicas, del gas y el transporte, entre otras, aumentaron en promedio 400%. El programa antiinflacionario recomendado por el asesor de Bucaram, el ex ministro de Economía de Argentina, Domingo Cavallo, incluyó el intento de poner en práctica el programa de convertibilidad de la moneda, lo cual fue rechazado por todos los sectores del país.

Ciertamente, factores definitivos para la salida del poder de Bucaram fueron tanto las declaraciones del embajador de los Estados Unidos, Leslie Alexander, en el sentido de que el régimen de Bucaram era el más corrupto de toda América Latina, como la decisión de las fuerzas armadas, encabezadas por el general Francisco Moncayo, de retirar su apoyo al presidente. Una interpretación acerca de este caso centra la atención en el hecho de que si el descontento popular no hubiera sido controlado a tiempo podría haberse producido un colapso generalizado del sistema; por esta razón —se piensa—, los militares ecuatorianos y el gobierno de los Estados Unidos —cuya política actual hacia la región incluye el rechazo a los golpes militares de corte tradicional— decidieron la salida de Bucaram de la Presidencia. Comparto esta interpretación en la medida en que es innegable el papel fundamental que jugaron los militares en la resolución temporal de la crisis. Sin embargo, desde mi perspectiva, fue también determinante el consenso de todos los sectores sociales y políticos no sólo para destituir a Bucaram sino para que en el Congreso se aprobara derogar las medidas del llamado *paquetazo* económico, revisar los procesos de moratoria de la deuda externa y de privatización de las áreas estratégicas y de la seguridad social, así como la eliminación del plan de convertibilidad.

Si bien es cierto que para el presidente interino, Fabián Alarcón, será imposible cumplir puntualmente estas decisiones del Congreso, también es claro que el programa de ajuste anunciado por el nuevo mandatario es de carácter gradual y, sobre todo, parte de un consenso entre empresarios, comerciantes y trabajadores, además de contar con el aval de las fuerzas armadas.

Estaría muy alejado de la realidad afirmar que los factores estructurales que provocaron la crisis están resueltos. Ecuador tiene una economía que dedica cerca de cincuenta por ciento del presupuesto nacional al pago de la deuda externa, un déficit fiscal que representa cerca de veinte por ciento del presupuesto y una inflación proyectada de 50% para 1997. Sin embargo, la evaluación de este caso lleva a una conclusión interesante desde la perspectiva de la relación entre la legalidad de un gobierno y su eficacia para responder a las demandas de la población. A pesar de que el voto favoreció a Abdalá Bucaram, las medidas de ajuste económico se impusieron sin establecer bases mínimas de consenso y siguiendo las políticas de choque recomendadas por los

organismos financieros internacionales. El régimen perdió su eficacia y el presidente fue destituido.

El caso de Perú constituye, por otra parte, un ejemplo nítido del autoritarismo legitimado a través de lo que Lechner llama “la instrumentalización de los miedos”. Alberto Fujimori, quien llegó a la Presidencia ofreciendo un programa de gobierno de carácter populista, quien resolvió su enfrentamiento con el Congreso mediante un autogolpe de Estado y logró la reelección en 1996, ha fincado su gobierno en un liderazgo cuya piedra angular ha sido vender la imagen del orden. En un país en el que la guerrilla y el narcotráfico han sido considerados por la población como los problemas más acuciantes, Fujimori ha utilizado la percepción del caos para presentarse como el *salvador*. El caso extremo ha sido el episodio de la Embajada de Japón en la cual todos los miembros del Movimiento Revolucionario Tupac Amaru fueron asesinados en una operación militar de la cual Fujimori hizo un acto publicitario que le redituó un aumento en sus índices de popularidad.

Los casos de Ecuador y Perú demuestran que

varias de las democracias emergentes en la región pueden ser denominadas democracias delegadas (O'Donnell), donde la debilidad de las instituciones representativas hace del presidente un “salvador de la nación” y, en contrapartida, degrada a los ciudadanos a una mayoría volátil, aclamando las promesas de redención o rebelándose contra su fracaso miserable.⁸

En suma, si bien es cierto que los resultados macroeconómicos indican que el fenómeno hiperinflacionario ha sido controlado (en 1996 la tasa para el conjunto de la región fue de 19.3, en comparación con el 1 191.0 que alcanzó en 1990), la tasa de crecimiento del Producto Interno Bruto demuestra que el ritmo de la actividad económica aún está muy distante de lograr el nivel óptimo para responder a las demandas de la población. De acuerdo con las proyecciones del Banco Mundial, América Latina tendría que alcanzar una tasa sostenida de crecimiento económico de 6%; en 1995 fue de 0.3% y en 1996 de 3.4%.

Estas cifras apuntan el problema central que enfrenta la región latinoamericana: los procesos democráticos, lejos de encaminarse hacia su consolidación, arrastran problemas estructurales que el actual modelo económico no resuelve; por el contrario, se están agravando las tendencias desintegradoras tanto de carácter social como político, lo cual constituye un permanente germen de inestabilidad.

En esta perspectiva, las predicciones acerca del futuro de América Latina deberían despojarse de los ropajes triunfalistas o fatalistas. Ambos envuelven visiones que paralizan la reflexión y, sobre todo, la generación de propuestas viables para el desarrollo regional que hasta ahora continúa siendo una más de las utopías de este siglo. ◆

⁸ Norbert Lechner, “El Estado democrático”, en *etcétera*, México, 6 de mayo de 1993, p. 23.

Ritmo y vuelta en *Piedra de sol* de Octavio Paz

MARÍA ANDUEZA

De la maestría de *Piedra de sol* (considerado el mejor poema de la lírica mexicana contemporánea, y del cual se celebra este año el cuarenta aniversario de su publicación), de Octavio Paz, se ha ocupado ampliamente la crítica. Si para Ramón Xirau es “una de las obras capitales de la literatura contemporánea”,¹ en la voz de José Emilio Pacheco “*Piedra de sol* es la obra maestra de Octavio Paz y mientras existe la lengua castellana será uno de los grandes poemas”.² Del otro lado del Atlántico, el excelente crítico y poeta catalán Pere Gimferrer no duda en afirmar que

Piedra de sol superará en alcance y repercusión a cuanto se le había debido anteriormente. Surge el poema en un momento de grave crisis creativa en el área hispánica, en el que la irrupción de una obra de tales características supone el inicio de una nueva etapa que situará la investigación poética... en un nuevo terreno.³

Gimferrer añade que toda la creación poética en América y en España, tanto en la poesía como en la novela y el ensayo, y tanto en castellano como en catalán y en portugués, sólo resulta cabalmente explicable a partir de la existencia de *Piedra de sol*. Gimferrer lleva todavía más lejos sus asertos al afirmar que la influencia de *Piedra de sol* en lengua española sólo es comparable a la de *The waste land* de Eliot para la lengua inglesa en el periodo de entre-guerras.⁴

No es mi intento en este trabajo añadir más elogios a los muchos que la excelencia del poema merece, sino más bien tratar de precisar algunas técnicas poéticas en las que se fundamenta la maestría formal del poema. ¿Cómo ha logrado Octavio Paz configurar

el ritmo del poema? ¿Cómo ha combinado los elementos de tan expresiva melodía lingüística? ¿Cómo ha conseguido la vibrante repercusión rítmica de esa caja de música del tiempo que es *Piedra de sol*?

A diario se aplican al verso calificativos emocionales que no corresponden al cómputo silábico y acentual, así, se dice que tal verso es alegre o triste, etcétera. Ciertamente, intrínsecamente considerado, “el ritmo puede ser más o menos lento y más o menos fuerte”.⁵ Ahora bien, si se trata de precisar con objetividad la rapidez o la lentitud de las sílabas, los grupos fónicos y los enunciados del poema, es indispensable llamar en auxilio a estadísticas numéricas que determinen las frecuencias rítmicas. Al respecto, conviene recordar que Octavio Paz ha sido muy cuidadoso al elaborar su poética y en ella ha dado un lugar preeminente al factor esencial de la poesía: *el ritmo*. Por ejemplo, en *El arco y la lira* dedica un luminoso capítulo a esclarecer la naturaleza de este elemento, intento que por demás persiste a lo largo de todo el libro. Según Octavio Paz “el ritmo es condición del poema”⁶ y “el ritmo jamás se separa del habla porque es el habla misma”.⁷ El ritmo es posiblemente anterior al hecho de hablar: “El ritmo no solamente es el elemento más antiguo y permanente del lenguaje, sino que no es difícil que sea anterior al habla misma”.⁸ Octavio Paz subraya el carácter reiterativo del ritmo: “El ritmo es repetición creadora”,⁹ y explica: “Si se golpea un tambor a intervalos iguales, el tiempo aparecerá como tiempo dividido en porciones homogéneas.”¹⁰

Evidentemente que el ritmo en *Piedra de sol* no va formado por las notas del pentagrama sino por las pausas e intervalos rít-

¹ Ramón Xirau, “Nota introductoria” al poema *Piedra de sol* de Octavio Paz, Serie poesía moderna, 7, Material de lectura, Dirección General de Difusión Cultural, Departamento de Humanidades, UNAM, México, s.f., p. 4.

² “Descripción de *Piedra de sol*”, en *Octavio Paz*, edición de Pere Gimferrer, El escritor y la crítica, Taurus (Persiles, 133), Madrid, 1982, p. 69.

³ Pere Gimferrer, *Lecturas de Octavio Paz*, Anagrama, Barcelona, 1980, p. 23.

⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁵ Tomás Navarro Tomás, *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*, Ariel (Letras e ideas, 1), Barcelona, 1973, p. 15.

⁶ Octavio Paz, “Verso y prosa”, en *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1973, p. 68.

⁷ *Ibid.*, p. 71.

⁸ *Ibid.*, p. 68.

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 56.

micos. Como se sabe, el ritmo es la sucesión de los sonidos y la detención de los mismos en pausas determinadas. Según Navarro Tomás el “ritmo es, lo mismo en el verso que en cualquier otra manifestación del sonido, la división del tiempo en periodos acompasados mediante los apoyos sucesivos de la intensidad”.¹¹ Las palabras sólo desempeñarán papel rítmico encuadradas en los versos con el visible propósito de acompasar la lectura y subrayar la melodía. Aparte del ritmo acentual, otros elementos complementarios de orden fónico, morfológico y semántico contribuyen a dar al verso fisonomía y color. Figuran entre tales elementos, además de la rima y de la estrofa, recursos más específicos como la armonía vocálica, la aliteración de letras, el paralelismo, la anáfora, las series de frases de análoga estructura y otras formas de correlaciones morfológicas y sintácticas como las enumeraciones rítmicas y las reiteraciones. Es decir, la sucesión rítmica se amplía no sólo al acento, las pausas y las sílabas, sino que la repetición puede estar constituida por los elementos ya citados.

Se trata en el presente trabajo de precisar cómo es el ritmo en *Piedra de sol* y determinar los apoyos rítmicos en los que se fundamenta el poema y, posteriormente, establecer la correspondencia entre dicho ritmo y el sentido del poema. Porque “la frase rítmica nos lleva al examen de su sentido”.¹² Asimismo “sentimos que el ritmo es un ir hacia algo, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo. Todo ritmo es sentido de algo. Así, pues, el ritmo no es exclusivamente una medida vacía de contenido sino una dirección, un sentido”.¹³

El endecasílabo paziano

A semejanza de la monumental Piedra del sol —conocida como Calendario azteca— el poema de Paz, de título casi homónimo, tiene consistencia si no pétrea, sí lingüística y rítmica. Porque Octavio Paz no eligió para *Piedra de sol* un tipo de composición como la silva, pongo por caso, formada por endecasílabos y heptasílabos, sino quinientos ochenta y cuatro endecasílabos blancos, bloque uniforme, denso corpus homogéneo y compacto, como si quisiera reflejar con esta serie de versos de once sílabas, poema de versos sueltos o blancos, carentes de rima, la solidez maciza y sobrecogedora de la Piedra del sol. La métrica se adapta al sentido. Octavio Paz da igualdad métrica silábica a los versos de su poema, todos endecasílabos, bloque rítmico fuerte, sólido, consistente, pétreo. Aun los versos disfrazados con serie numeral son en realidad perfectos endecasílabos. Tal es el caso del verso 288:

Madrid, 1937

equivalente a once sílabas:

Madrid, mil novecientos treinta_y siete

Evidentemente que el endecasílabo está sometido a las leyes específicas del verso: número de sílabas y distribución de acentos. Ahora bien, Octavio Paz ha liberado a sus endecasílabos de la rima (ritmo de timbre), por tanto, el poema *Piedra de sol* agrupa endecasílabos blancos (sin rima); asimismo, los ha relevado de la combinación estrófica (son endecasílabos sueltos, no combinan sus rimas para formar estrofas, poema no estrófico), con lo que Octavio Paz deja libres a sus versos del excesivo mecanismo del ritmo métrico. Así, pues, la musicalidad debe ser buscada principalmente en la especial manera en que se hallan combinados los diversos elementos rítmicos comprendidos bajo la unidad métrica del endecasílabo. Porque al no llevar rima los endecasílabos, al renunciar al elemento rítmico del timbre, se hace necesario que interiormente el endecasílabo esté más trabajado (así como las piedras aztecas hendidas y talladas por los artistas de Anáhuac).

Los quinientos ochenta y cuatro endecasílabos, el mismo número de días que tarda Venus y el sol en entrar en conjunción, número que evoca asimismo la división del calendario circular de los antiguos mexicanos, la Piedra del sol, de la que toma el nombre, guardan entre sí correspondencia prosódico-rítmica. Ya se ha señalado la igualdad silábica, observemos ahora el cómputo acentual. El acento fijo y permanente de la décima sílaba del endecasílabo castellano forma el *axis* o *eje rítmico* de la décima sílaba que enlaza prosódicamente todos los endecasílabos. Sobre las nueve sílabas anteriores a la décima, se forma el periodo rítmico. El poema, pues, está traspasado y sostenido desde el principio hasta el fin por el citado eje rítmico (*axis*) del acento de la décima sílaba que llevan todos los endecasílabos castellanos. Por otra parte, los otros acentos de los endecasílabos pazianos son variados, lo que aumenta la pluralidad acentual y configura un rico haz de líneas melódicas. Los acentos en sexta y octava reafirman el ritmo yámbico del poema (par), asimismo los acentos impares subrayan el ritmo troqueo. Así, pues, ese haz se enriquece con una serie de factores rítmicos secundarios, acentos rítmicos y extrarrítmicos que contribuyen a reforzar la melodía del poema.

Al igual que la Piedra del sol, colosal obra esculpida en piedra que corta la uniformidad de su superficie por las hendiduras que diestros artífices aztecas labraron con su artístico cincel, el poema *Piedra de sol* se quiebra por las cesuras, las pausas, que permiten que se flexibilicen con frecuencia los endecasílabos. Las pausas internas dan respiro al verso, permiten la yuxtaposición de imágenes y multiplican la creación de nuevos ritmos. (El endecasílabo esquivo la monotonía del alejandrino, que tiene que doblegarse al yugo de los dos heptasílabos sin admitir otra cesura.) Así, pues, puede percibirse de inmediato la melodía rítmica bimembre, trimembre, etcétera. Entresaco algunos ejemplos en los que la flexibilización es evidente. Observemos asimismo la simetría acentual. Octavio Paz utiliza con frecuencia el endecasílabo propio, el italiano, con acento fundamental en la sexta sílaba. El lector puede medir los acentos, señalar las pausas, y se admirará de los ajustes métricos del poema:

¹¹ Tomás Navarro Tomás, *op. cit.*, p. 13.

¹² Octavio Paz, *op. cit.*, p. 67.

¹³ *Ibid.*, p. 57.

vv.	1	un sauce de cristal, / un chopo de agua	2, 6, 10
	60	tu falda de cristal / tu falda de agua	2, 6, 8, 10
	109	tigre color de luz, / pardo venado	1, 4, 6, 7, 10
	535	torre de claridad, / reina del álba	1, 6, 10
	365	amor es combatir, / si dos se besan	2, 6, 8, 10

En los ejemplos anteriores, además de los acentos esenciales en las sílabas pares (sexta y décima sílabas), se presentan acentos extrarrítmicos impares en la primera sílaba (tígre / torre) y antirrítmicos (par / impar) en la sexta y séptima (luz / pardo). Evidentemente que tratándose de endecasílabos, todos los versos tienen varios ritmos. Recordemos que el endecasílabo es uno de los versos más rítmicos y flexibles de la lengua española. Por ejemplo, los siguientes versos endecasílabos flexibilizados en división triple:

vv.	28	piernas de luz, / vientre de luz, / bahías
	61	tus labios, / tus cabellos, / tus miradas
	141	testamento del sol, / granada, / espiga

o en división cuádruple:

v.	283	calles y calles, / rostros, / plazas, / calles,
----	-----	---

o en división quíntuple:

v.	287	calles, / lugares, / calles, / nombres, / cuartos.
----	-----	--

Ritmo tipográfico

Los detalles de impresión son también elementos reveladores para la comprensión rítmica del sentido del poema. Los signos de puntuación, las minúsculas, etcétera, están estratégicamente colocados, no son arbitrarios, sino plenamente intencionados y resultan excelentes orientadores en la lectura y el desciframiento del texto. Por ejemplo:

—El verso inicial de *Piedra de sol* comienza con minúscula, lo que hace presuponer la existencia de un verso anterior y sugiere que este comienzo del poema no es en realidad comienzo, sino continuación. El poema carece de mayúsculas, a excepción de los nombres propios.

—El poema termina con dos puntos, es decir, con el signo de puntuación con el que se da comienzo una relación. Por tanto implica la exigencia a comenzar de nuevo.

—Los seis versos iniciales de *Piedra de sol* son los mismos que los seis versos finales. El ciclo parece cerrarse, pero por los dos puntos con los que termina el poema, queda abierto. Tipográficamente sin principio ni fin. Círculo y espiral.

—Los espacios en blanco que separan los versos del poema, y que no forman estrofas, marcan pausas esenciales y señalan el comienzo de nuevos periodos rítmicos.

—La cesura de los hemistiquios y la recurrencia de los mismos determina pausas. La persistencia de las mismas forma un ritmo de vuelta continuado a lo largo de todo el poema.

Ritmo morfosintáctico

El poema presenta construcciones morfosintácticas parejas que reiteradamente colocadas en el texto contribuyen a incrementar el ritmo del poema. Por ejemplo, las expresiones comparativas, las subordinaciones, las oraciones de relativo, etcétera. Sería prolijo enumerarlas, por lo que doy sólo algunas muestras. (Por supuesto que estas recurrencias repercuten mentalmente en el lector y producen el ritmo del pensamiento.)

Las expresiones *comparativas* que introduce el término de la comparación con la fórmula *como* es frecuente en el poema: “alta como el otoño caminaba” (105);¹⁴ “inmensa y verdinegra como un árbol” (270). A veces la expresión comparativa se coloca al principio del verso: “como luz que descuella, fascinante” (213). La doble comparación intensifica el ritmo en el mismo verso: “caminabas como un árbol, como un río” (415). Las *oraciones de relativo* que se introducen en la cadena hablada por medio del relativo *que* son muy frecuentes: “un alto surtidor que el viento arquea” (2). La *subordinación temporal* trae al verso el ritmo del tiempo: “mientras el tiempo cierra su abanico” (171). La enumeración de sustantivos produce un ritmo nominal y da consistencia al poema: “tus labios, tus cabellos, tus miradas” (61); “nombres, sitios, / calles y calles, rostros, plazas, calles” (282-283).

El poema es rico en figuras retóricas basadas en la morfología y la sintaxis (asíndeton, parataxis), pero sobresalen los recursos estilísticos favorecedores del ritmo y la percusión que acentúan el sentido de vuelta, tales como la anáfora, la enumeración, la concatenación, etcétera. El ritmo anafórico es recurrente en el poema. Por ejemplo: “todos los hombres son un solo nombre, / todos los rostros son un solo rostro, / todos los siglos son un solo instante / y por todos los siglos de los siglos” (148-151). La anáfora puede ser horizontal: “no hay nadie, no eres nadie” (238). El ritmo recíproco de vuelta en el palíndromo: “madre del agua madre” (536). El reiterado ritmo del poliptoton: “soñarme y que me sueñen” (255). El ritmo encadenado de la concatenación: “cuartos a la deriva / entre ciudades que se van a pique, / cuartos y calles, nombres como heridas, el cuarto con ventanas a otros cuartos” (308-311).

Ritmo semántico

Paz define el ritmo como sucesión de sonidos semejantes, pero también hace énfasis sobre la intención que conlleva el sonido: “La sucesión de golpes y pausas revela una cierta intencionalidad, algo así como una dirección.”¹⁵ Determinar la relación acústico-semántica es preocupación fundamental para Octavio Paz: “Para que el lenguaje se produzca es menester que los signos y los sonidos se asocien de tal manera que impliquen y transmitan un sentido.”¹⁶ La indisolubilidad *fondo-forma* es asimismo subrayada por Paz: “El ritmo es sentido y dice algo. Así, su contenido

¹⁴ Los subrayados son míos.

¹⁵ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 57.

¹⁶ *Ibid.*, p. 49.

verbal e ideológico no es separable. Aquello que dicen las palabras del poeta ya está diciéndolo el ritmo en que se apoyan estas palabras. Y más: esas palabras surgen mentalmente del ritmo como la flor del tallo.¹⁷ El mismo concepto lo reitera en otro texto: “el ritmo es inseparable de su contenido concreto”.¹⁸ Sonido y sentido se identifican. Es más. Octavio Paz no se queda solamente con la consideración del ritmo sino que los hace trascender hacia espacios de dimensión infinita: “El ritmo no es medida: es visión del mundo.”¹⁹

El ritmo prodigioso de imágenes visionarias, surrealistas, enmarca una serie de audaces metáforas que trascienden y se ubican en reinos estéticos de la poesía pura, constituyen la aventura en espacios de belleza nunca bien imaginados. Por ejemplo:

vv. 1 un sauce de cristal, / un chopo de agua
134 flor de resurrección, / uva de vida
535 torre de claridad, / reina del alba

A veces el paralelismo de tiempos verbales similares contribuye a la repetición y al ritmo:

vv. 279 ¿subimos juntos a la torre, vimos
281 ¿comimos uvas en Bidart?
282 ¿compramos / gardenias en Perote?

El ritmo antitético provocado por la asociación de contrarios por gracia de la antítesis:

vv. 37 un reflejo *me borra, nazco* en otro
63 *abres* mi pecho con tus dedos de agua,
64 *cierras* mis ojos con tu boca de agua

Ritmo de eterno retorno

La crítica ha señalado como característica esencial en *Piedra de sol* el hecho cíclico del eterno retorno del tiempo: “No hay duda de que *Piedra de sol* es el poema paziano del eterno retorno.”²⁰ Manuel Durand observa asimismo el “sentido cíclico, circular, de la historia —eterno retorno— en *Piedra de sol*”.²¹ En efecto, el fluir temporal, la vuelta eterna del tiempo, el ir y venir de los días y las noches, el comenzar y retornar una y otra vez, ese terminar y volver a comenzar siempre parecen ser la médula del pensamiento poético de Octavio Paz en el poema, a la vez que parece reflejarse él mismo en el espejo de ese tiempo circular:

v. 412 vuelvo adonde empecé, busco tu rostro

¹⁷ *Ibid.*, p. 58.

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 59.

²⁰ Maya Schärer-Nussberger, *Octavio Paz. Trayectorias y visiones*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, p. 130.

²¹ Manuel Durand, “Hacia la otra orilla: la última etapa en la poesía de Octavio Paz”, en *Octavio Paz*, Taurus, Madrid, 1982, p. 121.

El poema *Piedra de sol* fue escrito en 1957. Treinta años después, en 1989, el poeta hace la siguiente reflexión: “La poesía cambia con el tiempo pero sólo, como el tiempo mismo, para volver al punto de partida.”²² Porque Octavio Paz traslada a su poesía el acontecer cósmico de la naturaleza, el tiempo que retorna periódicamente, el eterno volver del día y de la noche, el tiempo cíclico propio del cosmos. El poema *Piedra de sol* es el espejo de ese acontecer: el final del camino, el comienzo del nuevo, siempre igual y siempre diferente, poema circular. Pero sería más exacto no hablar de la trayectoria circular del tiempo, sino del tiempo en espiral. Cada paso es vuelta al punto de partida: “tiempo que vuelve en una marejada y se retira sin volver el rostro” (190-191). Imagen también del proceso mental del pensamiento que torna una y otra vez a la mente: “presente sin ventanas, pensamiento / que vuelve, se repite, se refleja / y se pierde en su misma transparencia” (225-227). Leer *Piedra de sol* es recordar el sentido de la vida, de la existencia



humana, las vueltas del fluir temporal, el tiempo histórico (*el pasado*) la propia historia del poeta (*el presente*) y el inevitable devenir del tiempo (*el futuro*). La vida que fue, la que es, la que será.

Vuelvo a recordar que el mundo precortesiano estaba regido por la idea del pensamiento cíclico. En la Piedra del sol o Calendario azteca están esculpidos los cinco soles, las sucesivas creaciones del mundo, el paso de las edades del mundo. El retorno irreversible del tiempo, el paso del amanecer y la noche, la sucesión periódica y rítmica del acontecer temporal es el sentido que identifica la monumental Piedra del sol azteca y el monumental poema *Piedra de sol*. De la piedra hecha arte de los antiguos mexicanos al arte de la palabra hecha espiral del tiempo, ritmo y vuelta del México moderno. ◆

²² Octavio Paz, *Lo mejor de Octavio Paz*, Seix Barral, Barcelona, p. 5.

La mujer en el cine mexicano como figura fílmica y realizadora

JULIA ELENA MELCHE

Desde sus inicios hasta nuestros días, el cine mexicano ha sido, ante todo, un reflejo de la sociedad en que vivimos. Con mayor o menor éxito, ha registrado su idiosincrasia, sus cambios políticos, sociales y culturales, así como sus inquietudes, reflejando la moral imperante en las distintas décadas, casi siempre desde la perspectiva masculina.

Si se toma en cuenta que en ochenta años de industria fílmica nacional en el terreno comercial, a partir de 1917 (año en que se inician los primeros largometrajes de ficción) y hasta la fecha, sólo alrededor de unas cuarenta películas han sido dirigidas por mujeres, se advierte que el cine mexicano ha sido mayoritariamente viril, no sólo en cuanto a su realización, sino al manejo del rol femenino. Así, estos cien años del cine mexicano han sido para la construcción de la masculinidad.

En el melodrama campirano de los años treinta y cuarentas, surge la presencia de mujeres frágiles, en contraposición con los machos fuertes y valientes, aunque evocadoras de toda sensualidad. Mujeres excluidas, cuya opinión no cuenta. Mujeres sumisas ante el padre, el patrón o el marido, como en *Allá en el Rancho Grande* (De Fuentes, 1936), que presenta a una tímida Esther Fernández, o en *Flor Silvestre* (Fernández, 1943), donde aparece la campesina Esperanza, interpretada por Dolores del Río, de postura servicial en el hogar, obediente a las órdenes y deseos de su esposo (Pedro Armendáriz) y humillada por el altivo patrón don Francisco (Miguel Ángel Ferriz), por haber contraído nupcias con su hijo, ya que el discurso principal de esta cinta se orientaba a preservar las clases sociales prerrevolucionarias.

En los dramas familiares de esos mismos años, las películas empiezan a girar en torno de la clase media. Este cine sirve para remarcar los estrictos valores morales de la familia mexicana de la época, como la honorabilidad, el orden establecido y su unidad por encima de todo. La familia mexicana, como sagrada institución respetable, monogámica, católica y numerosa, es retratada en uno de los prototipos más representativos del género: *Cuando los hijos se van* (Bustillo Oro, 1941), donde la familia, a pesar de la disgregación de sus miembros, sobrevive y permanece en ar-

monía, sin dejar de depender de su núcleo fundamental, en este caso de los padres, personificados por Fernando Soler y Sara García. Esta intocable unidad familiar habrá de apoyarse primero en la indiscutible autoridad del padre, y luego en la obediencia y resignación de las mujeres. Aparece la madre sufrida y abnegada, cuyo sufrimiento y abnegación la hacen parecer más gloriosa. Símbolo de esta viejecita casi mártir es la inolvidable Sara García en *La gallina chueca* (De Fuentes, 1941), *Mi madrecita* (Elías, 1940), *Madre adorada* (Cardona, 1948) y la misma *Cuando los hijos se van*.

Estas producciones vienen a constituir una apología del autoritarismo como norma educativa y se promueven para defender la unidad familiar. La educación de las hijas se limita a fomentar sus virtudes (obediencia, sumisión, resignación), cualidades naturalmente al gusto y las exigencias del futuro esposo. En este cine el adulterio es inimaginable. Si acaso una hija desobedece a los padres o altera las buenas costumbres familiares, se la expulsa del hogar. Si decide irse con el hombre amado, lo cual regularmente es mal visto por los padres, termina recibiendo su castigo, ya sea abandonada por su pareja, convertida en madre soltera, mujer divorciada (otra condición femenina reprochable) o prostituta.

Como excepción de la regla, el cineasta Alejandro Galindo trató de presentar una visión más crítica de la familia de clase media en su excelente filme *Una familia de tantas* (1948). Aunque en principio la situación del clan protagonista es similar a la de otras cintas anteriores (madre e hijas sumisas, cuyas voluntades se nulifican ante la hegemonía paterna), Galindo logra desafiar los patrones establecidos, tanto cinematográficos como morales, al mostrar el retrato de una familia que también se disgrega, y esta vez sí pierde su armonía. El elemento detonante de semejante proceso lo representa el vendedor de aspiradoras Roberto del Hierro (David Silva), quien con sus ideas más liberales trastorna el equilibrio de la familia. Como símbolo de la modernidad que empieza a vislumbrarse, Roberto provoca la toma de conciencia en la guapa Maru (Martha Roth). Por primera vez una hija que desobedece a su padre no termina sufriendo y condenada, sino feliz

al lado del hombre que ama y ha escogido. Maru representa a la mujer que evoluciona y reflexiona sobre su condición como ser individual y autónomo, para convertirse en la amiga y compañera de su hombre —y no en esclava tiranizada— que, como futura madre, formará hijos más libres y pensantes, aunque para llegar a ello tenga que luchar contra la autoridad de su padre, desafiando sus reglas y las de la moral puritana de ese tiempo.

En la comedia ranchera, género que gira en torno a la provincia, aunque de manera ingenua y simplista, el rol femenino es parecido al de los melodramas campiranos ya que su figura se define a partir de la del macho. La mujer siempre está a la sombra del hombre, regularmente muy simpático, mujeriego, bebedor y jugador, tipo Jorge Negrete, Pedro Infante y Luis Aguilar, en películas como *Los tres García* (Rodríguez, 1946) o *Dos tipos de cuidado* (Rodríguez, 1952). Surgen modositas muchachas de trenzas y faldas largas, cuya honorabilidad siempre estará expuesta a los ojos del pueblo. Mujeres que resultaban ser la pareja ideal del hombre, porque eran las perfectas sometidas, dominadas y hasta humilladas, que aceptaban todas las infidelidades y fanfarronerías del gran macho. Mujeres cuya única aspiración era casarse con el galán del pueblo, y por supuesto el más rico, han sido las protagonistas de *Cuando quiere un mexicano* (Bustillo Oro, 1944), *¡Ay, Jalisco, no te rajes!* (Rodríguez, 1941), *¡Qué lindo es Michoacán!* (Rodríguez, 1942) y *Charro a la fuerza* (Morayta, 1948).

A finales de la segunda Guerra Mundial y hasta 1952, México se integra a una nueva modalidad cinematográfica, iniciada por los Estados Unidos e Italia, que consiste en filmar historias sobre la ciudad. En estas ficciones urbanas se explora el lado oscuro de la urbe capitalina, donde irrumpen los habitantes de las vecindades, teporochos y vagabundos, o sea, los seres marginados socialmente. Películas como *Nosotros los pobres* (Rodríguez, 1947), *Ustedes los ricos* (Rodríguez, 1948) y *Un rincón cerca del cielo* (A. González, 1952) mostraron la rigurosa estrechez moral y los convencionalismos sociales de la época. En este espacio brotan dos tipos de personajes femeninos: la novia dulce y sufrida, la esposa hacendosa y limpia que atiende el hogar, es buena cocinera y cría a los hijos, y, en contraparte, la joven coqueta y guapa, de mirada sensual, resbalosa, enfundada en vestidos entallados y pintarrajeada, que será la malvada destructora de los hogares sacrosantos, como Katy Jurado en *Nosotros los pobres* o en *Hay lugar para dos* (Galindo, 1948), y la antecesora de la prostituta o fichera de posteriores filmes.

Si se tiene en cuenta que la cinematografía sonora en México comienza relatando la historia de una meretriz —*Santa* (Moreno, 1931), de la cual ya se había realizado una primera versión muda en 1918 y luego se filmarían dos más en 1943 y 1969—, podría inferirse que este personaje viene a ser una especie de emblema del cine nacional, del cual no ha podido desprenderse.

Desencadenadora de pasiones melodramáticas y amenazadora del *status* social, la prostituta resultaba indispensable para el equilibrio familiar. Los relatos sobre ella en el cine mexicano han sido casi siempre los mismos. Regularmente es una provinciana que se entrega al novio o resulta engañada por un vival, y que por consiguiente causa la deshonra familiar. Ahí empieza su

calvario, puesto que, luego de ser expulsada del hogar y repudiada por el pueblo, no tiene otra alternativa que emigrar a la capital, donde termina en un cabaret de mala muerte, único lugar digno para ella. Si acaso encuentra a algún hombre que decide sacarla del antro de vicio para llevarla a vivir con él, siempre hay circunstancias que lo impiden y la condenan a la miseria, el alcoholismo o la muerte. La vida de la prostituta se enfoca exclusivamente a la expiación de su pecado juvenil.

El mayor auge de este cine se registra en el sexenio alemanista, cuando proliferan en la ciudad los centros nocturnos, los salones de baile y los teatros de revista con bailarinas exóticas como Tongolele, y sobre todo entre 1947 y 1948, época en que se producen *Pecadora* (Díaz Morales, 1947), *Señora tentación* (Díaz Morales, 1947), *El reino de los gánsters* (Orol, 1947), *Una mujer con pasado* (J. Sevilla, 1948) y *La venus de fuego* (Salvador, 1948).

Sin embargo, el filme decisivo de esta corriente es *Salón México*, de Emilio Indio Fernández, donde se aborda el problema de la prostitución de manera más honesta y realista mediante el drama de una cabaretera que lo es por necesidad (Marga López). Aun así, la fórmula para elaborar relatos sobre este tema era similar: tomar una canción de moda, por lo regular de Agustín Lara, para emplearla como *leitmotiv* en la cinta; escoger una guapa actriz capaz de proyectar una sensualidad provocadora y un irresistible erotismo, como sinónimos de pecado; acompañarla del actor más viril y seductor, y reunirlos en un cabaret. Así nacieron *Hipócrita* (Morayta, 1949), *Perdida* (A. Rivero, 1949), *Viajera* (Patiño Gómez, 1951), *Pasionaria* (Pardavé, 1951), *Coqueta* (A. Rivero, 1949), *Noche de perdición* (Díaz Morales, 1951) y *La hija del penal* (Soler, 1949), todas ellas con su respectivo discurso moral acerca de la regeneración de la mujer pública y de su aspiración, casi imposible, a la decencia. Aun en la película *Trotacalles* (1951), de la primera cineasta mexicana con tendencias feministas, Matilde Landeta, una cabaretera, personificada por Isabela Corona, exhorta a sus compañeras a que dejen “ese triste oficio, se casen, tengan hijos y un hogar”.

Sin duda, una de las actrices que mejor representó ese personaje y que más destacó en el género correspondiente fue Ninón Sevilla, por encima de las también rumberas voluptuosas Rosa Carmina, Meche Barba, María Antonieta Pons y Lilia Prado, e incluso más allá de mujeres de exquisita belleza como Miroslava, Leticia Palma, Elsa Aguirre y Emilia Guiú. Sin ser una mujer hermosa, Ninón poseía una especie de sexualidad animal. Era la mujer de fuego, altiva, insolente, de movimientos y gestos vulgares y con un dominio perfecto del meneo de sus caderas al bailar. En las películas *Aventurera* (Gout, 1949) y *Sensualidad* (Gout, 1950) dio paso a un nuevo estereotipo de prostituta menos sacrificada y más vil, instintiva y revanchista que se dirigía hacia una abierta revuelta moral. En *Aventurera* se rebela y enfrenta a la sociedad burguesa que la censura, representada en la respetable Andrea Palma. En *Sensualidad*, después de salir de la cárcel, seduce al honorable juez que la condenó (Fernando Soler), para convertirlo en un pelele del deseo.

También como mujer fatal y devoradora de hombres se encuentra la bellísima María Félix, sólo que, a diferencia de la vul-

garidad cabaretera de la Ninón, la Félix se desenvuelve con elegancia y *glamour*. En cintas como *Doña Bárbara* (De Fuentes, 1943), *La mujer sin alma* (De Fuentes, 1943), *La devoradora* (De Fuentes, 1946), *La diosa arrodillada* (Gavaldón, 1947) y *Doña Diabla* (Dávison, 1949), representó a la mujer despiadada con los hombres, carente de escrúpulos, insensible, que aprovechaba su condición de objeto de lujo para explotar y manipular a sus amantes, aunque siempre terminaba recibiendo su castigo.

En el periodo presidencial de Ruiz Cortines (1952-1958) se da paso al desnudo artístico femenino, aunque evitando mostrar el vello púbico y concentrándose principalmente en los senos. Se trata de desnudos estáticos, casi siempre relacionados con la historia de una modelo que posaba para algún pintor o escultor. Así aparece una Aída Araceli en *Juventud desenfrenada* (Díaz Morales, 1956), una Columba Domínguez en *La virtud desnuda* (Díaz Morales, 1955), una Amanda del Llano en *La ilegítima* (Urueta, 1955), una Kitty de Hoyos en *Esposas infieles* (Díaz Morales, 1955) y la guapísima Ana Luisa Pelufo, la primera desnudista del cine nacional, en *La Diana Cazadora* (Dávison, 1956) y en *La fuerza del deseo* (M. Delgado, 1955), esta última cinta inauguradora del cine del género. Sin embargo, más que ejemplos de un erotismo cinematográfico, estas películas son parte del juego de un cine moralista y misógino que explota el *voyeurismo* del espectador.

Entre 1956 y 1958 la delincuencia juvenil en el país aumenta considerablemente. Por lo tanto, es necesario un cine que sirva para exaltar los valores tradicionales de la sociedad mexicana y que al mismo tiempo muestre a los jóvenes las terribles consecuencias de su conducta descarriada. Filmes como *Viva la juventud* (Cortés, 1955), *¿Con quién andan nuestras hijas?* (Gómez Muriel, 1955), *Los novios de mis hijas* (B. Crevenna, 1964), *La edad de la tentación* (Galindo, 1958), *Ellas también son rebeldes* (Galindo, 1959) y *Juventud desenfrenada* (Díaz Morales, 1956) se centran en la buena educación de los jóvenes, en especial de las chicas para que lleguen vírgenes al matrimonio. Actrices como Silvia Derbez, Yolanda Varela, Luz María Aguilar y Martha Mijares son las nuevas heroínas de este género y las precursoras de las próximas chavas que bailan en bikini a ritmo de *go-go*, como Angélica María, Julissa, Tere Velázquez, Fanny Cano, Patricia Conde y Emily Craz, en las comedias roqueras juveniles de principios de los sesentas. Aunque con otra temática, las películas sobre adolescentes no cambian mucho el panorama femenino. Las nuevas madres, tipo Libertad Lamarque, Marga López y Amparo Rivelles, siguen siendo sacrificadas y abnegadas, y las muchachas o son las coquetas resbalosas que proclaman libertad sexual a toda costa, se entregan al novio y no son tomadas en serio, o las virtuosas y decentes que se conservan puras para casarse con un chico juicioso, trabajador y respetable.

A partir de los sesentas, con los cambios político-culturales y los primeros brotes de los movimientos feministas, empiezan a romperse las barreras de la censura fílmica, para dar paso al cine experimental, el cual renovó el tratamiento del erotismo femenino al permitir a la mujer mayor libertad y crear nuevos mitos. Uno de ellos, el más representativo hasta la década de los

setentas, fue la exuberante Isela Vega, de provocadora sensualidad, imagen de la mujer liberada, deshinhada, sin ataduras sexuales y enemiga del machismo dominante. Protagonista de cintas con tratamiento porno-suave como *El festín de la loba* (Del Villar, 1972), *Las pirañas aman en cuaresma* (Del Villar, 1969), *La primera de los escorpiones* (Del Villar, 1971), *La india* (A. González, 1974) y *La viuda negra* (Ripstein, 1977), Isela Vega se entrega al placer erótico como ninfómana desatada. El relajamiento sexual de este cine se limitó al regodeo de explícitas escenas de copulación a diestra y siniestra y a la mostración del cuerpo femenino desnudo, encarnado en bien dotadas actrices; símbolo sexual número uno de los setentas es Meche Carreño, actriz bastante limitada, en papeles de jovencita inocente al borde de la ofuscación como en *La vida cambia* (Torres, 1975), *La mujer perfecta* (Torres, 1977), *Novios y amantes* (Véjar, 1971), *Zona roja* (Fernández, 1975), *Damiana y los hombres* (Bracho, 1966) y *La choca* (Fernández, 1973).

A partir del echeverrismo, con la supuesta "apertura democrática" de la productora fílmica estatal Conacine, la cinematografía mexicana permite la proliferación del cine político y el de denuncia social. Así, se abordan temas como el aborto, el incesto, la violación, la maternidad de mujeres solteras, la homosexualidad fuera del clóset, la grisura conyugal y la corrupción política y policiaca. Esta producción es engañosamente feminista, porque en realidad casi todo se mantiene bajo el patrocinio masculino. Los roles de las mujeres siguen siendo manejados por realizadores y muchas veces con tintes misóginos, aunque por primera vez la frustración de la clase media y la promiscuidad social se refleja en personajes más humanos y muchísimo menos convencionales. No obstante, en la gran mayoría de los filmes correspondientes al periodo referido los temas mencionados sólo se exhiben y manipulan de manera tremendista, sin proponer soluciones o salidas inteligentes ni esencialmente liberadoras, para caer en desenlaces cretinos, inmisericordes y truculentos, con personajes femeninos condenados al abandono sentimental. Madres posesivas como en *Doña Herlinda y su hijo* (1984) o en *La verdadera vocación de Magdalena* (1971); mujeres independientes con parejas intercambiables pero que terminan sumidas en el conformismo como en *Amor libre* (1978), o patronas y sirvientas en complicidad sentimental para compartir sus fracasos amorosos y destruirse entre sí como en la cinta *Confidencias* (1982) son algunos de los roles que se reservan a la mujer en el cine del director de culto Jaime Humberto Hermosillo. Ninguna criatura fuerte, sólo seres opacos, insatisfechos, nulificados y autodevaluados.

En el marco de esta dinámica fílmica, se funda el Colectivo Cine-Mujer en 1971, como consecuencia del vigoroso y radical movimiento feminista de nuestro país. Este grupo, integrado exclusivamente por mujeres, en su mayoría estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM, como María Novaro, entre otras, no obstante ser el primero en su tipo dentro de la historia del cine nacional, abre opciones cinematográficas para abordar la problemática femenina, como la violación, el aborto, la explotación del trabajo doméstico y la prostitución. Sin embargo, este cine militante se extingue como

el mismo movimiento feminista, no sólo por sus fallas filmicas, sino por su endeble y raquílica visión de las realidades de la mujer abordadas en sus cintas. La mayor parte de sus trabajos, como *Cosas de mujeres* (1975-1978) y *Rompiendo el silencio* (1979), de Rosa Martha Fernández, caen en el panfleto, el tremendismo, la lección moral y la lamentación.

A mediados de los setentas y durante el sexenio lopezportillista, el cine popular reubica a la prostituta como personaje central de sus tramas. Así nace un nuevo híbrido genérico que domina por una larga temporada y marca la catástrofe de la cultura filmica: el cine de ficheras. Esta mezcla de cine de cabareteras y comedia picante da paso a desnudistas de burlesque como Lynn May, Grace Renat y Mónica Prado, a cómicas como Carmen Salinas y a estrellitas debutantes como Sasha Montenegro y Ana Rebeca Silva. La naturaleza y la función de estas nuevas hetarias contribuyen a garantizar la santidad del matrimonio y de los valores esenciales de la familia. Películas frívolas como *Bellas de noche* (M. Delgado, 1974), *Tivoli* (Isaac, 1974), *Las ficheras* (M. Delgado, 1976) y *Noches de cabaret* (Portillo, 1977), con hembras siempre disponibles para los deseos del macho de probar su masculinidad, sirven para valorar el inevitable triunfo de la fidelidad conyugal.

A manera de continuación de este cine, las sexicomedias de los ochentas y principios de los noventas también explotan el albur y la vulgaridad excesiva como sus principales recursos. En tal contexto, es quizás Maribel Fernández, *La pelangocha*, la máxima comediente en esta corriente populachera. Instalada en la comedia de costumbres como *Los lavaderos* (Durán, 1986), *La ruletera* (Castro, 1985), *La portera ardiente* (Hernández Sepúlveda, 1988) y *La taquera picante* (Castro, 1989), La pelangocha es la hembra buenota, respondona y malhablada. Es una especie de milusos femenina en inacabables tareas domésticas. Ni madre ni esposa sufrida, ni provinciana extraviada en algún burdel ni rogon amante ofrecida, ni desnudista de *strip-tease*, aunque en espera del marido holgazán, Maribel Fernández rompe con el estereotipo femenino en el cine mexicano.

En una búsqueda creadora más compleja, el cine de los noventas tiende a la comedia, pero ahora en torno de la clase media, enfocada primordialmente a los conflictos de la pareja. Cintas como *Sólo con tu pareja* (Cuarón, 1991), *Cómodas mensualidades* (Pastor, 1990) y *La vida conyugal* (Carrera, 1992), además de ser comedias ramplonas, subestiman la condición femenina. En la primera, las mujeres son descerebradas, rogonas y seducidas por el Gran Macho, quien luego las desecha como vasos de papel para integrarlas a su larga lista de conquistas viriles. En la segunda, son criaturas ignoradas por el hombre ante sus apetencias sexuales y acaban con sus deseos frustrados. En la tercera, se trata de una esposa gris que hace berrinchitos por las infidelidades de su marido y, cuando decide eliminarlo, no sólo no lo logra, sino que termina en la cárcel para salir luego convertida en una anciana. Como excepción de la regla, se destacan con acierto los trabajos de Gerardo Lara, considerado *cinéasta maldito* por el punto de vista despiadado con que hurga en el clandestino inframundo urbano, y los de Alberto Cortés. A través de dis-

tintos géneros y temáticas, Lara expone mujeres fuertes en historias realistas, anticomplacientes e intensas. En *Lili*, episodio que forma parte de la cinta universitaria colectiva *Historias de ciudad* (1988), perfila a una prostituta agresiva, orgullosa de su oficio y tan amoral como los narcopolicias que la persiguen o los padrotes que la explotan. Sin caer en melodramas ni amarillismos, el director exhibe una Lili marginada, regida por su propio código moral. Por una parte, es mezquina, traidora y oportunista con los más fuertes que ella, y, por otra, es solidaria y clemente con los más desvalidos, en una especie de complicidad fraternal.

Por su lado, el también comprometido cineasta Alberto Cortés desentraña el misterioso y apasionante mundo femenino, para hacerlo objeto de su contemplación exquisita y profunda. En *Ciudad de ciegos* (1990) propone un sensual desfile de mujeres de las que no sólo desnuda los cuerpos, sino también sus pasiones más íntimas, revelando los deseos sexuales femeninos y proyectándolos hacia su liberación erótica.

La aportación al cine mexicano de una gran parte de realizadoras mujeres ha consistido en mostrar un retrato facilón de la cachondería femenina o en exhibir seres incapaces de salir de su hastío conyugal. Enfocadas a los avatares amorosos, familiares y profesionales de la mujer urbana de clase media, las cineastas de los últimos quince años condenan a sus personajes a la frustración y a la soledad. En *Lola* (1989), la directora María Novaro quiso "desmitificar la maternidad, hablar de ella descarnadamente, tal como es, con todo lo que tiene de confuso, de amoroso y de fría... hablar de la relación madre-hija sin *glamour*, sin ese deber ser". Desafortunadamente Novaro consigue lo contrario, al presentar a una madre por deber y no por querer, quien refleja sus dificultades; pero no la tarea de ser madre, sino sus propios problemas como ser humano para aproximarse afectivamente a su hija, y en una eterna lamentación por la ausencia de su pareja.

En *Intimidad* (1989), de Dana Rotberg, se muestran mujeres atrapadas en un hartazgo físico y espiritual que van en busca de una intimidad liberadora al final nunca descubierta.

A esta lista de protagonistas sombrías se unen las de *Anoche soñé contigo* (1991), de Maryse Sistach, las cuales se ofrecen como meros objetos sexuales para alimentar el alarde masculino exaltado. En esta ocasión, Sistach se aleja de su propuesta feminista *Los pasos de Ana* (1988), donde logró reflejar de manera honesta y desprejuiciada los problemas y vivencias de una mujer clasemediera, sin empleo, divorciada y con dos hijos, pero en la búsqueda constante del amor y que goza con la compañía de sus pequeños. La protagonista encamina sus difíciles pasos hacia su sobrevivencia como mujer pensante y soñadora también, asumiendo sus encuentros-desencuentros amorosos sin una pareja estable y sus fracasos del pasado, pero con planteamientos ideológicos vitales.

Aunque sean pocas las transformaciones de la figura femenina en el cine mexicano, de alguna manera habría que destacar de ellas a las mujeres fuertes, combativas y solidarias entre sí de las tres primeras películas de nuestra pionera cinematográfica, Matilde Landeta, a pesar del hembrismo desatado por ella en *La negra Angustias* (1949), de la elementalidad dramática de *Trotacalles* (1951) y de la exaltación indigenista de *Lola Casanova* (1948). ♦

Laura Anderson Barbata: *En el orden del caos*



CARLOS-BLAS GALINDO

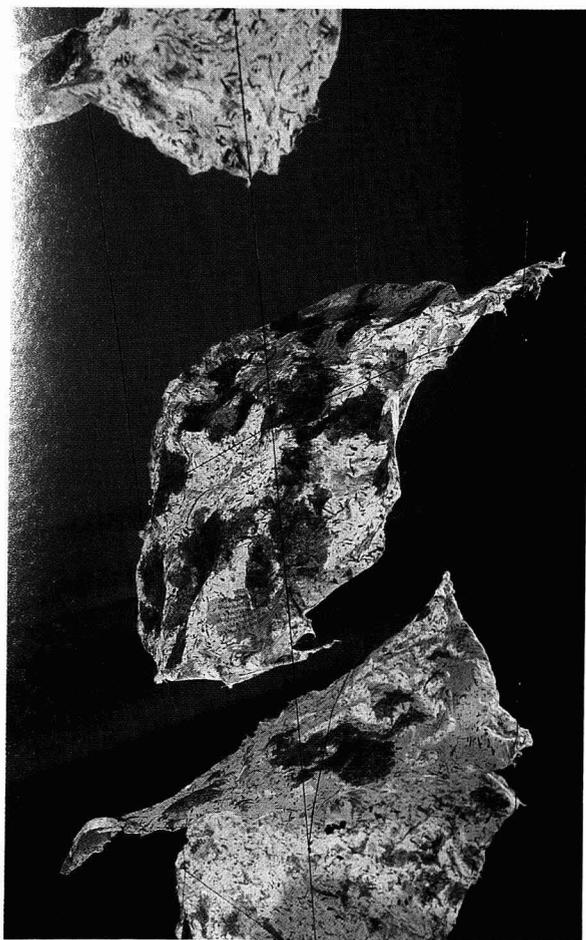
Las obras de los géneros del dibujo, la escultura, la fotografía, la instalación y el *performance* que integran la serie *En el orden del caos* no han sido expuestas juntas, pese a que conforman una unidad temática que fue trabajada ex profeso, pese a que constituyen testimonios de la riqueza y complejidad que en lo temático y en lo estilístico ha conseguido su autora, y pese al empeño con el que ella ha solicitado exhibirlas. Fechadas en 1995, unas, y en 1996 las demás, algunas han sido mostradas, están siendo expuestas o lo serán pronto en el Museo de Monterrey, en la Americas Society (Nueva York), en el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, en la Bienal de La Habana y en la galería Ramis Barquet (Monterrey). Sin embargo, como uno de los resultados de la exhibición parcial de la serie ha sido el comienzo de su desmembramiento —pues, por fortuna para la artista, obras de este conjunto han interesado a coleccionistas privados—, resulta indispensable analizar la serie completa, sin que esto signifique resignarse a no contar con una sede adonde pueda ser apreciada en su totalidad.

El objetivo fundamental que ha alcanzado Laura Anderson Barbata con sus obras recientes ha sido el de subrayar una realidad que es tan dramática como inocultable: la que se refiere a que las condiciones para que exista equidad entre indígenas y no indígenas continúan siendo sumamente adversas. Anderson Barbata aborda con elevada expresividad, clara determinación y admirable agudeza, dos vertientes de un núcleo temático que es tan remoto como actual, y que implica —como todo— lucha y unidad entre contrarios: por una parte, la asombrosa fuerza del mundo indígena, misma que ha hecho factible desde la permanencia de tal mundo hasta su incipiente revitalización, y, por la otra, la presencia tanto del cristianismo (tantas veces aunado a otros poderes) como de la lengua castellana en las múltiples agresiones que han enfrentado los indígenas, así como en los intentos —de antes y de ahora mismo— por aniquilarlos.

El idioma, que unifica y da identidad, puede ser medio para la exclusión y para el dominio. En *Yo no soy digno de que vengas a mí, pero una palabra tuya bastará para sanar mi alma*, instalación de muro alusiva a los 45 idiomas indígenas que cuentan con hablantes en Venezuela, Laura aborda un sofisma que no por desgastado ha dejado de ser empleado en cuanto intento de conquista han padecido y padecen los indígenas: la deidad no indígena, que es la deidad triunfante, no comprende idiomas no indígenas; por ello no escucha a quienes le hablan en idiomas distintos al suyo y no puede responder sino en castellano. Por más preciados que —cual perlas— sean los idiomas indígenas, sólo son —según los no indígenas— de utilidad para que los indígenas se comuniquen entre ellos y con sus deidades, cuya divinidad no les es reconocida por los no indígenas. Aunque es en esa característica en la que radica, también, la potencialidad de los idiomas indígenas en el proceso de transformación de las condiciones actuales: así como ha habido, hay y habrá quienes los hablen, también hay quienes los han escuchado, los escuchan y los escucharán. Perlas enhebradas hay en esta obra, en alusión al caos ordenado.

La autora asume en esta serie un papel protagónico. Es el personaje central no únicamente de sus *performances* sino, también, de sus autorretratos o, mejor, de las autorrepresentaciones por las que se ha interesado desde fases previas de su trayectoria. Exigente consigo misma, en su sobrecogedora instalación *Autorretrato. Primera parte* se representa rígida y decapitada (en la cabeza está ubicada la volición), en una fase inicial de

Autorretrato. Primera parte (detalle), instalación y escultura, 1996, espejos, figura de cera/puente de carrizo y mecate; figura: 22 x 10 x 5 cm, puente: 500 cm de largo



Traducción del Nuevo Testamento (detalle), instalación, 1996, papel hecho a mano utilizando hojas de un ejemplar del Nuevo Testamento y hojas de bambú, hilo de algodón, ladrillos, barro e iluminación, 270 x 30 x 20 cm

su riesgoso tránsito sobre un frágil puente colgante que en sus extremos tiene espejos. Exigente consigo misma (bueno, con los demás también), alude en su obra a esa autocompetencia o autorrivalidad a la que se someten quienes continuamente se esfuerzan para superar sus propios logros anteriores.

Hay quienes suponen que el proceso llamado de evangelización es algo del pasado. Que es algo que existió durante el inicio del expansionismo europeo en nuestro continente (periodo, el expansionista, que por cierto subsiste). Sin embargo, en ese intento permanente de las oligarquías locales y transnacionales por someter a los indígenas, una táctica tan importante como la de prohibirles el uso de sus propios idiomas es la de erradicar el tipo de pensamiento mítico-mágico prerreligioso, adonde lo haya, y la de prohibirles la práctica de religiones propias, donde existan. Algunas veces estas tácticas son aplicadas de manera simultánea y, en otras ocasiones, indistintamente alguna precede a la otra. *Traducción del Nuevo Testamento* se refiere a las traducciones de textos bíblicos con las que misioneros de toda ralea pretenden impedirles a los indígenas el ejercicio de su derecho al libre pensamiento. Pero también, dadas las características de la instalación, y dada la actividad que Laura realiza en varias comunidades de nuestro continente como promotora de la elaboración de ese papel en el cual y por el cual muchos indígenas han de escribir su propia historia, una lectura complementaria de esta obra supone el uso, para tales fines, no sólo de fibras de plantas locales sino, además, de papel reciclado que, en el caso de aquel que contuvo textos bíblicos, implicaría su traducción a un nuevo papel para nuevos usos.

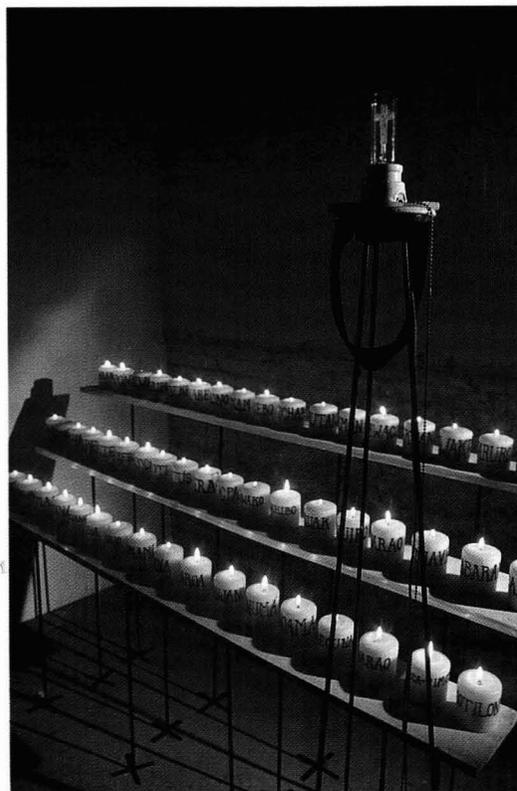
Con la referencia, en el título, a la mutilación que implica la extracción de piezas dentarias, en su *performance* e instalación *El arte de extraer muelas* Anderson Barbata se refiere al dominio lingüístico-religioso que se ejerce sobre los indígenas, con la pretensión de restarles esa agresividad y fuerza que las muelas simbolizan. A diferencia de otras obras de su autoría, en ésta no hay dientes ni muelas, salvo en el título. Hay en cambio cuarenta y cinco velas perfumadas, cada una con el nombre de un idioma indígena que actualmente se habla en Venezuela, colocadas sobre largueros. Laura inicia su *performance* llevando sobre su cabeza un foco cuyo filamento tiene el perfil de una llama. Enseguida enciende una gran vela, que porta en su mano, y que tiene la palabra *español* escrita con letras mayúsculas. Después inflama con la gran vela las demás, transmisión de fuego que implica una amenaza de extinción para las velas perfumadas. Luego apaga la vela mayor, la coloca sobre el piso y permanece por



El arte de extraer muelas (Venezuela), performance e instalación, 1996, 45 velas perfumadas, una vela hecha a mano, base, focos e instalación eléctrica, varias dimensiones

unos instantes próxima a las cuarenta y cinco velas pequeñas. Retira de su cabeza el foco, lo sitúa sobre un tripié alto, lo apaga y lo sustituye con otro foco cuyo filamento tiene forma de cruz cristiana. Enciende éste. Y se retira.

En su *performance* e instalación *No-tengo-quien-me-ayude-en-casa* Laura se refiere al plano de lo laboral. Obligar a los indígenas a trasladarse a las ciudades no indígenas de sus países o de otros países y privarlos de sus idiomas, son fases de un proceso mediante el cual se espera privarlos de su condición misma de indígenas. De su identidad. De su orgullo indígena. De sus nexos comunitarios y familiares. Para que padezcan aislados y en condiciones de vulnerabilidad un papel que les ha sido asignado por los no indígenas: el de sus sirvientes. Dado que es la misma autora quien ejecuta su *performance*, las connotaciones respecto al papel social de las mujeres son claras. Una mujer indígena que labora directamente como sirvienta para otra mujer (y en realidad para una sociedad machista, desde luego), le atenúa a ésta, en apariencia, su condición de dominada que asimismo le ha sido impuesto.



Con *Santos y profetas* Anderson Barbata establece un vínculo con su producción previa. Vínculo estilístico, ya que en lo tocante al tema, anteriormente ya había abordado aspectos de la relación entre lo indígena y lo no indígena. Se trata de exvotos tridimensionales, como los que son utilizados en Brasil. Dos extremidades inferiores, dos superiores y dos senos que la artista ha complementado con plumas de aves: atributos con los que en diversas áreas indígenas se alude a

esos seres que en occidente son nombrados santos o profetas. Dos lecturas complementarias caben aquí: la de los martirios que padecen los indígenas al ser adoctrinados y la de la apropiación indígena de aspectos del cristianismo, vía el énfasis que en el aspecto del sufrimiento hacen los misioneros.

Las diez tribus perdidas de Israel son cuatro espinas de puerco espín (animal africano-asiático-europeo), cada una de ellas con una pluma rematada con un ornamento de estambre. Laura ha ubicado y fotografiado esta obra suya —a la manera del arte procesual y, a la vez, a la manera de la fotografía construida— en sitios diversos. Como se sabe, con la locución “tribus perdidas de Israel” se alude a los grupos poblacionales israelitas del norte que fueron deportados en masa por sus conquistadores asirios en el año –721 hacia Mesopotamia y Media. El que estos grupos hayan desaparecido para la historia hebrea ha permitido especulaciones diversas (incluso la que se refiere a que alguna tribu llegó a América) pero, en este caso, permite establecer un símil: entre las tácticas aunadas a los expansionismos está la de las deportaciones masivas (que tantas veces ha sido practicada y que continúa siéndolo) de quienes habitan territorios que son codiciados, así como la del ulterior repoblamiento de tales territorios... aunque a veces las oligarquías no requieren hacer deportaciones. Les basta con hacer que las condiciones de supervivencia de las zonas que desean ocupar empeoren. Los éxodos ocurren entonces. Así son movilizados tantos indígenas. ¿Cuatro en lugar de diez? El número cuatro indica *la totalidad de aquello* a lo que se alude. Y la palabra tribu, en el contexto de las agresiones que



No-tengo-quien-me-ayude-en-casa, performance e instalación, 1996, silla, hojas de plátano, implementos de limpieza, uniforme y colorante, varias dimensiones

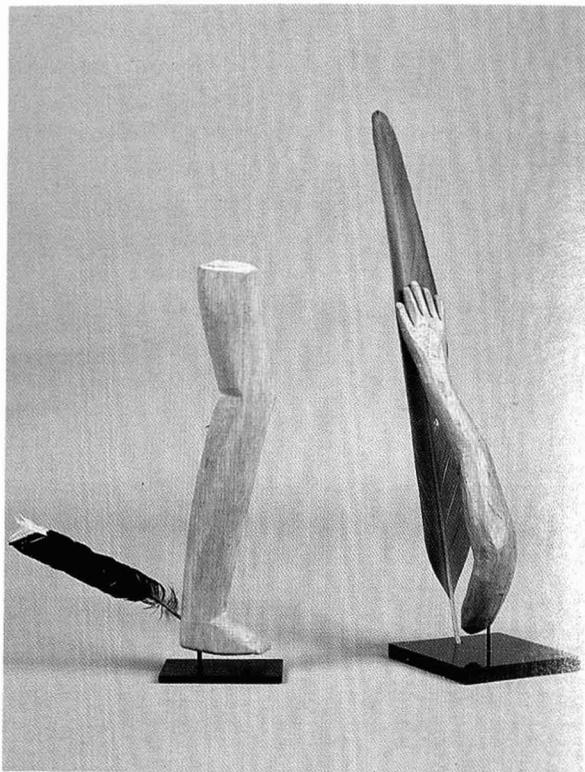
en nombre del cristianismo padecen los indígenas venezolanos es acertada, ya que hay misioneros que se hacen llamar integrantes de “nuevas tribus”.

La referencia que Anderson Barbata hace a la literatura dramática maya posimperial en *El Libro de los magos del Popol vuh* es constancia de la comprensión que ha conseguido del mundo indígena. Si en el *Popol vuh* la privación de la dentadura equivale a la pérdida de la fuerza agresiva, de la juventud y de la capacidad de defensa; de la energía vital, en suma. Y si, por ende, la sustitución, por granos de maíz blanco, de los dientes que brillan en la boca como perlas —como se asienta en dicho texto— equivale a provocar debilidad, envejecimiento, frustración y, finalmente, muerte, el llamado a evitar ser vencido con engaños queda subrayado mediante una referencia convergente: la que se refiere a que, en ciertas áreas del México antiguo, algunos muertos eran enterrados con perlas en sus bocas.

Un rosario: realidades independientes, unificadas. Caos ordenado. Y apoyo mnemotécnico para la oración. *Dios te salve María*: rosario de cinco grupos integrados con cinco granos de maíz, cada grupo separado por un fósil (cinco fósiles en total), más un extremo con cinco perlas, separadas del resto del rosario por una muela humana, extremo que remata en una hoja, aislada, como símbolo de dicha y prosperidad. La superficie de hojas sobre la que se halla el rosario es representación del conjunto de una colectividad. Deseos de bienestar, en distintas circunstancias, para seres distintos, entonces. Y dialéctica en el título: el rezo destinado a

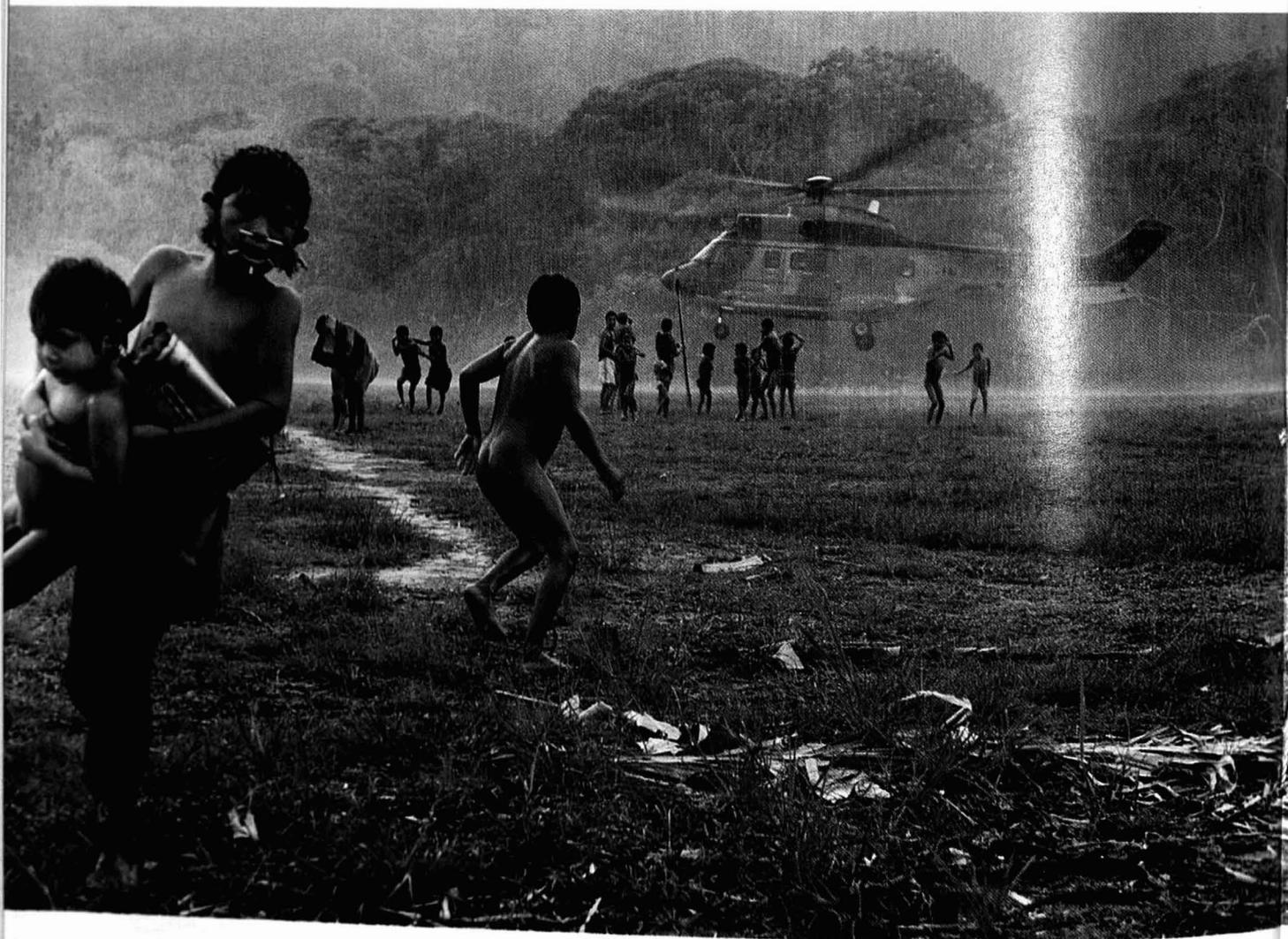
la deidad no indígena, que es la deidad dominante, aquella que no comprende los idiomas no indígenas, ocurre con el apoyo de un rosario confeccionado, entre otros, con elementos que originariamente fueron indígenas.

Sin duda, *Eptome o modo fácil de aprender el idioma náhuatl* es una obra con una inusual potencialidad para impactar de inmediato a quienes la presencian. Vista desde una cierta distancia, esta instalación y escultura parece una ofrenda ritual relacionada con el ciclo agrícola, específicamente con el cultivo del maíz. E incluso algo más mundano, como el secado de mazorcas sobre estructuras hechas con cañas de carrizo atadas con mecates. Sin embargo la obra despierta la curiosidad de las personas, quienes al acercarse un poco más descubren que las mazorcas están hechas con muelas y dientes humanos en lugar de granos de maíz, y que cabellos también de humanos hacen las veces de filamentos vegetales. Su fuerza expresiva a algunos repele; a otros inquieta; a muchos intriga. A otros más estremece o incluso conmueve. Esto es prueba inequívoca del alto grado de atrevi-

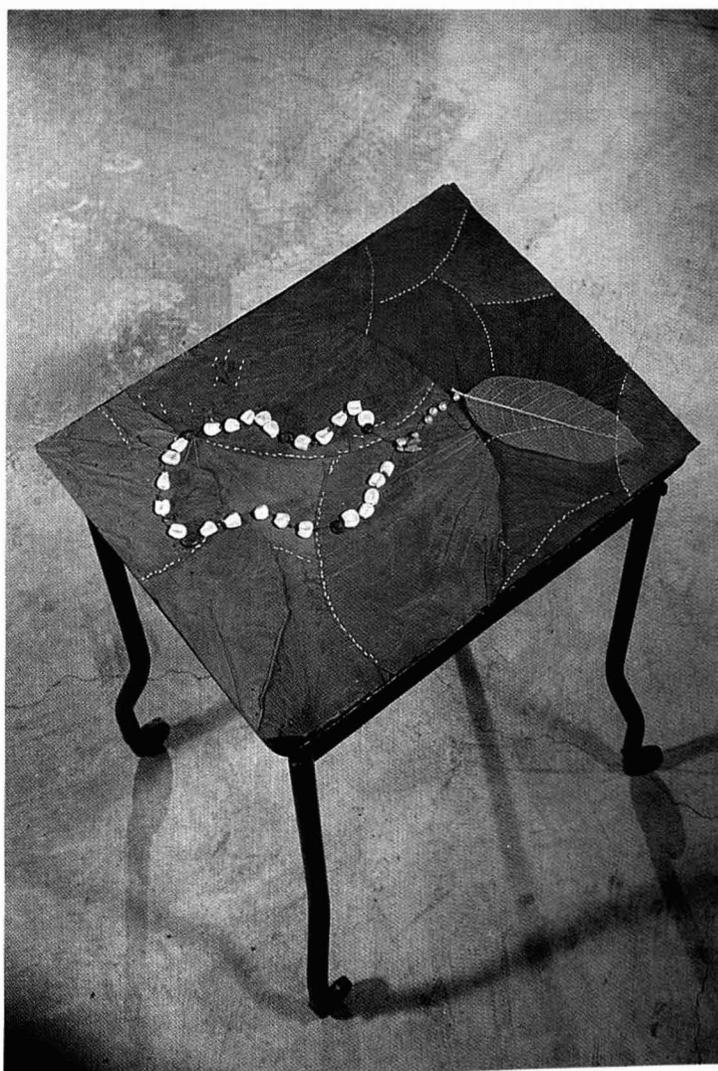
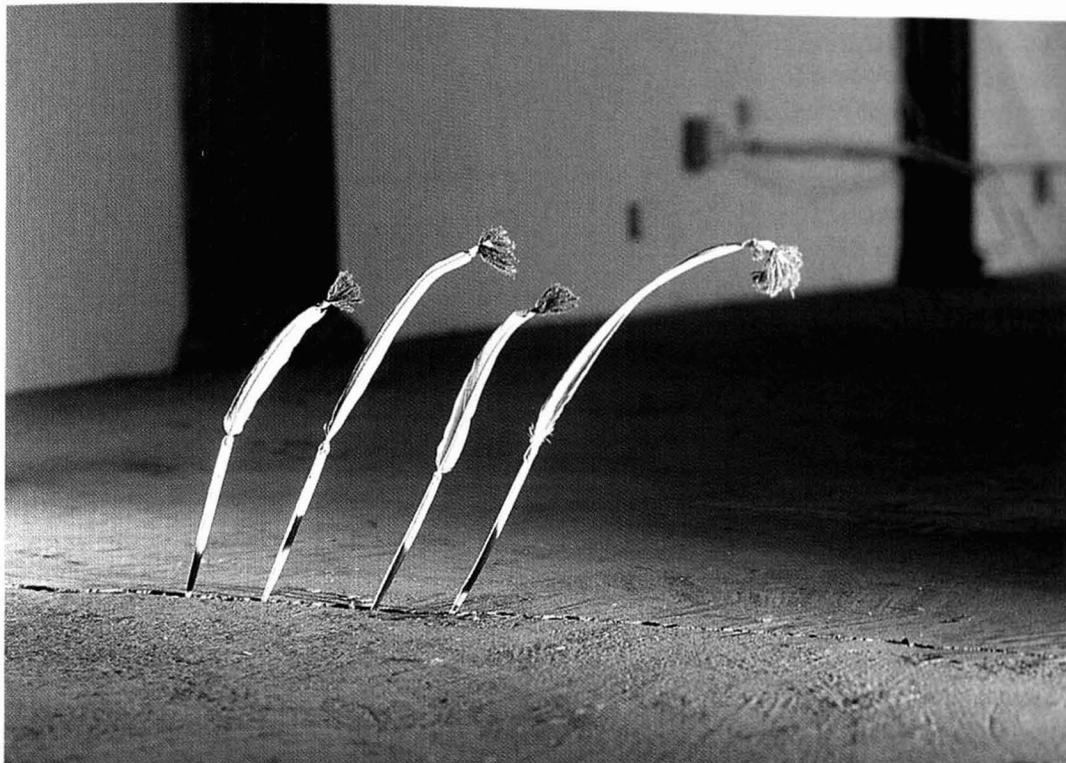


Santos y profetas (detalle), instalación y escultura, 1995, exvotos de madera con plumas de aves/bases diversas, varias dimensiones

En el orden del caos, 1996, impresión cromógena, 27.9 x 35.6 cm



Las diez tribus perdidas de Israel,
instalación,
1995,
cuatro espinas
de puerco espín,
plumas y estambres
de algodón,
45 cm de altura



*Dios te salve
María,*
instalación,
1996,
rosario hecho
con maíz, fósiles,
perlas y muela
humana/hojas/
mesa de metal,
65 x 45 x 35 cm

miento artístico que Laura es capaz de conseguir. Y es constancia inequívoca del alto grado de comprensión que ha logrado del mundo indígena hasta el punto de proceder ella misma como indígena. El maíz es, sí, fundamental para la cultura náhuatl. Está relacionado con el sol, con el mundo y con el ser humano. Es “venerado por encima de todo, fuente esencial de la vida”, entiende Soustelle. Es regalo de la deidad indígena... Todo esto mucha gente lo sabe o puede indagarlo. Y los enterados verán referencias a las estructuras que los aztecas utilizaron para la exhibición ritual de corazones o de cráneos. Pero el saber provocarles a los no indígenas reacciones de desasosiego semejantes a las que les causan un primer enfrentamiento con esculturas aztecas o la lectura de prácticas rituales nahuas, no cualquiera lo consigue. Anderson Barbata participa con esta estupenda obra, por estas fechas, en la Bienal de La Habana.

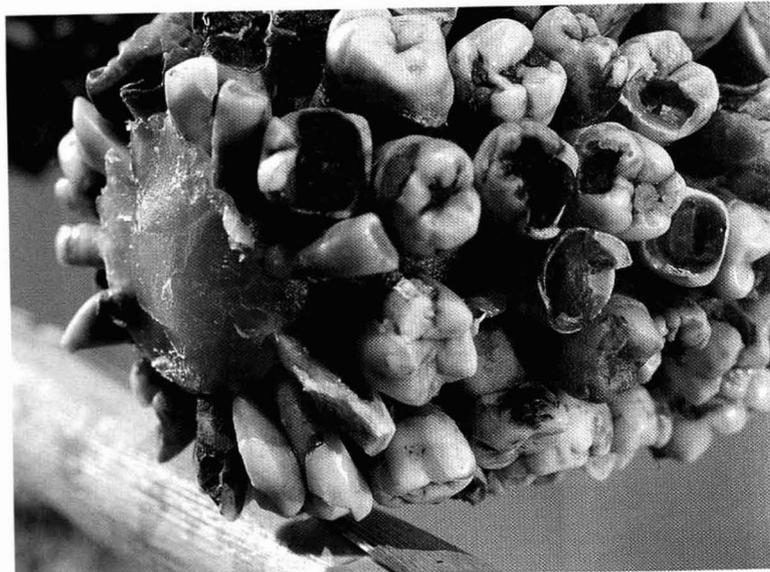
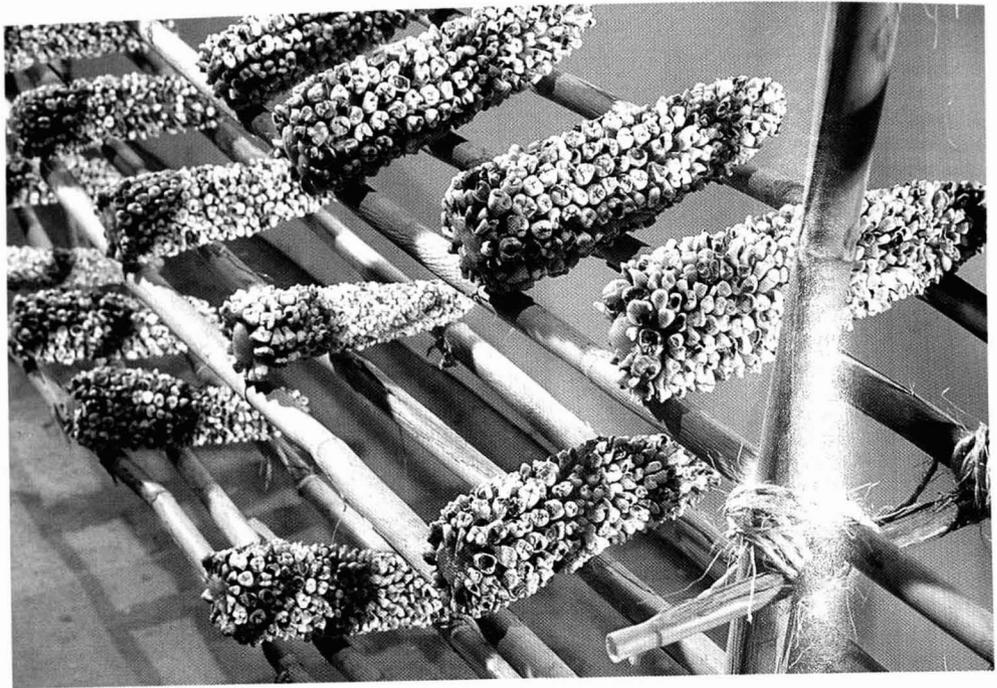
Dos ángeles de yeso, semiocultos por granos de maíz dentro de un plato de madera, son los elementos centrales de la instalación

Dichosos los invitados a esta cena. Las connotaciones del vínculo entre cristianismo y alimento pueden ser miradas, en lo tocante a las relaciones entre indígenas y no indígenas, de una manera que no por sarcástica es menos objetiva: como la conversión de los indígenas al cristianismo a modo de requisito para que obtengan alimento. O, lo que es peor, como requisito para que reciban la promesa de que obtendrán alimento. Obra concisa, a muchos sorprende e incluso a algunos agrade.

Lectura del nuevo Evangelio es un políptico, integrado con cuatro dibujos, en grafito y cera sobre hojas de papel hecho a mano a partir de papel reciclado y fibras de abacá. Como consta en ciertos fragmentos de texto que son legibles en estas hojas, el componente reciclado del papel proviene de un Nuevo Testamento, con lo que resulta claro el llamado de la autora a transformar los materiales, así como a darles usos tales como los educativos, de modo que las personas enfrenten cada vez menos obstáculos para expandir sus marcos de referencia. Los indígenas, pero no sólo, ya que la eliminación de prejuicios entre la población no indígena sería concomitante con el establecimiento de las relaciones de equidad que se precisan. La iconografía de la obra alude al uso del nuevo papel en la educación, pues contiene mensajes exentos de prejuicios: de astronomía, zoología, botánica y anatomía.

Proyecto de autodemarcación es una sorprendente instalación de dos metros de altura en la que Laura reproduce el mapa del territorio venezolano Ye'Kuana, cuyos linderos fueron establecidos por los propios indígenas con base en sus tradiciones culturales, contenidas en el *Watuna*. Mediante cientos de diminutos fragmentos de hojas de orquídeas, cada uno sostenido por un alfiler, representa la tierra, en tanto que los ríos están representados por pequeños trozos de papel que provienen de un ejemplar del Nuevo Testamento, publicado en idioma Ye'Kuana, precisamente. Lucha y unidad entre contrarios, otra vez: a la asombrosa fuerza del mundo indígena, misma que ha hecho factible desde su sobrevivencia hasta logros importantes como el del proyecto de autodemarcación de su territorio, se le opone la agresiva presencia del cristianismo que los misioneros *neotribales* transportan por los ríos del territorio Ye'Kuana.

La instalación *Nueve de la noche y todo sereno* está basada en el recurso de lo dramático. Sobre un larguero hay seis esquemáticas casitas, cinco de las cuales están resueltas con cerillos —referencia a su potencial incendiario, además de recordatorio de que los cerillos están hechos con maderas provenientes de la devastación de selvas tropicales en las que existen territorios indígenas— y la restante con finas ramas.



Epítome o modo fácil de aprender el idioma náhuatl, instalación y escultura, 1996, piezas de cera de Campeche con dientes humanos y cabellos/estructuras de carrizo y mecate, varias dimensiones

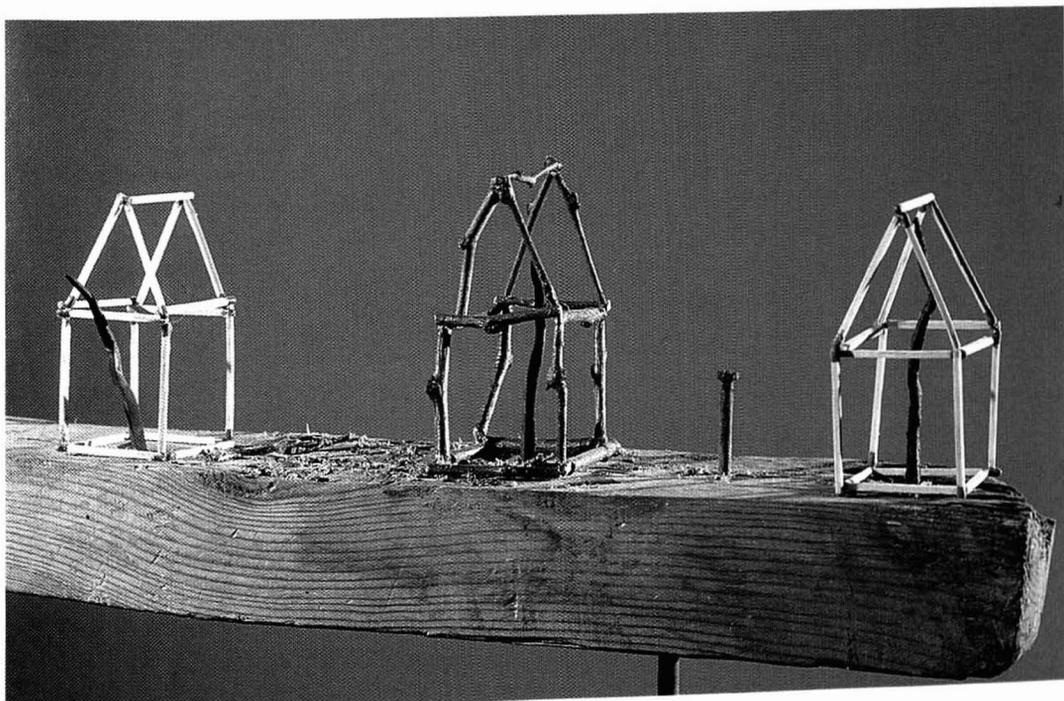
Proyecto de autodemarcación (detalle), instalación, 1996, Nuevo Testamento en idioma Ye'Kuana, hojas de orquídeas, cera y alfileres, 200 x 140 x 70 cm



Sólo que en el interior de cada casita hay un siniestro (y, en proporción, inmenso) clavo, tosco y herrumbroso, con su punta hacia arriba. Y a un lado de la escena, otro clavo, éste semihundido en el larguero. Todo sereno... preludio de que la quietud puede romperse.

Emblemática del conjunto de obras del que forma parte, la fotografía *En el orden del caos* no ha de ser tenida, sin embargo, por sintética de la serie a la que da título. Es, más bien, testimonio de una realidad que indigna y que ha sido el detonador para que Anderson Barbata se haya propuesto, con sus obras recientes, enfatizar de una manera cada vez más radical el que las condiciones para la equidad entre indígenas y no indígenas continúen siendo tan adversas. Propiciar la toma de conciencia, mas no manipular, es lo que la autora consigue con esta estremecedora escena, tan actual como intemporal. Con esta imagen, de soluciones estilísticas vinculadas a las de la cinematografía, Laura confirma la vigencia de aquella reflexión con la que Christian Metz advierte en contra de los peligros de conseguir cintas *verostmiles*, en su sentido de convencionales, e invita a aproximarse a la verdad (verdad en

Nueva de la noche y todo sereno (detalle), instalación, 1996, madera, clavos de hierro, cerillos y ramas, 136 x 113 x 16 cm



el arte) por el camino de la madurez expresiva y (o) por el de los tratamientos temáticos subversivos. Ella transita por ambos.

¿Pulsión de muerte por sobre la de vida? En su elocuente instalación *El viaje (autorretrato)* Anderson Barbata más bien rezuma valentía para la autorrepresentación, incluso en circunstancias de muerte (tema que ella ha abordado en fases previas de su trayectoria, aun cuando entonces resaltó el aspecto de la muerte como sacrificio). Vida digna y muerte digna, es un clamor que comparte. En su instalación la autora se representa digna y descabezada (como toda aquélla encargada de personificar a Xilonen que “decapitada, se convertía en diosa al morir”, según lo narra Soustelle) en la popa de una canoa en cuya proa la precede su acompañante y guía canino, émulo de Xólotl. Los nueve ríos que durante cuatro años hay que recorrer para llegar al último nivel de Mictlan son de pétalos de cempasúchil.

El afán clasificatorio que algunos no indígenas tuvieron durante el inicio del expansionismo europeo en nuestro continente fue selectivo. Así, por ejemplo, el médico Francisco Hernández pronto completó su *Historia de las plantas de Nueva España*, inventario botánico de indudable utilidad práctica que le había sido encomendado por la oligarquía española de entonces. No sucedió así con la clasificación de los idiomas indígenas—no se diga ya su estudio, preservación y enseñanza—, que incluso ahora continúa siendo desdeñada. La instalación homónima del libro de Hernández, de Anderson Barbata, está resuelta con cirios y velas. Sobre vigas, en distintos niveles, están los cirios y las velas mayores, sesenta y cuatro en total, cada uno con el nombre escrito con encáustica de un idioma indígena que actualmente se habla en México, y con el número de personas que lo hablan. Junto a este grupo, una vela más, la única encendida, tiene escrita la palabra *español*. Sobre el suelo, unas sobre sus bases y otras derribadas, velas pequeñas llevan los nombres de los numerosísimos idiomas mexicanos extintos. De unos hay registro; de otros sólo la noticia de que existieron. Los pabilos de todas son rojos. Al frente, una terrorífica tijera de hierro conserva la ominosa marca de haber servido para cercenar los pabilos.

Un arte político que genera respuestas políticas, eso es *En el orden del caos*. Un arte que no sólo cuestiona o critica las causas de la imposición ideológica o del exterminio de los indígenas; que no únicamente exalta la supervivencia de lo mejor de la América antigua ni que sólo constituye el vehículo para una valiente autorrepresentación. Sino un arte que, además de conseguir todo esto con enorme solvencia, al tener cabida en ferias, bienales y tantas otras exposiciones prestigiadas, increpa a las oligarquías en uno de sus múltiples dominios: el de la cultura artística. Un arte que da testimonio del proceso de liberación pero que a la vez forma parte activa de tal proceso. En todo esto radica la valía cultural de los planteamientos actuales, tan bienvenidos, de Laura Anderson Barbata. ♦



El viaje
(autorretrato),
instalación,
1996,
canoa de madera,
figuras de cera
y maíz/pétalos de
cempasúchil;
canoa y figuras:
40 × 20 × 144 cm

La (son)risa de Julio Torri

♦
SERGE I. ZAITZEFF

Alfonso Reyes —el primer comentarista de su amigo Julio Torri— vio con claridad allá por 1913 algunos de los rasgos más característicos del futuro autor de *Ensayos y poemas* (1917) y *De fusilamientos* (1940). Dice Reyes:

Y el cuento se hace crítico, burlesco y extravagante. Como en Julio Torri *nuestro hermano el diablo*, un poseído del demonio de la catástrofe que siente el anhelo del duende para apagar las luces en los salones y derribar la mesa en los festines: un humorista de humorismo funesto, inhumano, un estilista castizo y un raro sujeto en lo personal.¹

En seguida Reyes supo apreciar la limpidez estilística de la prosa de Torri y en particular la presencia de un humor extraño. Pocos años más tarde otro ateneísta, Martín Luis Guzmán, en *A orillas del Hudson* (1920), calificará a Torri de “humorista impávido”.² Décadas después Luis Leal señalará como nota dominante de la prosa de Torri “el más sutil humorismo”.³ Lo cierto es que el desencanto escéptico de Torri encuentra su mayor expresión en la ironía, aunque a veces ésta se impregna de humor. A continuación nos proponemos examinar los textos de Torri que más se acercan a la expresión humorística con el fin de identificar sus elementos más peculiares.

En el mundo de Torri el tratamiento de la muerte incorpora a menudo una especie de humor. En “La vida del campo”⁴ la manera de tratar este tema se aparta radicalmente del espíritu festivo, de la carcajada que suele caracterizar el arte de México. Por lo contrario, ahí se narra con la mayor seriedad el caso insólito de un muerto y de un borracho que, rumbo al camposanto, conversan sobre la vida del campo, o sea, la muerte bajo tierra. Todo el



texto está estructurado sobre la incongruencia entre lo que dice el muerto —una apología de las condiciones de su nueva existencia— y la realidad de lo que describe. Con perfecta naturalidad se pretende que la muerte es igual a la vida —los amigos, el sol y el canto de los pájaros; incluso la alegría de la tierra es “contagiosa” aunque “un poco húmeda”—. El humor controlado típico de este texto le da vuelta al convencional ideal bucólico que tradicionalmente (desde la antigüedad) se asocia con el campo. La última frase refuerza esa visión curiosa del tema: “La vida del campo tiene también sus atractivos.”

En un texto como “De funerales”,⁵ Torri se vale de un estilo seco, cortado, sin emoción, para atacar el comportamiento sentimental, excesivo y ridículo de los seres humanos en los funerales. Desde el principio se establece el tono característico cuando leemos: “Hoy asistí al entierro de un amigo mío. Me di-

¹ “Nosotros”, en *Nosotros*, núm. 9, marzo de 1914, p. 220. Reproducido de *La Revista de América*, París, 1913.

² *Obras completas*, vol. 1, FCE, México, 1984, p. 97.

³ *Breve historia del cuento mexicano*, 1956, reeditada por la Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1990, p. 85.

⁴ *Ensayos y poemas*, en Julio Torri, *Tres libros*, FCE, México, 1964, p. 17.

⁵ *Ibid.*, p. 23.



vertí poco, pues el panegirista estuvo muy torpe.” La yuxtaposición inesperada de esas dos frases ya produce en el lector una reacción que está entre la sonrisa y la risa. En pocas líneas apretadas, Torri quita a los ritos mortuorios su solemnidad y emotividad al fijarse en lo absurdo de ciertas situaciones: la alabanza al difunto, el género de la oratoria fúnebre, la hipocresía emocional. La muerte no debe ser tomada en serio y por eso el narrador se burla de los excesos que la acompañan. Las convenciones y los lugares comunes provocan en Torri la crítica y la risa.

Uno de los textos más interesantes y más conocidos de Torri es “De fusilamientos”, escrito en plena Revolución (1915) aunque no aparece publicado hasta 1992.⁶ Con el fin de criticar la “institución” del fusilamiento—tan presente en esos años—se evita toda referencia a lo importante para concentrarse en pormenores triviales y verlo todo desde una perspectiva insólita, o sea, considerando el fusilamiento como acto estético. En esta visión volteada de la realidad los asesinos parecen ser dignos de admiración y lo insignificante adquiere una desmesurada importancia. Así se insiste, el día de la ejecución, en los efectos lamentables de la madrugada o en el comportamiento carente de “gracia y decoro” de los soldados, así como en su “deplorable aspecto”, el cual hace sufrir “atrozmente” a los reos, quienes piden que se les venden los ojos para no verlos. Igual humor negro se utiliza cuando se da como explicación de la palidez de los condenados la “baja calidad del licor”. El humor (la risa) resulta del hecho de reducir algo trágico a algo trivial mediante explicaciones inadecuadas o irrelevantes. En vez de presentar los fusilamientos como actos sangrientos, éstos son tratados como si fueran representaciones artísticas poco apreciadas, sin embargo, por un público insensible. El narrador implacablemente irónico sostiene que de no mejorarse la calidad de aquel “arte”, seguirán escapándose los reos. Con innegable maestría Torri logra mantener una perfecta distancia humorística-irónica a través de un control exacto del tono y del léxico. Oscilando sutilmente entre el humor y la ironía “De fusilamientos” es un excelente ejemplo de lo que llamamos la (son)risa de Torri.

El humor negro se da también en “El ladrón de ataúdes”, texto no publicado por el propio Torri,⁷ en el cual aparece desde una perspectiva estética un caso insólito y despreciable. Una vez más se distorsiona deliberadamente el enfoque pero, además, la presencia de elementos extravagantes introduce una nota verdaderamente humorística. Hay ataúdes que rebasan los tres metros para poder acomodar a personalidades como la duquesa de Ollendorff, quien mide unos dos metros ochenta centímetros y está casada con un tenor italiano. Igual que en la prosa anterior, está ausente la indagación moral y predomina irónicamente un punto de vista estético. La eficacia del texto depende de la absoluta objetividad que se mantiene desde el principio hasta el final, técnica que también se observa en el famoso relato “La cocinera”,⁸ modelo de humor negro. Excepcional e inesperadamente irrumpe aquí el horror cuando se descubre en los deliciosos tamales de la notable cocinera un “precioso dedo meñique de niño”. Los horripilantes crímenes cometidos por la “milagrosa” cocinera, no obstante, no afectan ni el tono de la narración ni la actitud de los comensales. La matanza de niños no indigna a esos hedonistas apasionados por la gula. El carácter absurdo y exagerado de las conversaciones (antecedente de Ionesco) refuerza el humor festivo de la narración hasta la irrupción de un humor más macabro. Sin emoción y con innumerables incongruencias, el hecho narrativo es visto desde un ángulo oblicuo y distorsionado. Detrás de la (son)risa se esconde la censura indirecta de una sociedad insensible, sin sentido moral, sin moderación. La hipérbole, el humor, la ironía, el *understatement* británico (Torri admiraba mucho a los humoristas ingleses) se combinan libremente en ese original cuento de horror.

A veces el humor se debe esencialmente a situaciones absurdas por ser exageradas. En “Fantasías mexicanas”,⁹ por ejemplo, dos carruajes se encuentran en un callejón y ninguno quiere retroceder hasta que por fin interviene el virrey después de “tres días con sus noches”. La excesiva duración del encuentro y la hiperbólica enumeración de títulos que intercambian los aristócrata-

⁶ *Azulejos*, febrero de 1922, p. 14 (con ilustración de Diego Rivera). Luego en *De fusilamientos*, en *Tres libros*, pp. 49 y 50.

⁷ Junto con otros textos de Torri dimos a conocer esta breve prosa en *El ladrón de ataúdes* FCE, México, 1987, pp. 19 y 20.

⁸ *De fusilamientos*, en *op. cit.*, pp. 73 y 74.

⁹ *Ensayos y poemas*, en *op. cit.*, p. 43.

tas causan un efecto humorístico y ponen de relieve lo ridículo del intransigente concepto del honor heredado de la cultura española. En contraste con estos aspectos deliberadamente exagerados, la estampa se elabora con un mínimo de palabras y desde la perspectiva de un narrador omnisciente. En el caso de otra fantasía titulada "Era un país pobre",¹⁰ el humor resulta de una situación imaginaria llevada a un extremo absurdo. En esa utopía la literatura se convierte en un recurso valioso que se cotiza en la bolsa de valores de aquel país y por lo tanto adquiere una inesperada importancia. Poco a poco lo incongruente va aumentando y produciendo efectos humorísticos e irónicos. La próspera industria de la literatura ya tomada en serio acaba por resolver todos los problemas de la nación, la cual goza de un impresionante auge económico. Aprovechando el vocabulario del mundo de las finanzas, Torri construye esa sociedad utópica que será abruptamente sacudida por el inevitable derrumbe de los precios, causado por la aparición de libros complicados y torturados. Como para darle más verosimilitud a esa fantasía, se conservan algunas imperfecciones del mundo normal. No faltan por eso los "retrasados" en la crítica literaria o los malos poetas. Además, como en el *boom* de los años sesentas (evocado irónicamente por Monterroso¹¹), el de Torri, imaginado casi medio siglo antes, suscita el interés de los extranjeros; se publican numerosas traducciones, "algunas infelicitísimas aunque a precios verdaderamente reducidos". La (son)risa es lo que determina este cuento, que viene a ser un reflejo al revés de cualquier país materialista donde la literatura y las artes en general han perdido su prestigio. Con sonrisa escéptica, Torri suele juzgar a los escritores como lo hace a menudo Monterroso. Tal es el caso del escritor cuyo ideal era llegar a ser otro Goethe y por eso escribía sobre cualquier tema. La vanidad desmesurada de ese literato sin genio es cruelmente burlada y castigada. De hecho, sus funerales no fueron un éxito, nadie lo comparó con Goethe y, peor aún, aparecieron inesperadamente dos faltas de ortografía en su epitafio. Sin piedad, Torri se mofa de tales ambiciones con estas "Xenias",¹² forma satírica usada por Goethe para censurar los defectos de los escritores. Con igual sonrisa maliciosa se cuenta la historia de un profesor universitario que precisamente por carecer de ideas propias triunfa en la sociedad y en la crítica literaria.¹³ Esta relación de causa-efecto es presentada como si fuera lógica o irrefutable. Paradójicamente este maestro carece de lo más importante, es decir, la capacidad de pensar. La ironía se vuelve mordaz cuando por fin, luego de largos años, ese repetidor de ideas ajenas consigue tener una pequeña idea suya.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 38-41.

¹¹ "Dejar de ser mono", en *Movimiento perpetuo*, Joaquín Mortiz, México, 1972, p. 85.

¹² *Ensayos y poemas*, en *op. cit.*, p. 42.

¹³ "La humildad premiada", en *México Moderno*, 1º de agosto de 1920, p. 21. Luego en *De fusilamientos*, en *op. cit.*, p. 56.

La sonrisa maliciosa es también el rasgo característico de "Gloria mundi",¹⁴ texto en el cual se examina la rápida subida y bajada de un burócrata mexicano. La conducta humana, frecuentemente absurda y ridícula, es tema predilecto de Torri, quien lo observa todo con agudeza y lucidez. En esta narración le fascina la transformación repentina de un pobre empleado cuando las circunstancias lo propulsan a una posición de poder. Esta situación da lugar a múltiples matices de lo humorístico y lo irónico. No sólo se señalan idiosincrasias extrañas a la vida política del país sino que se insiste en el comportamiento algo extravagante del señor Medrano, quien "asentó sus reales en el lujoso despacho del subsecretario". La vanidad humana, la ineficacia del sistema, la crueldad del poder son criticados por Torri con una comprensiva sonrisa/risa en los labios. En Torri la línea divisoria entre humor e ironía es casi imperceptible y suele borrar-



se. La rueda de la fortuna sigue dando vueltas y de repente Medrano es expulsado de aquel reino y condenado a trabajar "en los sótanos, debajo de la escalera de servicio", o sea, en el lugar más apartado y de menos prestigio. De su "pasada y efímera grandeza" ha caído en el anonimato total. La rapidez y el tamaño de la caída contribuyen al impacto humorístico/irónico. La (son)risa casi se convierte en mueca cuando el narrador concluye que su "héroe" lo tenía todo para triunfar: "el imponente volumen de su cuerpo, la voz de barítono, el levitón... su inane verbosidad".

El uso del absurdo es llevado a un extremo y produce efectos aún más humorísticos en "De la vida maravillosa de Salva-

¹⁴ *El Nacional*, 2 de abril de 1993, p. 3; *Universidad*, febrero de 1936, pp. 11 y 12. Luego en *De fusilamientos*, en *op. cit.*, pp. 77-81.

Obstáculos”, temprano texto de 1912 y no rescatado por Torri.¹⁵ Escrito con auténtico deleite, este cuento fantástico ofrece casos inverosímiles como componer las cabezas de todas las niñas del mundo, perfeccionar las conversaciones, eliminar la paradoja, repartir perfectamente la población, en fin, abolir el caos del mundo mediante un concepto exagerado del orden y la razón. Aunque la ironía —dirigida a las mujeres, al matrimonio, a los poetas, a los maestros de escuela, a los norteamericanos— no puede faltar, aquí la rica imaginación del autor crea situaciones altamente humorísticas (basadas en la hipérbole) que casi provocan la risa. Se trata de un cuento fantástico que indirectamente critica los excesos del pensamiento racional y aboga por una actitud mucho más libre y flexible. La exageración sirve para ampliar los peligros que presenta el espíritu extremadamente rígido y científico. En “La conquista de la luna”,¹⁶ otra incursión en la ciencia ficción, el efecto humorístico se debe a la presencia de situaciones inesperadas o inverosímiles. Dice José Balza que “leer a Torri es voltear la realidad”,¹⁷ y de hecho en esta breve narración de



1914 el mundo se ve transformado y perfeccionado por la influencia de los conquistados. En tal utopía se había abolido la literatura y —como dice Torri maliciosamente—

los tísicos eran muy solicitados en sociedad, y los moribundos decían frases excelentes. Hasta las señoras conversaban intrincadamente, y los reglamentos de policía y buen gobierno estaban escritos en estilo tan elaborado y sutil que eran incomprensibles de todo punto aun para los delincuentes más ilustrados.

¹⁵ *El Mundo Ilustrado*, 18 de febrero de 1912, p. 16. Luego recogido en nuestra edición de Julio Torri, *Diálogo de los libros*, FCE, México, 1980, pp. 57-59.

¹⁶ *Nosotros*, enero de 1914; *Vida Moderna*, febrero de 1916. Luego en *Ensayos y poemas*, en *op. cit.*, pp. 13 y 14.

¹⁷ “Torri y Garmendia: los dioses preborgeanos” (de próxima aparición en *Quimera*).

Cuando Torri vuelve la mirada hacia el pasado y reexamina ciertos mitos, su visión crítica y original (como lo hará Juan José Arreola) se tiñe de humor e ironía. Así es su interpretación de cómo desaparecieron los unicornios. A partir de la legendaria atracción de estos animales fantásticos por las vírgenes, la imaginación de Torri elabora una teoría que propone que no subieron al Arca de Noé sencillamente porque allí “triste es decirlo, no había una sola doncella”.¹⁸ Además, se oponen a la elegancia y belleza de los unicornios la insensibilidad y el materialismo del venerable Noé (comparado a un hombre de negocios norteamericano). La (son)risa inicial desemboca al final en una mueca amarga al aseverar que el silencio es “lo único respetable que nos queda”.

Mediante el uso moderado del humor, Torri dirige sus dardos a diversos aspectos de la existencia humana —especialmente los defectos y las flaquezas— y en algunas ocasiones él mismo se vuelve protagonista de sus ficciones y ensayos. Dentro de esta línea destaca “Anywhere in the South”,¹⁹ texto de claro origen autobiográfico. Se mofa de sí mismo al verse como modesto profesor de incierto porvenir y como mal poeta que no tiene “credenciales en regla del Parnaso” y que “podría contribuir con más de una a las Cien Peores Poesías Líricas Mexicanas”, alusión paródica a la conocida antología de Antonio Castro Leal.²⁰ El humor se intensifica al imaginar situaciones en una posible vida conyugal con la femenina Miss Smith: “yo cantando himnos a su lado en un templo de paredes desnudas”, o “la caravana de semanas, alimentando preocupaciones crematísticas bajo el ventilador insomne”, o víctima de una falla mecánica en el desierto de Arizona. Entre el humor, la tristeza y la ternura, Torri contempla esa vida imaginaria que le promete el aburrimiento más completo. No obstante, se trata de una de las raras ocasiones en la obra de Torri en que la mujer es presentada con afecto y no con ironía. Cabe notar que en sus cartas —especialmente a Alfonso Reyes²¹— Torri suele autorretratarse con burla y escepticismo y se convierte en antihéroe de sus confesiones burocráticas y sentimentales. Igual que al observar a los demás, su propia imagen le provoca la (son)risa. Esta actitud que está a medio camino entre la ironía y el humor es la que mejor capta la manera muy personal que tiene Torri de contemplar el mundo. Estos textos de suma brevedad y perfección son únicos en su época también por su empleo del humor y la ironía. Sus lecciones no pasarán inadvertidas en México por Monterroso, Arreola y un gran número de escritores jóvenes. Torri enseñó que la inteligencia y el humorismo son perfectamente compatibles, o como lo ha formulado Monterroso —el pariente espiritual de Torri—: “El verdadero humorista pretende hacer pensar, y a veces hasta hacer reír.”²² ◆

¹⁸ “Los unicornios”, *De fusilamientos*, en *op. cit.*, pp. 73 y 74.

¹⁹ *Examen*, 20 de noviembre de 1932, p. 7. Luego en *De fusilamientos*, en *op. cit.*, pp. 66 y 67.

²⁰ *Las cien mejores poesías (líricas) mexicanas*, Porrúa Hermanos, México, 1914. También participaron en la elaboración de esta antología Manuel Toussaint y Alberto Vázquez del Mercado.

²¹ Véase nuestra edición de Julio Torri, *Epistolarios*, UNAM, México, 1995.

²² “Solemnidad y excentricidad”, en *Movimiento perpetuo*, p. 100.

Qué verde era nuestro Valle

CARLOS VÁZQUEZ-YANES

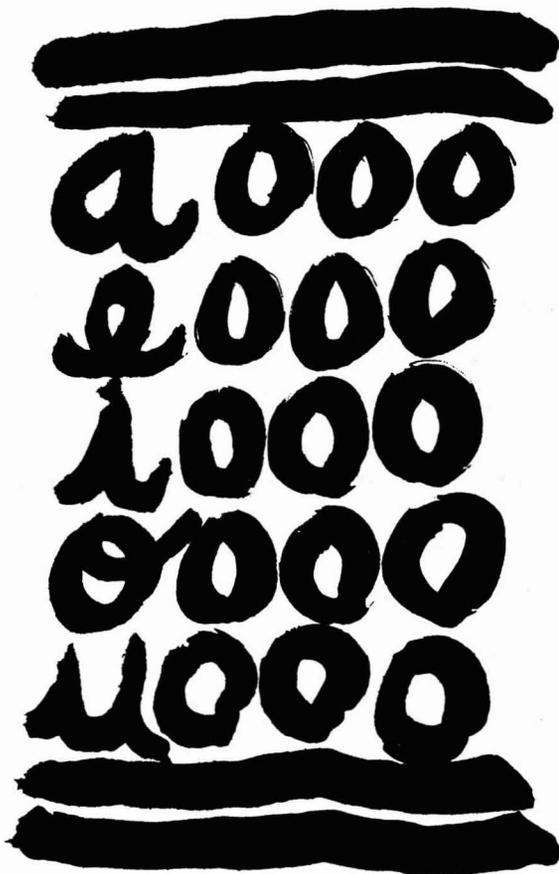
El Valle de México está ocupado en la actualidad por un conglomerado urbano de gigantescas proporciones donde resulta muy difícil identificar elementos de la naturaleza original del paisaje. Las zonas habitadas trepan por todas las colinas de los alrededores del Valle y ya empiezan a cubrir los pies de las montañas más altas hacia el sur y el occidente de la ciudad. De la vegetación primitiva sólo subsiste la que cubre las cumbres más elevadas—apenas una pequeña fracción de ella—; sin embargo, diversas reconstrucciones del antiguo paisaje natural del Valle, anterior a su poblamiento, nos lo presentan como un lugar de excepcional belleza natural y gran riqueza biológica.

La cuenca endorreica del Valle contenía cinco grandes lagos comunicados entre sí. Actualmente, sobre sus lechos, ya en gran parte secos, se asientan ahora diversas zonas de la ciudad. También varios arroyos permanentes descendían de las montañas transitando a través de galerías de árboles hasta alimentar los lagos con su caudal. Estas corrientes de agua se encuentran ahora en su mayor parte entubadas o convertidas en vertederos de desechos.

La vegetación natural que rodeaba aquellos lagos y arroyos estaba en su mayor parte formada por extensos bosques de fisonomía diversa. La reconstrucción más completa de la apariencia y composición que debieron tener aquellos bosques la escribió el distinguido botánico doctor Jerzy Rzedowsky en 1975 y 1979. Según su descripción, el norte del Valle era más seco que el sur; la vegetación semiárida difería considerablemente de la del sur por su aspecto más bajo y disperso. Aún hoy es posible encontrar matorrales secos o xerófilos que contienen sólo arbustos y cactáceas como los nopales. Los ejemplares de esa vegetación con más parecido a auténticos árboles eran las yucas o izotes, posiblemente mucho más escasas ahora que en el pasado.

En los alrededores de la mayoría de los lagos y hacia la parte central, occidental y sur del Valle, se asentaba una flora formada por diversos tipos de bosques. Los árboles característicos de las orillas de los cuerpos de agua, como varias especies de sauces, ahuehuetes, algunos álamos, ailes o alerces, entre otras plan-

tas, bordeaban las playas lacustres y los arroyos y formaban bosques riparios y en galería, que colindaban con los bosques de tierra más firme. De esas florestas aún nos queda un importante número de ahuejotes, nombre local de los hermosos sauces de copa delgada y alargada que crecen cultivados por los campesinos para consolidar las chinampas, en lo que todavía subsiste del antiguo Lago de Xochimilco. En la época prehispánica, los ahuehuetes se cultivaron en Chapultepec y otros lugares, pero la mayoría de ellos ha muerto por la desecación del suelo. Los



ahuehuetes y los ahuejotes se han llegado a cultivar también en algunos parques y jardines modernos, aunque nunca son muy abundantes en ellos, pese a su gran belleza.

Las tierras más firmes y las laderas de las montañas alrededor de los lagos estaban ocupadas por combinaciones de cinco tipos de bosques principales, distribuidos de acuerdo con la altura de las pendientes y del microclima de algunas barrancas. En el orden de mayor a menor superficie cubierta por ellos, eran el bosque de encinos, el bosque de pinos, el bosque de oyameles (abetos), el bosque mesófilo de montaña y el bosque de enebros o juníperos. El de encinos era posiblemente el más característico del Valle y se extendía sobre las colinas y la parte baja de las montañas.

El Valle, como todo el resto del país, contenía muchas especies diferentes de encinos. Muchos de estos bellos árboles de oscuro y denso follaje seguramente llegaron a alcanzar alturas considerables, sobre todo en terrenos de suelo profundo, húme-



dos y protegidos de los vientos, y constituían florestas frescas y sombreadas donde moraba una gran diversidad de otros tipos de plantas, así como animales, todos los cuales en conjunto formaban un ambiente sumamente agradable y de gran belleza. Con los encinos convivían otras especies de árboles como ciertos pinos, ailes, fresnos, madroños, capulines y tejocotes; pero la mayor variedad de árboles se encontraba en las barrancas más húmedas donde se extendía el bosque mesófilo que, además de las especies antes mencionadas, comprendía el tecuáhuil, el limoncillo, el cuahu-chichic y otros árboles exclusivos de ese ambiente particular.

Desde la época prehispánica hasta principios del presente siglo, los encinos constituyeron la principal fuente de madera para producir carbón vegetal, que fue el principal combustible utilizado en los hogares y las industrias; por ello los encinares casi desaparecieron. Sin embargo, la sustitución del carbón vegetal por combustibles derivados del petróleo y por el gas está propiciando la recuperación de algunos encinares, sobre todo en algunas montañas del occidente del Valle.

En las zonas más montañosas abundaban y aún perviven los pinares, aunque ahora su extensión ya es muy reducida y se encuentran profundamente dañados y alterados por la tala y los incendios frecuentes inducidos por los campesinos, los excursionistas y algunas personas con padecimientos mentales des-

tructivos. Los pinares están formados por un cuantioso número de diferentes especies de pinos y en medio de ellos llega a haber también encinos, oyameles, enebros, ailes, madroños, capulines y fresnos.

Los magníficos bosques de oyameles, con su fisonomía de bosques de "árboles de Navidad", mal llamados pinos, recuerdan superficialmente a los bosques de abetos de la taiga boreal. Ellos cubren las montañas a alturas sobre los 2 700 metros sobre el nivel del mar y frecuentemente admiten en su seno otros árboles como pinos, encinos y ailes. Actualmente los oyameles existen en el Desierto de los Leones y otros parques nacionales. Estos bosques han sido el sostén de la industria papelera desarrollada en los alrededores de la ciudad, ya que el oyamel produce una madera excelente para la producción de pasta de celulosa. Desgraciadamente hoy en día los grandes grupos de oyameles comienzan a ser invadidos por zonas habitacionales y han sufrido el embate de plagas de descortezadores, al mismo tiempo que

los diezman los incendios, la tala clandestina, la contaminación atmosférica, el pastoreo de ganado y los daños causados por el tránsito humano frecuente.

En el fondo del Valle había varios tipos de vegetación no boscosa pero no por eso menos diversos. Entre ellos podemos mencionar la rica vegetación acuática de los lagos, ríos y zonas pantanosas, en la que destacaban los tulares, los juncales, las ninfas de hojas flotantes y

hermosas flores blancas y otras plantas flotantes de diversas especies como las lentejillas de agua. En los terrenos de suelos salinos cercanos al lago más bajo del conjunto, el de Texcoco, también crecía una flora peculiar de plantas resistentes a la abundancia de sales, como el romerillo y el chamizo y algunos zacates.

Mención especial requiere la flora del extenso y abrupto Pedregal de San Ángel, por su riqueza en especies únicas. El matorral que lo caracteriza se encuentra bastante bien conservado en la Reserva Ecológica del Pedregal, custodiada por la UNAM. En ella prosperan especies como el palo loco, la dalia silvestre, el tepozán, el tabaquillo o la mala mujer, el copalillo, algunas cactáceas y magueyes, orquídeas y muchas otras especies características de lugares rocosos. Recientemente nuestra Universidad ha publicado un interesante libro sobre la historia geológica, biológica y cultural de este mal país, editado por César Carrillo Trueba.

Dada la brevedad de este escrito no podemos describir con detalle las causas de la transformación radical del paisaje del Valle hasta su transformación en lo que tenemos en nuestros días. A los lectores que deseen profundizar en ello les recomendamos la obra de Exequiel Ezcurra, ecólogo e investigador universitario. Asimismo, a los lectores interesados en conocer la fauna de mamíferos

de la zona, les recomendamos la lectura del libro muy completo de los zoólogos Gerardo Ceballos y Carlos Galindo.

Durante los años en que el Valle de México ha estado poblado por seres humanos, la composición de especies vegetales se ha enriquecido con la llegada de plantas de otras partes del país y del resto del mundo. Sabemos que los pobladores indígenas de la región introdujeron diversas plantas de ornato o medicinales procedentes de otras áreas del país, pero es difícil determinar cuáles se encuentran actualmente integradas en forma natural a la vegetación espontánea. Respecto a los árboles, existe la sospecha de que el colorín podría ser una de ellas. Sabemos además que antes de la Conquista se propagaron activamente varias especies de árboles del Valle como los ahuejotes, los ahuehetes y posiblemente los fresnos.

Después de la conquista europea se intensificó la llegada de nuevos tipos de árboles al Valle, principalmente especies valiosas de frutales como los olivos, duraznos, manzanas, ciruelos y varios otros, si bien ninguno de ellos llegó a integrarse a la vegetación silvestre, ya que todos ellos, para implantarse, han de ser cultivados. Un caso distinto es el del por todos conocido árbol de pirú o pirul. Éste fue traído intencionalmente del Perú, posiblemente como una planta de ornato o medicinal, por emigrantes que se movieron hacia México desde aquel país en el siglo XVII. Ciertas aves diseminaron muy eficientemente las semillas de esa plata y crecieron espontáneamente con facilidad. De esa manera, hoy forman una parte importante del paisaje del Valle. Es posible que durante su expansión hayan desplazado árboles nativos que antes eran más comunes como las yucas y algunos encinos. En la actualidad los pirules también se utilizan como vegetación urbana en parques y jardines y se los emplea en medicina popular. Sus frutos se venden en los mercados como alimento de pájaros en cautiverio.

Por mucho tiempo los fresnos constituyeron los árboles plantados más a menudo en calles y jardines de la ciudad. Llegaron a adquirir tallas notablemente grandes en lugares como Coyoacán y Tlalpan. En el presente, su número ha disminuido mucho y se los sustituye con otros árboles como los álamos, que resisten mejor la contaminación atmosférica. En el Paseo de la Reforma, muchos de los fresnos originales han muerto y ahora abundan en él los álamos y los truenos.

Durante la dictadura de Porfirio Díaz el arbolado urbano experimentó un gran desarrollo y se crearon múltiples parques y jardines. Fue entonces cuando comenzó la introducción masiva de especies arbóreas exóticas de ornato. Destacan entre ellas las espectaculares palmeras de Islas Canarias que llegaron a abundar en varias hermosas avenidas. La mayor parte de ellas fue destruida cuando el imperio del automóvil terminó por apoderarse totalmente de la ciudad hace veinticinco años, merced a la construcción de los ejes viales. Otros árboles exóticos que ahora predominan en el paisaje urbano del Valle y también en muchas zonas rurales son eucaliptos, casuarinas, acacias y araucarias de Australia, cipreses de Europa, cedros templados de Asia, truenos y nísperos de Japón, jacarandas de Brasil, laureles de la India, ficus de Asia, los álamos plateados y de otros tipos de Europa y

los Estados Unidos, entre gran número de especies. Información mucho más detallada sobre el arbolado urbano puede obtenerse en las obras de Ismael López Moreno, Lorena Martínez González y Alicia Chacalo Hilu.

Sería maravilloso poder reconocer, recuperar y conservar áreas en el Valle donde aún se extienda la vegetación e imperen las condiciones naturales originales, como nuestra Universidad ha hecho con el Pedregal de San Ángel, de manera que todos los habitantes de la región presentes y futuros, tengamos a nuestro alcance aunque sea una pequeña muestra de la gran riqueza natural que antes existió en el lugar donde vivimos. ♦



Bibliografía

- Carrillo Trueba C. (editor), *El Pedregal de San Ángel*, UNAM, México, 1995.
- Ceballos, G., y C. Galindo, *Mamíferos silvestres de la Cuenca de México*, Limusa, México, 1984.
- Ezcurra, E., *De las chinampas a las megalópolis: el medio ambiente en la Cuenca de México*, FCE (La ciencia desde México, 91), México, 1990.
- López-Moreno, I. R. (editor), *El arbolado urbano de la Ciudad de México*, UAM-A, Instituto de Ecología (Ciencia y Tecnología, 2), México, 1991.
- Martínez González, L., y A. Chacalo Hilu, *Los árboles de la Ciudad de México*, UAM-A, México, 1994.
- Rzedowski, J., *Flora y vegetación en la Cuenca del Valle de México. Memoria de las obras del Sistema del Drenaje Profundo del Distrito Federal*, vol. 1, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1975.
- Rzedowski, J., y G. C. de Rzedowski, *Flora fanerogámica del Valle de México*, Compañía Editorial Continental, México, 1979.

Galeones



CONCHA GARCÍA

Cuando recogía la ropa
deseé morirme, luego llegaron
ellos. No era posible
una transfiguración de la realidad
tan repentina. Una fisura
desconocida fue hacia mis sienes
y bloqueé mi mirada, lo supe
porque alguien pretendía
que yo eligiera el vino en aquella
secuencia. Me esforzaba cada instante
en resultar ingeniosa y me salían
de la boca preguntas como
¿hay senderos? ¿esto es real?
Al mirarles, bastante antes
de que empezase todo, yo notaba
debilitarme, sabía que un cambio,
un repudio, algo demasiado reprimido
les hacía sombra en los dedos.
El ojo que no sostiene miradas
la tez que se oculta en sonrisa
de tejado viejo.
Hice que cayera la página
sobre un sexo, sobre una de las maneras
más precisas de estar viva.

*Yo era taquimecanógrafa en la audiencia provincial
pasabas a las diez con una mano ocupada
te irradiaban crispadas noches
y tu cuerpo se proyectaba en mi ordenador
como si fuese el fundamento de la pantalla
eso hacía que un raro resplandor
me cegara ante la taza de café.*

Ellos bajan hasta aquí y derraman sentimientos
de candores repugnantes.

*Te tenía subrayada en el calendario
para amenizar el día, como si el deseo de fuga
me obligara a quedarme sentada
en un estúpido encuadre limitado
por una sensación
y la lengua se me ponía curvada.*

*Podrías hacer la prueba cuando pasas
en el lejano ardor en que te mueves
para que no me expliques
que quizás lo hayas olvidado.*

¿Qué es lo que se olvida? Una arcada
de asco, un día en pendiente.

*Galeones, como sombras de un alma
que ya no cree en lo fugaz.*

Galeones que se olvidan con todo su volumen.

Galeones tus ojos.

Metástasis

JUAN ARTURO BRENNAN

En el almanaque de platino se leía, simplemente: *Decoration day*. Desde el anochecer de verano, Kullervo y Raymonda no hacían más que contemplar el almanaque adornado con cuatro estampas noruegas, esperando la llegada del gran día. Como si el amanecer no fuera suficiente, el advenimiento de la celebración fue anunciado también por el cuerno mágico del doncel que, desde la lejanía, repetía con insistencia la hipnótica plegaria de san Gregorio. Kullervo y Raymonda salieron de su trance, borraron de su memoria las once transparencias y abandonaron la torre de cristal de Tintagel, que se convirtió en un fósil al recibir el primer rayo del sol.

Kullervo y Raymonda, descendiendo vertiginosamente por las dunas de sal, llegaron hasta el campamento de Wallenstein para difundir la nueva y convocar a la celebración del rito. Pero el campamento estaba abandonado y el reloj de flores había detenido su marcha cinco veces cinco lustros atrás. Las huestes del caballero de la rosa habían descendido sobre el campamento, fulminando a los guardianes de la reliquia; entre el ulular del viento negro se escuchaba aún el lamento de Ariadna. Al escucharlo, Raymonda emitió un sordo sollozo, y una astilla de plata rodó por su mejilla. Kullervo pasó el dorso de su mano por el rostro de Raymonda, y con su voz de acero, invocó:

—*Come, ye sons of art!*

No hubo respuesta; el campamento desierto seguía inmóvil y silencioso. Kullervo tomó a Raymonda del brazo y juntos se alejaron hasta el promontorio de Sísifo. Desde ahí, Kullervo hizo un ademán irrepetible y el campamento comenzó a disolverse con un sonido de xilofonías; las nubes descendieron lentamente y cuando el campamento hubo desaparecido, una urraca ladrona y un murciélago comenzaron su eterna lucha por los despojos.

Kullervo y Raymonda se incorporaron a la corriente marina y partieron hacia otros confines a celebrar las efemérides. En el trayecto vieron a otros que, como ellos, buscaban la fantasía de cada día. Vieron a Don Quijote velando las armas junto a una lánguida Semíramis; más allá, al diablo cojuelo tratando inútil-

mente de descubrir el secreto de Susana; y sobre la cresta de una ola dorada, a la hija de Pohjola poniendo todo su empeño en volver a la vida al patito feo. A pesar de todo, el recuerdo del fantasmagórico campamento no se alejaba de Raymonda; Kullervo la acostó en su regazo y la arrulló cantando los sinuosos poemas para Mí y narrando, una vez más, la leyenda de Nicolás de Flue. Poco a poco, con el *crescendo e diminuendo* de la voz de Kullervo, Raymonda quedó profundamente dormida, y soñó con el catálogo de flores.

Años después, la corriente marina que transportaba a Kullervo y Raymonda desembocó en la ladera de la montaña de octubre. Kullervo despertó a Raymonda; abandonaron las olas y se internaron en el sendero silvestre de Istar, en el que ida y vuelta parecían una sola. El sendero terminó abruptamente en una planicie de roca, más allá de la cual se abría un abismo sin fondo. Consternados, Kullervo y Raymonda unieron sus miradas durante un largo instante; después, tomados de la mano y con los ojos cerrados, invocaron a Apolo Musageta. De las rocas surgió una tonante voz que respondió a la invocación:

—*Domine exaudi...*

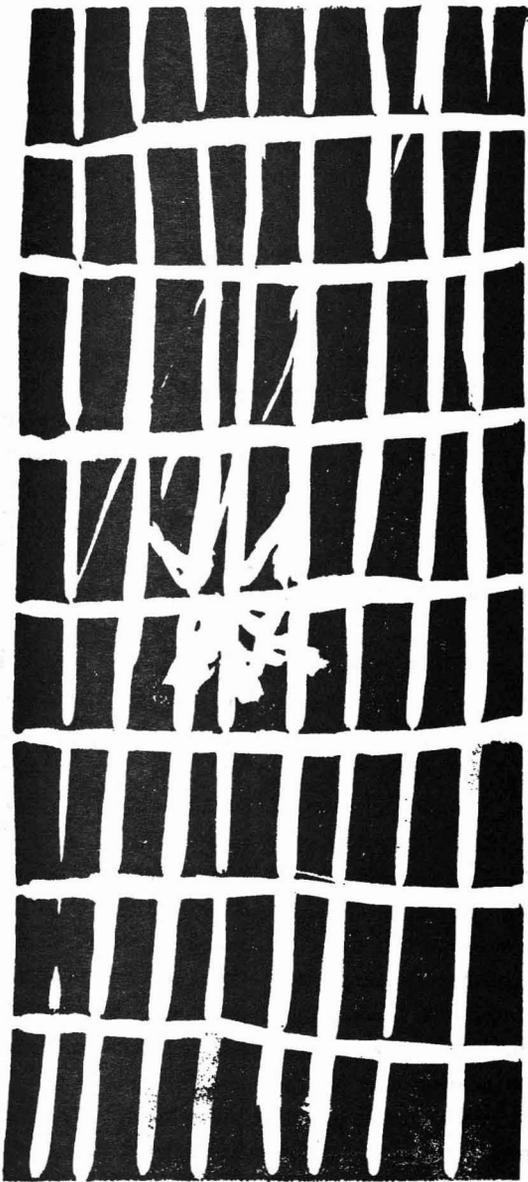
Raymonda se separó de Kullervo, se acercó al borde del abismo y escuchó. Una melodía indefinible y vaga subía desde el fondo. Raymonda murmuró suavemente:

—*O sia il cornetto da posta.*

Y en un instante, el abismo se pobló de figuras sonoras. Caminando sobre ellas, Kullervo y Raymonda cruzaron hasta el otro lado. En cuanto eran pisadas, las figuras sonoras desaparecían, formando una invisible cascada que se precipitaba al fondo del abismo produciendo extrañas disonancias al caer. Terminada la jornada y con el hostil abismo a sus espaldas, Kullervo y Raymonda se tumbaron a descansar y a compartir la siesta de un fauno que dormitaba a la sombra de un árbol de jade. Kullervo se quitó la capa y la extendió sobre el suelo; Raymonda soltó su cabello y se tendió sobre la capa. La doncella exhaló un dulce suspiro que perfumó el atardecer y se durmió. Kullervo montó guardia a su lado, y durante la larga noche, los bandar-log

volaron sobre el paraje, derramando su encantamiento sobre Raymonda.

Al enésimo amanecer, las campanas de Zlonice repicaron con poderosa armonía. Kullervo tocó la frente de Raymonda; ella abrió los ojos y se hizo la luz. Raymonda arregló su cabello, se levantó y con los ojos vueltos hacia los soles gemelos entonó



los Salmos de Chichester, al tiempo que Kullervo levantaba su capa y la colocaba sobre sus hombros. El cielo perdió su color y los soles gemelos vibraron al unísono; la celebración debía comenzar. Kullervo se arrodilló, y sobre la arena congelada trazó con líneas translúcidas: *Decoration day*. Tomó luego a Raymonda por el talle y esperó la respuesta a su llamado.

La atmósfera recorrió el tornasolado espectro una y otra vez. Raymonda construyó para ellos un gran aposento marmóreo; Kullervo hizo la consagración de la casa y, poco a poco, comenzaron a llegar los personajes para la celebración del rito. Cuando todos estuvieron reunidos en el interior, Kullervo trazó un enig-

mático símbolo en el aire; la penumbra los rodeó y las paredes de mármol comenzaron a latir rítmicamente. Se iniciaba el rito, presidido por Kullervo y Raymonda desde lo alto de una escalinata cóncava.

Apareció primero El Chueco; hizo una gran reverencia y pasó las manos sobre el piso bruñido. Los presentes pudieron ver entonces todas las escenas del bosque, repetidas una y otra vez en un ciclo infinito. Con una sonrisa cristalina, Raymonda despidió al Chueco, que recogió sus imágenes, las guardó en su joroba y se fue. De un rincón, saltó un niño de tez pálida y miembros frágiles. Abrió una pequeña bolsa de cuero y de ella extrajo innumerables juegos y artificios. El niño y los sortilegios maravillaron a todos, hasta que Kullervo hizo una seña con la cabeza. Los sortilegios regresaron por sí solos a la bolsa y, finalmente, el niño se hizo muy pequeño y penetró también en la bolsa, que fue rápidamente arrojada a otro rincón. Del fondo de la penumbra surgió entonces el patético duque de Bomarzo. Con el semblante desfigurado y con su voz cascada y plañidera, describió uno por uno a todos los habitantes de su bosque de monstruos. Raymonda tuvo piedad de él; lo convirtió en estatua de porcelana y todos lo adoraron. Con su gran capa, sus botines de fieltro y su sombrero emplumado, Till Eulenspiegel irrumpió en el aposento, descolgándose desde el altísimo techo, haciendo cabriolas y dando grandes voces. Tras él jalaba una larga cadena de diamantes a la que estaba sujeto Shylock. En un instante, ambos tomaron sus posiciones y se enfrascaron en su duelo de historias. Till Eulenspiegel contó el cuento del zar Saltán, y Shylock le respondió con la historia de Armida abandonada. Exhaustos al terminar, decidieron recitar estrofas aleatorias. Kullervo, asombrado, interrogó a Raymonda con la mirada. Ella, tímidamente:

—Polifónica—, dijo.

Kullervo sacudió la cabeza, escéptico.

—Monodia—, respondió.

Raymonda, entonces, se inclinó sobre él y se atrevió a decir:

—Rítmica.

Ante lo cual, Kullervo ordenó que siguiera el rito. Till Eulenspiegel y Shylock se evaporaron ruidosamente con sus estrofas. Los que quedaban bailaron entonces las danzas del fuego nuevo al compás de unos acordes de cristal que descendían de las alturas. De todo ello resultó una paráfrasis en polifonía que anunció que el rito tocaba a su fin. Cada uno de los oficiantes bailó siete hai-kais y se retiró; el rito había sido cumplido.

Kullervo y Raymonda quedaron solos en el aposento y oyeron a lo lejos el veloz galope del jinete de bronce que cruzaba la llanura en busca de Ariodante. Se envolvieron en la polimorfia de sus sentidos y yacieron juntos, siendo preservados de los pecados de vejez.

Nueve días más tarde nació Undine, unigénita y perfecta. Kullervo y Raymonda la observaron largamente y Undine comenzó a crecer ante sus ojos. Del interior de su cuerpo surgieron entonces armonías nunca antes escuchadas, y comenzó su ciclo. Kullervo y Raymonda murmuraron entonces, a coro:

—Y su sangre ya viene cantando.

Luego lloraron, agradecidos, eternamente. ♦

La autobiografía como género literario

RENÉ AVILÉS FABILA

Para mi amigo Juan Bruce-Novoa, cariñosamente

Michel Tournier, en un libro inteligente y hermoso, *El vuelo del vampiro*, se refiere a los géneros de ficción y los contrapone a los que como la autobiografía, las memorias, los diarios, etcétera, son cercanos al documento, a la historia o al periodismo. Tournier precisa:

Aquí conviene hacer una distinción importante entre las obras de ficción —la novela, el teatro, la poesía— y las no inventadas (documentos, tratados, memorias). A mi ver, sólo las primeras son intencionadamente creadoras, dado que las segundas remiten a una realidad externa de la que pretenden ser imagen veraz, vale decir servil. Como a pesar suyo, niegan la parte de creación que le es propia, de acuerdo con un argumento cuya ambigüedad guarda algo de mala fe. “Yo no invento nada; sólo reproduzco las cosas tal como son o como fueron”, afirman a coro el historiador, el físico, el doctrinario. (Esta misma actitud la encontramos en el fotógrafo, quien al tiempo que reclama la paternidad de sus fotografías, afirma su fidelidad a lo real así como era en el momento en que lo fotografió.)

Los géneros de prosa narrativa se reducen a dos: cuento y novela, y quedan sin duda dentro de la ficción, lo que los ingleses denominan *prose fiction*, para distinguirla del ensayo, la crítica, los diarios, las autobiografías y los libros de memorias. Son, independientemente de su extensión, una sucesión de hechos que pueden ser producto de la fantasía o que han sido tomados de la realidad, pero en ambos casos predomina la ficción, han trascendido a las personas y hechos que les dieron nacimiento y son una realidad literaria. Esto lo ha precisado Mario Vargas Llosa en su célebre texto “La verdad de las mentiras”. No importa cuántos préstamos un novelista le deba a la realidad, finalmente se impone la ficción; no cuenta que alguien señale sus relaciones con determinado suceso: se ha convertido en arte. Y lo mismo ocurre con las novelas construidas a partir de hechos históricos. Por ejemplo, en *Noticias del Imperio*, a veces encontramos a un

Benito Juárez imposible de aceptar, tampoco la verdadera historia de Carlota pareciera coincidir con la del personaje creado por Fernando del Paso. Los datos exactos carecen de interés, estamos dentro de la literatura, no dentro de la historia, las licencias son válidas. Esto, al parecer, queda claro. Nadie puede decir que la Tina Modotti de Elena Poniatowska no corresponde al personaje histórico. Se trata de dos Tinas. Una es histórica, la otra literaria.

Michel Tournier parte de un supuesto falso: que los libros de memorias, los diarios y las autobiografías corresponden puntualmente a la realidad; es decir, no mienten como los cuentos, las novelas, las obras de teatro y los poemas. Estamos de acuerdo con esto último: los literatos mienten, engañan, distorsionan la realidad para mejorarla (¿dónde quedó el marinero, Alexandre Selkirk, que dio origen al soberbio héroe de Daniel Defoe, Robinson Crusoe?), transforman personajes históricos; pero no en lo primero. También los diarios y las autobiografías pueden pertenecer (aunque ése no sea su propósito) a cierto grado de ficción. Y en el caso de la historia hay alguna analogía. También puede ser ficción. Dos ejemplos, distantes en el tiempo: qué pasa con el ave Fénix, suponemos que existió porque el llamado padre de la historia, Herodoto, así lo consigna en su obra *Los nueve libros de la historia o Historias*, según la edición. Algo parecido ocurre con la lectura de Bernal Díaz del Castillo. En su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* acepta que sus triunfos militares no se deben tanto al hierro y al caballo sino a la ayuda divina, aunque no tan clara como la veía Francisco López de Gomara (cfr. capítulo XXXIV). Tampoco la famosa objetividad prevalece en el estudio de ciertos personajes de talla. Napoleón Bonaparte en Europa, Benito Juárez en América. ¿Dónde colocamos al segundo: dentro de las páginas de Francisco Bulnes y José Vasconcelos que lo detestaban o en las de Ralph Roeder y Héctor Pérez Martínez que lo admiraban? ¿Esto es historia, una ciencia, o podemos aceptar que la obra de muchos de ellos resulta semejante al texto literario y acepta las falsedades o, para decirlo en términos cordiales, la interpretación y la reconstrucción?

Pero si esto sucede con la arrogante historia que se considera una ciencia, qué podemos aguardar de los diarios, las autobiografías y los libros de memorias. Creo que muy poco. El libro *Qué es la literatura* de Salvat habla de la dificultad de distinguir la fantasía de la realidad aun en estos géneros.

En las biografías —explica la obra didáctica—, en las memorias, en los dietarios o en los diarios íntimos no siempre resulta fácil discernir entre lo real y lo imaginario. El autor puede poner de más y de menos, puede idealizar y mitificar según su capricho o conveniencia. El elemento subjetivo interviene quiérase o no. Antes que nada, se trata de confeccionar una imagen, bien sea negativa, o bien, positiva.

Esta posibilidad llevada a extremos podría darle a una autobiografía la posibilidad de ser leída como una novela. Al contrario, muchos grandes novelistas han querido ajustarse tanto a la realidad, que se asustan al no lograrlo. Tal podría ser el caso de José María



Arguedas. Según refiere Mario Vargas Llosa en su libro *La utopía arcaica*, cuando Argüedas escucha de varios críticos que su trabajo no refleja exactamente la realidad de los indígenas peruanos, se deprime y siente que ha fracasado. Es curioso que buscando la fidelidad, haya olvidado o dejado de lado la intensidad de su prosa y la densidad poética de sus tramas.

Para probar que la literatura es capaz de apropiarse de la realidad sin necesidad de alterarla, rodearla de ficciones, el inmenso Truman Capote inventó un género: *non-fiction* y de esta manera escribió esa obra colosal que es *A sangre fría*. Según la pretensión de Capote, tal libro no podría ser leído sino como copia de la realidad, como un gran reportaje, quizá como historia novelada. Todos sus elementos están fielmente tomados de la realidad, su autor nada inventó. Sin embargo, para muchos de sus lectores existen dudas: ¿pudo Truman meterse en el interior de Perry y Dick cuando iban a morir?, ¿el fue el vehículo que transmitió con sumo cuidado cada íntimo pensamiento de los asesinos de la familia Clutter cuando salían de la celda para llegar a la sala de eje-

cuciones? Se antoja difícil cuando no imposible, por más que Truman haya estado cerca de los criminales, reflejar con cuidadosa exactitud sus pensamientos, sus más recónditas reflexiones finales. Tal vez siguiendo esta idea de capturar la realidad a toda costa, Capote le reprochó a Mailer falta de "autenticidad" al escribir *La canción del verdugo*, una novela basada en hechos ocurridos en Utah, a la que la crítica norteamericana elogió por su realismo. Hay subjetividad, necesariamente se entra en el campo de lo imaginario, de la ficción. Julieta Campos (en *Función de la novela*), citando a Salvador Elizondo, quien a su vez piensa en Kafka, señala el grado de dificultad que tiene el escritor para pasar de la mente al papel los sentimientos y emociones: "queda mucho afuera que no logrará ser transmitido jamás", o persistirá aquello que la mente conservó o privilegió, pero que en todos los casos modificó. De ser cierta la aseveración, Truman Capote, por ejemplo, no nos dio un nuevo género, el de no ficción, nos entregó una soberbia novela, una obra de ficción basada en la realidad, sólo que luego de meditarla, redactarla, corregirla una y otra vez, quedó en realidad literaria, para muchos superior a la vivida. Volvemos a la multicitada frase de Oscar Wilde: la naturaleza copia al arte, metáfora con la que el irlandés señalaba la supremacía de la literatura sobre la realidad. O simplemente habrá que aceptar que la literatura no es ningún espejo de la realidad, como muchos pensadores comunistas, que no marxistas, pretendieron, es una realidad literaria y más perdurable y hermosa que la realidad real, tangible, pues sufrió muchas transformaciones que le dieron el rango de arte.

Comencemos, pues, a tratar las biografías, los diarios y las autobiografías, principalmente de literatos, no como géneros contrarios a la ficción, sino justamente como libros de literatura en los que sus autores, basándose en la realidad, en el periodismo y en la historia, fueron poco a poco transformándolos en arte. Dicho en otros términos, a los géneros de prosa narrativa, cuento y novela, se les han acercado tanto otras posibilidades, que de pronto le aparecen primos hermanos. Por ello Tom Wolfe, buscando congruencia con una nueva época, ha acuñado la expresión nuevo periodismo, un híbrido que tolera el encuentro (no siempre afortunado) de literatura y periodismo. Aunque claro está, existen fronteras y límites. El lenguaje periodístico corresponde a la exactitud y a la objetividad (hasta donde es posible conseguirla), mientras que el literario es la libertad total. Aceptemos que en los textos de corte personal, diarios, autobiografías, memorias, hay inalterablemente un afán protagonista, el que escribe es el héroe. Considera que su vida, sea la de un artista, sea la de un político, sea la de un cirquero, es fundamental, está llena de ejemplos heroicos y en consecuencia su deber es contarla, entregársela a la humanidad para que sirva de guía. Entonces el texto autobiográfico se vuelve maniqueo. ¿O acaso alguien narraría cómo fue engañado por su esposa o cómo robó al erario aprovechando su condición de funcionario público o, peor todavía, como liquidó a un enemigo mortal? Lo dudo. Más aún, pocas personas que se hayan atrevido a narrar su vida, contarán con precisión titubeos, momentos de cobardía o errores; al contrario, narrarán hazañas, triunfos y sin duda los magnificarán, convertirán cada momento de su vida en epopeya. Dentro de una muy amplia

bibliografía, tres obras destacan por su valor y coraje: *Confesiones de un comedor de opio inglés* de Thomas de Quincey, *Opio, diario de una desintoxicación* de Jean Cocteau y *Confesiones de una máscara*, del japonés Mishima.

No siempre es fácil tolerar la idea de que los textos de memorias o diarios pertenecen con toda exactitud al género documental, histórico. Por lo regular, las cosas ya son más complicadas. Es posible recurrir a la llamada novela de la Revolución mexicana para obtener mucha información, más allá de lo que ha quedado registrado por un historiador minucioso, pero que poco se preocupa por el lenguaje de época, la vestimenta, el mobiliario, la música que prevalecía en esos momentos. Tengo la impresión de que por ahora la mezcla de géneros periodísticos y literarios, las intromisiones de la literatura en la historia, la antropología y la sociología, es tal que no resulta sencillo precisar las caracterís-



ticas de cada género. ¿Qué es realmente *Los ejércitos de la noche* de Norman Mailer, novela, historia, ambas cosas? ¿*El combate* es simplemente “un soberbio retrato de un atleta y un hombre realmente extraordinario”, según precisó un crítico literario, o es algo más que un reportaje novelado del gran encuentro entre Muhammad Alí y George Foreman por el título de peso completo en Dakar, una novela espléndida? Y qué decir del género “inventado” por Truman Capote, insisto, ¿es, en efecto, no ficción, algo que en consecuencia tendría que ver más con el periodismo o con la historia que con la literatura? ¿Cómo hace un joven de hoy la lectura de sucesos pasados: busca información sobre un boxeador en un caso y en el otro desea saber cómo era en otras épocas la violencia en Estados Unidos? Por experiencia magisterial, sé que las obras citadas no son leídas como documentos sino como ficción.

Por otra parte, algunos libros concebidos y redactados bajo normas científicas, como *Los hijos de Sánchez*, de Oscar Lewis,

o entre nosotros, *Juan Pérez Jolote* de Ricardo Pozas, hoy parecen ser apreciados como novelas, como literatura y no como obras antropológicas. Esto se debe a que son libros hechos con valores estéticos y seguramente tienen, no sería difícil comprobarlo, más de un elemento de ficción, la manera en que el autor vio la realidad, no fotografiándola sino interpretándola y tal vez modificándola.

La celeberrima *Autobiografía precoz* del soviético Evtushenko comenzaba diciendo que la mejor autobiografía de un poeta son sus poemas. Es cierto. Bajo este criterio, también una novela o un cuento tienen grandes dosis autobiográficas. Uno toma los elementos de la realidad que lo rodea. Flaubert respondía a la pregunta quién es madame Bovary diciendo soy yo. Y es probable que Tolstoi hubiera podido decir algo parecido en relación con su personaje Ana Karenina. Mi experiencia en tal sentido es semejante. Mis novelas *Tantadel*, *La canción de Odette* y *El gran solitario de palacio*, mis cuentos amorosos reunidos bajo el título de *Todo el amor* y, finalmente, mis cuentos fantásticos agrupados temáticamente en *Fantasías en carrusel*, son autobiográficos. Todos y cada uno de ellos. La serie de relatos breves llamada “Los oficios perdidos” (originalmente publicada por la UNAM) refleja de modo perfecto mi infancia, cómo pasaba en familia la Navidad o cuáles eran mis lecturas favoritas en la adolescencia. Y lo mismo ocurre con la serie “En torno a la divinidad...”: es mi manera (humorística) de ver la Biblia, de interpretar el catolicismo que me fue inculcado en la niñez y el que abandoné pocos años después. Pese a ello, uno busca la autobiografía tradicional para contar qué estudió, cómo fueron sus padres, en qué escuelas hizo los estudios, cuál fue el primer libro escrito, a qué personajes conoció, qué países ha visitado. Y aquí entra la imprecisión, los recuerdos pueden ser vagos, y desde luego la ficción que sustituye a una realidad borrosa. No es posible reconstruir la vida, una larga vida, con minuciosidad. En las voluminosas autobiografías de Churchill y Kissinger tenemos que suponer que pese a las mil y una actividades de alta complejidad, de tantos problemas en tiempos de guerra como enfrentaron, aún tenían tiempo para la vida cotidiana, beber, hacer el amor, comer y, evidentemente, guardar notas precisas que muchos años después les permitirían reconstruir sus vidas con una precisión asombrosa. Sus logros y victorias, descritos con tanto desenfado, como si hubieran ocurrido el día anterior. Regresando a los ejemplos de artistas, el dramaturgo Arthur Miller, en *Vueltas al tiempo*, deja una serie de dudas sobre el conflictivo personaje que fue Marilyn Monroe. Sin nadie que lo contradiga, muerta la actriz, reproduce diálogos y situaciones que parecen más cercanos a la ficción que a la historia. Es sin duda la Marilyn que en más de un aspecto rehizo Miller.

Pero hay algo que debemos dejar muy claro antes de continuar, si la autobiografía queda en el terreno literario será el resultado principalmente de la belleza del trabajo prosístico. Las anécdotas, las historias, son marginales ante una prosa deslumbrante. No importa si el autor es general, político, dramaturgo o payaso, lo que cuenta es la eficacia de la forma.

En México hay una tradición reciente de escritores que escriben autobiografías. Habrá que recordar, en el siglo pasado, a

Guillermo Prieto, y la gratisima autobiografía del presidente Sebastián Lerdo de Tejada, un ameno e ingenioso libro que muchos consideran apócrifo. Ya en el xx, tengo especial afecto por los *Diarios* de don Federico Gamboa y por las memorias de Andrés Bduarte, a quien conocí y traté en sus últimos años. Mención especial amerita la tarea autobiográfica de José Vasconcelos. La parte más importante de su vida y sus luchas está encerrada en cuatro formidables libros: *Ulises criollo*, *La tormenta*, *El desastre* y *El preconsulado*. Aquí tenemos de nuevo la imprecisión: unos críticos hablan de ellas como novelas (la primera, por ejemplo, está dentro de la obra clásica en dos volúmenes *La novela de la Revolución mexicana* de Antonio Castro Leal), otros como autobiografía novelada y unos más como simple autobiografía. Me faltaría citar *Tiempo de arena*, memorias inteligentes y gélidas de un hombre del que sus críticos decían que tenía currículum, no biografía: Jaime Torres Bodet, quien al final de su vida moriría como personaje de la literatura trágica: de un tiro en la cabeza.

Pero es a mediados de la década de los sesentas cuando las autobiografías se convierten en un éxito y caen en cascada. Rafael Giménez Siles y su asesor Emmanuel Carballo inician una serie que habría de hacerse famosa: Nuevos escritores del siglo xx presentados por sí mismos. Todas llevaban un prólogo más o menos generoso de Emmanuel Carballo y aparecieron bajo el sello de Ediapsa. Eran, ciertamente, prematuras, pero llamaron la atención de los lectores y ahora son casi joyas de bibliógrafos. Allí estaban Juan García Ponce, José Agustín, Segio Pitól, Salvador Elizondo, Carlos Monsiváis, Gustavo Sáinz, Tomás Mojarro, Marco Antonio Montes de Oca, Vicente Leñero, Homero Aridjis, Fernando del Paso y hasta José Emilio Pacheco. De ellos, José Agustín era el más joven, apenas había rebasado los veinte años, y Carlos Monsiváis, de casi treinta, no tenía más obra literaria que una antología de poesía publicada por el mismo Giménez Siles. Recuerdo que la primera entrevista importante al primero la hice yo a petición de José Emilio Pacheco para el suplemento *La cultura en México* de Fernando Benítez. Lo recuerdo bien porque Agustín criticaba con violencia a Juan Rulfo, algo que José Emilio censuró no sin antes notificármelo con la amabilidad que lo caracteriza. En alguna parte, yo le preguntaba, citando la famosa *Autobiografía* de Benvenuto Cellini, si era correcto escribir una de ellas antes de los cuarenta años. La respuesta, por supuesto, era contraria al orfobre renacentista.

De esa amplia lista de escritores, recientemente, en 1996, dos volvieron a escribir sus autobiografías: Juan García Ponce, *Personas, lugares y anexas*, Segio Pitól, *El arte de la fuga*, testimonio que utiliza y desperdicia para renegar de su trabajo anterior considerándolo como algo inmaduro y de escasa calidad. Poco antes, Vicente Leñero, en la colección De cuerpo entero que dirigía Silvia Molina, nos entregó una nueva versión autobiográfica, al igual que en la de Giménez Siles y Carballo, de pocas páginas, unas cuarenta cuartillas. José Agustín se limitó a reescribir la anterior y si mal no recuerdo sólo le hizo algunas modificaciones al final. Por su lado, aunque parte de la generación *Mester* (la mía) que encauzó Juan José Arreola, Jorge Arturo Ojeda, fiel a una feroz individualidad, hizo editar su autobiografía

en 1974, *Autobiografía prematura*, escrita durante la época de las de Giménez Siles, dentro de un libro llamado *Documentos sentimentales*.

En la serie llamada De cuerpo entero han publicado sus autobiografías prácticamente todos mis compañeros de generación, algunos un poco más jóvenes como Bernardo Ruiz y otros un poco mayores como Emmanuel Carballo, quien casi de inmediato redactó otra más voluminosa, *Ya nada es igual, memorias*. Citemos a un puñado: Marco Aurelio Carballo, Eugenio Aguirre, Gerardo de la Torre, Héctor Azar, Silvia Molina, Víctor Hugo Rascón Banda, María Luisa Mendoza, Brianda Domecq, Federico Patán y Roberto Bravo. Tanto la primera serie como esta segunda tienen como característica la búsqueda de una estructura poco convencional, lo que justificaría la brevedad. Marco Aurelio Carballo hizo publicar la suya a los 48 años de edad, lo que significa que tuvo



que ceñirse casi a página por año, y Gerardo de la Torre redactó su autobiografía en forma de misiva a su hijo. La brevedad en todos los casos, aún en los de excesiva juventud, es una dificultad más o menos grave. Marco Aurelio Carballo hace la lista de sus autores favoritos, Hemingway, Miller y Bukowski, entre ellos, pero no habla de la manera en que influyeron en su propio trabajo. Esto es, en todos esos textos prevalece la superficialidad. Quizá si, como en la definición francesa de cuento, se hubieran limitado a simplemente seleccionar un trozo de su vida, el más intenso, los resultados hubieran sido otros y más positivos. Es difícil querer contar una vida entera en pocas páginas. Mi caso fue distinto. A lo largo de ocho años, en las páginas de *El Búho*, suplemento cultural de *Excelsior*, tuve una columna autobiográfica: "Dramatis personae." Allí fui redactando capítulos enteros de mi vida. Lo hice como ejercicio y para divertirme, el tono por lo regular era humorístico. Al final el resultado fue asombroso: más de mil cuartillas. De ellas seleccioné algunas historias, particular-

mente de índole amorosa, que fueron a parar a cuentos y novelas, y las restantes, alrededor de quinientas, organizadas temática y temporalmente, constituyeron mi autobiografía cuyo título es *Recordanzas*, trabajo que corregido docenas de veces en ocasiones reinventó mi vida, estuvo a punto de titularse, en correcta paráfrasis de Neruda, *Confieso que he bebido*, pues destila ron y whisky y cuenta los hechos con la poca solemnidad que caracterizara a mi generación, sin las pretensiones intelectuales de las anteriores, en un intento de probar que la vida es sobre todo gozable, muy divertida. Debo añadir que antes había publicado otro libro autobiográfico: *Memorias de un comunista, maquisuscrito encontrado en un basurero de Perisur*, obra que de muchas formas recoge mis andanzas políticas, mis casi veinte años de militancia marxista y, en consecuencia, mis viajes a países del llamado socialismo real como Cuba y la Unión Soviética y mi trato con algunos artistas e intelectuales comunistas destacados de la talla de Siqueiros, Alejo Carpentier, Roberto Fernández Retamar, B. T. Rudenko, José Revueltas y Juan de la Cabada. Por esta razón, *Recordanzas* se refiere más a mi vida personal, a intentar un diálogo con el padre muerto que apenas conocí, a establecer las precisiones necesarias con los autores que he amado, a saber por qué razones llevo a ciertas ciertos valores culturales mientras que rechazo otros, cuál es la importancia del alcohol y las drogas en mi generación, qué significan para mí las mujeres y qué entiendo por amor-pasión. Quisiera aquí señalar algo curioso: durante la presentación en la sala Manuel M. Ponce de Bellas Artes de mi autobiografía, José Agustín, mi entrañable compañero de andanzas iniciales, señaló que no se trataba estrictamente de una autobiografía. Más todavía: al término de su intervención dijo que ya era tiempo de que la escribiera. No estuve de acuerdo con él. Poco después, un novelista joven y de talento, Iván Ríos Gascón, me dio una explicación que considero razonable. Las autobiografías mexicanas, como sus compañeras internacionales, tienen algo en común: el centro del universo es el narrador, el resto lo forman comparsas más o menos distinguidos. *Recordanzas*, al contrario, privilegia a los demás, resalta a mis amigos y maestros; ellos, entonces, se convierten en lo fundamental. Mi amor y admiración por Arreola, Rulfo, Solana, Revueltas, Cuevas, Carpentier, Garro, digamos, por los libros y los autores que me formaron, me deja de lado, me resta afanes protagonistas. Algo que poco se da en las memorias, autobiografías y diarios. De todas formas, pienso, es una autobiografía rigurosa. Jamás podría escribir mi vida de otra forma.

El recuento de autobiografías famosas no es breve. Llevaría muchas páginas, probablemente libros. Pocos resisten la tentación de escribir su vida considerándola como un paradigma, como una hazaña. La inmensa mayoría tiende a la solemnidad y algo llama poderosamente la atención: son escasos aquellos que se aventuran por los laberintos del sexo. Pueden hablar de un gran amor, de una amante magnífica, pero jamás estará la escena erótica. Ésa, probablemente, queda para la novela o el cuento, para el poema o tal vez para la obra de teatro. Las vidas de los grandes hombres y las mujeres célebres son asépticas, carecen por lo general de emociones y sentimientos. Como es normal, son amplias justificaciones de hechos y acciones que omiten el odio agudo o el

amor extremo. Escritas por lo regular tiempo después de ocurridos los sucesos, las cosas se han dulcificado. En este sentido creo que sólo el inmenso Pablo Neruda, en *Confieso que he vivido*, recuerda pasiones, personajes detestados como Roberto Fernández Retamar y Nicolás Guillén, mujeres que le parecieron formidables en la cama, habla de la comida china y se pregunta por qué nunca la halló en su primer viaje a China. También Luis Buñuel, en *Mi último suspiro*, escribe sobre los demonios de la carne y de las graves pugnas con Salvador Dalí, Ávida Dolars, como lo calificara con plena razón André Breton.

En fin, las hay cercanas a la literatura y muy amenas, como la de Benjamín Franklin (comparada por sus apologistas, tal vez exageradamente, con la prosa de Dickens), tremendamente largas y recientes como la citada *Autobiografía* de Henry Kissinger, ridículas e innecesarias como los dos enormes tomos de José López Portillo, *Mis tiempos*, demagógicas y ramplonas como las de Eva Perón, *La razón de mi vida*, terriblemente justificadoras como las *Memorias* de Mijail Gorbachov, combativas e inteligentes como *Mi vida* de León Trotski y *Memorias de un revolucionario* de Víctor Serge, los cinco tomos de Arthur Koestler, en especial *El camino hacia Marx*, y *Autobiografía de una mujer emancipada* de Alexandra Kollontai. Asimismo las hallamos memorables como los tres tomos de Ilia Eheremburg: *Los dos polos*, *Un escritor en la revolución* y *Gente, años, vida*, que en México publicara Joaquín Mortiz. O la de Eisenstein, *Memorias inmorales*, que muestran la capacidad innovadora, la fuerza poética y la fascinante época que le tocó vivir al genio cinematográfico. Las han escrito, ciertamente, un alto número de personajes, obligados por alguna fuerza misteriosa que podría escaparse a la simple vanidad o al exhibicionismo.¹

Otros han utilizado sus recuerdos, su memoria, para hablarnos de su obra propia como prevalece en *Memorias* de Adolfo Bioy Casares. Giambattista Vico, en *Autobiografía*, escrita en 1725, la utiliza para contarnos sus ideas. Y este mismo es el caso de Sigmund Freud y de un pensador inglés notable: R. G. Collingwood, *Autobiografía*, que prefiere narrar la manera en que su pensamiento fue evolucionando. Hace un recuento de su trabajo intelectual, de sus minuciosas lecturas de historia y filosofía, se descubre un hombre distinto, se halla politizado: "Yo sé que toda mi vida he estado enzarzado sin darme cuenta en una lucha política, en la que luchaba entre sombras contra estas cosas. De ahora en adelante lucharé a plena luz." Vale la pena añadir que el libro fue escrito durante la época tenebrosa del ascenso fascista en Europa y publicado en 1938, un año antes de que cayera la República en España y comenzara formalmente la segunda Guerra Mundial. Freud, en la suya, escribe acerca de sus deslumbrantes descubrimientos, de las relaciones no siempre cordiales con sus compañeros y discípulos y de sus luchas por mostrarle a un mundo sorprendido las complejidades internas de las personas.

¹ Durante la lectura de este trabajo en la Universidad de California en Irvine, abril de 1997, el poeta Alberto Blanco, en su intervención, hizo una tesis interesante al considerar como las más bellas autobiografías las de algunos pintores, superiores, incluso, a las de escritores, y señaló a Chagall y a Dalí, entre otros de una larga lista.

Pero en general este tipo de autobiografía, la historia y evolución del pensamiento, es poco frecuente. Las personas que deciden contarnos su vida, lo hacen en un cierto afán exhibicionista, con la presunción de que han pasado hechos significativos y tratado grandes personalidades. Hay que insistir: la autobiografía tendrá mérito, pasará a la historia, si es un trabajo bien escrito, donde pese la belleza de la prosa. De otra parte, tengo la certeza de que las autobiografías, los diarios y los libros de memorias inalterablemente tienden a exagerar los hechos o a omitirlos. Los recuerdos vagos, si parecen interesantes, se les modifica y adorna. Cuando escribí mi autobiografía, *Recordanzas*, el primer paso fue dársela a mi madre a leer. Ella lo hizo y —consta en la advertencia— me respondió suspirando: Bueno, así recuerdas tu vida. Lo que me hizo pensar o que no estaba de acuerdo con ciertos pasajes o que de plano algunos sucesos estaban reconstruidos, convertidos en ficción. De todos modos, considero que



aun los textos fantásticos que he escrito son claramente autobiográficos, lo que le daría la razón al antes citado Evtushenko.

Es difícil sustraerse a la publicación de una autobiografía, de unas memorias, el mayor acto de vanidad de una persona. Los pintores no las han rehuído. En México, por sólo citar algunos, las escribieron Orozco y Rivera y las dictaron Siqueiros y Raúl Anguiano: la del primero se titula *Me llamaban el coronelazo*, y la segunda *Remembranzas*. Por último, José Luis Cuevas ha escrito periódicamente, y sobre todo en *El Búho*, artículos autobiográficos que han terminado en varios libros sobre las andanzas amorosas y artísticas del célebre dibujante y escultor. Cabe añadir que José Luis posee un afinado estilo literario, tal vez producto de sus muchas lecturas, y que —lo advirtió antes que otro el escritor Edmundo Valadés— por su poder imaginativo es posible leerlo como literatura de ficción. La prolífica escritora de relatos

policiacos, Agatha Christie, escribió la suya a los setenta y cinco años de edad y al final le da las gracias al Señor por su larga y buena vida llena de cosas bellas y el amor que ha recibido. Es amena y cuenta principalmente sus viajes y lecturas. Por su parte, Vladimir Nabokov, que nos acostumbró a novelas eróticas sorprendentes como *Lolita*, en *Habla, memoria*, se queda atrás de ellas, con frecuencia hay historias insulsas contadas por un buen padre burgués. Por cierto que la autobiografía de Charles Chaplin, que uno tendría que suponer humorística, es de lo más seria posible y en momentos tan aburrida como lo es *La vida de un rey* del duque de Windsor. De los políticos que han reconstruido su vida, tengo afecto por los libros de memorias de Winston Churchill, por los muy bien escritos de De Gaulle y por el de Giscard D'Estaing, *El poder y la vida*. De los políticos mexicanos que han escrito sobre su vida y obra, creo conveniente destacar a Griselda Álvarez, con su autobiografía *Cuesta arriba*; ella es maestra y poeta y redacta con belleza, señala las dificultades que las mujeres tienen para llegar a los altos cargos públicos y la manera en que fue vencidos. Y si hablamos del trabajo de las escritoras, imposible pasar por alto la autobiografía de la más notable narradora que ha dado México, Elena Garro. Como resultado de su viaje a la España republicana, durante la Guerra Civil, *Memorias de España, 1937*. Elena, para contar su experiencia personal, conserva el tono fresco de la adolescente que era en los primeros años de su matrimonio con Octavio Paz. Allí aparecen Alberti, Juan de la Cabada, Siqueiros, Tina Modotti y muchos grandes personajes, contemplados con prematura lucidez e inteligencia, a veces con cierta ingenuidad. Un libro fascinante, como todo lo escrito por Elena Garro. Algunas obras de ciertos autores como Henry Miller son infinitas autobiografías, catálogos de virtudes y miserias, que jamás omiten nada de lo que es humano y que poco aparece en otros libros semejantes: el sexo, las pasiones, los sentimientos, la grandeza y la vileza, el deseo y la lujuria.

La autobiografía, pues, al contrario de lo aseverado por Tournier,² no siempre parece estar distante de la ficción. Será una misión del historiador o del periodista desligar un testimonio, un documento de la literatura. Para el lector, si hay belleza y talento, sensibilidad y agudeza, se quedará con la obra, no importa que la historia haya sido falseada en bien de la ficción. Varias de las autobiografías escritas en México tienen alto valor literario, por la forma en que las edificaron y porque en más de una ocasión sus autores dejaron de ser historiadores de su vida para seguir siendo poetas y narradores al modificar hechos personales, al falsificar la realidad. Recuerdo que Juan Vicente Melo solía decir y escribir que su trabajo literario tenía por finalidad escaparse de una vida aborrecible. He aquí una clave para descifrar muchos testimonios y anécdotas que por carecer de verdadero interés fueron escritos, en bien del arte, traicionando la realidad. ♦

² Curiosamente, cuando Tournier pasa de la teoría a la práctica, modifica, tal vez sin percatarse, su postura. En *El viento Parálito*, su autobiografía, escribe: "Hay seres a los que estamos ligados por el amor, por el odio, cuya pista del destino seguimos, incluso si nunca los vemos." Una frase que nos pone en el campo de una ficción poética, no del documento autobiográfico.

Una interpretación literaria de la *Revista Azul*, segunda época

LEONARDO MARTÍNEZ CARRIZALES

Para Esther Martínez Luna

El 7 de abril de 1907, el periodista Manuel Caballero, con la anuencia de Carlos Díaz Dufoo y en compañía de una nutrida y anónima falange de escritores dispersos en todo el país, publicó el número uno de la segunda época de la *Revista Azul*, semanario que llegó a contar con seis entregas. Caballero, editor y director de esta empresa periodística y literaria, había publicado en marzo el "prospecto", en cuyas páginas proclamó sin ambages el ánimo ríjoso que inflamaba a su iniciativa: "Nuestro programa: ¡Guerra al decadentismo! Restauraremos el arte limpio, sano y fuerte." Caballero reprodujo la portada del primer número de la legendaria revista de Gutiérrez Nájera y Díaz Dufoo al frente de la suya y, sobre ella, imprimió la efigie del Duque Job. Al calce, una leyenda no dejó dudas sobre los derechos y el linaje reclamados por Caballero: "En honor del alto poeta Manuel Gutiérrez Nájera."

Manuel Caballero dictó a los cuatro vientos sus propósitos; en consecuencia, los cuatro vientos se cebaron sobre su pobre humanidad desatando una guerra entre escritores tan breve como cruenta, suficiente para determinar la infamia pública del periodista y la fama de sus contrincantes: los poetas de la *Revista Moderna de México* y, sobre todo, sus descendientes más jóvenes, los animadores de la revista *Savia Moderna*, la Sociedad de Conferencias y lo que más tarde sería el Ateneo de la Juventud.

Uno de los momentos estelares de este conflicto ocurrió el 17 de abril de 1907, cuando los futuros ateneístas marcharon por las calles de la Ciudad de México hasta detenerse en la Alameda, donde reclamaron para sí la herencia de Gutiérrez Nájera el *renovador*, el *revolucionario*, el *purificador* de la literatura hispanoamericana. Esa misma noche, en el teatro Arbeu, una velada literaria coronó la jornada bajo la mirada benévola de los círculos

más altos del poder porfirista. Con simpatía, la historia de la literatura mexicana ha celebrado esta cargada política, avalando las opiniones que un Pedro Henríquez Ureña o un Alfonso Reyes abrigaron al respecto, legando a sus comentaristas una de las líneas más importantes de la mitología revolucionaria con que el Ateneo quedó inscrito en la historiografía literaria de nuestro país: los ateneístas, defensores del arte libre; una jornada cívica en favor de la libertad creativa.

Sin embargo, el hecho fue un poco más complicado. Para su estudio requeríamos del documento que desató las hostilidades y que la Universidad Nacional Autónoma de México exhumó de las bodegas de la Hemeroteca Nacional para confiar al investigador Fernando Curiel la edición facsimilar de sus páginas, un estudio introductorio, un índice y un apéndice que reúne algunos escritos necesarios para la restitución del horizonte en el que sucedieron los acontecimientos que nos importan.

Este documento ha llamado la atención de pocos pero inteligentes críticos, entre los que cabe mencionar a Francisco González Guerrero, Gabriel Zaid y Guillermo Sheridan. Los dos primeros, además de señalar la complejidad y la importancia del acontecimiento público en que se vieron involucrados los poetas modernistas, los jóvenes ateneístas y los colegas de Caballero, sancionaron una escala de valores que, hasta hoy, se proyecta sobre la segunda *Revista Azul*: mucha política y poca literatura. Una escala con la cual este documento periódico ha quedado reducido a la condición de una bandera doctrinaria, un instrumento de la polémica que enfrentó a un grupo de escritores expulsado del discurso literario mexicano por sus vencedores con el Modernismo metropolitano y sus herederos. Por su parte, Sheridan sugirió la importancia literaria de esta revista.

Ahora Fernando Curiel se une a esta nómina penetrando con mayor hondura en las

intrigas políticas que rodearon a la revista; las páginas de su estudio introductorio son un capítulo más de la obra de un estudioso empeñado, desde sus pesquisas en torno de Martín Luis Guzmán, en describir la vida pública de una generación que no se circunscribe a la literatura y deja sentir su peso en la vida cultural del México contemporáneo. Una generación, dicho sea de paso, cuyo estudio se limita, hasta ahora, a su gestión pública, dejando de



lado su régimen de producción literaria. Creo que el estudio introductorio de Curiel actualiza de manera definitiva todo lo que se había sugerido aquí y allá en torno del perfil político e ideológico de la revista y el conflicto que se desató con motivo de su publicación. La interpretación de Curiel no contradice la "mitología revolucionaria" del Ateneo de la Juventud. Al contrario, es un abono más en su favor. Sin embargo, hay que celebrar la actitud de quien prefirió documentar escrupulosamente el hecho desde esa perspectiva, alejándose de los tópicos ideológicos a los que había quedado reducido.

La guerra desatada por Manuel Caballero no sólo es materia de la sociología y la política literarias, sino que también reviste aspectos estilísticos. Lo que entonces se disputó no sólo fue una cuota de participación en la administración de los bienes culturales del país, sino la postulación y la valoración de estilos, estéticas, tradiciones culturales e históricas que desempeñaban un papel en los diversos lenguajes literarios en pugna. No es una casualidad que la poesía haya sido uno de los territorios preferidos en el conflicto, ni que el crepúsculo del auge modernista haya sido el marco de referencia más socorrido por los alegatos.

Significativamente, el escritor poblano Atenedoro Monroy, autor de uno de los tex-



tos más importantes de la revista ("Valor estético de las obras de la escuela decadentista"), asoció al modernismo metropolitano con

una de esas crisis patológicas de la literatura, que con diversos nombres y caracteres constitutivos, se han desarrollado en todas partes, especialmente cuando en los Siglos de Oro se ha pretendido por algunos ingenios extraviados, aunque de imaginación poderosa y rica, llevar fuera de los naturales límites la exuberancia, la pompa y la magnificencia del estilo poético, así como la concentración de las ideas y la exquisita delicadeza de los sentimientos.

Cierto, de algún modo, la guerra que siguió a la resurrección de la *Revista Azul* incurrió en los patrones de los enfrentamientos protagonizados por los seguidores de los preceptistas aristotélicos y los renovadores del lenguaje literario en el siglo XVII. Con esto quiero decir que este episodio puso en la mesa de discusión asuntos de preceptiva, prestigio y canon literarios, debates como el que compete al valor social de la literatura y el papel público del escritor, y alegatos en torno de tradición histórica y herencia cultural. Se trata de uno de esos momentos en que una comunidad literaria medita sobre sí misma y sobre el objeto que le es común; uno de esos momentos decisivos en la formulación del relato historiográfico de una literatura nacional. Como ya lo adelanté, este momento corresponde al fin del máximo esplendor que tuvo entre nosotros el modernismo, participó en el balance del patrimonio cultural de la literatura mexicana que una escuela tan consciente de su propia identidad como el modernismo había favorecido, y abrió el paso a los influjos tradicionales y conservadores de ese patrimonio hacia un escenario nacional.

La guerra literaria a la que nos venimos refiriendo no puede, no alcanza a explicarse con hechos como el relevo generacional en el poder cultural de México, y mucho menos con la idea de que los jóvenes adversarios de Caballero escribían a la sazón el capítulo literario de la Revolución mexicana, a pesar de que ambos hechos sean tan importantes en la explicación del conflicto, y hayan monopolizado la atención de los estudiosos. No: esta guerra literaria no puede circunscribirse a la descripción del Ateneo de la Juventud. Antes que un capítulo de la historiografía ateneísta, la segunda época de la *Revista Azul* es parte de una discusión que terminaría por postular el guión histórico de la poesía mexicana moderna; un guión en el cual la caída de Porfirio Díaz y las guerras civiles que sucedieron a esa caída no son un dato sustancial, como no lo es el Ateneo, al menos en la versión canónica de la historiografía posrevolucionaria, para la cual la norma lírica de los poetas de ese grupo no sólo no ha sido un problema de estudio, pero ni siquiera un tema secundario.

La guerra desatada por la aparición de la segunda *Revista Azul* proyectó a un primer plano de la cultura nacional a un grupo de escritores que llevaban sobre sí un patrimonio alternativo al de los modernistas; un patrimonio cuya genealogía debe remontarse, por lo menos, al celo preceptivo de la poesía ilustrada y neoclásica que algunos dignatarios de la Iglesia católica practicaron y difundieron hasta muy

avanzado el siglo XIX; a la educación literaria impartida por los seminarios; la noble escuela del paisajismo mexicano y algunos capítulos del romanticismo, sobre todo aquellos en que la pericia técnica del versificador atempera los sentimientos.

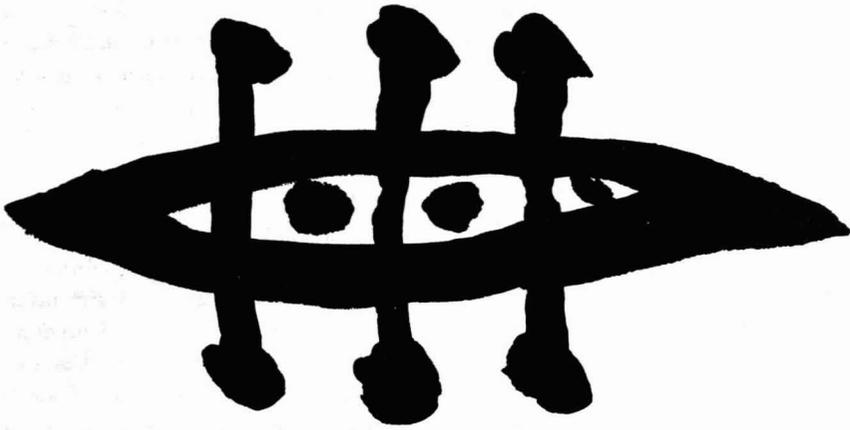
Los escritores representados por esta revista orientaban su trabajo gracias a puntos cardinales como la tradición española, los modelos castizos, la regularidad y la armonía en lo que se refiere a metros, disposiciones rítmicas y arreglos estróficos. Una nota de austeridad y dignidad moral tiñe las mejores páginas de esta falange de escritores que todavía aguarda a los estudiosos que levanten el catálogo de sus nombres y sus obras.

Digo *austeridad* porque su temperamento se inclinaba ante los ejemplos que comporta una lengua nacional y el repertorio continuo y coherente de sus cumbres más notables; digo *dignidad moral* porque conferían al arte la virtud de la solidaridad entre los hombres y la preservación de los vínculos comunitarios, e imponían al artista un código de conducta dominado por el sentimiento de lo colectivo, la sensación radical de la fraternidad.

Allí donde este grupo de escritores celebra la tradición, la plana mayor del modernismo metropolitano proclama la ruptura, los cortes, la originalidad; allí donde los escritores de provincia acatan la estatura de los grandes autores españoles, los modernistas se rinden ante los príncipes foráneos del símbolo; cuando el escritor provinciano festeja su pertenencia a una comunidad, el modernista acusa hasta donde le es posible un sentimiento contrario: la soledad, el aislamiento, la neurosis, la embriaguez, la locura.

El modernismo, en su hora más alta, acendró los valores del romanticismo europeo que, desde su nacimiento, habían presidido el trono del arte moderno. El trono de la idea moderna que abrigamos del arte y del artista. Por una parte, la autonomía del objeto literario, su complejidad, su alto refinamiento y, en última instancia, su oscuridad y su hermetismo, la contraseña de una masonería orgullosa de su condición marginal. Y con esto, ya llevo dicha la otra parte: la autonomía de los escritores, su carácter excepcional con respecto de las normas de convivencia del mundo burgués. Una piedra opaca resguardada por unos alquimistas en sus gabinetes secretos.

La discordia no podía aguardar mucho tiempo; mucho menos en los momentos en que este universo de valores y actitudes se encarnó en un mapa geográfico de intereses políticos, en agravios administrativos concretos, en errores de administración pública. Entonces, ante la



dictadura de una ciudad que sólo supo de prócsules y provincias sometidas, se levanta el mundo agrario, católico, femenino, autárquico, con sólidas convicciones en favor de la autonomía, enconados sentimientos tradicionales y una experiencia nada despreciable en lo que se refiere a la administración de los bienes públicos regionales. Y con ello, la revaloración de un pacto social en torno del arte, sustancialmente diferente al celebrado por los modernistas metropolitanos. Antes hablé de piedras oscuras, alquimistas y gabinetes secretos; ahora convendría hablar de un fruto abierto en mitad de un zócalo dominical, cultivado por un grupo de parroquianos que lo depositan en las manos de sus conocidos.

La segunda época de la *Revista Azul* desbordó un vaso que se había llenado desde hacía varios años. Sin embargo, las circunstancias políticas precipitaron la trifulca; sólo ellas pueden explicar el ostracismo al cual Manuel Caballero y los suyos fueron condenados inapelablemente en la casa de la literatura mexicana. "Mentecato" fue el epíteto que Alfonso Reyes le dedicó a Caballero en esa especie de constancia histórica del ateneísmo que es *Pasado inmediato*. Un exabrupto que la cortesía de Reyes nunca retiró de ese lugar.

Para explicar este punto, debo aludir a la tesis del origen conservador de los ateneístas, los púgiles más activos y más fieros en esta zacapela. Una tesis que niega los derechos revolucionarios de esa asociación, atendiendo sobre todo a los patrones de reclutamiento y a los marcos institucionales que se conjugaron en la formación de un grupo compacto, coherente y con propósitos compartidos y bien definidos, por lo menos hasta los percances de 1910 y 1911, y la diáspora definitiva de 1913 y 1914. De acuerdo con esta perspectiva, la clave de todo reside en Justo Sierra y el Ministerio de Instrucción Pública, en las operaciones de Sierra en favor de la articulación de los artistas y los intelectuales con el Estado, en el

diseño de una sociedad cultural estable y en la colocación de esta última entre los ramos de la política porfirista. El partido modernista fue el beneficiario de estas iniciativas; sus descendientes, los ateneístas, esperaban ser los herederos de tal estado de cosas. Nada más natural. Una herencia que no sólo comportaba el favor de los bienes públicos, sino un linaje cultural, un panteón literario. Herederos de las instituciones educativas del Estado, cierto; pero también herederos de un discurso público sobre la literatura cuyo prestigio descansaba sobre valores como el cosmopolitismo, la novedad, la originalidad, y que reclamaba para sí, al lado de la importación de los últimos gritos de la moda europea en materia de filosofía y litera-

tura, el monopolio del republicanismo liberal de la Reforma y el positivismo porfirista. De modo que la disputa por la memoria de Manuel Gutiérrez Nájera enfrentó dos mundos —no del todo ajenos entre sí— en el áspero terreno de las disputas políticas.

Con ser tan escandalosa la lucha política entre estas facciones, el episodio de la segunda *Revista Azul* reclama su derecho a explicarse a sí mismo en virtud de todos sus vericuetos culturales, ideológicos y *específicamente literarios*. La oportunidad que ahora tenemos de leer esta publicación sorprenderá a más de alguno con la noticia de que sus páginas no son del todo extrañas a lo mejor de la poesía mexicana ni son un voto a favor del retroceso político del país. Antes que reaccionaria, la *Revista Azul* de Manuel Caballero es tradicionalista, un adjetivo más justo para ella y sus redactores, para nuestra poesía y para nuestra inteligencia —si es que aspira al entendimiento y a la comprensión. ♦

Fernando Curiel (edición facsimilar, estudio introductorio, apéndice documental): *Tarda necrofilia. Itinerario de la segunda Revista Azul*, Instituto de Investigaciones Filológicas, Instituto de Investigaciones Bibliográficas-UNAM, 1996. Estudio introductorio y apéndice documental 137pp.; en edición facsimilar numeración original de cada número.



Testimonio de América Latina

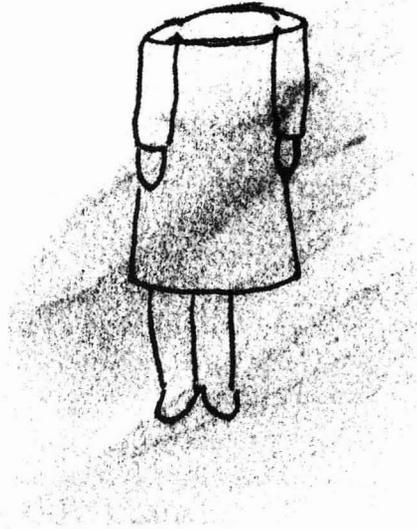
IGNACIO DÍAZ RUIZ

Con la edición del libro *La invención de América mestiza* de Arturo Uslar Pietri, antología mayor de su prolífica e inagotable obra, se cumplen puntual y generosamente varios propósitos: continuar la divulgación de la literatura contemporánea de América Latina mediante uno de sus creadores más originales, destacar la multiplicidad de formas de expresión, de motivos y de temas con los que Uslar Pietri ha conformado su literatura y, simultáneamente, hacer un elocuente reconocimiento a este escritor, uno de los protagonistas esenciales de este vasto complejo cultural, identificado como América Latina.

Entre los innumerables registros del arte literario de Uslar Pietri, sin mengua de sus reconocidas aportaciones a varios géneros, su nombre aparece entrañablemente relacionado con el ensayo. Uslar Pietri tiene un indiscutible lugar junto a Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Jorge Luis Borges, Ezequiel Martínez Estrada, Luis Alberto Sánchez, Sebastián Salazar Bondy, Germán Arciniegas, Octavio Paz, Lezama Lima, Mariano Picón Salas, entre otros; magnífica nómina de pensadores y ensayistas, suma de vocaciones y actitudes intelectuales compartidas y semejantes que se han traducido en exactas versiones, rigurosas interpretaciones, sobre América Latina; el propio Carlos Fuentes, en sus facetas de narrador y ensayista, tiene más de un punto de concordancias con las formulaciones suscritas por Uslar Pietri. Baste citar tan sólo *El espejo enterrado* y *Terra nostra* para ilustrar esas mencionadas co-lindancias.

El nombre mismo de esta antología, *La invención de América mestiza*, no es una denominación inocente, las resonancias de las reflexiones del libro clásico de Edmundo O'Gorman reaparecen, perfectamente estructuradas y asimiladas, en la ensayística de este venezolano;

así fue como llegué a sospechar —explica O'Gorman— que la clave para resolver el problema de la aparición histórica de América



estaba en considerar ese suceso como el resultado de una invención del pensamiento occidental y no ya como el de un descubrimiento meramente físico, realizado, además por casualidad.

En todo caso, ambos ensayistas legan ideas primordiales para la historia, la historia de las ideas y de la cultura de América Latina.

La invención de América mestiza es una magna muestra antológica de materiales diversos (que corresponden a varios géneros, distintas épocas, múltiples temas) cuya ardua compilación y atentísimo prólogo fueron realizados por Gustavo Luis Carrera. El libro se inicia con una puntual cronología de 1906 a 1995, donde se da cuenta de la vigorosa presencia y de las principales acciones de este venezolano ejemplar en los acontecimientos políticos, sociales y culturales de su propio país.

El prólogo, designado felizmente "Avío para iniciar el camino", es en rigor una excelente guía, un clarísimo mapa, carta de marear, brújula, rosa de los vientos para aproximarse a los textos antologados. Con un ordenamiento de lo general a lo particular: "Suma universal", "Camino de la hispanidad", "Pasión americana" y "Vida y milagros de Venezuela" se establecen cuatro grandes secciones, acertados comparti-

mientos, que buscan clasificar los asuntos esenciales que han ocupado y preocupado a nuestro autor; taxonomía didáctica que aspira a mostrar la totalidad de los escritos de Uslar.

La vocación humanística, que define el carácter de sus ensayos, se trasluce en esta sugerente compilación. A Uslar Pietri, polígrafo y humanista de actitud y vocación casi renacentistas, nada le es ajeno; todas las disciplinas las convierte en herramientas; en distintas áreas encuentra los motivos de su escritura:

Nos referimos, escribe el prologuista, a una integración que incorpora una inusitada amplitud temática: la literatura, la historia, la economía, las artes, las ciencias sociales, la comunicación social, la divulgación científica, la cibernética, los medios audiovisuales, la arquitectura, el cine, la filosofía, la religión, la tecnología; vale decir, todo lo humano y todo lo divino que pueblan el mundo espiritual y el mundo material que alimentan la vida presente de los hombres y las mujeres de nuestro tiempo, en atención al pasado más remoto y a los cercanos antecedentes temporales. (p. 42.)

En forma convencional, ortodoxa, cada apartado temático se subdivide a su vez en clasificaciones genéricas: ensayos, cuentos, poemas, teatro, fragmentos de novelas o novela (se incluye, para mi particular regocijo, la versión íntegra de *Las lanzas coloradas*, texto cotejado con la primera edición de 1931).

El voluminoso volumen constituido por varios centenares de páginas es, sin embargo, una estricta selección que busca mostrar las diversas etapas de un largo, minucioso y paciente ejercicio de creación; la estructura misma como se conforma el libro, muestra sus aspectos temáticos y destaca su carácter de unidad, totalidad y secuencia. En este sentido, aunque toda antología, al establecer una selección, comete inevitables omisiones, el modo de compulsar ejercido por Gustavo Luis Carrera, indiscutible especialista de la saga uslariana, cumple con creces al mostrar en estas páginas la compleja personalidad intelectual del autor venezolano, creador de un agudo testimonio de nuestro siglo.

Frente a la imposibilidad de hacer una revisión exhaustiva de los materiales incluidos en esta antología, tarea por venir, comentó particularmente "Pasión americana", apartado que reúne ensayos, cuentos y fragmentos



de novela que muestran su vocación por esta región.

Uslar Pietri abunda en el mestizaje cultural, en el que funda una de sus interpretaciones de América Latina; al respecto habla de "un mestizaje fecundo y poderoso donde puede afirmarse la posibilidad de la América hispana, su originalidad y su tarea creadora". Propone al mestizaje como la clave que adjetiva con mayor precisión a esta región del mundo, por lo cual construye un amplio discurso sobre el concepto. Expone largas reflexiones sobre la integración cultural; en diversos momentos explica su tesis cultural americanista tomando como base el mestizaje cultural, se manifiesta asimismo a propósito de la identidad latinoamericana, tópico tan arduamente reflexionado por Leopoldo Zea.

Lo criollo, el maíz, el mestizaje, el Inca Garcilaso de la Vega, Machu Picchu, Borges, las culturas precolombinas, los muralistas, el arte cinético venezolano y argentino, Octavio Paz, el realismo mágico son algunos de los motivos que confirman y conforman su entrañable relación con el mundo americano. Un ensayo ejemplar por su originalidad y extrema brevedad: "El maíz en la historia", muestra sus capacidades analíticas, conocimientos históricos y culturales, su enorme sensibilidad para explicar por sus contenidos mestizos a este continente. Coloquial y directo, el ensayista escribe: "A veces me pongo a hojear el manual de historia de Venezuela que estudian mis niños, y siempre termino por cerrarlo incómodo con las pocas noticias que da." Este juicio inicial da pauta para introducirnos en una profunda consideración acerca de este alimento:

El maíz es ciertamente mucho más importante en la historia nuestra que casi todas las batallas y que los demás personajes. Está formando parte de la vida de las gentes reales, de las gentes que verdaderamente padecen y hacen la historia. Está ligado a las gentes, y a la



tierra, y a los acontecimientos. Es geografía e historia vivas. (p. 251.)

Venezuela, afirma el propio Uslar, tiene su origen fundacional en el maíz; su estructura agraria, sus circunstancias sociales e históricas están identificadas profundamente con este elemento alimenticio. El maíz, entonces, sirve de medio para el conocimiento, estudio y comprensión de estas sociedades; "jefe altanero de la espigada tribu", escribió Andrés Bello,

para referirse a esta planta, que en la experiencia estética e histórica de Uslar es, hasta nuestros días, motivo central de las realidades venezolana y latinoamericana.

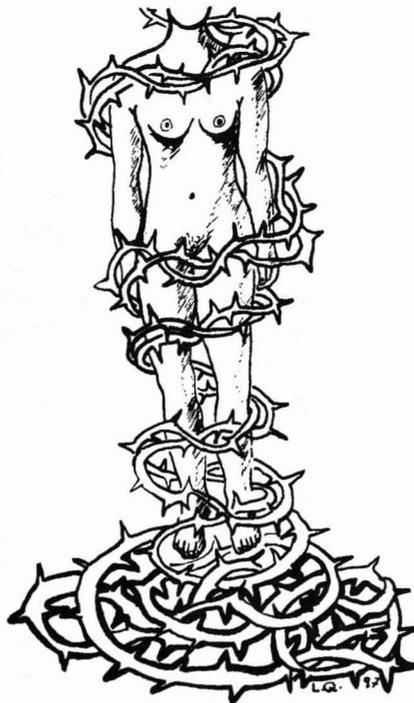
En resumen, estas páginas selectas de los impresos de Arturo Uslar Pietri revelan el amplio ejercicio literario y artístico de su autor, quien mediante un documentado examen crítico, diálogos continuados, entre la historia, la cultural universal y la de América Latina, edificó un fidedigno perfil de estas realidades. La ardua y atenta tarea de editar a este escritor, realizada no sin magisterio por Gustavo Luis Carrera, se cumple con creces al poner en claro las ideas más sobresalientes de su vasto periodo de reflexión, al destacar sus afirmaciones más puntuales y al reunir los momentos más luminosos de su escritura e imaginación. ♦

Arturo Uslar Pietri: *La invención de América mestiza*, compilación y prólogo de Gustavo Luis Carrera, FCE, México, 1996. 762 pp.

UNIVERSIDAD DE MÉXICO

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

MAYO 1997 Núm. 556



- ♦ JOHANSSON:
EL SABER INDÍGENA
- ♦ CANSINO:
LA CIUDADANIZACIÓN DEL IFE
- ♦ CEREJIDO Y BLANCK:
CADÁVERES Y VAMPIROS
- ♦ VITAL: **BORGES Y CALVINO**
- ♦ RUY SÁNCHEZ: **LOS SUEÑOS Y LA POESÍA**
- ♦ ILUSTRAR: LAURA QUINTANILLA
- ♦ TEXTOS DE ARÉCHIGA, BOULLOSA, ÉMERICH, OCHOA Y OTROS

Transfiguraciones, proximidad de la muerte

ALFREDO E. QUINTERO

El límite entre vida y muerte, ese hilo de interacción silenciosa que el hombre vislumbra ante la presencia inminente del dolor, el combate entre lo finito (estar) y el abismo de lo inabarcable (ser), esa hendidura eterna y constante, son el meollo temático del más reciente poemario de Jorge Ruiz Dueñas, *Guerrero negro*.

Cuatro son los guerreros que forman la orden de caballeros negros, cada uno posee características propias y comunes a los otros, cada uno dirige un combate determinado en uno de los cuatro apartados que componen el volumen.

En el primero, "El guerrero", la constante transformación que se inicia con el nacimiento no se ve interrumpida con la proximidad de la muerte; por el contrario, este nuevo cambio (crisálida) adquiere abertura y belleza (alas) aunque sin tener bien definido el rumbo (al garet), el misterio:

Luego partes
deslizas el secreto
y hurgo en las horas de oficio
la ondulación de la crisálida
incandescentes alas
[al garet]

El guerrero en esta sección del poemario es el símbolo del valor ante lo desconocido, es el combate entre ser y estar en la travesía constante de la transfiguración. El guerrero representa viaje —en tanto alejamiento— y aventura —en tanto incertidumbre del retorno—. El guerrero es el que se atreve a explorar los enigmas de otros territorios, de otras estancias a las que nadie sino él se arriesgaría:

Digo así
el polvo del camino me incomoda
y aterrado
en un mal sueño
zozobro con mi historia
No hay razón para temer
insisto
tomo tu mano y recupero el sosiego
la esperanza sin apremio
sin astucia.

Así pues, este guerrero representa la muerte del cuerpo, por un lado, y, por el otro, el combate del espíritu camino a la gran incógnita. Es aquí donde principia el enfrentamiento entre estar y ser, donde este último adquiere mayor importancia por su esencia ininterrumpida en la sucesión de los planos. El guerrero se encuentra en la oscuridad del universo (¿el ser?) y en él comienza el combate, es decir, el recorrido negro:

Cruzas pórticos
arcadas
el rincón del perro que sueña
el sendero interrogante
y en balcones sangrando bugambilias
la luz que reverbera
caracol ascendente
[como tú
pedras arriba]

En "Celebración de la memoria", el apartado segundo del libro, la voz poética será el guerrero y el límite de las estadias estará entre amor-deseo y desamor, el primero como símil de lo inabarcable y el segundo como lo finito, ambos representan la andanza del ser, sólo que ahora en el plano del estar, del cuerpo.

El proceso bélico tiene como atmósfera el mar (el amor), de esta manera el guerrero tendrá una característica distinta del anterior: navegará. El mar, por sus cualidades distintivas (movimiento y mutación perdurables), alude a la inestabilidad e inseguridad del paisaje que enfrenta el ahora marino, por lo que todo a su paso será nuevo y sorprendente, irrepitible. Aunque esencialmente se constituya de lo mismo: sal, espuma y agua, el mar le presentará al combatiente un sin número de manifestaciones (sensaciones) que lo representan:

Navegamos sobre la ilusión
Cruza un cormorán el cielo
El bogavante ordena
¡mar adentro!
Entonces
nos sorprenden inauditas sensa-
[ciones
No soñamos

El dolor que suscita la separación de los amantes y, también, el deseo irrealizable del acto amoroso, lindan los terrenos donde la lucha de éste y la del primer guerrero se llevan a cabo:

Navegación del sol

Así constituyo

la celebración de la memoria
la canción de la muerte
tu resurrección



Obviaremos al señalar que la atmósfera de esta sección de *Guerrero negro* adquiere erotismo a partir del campo semántico de las palabras y, desde luego, de la acertada interrelación entre las mismas: "Ábrase camino al viento", "espuma en la garganta".

"Los amantes de Malta" es el título del tercer apartado en el que la batalla la desempeñará una guerrera: "Érase una reina guerrera / que vestía su desnudez con perlas negras." Sin embargo, esta guerrera protagonista, aparentemente, el envés de sus predecesores: cruel, deshonesto, traicionero e infiel. Además posee una extraña dualidad erótico-religiosa que sur-

ge sólo al momento del encuentro pasional o al enfrentarse con una especie de rito-sacrificio en torno a la pureza sexual-espiritual:

Atardece
 las vírgenes labran cauces
 Para su reina
 cosechan minerales
 y también deleites

 La soberana mudó de bando
 en medio de la guerra

el amor (entendido principalmente como pasión) tiene cabida y la existencia (¿el ser?) tiene sentido:

Afuera
 sobre el primer peldaño de la noche
 un grifo aguarda
 para llevarla a las tinieblas

 El placer es vértigo
 donde han sido atrapados
 Deciden prolongar su éxtasis
 Ahora mismo se
 [entregan a la muerte

la muerte de presas cerriles
 o el temor
 alimaña perdurable
 y esperan su descenso a las cuencas
 [y las planicies

Ellos, los hombres, son la estancia de la vida, lo finito, la prisión del desierto, y al ser vencidos por el guerrero, éste *metamorfosea* su cuerpo en arena para ser parte en sí mismo del padre, del desierto, de la sublimación:

Mira sus huesos roturados con los de otros
 [hombres
 huele su muerte
 como pólvora seca o azufre o magnesio

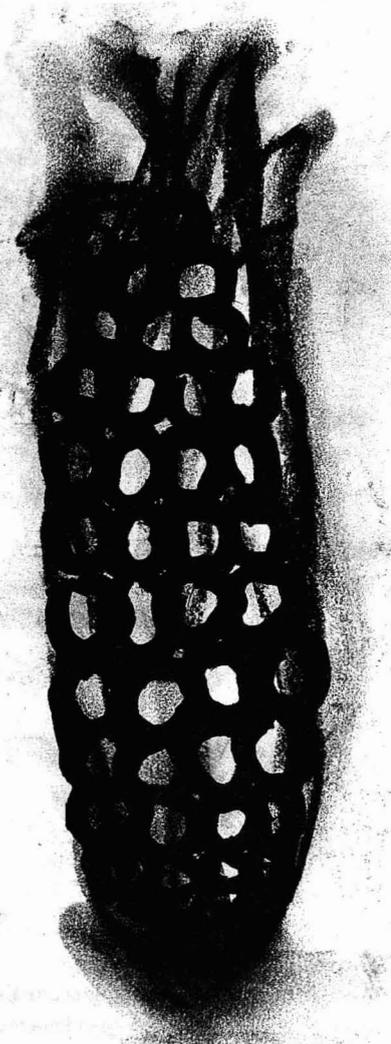
 como el retorno de las mareas sobre este
 [mismo desierto
 donde los varados recuperan navíos
 cuando se promueva el entusiasmo
 [doméstico por la temporada
 vista y oída en un solo jornal
 y la condición de cada hombre
 en la liberación de
 [sus muertos

 sea como el poema a cielo abierto
 sin tribu-
 [tos ni decálogos
 flor de cólera en los labios
 sudor acre de nuestros abusos
 y el arte de la metáfora
 nos retorne al estado precursor

La travesía de estos cuatro guerreros negros (tal vez negros figurando el color convencional de la muerte, la transmutación del *estar en ser*) se aproxima de alguna manera a la poética mística, refiriéndose con esto no a la finalidad ni el enfoque central del tema, para lo que el autor necesitaría ser místico. En este poemario no se trata de la unión del alma con el Todo, sino de la conciliación del estar con el ser.

Guerrero negro, de Jorge Ruiz Dueñas, es un libro del que pueden desprenderse un sinnúmero de lecturas; ésta es sólo una de ellas. Cuando al don se le añade el oficio, la poesía se transforma en una energía polidiscursiva, como en el caso que ahora nos atañe. Magnífica edición ésta con la que la Universidad Autónoma Metropolitana celebra sus veintiún años. ♦

Jorge Ruiz Dueñas: *Guerrero negro*, ilustraciones de José Luis Cuevas, UAM, México, 1996. 90 pp.



Esta guerrera representa la lid entre el pasado y el presente. Al tiempo, también simboliza la contienda entre lo mítico (un grifo) y lo real: el primero como guía o ruta hacia la muerte, mientras que el segundo es la realización misma de la vida. Esto es, pasado igual a mito, igual a muerte; y presente igual a realidad, igual a vida.

Así pues, Malta, la guerrera, es dirigida por el mito de la muerte, estancia única donde

Malta figura entonces la lidia entre la vida y la existencia, paralelismo que significa nuevamente estar y ser, en ese orden. Esta guerrera coincide con sus antecesores en la búsqueda de la re-significación de lo trascendente, y su justificación.

Finalmente, en "El desierto jubiloso", el apartado cuarto de *Guerrero negro*, el discurso está regulado por dos aspectos principales: la descripción del desierto y un interlocutor (segunda persona del singular) a quien se dirige la voz poética. Para seguir con nuestra *representación bélica*, el desierto —por sus cualidades y características: despoblado, solitario, árido, extenso y ser el sitio en el que muchas religiones se inician (*personaje* importantísimo de la Biblia)— significará lo inabarcable, el campo de batalla, lo estático (¿el ser?). El interlocutor de la voz poética, ese tú desconocido, simbolizará nuestro cuarto guerrero. Sin embargo, tenemos otro punto regulador en el discurso del poema: *ellos*, los hombres. De esta manera, el terreno del combate ya no será el universo, ni el mar (amor), ni lo trascendente, donde se llevaron a cabo los enfrentamientos de los guerreros anteriores, sino la soledad sofocante de la arena.

El desierto es presencia y, sobre todo, permanencia (¿el ser?); es donde las cosas se suceden y suceden, a primera vista, de forma mínima, donde no pasan inadvertidos los montículos, ni todo aquello que atente contra el cambio de la planicie arenosa.

Nos queda claro, pues, que el desierto adquiere una connotación de introspección y sublimación: el guerrero lidiará contra la severa profanación de éstas por ellos (tercera persona del plural):

Escucha cómo penetran el desierto
 y recorren sus dominios perdidos
 ellos que estampan con óxidos y tizne
 la esterilidad de los dioses
 como ahora

México: la reconstrucción social ante la crisis

J. AURELIO CUEVAS DÍAZ

En un estilo ameno y accesible, destinado a un público más amplio que el comúnmente interesado en las ciencias sociales, este libro da cuenta, por un lado, de cómo México ha avanzado en los últimos tres lustros hacia un deterioro generalizado de las condiciones de vida de segmentos significativos de la población (sobre todo clases populares y sectores medios), ante la conjugación de la crisis económica con la aplicación de un plan modernizador de la estructura productiva cuyos costos todavía son incalculables para las generaciones actuales y venideras de connacionales. Por otro lado, a lo largo de su exposición —dividida en tres partes que incluyen un número variado de capítulos— el autor maneja la idea de que la erosión económica ocasionada por el proyecto de integración de México a la dinámica globalizadora, se explica en gran medida por la creciente indefensión social para hacer valer los intereses colectivos ante el peso de la razón de Estado; también, por la estrategia gubernamental de desmantelamiento de las organizaciones e instituciones intermedias entre el individuo y el aparato estatal con la mira de garantizar al máximo la aplicación de un modelo neoliberal de crecimiento.

El autor considera que, a partir de la crisis de 1982, las cúpulas gobernantes apostaron unilateralmente por una integración del país al proceso de globalización puesto en marcha por los países centrales, mediante la privatización de empresas paraestatales, la apertura comercial con la entrada de México al Acuerdo General de Aranceles y Comercio (GATT), la reducción del gasto público en la economía y las cartas de intención con la banca internacional, entre otras medidas que marcan el fin del pacto social y político mediante el cual se legitimó durante décadas una estructura de poder muy vertical y centralizada.

Con base en el manejo de abundante material empírico sobre tendencias migratorias, de inversión, de salarios y condiciones laborales, de “modernización salvaje”, de crecimiento urbano, el autor señala un proceso importante de “norteamericanización” de la economía mexicana a partir de la década de 1980. Zermeño arguye que este fenómeno —ilustrado con la expansión de las industrias maquiladoras a lo largo de la fron-

tera con los Estados Unidos— corre paralelo al engarzamiento de la parte más dinámica de la industria nacional con el mercado externo, con lo que se erige este último en la balsa salvadora ante la debacle del modelo de desarrollo populista-nacionalista seguido anteriormente. Sin embargo, la bonanza, representada en números macroeconómicos por la presencia de las maquiladoras, está lejos de plasmarse en indicadores de una mejor calidad de vida para los obreros —en específico para las obreras, pues éstas constituyen la mayoría de la fuerza laboral de tales empresas—, lo cual es un elemento ilustrativo de la bifurcación entre desarrollo social y modernización productiva.

No sólo el sector obrero fue excluido del diseño de las políticas estatales, sino también el empresariado nacional que surgió en las décadas de industrialización endógena y que se encuentra —por la premura de la aplicación de las medidas neoliberales— en estado de marcada indefensión (por organización ineficiente del trabajo y mala calidad de sus productos) para competir exitosamente en el mercado internacional. Resultado: cierre masivo de empresas destinadas a satisfacer las necesidades de consumo del mercado interno, auge desmesurado de importaciones, dando origen a un agudo desequilibrio comercial, nueva espiral de endeudamiento público externo y... la crisis financiera de fines de 1994.

El movimiento neozapatista de inicios de 1994 replanteó —a juicio del autor— una serie de cuestiones que se creían superadas, tales como el papel del Estado y de la sociedad en el contexto del neoliberalismo dependiente. Para Zermeño, la aparición del Ejército Zapatista de Liberación Nacional ocurre en medio de un panorama de desolación en lo que atañe a la capacidad autorrepresentativa de la sociedad civil nacional para frenar el avance de las políticas estatales; si bien la insurrección del EZLN logró atraer una movilización social notoria en todo el país a favor de sus demandas, la estrategia del poder público para enfriar militar y políticamente a la guerrilla responde a una ingeniería de la desconstrucción de identidades colectivas, algo que ha ido perfeccionando el “núcleo duro de dominación” al frente del aparato gubernamental.

A lo largo del libro está presente la idea de que la sociedad nacional requiere revigorar sus espacios de identidad en todos los sentidos (en centros laborales, instituciones educativas, ámbitos barriales, asociaciones civiles y profesionales, etcétera) para neutralizar la vorágine atomizadora y pulverizadora de espacios públicos que echó a andar el proyecto estatal modernizador. Los riesgos calculados a los que se enfrenta este último se reducen al mínimo en la medida en que la densidad social sea débil o casi inexistente. En el caso mexicano destaca una herencia histórica desfavorable en este sentido, ya que la presencia del actor estatal —y del poder centralizado— ocupa casi todo el escenario político propiamente dicho, lo que condena a los demás actores colectivos a tener una consistencia muy endeble.

Éste es un trabajo que contiene varias líneas sugerentes de investigación sobre cuestiones de gran actualidad nacional: ¿cómo sensibilizar a la sociedad integrada de manera que muestre preocupación por las necesidades de sectores excluidos de los beneficios de la dinámica modernizadora?; ¿cómo estructurar un sistema político donde el presidencialismo tenga contrapesos significativos no sólo en la esfera propiamente de las instituciones representativas formales, sino también —y ante todo— en la correspondiente a los agregados sociales?; ¿a qué nuevos problemas se enfrentan las identidades colectivas en el contexto de la liberalización económica y de los “ajustes” progresivos diseñados e instrumentados bajo una óptica tecnocrática, que fundamenta la eficacia de su control social en una atomización creciente del mundo de los gobernados?; ¿cuáles son los retos de la oposición democrática en un país de cultura política estatal donde la posesión del aparato de gobierno implica —ha implicado— en gran medida renunciar a cualquier lazo de identidad con lo social? Éstas son algunas observaciones que conviene destacar de la lectura de este libro controvertido, cuyas tesis distan mucho de ser complacientes con el curso del derrotero nacional en los últimos cinco lustros. Obviamente, la construcción de una país diferente depende de la configuración de un cuerpo social que sea algo más que un mero “costal de papas” —expresión que usó Marx para referirse a la sociedad francesa regida por el gobierno bonapartista— sometido a la lógica de dominación política y económica actual. ♦

Sergio Zermeño: *La sociedad derrotada. El desorden mexicano de fin de siglo*, Siglo XXI/UNAM, México, 1996. 241 pp.

Gloria Abella (Ciudad de México, 1953). Licenciada en relaciones internacionales por la UNAM. En la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de nuestra casa de estudios se desempeñó como coordinadora de Estudios Latinoamericanos de la División de Estudios de Posgrado; actualmente es profesora y miembro del consejo editorial de la revista *Relaciones Internacionales* de la misma dependencia. Ha colaborado en *Siempre!*, *Nexos* y *etcétera*, así como en revistas especializadas.

Laura Anderson Barbata (Ciudad de México, 1958). Artista plástica. Ha participado en más de cuarenta exposiciones colectivas en México y el extranjero. De manera individual, ha presentado 14 exposiciones en Colombia, Estados Unidos, Venezuela y México. Obtuvo premios de adquisición en la sección de dibujo del Salón Nacional de Artes Plásticas en 1986 y 1989, así como reconocimientos en la IV Bial Diego Rivera (1990), en la I Bial José Clemente Orozco (1991) y en la V Bial de Fotografía (1993). Obras suyas forman parte de las colecciones de Fundação Bozano-Simonsen (Brasil), The Metropolitan Museum of Art (Nueva York), Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Casa del Lago de la UNAM e Instituto Nacional de Bellas Artes, entre otras.

María Andueza. Colaboró en los números 506-507, 531, 543 y 551.

René Avilés Fabila. Véase el número 544. Es director de la Rama Literaria de la Sociedad General de Escritores Mexicanos. Sus publicaciones más recientes son la compilación de cuentos amorosos *Todo el amor* (UAM/Aldus), la antología de sus trabajos de periodismo cultural *Material de lo inmediato* (CNCA), la autobiografía *Recordanzas* (Aldus) y el libro de cuentos y ensayos cortos *Catálogo de mentiras* (UAM-X). En breve, la UAM-X publicará una edición artística de *Los animales prodigiosos* (cuentos), con ilustraciones de José Luis Cuevas.

Juan Arturo Brennan. Consúltese el número 546-547. Es colaborador de la revista *Vuelta*.

J. Aurelio Cuevas Díaz (Ciudad de México, 1956). Licenciado en sociología por la UNAM y maestro en ciencias sociales por la FLACSO. En nuestra casa de estudios se desempeña como profesor de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales y de la Escuela Nacional de Estudios Profesionales Aragón; es becario del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM. Es autor del libro *El movimiento estudiantil y el Partido Comunista Mexicano* (Línea).

Ignacio Díaz Ruiz (Ciudad de México, 1945). Licenciado en letras españolas, maestro y doctor en estudios latinoamericanos por la UNAM. Es director del Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos y profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de nuestra casa de estudios. Es autor de, entre otros libros, *Siglo XX: la novela y el cuento* (ANUIES), *Siglo XX: sociedad, pensamiento y literatura* (Trillas) y *Cabrera Infante y otros escritores latinoamericanos* (UNAM). Una primera versión del texto que publicamos fue

leída en la presentación del libro reseñado, marzo de 1997, Unidad de Seminarios Jesús Silva Herzog del FCE.

Jorge Esquinca. Colaboró en los números 512-513 y 550.

Carlos-Blas Galindo (Ciudad de México, 1955). Artista visual y crítico de artes visuales. Licenciado en artes visuales por la UNAM. Profesor de posgrado en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM y de la Escuela de Diseño del INBA. Es miembro de la Asociación de Escritores de México, del Comité Mexicano de Historia del Arte, de la College Art Association (con sede en Nueva York) y del Consejo de Asesores de la Fundación Casa del Agua, A. C. Autor del libro *Enrique Guzmán. Transformador y víctima de su tiempo* (CNCA/INBA/ERA); publica la columna "Martes Visuales" en la sección cultural de *El Financiero*, en el que colabora desde 1988.

Concha García (Córdoba, España, 1956). Licenciada en filología hispánica por la Universidad de Barcelona. Es autora de los poemarios *Otra ley* (Víctor Orenga), *Desdén* (Libertarias) y *Pormenor* (Prodhufi). Ha recibido los siguientes premios: Aula Negra (1986) por su poemario *Por mí no arderán los quicios no se quemarán las teas* (Universidad de León), Poesía Barcarola (1988) por su libro *Ya nada es rito* (Diputación de Albacete) y el premio de poesía Jaime Gil de Biedma (1995) por *Ayery calles* (Visor). Sus poemas forman parte de diversas antologías; colabora en revistas literarias de su país.

Francisco Hernández. Sus colaboraciones aparecen en los números 511 y 531. Recientemente la UNAM y El Equilibrista editaron su obra completa en el volumen *Poesía reunida (1974-1994)* dentro de la colección Poemas y ensayos.

Jaime Labastida. Véase el número 545. Recibió el premio Xavier Villaurrutia 1996 por sus libros *Animal de silencios* (FCE) y *La palabra enemiga* (Aldus).



Leonardo Martínez Carrizales. Colaboró en los números 504-505 y 523-524. Su libro más reciente es *Los restos de los días* (Gobierno del Estado de México); *La lección del maestro y otros ensayos* (colección Cuadernos de Malinalco) se encuentra en imprenta. Es coordinador de la antología *Juan Rulfo: los caminos de la fama pública* que próximamente publicará el FCE. Es investigador del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM.

Julia Elena Melche. Textos de su autoría se publicaron en los números 516-517 y 530.

Pablo Ortiz Monasterio (Ciudad de México, 1952). Fotógrafo. Estudió fotografía en el London College of Printing, Inglaterra. Ha presentado 13 exposiciones individuales en México, Inglaterra, Estados Unidos, Francia y Argentina, entre otros países, y más de cincuenta colectivas en varias partes del mundo. Ha dirigido las colecciones de libros *México indígena* (INI) y *Río de luz* (FCE), y actualmente la revista *Luna Córnea*. Es cofundador del Consejo Mexicano de Fotografía y fundador del Centro de la

Imagen. Ha publicado *Los pueblos del viento* (INI/FONAPAS), *Tiempo acumulado* (Centro de Fotografía) y *La última ciudad* (Twin Palms/Casa de las Imágenes), entre otros libros.

Ezra Pound (Hailey, Idaho, 1885-Venecia, 1972). Poeta y crítico estadounidense. Una de las figuras más significativas y controvertidas de lengua inglesa del siglo XX. En 1908 publicó su primer libro *A Lume Spento*. Su obra más ambiciosa es *The Cantos*. Sus concepciones teóricas lo llevaron a colaborar con el régimen fascista; fue recluido en un campo de concentración, juzgado por alta traición e internado en una clínica psiquiátrica. Algunos de sus libros son: *Personae*, *Exultations*, *Ustra*, *How to Read*, *ABC of Reading*, *Traslations* y *Literary Essays*.

Alfredo E. Quintero. Sus colaboraciones aparecen en los números 512-513, 518-519, 521, 530, 533 y 549. Es crítico literario de la sección cultural del diario *Excelsior*. Sus poemarios *Los postigos del verano* (Casa de la Cultura de Torreón) y *Prisiones transparentes* (El Cocodrilo Poeta) se encuentran en imprenta.



María del Carmen Ruiz Castañeda. Véase el número 548.

Ricardo Tapia. Sus colaboraciones aparecen en los números 508, 518-519, 531 y 546-547. Es investigador emérito de la UNAM.

Carlos Vázquez-Yanes. Sus textos aparecen en los números 536-537, 548 y 550. Desde febrero del presente año es jefe del Departamento de Ecología Funcional y Aplicada del Instituto de Ecología de la UNAM.

Serge I. Zaitzeff. Ha colaborado en los números 504-505, 527, 534-535 y 548.



La Gaceta

del Fondo de Cultura Económica

Historia/Historias

- MARC BLOCH: *La Historia, los hombres, el tiempo*
- Homenaje a Georges Duby**
- NICHOLA CHIAROMONTE: *Una época de mala fe*
- ÁLVARO URIBE: *Para leer Los Thibault*
- VICENTE RIVA PALACIO: *Guillermo Prieto*
- IRENEO PAZ: *Algunas campañas*

Homenaje a Thornton Wilder

Poesía de: JORGE EDUARDO EIELSON, ANGELINA MUÑIZ-HUBERMAN, MYRIAM MOSCONA y ALEJANDRO AURA

ABARROTES COMESTIBLES, NO COMESTIBLES, VINOS Y LICORES, FARMACIA, LIBROS,
 PESCADOS Y MARISCOS, PERIFERIA, REGALOS, ACC. AUTOS, REVISTAS, PAPELERIA Y ESCOLARES, INSIGNIA,
 DAMAS, NIÑAS, BEBES, CABALLEROS, NIÑOS, JUGETERIA, DEPORTES, LINEA BCA., ELECTRONICA, FERRETERIA,
 SALCHICHONERA Y LACTEOS, CARNES, FRUTAS Y VERDURAS, BLANCOS, HOGAR.

**EN TIENDA UNAM,
 EL DESCUENTO ESTA
 EN TODOS LOS
 DEPARTAMENTOS**

DESDE UN **4%** HASTA EL **10%**

PARA TODOS LOS TRABAJADORES
 UNIVERSITARIOS

PUBLICACIONES UNAM

Encabezado por Rubén Bonifaz Nuño, el Seminario se fundó en 1988 con el objeto de proporcionar enfoques originales sobre la riqueza cultural del México antiguo. Actualmente cuenta con una publicación periódica: *Chicomoztoc*, y una colección de libros con enfoques que tratan con profesionalismo nuestro conocimiento ancestral.

Se analizan los juicios que estiman a nuestra cultura autóctona inferior a la occidental. Tales aseveraciones son rebatidas, y demostrada su falsedad; se les sustituye con información de veracidad comprobada y de contenidos enaltecedores.

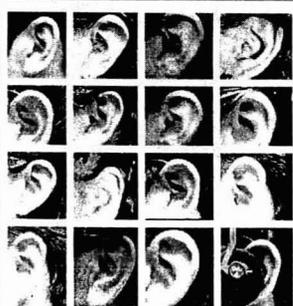
Una vez reivindicados los valores culturales de nuestros antepasados, se plantea el punto inicial de una educación, que dote a los mexicanos con una forma de pensar más justa, libre y cierta.

Seminario de Estudios para la Descolonización de México

Informes y ventas
 Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial
 Av. del IMAN Núm. 5, Ciudad Universitaria
 C.P. 04510, México, D.F.
 Tel. 622 65 81, Tel. y Fax 665 27 78
 WWW: <http://bibliounam.unam.mx/libros>
 E-mail: libros@bibliounam.unam.mx

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

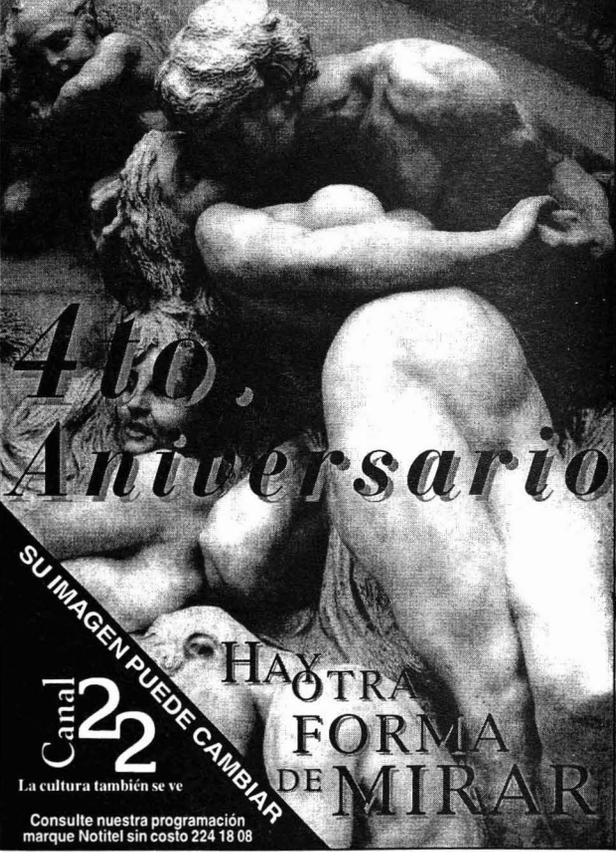
RADIO EDUCACIÓN
 KEEP, 1060 KHZ.



TRANSMITE LAS 24 HORAS
 LLEGA A 16 ESTADOS DE LA REPÚBLICA
 DIFUNDE CON 100,000 WATTS DE POTENCIA

CORRIENTE ALTERNATIVA PARA AFINAR EL OÍDO

RADIO EDUCACIÓN
 CULTURA CON IMAGINACIÓN



4to. Aniversario

HAY OTRA FORMA DE MIRAR

Canal 22
 SU IMAGEN PUEDE CAMBIAR
 La cultura también se ve

Consulte nuestra programación
 marque Notitel sin costo 224 18 08

Retrato de antiguo

Fotografía de Pablo Ortiz Monasterio

Pablo Ortiz Monasterio ... aglutina imágenes, las interviene gráficamente, pintando y esgrafiando, no retocando sino dañando la película, troza iconos convencionales, empalma o confunde imágenes, compone tajantemente con navaja. El efecto es arqueológico, como si rescatara pedacería de celuloide de un mundo soterrado—la película sensible está efectivamente siendo rebasada— e intentara reconstruir con ella imágenes de culto extraviadas, imágenes próximas a nosotros pero al mismo tiempo ya inalcanzables.

Jaime Moreno Villarreal, fragmento de "Despertares", texto del catálogo de la exposición *Idolatrías. Proyectos para esculturas monumentales*.





2000 11 1 1999