

LA JORNADA DE LOS VOLCANES LUI

UNIVERSIDAD DE MÉXICO

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO · ENERO-FEBRERO 1998 · NÚM. 564-565



♦ Ilustración
de Nishizawa

- ♦ Cansino:
Medios
en transición
- ♦ Vázquez-Yanes:
Extinción
de especies
y futuro
de la humanidad

Retratos, obras, vivencias

de Jesús T. Acevedo, Héctor García, Fernando Gamboa,
Manuel Gómez Morín, Sergio Magaña, Elías Nandino,
Luis Nishizawa, Julio Prieto, Edmundo Valadés,
José Vasconcelos y Silvio Zavala

Manuel Gómez Morín
59

UNIVERSIDAD DE MÉXICO

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Diciembre 1997 ♦ Núm. 563

- ♦ **Poemas** de José Emilio Pacheco
- ♦ Torres Villaseñor: **Obstáculos de la innovación tecnológica**
- ♦ Toussaint: **Medios de comunicación y elecciones en México**
- ♦ **Farsa** en una escena de Héctor Mendoza

♦ **Ilustra:** Walter Iraheta

- ♦ **Textos** de Mejía Madrid, Meyenberg Leycegui, Perea y otros



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: Leonora Luna Téllez

Diseño y producción editorial: Ediciones del Equilibrista, S.A. de C.V.

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 Núm. 36, Col. Paseos de Churubusco, 09030, México, D.F. *Distribución:* Publicaciones Sayrols, S.A. de C.V., Mier y Pesado 126, Col. del Valle, 03100, México, D.F. y revista *Universidad de México*. Precio del ejemplar: \$15.00. Suscripción anual: \$150.00 (US\$90.00 en el extranjero). Ejemplar de número atrasado: \$20.00. Revista 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>

Índice

	◆ 2 ◆	Presentación
OLGA HARMONY	◆ 3 ◆	Sergio Magaña
ESTHER MARTÍNEZ LUNA	◆ 7 ◆	Jesús T. Acevedo, primera baja ateneísta
LEOPOLDO ALAS	◆ 12 ◆	Regalo de cumpleaños
BERTA TARACENA	◆ 14 ◆	Fernando Gamboa: identidad y nacionalismo
CÉSAR CANSINO	◆ 18 ◆	Medios en transición
PEDRO ÁNGEL PALOU	◆ 23 ◆	Sólo <i>El Cuento</i> y tus cuentos son eternos, Edmundo
ERNESTO DE LA TORRE VILLAR	◆ 26 ◆	Silvio Zavala: historiador universalista
MARGARITA SUZÁN PRIETO	◆ 29 ◆	Tres versiones de Julio Prieto
SERGIO FERNÁNDEZ	◆ 33 ◆	Nishizawa: la captación de un paisaje humano
VÍCTOR SOSA	◆ 42 ◆	Poema
IVÁN CARRILLO	◆ 43 ◆	Héctor García: fotógrafo de nuestro tiempo
CARLOS VÁZQUEZ-YANES	◆ 48 ◆	Historia de trilobites y de calaveras
JAVIER GARCIADIEGO	◆ 52 ◆	José Vasconcelos y Manuel Gómez Morín: afinidades y desacuerdos
GABRIELA GUTIÉRREZ	◆ 60 ◆	Elías Nandino
LA EXPERIENCIA CRÍTICA		
MARGO GLANTZ	◆ 65 ◆	Guillermo Prieto y sus memorias
LAURO ZAVALA	◆ 68 ◆	Cuento y metaficción en México: a propósito de "La fiesta brava" de José Emilio Pacheco
	◆ 71 ◆	Colaboradores

Presentación



La meta fundamental de la historia —el registro puntual y objetivo al máximo de los acontecimientos y sus actores— en la época contemporánea se ha visto, si no alterada, por lo menos inclinada a la ambigüedad a causa del excesivo protagonismo que traen consigo los aspectos propagandísticos y publicitarios de los medios de comunicación masiva. Los variados —pero no por ello positivos— aspectos de esta fiebre de protagonismo pueden detectarse en la afluencia y, a la postre, la sustitución de los hechos y personajes verdaderos por sucedáneos que han servido de vehículo para captar y difundir los auténticos valores, conocimientos y creadores de la historia. De esta manera, ha surgido un fenómeno que podríamos denominar cultura sustitutiva, la cual proclama como ente principal al entrevistador y no al entrevistado, al aparato y su procedimiento pero no al contenido del que se hacen poseedores, a la anécdota biográfica en contraposición con la obra artística o científica, etcétera. Esta situación exagera la presencia de los medios al grado de que, por obra y gracia de las “transmisiones”, se convierten en paradigmas que sustituyen la sabiduría emanada de sus fuentes y de los fenómenos que “cubren”. El apoderamiento sistemático y constante del saber generado por maestros e investigadores, en las circunstancias descritas, no llega cabalmente a socializarse —es decir, a formar parte y ser posesión de la comunidad— sino que transita a la tierra de nadie o al espacio difuso de una errónea interpretación que, en el mejor de los casos, resta operatividad a los instrumentos del conocimiento y al conocimiento mismo para acabar anulando la más profunda función del saber: alcanzar la libertad individual y colectiva mediante el pleno conocimiento de la realidad, del mundo, del universo.

A la enorme acumulación de esta cultura sustitutiva debe oponerse una tenaz y razonada tarea de desbrozamiento. De esta índole es parte de las intenciones que persigue el presente número de nuestra revista al examinar de nueva cuenta las presencias y las obras de destacados miembros de la historia de México. ♦

Sergio Magaña



OLGA HARMONY

1

El retrato escrito tiene la ventaja sobre el pictórico o el fotográfico de que no fija para siempre una imagen única del retratado. Pero es igualmente elusivo. Al intentar la exploración de interioridades y conductas queda apenas al margen de lo que podría ser el núcleo de la personalidad de quien se trate, por mucho que el retratista se esfuerce en apresar esa esencia: generalmente hablamos de alguien que nos resulta entrañable y, por fuerza, lo que digamos tendrá la medida exacta de lo que, bien o mal, poco o mucho, pudimos aprehender de esa persona, matizado por la subjetividad de nuestro afecto.

2

Sergio Magaña fue autor de inmenso talento y un hombre de gran complejidad, pleno de contradicciones. Quizás quien mejor lo intuyó—desde que era muy joven, pero con palabras que valieron para toda su vida—fue Celestino Gorostiza, que lo describió como “perdido en su soledad, buscándose a sí mismo a la luz de una inteligencia atormentada”. Y eso, en los momentos en que Sergio era un triunfante autor joven, con la boca sabiéndole a ambrosía, como escribiera mucho tiempo después Emilio Carballido. Quizás esa primera contradicción del joven capaz de saborear el éxito rodeado de personas y elogios, escribiendo con un frenesí parejo al que ponía en sus momentos de disipación, pero con una soledad interna que adivinó el maestro; quizás esa primera contradicción, repito, fue la que marcó todas sus otras contradicciones.

3

Resulta muy difícil compaginar al hombre autodestructivo que bebía hasta caerse y que perdía con frecuencia sus manuscritos con el autor celoso de su obra, al punto de quedar casi siempre insatisfecho con las escenificaciones que se hicieron de sus textos. Para mí, que lo traté fragmentariamente a lo largo de su vida, me resultó siempre contrastante el pudor con que manejaba muchos hechos de su privacidad ante algunos de nosotros y los excesos que se le llegaron a conocer o que se le inventaron.

Creo que la clave de todo ello estaba, más que en su absoluto derecho a la privacidad, en la gran seguridad que tenía en su propio talento y en la vigencia de su obra. Era ella, no su persona, la que debería importarnos a todos. Es de muchos conocida la desolación que lo llenó cuando un conocido e inteligente periodista le hizo una entrevista en la que subrayó algunas intimidades del escritor. Sergio, que en los últimos tiempos había sido muy difícil de entrevistar, aceptó pensando en volver a un primer plano; en lugar de ello, se dolía: “quedé como el maricón borrachín”. Magaña autor era lo importante. Magaña hombre, con su respetable inclinación sexual y sus dolorosos excesos alcohólicos, era un personaje secundario, el cuerpo habitado por el talento extraordinario (“era el mejor de nosotros” ha dicho una y otra vez Luisa Josefina Hernández).

4

Tocó a la juventud y primera madurez de Sergio Magaña una época en que la homosexualidad era vista como una inmensa

lacrada, a pesar de los desplantes de Salvador Novo que todos admirábamos. Si bien muchos de sus compañeros de generación lograron, a la vuelta de tiempos más sanos y tolerantes, exhibir sin inhibiciones su inclinación sexual, en Sergio siempre hubo una extraña renuencia, quizás por alguna malhadada experiencia temprana, que probablemente el Andrés de *Los signos del Zodiaco* refleje. Y he aquí, que a pesar de ello, en esta obra primeriza se presente por primera vez en nuestros escenarios a un homosexual y se lo trate con solidaria ternura: el mismo Novo no se atrevió a tanto en ese momento y sabemos que su *Tercer Fausto* fue escrito en francés y publicado en español cinco años después del estreno de la obra de Magaña.

Recuerdo que una vez, tras una entrevista que le hice, Sergio y yo platicamos de muchas cosas. Yo tenía entonces un grave problema personal, que él conoció por terceras personas y con todo comedimiento me habló de ello, por lo que le abrí mi intimidad. La extraordinaria delicadeza de Sergio lo obligó a ser recíproco y me confesó, con gran pudor, que era homosexual. Yo lo sabía desde muchísimo tiempo atrás, más de tres lustros, desde nuestra época de la Facultad de Filosofía y Letras. Todo el mundo lo sabía. Nunca me ha parecido una situación cómica; entendí su actitud como lo que era, una dádiva amistosa. Y también que, tras una larga conversación acerca del teatro —y tras muchos años de conocernos en este terreno—, él pensaba que sólo había sido visto por mí como deseaba ser visto por todos: como el escritor de obras memorables. Lo sentí como alguien muy lastimado y lo quise más que nunca.

5

Aunque concedió otras entrevistas después, en ese momento las rehuía con ferocidad. En Editores Unidos Mexicanos se deseaba que el volumen que recogería dos de sus obras —*Moctezuma II* y *Santísima*, que finalmente fue cambiada por *Cortés y la Malinche*— tuviera el prólogo de Dionicio Morales y una entrevista encomendada a Tomás Espinosa, joven y talentoso autor, ya fallecido y quien era un gran admirador de Magaña. Éste lo había dejado plantado varias veces y tratado con esa cierta brutalidad que se negaba a enmascarar con buenas maneras y que cobró muchas víctimas. Emilio Carballido, que estaba al frente del proyecto editorial, recurrió a mí, sabedor del aprecio que Sergio me manifestaba (y del que yo siempre estuve muy orgullosa). Ni corto ni perzoso, me comunicó por teléfono y, tras los saludos de rigor, sostuvimos el siguiente diálogo:

—No quiero entrevistas.

—Te comprometiste, Sergio, y está parada la edición por tu culpa.

—No quiero recibir a nadie. Me acabo de mudar y todo está lleno de polvo, además de que estoy muy neurótico. Háblame después.

—El polvo me lo quito con un buen baño, pero lo neurótico nunca se te va a quitar, así que dame cita.

Por fin, se decidió que la entrevista se haría en mi departamento. Aquí conviene hacer un alto para explicar las posibles razones de Magaña para negarme la entrada a su casa, lo que probablemente hizo con muchos otros conocidos. Hasta hacía muy poco tiempo había habitado un hermoso departamento en el Paseo de la Reforma, en el que sí estuve en alguna ocasión, que tuvo que abandonar por las precarias condiciones económicas que signarían sus últimos años: regresar a la colonia Guerrero significaba para él una derrota vital que sumó a todas sus amarguras. Muchos pensamos en él y en sus estrecheces finales cuando se estableció el Sistema Nacional de Creadores Artísticos, uno de cuyos primeros éxitos hubiera sido sin duda Sergio Magaña. Pero volvamos a la entrevista.

El día fijado para acudir a mi casa, me llamó por teléfono para disculparse: “me cayó un ropero, no puedo llegar”. Lo sentí tan extrañamente infantil que no pude enojarme, pero fingí gran enojo. Por fin cedió y me propuso que nos viéramos en un lugar tranquilo para tomar un café. El tranquilo lugar, que yo no conocía, resultó ser un ruidosísimo bar en el que pactamos no tomar una copa —bueno, las de él fueron varias— hasta no terminar la entrevista. Saqué una grabadora prestada que nos atemorizó a los dos y yo nunca pude hacer funcionar; por fin, con papel y bolígrafo empecé a tomar notas, casi un dictado, de lo que el vuelo increíble de su palabra despegó ante mis oídos.

6

No siempre tuvo esa facilidad para expresarse de viva voz, por lo menos no en mis recuerdos. Al principio de los años cincuentas, en el edificio de Mascarones que por entonces albergaba a la Facultad de Filosofía y Letras, en el sótano, bajo una de las arcadas estaba un café, el único habido en instalaciones universitarias y en donde mucha gente de mi generación pasó momentos memorables. Perder el tiempo en el café, como sostenían nuestros padres, en realidad era ganarlo. Allí aprendimos de algún maestro sentado a la mesa

con nosotros, mucho más que en una de las aulas. Allí velábamos las armas de nuestro futuro grandioso, por supuesto, y discutíamos de todo con una intensidad maravillosa. Atraía por igual a estudiantes de otras facultades en busca del gremio femenino, por entonces mayoritario, que a intelectuales ya consagrados. Florecíamos las muchachas a la sombra de los naranjos en flor del patio y florecían las mentes de una generación impresionante.

Los tabúes que la etiqueta imponía a los jóvenes de entonces eran celosamente respetados, por ridículos que fueran. No nos tuteábamos entre compañeros, no hablábamos las muchachas con varón que no hubiera sido presentado. Ya conocía yo a Emilio Carballido, que acababa de estrenar con todos los honores su *Rosalba y los llaveros*, lo que provocó entre todos nosotros un inusitado fervor por el teatro. No conocía, en cambio, a Sergio, quien me parecía un muchacho del montón, más bien tosco (nunca le encontré el parecido con Daniel Gelin que le otorga Carballido), aunque me despertaba bastante curiosidad porque era “alguien que escribía”. Por un azar, me tocó compartir una mesa del café con él y con otras personas; allí, Magaña nos contó que el maestro Novo le iba a montar su primera obra grande en Bellas Artes, y ya en otro lugar relaté cómo vimos con escepticismo lo que entendíamos como “el síndrome Carballido”: todo el mundo parecía a punto de estrenar en nuestro máximo teatro, aun con obras nunca escritas.

Magaña tenía una pronunciación dificultosa y carecía de la facilidad de expresión verbal que adquiriría con los años, por lo que las miradas burlonas que nos lanzábamos parecían justificadas. De cualquier manera, compartir una mesa del café podría tomarse como una presentación formal, según nuestros cánones nunca escritos, y empezamos a tratarnos. Cuando se estrenó *Los signos del Zodiaco*, que nos deslumbró a todos, ya teníamos un trato amistoso, aunque nunca íntimo.

7

Una treintena de años después, vimos juntos en Monterrey la reposición de esta obra con una escenificación que intentaba repetir la del estreno, incluidas música de Blas Galindo

y escenografía de Julio Prieto. Poco antes de salir rumbo al teatro, Magaña me comentó: “Si esta obra es vigente todavía, pobre de mi país”, lo que revela otra arista de su persona: la del hombre amoroso con la patria y dolido de todas sus desventuras.

Al levantarse el telón, empezó a llorar sin recato, tan fuerte era la emoción del recuerdo. En el segundo acto cesó su llanto, se irguió de repente y empezó a clamar porque, según su dicho furibundo —que se continuó, a gritos, en el



8

vestíbulo durante el entreacto—, le estaban estropeando su obra. Al final, cuando le fue entregada una linda figura de cristal como parte del homenaje, volvió a mostrarse conmovido.

Narro la anterior anécdota porque lo pinta en mucho. Por un lado, estaba ese apasionado desencuentro con sus directores, que casi nunca lo dejaban satisfecho con las escenificacio-

nes que hacían de sus obras, o contra los actores de las mismas que no correspondieran a lo por él imaginado para sus personajes. Su ira muchas veces se manifestó contra teatristas respetabilísimos a los que hizo blanco de las más crueles ironías públicas, tan ingeniosas y divertidas, que nos desternillábamos de la risa los que lo escuchábamos, para vergüenza nuestra porque iban contra personas que apreciábamos. Algunas de sus víctimas lo siguieron admirando, empero, como Germán Castillo, que escenificó *La última diana*, el penúltimo estreno que tuvo en vida y cuando ya estaba muy enfermo, a pesar de todo lo que había dicho de él tras la escenificación de *Santísima*.

Por otra parte, estaba el dramaturgo ávido de que se reconociera su talento. Si bien sus cuentos dispersos y su hermosa novela, *Los molinos del aire*, han sido leídos por pocos, Sergio nunca aspiró a ser “autor de culto” para minorías. Fundamentalmente dramaturgo, estaba necesitado de un público directo con el que pudiera establecer ese diálogo silencioso entre el autor y los espectadores. Pero, además, tenía una gran avidez, casi adolescente, por honores, una contradicción más de quien estaba tan seguro de su obra y lo que representaba.

9

Esto me lleva a otra escena. En *El hijo del cuervo*, Alejandro Aura le organizó uno de los pocos homenajes que tuvo en vida. Magaña agradeció leyendo—le encantaba leer en público sus textos— lo que ya tenía escrito de *La última diana*. Sacó un cuaderno como de primaria, sucio y doblado en las puntas, cubierto por su pequeña caligrafía. Con ayuda de papeles dispersos y yendo y viniendo de una página a otra, a lo escrito en los márgenes, procedió a su lectura. Muchos temimos que ese borrador pudiera perderse, lo que afortunadamente no fue así y el autor pudo ver su obra llevada a la escena.

10

Pocos recuerdan que Sergio hizo crítica en un periódico nacional. Se valía de diálogos chispeantes que entablaba con una supuesta abuela—que tenía una criada, recuerdo, llamada *Hypsipila*—, muy hilarantes pero muy dialécticos, en los que iba analizando lo positivo y lo negativo que encontraba en cada escenificación; la abuela, por lo general, era vitriólicamente negativa y sus comentarios, entre sorbo y sorbo de tequila, contrastaban con los de un nieto mucho

más conciliador. Detrás de todo ello había una sagacidad, un gran ojo para ver el teatro. Se estrenó una obra mía, *Nuevo día*, que el crítico trató con bastante benevolencia, pero hizo alguna observación de fondo—una escena narrada en lugar de dramatizada— que me caló bastante. Tiempo después, para su edición en *La palabra y el hombre*, intercalé la escena reclamada por Magaña y creo que quedó algo mejor. No sé si se lo comenté alguna vez; me parece que no y eso me pesa.

11

Se dijo mucho, en la última etapa de su vida, que despreciaba a los jóvenes. No sé por qué. Lo vi llegar muy conmovido al velorio de Julio Castillo, con el que también tuvo sus grandes diferencias, ya muy acabado y apoyándose en un joven de gran talento, Mauricio Jiménez, quien lo cuidó con devota admiración en sus días postreros. Con algunos otros, sin duda, también tuvo amistosas relaciones.

Quizás esa fama se debiera a que se negaba a poner en manos de esos grupos de muchachos—que los había entonces más que ahora—, semiprofesionales, sus textos no estrenados. También se negaba a que se editaran. La razón era la misma: el deseo del estreno profesional, la esperanza de que esos personajes, que le eran tan entrañables aun después de haberlos creado, tuvieran en escena voz y cuerpo dignos de su escritura.

12

Muy malos fueron sus últimos momentos. Enfermo, pobre y amargado. No quiero entrar en la polémica del estreno de *Los enemigos*, porque me gustó el montaje y porque el mismo autor había dado permiso para las adaptaciones que se le hicieron. Sé que quedó inmensamente inconforme y esto, sea como fuere, arrojó más sombras a su precaria situación, lo que nos entristece a muchos. Como nos indignó que las autoridades del INBA le negaron a su muerte un funeral de cuerpo presente en alguno de sus recintos, sólo porque a un entonces funcionario, con el que se había peleado y con el que no se trataba más, dijera que en sus últimos momentos había pedido que no le hicieran ningún homenaje. Fue una lástima, porque en verdad que a Sergio le gustaban los homenajes. En el fondo, no importa: aquel que yacía era sólo un cuerpo habitado por el inmenso talento que queda registrado en su obra. ♦

Jesús T. Acevedo, primera baja ateneísta



ESTHER MARTÍNEZ LUNA

Al hablar de la revista *Savia Moderna*, de la Sociedad de Conferencias o del Ateneo de la Juventud, es frecuente oír el nombre de Jesús Tito Acevedo. El joven arquitecto sobresale entre sus contemporáneos, a pesar de que no llegó a ser una gran figura en su disciplina o un escritor que nos legara una obra notable: su importancia radicó en el papel de promotor y agitador cultural que desempeñó al lado de sus colegas ateneístas.

Poco se conoce acerca de su corta vida; de hecho, sólo hemos logrado formarnos un juicio aproximado a partir de las opiniones de sus contemporáneos, como Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, Pedro Henríquez Ureña y el también arquitecto Federico Mariscal. Todos coinciden en que Acevedo poseía un gran talento, que era un gran conversador y que perteneció al género de escritores que no escriben. En el directorio de *Savia Moderna* aparece su crédito como colaborador y redactor; sin embargo, no llegó a publicar ningún artículo en sus páginas. Los únicos textos que conocemos de él son sus conferencias, reunidas póstumamente en un libro con el título de *Disertaciones de un arquitecto* (1920), cuyo emotivo prólogo fue redactado por Federico Mariscal.

Por lo que más se recuerda a Jesús Tito Acevedo es por haber sido el creador de la Sociedad de Conferencias, cuando éstas, como señala Pedro Henríquez Ureña, no existían aún en México. Su idea de las conferencias surgió en una de las tantas noches en que los futuros ateneístas se reunían en su estudio para hablar, discutir o leer a los clásicos griegos; en virtud de que la revista *Savia Moderna* había desaparecido, por el viaje a Europa de su director, Alfonso Cravioto, las conferencias resultaron ser una manera de evitar la dispersión de los miembros del grupo.

Como sabemos, la primera serie de conferencias se llevó a cabo a mediados de 1907 en el casino de Santa María la Ribera. En ellas el propio Acevedo participó, en el quinto turno, con “Apariencias arquitectónicas” (conferencia que, cabe señalar, el investigador Juan Hernández Luna y los periódicos de la época anunciaron como “El porvenir de nuestra arquitectura”). En ese entonces Acevedo tenía 25 años y, a decir de Rojas Garcidueñas, era un joven “con grandes y bellos ideales que derrochaba optimismo”.

En 1908 Acevedo organiza y participa, junto con Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Antonio Caso y algunos miembros más del Ateneo, en la manifestación del 22 de marzo efectuada en desagravio de Gabino Barreda, cuyo detonante radicó en las críticas a la educación positivista hechas por Francisco Vázquez Gómez. Ese mismo año también firma una carta petitoria dirigida al general Bernardo Reyes (junto con Alfonso Reyes, Antonio Caso, Max y Pedro Henríquez Ureña) para publicar el *Ariel* de Rodó. Una más de sus participaciones en la cultura nacional fue la defensa de José Santos Chocano, a quien se quería expulsar del país en 1913 —acusado de pretender conspirar contra el gobierno—, ocasión en que Acevedo, junto con Julio Torri, encabezó la firma del texto en defensa del poeta peruano.

Entre las opiniones de contemporáneos suyos de las que tenemos conocimiento y que ayudan a perfilar la personalidad de Acevedo, quizá la que nos muestra a un hombre más real es la de Pedro Henríquez Ureña, quien lo encontraba “inteligente, escéptico, y amoral, producto de la famosa clase media o de la pobre de México”. Pero el dominicano opinaba lo mismo de otros de sus compañeros, como Antonio Caso y Alfonso Reyes, a quienes en sus pontificaciones les

decía que, por pereza y falta de resistencia moral, desperdiciaban lo que tenían. Les reprochaba no trabajar ni la mitad de lo que podían hacerlo, mientras que él se esforzaba por no desperdiciar ni un momento de su “juventud”. Otra era la opinión que de Acevedo tenía su discípulo Mariscal, quien afirmaba que Acevedo “edificó muy poco y fue sin embargo notable arquitecto; escribió muy poco también y fue un literato distinguido”. Mariscal nos informa en el mencionado prólogo que Acevedo tenía un espíritu rebelde, enérgico y a veces extravagante; que, cuando estudiante, fue el primero de la clase... En fin, Mariscal le encuentra más virtudes que desaciertos y nos da a entender que si no sobresalíó aún más fue por el poco tiempo que vivió.

El verdadero representante y promotor de Acevedo fue el abogado Ricardo Gómez Robelo, quien siempre hizo grandes elogios de él y lo incorporó al círculo de sus amigos.

Antes de su partida a Madrid, después de casarse y dejar su puesto en la Dirección de Correos, Acevedo trabajó como profesor tanto en las escuelas oficiales nocturnas para obreros, enseñando dibujo, como en la Escuela Nacional Preparatoria, impartiendo historia del arte; se dice que su influencia entre los jóvenes, durante el periodo de 1907 a 1914, fue destacable, tanto en el campo artístico como en el literario y cultural. A él se debe también la difusión de las ideas arquitectónicas del francés E. Béarnard y el impulso a los estudios de la tradición colonial mexicana. Jesús Tito Acevedo, al terminar su carrera de arquitecto, participó y, según afirma Federico Mariscal, ganó un par de concursos públicos: la construcción de la Escuela Normal de Maestros y el Monumento a Juárez.¹

De la correspondencia que Jesús Tito Acevedo escribió entre 1908 y 1917 a Alfonso Reyes y a Pedro Henríquez Ureña, algunas cartas fueron publicadas más tarde en la revista *Contemporáneos*.² Dicha edición presenta algunas variantes con respecto a los originales que constituyen el expediente Reyes-Acevedo de los archivos de la Capilla Alfonsina; las variantes seguramente se debieron a la esporádica falta de claridad de los manuscritos; esa edición presenta también algunos saltos o pequeñas omisiones y, pese a que en el título

¹ Alfredo A. Roggiano da por sentado que sí construyó la Escuela Normal, mientras que Federico Mariscal dice que sólo se mal aprovecharon algunos de sus planos. Del Hemiciclo a Juárez sabemos con certeza que se construyó con base en el proyecto del arquitecto Guillermo de Heredia. Por su parte, Pedro Henríquez Ureña comenta con desencanto, en una carta a Reyes, que en la exposición de proyectos arquitectónicos del Hemiciclo a Juárez el trabajo de Acevedo lucía chato.

² Consúltense el núm. III de dicha revista, correspondiente al mes de marzo de 1929.

lo nos ofrecen diez cartas de Acevedo, en realidad aparecen sólo nueve. Sin embargo, *Contemporáneos* publicó una carta que no está en el acervo del archivo Reyes: la fechada en París el 9 de abril de 1910, dirigida a Pedro Henríquez Ureña.³

Un error más que se aprecia en la información presentada en *Contemporáneos* es el lugar y fecha de muerte de Jesús T. Acevedo, ya que la ubica en Madrid en 1917, cuando en realidad ocurrió en Pocatello, Idaho, en 1918. Acevedo moría y, en contraste, ese mismo año, Reyes daba a prensa su importante libro *El plano oblicuo*. *Contemporáneos* publicó las cartas de Acevedo, al parecer, sin ningún pretexto aparente, como algún aniversario, homenaje o motivo parecido. Y, puesto que en el archivo Reyes encontramos tanto las cartas dirigidas al regiomontano como las destinadas a Pedro Henríquez Ureña, no es descabellado pensar que el primero las reunió y entregó a *Contemporáneos* para su publicación.

Entrando en materia

Las cartas de un personaje suelen enriquecer la visión que tenemos de él o del periodo histórico en que vivió, y la correspondencia de Reyes y Pedro Henríquez Ureña con Acevedo no es la excepción. En la primera carta, percibimos a un Acevedo capaz de contar a Reyes sus males del corazón (a pesar de ser éste menor en edad), a la vez que le informa sobre la manifestación organizada en favor de Barreda; así, las preocupaciones personales se funden con las intelectuales.

La siguiente carta (marzo de 1909) continúa en el mismo tenor de compaginar actividades de trabajo con cuestiones del corazón. Aquí nos enteramos de que Reyes está enamorado de la que más tarde sería su esposa, doña Manuelita, y de la visita que Acevedo hace a Díaz Mirón en Veracruz,⁴ en compañía de Pedro Henríquez Ureña, Ricardo Gómez Robelo y el abogado José María Lozano.⁵

³ Las cartas publicadas en *Contemporáneos* pertenecen a los siguientes sitios de origen y fechas: México, 23 de febrero de 1908; México, 6 de mayo de 1908; México, 24 de febrero de 1909; París, 8 de abril de 1910; París, 12 de mayo de 1910; París, 29 de junio de 1910; Madrid, 2 de septiembre de 1914; Madrid, 21 de febrero de 1915, y Madrid, 20 de mayo de 1915.

⁴ Su visita fue para invitar a Díaz Mirón a participar como orador en la manifestación en desagravio de Barreda. En la correspondencia Alfonso Reyes-Henríquez Ureña existe una carta de este último comentando el mismo viaje a Veracruz.

⁵ José María Lozano, además de ser uno de los miembros fundadores del Ateneo, es quien invita a Acevedo a participar en el gobierno de Victoriano Huerta, cuando él desempeñaba el cargo de Secretario de Telecomunicaciones.

En la tercera carta (24 de febrero de 1909, con un sencillo membrete de “T. Acevedo, arquitecto”), Acevedo pregunta a Reyes su opinión acerca de la Otilia de Goethe, así como sobre sus hallazgos de Flaubert, al tiempo que le envía el texto de una conferencia —por cierto en *Contemporáneos* transcriben “confidencia”—, y se burla de Caso, en quien nota “síntomas inconfesos de casamiento”, pues no se quita su *jaquet* para nada. Firma su carta como “Titus vencedor”, lo que nos hace advertir a un Acevedo vigoroso y de talante optimista, carácter que tiempo más tarde estará ausente en sus cartas.

La cuarta carta, fechada en París el 8 de abril de 1910, está dirigida a “Caro Pedro” (ésta es la que no se encuentra en el archivo Reyes); en ella da cuenta de su estancia en París y de su paso por Nueva York. Comenta con entusiasmo los conciertos a los que ha asistido, lo mismo que sus visitas al teatro o al ballet, su encuentro con el general Reyes y su necesidad de hallar la mirada cómplice, entre las multitudes parisinas, de su amigo Pedro Henríquez Ureña durante la conferencia de M. Croiset sobre *La República de Platón*. Le pide que salude a Phocas, quien se ha negado a escribirle.⁶

En la siguiente (París, 12 de mayo de 1910), insiste en hablar de su fascinación por la música; opina de la “incomparable *Salomé* de Strauss” y de la frialdad del público francés al escucharla, así como la incapacidad de éste para entender al *Chantecler* del dramaturgo Edmond Rostand. Comenta en esta misiva su encuentro con el poeta y novelista Gabriele D’Annunzio,⁷ en el Louvre, y del “insignificante” aspecto de éste, al tiempo que ofrece a Henríquez Ureña un ejemplar de los dos que posee de la *Ética* de Spinoza. Otro de los libros a que hace referencia es la *Gloria de don Ramiro*, de Enrique Larreta, recién aparecido en París con traducción de un autor que se convertiría en moneda común de los ateneístas: Rémy de Gourmont. Esta carta nos hace pensar que, durante su estancia en París, la inclinación cultural de Acevedo se orientó hacia lo clásico, más que hacia las vanguardias de la época.

En la sexta (París, 29 de junio de 1910), también dirigida a Henríquez Ureña, escribe sobre la superioridad que, a su juicio, posee el pintor mexicano Juan Téllez respecto al

español Ignacio Zuloaga. Habla de su amistad con el peruano Francisco García Calderón⁸ y de la admiración que éste siente por Henríquez Ureña: “Es un gran admirador de usted; dice que no tiene noticia de otro joven que pudiera competir con usted en fuerza intelectual.” Acevedo habla de su lectura de *La filosofía de la experiencia* de W. James y de su curiosidad por continuar leyendo a Henri Bergson, después de quedar maravillado con el estudio *Sur le rire*. Cabe recordar que el arquitecto fue aficionado a la literatura de lengua inglesa; instado por Henríquez Ureña, leyó a Shelley, Keats, Carlyle y Emerson.

Pasaron tres años para la siguiente carta (México 10 de diciembre de 1913) que Acevedo dirige a Alfonso Reyes. Está escrita a máquina y con el membrete de “Correspondencia particular del Director General de Correos”, cargo que ocupó bajo el gobierno de Victoriano Huerta;⁹ en ella pretende disipar la preocupación de Reyes de ser destituido de su cargo como secretario de la Legación de México en Francia, al tiempo que le recuerda que uno debe aprender a vivir con “una pequeña ventana abierta a lo imprevisto”; al escribir estas palabras pareciera que Acevedo comenzara a sentir que no pisa suelo firme. La carta, aunque breve, es bastante emotiva; Acevedo hace un rápido recuento de las actividades de los amigos comunes (Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña y Ezequiel Chávez Lavista) y se despide comentando que “el Ateneo, aunque disperso, obtiene frutos”.

La carta del 17 de febrero de 1914 está escrita nuevamente en el papel oficial de Correos y es escueta; en ella promete a Reyes ayudar al pintor y también ateneísta Francisco de la Torre;¹⁰ menciona el afecto que siente por Diego Rivera —que en esa época también vive en París—, y sin decir agua va le dice a Reyes que es el “más generoso de todos, y el más inteligente” de los amigos. Siempre que pudo, Acevedo reconoció y mencionó al ensayista regio-

⁶ M. Phocas fue un seudónimo con el que escribió Pedro Henríquez Ureña varias crónicas teatrales, artísticas y musicales, pero al Phocas a quien se refiere Acevedo en esta carta es a Enrique (Phocas) Apolinar Henríquez, primo del ensayista.

⁷ Recuérdese que, en el segundo ciclo de conferencias (1908), Genaro Fernández MacGregor disertó sobre D’Annunzio.

⁸ Se refiere al autor de *Profesores del idealismo*, quien junto con Manuel Ugarte ocupaba un sitio importante dentro de las letras hispanoamericanas y representaba el modelo del intelectual de la época. En esta misma carta Acevedo comenta que no ha encontrado el libro *Horas de estudio*, que García Calderón ayudó a publicar en París a Henríquez Ureña.

⁹ Existen indicios para creer que algunas de las actividades de Acevedo allí consistieron en el espionaje postal. Al respecto, Alfonso Reyes, en una carta a Pedro Henríquez Ureña y fechada el 25 de abril de 1914, escribía: “Le tengo un miedo terrible a los violadores que capitanea Acevedo”, con motivo de las cartas que había enviado a Cuba al dominicano y que más tarde fueron remitidas a México.

¹⁰ Como se recordará, este artista participó en la exposición que organizó la revista *Savia Moderna*.

montano como su mejor amigo. Por su parte, en esa misma época, Reyes no compartía una opinión semejante sobre el arquitecto y escribía a Pedro Henríquez Ureña que “los amigos son mejor de lejos...” y, con un tono despectivo, decía: “Me acuerdo de las vulgaridades agresivas de Acevedo, de las inferiores emancipaciones de Torri, de las torpezas de Caso.”

La siguiente carta (Madrid, 23 de agosto de 1914) es la primera que marcará el exilio y decaimiento moral de Acevedo. La escribe recién llegado a Madrid; tiene un cheque en sus manos (seguramente el finiquito por su trabajo de Correos, aunque también existe la versión de que el dinero era para sufragar los gastos de la comisión por la cual iba a Europa) que no puede cobrar.¹¹ Para conseguirlo busca la ayuda de Reyes, en París; necesita comer y así se lo hace saber, advirtiéndole que le dará aún grandes molestias.

Seis días más tarde, el 29 de agosto del mismo año, Acevedo vuelve a la carga sobre su problema de cobrar el cheque; por consejo de Amado Nervo, le transcribe a Reyes la carta en francés del banco parisino donde se asientan los requisitos para poder hacer efectivo el dinero. Le pide a Reyes que le escriba; el arquitecto, por su parte, le confiesa cuánto le repugna la idea de escribir y no duda en decirle que se siente mal y apático. Con un gesto casi desolado, afirma que Madrid lo aburre, que todo le parece inerte. Su depresión es patente, su ánimo va en declive.

Dos días después (31 de agosto de 1914), Acevedo agradece de antemano a Reyes la ayuda que le dará para cobrar el multicitado cheque, que él no ha podido hacer efectivo en Madrid. Insiste en llamarlo “buen amigo” y advertimos en sus líneas un tono melancólico y de continua preocupación por cuestiones prácticas que le impiden comunicarse mejor y decirle algo más a su “Caro Alfonso”.

Para el 2 de septiembre de 1914, a pesar de la atmósfera de tensión por la inminente guerra, Acevedo ya se siente con ánimo de participar a su amigo que se había casado: “Yo vestía de soldado (tenía grado de coronel desde la ocupación de Vera-Cruz)”; le cuenta que Julio Torri lo abandonó, renunciando a su puesto de secretario en Correos —suponía que quizá aconsejado por Pedro Henríquez Ureña—. También le narra su pintoresco viaje en el trasatlántico hacia España, junto con sus no menos “curiosos” acompañantes de travesía. Acevedo le dice a Reyes que ve con tristeza la

merma del grupo de amigos ateneístas, ya que entonces es un hecho la desbandada. El investigador Fernando Curiel lo explica con claridad: “Reyes y Eduardo Colín en Europa. Vasconcelos, Fabela, Cravioto, Guzmán y Gómez Robelo en la revolución constitucionalista (respuesta al cuartelazo de Huerta) ... Pedro Henríquez Ureña, ensimismado, enfurruñado, en La Habana.” El arquitecto remata diciendo que ve su futuro incierto, que no se atreve a “formular planes de vida”, que no tiene propósitos. Su decaimiento y nostalgia por México comienzan a gestarse y todavía no tiene ni siquiera un mes en el exilio.

El 21 de febrero de 1915 escribe una de las cartas más extensas a Pedro Henríquez Ureña; se muestra mucho más entusiasta que en sus epístolas anteriores y habla de sus proyectos e incluso de su deseo de publicar en algún periódico de Santo Domingo algunas de las investigaciones que realiza en Madrid sobre los orígenes del arte colonial español.¹² Habla con molestia de la crítica de arte que está de moda y que consiste en emitir juicios contrarios a la estética que representa Velázquez, juicios que, por otro lado, no coinciden con las ideas de Acevedo, que encuentra en el pintor de la corte una “gran técnica [y] admirable su visión sobria y distinguida”. Una vez más el arquitecto ateneísta insiste en mostrar su simpatía por el trabajo de Diego Rivera. A partir de las líneas de Acevedo se puede concluir que realizó una laboriosa investigación sobre Ticiano, Rubens, Van Dyck y el Greco, y que hizo exhaustivas lecturas de historias del arte. Resulta paradójica la opinión de Henríquez Ureña al considerar algunas veces perezoso a Acevedo; éste en su carta parece querer demostrar lo contrario, y hábilmente hizo en ella gala de sus conocimientos. Otro punto curioso es que el arquitecto no se queja aquí de su vida madrileña, como lo hacía Reyes, con su amigo; por el contrario, dice a Henríquez Ureña que la vida en Madrid es muy agradable. La personalidad de Acevedo en esta carta es otra, la de un hombre satisfecho, adaptado a su nueva vida, lleno de proyectos y poseedor aún de un rico espíritu de líder cultural. Pero, ¿cuánto tiempo durará esto?

En su misiva del 20 de mayo de 1915, con membrete del Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, Acevedo externa a Pedro Henríquez Ureña su dificultad para

¹¹ Una se pregunta: ¿cuál comisión?, si Acevedo ya había renunciado a Correos.

¹² Desconozco si llegaron a publicarse, pero imagino, ante la falta de información, que no lo hizo. Una nota que apareció en *Contemporáneos* junto con las cartas apunta a que ya no entregó nada a la imprenta, pero me he enterado recientemente de que divulgó dos artículos en *El Figaro* de La Habana.

escribir: “lo hago —dice— con lentitud y mucho esfuerzo. Y me llena de angustia imaginar que incurro en faltas que ignoro. Estoy estudiando gramática pero sé que eso no basta. También leo clásicos pero sé que tampoco eso basta”. Recurre, ahora sí, sin máscaras y con humildad, a Henríquez Ureña como a un maestro —dos años mayor que él—, y le pide como alumno respetuoso que corrija sin miramientos los ensayos que le ha enviado. Se despide mostrando admiración por su amigo-maestro y afirma: “Cada día escribe usted mejor y yo lo envidio.” Cabe recordar que pedir ayuda a Henríquez Ureña para corregir algunos textos no era raro, pues el mismo Reyes lo hizo, ya que fue el dominicano, entre los miembros del Ateneo, el hombre que llevaba la batuta y supo influir y “guiar” en cuanto a lecturas y proyectos culturales a sus compañeros.

La última misiva que escribió Acevedo de la que tenemos constancia está dirigida a la familia Reyes y es una tarjeta postal fechada el 28 de febrero de 1916. En ella comunica por segunda vez, y en un tono lacónico, a sus “buenos amigos”, el nacimiento de su vástago. A partir de esa fecha la relación con Reyes se tornó más claramente distante y, como era de esperarse, no hubo más cartas. Fernando Curiel sugiere como posible causa del distanciamiento cierto resentimiento de Acevedo al ver que su amigo Alfonso sí se dedica al “estudio y la literatura”, mientras que el arquitecto no consigue sobreponerse al dolor del exilio y se siente derrotado.

En diciembre de 1918, Reyes preguntará a Torri: “¿Sabes de Acevedo, el ingrato?” Pero será Martín Luis Guzmán quien, por medio de un telegrama, informe a Reyes la noticia del deceso del arquitecto Acevedo: “Lo de Chucho fue horrible: Texas, verano, influenza, miseria, vicio, desencanto. Lolita está en El Paso. Torri vende ahora los libros de Chucho —con inventarios— y le manda a la viuda lo que produce.” Así acabaría la amistad. En uno de sus libros, Reyes escribiría: “Dedico estas páginas finales de *El cazador* a la memoria de Jesús Acevedo, que sonreía tan amablemente cuando lograba sorprender, como en una vislumbre, el alma confusa de sus amigos.”

Por medio de la correspondencia de Jesús Tito Acevedo, podemos percibir la imagen de dos hombres en uno mismo. Uno, el apocado, el débil de carácter, el hombre lleno de problemas que busca en Alfonso Reyes la palmadita del amigo en la espalda. Otro, el emprendedor, que trabaja, que es autosuficiente, que puede sobrevivir aun en el exilio, que ve en Henríquez Ureña a su editor, pero también al amigo, que si bien no le aconseja en cuestión de

amores, sí lo ayuda en su trabajo intelectual. Dos personalidades, un mismo hombre.

El estilo difiere de una carta a otra; Acevedo busca la palabra precisa en las cartas que dirige a Henríquez Ureña, mientras que a Reyes le escribe con más naturalidad; al primero le habla de usted, al segundo lo tutea. El arquitecto empleaba galicismos con cierta frecuencia, algo totalmente comprensible en una persona que se educó en México durante el porfiriato.

Poco se sabe de la vida de Acevedo. La correspondencia con Henríquez Ureña y Reyes nos da sólo unas pocas pistas más sobre su carácter y sus turbias actividades cuando fue director de Correos. Sabemos también que Acevedo no fue todo lo incondicional con Reyes como lo sugieren sus cartas. Sin duda, su biografía aún está pendiente y se hace necesaria por el importante papel que desempeñó en la conformación de uno de los grupos pilares de nuestra historia cultural: el Ateneo. ♦

Bibliografía

- Acevedo, Jesús T., *Disertaciones de un arquitecto*, prólogo de Federico Mariscal, Ediciones México Moderno, México, 1920, 113 pp.
- “Diez cartas de Jesús Acevedo”, en *Contemporáneos. Revista Literaria Mexicana Moderna*, t. III, núm. 10, marzo de 1929, FCE, México, 1981, pp. 221-238.
- Curiel, Fernando, *Guzmán/Reyes. Medias palabras. Correspondencia 1913-1959*, UNAM, México, 1991.
- , *El acto textual*, Gobierno del Estado de Nuevo León, 1994, 301 pp.
- Henríquez Ureña de Hlito, Sonia, *Pedro Henríquez Ureña, apuntes para una biografía*, Siglo XXI, México, 162 pp.
- Reyes, Alfonso, “Notas sobre Jesús Acevedo”, en *Obras completas*, t. IV, FCE, México, 1980, pp. 444-448.
- y Pedro Henríquez Ureña, *Correspondencia I. 1907-1914*, edición de José Luis Martínez, FCE, México, 1986.
- Reyes, Alicia, *Genio y figura de Alfonso Reyes*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1976, 335 pp.
- Roggiano, Alfredo A., *Pedro Henríquez Ureña en México*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 302 pp.
- Rojas Garcidueñas, José, *El Ateneo de la Juventud y la Revolución*, INEHRM, México, 1979, pp. 156.
- Savia Moderna/Nosotros; Revista Literaria Mexicana Moderna*, FCE, México, 1980.

Regalo de cumpleaños



LEOPOLDO ALAS

Te pido, Ochún, que hagas un pequeño milagro.

La Habana está detrás de la cortina

(idéntica, de flores, a la colcha)

que cubre el ventanal

en este hotel absurdo de extranjeros.

Metrópolis de un sueño,

la miro desde el piso dieciocho,

sus edificios altos de un señorío ajado

y enjambres de buscones

apostados en todas las esquinas.

—Ustedes ya no vienen como antes,

se les ve tristes —me decía uno.

—A ustedes también —le he contestado—,

ahora todos lo estamos.

La tristeza del fin,

la estela del amor que se ha perdido:

de todas, la revolución más digna.

Los dólares han sido la carcoma

que devoró la víscera venérea,

el envoltorio que ahogó sus latidos.

Y yo pido a la Caridad del Cobre
que ese incendio solar, del Malecón al cielo,
devuelva la pasión y el amor a la isla
en su ocaso de plata,
porque me siento igual, desamparado
en la fragilidad de un tiempo que se agota,
bloqueado por fuera como por dentro.
Y al frente, en la avenida, Coppelia entre las copas
de los árboles, parece una nave
que olvidó el firmamento
mientras la noche llega, tan mal iluminada,
cuando el deseo estalla con su rostro
obsceno de ansiedad y de comercio.
Te pido, Ochún, que por mi cumpleaños
coloques otra vez cada cosa en su sitio
y que vuelva a brotar el amor por mis ojos
como estas lágrimas brotan ahora,
que apenas los empañan,
pero abundante, sentido, sincero.
Porque no quiero ser el extranjero
que paga con divisas los cuerpos del placer
a las puertas del Yara, vacíos y perfectos.

Fernando Gamboa: identidad y nacionalismo

♦
BERTA TARACENA

Obras maestras del arte mexicano

Fernando Gamboa (1906-1990) es reconocido como uno de los grandes hombres de México en el siglo XX, por enaltecer y destacar valores culturales de nuestro país, en especial las artes plásticas, en todas sus expresiones históricas, desde la época prehispánica hasta nuestros días, y tanto en México como en el extranjero.

Relata el distinguido Richard F. Brown, director del Museo de Arte de Los Ángeles, California, lo siguiente:

Durante una bella mañana del otoño de 1962, mientras paseaba hacia el Puente Alexandre, disfrutando de la refinada belleza que hace de París lugar de todos los hombres cultos del mundo, quedé de repente sorprendido de encontrarme con una gigantesca cabeza Olmeca en las escalinatas del Petit Palais. Se trataba nada menos que de la obra introductoria a la gran *Exposición de obras maestras del arte mexicano*, acerca de la cual había oído tanto durante los cuatro años anteriores, mientras realizaba un viaje de estudio por las principales capitales de Europa: Londres, Moscú, Leningrado, Estocolmo, Berlín, Varsovia y Viena, entre los trece centros culturales que visité por entonces.

Emergí deslumbrado, varias horas después, de las salas del Petit Palais, y supe que ésta era la exposición que tenía que ver el público de Los Ángeles. Compuesta por más de dos mil magníficos objetos, representaba la primera revisión importante y verídica de la historia del arte mexicano mostrada al mundo, itinerario que debía incluir a los Estados Unidos, por su completa y espléndida cobertura cronológica y el amplio panorama abarcado, ya que además de la suprema

categoría estética de los materiales, la objetividad y claridad de la exposición comprobaba una vez más que el arte no es únicamente un placer estético o una singular expresión humana, sino que puede ser un lazo de unión entre los hombres, ya que la asombrosa continuidad de las vigentes formas, igual que los contrastes culturales y el esplendor mostrados a través de más de tres mil años de historia de arte mexicano, me revelaron la auténtica personalidad de todo un pueblo... ¿En cuál capital del arte del Nuevo Mundo, mejor que en Los Ángeles, podría una exposición como ésta presentarse con mayor beneficio? Muchas razones para este provecho vienen a la mente: la proximidad geográfica, el gran número de habitantes de ascendencia mexicana, siglos de historia común entre California y el país del otro lado de la frontera, conciencia y gusto por las cosas mexicanas sin paralelo en otras partes del mundo, numerosos coleccionistas interesados en los frutos de esta cultura, así como promotores y galeristas que por muchos años se han especializado en mostrar el arte mexicano en Los Ángeles.¹

Este valioso testimonio ilustra desde diversos puntos de vista la tarea de Gamboa respecto a su propia cultura. Nacido en la Ciudad de México, estudió pintura en la Academia de San Carlos. Parte de su juventud la dedicó a la enseñanza del arte tanto en las Misiones Culturales de la SEP, como en calidad de profesor e inspector de artes plásticas. De 1935 a 1936 ejecutó con un grupo de pintores unos mu-

¹ Richard F. Brown, introducción al catálogo *Master Works of Mexican Art. From Pre-columbian Times to the Present*. Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles, octubre de 1963-enero de 1964. La traducción es mía.

rales en el antiguo edificio de los Talleres Gráficos de la Nación, presidió la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y dirigió la revista *Frente a Frente*. A partir de esta etapa se dedicó a la museografía y a la museología, disciplina que creó en México y en la que sobresalió como uno de los especialistas más conocidos del mundo.

España en llamas

La primera gran exposición que organizó Gamboa para el extranjero, *Un siglo de grabado mexicano*, con el fin de dar a conocer la obra de José Guadalupe Posada (1852-1913), se presentó en Valencia, Madrid y Barcelona en plena guerra civil española. A su regreso a México, a finales de 1937, por encargo del presidente Lázaro Cárdenas, presentó en el Palacio de Bellas Artes la exposición *España en llamas* y, más tarde, al resultar derrotados los republicanos en 1939, se encargó de la política mexicana de asilo a los refugiados, notable en todo el mundo por su apertura y célebre por traer a México a sobresalientes intelectuales como José Bergamín, los escritores José Herrera Petere, Paulino Massip y Eduardo Ugarte, los poetas Emilio Prados y José Corner, el oftalmólogo Manuel Márquez, los entomólogos Cándido e Ignacio Bolívar, los filósofos Joaquín Xirau, Juan Larrea, Eugenio Imaz, los profesores Pedro Carrasco, Rosa Ballester y Ricardo Vinos, el arquitecto Fernández Balbuena, el economista Antonio Sacristán, el músico Rodolfo Halffter, los pintores José Renán, Miguel Prieto y Antonio Rodríguez Luna, el canónigo José Gallegos Rocafal y personajes de la cultura como Luis Buñuel, Ceferino Colinas, Remedios Varo, Luis Recaséns Siches, Pedro Bosch, Margarita Nelken, quienes, junto con otros españoles de todos los estratos sociales, se fundieron con los mexicanos en un solo pueblo. Gamboa quiso denunciar que todos estos patriotas sostuvieron una guerra heroica contra la traición y la intromisión internacional, porque la de España

no fue sólo una guerra civil, lo fue de invasión y por ello desigual, las batallas se sostuvieron a cuerpo limpio contra tanques blindados y entre frágiles aviones contra los *junkers* nazis y los tetramotores de Mussolini, como me dijo una vez aquel gran piloto y soldado que fuera Ignacio Hidalgo de Cisneros, jefe de la aviación republicana. Todo esto sucedió, yo estaba allí y pude atestiguarlo

escribe Gamboa en sus memorias.

Museografía y museología

De nuevo como director de la Sala Nacional del Palacio de Bellas Artes, organizó una serie de exposiciones de artistas del siglo XIX que constituyeron las bases del programa futuro de museografía y museología del arte mexicano. José María Velasco (1840-1912), José Guadalupe Posada y los anónimos provincianos de Jalisco, Puebla, Guanajuato y Veracruz probaron contener valores estéticos y filosóficos suficientes para ser objeto de todo un tratado de arte.

A partir del periodo 1941-1945, queda asentado que las obras de los artistas deben ser catalogadas y estudiadas técnicamente para difundirlas en todo el país y fuera de él. En 1944, Gamboa montó en el Art Institute of Chicago la obra completa de José Guadalupe Posada y la museografía correspondiente a ello le valió gran prestigio en los museos estadounidenses. Gracias a eso, trajo a México la obra completa de Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), exposición que representó el nacimiento de la política de intercambio artístico entre México y otros países.

Gamboa hizo crítica de arte durante dos años en la revista *Tiempo*, de la que fue miembro fundador por invitación del escritor Martín Luis Guzmán, y luego extendió su interés hacia otras áreas, pues instaló el Museo Nacional de Historia en el Castillo de Chapultepec (1944), modernizó los museos del Instituto Nacional de Antropología e Historia y presentó en lá



Sociedad de Arte Moderno, fundada por él para alcanzar mayor libertad de expresión en esa área creativa, una muestra de arte prehispánico que fijó las reglas de la moderna museografía mexicana. Igualmente importante resultó en esos días la presentación de la muestra de Manuel Álvarez Bravo, pues logró que en México se concediera a la fotografía el rango de arte visual. Años después fue miembro fundador del Instituto Nacional de Bellas Artes (1947), creó el Museo Nacional de Artes Plásticas en el Palacio de Bellas Artes y consiguió los terrenos donde se encuentra actualmente el Museo de Arte Moderno de Chapultepec, de tal modo que, a los 40 años de edad, su retrato aparece estrechamente ligado al estudio y a la difusión del arte mexicano, merced a una incesante tarea de descubrimiento, rescate y valoración.

Hombre de una sola pieza, resultan indivisibles en Gamboa su pensamiento y su intimidad, porque fue leal a sí mismo al llevar a cabo un programa de trabajo, pues no enfrentó los inconvenientes propios de un hombre de familia en el sentido tradicional del término: no tuvo hijos en matrimonio y su vida sentimental fue variable. Otras características permanentes de su trayectoria fueron el negarse siempre a perder su valioso tiempo en luchas pequeñas y el no ceder fácilmente cuando estaba seguro de tener la razón. Por estos aspectos, en su muy particular orden de cosas, donde lo más importante fue el trabajo, y como resultado de sus innatas facultades personales, alcanzó la gran altura de las metas cumplidas en la mayoría de los casos.

Personalidad entregada a las ideas y a las obras, Gamboa sabía considerar a la gente con



generosidad y se acercó más a quienes eran capaces convertir en realidad con eficacia un noble anhelo o de defender una causa legítima y hacer a un lado la estupidez y la incompetencia. En contraste, lo enfermaba la mentira, principalmente por considerar que lo superficial y lo vulgar nunca debían tener cabida en su campo de trabajo. Debido a su afán de perfección, Fernando padecía angustia al ver correr el tiempo y calcular lo mucho que le faltaba por hacer y que no podría cumplir, como la fundación de un Centro de Estudios Museográficos, que como última voluntad dispuso llevar a cabo y financiar con sus propios bienes, pero que se frustró por la falta de un testamento suyo actualizado (su muerte en accidente le impidió modificarlo de acuerdo con los últimos proyectos culturales que concibió).

Recuerdos y memorias

En tiempos de especialización llevada a extremos inusitados, Gamboa llegó a abarcar, con profundo dominio de la materia, diversos campos del conocimiento humano. Ahí quedan como testimonio sus ricos archivos compuestos de libros, catálogos, textos, documentos, fotografías y transparencias, ahora en peligro de perderse por las insuficiencias de su testamento. Su patrimonio incluye colecciones de pintura, escultura, gráfica y objetos varios, testimonio de la singular expresión que es el arte mexicano a través de los siglos.

Recuerdos diversos nos traen a la memoria a Fernando como gran conversador. Su plática era chispeante pues en ella se mezclaban noticias, planes, sugerencias, chistes y sonrisas, y resultaba como una cordial invitación a los interlocutores para participar de una manera u otra en la maravillosa aventura del diálogo y la comunicación. Todo el ancho mundo era su laboratorio y su tesoro de experiencias era combustible inagotable para alimentar su fértil y diversificado talento creador.

Museógrafo, museólogo, escritor y educador, creaba con frecuencia modelos absolutos, captados en sus formas esenciales, que animaron durante décadas el movimiento de las artes plásticas en México, al que dio orientación y un enorme y certero impulso, y del cual formó importantes colecciones—aspecto ahora muy descuidado—. Museógrafo imaginativo, intervino con su refinado gusto y sentido de las formas en la realización de importantes exposiciones presentadas tanto en América como en Oriente, en Europa como en Australia, en la Ciudad de México y en otras del interior de la República.



Infatigable y destacado coleccionista de arte mexicano antiguo y moderno tuvo una especie de sexto sentido para hallar piezas notables, seleccionar y reunir obras maestras y conjugar múltiples y trascendentes valores plásticos de la cultura mexicana.

Desintegrar e integrar

Como persona, Gamboa se caracterizó por una gran curiosidad sin límites por la gente y las cosas, así como por una admirable tenacidad para llegar a la médula de sus asuntos y resumir luego sus hallazgos en síntesis claras y objetivas, siempre en cuanto al conocimiento y la difusión del arte mexicano en sus cuatro periodos históricos, a saber: prehispánico, colonial, moderno y contemporáneo.

En su campo fue precursor y descubridor, gracias en parte a sus antenas de fina sensibilidad con las que percibía el valor de las cosas antes que nadie en general se diera cuenta de su existencia. Un ejemplo de este talento, entre otros innumerables, es la singular exposición titulada *La monumentalidad en la plástica mexicana: San Cristóbal*, celebrada en 1984 en el Palacio de Iturbide (Fomento Cultural Banamex), donde, en torno al tema monográfico de San Cristóbal, el museólogo reunió diversas obras maestras que sólo él sabía cómo y dónde localizar y que exhibieron el valor rotundo de la monumentalidad en la plástica mexicana de todas las épocas ante los ojos de todos.

Lo mismo le ocurría con la gente. Sabía reconocer de inmediato las potencialidades de una persona y le causaba intenso placer contribuir al despertar y desarrollo de un talento, ya

se tratara de un artesano, un artista, un aprendiz de museógrafo, un crítico, un coleccionista o un promotor de arte. Compartía con entusiasmo sus conocimientos, experiencia y tiempo con aquellos a quienes atribuía posibilidades. Para él, estimular sana y desinteresadamente el desarrollo de una personalidad fue un ejercicio constante que lo gratificó a lo largo de toda su vida, ya que la falta de una familia propia lo llevó a crear en torno suyo una formada por técnicos y especialistas que lo llenaban de satisfacciones con su eficaz trabajo en favor del arte mexicano.

Comprometerse con la vida

Gamboa

Gran viajero, visitó extenso número

de países a los que llevó ejemplos del arte mexicano y por cuya cultura y espíritu se interesó. No era sólo un buscador de sensaciones y al peregrinar absorbía las más íntimas esencias de cada lugar, tomaba apuntes, efectuaba estudios estéticos comparativos, investigaba las cocinas exóticas y valoraba el arte culinario mexicano como uno de los más refinados del mundo. Su amor a la vida, su entusiasmo de existir, aun en medio de las más grandes penas, y su soledad peculiar de hombre de familia le permitieron gozar por igual de líneas y volúmenes, colores y sonidos, proyectos e ideas, como de la candencia de una mujer al caminar, la mirada de unos ojos bonitos y el esplendor de las formas del arte a través del tiempo.

La gente que conoció lo recordaba siempre, con amor o con odio. Fue famoso y estimado en todas partes; donde trabajó dejó amigos y gente interesada en la cultura nacional. Contó entre sus amigos a las figuras más distinguidas de los campos del arte, la ciencia y la política y también personas comunes con las que vivió y trató con el mismo afecto e interés que dispensaba a aquéllas.

Pero su amor más grande, su más intensa preocupación y lo mejor de su espíritu creativo fue siempre para México, en el que se concentró durante la última etapa de su vida, volviendo más y más su atención hacia los problemas nacionales, el estudio de las expresiones más valiosas de nuestra cultura y la realización final de una obra propia hondamente mexicana, en la que cifró el tesoro de su universalidad. ♦

Medios en transición



CÉSAR CANSINO

Ha resurgido con nueva fuerza el tema del papel que deben cumplir los medios de comunicación en un país que como México busca un lugar entre las naciones sustentadas en usos y prácticas democráticos. En particular, se plantea la disyuntiva de si el Estado debe reglamentar la libertad de expresión o son los propios medios los que deben desempeñarse sin controles y a partir de un código de ética fijado por ellos mismos.

El tema admite múltiples respuestas y cualquier decisión al respecto debe ser producto de una larga discusión. Más aún, sería ingenuo ver en la posición de las autoridades sobre este asunto un discurso desinteresado. Por el contrario, proponer que sean los propios medios los que ejerzan su derecho a la libertad de expresión sin mediaciones políticas resulta en este momento más una estrategia política que un rasgo auténtico de voluntad democrática de las autoridades. En efecto, como han sostenido algunos legisladores, lo que en realidad se quiere es que no se reglamente sobre los medios para que el gobierno pueda seguir controlándolos como lo ha hecho hasta ahora.

Independientemente de estos entretelones, la discusión de esta y otras opciones debe comenzar por identificar el papel que los medios cumplen y pueden cumplir dependiendo de las características del ordenamiento institucional en el que se desenvuelven. A este tema dirijo precisamente las reflexiones que siguen.

La politización de los medios

Prácticamente todos los estudiosos de los medios masivos de comunicación masiva han advertido la estrecha rela-

ción que existe entre éstos y los ámbitos político y sociocultural en las sociedades modernas. Así, por ejemplo, existe consenso en que los medios cumplen un papel protagónico en los procesos de socialización política y de formación de la opinión pública. Sin embargo, existen aún muchos aspectos que ameritan un tratamiento especializado o que requieren de mayor profundización. Uno de estos temas consiste en determinar el papel específico que desempeñan los medios de comunicación dependiendo de las características del ordenamiento político-institucional en el que se desenvuelven.

Por lo que respecta a los regímenes democráticos, cabe esperar que los medios de comunicación dispongan aquí de una fuerte autonomía con respecto a lo político, es decir, la actividad de la comunicación no está sujeta a rígidos controles políticos, sino que refleja la pluralidad ideológica y política de la sociedad en cuestión. En ese sentido, en los regímenes democráticos, es muy común que los medios no sólo tengan una fuerte penetración o influencia en los patrones sociales de comportamiento, sino que también influyan en el ámbito político; es decir, son un efectivo instrumento de socialización, pero también pueden afectar el desempeño de las autoridades y demás actores políticos. Existen muchos ejemplos donde la intervención de los medios ha sido decisiva en la debacle de un gobierno o en la modificación o virtual abandono de alguna de sus políticas. Piénsese si no en Watergate o en la Guerra de Vietnam, por citar dos ejemplos muy conocidos y estudiados.

En los regímenes no democráticos, por su parte, sucede exactamente lo contrario. En estos casos, los medios se convierten en un instrumento estratégico de control para las es-

estructuras políticas. De la adecuada manipulación y control de la información depende muchas veces la continuidad de estos ordenamientos institucionales. También en este contexto existen muchos ejemplos donde la manipulación de los medios sólo se descubre una vez que ha colapsado la dictadura. Piénsese, por ejemplo, en la Guerra de las Malvinas, donde la Junta Militar difundió, gracias a su control sobre los medios, la versión de que las fuerzas armadas argentinas iban ganando la guerra, cuando en realidad no tenían ninguna posibilidad frente a la armada británica.

La despolitización de la sociedad

Existe pues una estrecha relación entre democracia y el papel de los medios, entendiendo a éste como la capacidad de informar objetivamente a la sociedad y, en ese sentido, de contribuir a la conformación de una opinión pública interesada y en alguna medida involucrada en el acontecer nacional. Pero el grado de democratización del régimen influye también en la credibilidad social de los medios; es decir, cuando la información está controlada políticamente, disminuye sensiblemente la credibilidad de los medios. En estas circunstancias se genera una suerte de círculo vicioso: el control de los medios genera incredulidad, la incredulidad genera desinformación, y la desinformación (léase despolitización) es la condición básica para el control autoritario.

Pero la despolitización de la sociedad no es un fenómeno privativo de regímenes no democráticos.

De hecho, en la actua-

lidad presenciarnos una separación cada vez mayor entre lo público y lo privado, independientemente de las características políticas dominantes. En efecto, la política se ha vuelto cada vez más una actividad de especialistas, por lo que los ciudadanos en general se involucran cada vez menos en ella. La toma de decisiones es competencia de una elite que dispone de los conocimientos técnicos necesarios para cumplir tal función, y aquí los ciudadanos en general tienen muy poco que aportar. Tal pareciera que en las sociedades democráticas modernas, la democracia empieza y termina con el sufragio, es decir, con la elección de los representantes políticos. Después de ello corresponde a las autoridades tomar las decisiones que atañen a la sociedad.

Existen muchas teorías que explican esta tendencia a la despolitización de las sociedades modernas, desde las que consideran que la complejidad de los sistemas elimina a los individuos, hasta las interpretaciones culturalistas o de fin de época que explican la despolitización en términos de un creciente desencanto provocado por los proyectos globalizadores unitarios. Independientemente de ello, es claro que los medios tienen mucho que ver en esta tendencia. En efecto, si consideramos que los medios están insertos en una lógica de mercado, es decir, buscan obtener la mayor audiencia posible frente a sus competidores, destinarán muy poco espacio a los asuntos políticos en la medida en que éstos interesan cada vez menos a los espectadores. Éste es el caso sobre todo de los medios electrónicos, cuyo consumo masivo es infinitamente superior al de los medios impresos.

Esta tendencia se observa sobre todo en los regímenes democráticos consolidados. En estos casos, la política también funciona con la lógica del mercado, de tal suerte que los partidos intercambian política a cambio de votos. Así, no se espera que los ciudadanos se involucren en política, sino que solamente emitan su voto. Por su parte, los ciudadanos no invertirán más que el tiempo mínimo necesario para emitir su preferencia, pues no están dispuestos a sacrificar mucho tiempo para formarse una opinión razonada y precisa de los contendientes. De aquí que la política moderna concentre buena parte de su atención en los mecanismos de propaganda política y de persuasión más que de información. Y es claro que en esta tendencia mucho tienen que aportar los medios, entendidos como los





instrumentos más eficaces de persuasión, con la misma lógica con que se venden otros productos de consumo.

En consecuencia, la despolitización es controlada o inducida en mayor o menor medida tanto en los regímenes democráticos como en los regímenes no democráticos. Se podría decir que se trata en ambos casos de una despolitización funcional a los intereses de la clase política. Sin embargo, es posible advertir cambios en el grado de involucramiento político de los ciudadanos en ciertos contextos o estadios de evolución política. Básicamente, me refiero aquí a procesos de transición democrática que necesariamente implican modificaciones en las preferencias y en la actividad política de los ciudadanos. En estas situaciones, los medios también tenderán a modificarse no sólo por que se flexibilizan los controles tradicionales que la dominación autoritaria imponía previamente, sino también porque los medios empiezan a funcionar cada vez más con la lógica del mercado descrita antes. Un creciente o repentino interés político por parte de la sociedad no puede ser subestimado por los medios interesados siempre en capturar la mayor audiencia posible. Con ello podemos comenzar a distinguir la específica relación que se establece entre medios y regímenes políticos en transición o en proceso de democratización.

De la lógica de los controles a la lógica del mercado

Una revisión somera de distintos procesos de transición democrática ocurridos en América Latina, en Europa del Sur o en Europa del Este muestra efectivamente que los medios pueden llegar a ser cruciales en este tipo de procesos. En muchos casos, cuando los militares en el poder comienzan a perder el apoyo de actores políticamente relevantes y, en consecuencia, a perder el control sobre los aparatos del Estado, los medios relajan sus controles internos y muchos de ellos —sobre todo los medios escritos— empiezan a constituirse en el canal de expresión natural de los grupos disidentes. Entre otros factores, esta mutación en el carácter de los medios depende del deterioro político del régimen y del grado existente de movilidad política, es decir, de la transferencia de recursos y actores antes identificados con el régimen hacia la oposición activa. De hecho, en todo pacto democrático, los primeros espacios liberados de la tutela o del control estatal son las organizaciones partidistas y los medios de comunicación. Posteriormente, los tiempos y el éxito de la transición dependen en buena medida de la actuación responsable y comprometida de ambos. Aquí, los medios sólo podrán ganar credibilidad y, en consecuencia, audiencia o lectores, si son capaces de reflejar la pluralidad de intereses y opciones que la apertura posibilita.

Sin embargo, determinar el papel que los medios de comunicación desempeñan en regímenes en transición o establecer el tipo de modificaciones que introducen en el manejo de la información no es una tarea sencilla. Ello se debe en buena medida a la naturaleza ambigua e inestable de estos regímenes, por lo que bien pueden ser definidos como *híbridos institucionales*.

Este tipo de regímenes, entre los cuales debe ubicarse claramente el mexicano, son precedidos de una experiencia autoritaria que ha iniciado una apertura, liberalización o parcial ruptura de las limitaciones al pluralismo. Ello implica que, a un lado de los viejos actores del régimen autoritario precedente, pertenecientes a una coalición ahora ya no dominante o al menos no cohesionada, han emergido con claridad oposiciones, gracias también a un parcial y relativo respeto por los derechos civiles. Tales oposiciones son admitidas a participar en el proceso político, pero en condiciones no plenamente equitativas o regulares. Por otra parte, exis-

te una participación real pero reducida, no sólo en periodos electorales. Una ley electoral deficiente y distorsionante contribuye a mantener una ventaja relativa del partido del gobierno —por lo general una estructura burocrático-clientelista— en la distribución de las curules. Esto implica también que están ausentes prácticamente todas las justificaciones del régimen basadas solamente sobre valores omnicomprendidos y ambiguos. Las formas de represión policiaca también se encubren o debilitan. En términos de estructuras políticas, el régimen vive un proceso de desinstitucionalización y redefinición políticas. Este tipo de regímenes tiene su origen en la tentativa —por parte de las facciones moderadas del régimen autoritario— de resistir a las presiones internas y externas ejercidas sobre la coalición dominante, de continuar manteniendo el orden y los arreglos distributivos previos, de satisfacer parcialmente —o al menos aparentar satisfacer— la demanda de transformación en sentido democrático deseada por los otros actores.

Considerando estas características de los regímenes en transición, puede concluirse que la relación entre el Estado y los medios ya no puede basarse en el pleno control de éstos, pero los medios tampoco pueden ser dejados en absoluta libertad. Más específicamente, se consiente alguna libertad de los medios, siempre y cuando éstos no superen un umbral crítico que ponga en peligro el protagonismo de los actores identificados con el régimen de partido o que complique el proceso de transición.

Naturalmente, hay que hacer aquí una distinción entre los medios electrónicos, como la televisión y la radio, y los medios escritos, básicamente periódicos y revistas. En el caso de los primeros, por su carácter masivo y su mayor penetración social, es más probable que los controles sean más rígidos. En el caso de la prensa, que obviamente es consumida por una proporción mucho menor de la población, hay una mayor flexibilidad para su libre expresión. Pero aun aquí es factible que se mantengan ciertas prácticas de censura y en ocasiones también de autocensura, pues con frecuencia los periodistas se autolimitan por considerar que no es prudente traspasar ciertas fronteras en su actividad informativa.

Sin embargo, lo más probable es que la actividad de los medios durante una transición muestre cambios sustanciales con respecto a la situación autoritaria precedente. Ubicados entre la lógica de los controles que no termina por desaparecer y la lógica del mercado que comienza a afirmarse, los medios tienden a ser más críticos y plurales. Incluso los medios electrónicos comienzan a romper

en alguna proporción el cerco que los mantenía maniatados en el pasado.

Obviamente, la magnitud de estos cambios mantiene una relación directa ya sea con el grado de deterioro político del régimen o con el grado de apertura política que el proceso de transición permite. Así, si el grado de apertura es alto, es más probable que los medios alcancen mayor credibilidad y que, por extensión, contribuyan a la politización de sus respectivas sociedades.

Ahora bien, si en el espacio de apertura que la transición permite los medios adoptan una actitud crítica y plural, entonces tendrán un mayor impacto en la opinión pública y hasta podrán incrementar su potencial para influir en el rumbo de la transición democrática. En todo caso, se trataría de una influencia indirecta, pues la apertura de los medios no incide directamente en las estructuras políticas, sino en la cultura política de la sociedad en la que se desenvuelven. Ello no es en absoluto desdeñable, pues a través de los medios la política se vuelve un asunto de interés nacional y los políticos se humanizan a los ojos de la opinión pública, ya que salen a relucir sus defectos y virtudes. Y, más importante aún, empieza a ganar terreno la idea de que un cambio de poder no sería una catástrofe ni algo imposible de realizar por la vía pacífica.

México como caso de estudio

Tradicionalmente, los medios de comunicación en México, y sobre todo los medios electrónicos, han funcionado según una lógica de control propia de los regímenes no democráticos. En efecto, durante décadas, el Estado mexicano concibió a los medios de manera instrumental. La adecuada manipulación y control de la información era un mecanismo estratégico para un régimen que no admitía el disenso ni la oposición. En la actualidad, al igual que las instituciones y las reglas del juego políticos, los medios están en transición, lo cual significa básicamente que han alcanzado mayor independencia respecto del Estado, son más plurales y en algunos casos hasta críticos.

Sin embargo, no puede decirse que los medios en general hayan abandonado por completo la lógica de control y manipulación que predominaba en el pasado. Así, por ejemplo, los medios electrónicos, y en particular la televisión de cobertura nacional, muestran grandes rezagos, sobre todo si se contrastan con los medios escritos. En ocasiones, el manejo de la información que hacen algunos noticiarios de la tele-

visión comercial es tan tendencioso y parcial que nos hace dudar de su pretendida neutralidad y autonomía respecto del Estado.

Ciertamente, por necesidad, los medios son más cuidadosos que en el pasado. Ser estigmatizados como oficialistas, parciales y poco objetivos les traería enormes perjuicios, pues hoy la sociedad es más plural y demanda que los medios reflejen esa pluralidad. La imagen que proyecta un medio es entonces importante para mantener e incrementar su audiencia y ser competitivo. Pero esta necesidad del mercado no ha impedido que algunos medios hagan su propio juego político, es decir, que tomen partido por el gobierno, lo cual, por obvias razones, es más evidente en tiempos electorales. En todo caso, lo que ha cambiado son las formas en que los medios juegan políticamente. Si la sociedad demanda neutralidad e imparcialidad, la manipulación de la información tiene que ser lo suficientemente sutil y encubierta—los especialistas dirían subliminal— para no despertar suspicacias al tiempo que sea efectiva.

En síntesis, en un país en transición los medios también tenderán a modificarse no sólo por que se flexibilizan los controles tradicionales que la dominación autoritaria imponía previamente, sino también porque empiezan a funcionar cada vez más con una lógica de mercado. Un creciente interés político por parte de la sociedad no puede ser subestimado por los medios preocupa-

dos siempre en capturar la mayor audiencia posible. Sin embargo, eso no significa que los medios en general asuman el compromiso de informar objetivamente a la sociedad y, en ese sentido, de contribuir a la conformación de una opinión pública interesada y cada vez más involucrada en el acontecer nacional. Por el contrario, para algunos medios sigue siendo prioritario moldear la opinión pública de acuerdo con las propias preferencias de los dueños del medio en cuestión. El desafío de estos medios está entonces en no arriesgar su credibilidad sin renunciar a su propio juego político.

Póngase como ejemplo el tratamiento que los medios han dado al conflicto de Chiapas. Por su enorme carga desestabilizadora, este conflicto fue desde su estallamiento en 1994 un tema sumamente delicado para los medios en general. En el caso de la televisión nacional ha prevalecido desde entonces la tendencia a minimizar el conflicto o a satanizar al Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). Existen muchos ejemplos de este proceder, pero basta recordar el apoyo que de manera velada o abierta manifestaron las principales cadenas televisivas cuando el gobierno de Zedillo giró órdenes de aprehensión en contra de los dirigentes del EZLN y tomó acciones para cercar a los zapatistas. En este caso concreto, los medios electrónicos han mostrado por lo general una actitud sumamente tenden-

ciosa, lo cual ha puesto en evidencia que siguen funcionando en coyunturas críticas con una lógica de control y de manipulación.

En ocasiones, pareciera que los medios televisivos siguen funcionando con el supuesto de que la sociedad mexicana puede moldearse y manipularse fácilmente, como si en este país no se hubieran modificado nuestras percepciones políticas, sobre todo después de los muchos acontecimientos criminales, impunes y corruptos de los tiempos más recientes. En ese sentido, la redefinición del papel de los medios de comunicación es una cuestión ineludible en un país donde la cultura política de las mayorías ha evolucionado mucho más rápidamente que las propias instituciones y prácticas políticas. ♦



Sólo *El Cuento* y tus cuentos son eternos, Edmundo

◆
PEDRO ÁNGEL PALOU

Cuesta trabajo escribir de Edmundo Valadés en pasado: fue, era, lo vi, hablé. Su efigie de niño risueño y travieso y su sonrisa parecen estar en presente. Lo que él veía y admiraba en Villaurrutia podría aplicársele a esa imagen última: “personaje inolvidable de ojos proustianos profundos, al acecho, en los que se producían miradas cordiales, cordialmente irónicas a veces”. Así, al menos, lo recuerdo. Conversábamos en Tlaxcala y si en el calor de las copas y las frases se deslizaba algún cuento que no conociera lo apuntaba inmediatamente, se aseguraba de que le enviarías puntual la fotocopia. Brillaban sus ojos: un destello y continuaba la conversación.

Aquella ocasión —como en otras muchas en que coincidimos— hablamos de Xavier Villaurrutia. Muchas veces repitió en entrevistas que el poeta había sido quien lo hizo desistir de escribir versos. Ahora me lo contaría. Valadés —por entonces estudiante, poeta en ciernes— le llevó unos versos al autor de los *Nocturnos*, recién de regreso de Yale. Villaurrutia apuntó algún verso medianamente feliz y le dijo: “Valadés, mejor escriba cuento.” Frustrado por la crítica comenzó a explorar el género que, a la postre, sería su pasión y publicó algún primer intento de narración. “Todavía una prosa poética.” Al encontrarse en un tranvía, Villaurrutia lo saludó: “Ahora sí ya es usted escritor, Valadés.” Sirva la anécdota para introducirnos al año 1937, el que marcaría la vida de Edmundo y, por supuesto, la del país.

La revista *Hoy* (Regino Hernández Llergo) sacude al país, Cárdenas lo cambia. Los grandes reporteros y entrevistadores ... Desde la redacción de *Hoy* un grupo de jóvenes

asimila vertiginosas experiencias, sale del subdesarrollo de la clase media de la que proviene, aprende a vivir de noche, se parte en la lucha por adquirir conciencia política ... Lo rodea de cerca o de lejos una revolución que transforma el país y todos los ángeles y demonios.

Quien nos habla así es el propio Valadés en 1965 en ese memorable encuentro: Los narradores ante el público.

Ahí mismo, declara: “Le fui infiel a la literatura. Lo he pagado caro: un escritor no se improvisa, y si no vive con la pasión de crear como una exigencia diaria, no logrará la que podrá ser su gran obra.” Muchos críticos —Federico Patán a la cabeza— piensan lo mismo: los cuentos de Valadés estuvieron siempre por debajo de sus dotes de narrador. Algunos, más benévolos, lo sitúan como el autor de un solo cuento: *La muerte tiene permiso*. Los más lo retratan como el más ferviente animador del género en América Latina. Todos, en parte, dibujan las tensiones que nutrieron su vida y su obra, ambas profundamente seminales para las generaciones de futuros cuentistas.

Pero vayamos por partes. Esa parte de la vida que llamamos infancia —lo único digno de recordar según su admirado Marcel (Valadés escribió un ensayo espléndido, pero casi desconocido: *Por los caminos de Proust*)—, marcada por las secuelas de la lucha armada y por la figura literaria de su padre, en el eje Guaymas-Distrito Federal (aunque su cuentística sea predominantemente urbana lo recordamos por un cuento rural, con el tema de la justicia social, a la manera de dos de sus compañeros de generación: Arreola y Rulfo). Guaymas, en el recuerdo, era descrita así: “Esa esperada sorpresa inauditamente verde-azul del

mar; esos cerros coronados de remates absurdos o imposibles. Y el mar, síntesis de inmensidad que no pude calcular... ¿Qué recuerdas?... Un motel rodeado de arena. Casas con techos de paja. Aire salino. Y una brisa que se unta a la piel." Ahí, en el recuerdo, el niño le habla: "Desde aquí te veo. No me gustas. No eres lo que yo era. Tus ojos no son los míos. Tú eres otro. Yo soy feliz, no tengo ningún fardo, ningún complejo... Vivo feliz en este puerto... Ésta es mi calle, mi casa. Estás de más. Eres un extraño. No me gustas. No quiero conocerte. Vete."

El padre, escritor de sonetos: "Mientras tu cuello de impecable albura / despertaba en mi amor un cruel delirio / como un tigre con hambre de corderos", fundador de periódicos, maderista, autor de un libro de aforismos escépticos: *El libro íntimo*, autor de textos lingüísticos y un diccionario de artes gráficas. ¿Su madre? "... una desvaída imagen, una fugacidad inconcreta, una ternura incumplida. ¿Qué me queda además de la visión irreal de su traje blanco, bordado?... Me ha dolido de siempre". ¿Las lecturas? *Las mil y una noches*, versión expurgada. Medio huérfano llegaría a Méxi-



co en 1922 a vivir con unos tíos en Mixcoac. Y sería otra su infancia, y otra su literatura.

Al declarar sus obsesiones, comentaba: "los conflictos urbanos, la soledad, la violencia, el sexo, en el hombre, el ser humano que habita como en el caso mío, la Ciudad de México, porque yo soy de ahí". Pero volvamos al periodismo, la actividad fundamental de Valadés—como reportero, redactor y, por supuesto, editor de la más prestigiada revista del género, pasión de su vida—. Volvamos, entonces, a los jóvenes de *Hoy*:

Quiñones, abstemio que traduce a Omar Khayam, combinación genial de marxista, protestante y homeópata; Spota, corriendo hacia la novela; Blanco Moheno, con talento especial para el polemismo; David Lozano, observador frío del bien y el mal; Alcayde, creador humorista de fantasmas; Tirado Fuentes, pionero del whisky escocés, de las corbatas inglesas y de la poesía de José Gorostiza... yo, sin saber asumir la espada o el libro—les ponen "pies" de grabado a fotografías de matanzas de chinos, de la belleza corpórea de Ann Sheridan, del general Cárdenas conviviendo con los indios... de la elegancia de Dolores del Río, de Orson Welles suscitando el pánico haciendo creer que llegaron los marcianos.

Aprendizaje del oficio, infidelidad. Quién sabe.

Era difícil entonces iniciarse en la literatura como en un oficio o en una profesión. Escribir era tarea destinada para que la apreciaran los amigos, siempre dispuestos a un favorable juicio excesivo por el afecto y la admiración y que, como advirtió Villaurrutia, es una de las formas de la injusticia.

¿Y la obra? Ya Huxley apuntaba lo terrible que puede ser el periodismo con el escritor, pero en América Latina es una de las únicas opciones para poder escribir. Valadés, sin embargo, antes de 1955, cuando publica *La muerte tiene permiso*, ya ha escrito mucho. Él declara que desde los doce años (por cierto, su primera publicación habría de rastrear-se en una revista del poeta español *Florisel*, Ricardo de Alcázar), aunque los cuentos de ese primer libro son posteriores a los treinta años—después de 1945—, se nota en toda su obra un rigor y una parquedad que, nuevamente, lo acercan a Rulfo y a Arreola.

El tipo de personaje elegido por Edmundo Valadés en sus cuentos refleja el mundo que le reveló ser reportero. Como ha apuntado Federico Patán:

... sitúa personajes cuyo rasgo común es representar lo que llamaremos el hombre pequeño, sin que la descripción tenga resonancias peyorativas. Pequeño en el sentido de que en el mundo literario de Valadés no aparecen intelectuales, banqueros, grandes comerciantes... Tenemos al hombre dedicado a labores como cajero de banco, burócrata, periodista, obrero, judicial... está con los de abajo, con los derrotados, con los que buscan ansiosamente una felicidad para que les llene los días y los haga pasables.

No es el momento de estudiar la psicología de los personajes de Valadés, pero la importancia de la mujer—y de la sexualidad tímida, tanteante, turgente— es con seguridad una de sus constantes. Como cuentista y promotor del género nos ha enseñado no una forma canónica de escribirlos—en los de él predomina la sorpresa final—pero sí un rigor extremo en la forma y la anécdota. En *El Cuento*, la sección dedicada a cómo escribir cuentos (que va de Quiroga a Bioy Casares, pasando por Sherwood Anderson y Cristina Peri Rossi, y especie de editorial de la revista) es probablemente la mejor maestra del género. Su propio decálogo lo pinta así: “un cuento debe ser breve. Lo demás incluye, diría, tener un buen principio, un buen final, una buena estructura, un buen diálogo”.

No puedo olvidar—en este recuento de mi Edmundo Valadés, el que me es imprescindible— su contribución al desarrollo de la prosa breve—de la imaginación, diría él: minificción—y de ingenio, cuya primera producción mexicana él sitúa en “A circe” de Julio Torri en 1917. Estos textos—que abundan en su último libro— contenían todo lo que él admiraba de un buen cuento y, además, no le sobraba una palabra, máximo ejemplo de concisión y rigor.

Un cuento, referido por Valadés acerca de su propia vida—origen y destino de sus fabulaciones futuras, donde aprendería que no siempre ocurre lo que uno espera—, nos lo dibuja mejor:

Mi padre cerraba uno de sus párpados. Cuidadosamente, como si con los dedos lo desatornillara, se extraía el ojo oculto y lo dejaba caer en un vaso de agua. El ojo era invisible, pero ahí estaba. Observaba yo el vaso, donde reposaba el ojo ve-



rídico, separado de su cuenca, y luego el párpado, tras el que había un angustioso vacío. Era la edad para creerlo todo, esa fuerza inmensa que después se desmorona y nos insensibiliza.

Tal vez, Edmundo, no escribiste sino para eso, para no perder ese poder, esa fe en la historia—y en el papel del narrador en la construcción de su verdad—que nos obliga a abrazarte en cada retardado, cuidadoso, sorpresivo final.

Creo que no hay un narrador mexicano que no te deba algo—y algunos la vida misma—. Edmundo Valadés, generoso hasta la médula y humilde hasta el tuétano. Su conversación genial, aunque sobria, me seguirá—en presente— amueblando los días y los años. En 1982, cuando yo empezaba a escribir con mediana racionalidad, leí ante él un cuento desastroso (en un encuentro realizado en su homenaje, en Zacatecas). Con discreción, al final del evento, me regaló una fotocopia: el decálogo de Quiroga y me dijo un maravilloso proverbio—ahora sé que de Horacio—que no por obvio es olvidable: Si quieres ser breve, concisión observa. Desde entonces me he convertido en asesino de adjetivos y he procurado seguir su consejo. Quizá por ello, convenga callar. ♦

Silvio Zavala: historiador universalista



ERNESTO DE LA TORRE VILLAR

Nuestros anales historiográficos señalan pocos casos de historiadores que hayan incursionado en el estudio de la historia universal y aun de la de América. Sin buscar demasiado encontramos los casos de Manuel Larrainzar y de Carlos Pereyra. Si la obra del primero pasó inadvertida y no se le prestó atención sino hasta en años recientes, la del coahuilense Carlos Pereyra sí trascendió y dejó honda huella entre los estudiosos. Silvio Zavala, por su constancia y tenacidad, por su orientación y magisterio, por su amplia y rica producción, representa el caso de un historiador mexicano comprometido con la historia universal, con la historia de todos los hombres de todos los tiempos.

Si bien su preparación jurídica recia y excelentemente fundamentada lo orientó en el campo de las instituciones, en el que ha producido notables contribuciones, este estudio se hincó en el conocimiento de normas jurídicas surgidas de acuerdos universales de ideas, de normas que rigieron uno de los imperios más universales, de mayores alcances: el Imperio Romano.

El Imperio Español, el de Carlos V, que trató de igualar en sus preceptos a aquél, tuvo un alcance más universal, pues en él nunca se ponía el sol. Don Silvio penetró en ese ámbito y pudo ocuparse de ideas y preceptos que rigieron desde Cádiz hasta Filipinas, desde el Mediterráneo hasta la Mar del Sur. Su primer trabajo —*Los intereses particulares de la Conquista de América*—, objeto de admiración de historiadores y juristas, no obstante haber sido la coronación de sus estudios, concluido en 1933, planteaba, según la opinión del sabio americanista don Rafael Altamira, “una cuestión jurídica en que hasta ahora no había parado mientes

ningún erudito americanista ni tampoco los profesionales del derecho”. El joven sustentante hacía ver ahí la trascendencia espacial y temporal del mismo, al explicar, en la “Nota al lector”, que el periodo de la Conquista y primera colonización de América tenía doble valor porque “es fruto del viejo ramaje medieval del derecho español; y como tal le corresponde un apartado dentro del estudio de la historia jurídica de España”, la cual tiene orígenes y raíces universales.

Si en este primer fruto de su laborioso trabajo incursionó en épocas y ámbitos amplísimos, en la prosecución de su plan de estudio llegaría a alcances mayores.

Las instituciones jurídicas de la Conquista continuó el vasto proyecto de indagación que se fijó desde un principio y que ha cumplido a cabalidad. De sus alcances afirmaría, cuando estaba en embrión, que

las instituciones trasladadas a América siguieron su desarrollo, bien por incitaciones de la realidad, bien por impulsos doctrinales directores de la metrópoli española; es decir: las primeras instituciones se van desarrollando y ampliando en los siglos XVI y XVII hasta ser, en el año de 1680, recogidas en la *Recopilación de las leyes de las Indias*, obra que viene a sintetizar en gran parte la vida jurídica americana, exponiendo las instituciones y dejando conocer la doctrina.

Aquí ya admitía el joven Zavala la importancia de las normas jurídicas, su generalidad, diferente origen y forma de aplicación, y la enorme trascendencia de la doctrina, confluencia de ideas y tema de vasto saber de muy diversa pro-

cedencia. Universalidad del desarrollo jurídico del mundo occidental y universalidad de las ideas que rigen y norman la vida de un vasto imperio. En ese remoto año de 1933, ya Silvio Zavala realiza una obra de claro sentido universal. No es la Nueva España el solo objeto de su atención, sino todo un mundo nuevo, el mundo americano. Si en la edición surgida en ese año reunió inmenso material, en las posteriores, donde ha querido informar de cuanto se ha publicado respecto a ese mismo mundo, ha llegado a recoger un acervo bibliográfico admirable no sólo por su extensión y alcances, sino principalmente por las sensatas observaciones que formula a propósito de ese material. Obra magna que con inigualable paciencia ha engrosado en las ediciones de 1968, 1990 y 1992. En estos volúmenes se advierte el inagotable interés que por ese vasto mundo, porción del Universo, ha mostrado de continuo, sin cansancio ni descuido, don Silvio.

La encomienda indiana es otro libro de amplias proyecciones elaborado por don Silvio que, al igual que *Las instituciones...*, ha engrosado con el tiempo y el esfuerzo permanente. Ligada a él, podemos añadir su ciclópea labor que ha producido señeros estudios sobre la historia del trabajo, el servicio personal de amplias colectividades del mundo americano, desde Nueva España hasta el Río de la Plata y el Perú. Las diversidades sociales, económicas, políticas y culturales en general que ha sido preciso tocar al analizar el desarrollo laboral, su aprovechamiento, intereses en juego, análisis doctrinal y legal, representan uno de los aspectos más sobresalientes de esa enorme tarea y una demostración de que sólo merced a una proyección universal se puede obtener un resultado satisfactorio. El manejo de una bibliografía de enormes alcances, el análisis y la discusión de temas tan generales y la comprensión de las ideas sociales, económicas, políticas y religiosas que estuvieron en juego en todo ese largo proceso, tienen un sentido no concreto ni provinciano, sino amplio, universal, de larga y profunda trascendencia.

En estas obras donde se conjuga el saber jurídico con el histórico sobresale la visión amplia, universal, del investigador consciente de que sólo con base en dilatados panoramas, en esquemas generales —a los que llamaríamos universales—, es posible elaborar un trabajo consistente, recio, valedero. Las tres obras fundamentales a que nos hemos referido son producto no de un sentimiento parroquiano, de cortos alcances, sino de una proyección rica, generosa, y de un contenido universal. Muchos otros trabajos relativos a las instituciones complementan el ambicioso programa

que desde su juventud se trazó Silvio Zavala. Al revisar cuidadosamente su descomunal obra —califiquémosla así por lo abundosa y por su perpetuo crecimiento—, encuentra uno numerosas citas que confirman lo anteriormente asentado.

A más de esa inclinación que deriva de su rigurosa formación de jurista, es dable advertir una segunda vertiente que constituye arraigada y recia constante en su producción: la preocupación por las ideas, doctrinas, conjuntos de reflexiones y pensamientos que sustentan la mentalidad, la ideología de vastas comunidades, y que representan el sustento más valioso de su proceder, de su actividad, la razón última de su existencia.

Una de las obras que podemos considerar clásica en su producción es *Filosofía de la Conquista*, con la cual penetra en el mundo del pensamiento que trató de guiar y encauzar la acción conquistadora del Estado y del pueblo español. Con sagaz penetración, don Silvio analizó fuentes y orígenes de las ideas que agitaron a los tratadistas, eclesiásticos, militares y administradores más conspicuos del vasto imperio de Carlos V y de su meticoloso hijo, Felipe II, y de su reflexivo y constructivo análisis, nos pudo ofrecer explicaciones rotundas, sugerentes y bien fundadas, que explican ese largo y difícil proceso.

En esa obra, como en otras, don Silvio analiza las ideas que animaron el descubrimiento y la conquista no sólo de una porción del continente, sino del Nuevo Mundo entero. Muestra contundente de esa magna amplitud de criterio es su caudaloso trabajo *Historia colonial de América*, en el que se entrecruzan ideas y hechos de muy diversos mundos culturales, socioeconómicos y políticos, se ajustan a sus circunstancias y sus épocas, y se obtiene con ello una magna visión continental.

Pero si hablamos de esa gran vertiente relativa al mundo sutil de las ideas, hay que mencionar forzosamente los variados y entusiastas estudios que acerca de dos personajes señeros ha elaborado Silvio Zavala. Ellos son Tomás Moro y Vasco de Quiroga. De ambos se empezó a ocupar desde hace más de sesenta años, pues en 1937 ya aparecía un primer trabajo: *La utopía de Tomás Moro en la Nueva España*, obra cuyo embrión surgió en las lecturas e investigaciones que su autor realizó en plena guerra española por los años de 1935-1936, en medio de cerrados tiroteos, alaridos de aviones y ayes y quejas de los heridos que regresaban del frente. A partir de ese lejano tiempo, Zavala encontró el hilo conductor que uniría dos espíritus, dos mentes, dos acciones, y advirtió cómo del delicado y fino hilo de las ideas nacía una relación que

convirtió una Utopía en una obra de enorme trascendencia social y económica realizada en tierras americanas por el abogado y obispo castellano Vasco de Quiroga.

A partir de 1937, Silvio Zavala, con morosa atención, inigualable perseverancia y un amor visceral, ha seguido cultivando a ambos personajes, examinando su ideario y el entrecruce de su pensamiento. En el *Recuerdo de Vasco de Quiroga*, publicado en 1965, volcó don Silvio cuanto hasta en ese momento sabía y le inquietaba. En esta calurosa evocación, se advierte cómo el pensamiento universal que cristaliza y encarna en los hombres, fructifica en obras de transformación colectiva. Se precisa cómo las magnas empresas surgen de ideas concretas que al desarrollarse alcanzan proyecciones universales. Perseverante en sus "intereses particulares" como Silvio Zavala podría llamarlos, en la posterior reedición de 1982, esto es, después de veintidós años, incorporó minuciosas adiciones bibliográficas, y en 1991, presentado por El Colegio Nacional, salió a la luz el *Ensayo bibliográfico de Vasco de Quiroga*, muestra del continuo interés cifrado en el tema.

En ese ensayo, que reúne cerca de ciento cincuenta referencias de obras aparecidas en todo el mundo, leídas de cuidadosa manera y comentadas certeramente, don Silvio muestra el cariñoso escrúpulo que ha tenido para seguir de cerca esa importante y vasta colección de obras fundamentales, la mayor parte de ellas inspiradas o fundamentadas en sus propios trabajos. Fructífero y agradable trabajo éste, revelador de los lazos invisibles que forman las ideas hasta tejer un entreverado colosal donde no ha perdido brújula ni timón don Silvio.

Si el estudio de las instituciones le tomó más de la mitad de su vida, el análisis reflexivo alrededor de las ideas, de las ligas espirituales entre dos representantes de mundos diferentes, le ha tomado la otra mitad. Haciendo una analogía con los medios de comunicación, podemos decir que sólo ha sido entre los comerciales cuando don Silvio ha tenido tiempo de ocuparse de otros aspectos o temas históricos, como la *Historia general de México*, los ensayos acerca del padre Las Casas, don Justo Sierra y otros asuntos que, sin embargo, han puesto de relieve su perseverante constancia en el trabajo, amén de su dedicación al magisterio, a la administración institucional, la diplomacia y la lúcida y valiente defensa de nuestro patrimonio cultural.

He de referir, antes de concluir, que uno de los aspectos más notables de su obra lo representa su labor magisterial. Cuando en el lejano año de 1941 iniciamos nuestros estudios de historia en el local que nos destinó la Biblioteca

de la Secretaría de Hacienda, entonces dirigida por otro miembro insigne de El Colegio Nacional, don Agustín Yáñez, don Silvio nos hacía trabajar en las grandes colecciones, nos familiarizaba con las obras generales, no con ningún texto en concreto, sino con los tratados de carácter general. Las inmensas colecciones de *Documentos de ultramar*, de Indias, Harkness y la destinada a Filipinas fueron nuestras obligadas obras de consulta. También aprendimos a manejar las soberbias y pulcras series, Loeb y la Bude. Comentábamos las colecciones legislativas españolas y los cedularios existentes. Adquiríamos conocimientos de los cuerpos jurídicos mexicanos, de los tratados doctrinales propios y extraños y advertíamos cómo la dirección que se nos imprimía rebasaba los límites nacionales y nos introducía en un mundo abismal, en el cual apreciábamos semejanzas y diferencias que nos permitían establecer paralelismos y separaciones culturales primordiales. A través de ese aprendizaje guiado por el ojo avizor del maestro Zavala, sentimos que el mundo de la historia iba más allá de la guerra de Independencia y de la Reforma; que los personajes de la Edad Media o del Renacimiento tenían que ver con nosotros, y que las ideas de Erasmo, de Vives, como las de Montesquieu y Rousseau, estaban incorporadas en nuestra formación cultural y política. Por medio de sus lecciones, escapábamos de nuestro parroquianismo histórico y traspasábamos las fronteras de mundos que, en una forma u otra, están ligados al nuestro.

Y aquella enseñanza universal de la historia se plasmó también en ese estupendo libro, escrito con la valiosa colaboración de la maestra prodigiosa que fue Ida Appendini, el cual ha servido para enseñar a innumerables generaciones el desarrollo de la historia universal.

Por eso hoy día, al atender a una generosa invitación, se me ocurre ya no reflexionar sobre la acción ceñida al estudio de la historia americana, como en otra ocasión lo hice, sino pensar en el profundo y permanente interés de don Silvio Zavala por la historia universal, por esa historia que unifica a todos los hombres, por esa historia, enorme escenario del mundo, donde han brillado y surgido imponderables culturas e intervenido hombres a cuya acción y pensamiento tanto debemos. Por ese amplio sentido ecuménico que don Silvio ha imprimido a su obra y a su magisterio es por lo que luchamos. Él nos enseñó a no casarnos con novelorías y escuelas cerradas que no son más que sanedrines oscuros e improductivos. Supo guiarnos con la luz del talento por anchurosos mundos en los que es dable encontrar el camino de la verdad. ♦

Tres versiones de Julio Prieto



MARGARITA SUZÁN PRIETO

Antes del amanecer empezó a soplar el viento. En la casa de la primera calle de Guerrero se oyó el golpe seco de las maderas que oscurecían las ventanas y protegían la casa, por la noche. El ruido despertó a Julio, quien, con cincuenta días de vida, ignoraba que la Ciudad de México donde había nacido era por aquellos días un caos de destrucción y muerte.

María Posada, su madre, se levantó del lecho meditando sobre la enorme dificultad de conseguir algún alimento en aquel domingo 16 de febrero de 1913. Tomó de la cuna a su niño y lo acercó a su pecho.

Con las primeras claridades, Valerio Prieto, el padre, salió al patiecillo interior que dividía las dos viviendas: aquella donde habitaba con su esposa e hijo, y la que pertenecía a las propietarias del inmueble. El pintor organizaba sus bastidores para el trabajo diario cuando advirtió que un extraño silencio se abatía sobre la capital de la República, atormentada por las balaceras y el trueno de los cañones desde ocho días atrás. Transcurrían las jornadas que más tarde habrían de conocerse como La Decena Trágica.

A la mitad de la mañana, que continuaba en calma, María encargó el infante al cuidado de su hermana, quien vivía en la casa contigua, como acompañante de la doctora Matilde Montoya. Resuelto ese problema, la joven se aventuró por las calles obstaculizadas por escombros de mampostería, adobe y yeso desprendidos de las casas ametralladas, y se alegró de que el burro, que se descomponía muy cerca de su puerta, hubiera sido retirado. El olor a basura y carne quemada llenaba el aire, pero María no dudó; su intención era llegar hasta la estación Colonia, lugar de arribo de los ferrocarriles procedentes del norte del país y que, a la

sazón, constituían el único medio de avituallamiento para los habitantes de una urbe cuyo comercio se hallaba paralizado por la guerra. Por Puente de Alvarado llegó hasta la Plaza de la Reforma y siguió con paso rápido; levantaba ligeramente sus largas faldas para evitar ensuciarse, en lo posible, los botines de cabritilla. En el Paseo había más gente, pues los ciudadanos empezaban a transitar por las vías después de largas horas de encierro forzoso.

Frente a los palacetes de la otrora apacible arteria, recordó las tardes con luz de domingo, apenas meses antes, cuando paseaba del brazo de Valerio luciendo su atuendo inspirado en Paquin o en Callot y admirando los edificios afrancesados de techumbre tipo Mansard erigidos en las incipientes colonias Juárez y Roma que tanto agradaban a su esposo.

En su recorrido procuraba pensar en imágenes que le produjeran deleite: el pavorreal de plata, con ópalos y madreperla, de Georges Fouquet, que el pintor le había regalado, o las postales europeas: "Ma Milka, jolie et belle plus que le feu d'artifice. Je t'envoie dans cette carte un souvenir d'un espiègue matin ...", le decía Valerio. Sin embargo, sus preocupaciones pronto superaban las visiones agradables; sabía que las epidemias surgidas a causa de la situación de guerra eran peligrosas para su hijito, y don Ismael, experto bacteriólogo y padre de Valerio, no se hallaba en el país para enfrentar un posible contagio. María llegó a la estación de trenes, hizo una larga fila y hacia el atardecer inició el retorno, con sus sacos de maíz y frijol a cuestas.

Un sonido de seda desgarrada inundó el espacio: la ciudad indefensa se estremecía ante el embate de los traidores y de modo súbito se reiniciaron los tiros y el cañoneo. La

multitud se desbandó alocada y junto a ellos la madre de Julio corrió y atravesó la bocacalle de Guerrero, hasta entrar sana y salva a su casa.

Una hora después la escena hogareña, alterada por las circunstancias de los tiempos de guerra, se restablecía. Los quinqués se habían encendido; María, ya más tranquila, amantaba a su hijo y escuchaba la carta que Domingo Posada, ingeniero en minas, por medio de un propio, había enviado a sus hermanas y que esa noche le leía en voz alta Margarita. Valerio, a la luz del candil, escribía algunas notas para no atrasar el trabajo, momentáneamente cerrado, de la Inspección de Monumentos Arqueológicos donde era curador y dibujante. Por lo bajo, silbaba el vals de *La Bohemia*.

2. Caía la tarde, Julio aprovechaba las últimas luces para retocar un armario que había construido su padre el fin de semana. Se trataba de un mueblecito de pared, de setenta centímetros de largo, cuyo extremo superior era abovedado. El inferior consistía en una gaveta reservada para que María guardara sus guantes; dentro de ella había pequeños entrepaños y se abría hacia afuera con dos puertas, también de pino. Valerio lo había pintado de un azul intenso, para luego diseñar sobre esa base un conjunto de flores y pájaros multicolores, una guía arborescente rematada por papagayos de colores naranja y verde, tulipanes y colibríes, campánulas que se desmayaban en la policromía. Un *art nouveau* mexicano, entre Julio Ruelas y Ángel Zárraga, conformado por los elementos decorativos de esta tendencia, pero sin la tristeza ni la languidez de los pintores que Valerio admiraba. Julio seguía cuidadosamente los trazos y les daba una "segunda mano".

María, desde su mecedora, abandonó la relectura de *Cumbres borrascosas* y se

hizo el ánimo de ir a la cocina para preparar la merienda de los pequeños Alejandro y Matilde, quienes, sentados en el suelo, se entretenían con el misterioso contenido de una canastita redonda en que su hermana Margarita —nombrada así en honor de su tía materna— guardaba sus preciadas pertenencias.

La madre se puso en pie, colocó las manos sobre su espalda a la altura de los riñones y arqueó su cuerpo hacia atrás, en un gesto muy suyo, muy característico. Después se acercó a la cama matrimonial donde su esposo dormía exhausto porque al amanecer había terminado un bodegón encargado por las señoritas Terrés.

Entonces empezó a llover y por las ventanas del aposento —estudio y dormitorio conyugal—, colmado de lienzos, cuadros, libreros, el caballete y los *bibelots* que la oscuridad iba ganando, sólo se filtraba una luz mortecina.

Valerio se desperezó y después advirtió la frustración de Julio, que no había logrado concluir su labor. Éste colocó los pinceles en el jarrito del aguarrás y se fue a sentar a la cama de su padre, recostado contra los barrotes de metal de la piecera. Entre ambos se reinició una discusión que interesaba vivamente a los Prieto y que en más de una oportunidad había terminado en disgusto. Julio argüía que la pintura de su padre y la de sus contemporáneos tendía a ser rígida, casi fotográfica, sometida a normas convencionales que les impedían reparar en los mundos de color y de forma que, con espontaneidad y emoción, plasmaban en cuanto muro podían los artistas más jóvenes. La crítica no era totalmente certera y la defensa de Valerio tenía aspectos contundentes:

a los quince años, su hijo discutía con más pasión que conocimientos.

Margarita entró por las puertas de vidrio que separa-





ban la habitación del corredor externo y se detuvo en el dintel para escuchar la controversia mientras mordisqueaba su lápiz escolar con que había terminado la nefasta tarea de matemáticas de primero de secundaria. Sus hermanos menores se inmovilizaron, sabedores del conflicto que habían provocado al jugar con las propiedades ajenas. Margarita lanzó un grito al constatar la exposición de sus secretos: una flor seca, un perfumerito vacío, los dibujos realizados por un amor imposible, la cabecita rota de su muñeca de porcelana. Y, en ese momento, “se fue la luz”.

La oscuridad aumentó la confusión. Margarita lloraba de enojo, Matilde de miedo y Alejandro, que era tan pequeño, se unió a los llantos. María no se alteró. A tientas y con paciencia buscó las velas, mientras Julio salvaba la situación llevándose a los chiquitos con él y acomodándolos en el lecho paterno. Margarita, por su cuenta, se arrebujó junto a su padre. María se dio por vencida y aceptó la penumbra, así como el aguacero desbordado que seguramente provocaría goteras; luego ocupó el lugar que Matilde había dejado libre, al tomarla entre sus brazos y acunarla hasta que cesaron sus sollozos.

Valerio dijo: “En un lejano país de selvas oscuras y trepidantes y cascadas que parecían provenir del cielo, el príncipe Lamphun lanzó su daga a la cabeza de la artera serpiente que lo amenazaba.” María intervino: “El hechicero del rei-

no, Oswal de Azmir, envidioso del amor del pueblo hacia su príncipe, había tomado la forma de serpiente para matarlo.” Y continuó Julio: “Los poderes del brujo hicieron que la daga se desviara y el animal se acercó amenazadoramente, dispuesto a clavar sus colmillos en el cuello de Lamphun.” Margarita intervino, casi sin aliento: “Pero los dioses que protegían al príncipe porque era sabio y bueno abrieron las nubes y enviaron un rayo de sol que se reflejó en los ropajes dorados del monarca y cegó a la culebra. Te toca, Matilde.” “La víbora se enojó y persiguió a Lamphun...” —empezó a relatar la niña, cuando Alejandro, seguro de que le llegaba su turno, interrumpió: “...y vino una osa muy vieja y se murió”.

Estos acontecimientos tenían lugar en un apartamento muy reducido ubicado en el número 42 de la calle de Edison, en el año de 1927. Ninguno de sus protagonistas sabía que en otro continente la baronesa de Blixen practicaba la misma forma de narrar un cuento.

3. Al filo de la madrugada, el teatro fue quedándose vacío. El ensayo general de *Moby Dick*, iniciado por la tarde con una prueba de luces que entró en materia con una cascada de chispas que se desprendían de las diablas, había sido extenuante. Encontrar y reparar el cortocircuito requirió a Julio Prieto un tiempo precioso para ajustar las intensidades y las temperaturas de la luz, esencial estructura de apoyo de la narración teatral. El escenógrafo había quedado casi satisfecho después de las múltiples apariciones de su ya tradicional figura de pie en el proscenio gritando: “Ese *liko* a la derecha, no, no tanto, un pelito nada más.” Después fue tomando forma ese aparente caos que caracteriza el trabajo teatral, acentuado en la noche del último ensayo. La única actriz de la obra afirmó que no se pondría ese aborto de traje, mientras la costurera, casi en lágrimas, negaba tener la culpa de que la señorita hubiese adelgazado durante las prácticas. Julio la despojó de la chaqueta y pidió a voces nuevos leotardos y otra gabardina, al tiempo de apuntar mentalmente que los botones de la chaqueta de Ahab no soportaban la violencia del movimiento escénico y se desprendían.

Hacia la mitad de la tarde todo parecía irse a pique: la música original escrita para la obra nunca entraba a tiempo; Elías, a señas, anunciaba una súbita afonía; en dos o tres ocasiones, el telar se había atascado, y el director amenazó con irse y no volver más. La mecánica teatral, especialmente complicada, había hecho perder la cabeza sucesivamente al escenógrafo, al jefe de producción y a los actores.

Pero, entrada la noche, Camarena exclamó: “Los maquinistas fuera del escenario; necesitamos silencio y escenario libre...” Y todos los obstáculos que habían devenido en roces,



malentendidos y nervios de punta desaparecieron cuando fue convocada la vieja magia que transforma un espacio oscuro y vacío en el centro de las pasiones que semejan un mundo.

La obra fluyó sin contratiempos ni tropiezos; el ir y venir del hormiguero humano, el tenso y agitado esfuerzo rindió sus frutos.

Horas más tarde, por la zona de los camerinos, se oían unas últimas voces, risas y ruidos de pasos, lo cual indicaba que el edificio quedaba vacío.

Julio, temblando de agotamiento, encendió su pipa, se sentó en una butaca de la platea y dio una larga y placentera inhalada al tabaco oloroso a maple. Reflexionaba sobre esa nueva creación colectiva e intentaba tranquilizarse antes de emprender el regreso a casa, demasiado cansado para poder dormir. Recordó los meses de trabajo con Ignacio Retes, al traducir la adaptación de Melville efectuada por Orson Welles,

que plantea un conflicto eterno, una dualidad obsesionante, que aparecerá como conmovido cimiento en todas sus obras: el bien contra el mal en un universo cerrado, circunscrito por el mar infinito. Desde el barco donde el arcángel Billy Budd es atormentado por el demonio: el Maestro Armero frente al Capitán De Vere es un Dios impasible; hasta la isla donde la viuda rodeada por sus perros en Las Islas Encantadas espera

un imposible rescate; desde el conflicto de la más verosímil mentira contra la simple verdad creíble en Benito Cereno, en todos los casos y sobre todos ellos en *Moby Dick*, insistirá Melville —¿prekafkiano?— en enfrentar al hombre consigo mismo, como a Dios con el Diablo, como a Jonás con el Ángel en una lucha interminable. La duda última, los fenómenos exteriores y tremendos: la tormenta, el rayo, las corrientes submarinas, la fiereza de la bestia, ¿son agentes casuales o deliberados de un propósito definido, de una voluntad precisa e implacable?

Sumido en estas reflexiones, el artista se dirigió a su oficina, repitiéndose una y otra vez su duda incesante: “¿tomé la decisión correcta al seguir la técnica más antigua de la historia del teatro: crear con la magia de la palabra pura el ambiente del conflicto?” Así, confiando en los elementos básicos de su quehacer: el director, los actores y la imaginación del público, resolvió la escenografía con cuatro plataformas y una escalera revestida con la pintura de la luz, no la del pigmento habitual, hasta recrear el caos de la salvaje cacería, el aislamiento del camarote del Capitán y al agudo púlpito del padre Maple en la capilla de Nantucket.

El cuidador del establecimiento le salió al paso: “Maestro, a la media noche le llamó la señora Margarita, pero como usted ha ordenado que no se le interrumpa cuando hay ensayo...” Julio se comunicó por teléfono con su hermana, cuya voz sonó angustiada.

“... Y tienen a Dora María presa en esa estación que queda en las calles de Victoria; yo sé lo ocupado que estás, pero si su padre lo sabe vamos a tener otro enorme disgusto...”

Las brumas del agotamiento se han disipado de la cabeza de Julio: “¿Qué hizo?” “Repartía propaganda del Partido Comunista en 16 de septiembre.” “No te apures, voy para allá.”

En las mañanas previas a los estrenos, el escenógrafo bebía té, tomaba un relajante muscular y regresaba al teatro, fresco y descansado, después de varias horas de sueño.

Aquella mañana del principio de los años sesentas la dedicó entera a las negociaciones con la policía para que liberaran a su sobrina, previa entrega de todo el dinero que traía, su reloj y su pluma Mont Blanc.

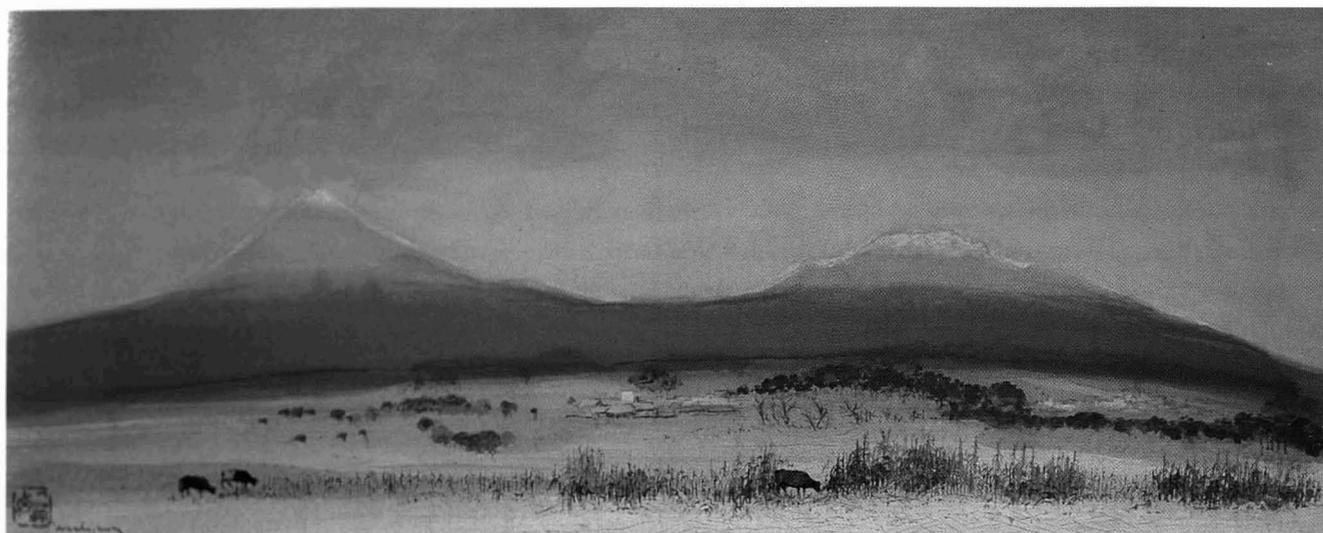
Cuando Dora María, pálida, ojerosa y aún asustada, tomó asiento en el jeep de Julio, éste recordó con cierta nostalgia las jornadas del 29.

Por la noche, la barca de Ahab zarpó con un éxito verdaderamente inesperado. ♦

Nishizawa: la captación de un paisaje humano



SERGIO FERNÁNDEZ



Amanecer,
1995,
tinta (suiboku)/
papel,
36 x 86 cm

Con un saludo oriental, el maestro me recibe en su estudio, al que he entrado después de recorrer dos patios con múltiples albañiles que redecoran la casa, situada en el barrio de San Francisco, en Coyoacán. No sé exactamente qué hago en un sitio así después de subir una tosca y hermosa escalera en madera de caracol porque el asunto —pienso— es como si perteneciera a una existencia que yo conozco, pero que me es ajena: una transmigración, en suma, de la que ahora me doy cuenta. O es como si un yo interno fuera a ser el modelo del pintor, lo que me asombra y relativamente me sobrecoge de terror. ¡A mi edad!, me digo, y una vanidad inversa me cubre la cara con un bochorno azul. Lo veo y me gusta reconocer a un viejo amigo, ya que ambos hemos coincidido algunas veces al otorgar distinciones universitarias, donde se mostró como es: sagaz y ecuánime, educado, sonriente, listo como algunos roedores; o como una máscara de un material japonés modelada por dedos nahoas pues Nishizawa es una combinación (“que la semejanza, tiene tanta fuerza / que no puede haber quien no la apetezca”) de troncos raciales de los que emergen masas arbóreas que al él aforcarme —el lápiz ya en la mano—, se fugan hacia atrás para penetrar al dibujo, al que imagino como una especie de paisaje exquisito, engañosamente frágil, cuyos montes y cielo vienen, al parecer, de otros siglos, hechos de materiales diferentes a los que tenemos los mortales. Así empieza mi efigie; así también terminará la feliz ventura de ser pintado por un gran pintor del color.

El perfil de la máscara que es el maestro resulta chato, parecida al viejo sabio japonés, en barro, que cuelga en una de mis paredes. La nariz, gruesa en la base, y los labios, apenas visibles en el recortado aguacero de su bigote albino, denotan a un hombre furiosamente sensorial, pues una esponja emana de su cuerpo, cuyas

moléculas se dispersan por el espacio escogiendo los rasgos y las formas indispensables que moldearán un contorno que no me dejará mirar hasta que haya avanzado en lo que mi figura es para él; un busto un poco malva, algo rosáceo, a partir de que el lápiz habrá de dejar su lugar al pincel; busto captado misericordiosamente pues las arrugas, a mis años, corren parejas con la mañana de un marzo obviamente caprichoso: llueven, chispean, dan paso a horas de viento, al calor, al frío de las noches aún empapadas de tintes azulados y rojizos; o afianzan sus caminos sobre mis facciones y el variante clima del tercer mes del año cuya imagen—como los surcos del tiempo en mi cutis—desaparecen cuando Nishizawa corre la vista por el lienzo y su estudio, un salonsote sagradamente



polvoso pues nadie—nadie—se atreve a tocar ni mucho menos a limpiar, de modo que el caballete, tanto como el sitial en que le sirvo de modelo, así como el suyo—un Luis XV cuyo gobelino, intocable, se cae a jirones por un cortés descuido—son enseres antiguos, cuyo dominio consiste en cambiar de sitio, constantemente, sobre la realidad en que se posan un instante.

Tejedora,
1950.
óleo/tela,
12.5 x 15.1 cm

Paseo la mirada por las losetas del piso, manchadas por el tiempo, ya casi sin su color original: es parte—me digo—del cuidadoso descuido ambiental. Estoy junto a un gran pintor al que veo de tres cuartos, llenas las mejillas cansadas de múltiples lunares que cambian de lugar, como un nocturno mapa celeste que necesita de una interpretación para saber a dónde va o de dónde viene ese licor infuso que lo invade y lo llena de un inveterado talento, coloreado como los mosaicos de una iglesia de Rávena.

El maestro es recio de cuerpo, pequeño, estructurado y sólido como un pergamino, o como sus tintas y sus témperas cuyos colores, importados de Japón, juegan en sus manos cuando ya está listo para manejar unas pastillas redondas, en las que clava un torniquete—llamémoslo así—con un rubro en letras japonesas, enseres, éstos, que no tienen traducción a ningún idioma occidental. Lleva unas cómodas chancas nylon—horrorosas—, suetercito café, pantalones de tela oscuros y un sobretodo corto (a modo de chamarra) de mezclilla, con el que cómodamente transita en su estudio, en el que hay, además de cientos de objetos, cuadros y marcos hábilmente desparramados, una cajonera (esgrafiada quién sabe por qué manos) que debiera estar en su museo de Toluca, pues ya se ha convertido en una pieza de arte, de las que uno admira en los desiertos árabes.

Nos observamos: él para capturarame, yo para salir de mi asombro pues—fuera de la mutua amistad con Augusto Isla, mi entrañable, cultísimo amigo—nada nos une y por eso ignoro por qué quiere pintarme pues—fuera de sus autorretratos y algunos otros cuadros, magníficos por cierto, de personas y de personajes que nada tienen que ver entre sí—él—que en sí mismo es paisaje—elige las más veces el campo mexicano para recrearlo en su paleta que gira frente a las imágenes para impedirles que huyan en esa independencia maravillosa que les ha regalado la naturaleza. Y ahora mismo veo dos paisajes de no muy grandes dimensiones: un Iztaccíhuatl alargado, solo, metido entre nubes que son algodones o borregos celestes, además de otra obra, recientemente hecha, mirando las cumbres del Nevado de Toluca, grande y ancho como una muela rota, metida en su curación de gasa, que le presta una suavidad sacrificada, la del enfermo que empieza un alivio después de los intensos dolores que hace siglos seguramente el Nevado tuvo al explotar.



**Tejedora
de Ticul,**
1950,
glaseo/tela,
12 x 15 cm

Charales,
1980,
técnica
mixta/tela,
59 x 120 cm

una capa externa que la vuelve tolteca y de piedra, remata en una bella pelambre plateada —deslumbrantemente limpia— cuya voluntad carece —por así decirlo— de dispositivos para existir: ondea atravesando, con sus hilos, el polvo almacenado de su sagrado estudio; polvo que clausura con sus ojos rasgados en un afán —un poco de avestruz— de no ser percibido más que por él mismo, al unísono de ahorrarse el cansancio de pasar el peine por lo atrevido del mechón, blanco grisáceo, como esos colores que en los cuadros flamencos sólo existen —me explica morosamente Nishizawa— por el reflejo que causan masas o rojas o verdes o moradas, pero siempre distintas que al chocar dan lugar a un perláceo muy fino (inexistente por sí mismo), como en Van Eyck se dan, cuyas figuras, enmarcadas por pausas, llevan a cuestras la serenidad engañosa de la vida. ¿Lo ha notado usted? Y prende la radio para escuchar unas partitas de Bach que surgen, apenas discernibles unas de otras, si bien misteriosamente entrelazadas, a la manera en que debe tenerlas en el alma el propio Nishizawa.

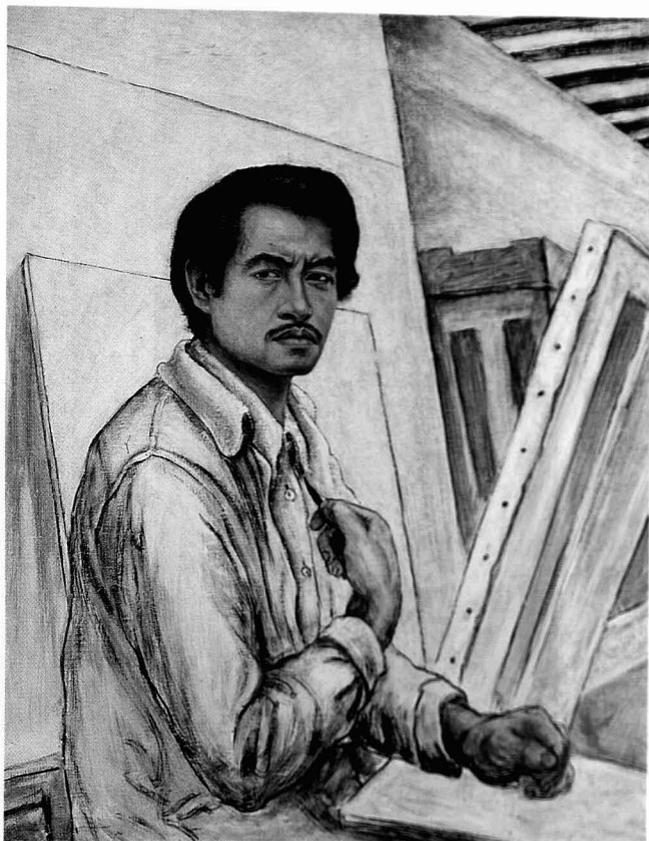


Pero taimadamente (sesión tras sesión) termino por acostumbrarme al aparente sin sentido que es estar en su estudio, ya preparado y listo; aliñado con un vestuario que me pide que conserve pues hoy, doctor, está usted elegantísimo y así lo quiero siempre. Venga, venga con esa ropa, pero inclínese un poco más, hacia la izquierda, sin moverse, pues su rostro no es fácil, cambia constantemente, de modo que debo apresurarme sobre todo al trueque que sus ojos hacen consigo mismo al mirar. ¡Es usted tan triste, tan jovial, tan añorante, tan deseoso, tan inmoderado! La máscara sonrío. La cabeza, ahora ya no oriental sino con

El hombre que tengo frente a mí llama “elegantísimo” a un atuendo portado al azar, pues el azar nos enmarca actualmente como símbolo de nuestra vida, arrastrada y plebeya, en la que el héroe gracianesco ha dejado hace tiempo de existir: ¡afuera!, parecen decir las multitudes, dueñas de un amplio y devastado territorio; ¡afuera!, gritan al expulsar a la inteligencia, única posible aristocracia entre los hombres como señal de distinción; ¡afuera!, dicen las bocazas desdentadas que pintó Orozco como una caricatura de lo real que es, finalmente, real; ¡afuera!, repite la masa de hambrientos sofocados, en esta ciudad, por un puñado de políticos encumbrados. Lo “elegante” para el maestro es lo que me he puesto al buen tun-tun: una playera azul profundo, pantalón gris y una sobrecamisa blanca que a él le parece ya verdosa, ya de un amarillo pálido muy viejo, colores que él encuentra admirables pues el malva rosáceo del rostro (que no consigna arrugas) cubre una verdad presentida por el artista, semejante a un valle partido en dos por una colina que en la lejanía se junta con las nubes, que en zigzag cambian de sitio normal, legalmente, pues han nacido para fugarse y desaparecer.

Pero como todo retrato, al finalizar, necesita de retoques, que en realidad superponen efigie sobre efigie, el último borrador que se aceptará aún no existe. Lo mismo pasa con los libros, las partituras musicales y hasta con la propia arquitectura. Sólo la escultura es irremediabilmente única: en un trozo de mármol de Miguel Ángel, un pedazo de arcilla de Henry Moore, un tronco de madera de Gregorio Fernández, no puede haber milímetros equívocos, ya que la pieza pasaría al cesto de las incongruencias. Porque lo mal cincelado es irreversible, por lo que se asemeja a la existencia si no nos llevamos, bajo el brazo, a la experiencia que nos obligó a tambalear y caer. ¿No lo sabe acaso Nishizawa si en la Universidad de Querétaro ha hecho un talud de cantera de cincuenta metros de largo con un relieve en piedra sobre el cual —dice un comentarista— colocará un círculo de ocho metros de diámetro para un centro médico del campus? Entonces (mientras lo veo tomar entre las manos una escudilla de peltre, donde embarbará sus colores) a la mente me llega una lejana retrospectiva (tintes y óleos) que en Bellas Artes presentó el artista, bella como ninguna, al igual que su actual museo de Toluca, caja de Pandora de donde surgen los más diversos lienzos. Así como un anticuario empeñoso en declarar que en sus trebejos a la venta todo es diferente, así el artista debe cristalizar sus lienzos, transformándolos ya que se trata de una involuntaria cadencia de amor.

Sus autorretratos —feroces de la mirada hasta el bigote— son un territorio que posee un ardid especial, como si,

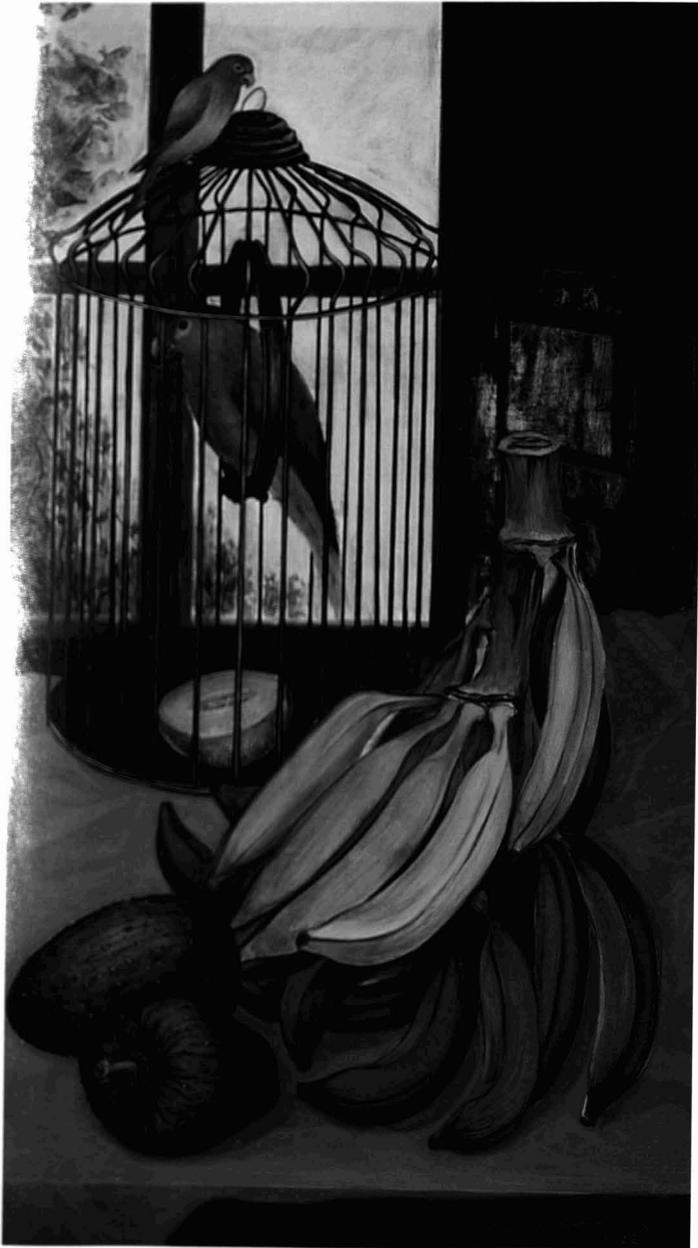


Arriba: *Autorretrato*, 1958, óleo/tela, 71 × 56 cm

Abajo: *María*, 1971, acuarela/papel, 73 × 53.5 cm

de muy lejos, mirada y bigote sostuvieran una enconada lucha antes de que se componga, en claros felices, esta tardía mañana en su estudio anunciadora de tormenta. Son verdosos como las alas de una mosca de campo; son agrios, como un limón maduro; son taladrantes, cuyos ecos merodean sibilantes por el salonsote donde el polvo es amado, como en una escena de una novela de Galdós, *Lo prohibido*, donde el reloj deja caer el tiempo sobre un calor veraniego irrespirable en un Madrid vacío, cansado de sus chismes, y en el que el polvo, rey de aquel desconsuelo, pasa la mirada sin necesitar de espejos donde pudiera admirar su voluptuosidad de muerte.

En el museo de Toluca (a un costado del Palacio Municipal, todo de un buen gusto mexicano espléndido,



Los pericos de mi casa,
1992,
temple/tela/
madera,
140 x 80 cm

tan avejentado, que es parte de los montes que pinta cerca de los volcanes. “Soñamos —dice en el periódico— con tener un gran espacio para trabajar y el mural es ideal para hacer una obra de esas dimensiones”; así lo dice porque lo abarca todo: la tinta, el lápiz, el caballete al óleo, el relieve en piedra, la estatua, el mural. Ahora se ve encantado con sus recursos y con sus encuentros, pues insiste en pintarme —ya que no en la cara— las arrugas que tiene el pantalón. Repito que es pequeño, rechonchito, vestido de gris oscuro —algo parecido al olvido—, traje que le sirve como a Cristo la túnica, es decir, para siempre: la de Jesús empapada de sangre; el traje del maestro —todo ojos, como un ángel romano en bajo relieve— en su añoranza de los años per-

do, un poco fuera de lugar pues la ciudad no es precisamente dueña de recuerdos que nos sirvan de apoyo) sobresalen unos peces ya muertos, vivaces aún en el esmalte de sus cilíndricas escamas que huyen, ilustrados como si portaran un traje lujoso en un baile de máscaras y fueran —por una Alcione arrepentida— transformados en hombres. El cuadro es espléndido, sin toques orientales que distraigan su fuerza: son la presencia de un material que delante de sí sólo tiene —¡qué más!— una proyección luminosa. Y ahora el maestro, en su lento hablar minucioso, me dice que si conocía Siqueiros, a Rivera, a los *grandes* como también lo son Tamayo y Atl. Su cara es de una fina, de una maliciosa tristeza cocida en altos hornos de cerámica; facciones, éstas, que lo saben todo; que todo, al ser embodegado, lo consuela de este asunto enrevesado que es la vida. Le contesto que me acerqué a Orozco para verlo pintar y que, en lo que cabe, fui amigo de Tamayo, con quien me une una hermosa fotografía tomada hace años por Martha Chapa en su propia casa; fotografía que tengo en Valle de Bravo: yo sentado en el brazo de un sillón, medio abrazándolo a él, que sonrío a medias, con la ternura que al tratarme me dio. Porque a Martha le da por doblar la realidad y meter el resto en unas instantáneas en las que claudican sus más selectas amistades pues de esa manera (en una forma de magia blanca) por medio de la fotografía se apodera de toda voluntad ajena, que desde ese momento la adora.

Pero ahora el maestro vuelve a la tarea, a la que abandona constantemente para parlotear. Por un instante mira al retrato: Nishizawa se ve cansado y bello, con una hermosura arcaica, de las que poseen las porcelanas chinas, las de muy distinguidas dinastías. Su camisa, blanca y abierta, cae sobre la chamarra de mezclilla, de un azul

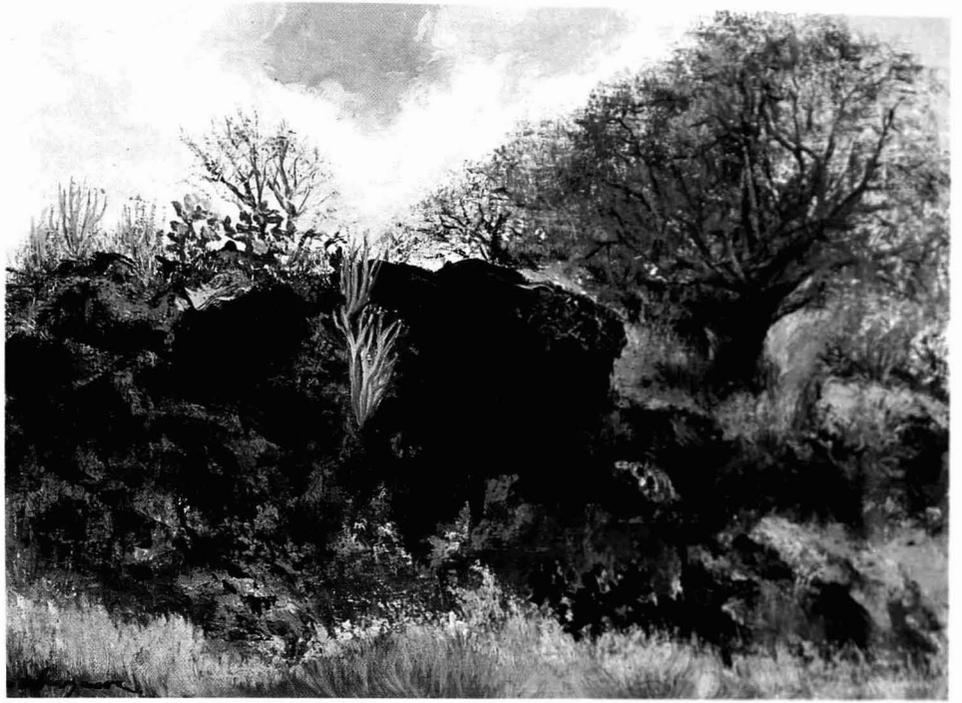
didados, dispuesto por eso mismo a atrapar todo, aunque en ello se incluyan indeterminaciones que pasan por encima de su pelambre blanca, a estas horas de un sedoso rosáceo, al que pueden cortársele los tallos para colocarlos en un florero esbelto.

En el museo de Toluca, mientras espero a Augusto Isla (el más extravagante de mis amigos vivos, pues los demás murieron precisamente por su extravagancia), observo los cuadros: uno rectangular (de charales que pertenecen a una “escuela” dorada-plateada-verdosa-sepia-canicular) es aparentemente inocente, hecho por

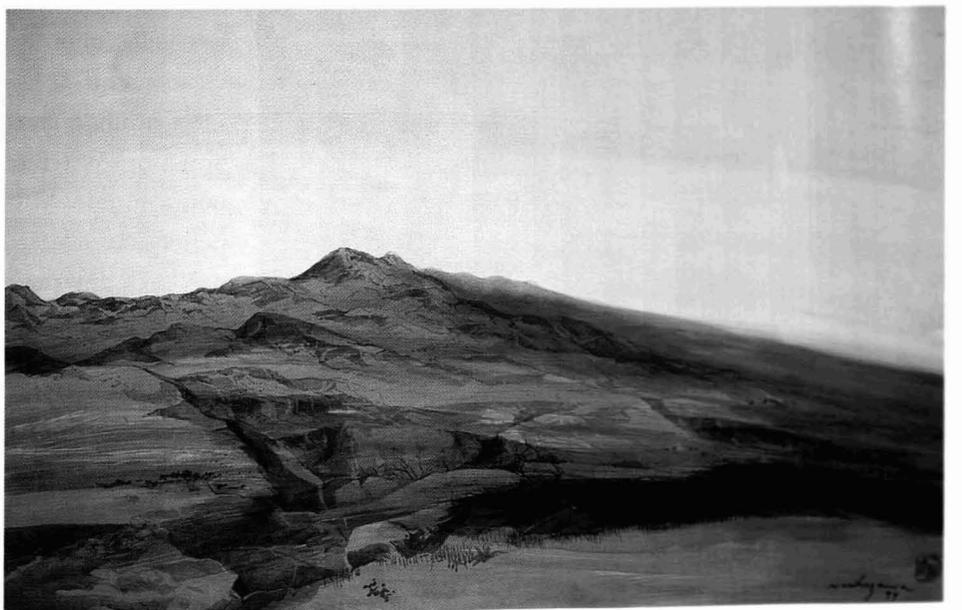
el artista a la manera que llevaron a cabo artífices de los vitrales de las iglesias góticas, pendientes de la luz. Los peces llenan el espacio pues, por haberse emborrachado con el agua del lago en que vivían, murieron asfixiados en su colorido múltiple y musical. Ahora, en segundos, tienen otros tonos: sepias, rojizos o cafés que se vuelven oscuros en la periferia para alumbrarse al centro por un rayo de oro que el sol deposita, vagamente tímido, al principio; fuertemente alumbrado después, cuando nuestra mirada se acostumbra al lienzo, ahora recubierto por un vello rosáceo; o por una especie de temura, o quizás de dulzura seria y de gozo, características de algunos pintores venecianos a quienes se les puede nombrar deliciosos, como son los que contienen las guirnalda de Carlo Crivelli.

Haré mención ahora de un bodegón único, colocado como uno de tantos, en lugar de llenar un sitio de verdadera preferencia: es una naranja en fondos oscuros, cuya firmeza de líneas se emparenta con Zurbarán. Algo contiene la fruta; algo que a mí se me escapa, posiblemente la línea profundizada de su redondez; o su corteza, lista para desgarrarse por una dentadura hambrienta de belleza, desmesuradamente, como una embriaguez, lista para comerse o simplemente para desear tragar su zumo. (“¿Quién me compra una naranja para mi desolación?/Una naranja madura en forma de corazón”). La fruta, en su perversa perfección, a sí misma se bebe dejando las semillas, como si con ellas quisiera embarazarse y por hijos parir colores solares, embarrados en el atardecer de un día fuerte y festivo, como corresponde a la sabiduría de un gran pintor. “¿Quién me compra una naranja para mi consolación?”

El retrato adelanta a pesar de lo mucho que hablamos: de pintura, de arte, de amigos en común, de política, de viajes pues su Japón originario —al que visita con



Pedregal,
s. f.,
óleo/tela,
25 x 33 cm

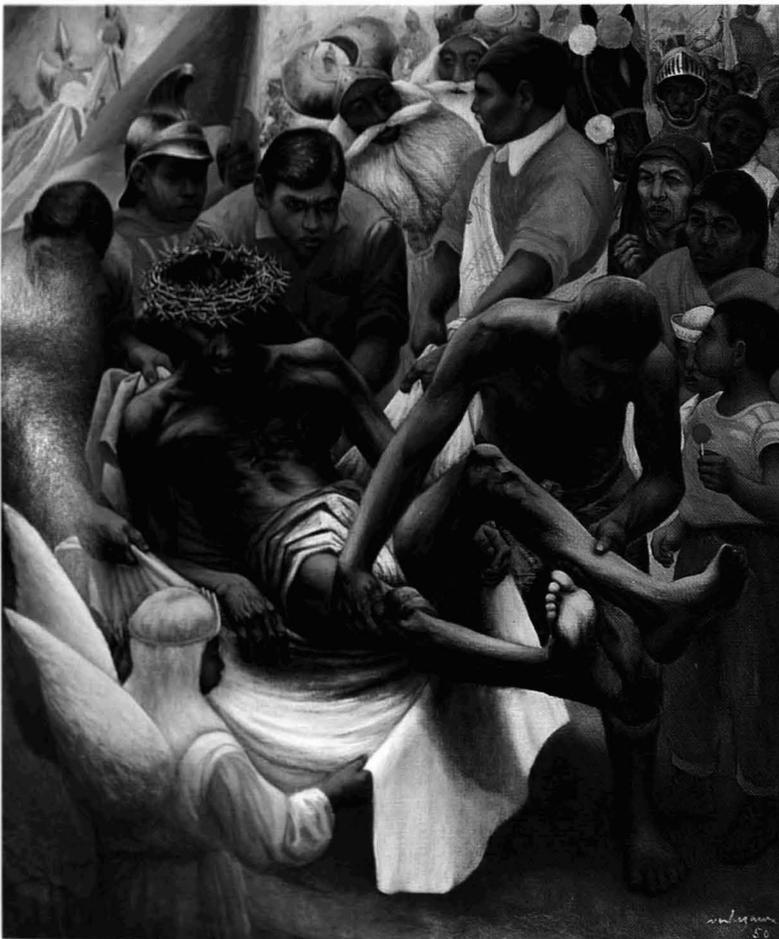


El Ajusco,
1994,
tinta (suiboku)/
papel,
57 x 87 cm

Judas,
1989,
acrílico/telo,
290 x 144 cm



La pasión de
Iztapalapa
núm 1,
1950,
técnica
mixta/telo,
146 x 120 cm



frecuencia— en mi imaginación resulta una ciudad tecnócrata, occidentalizada, mecánica, si a ello le agrego los típicos cerezos en flor que cuando niño vi en postales, con pájaros rosa volando por un espacio rosa, separando— con sus alas en transparencia— mazo de mazo para ordenarlos de otro modo, como si los escalofríos del color apoyaran sus florescencias en el cielo que entre ellos se recorta. Entonces el maestro se levanta de su pequeña silla de madera (desde donde me pinta) y corre entre la hilera de cerezos: sus múltiples lunares se esparcen ahora por entre los muebles, afilados cuadros volteados contra la pared e innumerables objetos prehispánicos; luego el bulto oscuro que es él— Nishizawa— junta uno a uno los lunares, los pone en los carrillos y el artista se destaca aislado de lo que flota en mi cerebro para luego estallar como una burbuja plateada. Cuando regresa ha interrumpido su trabajo por recibir varias llamadas telefónicas; luego se relame puesto que lo han dejado en paz y vuelve a la tarea.

Mis ojos, detrás de los ojos de mi cuadro, se encuentran con los suyos, que ahora no me parecen de verdad, sino lustrosas canicas que, equidistantes una de la otra, podrían transformarse en esas praderas con piedras— acá y allá sembradas— cuyo fanatismo me estremece. ¿Por qué estoy aquí?

Pero el regodeo de la conversación barre con la pregunta y pienso en que si ambos nos vemos es por complicidad, aunque no sepa, tal vínculo, qué esconde o si no oculta nada, como si detrás no estuviera otro par de ojos, los de un autorretrato del maestro en su juventud, blancuzco— excelente— como un mestizo alitivo y olvidado por huestes zapatistas. Esos ojos, que con los demás suman ya ocho, son los que usa el artista para ver la realidad, que se convierte en un charal, en una naranja, en un retrato, en una naturaleza muerta oliendo a polvo, de aquel que días atrás cayó sobre las laderas del Popocatepetl.

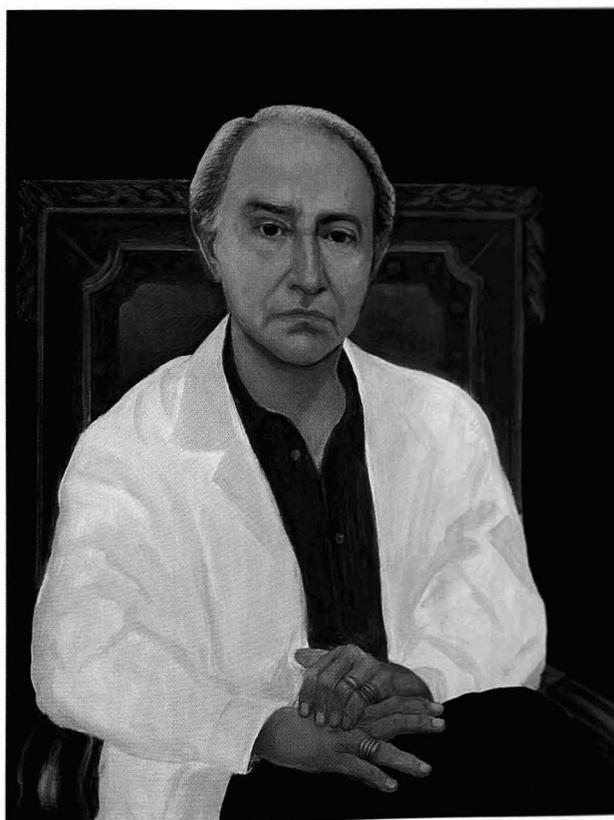
Si lo observo con mucha cautela Nishizawa es una estatua de arcilla o, ya lo dije, uno de los muchos paisajes que pinta. De recortarle únicamente la cabeza y ponerla de una



Calabaza,
1994,
temple/tela/
madera
42 x 71 cm

manera horizontal es un monte con grietas y fisuras de verdad, veteados, cuya mezcolanza de coloración indica un origen, una edad y lo lejos o cerca que se halla de él la muerte. Pero Nishizawa no piensa en eso. Por eso ignora en qué piensa o si sólo pinta en lugar de pensar pues se trata de una sensibilidad extrema cuya fantasía desplaza las masas de color y diluye en agua los aceites para lograr las tintas más transparentes que existen en la pintura mexicana, tal como podría ser un verso de Yeats o un vidrio exterior por el que resbala agua de lluvia para reconstruir, cuando anochezca, una lechuza que va tras el aceite de la lámpara en plena oscuridad. Entonces imagino el cuadro sin atreverme a mirarlo a mi entero capricho: estoy quieto, en silencio, con ojos que desearían asomarse a una ventana para no perder un instante de lo que ocurre por la calle, inquieto siempre frente a las parejas de amantes; o volverlos sobre mí mismo (sobre mi ya vacilante memoria) y contemplar la chimenea de mi casa de Valle de Bravo, chisporroteante y con mil salamandras sobre las puntas de las llamas.

Le pregunto si expondrá mi retrato en Toluca o en alguna galería de México pero en seguida me responde que es mío, amén de describirme el marco de madera sin pintar que habrá de llevar cuando esté listo, con una preciosa *marialuisa* de lino gris porque para él la “elegancia” es la combinación perfecta del color. Es usted —si llega la ocasión— quien podría prestármelo porque le aseguro, doctor, que será un buen retrato. ¡Y las manos con sus bellos anillos gemelos! ¿Dónde los compró? Le digo que el original es normando, del siglo XI; que yo lo adquirí en cobre —en el Museo Británico— y luego saqué, en oro, las reproducciones que él pinta. Callo que el tercero —mi



Retrato del
doctor Sergio
Fernández,
1997,
temple/tela/
madera,
76 x 56 cm

Fotos:
Ernesto
Peñaloza,
Archivo
fotográfico
IE-UNAM

anillo de bodas— tiene el mérito de serlo de verdad, amadrinado por Nuestra Señora de la Salud, en Pátzcuaro, donde hice un voto de fidelidad, único al que no quiero traicionar, yo, de mí tan adúltero, tan solo, tan sagaz. ¿Por qué Nuestra Señora de la Salud, si hace tiempo dejé de ser creyente? ¡Es una virgen tan azul y radiante, sin uno solo de sus miembros doloridos, por lo contrario intocados por manos humanas! Pequeña —casi enana— acoge nuestras impacencias entregándonos el placer inmediato de la felicidad y la mentira, satisfecha en medio del altar.

Vuelvo a la escudilla de peltre, vieja ya, tal vez desportillada; pero no, es nueva, blanca a cenefa negra, seguramente toluqueño. En ella unos ligeros manchoncitos ocre son manoseados por más de diez pinceles que mueve ágilmente con los dedos (como un japonés que come arroz) pero que parecen uno solo, un pincel calvo, de modo que es como si el maestro no pintara nada; nada como no sea el nirvana. Mira, sonrío, habla; habla, mira, sonrío. Su complacencia no contempla al pincel que pareciera, por ello mismo, manejar el lienzo por su cuenta, como la péñola de Cervantes hace con *El Quijote*, libre de autor, de autores, de autorías. Este pintor, en cuyo seno nacen a diario varios artistas, no tiene una proveniencia única. De su antecesor ya mediato, José María Velasco, lo separan milenios porque sus paisajes obedecen a otro concepto de la naturaleza. Se entrevén, por un lado y por otro, Atl, Julio Castellanos, Zalce, Carlos Lazo, Guerrero Galván, Diego —los Diegos que pintan a los niños indígenas—; Van Gogh, Cézanne, alguno que otro abstracto que al ser invitado al propio tiempo se fuga en las alas de un colibrí ya muerto que, como talismán, cuelga de algunos cuadros, misteriosamente asesinado.

Pero ¿quién es este hombre que sentado frente a mí, pinta un retrato cuyo pretexto soy yo mismo? Nishizawa no parece un ser humano, sino un elemento formado de viento y tierra a un tiempo. No lo percibo caminar (con unas zapatillas que no he sabido bien a bien si son pantuflas) sino que “ocurre por el aire” como dice Quedo de un mancebo que toca la trompeta, hinchados los carrillos, en el Juicio Final. Se desliza como si no tocara el piso, sin equivocar su destino, tan bien armado que ha llegado a ser uno de los grandes pintores del México de hoy día, lo que al mismo tiempo lo vuelve terrenal, ya que no se equivoca con malas elecciones o con malentendidos sorprendidos. Él “va a lo suyo”, que es la pintura, cuyos materiales son sacados del fondo de la tierra, todo lo cual le proporciona un placer irreflexivo, algo —diría— semejante a lo que se experimenta con la fecundidad, ya que sus bodegones, lo mismo que sus retratos, sus paisajes o sus acuarelas, así como sus enormes esgrafiados en piedra —bajorrelieves, a fin de cuentas— carecen de toda sensación de inteligencia, bañados, en cambio, por imaginación. Por eso su cuerpo —recio, hecho de arcilla y flores recogidas al lado de un charco con reflejos— al caminar forma agujas muy finas que, transmutadas en pinceles, le sirven de cayado para que no tropiece con el arte ni con lo duro de la existencia cotidiana.

Nada sé de su vida como no sea lo que de cuando en cuando, a modo de silbido lejano, sale de sus labios: tiene mujer, cuatro hijos que no viven con él, y posee por herencia colinas, valles, árboles y rocas que se transmutan con la mirada del espectador y con el pensamiento. Pero el maestro es inmutable a pesar de lo cual la máscara revela, en ocasiones, estados azules de tristeza.

¿Qué decir de su traje? Limpio y desaliñado, no parece sino algo inventado para protegerlo de la vida exterior y de los profundos yacimientos de su fantasía. Pero en sus ojos —ojitos penetrantes y oscuros— la hierba juega con la lluvia al lado —se dijera— de una alquería situada al principio de un bosque con robles, acacias y sauces, de los que parecen nacer de un sueño, o dos, o más, pues sus hileras se repiten sin ninguna reserva, dirigidas —acaso— al centro mismo del pintor, cuyas dimensiones son siempre distintas a las que imaginamos. Años, muchos años después de estas sesiones, ¿qué pensará Nishizawa del retrato malva que elabora al encargarse de mi piel?

Finalmente sonrío sonoramente. Ya terminé, doctor, véalo usted mismo. ¿Le gusta? Veo un rostro alargado, aparentemente sereno, con manos regordetas y ensortijadas. Los tonos embarran a los tonos, como en una parrafada proustiana. El estilo de Nishizawa es un estilo ecléctico, que en la pintura no dejará secuela porque muere en sí mismo. ¡Ya está! Entonces me permito darle un abrazo y salgo de su estudio yo mismo empolvado, como aquellos actores de *El gatopardo*, que Visconti recrea para agudizar la nada que somos, el instante que el inquieto polvo de Nishizawa enmarca. ◆

Poema



VÍCTOR SOSA

Se ha puesto el gallo incierto, hombre.

César Vallejo

Ni luna ni ola en este silencio: sólo
tu cadáver —tu cresta de opio—
tu luz de día artificial en cada arteria.
No naces bardo; todo te ausenta
tigre en la cal de su pezuña, pero
por si algo pasa el pez se crispa: su
sedal de zapa saca a relucir el arpón de escamas
la lira del dolor; ni luna ni ola, ahora
una eclosión de eclipse total; unión
de eccema en ecce homo coronado
¿coronado de qué? de espina, de espina
ulcerando (lesión de los tejidos vegetales)
lacerando el capitel en esa fricción
del que restringe y se desangra: César
por ejemplo; políglota el peruano en su alcatraz
(*Ave! No salgas*) porque hoy ni luna
ni ola ni adiós: odio
tanto desierto.

Héctor García: un fotógrafo de nuestro tiempo

◆
IVÁN CARRILLO

I

Desde el día en que entrevisté a Héctor García y supe de su incansable vocación de trotamundos, comencé a albergar cierta curiosidad por conocer su casa. Mi interés se despertó todavía más cuando el fotógrafo afirmó que él, “como el caracol, llevaba la morada a cuestas”, refiriéndose así a su agencia fotográfica Photopress, que nunca ha desatendido y que ha edificado desde siempre junto con su esposa y gran colaboradora María. Aumentaron mi fascinación y mi sorpresa cuando Héctor García me dijo que era precisamente en su propio hogar donde custodiaba con celo los más de cinco millones de negativos que ha emulsionado con sus ojos astutos a lo largo de cincuenta y cuatro años de ejercicio como fotógrafo de prensa.

Cualquiera que se haya asomado a un archivo de unos cuantos miles de negativos sabrá que la cifra que me reveló Héctor García es en verdad sorprendente y significativa. Implica una fecundísima y apasionada actividad dentro del campo fotográfico. Me surgió entonces la siguiente pregunta: ¿cómo vivirá el fotógrafo en medio de ese mar de celuloide y plata que se refiere a la historia moderna de nuestro país, a los movimientos sociales, a las culturas indígenas, a las personas marginadas, a los grandes personajes, etcétera? A partir de entonces, la idea de volver a conversar con el fotógrafo en medio del mare mágnim de su archivo me pareció la manera más acertada de conocer a fondo la personalidad de Héctor García.

Mientras me dirijo por la avenida Cumbres de Maltrata, en la colonia Narvarte, rumbo a su casa, voy alimentando mi curiosidad por ese acervo fotográfico —que me limitaré a mirar, porque la única que en verdad lo conoce

es María García— con la suposición extraña y fantasiosa expresada alguna vez —si mal no recuerdo— por Juan José Gurrola. En ella, el teatrero había imaginado cuán maravilloso le resultaría el hecho de que cada vez que se tomara una fotografía desapareciera del mundo real el encuadre que había sido captado por la cámara fotográfica; es decir, que el recuadro visual seleccionado dentro de los lindes del visor se extinguiera de la dimensión de lo visible y dejara en su lugar un rectángulo lleno de la inmensidad de la nada.

De ocurrir así, el mundo prácticamente hubiera desaparecido ante la avidez de imágenes fotográficas que padecemos los seres humanos modernos. Empero, comprendidas desde cierta posición, no podemos considerar como disparatadas del todo las palabras de Gurrola; porque si bien la fotografía no absorbe o no se come la imagen del mundo espacial como él quisiera, sí lo consigue hacer, y esto de manera innegable y contundente, con la del mundo de lo temporal. De tal suerte, cada vez que, frente a un suceso, se aprieta el botón de la cámara fotográfica, parecen sobrevenir agujeros cuadrilongos en el velo traslúcido que el espectro del tiempo, de modo implacable, extiende entre un momento y otro futuro: cada fotografía es siempre una pequeña ventana al pasado. De esta manera, a lo que en realidad se dedica cualquier fotógrafo es a materializar bidimensionalmente aquellos instantes en el tiempo que, por algún motivo, se han considerado lo bastante importantes como para ser necesario apropiarse de ellos. En el caso específico de un fotógrafo de prensa, su labor debe ir aun más allá. Citemos a Susan Sontag: “El fotógrafo simultáneamente saquea y preserva, denuncia y consagra.” A esta difícil tarea ha dedicado toda su vida Héctor García.

Cuando por fin llego al zaguán negro con el número 123, me recibe Lupita, una de las cinco colaboradoras que actualmente trabaja en la ardua organización, clasificación y preservación del acervo. Lo primero que percibo al entrar a la casa del fotógrafo es un leve aroma a sustancias químicas; inmediatamente recuerdo las palabras de Manuel Álvarez Bravo: “El fotógrafo —para serlo— debe sentir correr por sus venas el hiposulfito y la hidroquinona.” En casa de Héctor García, quien es, al mismo tiempo, “amigo, discípulo, colega y compadre” de don Manuel, se corrobora sin duda tal afirmación.

Quien se imagine que el interior de la casa de Héctor García corresponde a la arquetípica habitación del mexicano urbano con su salita, comedor y cuarto de televisión estará por completo equivocado. La gran estancia donde me encuentro —lo delata toda su disposición— es, además de un hogar, un centro de operaciones fotográficas y de documentación. En los rincones se encuentran apilados periódicos, revistas y libros. En un extremo se observa un escritorio con un teléfono y con algunas libretas de apuntes, papeles sueltos y lápices colocados como si reprodujeran el caos de las mesas de redacción de los periódicos. Más allá, se ven algunos muebles de madera sobre los cuales se acumulan cientos de negativos en proceso de clasificación; una mesa de luz, los guantes de los archivistas, una lámpara, varios archiveros, los rollos plásticos para el archivado de negativos... en fin, todo el instrumental necesario para la labor informativa, periodística y documental que aquí se lleva a cabo.

Lupita me anuncia que el maestro no tardará en salir del cuarto oscuro donde se encuentra revelando algunos materiales. Mientras tanto, aprovecho el tiempo para mirar la gran cantidad de imágenes de todo tipo que hay en las paredes de la casa. En una de ellas, lucen sus relieves y sus formas rebuscadas tres obras de pequeño formato de la amiga del fotógrafo, la llamada “pintora del negro”, Beatriz Zamora. En otro de los muros, lo mismo se aprecia un calendario donde luce un retrato de Amparo —la hija pequeña del fotógrafo, que ya carga siempre su cámara—, que un cartel de Man Ray o una postal con las calaquitas beodas y bailadoras de José Guadalupe Posada, de quien, por cierto, Héctor García admite haber aprendido gran parte del humor mordaz que identificamos en sus fotografías. (Basta, para confirmarlo, hacer la analogía entre la famosa *Catrina* del ilustre grabador y la no menos conocida escena de *Nuestra señora sociedad* de Héctor García.)

De alguna manera, todas las imágenes exhibidas en estas paredes hablan con elocuencia de la trayectoria y

de la personalidad de Héctor García. Sobre uno de los muebles —donde “se encuentran los seiscientos mil negativos que ya han sido archivados”, según me comenta orgullosa Lupita—, observo enmarcada, en el centro de una *marialuisa* negra, una imagen conocidísima para cualquier mexicano. Me acerco para contemplar la escena del *Obrero en huelga asesinado*, de don Manuel Álvarez Bravo. Pienso en el doble valor que esta imagen posee para Héctor García: en primer lugar, por la trágica realidad social que el contenido de la foto revela y, en segundo, por ser una de las obras cumbres de su “más queridísimo maestro”. “Esa foto es una obra magistral”, me dirá después Héctor García.

Junto a esta imagen, se encuentra enmarcado el diploma que Héctor García recibió hace años de la Universidad de Florencia, en reconocimiento a su película documental *La Semana Santa cora*, trabajo fílmico que fue, en realidad, una secuela del reportaje gráfico sobre el mismo tema que realizó junto con Fernando Benítez. Este galardón, con sus tres premios nacionales de periodismo forma parte de los múltiples honores que nuestro fotógrafo... iba a decir ostenta pero, por su manera de ser, es evidente que Héctor García no ha pretendido ostentar ni el éxito ni la fama ni nada. Por el contrario, su labor ha sido mucho más simple —que no sencilla—: testimoniar e informar el devenir de la sociedad.

En otro muro, veo enmarcada la fotografía que Héctor García tituló *Paso a la luz*; en ella ha sido captada a contraluz una pequeña niña en el momento justo de salir corriendo de un recinto oscuro rumbo a la luz calurosa del día. Alguna vez Antonio Rodríguez escribió que los niños aparecen en las imágenes de Héctor García como un *leitmotiv*. Lo cautivante de esta imagen radica en el sentido del movimiento que ha captado el fotógrafo y la inmediatez con la que ha actuado, dos características inherentes del fotoperiodismo y no excluyentes de la fotografía artística.

II

Héctor García aparece detrás de una de las puertas que dan a la estancia secándose las manos y mostrando en su cara redonda una amplia sonrisa. Es él quien me interroga a mí acerca de cómo me va y me toma amablemente del brazo para conducirme a la mesa del comedor. Luego, se sienta frente a mí, prepara su café instantáneo, se acomoda el abrigo y la pañoleta roja que lleva atada al cuello y voltea a ver-

me expectante respecto a las preguntas que he venido a hacerle.

Mantenemos una conversación durante aproximadamente una hora y media, lapso en el cual el fotógrafo discurre sobre el fotoperiodismo en México, sobre el futuro de la fotografía y sobre su manera de trabajar y de entender su oficio de informador. “El fotógrafo de prensa —me dice— debe ser consciente de que constituye los ojos de la sociedad. Debe ser como el espíritu santo: todo lo sabe, todo lo ve y todo lo cuenta.”

La manera de hablar de Héctor García es cautivante: con su voz un poco apagada, el fotógrafo se expresa pausadamente, meditando cada una de las palabras que dice; no obstante, si se pretende interrumpirlo durante alguno de sus silencios lanza una mirada directa al interlocutor y adelanta su respuesta levantando la voz. Héctor García es de esas personas que poseen un lenguaje donde se halla fosilizada la historia de su vida. De la misma manera en que, durante su plática, recurre a algún albur o algún refrán que aprendiera en la pulquería Los Monos de su Candelaria de los Patos, también suelta, de repente, un *pochismo* que ha quedado como huella de su experiencia de bracero en los Estados Unidos, un pasaje de la Biblia o una cita de Goethe, o habla de su fascinación por *El jardín de las delicias* del Bosco.

Así de polifacético es Héctor García. Y esto no es gratuito. Por lo contrario, es el producto de la disciplina que se ha impuesto: informarse para acudir al lugar preciso y tomar la fotografía. Para “escribir con luz”, como él prefiere referirse a su actividad. Y es que la luz es toda su pasión. “¿Sabes qué le contestó Diógenes al emperador Carlo Magno cuando éste le ofreció lo que quisiera de todo el reino?” —me pregunta el fotógrafo—. “Le dijo que por favor se hiciera a un lado y no le tapara el sol. ¿Lo ves? Es una lección magistral. El sol no sólo sirve de cobija a los pobres sino que es por excelencia el bien primigenio... es el dador de la vida y eso lo sabemos por naturaleza, porque lo corroboramos constantemente.”

“La fotografía no es otra cosa que la extensión de esos órganos que funcionan como nuestros faros, es decir, nuestro ojo... es la herramienta hecha a la imagen y semejanza de la visión del hombre” —me comenta el fotógrafo que previamente ha fantaseado con la idea de que la cámara ideal sería aquella que pudiera llevar adentro de sus propios



ojos—. “Imagínate, podría fotografiar mis sueños, de los que nunca me acuerdo... pero eso es imaginar nada más, porque, en realidad, se puede hacer excelente fotografía con cualquier cámara. Lo importante es tener ojo.”

De pronto el fotógrafo interrumpe la conversación y observa su reloj. “Oye, échame un aventón, ¿no? Voy al centro a una exposición de la plástica mexicana en la Confederación de Educadores Americanos y ya se me hizo tarde.” Cuando nos levantamos de la mesa, me dispongo a tomarle una fotografía a Héctor García en el centro mismo de su inmenso archivo fotográfico. En el momento de levantar la cámara, escucho la voz de Lupita que desde su silla me comenta: “¿Sabes?, trabajar con el maestro es todo un lujo... Yo llevo treinta y cinco años de fotógrafa y él es quien me ha enseñado casi todo, a veces con consejos y a veces con mentadas de madre. Así es como se aprende el oficio.” A través del visor observo a Héctor García que voltea a ver a su colaboradora y, al escuchar lo que ella dice, suelta abiertamente una carcajada... ¡Click! Así, de medio cuerpo y de perfil, con abrigo, bufanda y el sombrero que cubre casi toda su cabellera, un poco larga y por completo blanca, ha quedado suspendido Héctor García en este instante del tiempo del que me he apropiado.

III

Transitamos con lentitud por Isabel la Católica rumbo al centro de la ciudad. Aprovecho un alto de un semáforo y miro al fotógrafo. Ahí está junto a mí el decano de la fotografía de prensa en México. Con su 1.85 cm de estatura,

Héctor García ha tenido que encorvarse a medias para entrar en el Volkswagen en que viajamos. Él no se percata de que lo observo, va atento a lo que sucede del otro lado de la ventana. Su mirada es estimulada por todo. Rápidos, puntuales y ágiles los ojos del fotógrafo se posan, en quince segundos, en seis, siete... ocho objetivos diferentes. Héctor García no mira por ocio ni por distracción. Su mirada desea descubrir algo específico en lo que abarca: el transeúnte conspicuo y urbano, el sombrero que pasa por delante de nosotros, la fachada del edificio colonial, el vendedor de lotería viejo y desdentado, el pasajero del automóvil aledaño, la elegancia de la oficinista vestida de traje sastre.

Me doy cuenta de que ha sido esa misma inquietud *voyeurista* la que ha llevado al fotógrafo a testimoniar aquí mismo, en el centro de la ciudad —en lo que él llama “el corazón de su *capirucha* linda, el ombligo de América”—, el paseo de las antorchas del movimiento vallejista en el 58, la masacre de estudiantes del movimiento del 68, el Jueves de *Corpus*, etcétera, etcétera. Aquí, en este lugar por el que ahora transitamos, Héctor García ha reconocido los valores y las contradicciones de su pueblo y de su propia condición: “Este centro lo llevo tatuado en mi experiencia”, me dice.

Nacido en el barrio pobre —y actualmente desaparecido— de La Candelaria de los Patos y vecino del entonces “Centro Dorado” de la Ciudad de México, Héctor García inició sus andanzas callejeras de *patadeporro*, como solía llamarlo su madre, en un pequeño cosmos conformado por los museos y el campo de Balbuena, así como las pulquerías, la carpa Mariposa y el mercado de La Candelaria. Desde entonces, los ojos del futuro fotógrafo fueron identificando una variada gama humana que incluía desde los *teporochos*

y asaltantes de su propia vecindad hasta los “arrieros de almas” de la Catedral y la suntuosidad de los hombres del Palacio Nacional. Sin darse cuenta, aquel pequeño candelario que la hizo de *vendechicles*, mandadero y recadero para procurarse las tortillas diarias y que, posteriormente, se convirtió en huésped del Tribunal de Menores, fue adquiriendo una cierta universalidad que le proporcionaría las herramientas para escapar de una de las pocas cosas seguras de su condición miserable: “en mi barrio la muerte natural era a los veinticinco años por una cuchillada y para el que no, le aguardaban el hambre y la enfermedad”.

Pero el pato de la Candelaria desplegó las alas o, lo que es lo mismo, el *patadeporro* de Juan de la Granja optó por viajar. En efecto, Héctor García se subió a un tren a los siete años para ir de polizón rumbo a Veracruz en un primer intento de probar su vocación de andariego; y luego, ya como *burro* del Politécnico, se aventó de bracero a los Estados Unidos para conocer ahí los rudimentos de lo que se volvería su actividad *ad vitam aeternam*. Con el tiempo, surgió un viajero incansable que igual supo, “como dice Don Juan Tenorio, subir a los palacios y bajar a las cabañas”, porque de la misma manera en que Héctor García ha sumado miles de kilómetros al recorrer con su cámara los paisajes y las costumbres de Asia, África y Europa, así también se ha sumergido en el México profundo de los indígenas, en el México abandonado de los vilipendiados o en el México político de los obreros, de los estudiantes y de los luchadores sociales. Aun al hablar en primera persona, prefiere que sea en plural y no en singular. Nunca yo, siempre nosotros. A Héctor García “no le interesa ser, sino que seamos”.

De tal suerte es el andar de este fotógrafo que va siempre atento buscando blancos para su ojo de gatillero: “Yo, como Pancho Villa, primero disparo y después *viriguo*.” La mirada incesante de Héctor García ha establecido una relación íntima con la fotografía para contar lo que ha visto y ha sentido:

Yo me realizo por medio de la fotografía y esa realización consiste en la satisfacción de lograr una toma de algo que me gusta mucho o que me entristece mucho o que me indigna o que me tortura o que me embelesa. Lo que yo hago es un oficio que estaba reservado para mí y había que aprovecharlo; tenía un ojo y una técnica.



Héctor García

Próximos a llegar a nuestro destino, alguien en la banqueta se agacha repentinamente y se asoma al interior del automóvil. “¡Maestro, maestro querido” —exclama el individuo y se acerca para introducir su mano por la ventanilla del Volkswagen y darle un abrazo medio torcido a Héctor García—. “Maestro, ¿cómo te va?, qué lindo eres... ahí tengo una botella de whisky esperando cualquier día en mi casa.” El semáforo se pone en verde y comenzamos a avanzar: “Muy bien... muy bien, no la vayas a tirar” —le contesta apresurado el fotógrafo—. Entonces ríen, celebran y se despiden. Luego me dice Héctor García: “es un viejo compañero fotógrafo del *Excelsior*”. En la calle de Donceles doblamos para llegar al Instituto de Estudios Educativos y Sindicales de América, donde simultáneamente se llevan a cabo la inauguración de *Identidad y diversidad cultural* de la plástica mexicana y una muestra litográfica de David Alfaro Siqueiros.

IV

Los lazos de Héctor García y David Alfaro Siqueiros son irreductibles. En todo lo que están implicados la obra y el pensamiento del muralista, ahí se hace presente también nuestro fotógrafo para opinar y polemizar sobre su maestro. Acerca del famoso retrato donde Siqueiros aparece tras las rejas, mirando incisivo con su temperamento incólume y extendiendo la palma de su mano, el fotógrafo me comentó:

Siqueiros estaba detrás de la reja, platicando, meditabundo. Estaba casi inmóvil, pero no me gustaba la imagen como de vencido. Así que platicamos y creo que en mi subconsciente estaba funcionando su autorretrato famoso de la guerra de España que tituló *El Coronelazo*. Le dije: “¿cómo te parece esto?” Se empezó a animar, puso las manos sobre los barrotes y de pronto me dijo, así, muy severamente, “vas a ver cómo esto redunda en bien de México”. Extendió la palma de su mano y en ese instante tomé la fotografía.

Héctor García se detiene en cada una de las piezas y las observa con paciencia; luego me comenta que seguramente las litografías fueron revisadas por el mismo Siqueiros “porque son de excelente calidad”. Más tarde, el fotógrafo recorre la exposición colectiva de la plástica mexicana. Las obras de Aceves Navarro, Raúl Anguiano, Tamayo, Carlos Mérida y muchos más muestran sus trazos y sus magníficas formas y coloridos en los tres pisos del edificio. Héctor García se detiene frente al cuadro de Francisco Corzas, “mi que-

ruido amigo, siempre con la guitarra en las manos”, y, más adelante, frente a una obra de Juan Soriano, observa el perfil finamente trazado con lápiz de una mujer: “Éste, sin duda, es un retrato de Lola Álvarez Bravo.”

En el tercer piso, Héctor García se topa con una de sus fotografías y la mira como quien reencuentra a un viejo conocido. Luego, el fotógrafo se acerca para verificar la impresión de la fotografía y continúa su recorrido. Me quedo contemplando la imagen. En ella, un grupo de niños alegres se aglutina para no quedar fuera del encuadre de la cámara; sonrisas, miradas, manos que saludan es lo que en la escena ha captado el fotógrafo. Pero en la barda del fondo se impone como un estigma el logotipo del partido oficial que, dentro de su círculo, parece englobar implacable y amenazadoramente a toda la chamacada. Se trata de *Los niños del partido*.

Al salir de la galería tras los discursos, los bocadillos, el vino, los aplausos y todo el ritual acostumbrado, caminamos Héctor García y yo por la calle oscurecida de Donceles. Los compañeros y la copa de vino han animado al fotógrafo. Me dice:

Cinco cuerdas para allá estaba La Candelaria pero no ha quedado nada, si acaso el atrio y la pequeña capillita donde año con año hincaban el mástil encebado en el que yo trepaba para ganarme unos guaraches o una camisa, mientras todos los empulcados parroquianos me gritaban y me animaban a subir.

En el automóvil, de nuevo sobre la Calzada de Tlalpan, reanudo la entrevista y le lanzo a Héctor García tres preguntas rápidas: ¿qué le gustaría haber fotografiado en la historia? “Bueno, pues, me gustaría haber acompañado a Cortés en la conquista de estas tierras; la historia sería otra si entonces hubiese existido una cámara fotográfica.” ¿Qué le gustaría fotografiar en estos momentos? “Sin duda, los desastres del huracán Paulina: se confirma mi vocación de informador.” Cuando nos encontramos frente al zaguán negro de su casa le planteo la última: si volviera a nacer y tuviera la opción, ¿volvería a ser fotógrafo?

Mira: una vez yo utilicé este tipo de entrevistas rápidas con Orozco y le pregunté qué sería si no fuera pintor y él me contestó: si no fuera pintor sería pintor. Pero yo no te voy a contestar en esos términos porque para mí esas preguntas que incluyen *el hubiera* carecen de lógica. Son, más que una paradoja, una *para-joda*. Te voy a contestar como dice el lépero refrán: si mi tía tuviera ruedas pues entonces sería bicicleta. ♦

Historia de trilobites y de calaveras



CARLOS VÁZQUEZ-YANES

Hace pocos meses hicimos un viaje de fin de semana a San Miguel de Allende. En el trayecto paramos brevemente en la ciudad de San Juan del Río, famosa por sus ópalos y otros tipos de piedras bellas o interesantes que pueden recogerse en la región. En la plaza principal entramos a una gran tienda lúgubre y polvorienta atendida por una pareja de ancianos. Ahí dentro, al mirar a través de los sucios cristales de las vitrinas, advertimos que éstas encerraban maravillosos objetos de piedra tallada de todo tipo imaginable: animalitos de cuarzo, malaquita, ágata, acerina, ópalo, amatista, ónix, etcétera; objetos diversos de pirita, mármol, granito, basalto, obsidiana y otras piedras de los más variados colores y texturas. Entre todas aquellas cosas, muchas de ellas muy bellas, había también algunos fósiles de moluscos y otros animales acuáticos ya extintos. En medio de ellos destacaban por su extraño aspecto trilobites de varias especies que se hallaban muy bien preservados. “¿Señor, a cuánto vende este trilobite?”, inquirí. “A 250 pesos.” “¿Es el último precio?” “¡Si!” No lo compré y ahora me arrepiento, pues se hubiera visto muy bonito sobre la chimenea de la casa.

Salimos a la plaza a tomar un café y charlar un poco, antes de continuar el viaje.

A pregunta de mis compañeros de viaje, expliqué:

Los trilobites están extintos desde hace algo más de quinientos millones de años; fueron en su tiempo amos y señores de los mares, los había de muchos tipos y formas y posiblemente vivían en muy diversos tipos de ambientes acuáticos. Un cataclismo desconocido los borró de la faz de la tierra para siempre, al igual que a muchas otras especies de su tiempo de las que nos quedaron sólo los fósiles. Los parientes más cercanos de los trilobites que aún existen son las muy primi-

tivas cacerolitas de mar o límulus que abundan todavía en las costas de Yucatán.

Siguió otra pregunta y decidí brindar una explicación más completa, dentro de mis posibilidades, sobre el fenómeno de la extinción de especies:

Otra gran desaparición de seres vivos ocurrió en la era de los dinosaurios hace sesenta y cinco millones de años. La desaparición masiva de especies animales y vegetales ha ocurrido más de diez veces en la historia de la vida en este planeta, pero también ha sucedido en menor escala. Por cierto —agregué—, fíjense que hace tan sólo diez mil años, alrededor de sesenta especies de grandes vertebrados, entre ellos tipos de elefantes, mamutes, camélidos, caballos, perezosos gigantes, tigres de dientes de sable y hasta una variedad de gran lagarto seguramente estaban entre los animales que poblaban este valle, pero desaparecieron en unos pocos cientos de años y ahora sólo es posible encontrar sus huesos, a veces en gran abundancia, como en algunos lugares del norte del Valle de México. Ahora se sabe que la causa de casi todas esas desapariciones fueron grandes cambios ambientales causados por los pavorosos cataclismos resultantes quizás de acontecimientos como la caída a la tierra de grandes meteoritos, choques de cometas, erupciones volcánicas masivas y explosiones de estrellas gigantes o supernovas ocurridas tal vez relativamente cerca de nuestro sistema solar, con la consecuente liberación de enormes cantidades de energía hacia miles de millones de kilómetros de distancia. También pudo haber cambios climáticos drásticos generados por alteraciones en la circulación y composición de la atmósfera o quizás por otras causas que aún no descubrimos. Se calcula que alrededor de noventa y cinco

por ciento de las especies de seres vivos que alguna vez vivieron sobre la tierra desde hace más de setecientos millones de años se han extinguido ya.

Parece que algo diferente ocasionó la desaparición de los grandes mamíferos vertebrados americanos que antes mencioné. Ella coincide con la llegada a nuestro continente del ser humano procedente de Asia y con la colonización del territorio, por lo que muchos científicos consideran tal extinción como una muestra irrefutable de que el desarrollo de las civilizaciones humanas, sin importar cuán primitivas sean, siempre altera hasta cierto punto el entorno ecológico natural y la existencia, abundancia o distribución de algunas especies. Hoy en día la destrucción de los ecosistemas y la explotación excesiva de los recursos naturales continúa a tasas cada vez más altas, así que evidentemente podemos considerarnos a nosotros mismos los seres humanos como otro tipo novedoso de cataclismo ambiental que ahora mismo ocurre en el planeta, aunque es de una naturaleza muy diferente de los anteriores, ya que en nuestro caso hemos desarrollado en el transcurso de nuestra evolución un cerebro muy complejo y con potencialidades creativas que nunca antes existieron en la tierra. El desarrollo cultural nos condujo a adquirir conocimientos y crear tecnologías que de manera gradual nos permitieron escapar de los efectos de los factores ambientales que normalmente regulan la existencia, distribución y abundancia de todos los demás seres vivos. Así que ahora somos demasiados, estamos en todas partes, alteramos todos los ecosistemas, consumimos enormes cantidades de recursos, generamos monstruosas cantidades de desechos y hemos creado miles de nuevas sustancias químicas que ningún microorganismo puede descomponer. Esto ocasiona que todos los días se extingan algunas especies de seres vivos sin que nos demos cuenta. Así, de no cambiar radicalmente la manera en que nuestra civilización se relaciona con la naturaleza, en pocas décadas más la biosfera será monótona y pobre y estará poblada por una humanidad inmensa y miserable, condenada a librar guerras continuas por los recursos, y a emplearlos como pretexto para imponer a otros sus diferentes dioses, aunque en rea-

lidad sea sólo para satisfacer los impulsos narcisistas de algún líder.

Un compañero comentó: “¿Crees que podamos terminar algún día con la vida sobre la tierra?”

No lo creo —respondí—. Cosas mucho más violentas le han ocurrido a este planeta, sin que nosotros y la vida desapareciéramos. Miren, esto puede quedar mucho más claro si ponemos en proporción real el tiempo de la presencia humana aquí con la edad de la tierra y la de la vida que florece en ella: este planeta tiene entre 4 000 millones y 5 000 millones de años de haberse formado. Las primeras manifestaciones de vida muy primitivas aparecieron quizás unos mil millones de años atrás. En cambio, el ser humano, la especie moderna *homo sapiens*, puede no tener más de ciento ochenta mil años de existencia, como lo prueban recientes estudios genéticos de fósiles. Como verán —continué—, los



humanos apenas acabamos de llegar hace un ratito, en comparación con la antigüedad de la vida. Entonces, pensando hacia el futuro, seguramente permaneceremos aquí unos miles de años, que es una breve fracción de tiempo en comparación con los millones de años que la tierra puede aún persistir, y la energía del sol continuará llegando para mantenerla viva y cambiante. Sólo cuando el sol agote su energía todo terminará. En conclusión, la existencia del ser humano y sus civilizaciones al final serán sólo un brevísimo accidente en la historia del planeta.

“¿Entonces cómo vislumbras tú que terminará la humanidad?”

Soy más bien pesimista —repuse—, no creo mucho en el progreso futuro. Miren, actualmente sólo algunos países han logrado dar a sus habitantes condiciones de vida adecuadas y tener un crecimiento poblacional razonable. La gran mayoría de la humanidad vive en condiciones miserables e injustas. Si dentro del sistema económico hoy predominante tuviéramos todos el nivel de vida propio de la población de los países ricos, a costa de un consumo depredador de los recursos naturales, no alcanzarían éstos para sostenernos o los agotaríamos muy rápidamente.

Tampoco creo que podamos con el tiempo desarrollar un sistema altruista, que nos permita compartir a todos por igual lo que hay, pues eso sólo ha pasado en las etapas más iniciales del desarrollo de las sociedades humanas. Antes que eso ocurriera, pesarían más las diferencias ideológicas, raciales, culturales o religiosas que nos conducirían a guerras continuas en busca del predominio de unos sobre otros, azuzados a la violencia como nunca por el hecho de vivir en un mundo deteriorado y sobrepoblado. Quizás lleguen a suceder, como ha ocurrido en este siglo, exterminios premeditados de las razas o culturas más débiles o desprotegidas para abrir paso a las más violentas y desarrolladas.

“Pintas un panorama horroroso —me dicen—. ¿Cómo crees tú que acabarán las cosas?”

No sé cuánto tiempo más durará la humanidad —contestó—, pero es indudable que tendrá un fin dentro de un tiempo que puede ser de centenas o quizás miles de años. De lo único que estoy casi seguro es de que no serán millones de años, pues en ese tiempo nuestra evolución ya nos habría llevado a ser otra cosa distinta, tal vez mejor o pue-

de que mucho peor de lo que somos. Antes de que transcurra tanto tiempo también es muy probable que se verifique un nuevo cataclismo natural, como los que tantas veces han assolado la vida en la tierra, y que, aunque nuestra tecnología haya avanzado mucho, nos resulte imposible evitar; por ejemplo, si explota una estrella gigante o supernova cercana a la tierra, su energía podría alcanzarnos y destruirnos o podría caer otro meteorito o cometa como el que se estrelló en lo que ahora es Yucatán, cuando se produjo la desaparición de los dinosaurios.

Miren, como ya pronto tendremos que continuar el viaje, les voy a contar un breve cuento futurista para terminar esta conversación.

Imaginemos, a partir de este momento, que han pasado quinientos años y que la humanidad ha crecido en números cercanos a los cien mil millones de habitantes. Con optimismo, supongamos que el desarrollo de la biotecnología hubiera sido muy notable y permitiera alimentar a mucha más gente de lo que se hubiese pensado posible y, al mismo tiempo, detener el deterioro de la atmósfera, y que gracias a esto último el cambio climático repercutiera menos de lo que en la antigüedad se esperaba. A pesar de ello, la existencia humana no sería fácil: habrían ocurrido numerosas guerras causadas por las dictaduras y el fanatismo. La imparable emigración de los pobres de los países atrasados hacia las naciones ricas originaría más de un conflicto e incluso las superpotencias gobernadas por líderes racistas o fanáticos se habrían propuesto buscar procedimientos para diezmar la población de los países pobres, con el fin de abrir nuevos espacios a la expansión de los propios y aminorar el deterioro



ambiental. Afortunadamente, los resultados obtenidos por sus esfuerzos aún no habrían sido “exitosos”. Los habitantes de la tierra serían en su mayoría pobres y desempleados; en cierta forma podrían calificarse de “población inútil”, por carecer de la formación y entrenamiento necesario para aplicar las tecnologías más avanzadas en el trabajo. El grueso de la gente apenas contaría con lo suficiente para sobrevivir. Los miembros de la clase media se ayudarían a sobrellevar el tedio pasando largas horas frente a pantallas de televisión tridimensional, estimulados por nuevas drogas legales, capaces de producir ilusiones optimistas y de participación. Un grupo de gente poderosa y rica, sin escrúpulos, detentaría el poder y tendría a su disposición todos los placeres de la vida, incluso los que en el pasado eran más castigados. Finalmente, el sentido atribuido siglos atrás a la palabra cultura habría desaparecido de los diccionarios de todos los idiomas sobrevivientes. Éstos apenas se reconocerían, pues imitarían en exceso la sintaxis y las palabras del inglés que desde centurias previas se había convertido en el idioma de tránsito.

En tal situación se encontraría el mundo cuando los astrónomos detectarían un gran meteorito de más de cien kilómetros de diámetro velozmente dirigido hacia la tierra. Todo indicaría que chocaría con ella a corto plazo. Las grandes potencias cesarían sus disputas y acordarían dirigir los cohetes espaciales con ojivas nucleares hacia el meteorito, con el fin de desviarlo o destruirlo. Al dispararlos, los cohetes darían en el blanco. Desafortunadamente, el meteorito no se desviaría, sólo se fragmentaría en grandes pedazos con rumbo a diferentes lugares, lo cual volvería aún más grave la situación del planeta.

El choque de los fragmentos de meteorito provocaría pavorosas explosiones, fuente a su vez de sismos, erupciones volcánicas, inundaciones y enormes cantidades de finísimo polvo y minúsculas gotas de agua que saturarían todas las capas de la atmósfera. La falta de radiación solar en la superficie terrestre generaría un permanente invierno de años, hasta que, décadas después, la transparencia de la atmósfera se recuperara. Entre tanto, por la oscuridad y el frío, todas las plantas y animales terrestres se extinguirían, incluida por supuesto la humanidad. Sólo en los mares persistiría cierta vida microbiana nutrida de los inmensos depósitos de materia orgánica muerta.

A pesar de todo la vida continuaría y comenzaría la diversificación de la vida. Las variadas formas animadas evolucionarían y aparecerían estructuras cada vez más complejas. Miles de años después el medio terrestre comenzaría a ser colonizado. Evolucionarían en el agua y en la tierra for-

mas vivientes equivalentes a los antiguos vegetales y animales. Con el tiempo desaparecerían algunos organismos pero otros mejor adaptados evolucionarían hacia formas progresivamente complejas y avanzadas. Algo así como el “estado del arte” biológico se alcanzaría finalmente.

Abreviando mucho lo que tomó millones de años, por último aparecería sobre la tierra un animal racional. Como los seres vivos somos producto de la combinación casi infinita del efecto del azar y de la necesidad, por fuerza esos seres resultarían físicamente bastante diferentes de los extintos humanos, pero tendrían capacidades semejantes; así, pues, podemos tomarnos la licencia de imaginarlos como queramos.

Para facilitar las cosas, usaremos como base un animal por todos conocido. Se trataría de uno parecido a una gran cucaracha sin alas, bípeda y con exoesqueleto duro y muy articulado. La cabeza muy grande contendría un cerebro muy complejo y voluminoso. De esos seres los habría flacos o robustos, fuertes o frágiles, guapos y feos, inteligentes y tontos, flojos o trabajadores. Con el paso del tiempo desarrollarían diversos idiomas, culturas y religiones, estados y naciones, disputas y guerras. Entonces habría avanzado mucho la tecnología y existiría la cibernética.

Un día, un grupo de amigos decidiría realizar un paseo de fin de semana hacia una población cercana a la gran capital: se trataría de un lugar famoso por sus bellas construcciones de épocas pasadas y su ambiente festivo. En el camino a ese lugar decidirían parar a descansar y beber la infusión estimulante de su predilección. Escogerían un poblado famoso por las bellas piedras que sería posible encontrar en sus alrededores. Sin proponérselo entrarían a una gran tienda donde estarían en venta rocas y piedras labradas de la región. A través de una sucia vitrina observarían un extraño fósil redondeado con cuencas oculares y dientes. Uno de ellos, el más culto, indicaría: es un cráneo humano, una especie que fue muy abundante en todo el planeta y que se extinguió hace quinientos millones de años. Otro preguntaría: “¿Señor, cuánto cuesta ese fósil?” “Eso cuesta \$250.00.” “¿Es el último precio?” “¡Sí!” No lo compraría, aunque después se arrepintiera de no haberlo hecho, pues se hubiera visto muy bonito sobre la chimenea de su casa.

Al salir de la tienda decidirían conocer el templo local. Entrarían al majestuoso edificio de basalto negro. Sobre el altar mayor brillaría la imagen del profeta de su dios. Una hermosa escultura de una cucaracha de metal dorado. Ellos también creerían haber sido creados a imagen y semejanza de Dios. ♦

José Vasconcelos y Manuel Gómez Morín: afinidades y desacuerdos*

JAVIER GARCADIEGO

Características y filiaciones

José Vasconcelos y Manuel Gómez Morín fueron mexicanos excepcionales que compartieron cualidades, intereses y esfuerzos. Ambos destacaron en las esferas cultural y política; el segundo de ellos lo hizo también en el área financiera. Sus diferencias fueron, asimismo, numerosas y notorias. Sus "simpatías" y "diferencias" se reflejaron y repitieron entre sus amigos y compañeros. Separados tan sólo por una brecha generacional, Vasconcelos, nacido en 1882 y llegado a la edad adulta con el declive del porfiriato, fue miembro protagónico del Ateneo de la Juventud, grupo surgido en las postrimerías del porfiriato en demanda de una reorientación educativa y cultural.¹

Gómez Morín, venido al mundo en 1897 y testigo de los años más violentos de la Revolución mexicana, fue uno de los Siete Sabios, grupo caracterizado por sus afanes y preocupaciones sobre la redefinición del país y su reconstrucción posrevolucionaria.² El propio Gómez Morín fijó las diferencias entre ambos grupos, al señalar que los ateneístas se halla-

ban "demasiado intelectualizados" y "alejados de la vida mexicana"; además, su lucha contra el positivismo los había vuelto humanistas anticientíficos, por lo que habían podido sembrar inquietudes pero carecían de la "técnica" imprescindible para cooperar en la urgente reconstrucción nacional.³

Las diferencias deben ser matizadas. El mismo Gómez Morín admitió que la excepción entre los ateneístas en cuanto a compromiso y dedicación a los problemas nacionales fue José Vasconcelos, quien con la colaboración de algunos otros intentó reformar el Ateneo en 1912. El objetivo de Vasconcelos era adaptarlo a la nueva situación sociopolítica nacional: si era un grupo intelectual de elite, ahora tendría que asumir alguna responsabilidad social, mediante labores de divulgación entre las clases populares: el resultado fue la creación de la Universidad Popular.⁴

No fue casualidad que, precisamente, esa institución sirviera de punto de contacto y continuidad entre los ateneístas y los Siete Sabios, pues varios comenzaron en ella sus actividades docentes. A diferencia de sus compañeros, Gómez Morín tuvo una relación reducida y tardía con los ateneístas. Originario de Chihuahua, aunque radicado en León, Guanajuato, llegó a la Ciudad de México a finales de 1913, a poco de que varios de los más importantes ateneístas abandonaran el país, como Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña y Jesús Acevedo, o se incorporaran a la Revolución, como José Vasconcelos, Alberto J. Pani y Martín Luis Guzmán. Apenas pudo Gómez Morín conocer a la distancia a Vasconcelos

* Agradezco a Begoña Hernández su invaluable ayuda.

¹ La fuente original para su indagación sigue siendo la de Juan Hernández Luna (comp.), *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, UNAM, México, 1962. Uno de los primeros estudios sobre el tema fue el de José Rojas Garcidueñas, *El Ateneo de la Juventud y la Revolución*, INEHRM, México, 1979. Un examen reciente es el de Alfonso García Morales, *El Ateneo de México (1906-1914)*, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Sevilla, 1992. Actualmente, varios colegas tienen en el Ateneo uno de sus temas predilectos; entre otros, Fernando Curiel, Álvaro Matute y Susana Quintanilla.

² Véase Luis Calderón, *Los Siete Sabios de México*, Jus, México, 1961. También el ya "clásico" estudio de Enrique Krauze, *Caudillos culturales en la Revolución mexicana*, Siglo XXI, México, 1976. En su versión original, como tesis doctoral en historia para El Colegio de México, tenía un título más preciso e ilustrativo: *Los siete sobre México*.

³ Manuel Gómez Morín, *1915 y otros ensayos*, Jus, México, 1973, pp. 19 y 32.

⁴ John S. Innes, "The Universidad Popular Mexicana", en *The Americas*, julio de 1973.

durante su efímero paso por la dirección de la Escuela Nacional Preparatoria, cuando se acercó a pedirle apoyo financiero para la publicación de un periódico estudiantil.⁵ Si bien Vasconcelos vivió exiliado de 1915 a 1920, periodo en que Gómez Morín se dedicó a estudiar en la Escuela de Jurisprudencia, éste y el resto del grupo leían su obra con devoción, pues lo consideraban un “valor indiscutible de nuestra cultura” y lo reconocían como uno de los pensadores que formaron “el espíritu” de su generación.⁶

El maestro y el colaborador

El derrocamiento de Venustiano Carranza a manos de los sonorenses permitió a Vasconcelos retornar al país. Su regreso fue catártico: primero reanimó, desde la rectoría, a la Universidad Nacional, que llevaba años de letargo y de angustiosa y peligrosa indefinición; posteriormente creó la Secretaría de Educación Pública y le dio gran impulso, pues consideraba que la instrucción impartida por el gobierno y la redefinición cultural eran objetivos esenciales del proceso revolucionario.⁷ Gómez Morín también se benefició de la llegada de los sonorenses al poder, ya que era un cercano colaborador de Salvador Alvarado y luego lo fue de Adolfo de la Huerta, secretario de Hacienda durante la presidencia de Obregón. Afín a Vasconcelos por ser de provincia y católico y por concebir la Revolución como mecanismo constructivo, educativo, cultural y moral, Gómez Morín fue uno de los voluntarios de la cruzada alfabetizadora animada por Vasconcelos.⁸

⁵ Alfonso Taracena, no siempre confiable, asegura que Gómez Morín y Lucio Mendieta y Núñez fueron los comisionados para entrevistarse con Vasconcelos, quien les dio su ayuda a título personal—veinte pesos “bilimbiques”—. El periódico en cuestión se titularía *La Raza*, pero nunca apareció. Cfr. Alfonso Taracena, *José Vasconcelos*, Porrúa, México, 1982, p. 15. Alfonso Taracena, *La verdadera Revolución mexicana. Tercera etapa (1914-1915)*, Jus, México, 1962, p. 131.

⁶ Carta de Teófilo Olea y Leyva a José Vasconcelos, 21 de junio de 1933, en Archivo Manuel Gómez Morín, sección personal/correspondencia particular. Agradezco a la Fundación Cultural Manuel Gómez Morín, y muy en especial a Elena y Mauricio, las facilidades brindadas para consultar el espléndido archivo de don Manuel (en adelante sólo consignaré los números del volumen y del expediente).

⁷ Respecto a la vida de la Universidad Nacional entre 1910 y 1920, véase Javier Garciadiego, *Rudos contra científicos. La Universidad Nacional durante la Revolución mexicana*, El Colegio de México/UNAM, México, 1996. Para la labor educativa de Vasconcelos, véase Claude Fell, *José Vasconcelos. Los años del águila (1920-1925)*, UNAM, México, 1986.

⁸ Vol. 561, exp. 1766. El vasconcelismo permeaba la vida familiar: su madre, Concepción Morín viuda de Gómez, también colaboró en aquella cruzada educativa. Cfr. *Boletín de la Universidad*, t. 1, núm. 2, 1920, p. 35.

Cuando, a mediados de 1922, Gómez Morín tuvo que dejar sus labores financieras, tuvo la oportunidad de trabajar con Vasconcelos, quien lo invitó a aceptar la dirección de la Escuela de Jurisprudencia, cargo que desempeñó hasta finales de 1924. Gómez Morín resultó un espléndido colaborador.⁹ Obviamente, había una afinidad en el aspecto político: ante la disyuntiva de la sucesión presidencial de 1924, ambos simpatizaron con la opción encabezada por Adolfo de la Huerta, pues lo consideraban más respetuoso que Obregón y Calles de “los principios democráticos” y de “las normas morales”.¹⁰

Desligados ambos del medio educativo y universitario, y derrotado y desarticulado el grupo político de sus preferencias, se dedicaron a la vida profesional y al periodismo de oposición y crítica, con el objetivo no de oponerse al proceso revolucionario, sino de reorientarlo y “purificarlo”.¹¹ Gómez Morín se dedicó a apoyar a Vasconcelos en la publicación del semanario *La Antorcha*, aparecido en octubre de 1924. Luego de que Vasconcelos abandonara el país, a mediados de 1925, Gómez Morín y otros compañeros acordaron continuar la publicación del semanario, aunque la suspensión de la publicidad gubernamental generó una crisis financiera que tornó breve esa etapa de *La Antorcha*.¹² Así acabó ese momento de colaboración entre algunos ateneístas y buena parte de los Siete Sabios y de sus principales allegados. Un par de años después la colaboración se reactivaría en un movimiento político intenso y dramático.

Distanciamiento creciente

Aunque durante largo tiempo Gómez Morín siguió reconociendo a Vasconcelos como el único capaz de ser “guía moral”

⁹ Gómez Morín intentó crear una licenciatura en ciencias sociales, estructurada a partir de materias de economía, política y sociología, puesto que se requería de administradores y políticos profesionales para la reconstrucción nacional, proyecto que no fructificó en buena medida por la falta de comprensión y apoyo de Vasconcelos. Es indudable que diferían sus proyectos educativos: mientras que Vasconcelos prefería una educación humanista, Gómez Morín abogaba por una educación práctica y “técnica”. Cfr. Javier Garciadiego, “Manuel Gómez Morín en los ‘veintes’”, en VV. AA., *El Banco de México en la reconstrucción económica nacional*, México, Jus, 1996, pp. 35-69.

¹⁰ Vol. 562, exp. 1772. Archivo Histórico de la UNAM, Fondo Sección Personal, exp. 739, ff. 121-124.

¹¹ El mejor estudio sobre el pensamiento y la acción del joven Gómez Morín sigue siendo el de Enrique Krauze. Véase un lúcido análisis de sus críticas a la Revolución mexicana, en *op. cit.*, pp. 193-204.

¹² Algunos de los otros jóvenes involucrados en el intento eran Samuel Ramos, Daniel Cosío Villegas, Alberto Vázquez del Mercado, Vicente Lombardo Toledano, Narciso Bassols y Alfonso Teja Zabre. Cfr. vol. 428, exp. 1402; vol. 574, exp. 1829; vol. 589, exp. 1976.

de los mexicanos,¹³ el alejamiento no se redujo a su distancia física. Las crecientes diferencias tuvieron su origen en la percepción y la relación de Gómez Morín respecto al gobierno de Calles, tan execrado como incomprendido por Vasconcelos. Sucedió que, contra lo previsto por los delahuertistas y demás enemigos de Calles, éste fue un presidente de ánimo reconstructor e institucional. Así, por invitación de Alberto J. Pani, también odiado por Vasconcelos, Gómez Morín pudo participar activamente en la realización de un proyecto que consideraba vital e impostergable: la creación de un organismo financiero “central”: el Banco de México. Como sucedería en otras ocasiones, en Gómez Morín predominó su afán de servicio público y su conciencia cívica sobre su lealtad a un determinado grupo político.

La diferencia es insoslayable: mientras uno estaba exiliado y amargado por la interrupción e inminente modificación de su labor educativa, el otro comenzaba una etapa de optimismo creador. En un principio Vasconcelos aceptó esa decisión de Gómez Morín, porque la consideró una situación “merecida” y le serviría para adquirir experiencia.¹⁴ Sin embargo, desde entonces surgió entre ellos una divergencia profunda, a partir de sus distintas concepciones sobre las responsabilidades cívicas y el quehacer político. El contacto de Vasconcelos con el país pasó a ser tema de su artículo periódico semanal en *El Universal*,¹⁵ que a Gómez Morín comenzó a parecerle “panfletario”. Según éste, lo que entonces se necesitaba era “una seria comprensión técnica de los problemas” que aquejaban al país, para resolverlos no con una lucha política sino mediante una obra de “ingeniería política y social”. El peor riesgo —que Gómez Morín le hizo saber sinceramente— era que se dedicara a luchas políticas “de menor cuantía”, vinculadas a los odios, ilusiones y ambiciones de los exiliados y emigrados, siempre de psicología “correosamente romántica”. Gómez Morín lo reconocía y admiraba su “impulso de acción”; sin embargo, le advertía que, de no encauzar dicho impulso con un programa cabal, inevitablemente terminaría “en agitación temporal y sin trascendencia”.¹⁶

Gómez Morín estaba convencido de que su postura no era claudicante, y menos aún cobarde o deshonesto. Simple-

mente, se reconocía partidario del “mejorismo”, definible como la confianza “en la posibilidad de ir lenta y continuamente cambiando las cosas malas ..., alegrándose de cualquier éxito y padeciendo horriblemente cuando fracasa una buena idea”.¹⁷ De seguro pensaba, por un lado, en el Banco de México; por el otro, en la labor educativa vasconcelista. Su deseo era que se multiplicaran los logros y avances y se redujeran las derrotas y los descabros. Discutir sobre las posibilidades del “mejorismo” fue asunto fundamental durante aquellos días, sobre todo cuando su amigo Miguel Palacios Macedo rechazó su argumento: “no más mejorismo —le dijo—, no más píldoras, no más remiendos. Hay que acabar con la terapéutica del parche”. La crítica de Palacios Macedo era demoledora, pues lo conminaba a abandonar la moral del “grano de arena”, “buena para las hormigas”, pero no para los mexicanos, pues cada grano “será siempre una contribución más para el lodazal”.¹⁸

A su rechazo al “mejorismo” se sumó su clamor por “un mártir”. La respuesta de Gómez Morín ratificó las diferencias que los separaban: antes el “mejorismo” que el “sacrificio estéril”; además, antes que uno o muchos mártires, lo que se necesitaba eran “discípulos conscientes”. Estas diferencias ideológicas y estratégicas provocaron un ríspido encuentro en Nueva York, hacia 1925, entre Vasconcelos y Gómez Morín. Aquél reclamó a don Manuel su colaboración con el gobierno de Calles. La polémica concluyó en forma contundente y agresiva, cuando el antiguo colaborador reclamó al maestro que estuviera desperdiciando su valor moral y político.¹⁹

Nuevo “santaannismo”

En 1927, Obregón logró que se aceptara la reelección presidencial, pero provocó la reacción de varias tendencias y grupos antirreeleccionistas.²⁰ Vasconcelos, todavía exiliado, no encabezó ninguna de ellas, si bien su oposición fue estentórea. Desde un principio anunció que regresaría al país a “cumplir con el deber” de combatir dicha reelección, la que

¹³ Cartas de Gómez Morín a Vasconcelos, 3 de noviembre de 1925 y 10 de junio de 1926, en vol. 589, exp. 1976. (Dado que en este expediente se encuentra la correspondencia entre ambos, a partir de ahora sólo se citarán las fechas de las misivas sin repetir su ubicación topográfica.)

¹⁴ Cartas de Vasconcelos a Gómez Morín, 9 de octubre de 1925 y 2 de abril de 1926.

¹⁵ La producción hemerográfica de Vasconcelos, catalogada cronológicamente, en *Boletín Bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público*, núm. 311, 15 de enero de 1965.

¹⁶ Carta de Gómez Morín a Vasconcelos, 21 de agosto de 1926.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Carta de Miguel Palacios Macedo a Gómez Morín, 26 de agosto de 1926, vol. 272, exp. 933.

¹⁹ Carta de Vasconcelos a Gómez Morín, 16 de septiembre; de este último a aquél, 8 de octubre de 1926.

²⁰ Para analizar la situación política de aquellos momentos, véase John W. F. Dulles, *Ayer en México. Una crónica de la Revolución, 1919-1936*, FCE, México, 1977. Véase también Jean Meyer, *Estado y sociedad con Calles*, El Colegio de México, México, 1977, pp. 123-151 (t. 11 de la *Historia de la Revolución mexicana*).



le pareció una amenaza de retroceso hasta el “santaannismo”.²¹ Gómez Morín, en cambio, dedicó las últimas semanas de 1926 y las primeras de 1927 a concluir un ensayo que tituló *1915*, en el que definía el perfil de su generación, le encomendaba una tarea y le asignaba un instrumento para triunfar en su misión.²²

Vasconcelos lo felicitó con frialdad por su inminente publicación, pero agresivamente le recordó que las ideas, para ser valiosas y rebasar el ámbito del cenáculo, “tienen que estar acompañadas de actitudes definidas” y de “ejemplos concretos”. En lugar de sugerencias para mejorar su escrito, le hizo reclamos históricos y políticos: si realmente son miembros de una generación “eje”, “hagan girar los sucesos”. La advertencia era clara: de no tomar “una actitud más resuelta pasarán sin dejar huella”; la acusación era grave: son un grupo “que se tapó las orejas para no oír el clamor del instante. No han sido rebeldes”. Vasconcelos les reconocía mucho talento, pero “nunca he podido verles lo revolucionario”. Adelantándose a la réplica, Vasconcelos dijo a Gómez Morín que su postura, más que radical, apasionada o provocada por el despecho, era simplemente decencia en

²¹ Cartas de Vasconcelos a Gómez Morín, 27 de enero y 2 de febrero de 1927.

²² El legendario ensayo *1915* fue publicado originalmente en 1927 por Editorial Cultura. Actualmente se puede consultar en una reedición de 1973 de Editorial Jus, con el título *1915 y otros ensayos*. También se encuentra en una antología de escritos de Gómez Morín preparada por Carlos Castillo Peraza y publicada en 1994 por el FCE con el título de *Manuel Gómez Morín: constructor de instituciones*.

busca de higiene: “los presidiarios al presidio y después todo lo que quieran de teoría”. Vasconcelos concluyó su reclamo con una dolorosa ironía: ¿cómo podía esperar que predominara la “técnica” en un gobierno de “analfabetas”?²³

Gómez Morín justificó su inactividad con la falta de alternativas confiables, pues hasta ese momento sólo se habían movilizado en el país “bandos de tendencias iguales y de nombre precario”. Las diferencias no eran sólo de personalidad aunque éstas fueran abismales: sus nociones de “actitud”, “acción” y “ejemplaridad” eran diametralmente

opuestas. Además, si bien Gómez Morín era un mejor analista de las realidades políticas concretas, Vasconcelos era un auténtico profeta. La negativa de aquél a involucrarse en el antirreeleccionismo de 1927 fue vista como prueba de ambigüedad o de cobardía, aunque en verdad se debió a su diagnóstico de la situación y de las verdaderas necesidades del país: mientras él creía que la movilización que se iniciaba era “apasionante” en la superficie pero carente de “valor definitivo”, Vasconcelos la juzgó, apresurada e ingenuamente, como un renacimiento de la lucha maderista, lo que obligaba a todos a apoyar tal lucha en el caso de que se postulara a un candidato “civil decente”.²⁴

Si Vasconcelos y Gómez Morín habían diferido respecto al diagnóstico y al quehacer político aun sin haber una propuesta de acción que los obligara a definirse, cuando ésta apareció en el horizonte se ahondaron sus diferencias. A mediados de 1927, ante las insatisfactorias cualidades de quienes se mencionaban como probables candidatos antirreeleccionistas, Vasconcelos aceptó, por primera vez, su disponibilidad a asumir el reto. Acaso iluso pero nunca ingenuo, Vasconcelos era consciente de que esa lucha estaba condenada irremediabilmente a la derrota. Sin embargo, su verdadero objetivo era que la derrota le sirviera como bandera y “expediente jurídico” que justificara un proceso “de purificación por la violencia”.

²³ Carta de Vasconcelos a Gómez Morín, 2 de febrero de 1927.

²⁴ Carta de Vasconcelos a Gómez Morín, 24 de abril. Carta de éste a aquél, 3 de mayo de 1927.



A pesar de que Vasconcelos había asegurado estar dispuesto a organizar una revolución en caso de que resultaran postulados candidatos “criminales”, como Arnulfo R. Gómez o Francisco Serrano, o de que el proceso beneficiara a la “pandilla” sonorese,²⁵ lo cierto es que permaneció en el exilio hasta finales de 1928, mucho tiempo después de que hubieran muerto, violentamente, Serrano, Gómez y el propio Obregón, y después también de que el presidente Calles prometiera una nueva campaña electoral justa y pacífica. Vasconcelos regresó a encabezar una lucha electoral. Sin embargo, ello no aminoró las diferencias políticas que tenía con Gómez Morín, diferencias que ahora se concentrarían en el tipo de campaña que aquél desarrolló.

El Sancho Panza chihuahuense

La segunda mitad de 1928, periodo que va de la muerte de Obregón al llamado de Calles a que el país transitara de la época de los caudillos a la de las instituciones, fue de in-

definición y de angustias. Se sabía que tendría que haber un presidente provisional que convocaría a nuevas elecciones generales, pero había dudas e incertidumbres sobre quién sería ese presidente y quiénes los nuevos candidatos y sobre cómo serían las nuevas elecciones, pues si el país no podía permitirse otro proceso como el de 1927 y 1928, tampoco había condiciones que garantizaran unas elecciones justas y legales.

Muertos Gómez y Serrano, los antirreeleccionistas vieron reducidas, aunque depuradas, sus opciones. Su candidato tendría que ser un civil, con lo que crecieron las posibilidades de Vasconcelos, quien se aprestó a volver al país, como lo anunció a sus amigos y seguidores, Gómez Morín entre ellos. Sin embargo, el aviso vino mezclado con violentos augurios: regresaría al país “con candidatura o sin ella ... si se trata de pegar de verdad”; la posibilidad de la lucha armada, amenazó Vasconcelos, no había desaparecido con la muerte de Obregón.

Alarmado por la postura del maestro, Gómez Morín quiso convencerlo de que pospusiera su vuelta al país, el que estaba convertido en un “río revuelto” donde la pesca era la “mañosa defensa” de los intereses creados, sin “ningún empeño claro, nuevo, limpio”. Exasperado, Vasconcelos le contestó que no era hombre de “esperas y prudencias”.²⁶ No sólo los distinguía el temperamento, sino también el valor que atribuían a las organizaciones y los procedimientos políticos. A pesar de que ya había muerto Obregón, Vasconcelos insistía en asumir, por derecho propio, la candidatura del Partido Nacional Antirreeleccionista creado en 1910 por Madero. En cambio, Gómez Morín se dio cuenta de que el antirreeleccionismo resultaba un argumento anacrónico e insuficiente. Por lo tanto, antes que afiliarse a dicho partido y apoyar sin restricciones a Vasconcelos, intentó organizar otro nuevo, de programa “concreto, sincero y realizable”, ajeno a toda retórica y a cualquier personalismo. Sus mayores obstáculos serían la escasez de recursos, el miedo y la desconfianza de la gente, así como sus excluyentes pretensiones de crear tal partido sólo con gente que hubiera vivido “al margen de la política” o que, pese a haber interve-

²⁵ *Ibid.*, 24 de abril y 27 de mayo de 1927.

²⁶ Carta de Gómez Morín a Vasconcelos, 28 de agosto. Carta de Vasconcelos a Gómez Morín, 4 de septiembre de 1928.

nido en ella, se hubieran retirado “limpios de sangre y de robo”, reservas que lo condenaban a asociarse con inexpertos, ingenuos y derrotados.²⁷

Otra diferencia esencial entre ambos era su actitud ante el poder. Al tiempo que Vasconcelos iniciaba su campaña electoral, Gómez Morín creía que “ganar el poder y llevar a él un hombre, así sea el mejor”, eran asuntos menores si se los comparaba con “levantar el espíritu del pueblo” mediante una organización que contara con un programa capaz de conjugar el “alto y lejano ideal” con los propósitos “desde luego realizables”. Gómez Morín partía, para su diagnóstico y su propuesta, de tres principios básicos: “no fincar en un hombre, por grande que sea, la suerte del país”; definir y perseguir sin pausa un “programa de acción claro y justo”; no ambicionar el triunfo inmediato, pues “el verdadero triunfo no es el éxito sino la lucha”. Consciente de los límites y obstáculos, Gómez Morín sabía que el compromiso de ese momento era lanzar “la semilla”, la que “un día rendirá el esperado fruto”.²⁸

El valor de Gómez Morín llegó al grado de solicitar a Vasconcelos que se sumara a dichos afanes organizativos y desatendiera las sugerencias de los “apresurados” y los personalistas, pues urgía contar con “voces escuchadas y respetadas”.²⁹ La respuesta de Vasconcelos fue un regaño inclemente: dijo desestimar las “opiniones incoloras y los proyectos de organizaciones que de antemano se someten al curso de los acontecimientos”, puesto que lo que se necesitaba era, en cambio, “crear los acontecimientos”. Dijo también ser contrario a grupos “anodinos” y previsiblemente “transaccionistas”, que invocaban la “excusa hipócrita del impersonalismo y de que los hombres no cuentan, teoría que conduce a caer y seguir con los peores”. El reclamo de Vasconcelos incluía sus actividades y labores previas: no sólo lo acusó de “callista” sino que, generalizando la crítica a todo su grupo, les reclamó haber permanecido “mudos delante de la intriga y la traición reeleccionista”. Para evitar que volvieran a incurrir en



“indecisiones”, les recomendó apoyarlo “con franqueza, decisión y prontitud”, ya que “no estamos en ningún ensayo de democracia sino para salvar al país de una época de ruina como quizás no hemos tenido otra”. Con ánimo moralista los instó a actuar “libres de pequeños escrúpulos, pero muy armados de grandes escrúpulos”.³⁰

Gómez Morín no se arredró por la irónica y cruel filípica. Eran dos diagnósticos diametralmente opuestos de la situación nacional, así como dos propuestas de solución no sólo distantes sino fatal e inevitablemente encontradas. Asumir una implicaba rechazar y combatir la otra: una se fundamentaba en la acción para la solución inmediata; la otra optaba por una acción pausada y prolongada, destinada a una solución distante pero duradera. La polémica era nítida y fundamental.

Rechazando toda suposición de cobardía, pusilanimidad o tibieza, Gómez Morín reconoció que el momento era de acción. Sin embargo, el desacuerdo estribaba en que

²⁷ Carta de Gómez Morín a Valentín Garfias, 22 de septiembre de 1928, vol. 232, exp. 742. Carta de Gómez Morín a Vasconcelos, 5 de octubre de 1928.

²⁸ Mecanuscrito de cuatro fojas sin título ni fecha, pero en el que se deduce, sin posibilidad de error, el año de 1928 como el de su redacción. Este documento me lo facilitaron las responsables —Angélica Oliver y Alejandra Gómez Morín— de la ordenación de materiales no integrados antes al acervo.

²⁹ Carta de Gómez Morín a Vasconcelos, 5 de octubre de 1928.

³⁰ Carta de Vasconcelos a Gómez Morín, 16 de octubre de 1928.

mientras uno pensaba que el tipo de acción conveniente era "levantar una bandera", el otro sostenía que lo era formar "un grupo" unido por un programa "claro" y "firme"; mientras que uno pretendía crear una organización "seriamente establecida", el otro deseaba un movimiento motivado por "un entusiasmo". Sobre todo, Gómez Morín aprovechó la ocasión para hacer una advertencia grave a Vasconcelos: jugar el "destino" de un grupo en una contienda electoral en condiciones desventajosas era un "albur indebido por temerario". El riesgo era terrible, pues sacrificar un grupo metido "precipitadamente" en una lucha desigual implicaba no sólo el sacrificio del ideal que los motivaba al acto heroico, "sino el sacrificio de la posibilidad misma" de que el ideal triunfara. Anticipó, premonitoria y lúgubremente, que un movimiento de tal naturaleza sólo podía dejar como legado "un prestigio"; en otras palabras, un mito o una leyenda. En cambio, sería una "gran labor" construir "firmemente" una organización, pues lo que de veras necesitaba el país era "lograr integrar un grupo, lo más selecto posible, en condiciones de perdurabilidad".

Seguramente Vasconcelos consideró un desacato que el joven Gómez Morín le solicitara "adoptar otro camino"; gran enojo debe haberle provocado al inflamable Vasconcelos su afirmación de que el país requería una organización política y la difusión de "ideas esenciales" antes "que un cambio transitorio de hombres". La propuesta alternativa de Gómez Morín era posponer la lucha electoral hasta que se contara con una fuerza suficientemente organizada, "para que la lucha no resulte estéril y no se convierta en un puro e inapreciado sacrificio".³¹

Gómez Morín intuyó que sus recomendaciones y su actitud parecerían "sanchopancescas". En efecto, conminaba al Quijote oaxaqueño a ser eficiente y sensato, a reconocer sus posibilidades reales y a ajustarse a la situación del momento, dominada ya por un ambiente de menor confrontación, luego de los violentos acontecimientos de los meses previos, y dominada también por un afán constructivo e institucional, luego de la propuesta de Calles.³² Gómez Morín sabía lo poco atractiva que resultaba su postura "sanchopancesca", pues carecía del fulgor del heroísmo. Sin embargo, como se había

lamentado Gabriela Mistral,³³ de haber hecho caso a su ex colaborador el maestro no hubiera salido de su empresa "triste y lleno de rasgaduras".

Arrebato contra sensatez

A pesar de las advertencias, Vasconcelos continuó con su campaña; a pesar de sus reservas, Gómez Morín colaboró en ella. ¿Cuál fue el motivo que lo movió a apoyarlo? ¿Lo fue su lealtad al admirado jefe y maestro? ¿O el "arrastre" que éste tenía con sus viejos discípulos?³⁴ ¿Lo fue el darse cuenta de que no había otra posibilidad real en el escenario político del momento, una vez fracasada la creación de su anhelado partido político, lo que le produjo "una profunda desilusión"? Según Gómez Morín, actuó en tal campaña porque, a pesar de disentir respecto al objetivo y los procedimientos, consideró necesario asumir "una actitud reprobatoria de los actos callistas". Sin embargo, el propio Gómez Morín definió su participación, con ambigüedad, como "modesta pero muy ardiente".³⁵

¿Cómo fue, en realidad, su participación? ¿Puede actuarse, simultáneamente, de forma "modesta" y "ardiente"? Para colmo, otros militantes consideraron su actuación como "ambivalente" y poco comprometida; hubo quien sólo lo considerara como un "simpatizante" que nunca hizo pública su adhesión a la lucha; según el propio Vasconcelos, Gómez Morín actuó "con demasiada cautela".³⁶ De manera significativa, el propio Gómez Morín coincidió con sus detractores, pues aceptó haber participado poco en asambleas, mítines y manifestaciones; además de haber intentado que el embajador estadounidense Dwight Morrow cumpliera con la obligada neutralidad en el conflicto electoral,³⁷ tan sólo destacó como recaudador de fondos para la campaña.

Algunos atribuyeron su tibieza a sus ligas con el gobierno. En rigor, no es razonable exigirle mayor compromiso con un movimiento al que ponía tantos reparos. Recuérdese que Gómez Morín rechazaba que se jugara todo "a una sola carta", en especial cuando las cartas estaban "marcadas por juga-

³¹ Carta de Gómez Morín a Vasconcelos, 3 de noviembre de 1928. Este documento fundamental de la historia política reciente del país fue reproducido en Krauze, *op. cit.*, pp. 273-278, y en la antología de escritos de Gómez Morín elaborada por Carlos Castillo Peraza, pp. 126-131.

³² Según el experto en el movimiento vasconcelista, Gómez Morín "al principio reaccionó con entusiasmo ante la promesa por parte de Calles de elecciones libres y empezó a planear otro partido político en septiembre de 1928". Cfr. John Skirius, *José Vasconcelos y la cruzada de 1929*, Siglo XXI, México, 1982, p. 65.

³³ Carta de Gabriela Mistral a Gómez Morín, [1928 o 1929], vol. 583, exp. 1913.

³⁴ Eduardo Villaseñor a Gómez Morín, 15 de mayo de 1929, vol. 298, exp. 1031.

³⁵ Skirius, *op. cit.*, pp. 65-66.

³⁶ *Ibid.*, pp. 101, 204 y 205.

³⁷ Carta de Gómez Morín a Edward G. Lowy, 17 de octubre de 1933, vol. 253, exp. 837. Significativamente, de manera simultánea a la campaña, entre 1928 y 1929 Vasconcelos terminó de escribir y revisar su voluminosa *Metafísica*, libro que fue editado entonces por Gómez Morín.

dores expertos en fullerías”; que le preocupaba que la campaña descansara en el personalismo y el voluntarismo, ambos difíciles de sostener y fáciles de atacar, y que se confiara en que las adhesiones espontáneas serían definitivas a pesar de que no se construyeran articulaciones y “cuadros” que dieran solidez al movimiento. Más le preocupó que Vasconcelos amenazara con organizar una rebelión como la de 1910 si no



se le reconocía el triunfo en los comicios cuando varias condiciones “hacían imposible” una lucha como la maderista.³⁸

Además, Gómez Morín deseaba a un Vasconcelos que, en lugar de amenazar con la rebelión, estuviera dispuesto a digerir la derrota, “soportar el atropello” y “mantener vivo el Partido”, para poder contender electoralmente en las oportunidades que volvieran a presentarse. Sobre todo, Gómez Morín planteaba la necesidad de que la previsible derrota provocara no “la desorganización desilusionada” sino “el pesimismo alegre”, generador de voluntades fortalecidas y depuradas.³⁹ El diagnóstico político de Vasconcelos resultó inapro-

piado y obtuso. Para él, crear una organización partidista era “la tesis de Morrow”, y reconocer la derrota para poder contender posteriormente en mejores condiciones era prestarse a una “comedia” política que sólo consolidaría al callismo.⁴⁰

Ante tales diferencias, el rompimiento entre ambos se hizo inminente. Vencido electoralmente, y sin la movilización armada que sus entusiastas militantes le habían prometido, Vasconcelos tuvo que exiliarse otra vez. Su alejamiento duró diez años, salpicados por fuertes reclamos mutuos, agresiones unilaterales y una tibia y tardía reconciliación epistolar. Vasconcelos regresó al país a principios del decenio de los cuarentas, para encontrarse con que Gómez Morín había logrado, después de diez años de esfuerzos y esperas, crear su anhelada organización permanente de oposición. Coherente también con su postura, Vasconcelos permaneció al margen de dicho esfuerzo.

Rechazo cualquier posibilidad de especular sobre las consecuencias de una hipotética colaboración. Sus diferencias eran irresolubles. Sin embargo, éstas no impiden reconocer varias afinidades profundas. Ciertamente es que Vasconcelos no convence pero subyuga, y que Gómez Morín ilumina pero no seduce. Ciertamente es que uno tenía actitudes de profeta mientras que el otro las tenía de apóstol. Además, si Vasconcelos era dominado por la amargura y el desencanto, Gómez Morín era un optimista, pero sin llegar a ser iluso. Por último, a pesar de ser un hombre profundamente racional, Gómez Morín también tenía una enorme dosis de carisma; asimismo, si bien Vasconcelos era un hombre en ebullición constante, también tenía dotes organizativas, como lo prueban los logros alcanzados en su inigualada labor como secretario de Educación Pública. Sin duda alguna, su afinidad más profunda estaba en lo atinado y justo de sus banderas y objetivos. Ambos deseaban un país democrático dominado por el espíritu; esto es, rico en cultura y a la vanguardia en educación. Hoy, varios decenios después, al iniciar un nuevo siglo, el reclamo por mayor democracia y mejor educación sigue vigente. La mejor manera de satisfacer ambas aspiraciones es buscarlas apasionadamente, como enseñaba Vasconcelos, pero haciéndolo de manera sobria, persistente y ordenada, como prescribía Gómez Morín. Su legado es un enorme reto: convertimos los mexicanos en seres apasionadamente vasconcelianos y racionalistamente gomezmorinianos. ♦

³⁸ Carta de Gómez Morín a Salvador Azuela, 26 de julio de 1933, sección personal/correspondencia particular A. James Wilkie y Edna Monzón, *Entrevistas con Manuel Gómez Morín*, Jus, México, 1978, pp. 27-28.

³⁹ Carta de Gómez Morín a Garfias, 6 de mayo de 1929, vol. 232, exp. 742. Gómez Morín a Azuela, 26 de julio de 1933, sección personal/correspondencia particular A.

⁴⁰ Taracena, *La verdadera Revolución mexicana. Decimoquinta etapa*, Jus, México, 1963, p. 269.

Elías Nandino



GABRIELA GUTIÉRREZ

En 1988, cuando cursaba el último semestre de la carrera de ciencias de la comunicación en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, cayó en mis manos un libro de poesía titulado *Erotismo al rojo blanco*, que me asombró por la descarnada sinceridad con que trata la decrepitud humana y los impulsos libidinales que la acompañan como castigo de Tántalo, lo que aumenta la pesadumbre del tramo final en la vida.

Me fue preciso conocer más acerca del longevo escritor que para esas fechas había sido poco estudiado, y con mayor razón cuando decía pertenecer al grupo de los Contemporáneos, pero en las compilaciones y críticas sobre estos poetas no se lo incluía. Con pocos datos y muchas inquietudes decidí realizar una investigación con la ayuda del autor, cuya edad era entonces de 88 años. De modo que lo referido enseguida es parte de una ardua labor en la cual me acompañó Alberto Dallal con su elocuente dirección y, por supuesto, también Elías Nandino Vallarta, quien con lucidez y generosidad me llevó a conocer algunos de los aspectos más sobresalientes de su vida y su obra.

Elías Nandino vio la luz el 19 de abril de 1900, aunque en alguna ocasión comentó que no sabía el año exacto de su nacimiento, ya que durante la Revolución se perdieron los documentos del juzgado de su pueblo natal, Cocula. En el seno de una familia católica, Nandino vio correr su infancia muy cerca de los ritos religiosos, pues no sólo llegó a ser monaguillo, sino que intentó consagrarse a la vida monástica, sin éxito alguno. Por tanto, debió incursionar en diversos oficios sin encontrar la menor motivación. La dureza y la incompreensión de su padre, además de la miseria que padeció su familia durante años, generaron en él un complejo

de inferioridad. Con un espíritu sensible tiernamente moldeado por su amorosa madre, sentía la necesidad de sublimar sus secretos sentimientos en una prosa incipiente que despertó de sus primeras lecturas y de sus fantásticas lucubraciones.

En realidad se revelaba un enorme potencial literario que no descubrió sino años más tarde, si bien lo acompañó como una disciplina aleatoria en su carrera de medicina. Como siempre, luchó contra las adversidades que se volvieron una constante en su vida para iniciar sus estudios en dicha ciencia, en la Ciudad de México, hacia 1921.

El bisturí y los libros de literatura se volvieron fieles camaradas en la vida cotidiana de Elías Nandino. Esa época de estudiante, además de ser una fructífera experiencia en todos los aspectos del conocimiento y la creatividad juvenil, también resultó definitiva porque durante ella forjó su relación afectiva y de amistad con el grupo de poetas que más tarde sería denominado Contemporáneos, por la revista homónima en la que, sin embargo, Elías Nandino no tuvo participación alguna, ya que por esas fechas se fue a hacer una especialidad en los Estados Unidos. Pero hemos visto que Contemporáneos es una generación y no solamente el conjunto de sus poetas más visibles. Más tarde se trasladó a Hollywood, en respuesta a la invitación de un amigo, y, por consejo de Ramón Novaro, realizó algunas pruebas fílmicas; pero, aburrido por la fatuidad de estas actividades, retornó con nuevos bríos a la Ciudad de México, donde inició una exitosa carrera médica y siguió con mayor entusiasmo su creación literaria, en las noches en que ganaba al sueño los versos que se hallaban escritos en su interior.

Cuando llegó a la capital del país, había terminado un poemario que publicaría después con el título de *Canciones*

y empezaba otra serie de poemas inspirados en *Color de ausencia*. Como prolífico autor, llegó a reunir más de veinte títulos, porque Nandino murió con la pluma en la mano y el verso en la frente.

Es imposible separar, aun cuando se pretenda hacerlo, al médico del poeta, pues nacieron juntos y en un mismo cuerpo. Siempre se complementaron y el apoyo que se dieron mutuamente les dio esa característica humana que hizo de Elías Nandino un sanador del cuerpo y del espíritu.

Nandino señaló en alguna ocasión:

Creo que en mi vida logré hacer una simbiosis entre la medicina y la poesía, es decir entre el dolor y la muerte, entre el amor y el misterio, sin saber cómo se hicieron inseparables los libros de poemas, novelas y los de anatomía, fisiología y terapéutica. Es curioso, pero me siento más poeta que médico; sin embargo, se da un idilio entre ambas actividades como entre el vaso limpio y el agua limpia, pues no se sabe cuál es el vaso y cuál es el agua.

Elías Nandino fue severamente criticado por sus coetáneos, por no haberse comprometido al ciento por ciento con la poesía, y por tal razón, entre otras, vivió marginado del ámbito literario. Sin embargo, su perseverancia lo hizo acreedor a un reconocimiento tardío, pero muy merecido. Lástima que cuando ello ocurrió él ya era un octogenario y sus amigos poetas habían muerto.

En 1926, Elías se había adueñado de la ciudad capital y tenía contacto con personalidades destacadas no sólo de la medicina y la literatura, sino del teatro, el cine, la pintura y la música,

precisamente por este tiempo conocí al compositor de música Carlos Chávez y le presenté a un muchacho que vino de Guadalajara a estudiar música y vivía también en la casa de Guatemala 44. Este joven era Gabriel Ruiz, quien me provocó el interés por componer canciones. Xavier Villaurrutia, que me visitaba por esa época, también le hizo algunas letras para sus piezas musicales. Como no era bien visto que los poetas compusieran canciones Xavier y yo decidimos tomarlo como un pasatiempo pero no firmamos las melodías. También tuve la suerte de conocer al director de cine Eisenstein, quien me tomó cierto aprecio, me hizo unos dibujos y me los regaló. A Roberto Montenegro, quien me hizo un retrato, le compré una foto de este cineasta soviético, pero en los años setentas vino Rodolfo Echeverría y se llevó todo. Cuando le conté esto a Monsiváis me dijo

“pero cómo es usted bruto, los dibujos valían más que la fotografía”.

En 1932, Elías Nandino gozaba de gran prestigio como cirujano, lo que le dejó suficientes ganancias como para tener un Cadillac y un chofer, pero su idea acerca del dinero era que resultaba bueno para gastarlo, así que no guardó ni un céntimo. Además de la clientela que saturaba su consultorio médico de Revillagigedo, años más tarde recibía ahí las colaboraciones de los jóvenes poetas para la revista *Estaciones*, que dirigió hacia los años cincuentas. Fue médico también de artistas e intelectuales famosos: Diego Rivera, Lupe Marín, Roberto Montenegro, sus amigos poetas del Grupo sin Grupo, Yolanda Montes, *Tongolele*, quien fue su amiga hasta que él murió, y muchas personalidades más del medio artístico y cultural.

Asimismo, fue jefe del servicio médico de Lecumberri, cargo que le permitió conocer la parte más oscura y cruel del ser humano. De modo que los dos temas más recurrentes de Nandino, el dolor y la muerte, los inspiró esta experiencia, que compartió estrechamente con su amigo Villaurrutia, quien a menudo lo acompañaba por las salas de los hospitales y en alguna ocasión hasta participó en una conferencia literaria organizada para el equipo médico de un centro de salud.

No es difícil imaginar a Nandino enfundado en su bata blanca, con gorro, cubrebocas y guantes, al palpar vísceras, músculos y huesos, habilidad que le permitió restablecer la salud de sus pacientes infinidad de veces. También es posible concebirlo en alguna velada de amigos donde departiera con poetas, músicos o pintores, en un salón de baile brindar con algún actor de cine o una bailarina exótica, o en el Popocatepetl, el Iztaccíhuatl o el Pico de Orizaba, al trepar peñascos. Más aún, se puede conjeturar su silueta en la penumbra de una habitación, apoyada la barbilla sobre la mano derecha, la mirada extraviada en el infinito, el rostro con gesto de profunda reflexión, animado por una idea, una palabra, una inspiración sobrenatural, un estado de ánimo “romántico”, que envuelve su espacio en la oscuridad centelleante, para sumergirse en los enigmas universales del ser humano y crear en color azul el poema que redime sus íntimas obsesiones.

En lo que respecta a sus amigos poetas, los más importantes durante su estancia de cincuenta años en la Ciudad de México, compartió con ellos no sólo la vida literaria a la que se entregaban, sino también el deleite de la complicidad parrandera y festiva que ofrecía el México de aquella época.

Nandino identificaba perfectamente a cada uno de los poetas de su generación. A Salvador Novo lo define como un ser irónico de nacimiento, que en el fondo sólo se quiso a sí mismo, pero al mismo tiempo lo juzga el de mayor ingenio. Aseguró que su poesía era frívola, ya que la produjo para llenar la parte de su ser que era poeta.

Xavier Villaurrutia, su mejor amigo, era para Elías el más inteligente de todos, porque mantenía un equilibrio ante todas las situaciones, lo cual se muestra claramente en su poesía. Nunca abusó de la palabra, decía lo indispensable. Consideró que su poesía era retórica.

Para el poeta de Cocula hubo en este grupo algunos creadores limitados que se sintieron atraídos por la política o la diplomacia. Entre ellos señaló a Jaime Torres Bodet, José y Celestino Gorostiza, Bernardo Ortiz de Montellano y Enrique González Rojo. Les asignó el calificativo de burócratas, sin olvidar a Novo, quien también lo fue, pero éste "con criterio amplio".

Gilberto Owen fue, de acuerdo con Nandino, el más sano de todos los Contemporáneos, tanto por su manera de pensar como de vivir. Jamás le gustó la burocracia, aunque en cierta ocasión aceptó algún puesto diplomático. Nandino lo consideró el mejor poeta de ese grupo.

En lo que se refiere a José Gorostiza, nuestro autor opinó que era un poeta muy corto, aunque bueno. La poesía de Torres Bodet no le gustó y tampoco la de Jorge Cuesta, a quien compara, con Díaz Mirón, aunque reconoció su actuación política y lo consideró cabeza del grupo de Contemporáneos.

Nandino también admitió que, no obstante las enormes cualidades características del grupo, éste sufrió también innumerables ataques y críticas por parte de algunos núcleos culturales y de la sociedad civil que no estaban abiertos o preparados para los cambios y para la modernidad representada por él, ávido de expresar libremente las imágenes de una realidad diferente y promisoría. Su pecado capital fue hacer a un lado los rígidos es-

quemas de sus predecesores nacionalistas. Los integrantes de Contemporáneos, en cambio, se sumergieron en las revueltas y profundas aguas de la cultura occidental. En la formación intelectual del grupo fue determinante la influencia de literatos europeos como Proust, Mallarmé, Valery y Cocteau, quienes abordaron la realidad desde el pedestal del espíritu crítico. No les interesaba tratar con romanticismo clásico el devenir atormentado del hombre que no halla su sitio en el espacio terreno porque tiene la cabeza en el aire y el corazón en el mar. Los jóvenes poetas mexicanos de aquel momento se interesaron vivamente por hacer causa común con la nueva concepción del mundo poético. Así lo comenta José Joaquín Blanco:

de ahí el definitivo camino gideano —la puerta estrecha, quien quiera recobrase debe perderse, negarse al impulso adquirido, el desánimo es el camino del arte, la sinceridad consiste en no suprimir los problemas, etcétera—: el México de los Contemporáneos estaba hecho a la medida de un enemigo de Gide.

Nandino definitivamente se inclina por los Contemporáneos. Quizás por estar muy cerca de Villaurrutia, tuvo cierto contagio poético o, mejor dicho, como señala José Emilio Pacheco, "entre poetas de una misma edad, más que influencia hay intercambios".

En el libro que Nandino publicó en 1953, con el título de *Triángulo de silencios*, Raimundo Lazo comenta en su prólogo:

... Elías Nandino, un poco apartado de sus amigos del grupo de Contemporáneos. Y sin embargo ahora que todos han callado ... ha venido construyendo un caudal de poesía que nada desmerece el brillo de una pléyade de tanto valor como este conjunto de extraordinarios poetas. Cuando se haga el balance definitivo de este grupo, habrá que admitir que *Nocturno ciego*, el sobrio *Nocturno en llamas* y muchos poemas más merecen figurar en la lista.



En criterios muy estrechos de “clasificaciones literarias”, no pertenecía a la generación y los integrantes del grupo —salvo Villaurrutia, con ciertas reservas—no le daban mucho crédito como poeta, pues veían en él, más que nada, a un médico que escribía poemas.

Es riesgoso hablar de una selección intelectual, puesto que los lineamientos con que se efectúa caen la mayoría de las veces en la subjetividad. Lo cierto es, independientemente de la confusión en torno a la generación de Contemporáneos, que Elías Nandino tiene luz propia y brilla en el firmamento poético por su sensibilidad, por la entrega a su quehacer literario y por su calidad humana, como bien lo señala Vicente Quirarte:

En un grupo donde Gilberto Owen fue la conciencia teológica, Villaurrutia la conciencia poética y Cuesta la conciencia crítica, Elías Nandino es la conciencia corporal, aquella que no ha dejado de hundir su bisturí en las profundidades de la carne, en busca de las causas últimas de sus deleites y sufrimientos. Su exploración de la anatomía es semejante a los viajes interiores de Gorostiza y Owen a partir de la imagen del agua, el “Estudio de cristal” de González Rojo y el universo onírico de Ortiz de Montellano. Es sumamente revelador que Nandino y Pellicer, los poetas a los que la crítica ha “negado” la calidad de Contemporáneos, son los autores de una poesía donde el erotismo se manifiesta abiertamente y sin sentimiento de culpa.

Elías Nandino siempre tuvo la certeza de que cualquier ser humano puede tomar las riendas de su destino, por lo que consideraba que una de las cosas más fatales en esta vida es tener que adaptarse a lo que se “debe” hacer. Él hizo siempre lo que quiso con total sinceridad, lo cual se reflejó en cada uno de sus actos, al elegir su profesión médica, al no abandonar su vocación poética con todo y la marginalidad a la que se vio sometido y al definirse homosexual, condición que vivió con valentía y honestidad.

En lo que a su poesía se refiere, practicó con gran soltura los sonetos que él llamó nocturnos y en los que se desenvolvía cómodamente, pues eran para él una clase de poemas que “se distinguen por su clima íntimo, reflexivo, reconcentrado, con tendencias filosóficas, metafísicas y místicas, que se escriben generalmente de noche, porque exigen soledad, quietud, recogimiento”. Su poesía fue siempre un remanso de paz, “un estado de ánimo especial semejante al del parto. Sin cursilerías, es como un acto creativo. Cuando usted pare un poema, descansa”, afirmó el médico-poeta.

Para Luis Mario Schneider, no es posible reunir la experiencia humana y poética de Elías Nandino en una sola charla, a través de la cual hemos contemplado parte de su universo. Sin embargo, se han atisbado algunos de los rostros que existen y conviven en su interior.

Para concluir este breve esbozo del maestro Nandino, es menester recordar las acertadas expresiones con que su entrañable amigo Xavier Villaurrutia lo describió en 1934:

En la soledad de su cuarto, en el cuarto de su silencio, el poeta avanza, inmóvil, sobre las olas de un mar interior y profundo; fatiga el agro de su alma con los arados de la cultura; cautiva seres intangibles en la red de palabras que nadie que no sea él mismo teje; crea un porvenir que la vista no alcanza y aun escapa de la muerte. El hombre vive y no sabe que vive. El poeta se mira vivir. El hombre tiene miedo a la muerte y muere. El poeta se siente morir y ... ya no morirá jamás. Este hombre que arde y se consume en los ejercicios más diversos; que halla equilibrios momentáneos de la razón y del instinto, pero que se distrae y da con su cuerpo en la red que él mismo ha tendido a sus pies, pero que se levanta y vuelve a empezar ... Este hombre que, en una palabra, vive y, sin tener una conciencia lúcida de su deseo, quiere verse vivir, se llama ahora Elías Nandino. Yo lo he visto sostener alternativamente, el lápiz del escritor y el bisturí del cirujano; escribir y operar; escribir con fiebre y operar con frialdad. ♦

Nota bibliográfica

Elías Nandino es autor de las siguientes obras: *Cerca de lo lejos* (FCE [Lecturas mexicanas], México, 1979, 70 pp.), *Eco, Río de sombras* (Katún, México, 1982, 60 pp.), *Poemas árboles, Nudo de sombras, Espejo de mi muerte* (Katún, México, 1983, 38 pp.), *Canciones, Color de ausencia y Espiral* (Katún, México, 1983, 84 pp.), *Ciclos terrenales* (Plaza y Valdés, México, 1989, 28 pp.), *Nocturna suma* (Katún, México, 1982, 83 pp.), *Todos mis nocturnos* (Ayuntamiento de Guadalajara, Guadalajara, 1986-1988, 207 pp.), *Eternidad del polvo* (Domés, México, 1983, 93 pp.), *Elías Nandino para jóvenes* (CNCA-INBA, México, 1990, 171 pp.), *Erotismo al rojo blanco* (Domés, México, 1983, 127 pp.), *Prismas de sangre. Conversación con el mar y otros poemas* (Ágata, México, 1991, 102 pp.), *Triángulo de silencios* (Katún, México, 1982, 83 pp.), *Antología poética 1924-1982* (Domés, México, 1983, 250 pp.), *Nocturna palabra* (Domés, México, 1984, 83 pp.).



estoyana

Guillermo Prieto y sus memorias

MARGO GLANTZ

Gracias a la paciencia, constancia y entusiasmo de Boris Rosen, nos es posible contar con la mayor parte de los tomos que forman las *Obras completas* de Guillermo Prieto, hasta ahora desperdigadas en publicaciones periódicas, viejas ediciones agotadas y archivos desconocidos. Las edita la Dirección de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: por ello ya podremos hablar con más propiedad y claridad de esta magna obra que, como dice Monsiváis, se presenta como uno de los posibles resúmenes imprescindibles del siglo XIX.

Me limitaré aquí a tratar acerca de *Memorias de mis tiempos*, libro sobre el cual yo había publicado hace varios años otro texto,¹ en donde analizaba la teatralidad como un elemento esencial que aglutina sus aparentemente mal hilvanadas páginas, tema que me sigue apasionando e intrigando y al que vuelvo de manera periódica. Cada vez que lo releo para analizarlo me preocupa su estructura y vuelvo a preguntarme qué es lo que da unidad a estos apuntes, para algunos "un desordenado borrador" que en 1906 había ordenado para su publicación don Nicolás León. En lugar de explicar y en involuntaria mimetización de Prieto, muchas veces se corre el riesgo de simplemente enumerar los temas, los personajes, las situaciones que el autor coloca ante nosotros en su insaciable curiosidad enciclopédica o su necesidad angustiosa de no dejar nada fuera de la escritura. Hay algo sin embargo que hilvana sus materiales, traça un hilo

conductor, les da estructura, y que explica también el sentido de casi toda su prosa, la de los cuadros de costumbres, la de los viajes ...

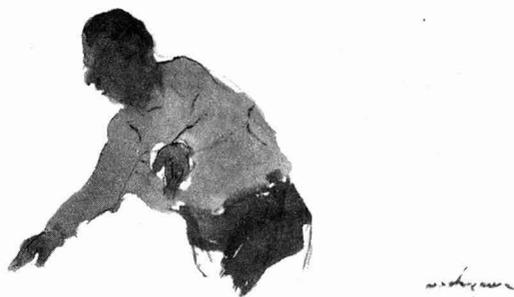
1. ¿Calidoscopios, cuadros o panoramas?

Prieto habla en el prólogo de su *Viaje a los Estados Unidos* de sus juegos de infancia y su gusto por los calidoscopios, esas cajitas de vidritos, y en las *Memorias* alguna vez se refiere a la linterna mágica como instrumento narrativo, mismo que habrá de ser utilizado después y de manera tan especial por Cuéllar. Prieto sabe muy bien lo que está haciendo y constantemente advertimos intercalaciones textuales o metatextos en donde explica el sentido de lo que está haciendo, son también observaciones que se encuadran como reflexión:

¡Buen chasco se lleva quien busque en este libro observaciones profundas, estudios serios, animadas descripciones, sino en descolorida imitación los vidritos del cuento ... Es decir se trata de charla, y charla tendrán los que quieran comprar esta cajita de vidritos.²

Una cajita de vidritos permite visualizar, gracias al doble diminutivo y a la fragmentaria consistencia de la visión, un relato desmenuzado, expuesto a una constante fragmentación y a un movimiento incesante, y por tanto a cambios imprevistos de foco, esbozos rápidos, deslumbramientos, bosquejos inacabados. Esta manera de mirar es sistemática y constituye una norma de organización del relato.

Como en los pintores o los grabadores de ese tiempo, el ojo del narrador contempla cuadros movibles y pasajeros de la realidad cotidiana, los fija como tipos o como costumbres y va conformando con ellos un panorama, algo que se extiende ante nuestros ojos con rápidos brochazos, sin ánimo de profundizar y careciendo de un espíritu de selección muy definido:



se capta todo lo que alcanza la mirada y el conjunto está hecho de fragmentos, de gente que se encuentra por casualidad o por costumbre en ciertas zonas y conforma un paisaje que la mirada capta a vuelo de pájaro.

Al hablar de los antecedentes de Baudelaire, Walter Benjamin explica:

Un nuevo género literario ha abierto sus primeras intentonas de orientación. Es una literatura panorámica. Esos libros consisten en bosquejos, que con su ropaje anecdótico diríamos que imitan el primer término plástico de los panoramas e in-

¹ Margo Glantz, et al., *Memorias de mis tiempos. Representatividad de una realidad teatral*, en Guillermo Prieto, *Tres semblanzas*, UNAM (Cuadernos de Humanidades, 7), México, 1977.

² Cfr. Francisco López Cámara, Prólogo a Guillermo Prieto, *Crónica de viajes I, Obras completas*, t. IV, CNCA, México, 1994, p. 39. Cfr. también del mismo López Cámara, *Los viajes de Guillermo Prieto*, UNAM, México, 1994.



cluso, con su inventario informativo, su trasfondo ancho y tenso.³

Los vidritos conforman tipos, esos tipos pintorescos que en sus cuadros de costumbres se dibujan en su apariencia visual y en sus comportamientos, por ejemplo, escojo al azar, Don Onofre Calabrote:

El empinado sombrero cae ahora con gracias sobre sus sienes. Su chaqueta no ha sido ingrata al cepillo; el pantalón modesto, ni aun roza el empeine de su pie; y esa bota, ahora café y melancólica, pronto recibirá en el Progreso el brochazo de regeneración. ¡Vedlo! Un cirial parece su paraguas con funda: si abulta una de sus bolsas, es el paliacate sumamente doblado que conduce. El tesoro va hundido en la bolsa del costado.⁴

Y los tipos mexicanos son reproducidos por pintores, litógrafos, muchos de ellos viajeros extranjeros (Linati, Rugendas) y claro por escritores costumbristas como Guillermo Prieto que en estos cuadros ha elegido representarlos literalmente encuadrados por la descripción que los aísla de los otros tipos y les da una fisonomía y un apodo estereotípicos. El mismo sistema organiza las tradiciones populares descritas en pequeños apartados en sus

cuadros de costumbres, por ellos desfilan los días de fiesta, los años nuevos, las posadas, las navidades, la Semana Santa, los días de corpus, muchas de esas tradiciones son festividades religiosas de las que participa toda la población en curiosa y aparente confusión de clases. Y también las corridas de toros, las funciones de teatro, las de ópera y ¡los pronunciamientos!

El uso sistemático de retratos es otro elemento indispensable tanto en las memorias como en los cuadros de costumbres y los viajes. Prieto es un gran retratista, nos ha dejado notables descripciones de las grandes figuras que hicieron la historia del México en que él vivió. Veamos la prosopografía de dos miembros de la Academia de Letrán, es decir su descripción física: primero, el poeta Ignacio Rodríguez Galván:

El aspecto de Ignacio era de indio puro, alto, de ancho busto y piernas delgadas no muy rectas, cabello negro y lacio que caía sobre una frente no levantada pero llena y saliente; tosca nariz, pómulos carudos, boca grande y unos ojos negros parecidos a los de los chinos.⁵

En cambio, Manuel Carpio, el poeta católico, es de:

Estatura regular (plagio de filiación de soldado), frente alemana y calva con

un rosquete de cabello sobre la región frontal, ojos azules, apacibles y melancólicos, ropa holgadísima: frac, pantalón azul y chaleco blanco; continente grave, el cuello como embutido en su ancha corbata blanca. El habla clara y sentenciosa, con un acento especial. Tenía la manía de alzarse de la pretina los pantalones constantemente, cuando estaba de pie ... (*Memorias*, p. 152.)

Más interesante es la etopeya o descripción moral de un político, especialmente si se trata del inefable general Santa Anna:

Santa Anna era el alma de este emporio del desbarajuste y de la licenciatura.

Era de verlo en la partida, rodeado de los potentados del agio, "dibujando" el albur, tomando del dinero ajeno, confundido con empleados de tres al cuarto y aun de oficiales subalternos; pedía y no pagaba, se le celebraban como gracias trampas indignas, y cuando se creía que languidecía el juego, el bello sexo concedía sus sonrisas y acompañaba a Birján en sus torerías.

En el juego de gallos era más repugnante el cuadro, con aquellos léperos desahogados, provocativos y drogueros, aquellos gritos, aquellas disputas y aquel circular perpetuo de cántaros y cajetes con pulque.

Allí presidía Santa Anna, diciendo que proclamasen la chica o la grande, cuidando que estuvieran listos los mochilleros y que saliera vistosa la campaña de moros y cristianos. (*Memorias*, p. 363.)

Los retratos físicos o prosopografías tienen un gran interés, forman una galería de personajes de nuestra historia que podemos apreciar como si estuviesen pintados, es decir configuran un museo del retrato hablado. Pero si bien es posible darse cuenta de muchas cosas simplemente viendo la fisonomía de los personajes, su verdadera personalidad es la etopeya que en Prieto siempre acompaña al retrato hablado, en esta serie de cuadros que interrumpen la vivacidad de una escena o de una anécdota que da cuenta de un acontecimiento de la vida nacional. Y la etopeya es fundamental porque en realidad se están diseñando las "fisiologías" tan en boga durante la primera mitad del siglo XIX

³ Walter Benjamin, *Iluminaciones II* (Baude-laire), Taurus, Madrid, 1972, p. 49.

⁴ Guillermo Prieto, *Cuadros de costumbres I*, *Obras completas*, t. II, CNCA, 1993, p. 321.

⁵ Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos*, *Obras completas*, t. I, CNCA, México, 1992, p. 126.

en Francia. "En 1841, dice Benjamin, se llegó a contar con setenta y seis fisiologías (p. 50)" y, luego advierte, "Que la vida sólo medra en toda su multiplicidad, en la riqueza inagotable, de sus variaciones (p. 51)". Las fisiologías vendrían a ser una forma de observar sin reflexionar demasiado sobre ellos, los cambios que se van reflejando en una sociedad, en sus personajes, en sus calles, en sus actividades cotidianas o en las extraordinarias, pero aunque se construyan retratos es necesario activarlos, vivificarlos, como en las cajitas de vidritos, hay que reacomodarlos para que las figuras digan algo. Prieto llegó a cultivar las fisiologías, por ejemplo en *El placer conyugal y otros textos similares*.⁶ la fisiología o anatomía de un personaje o de los tipos o costumbres se congela y nos remite a especímenes científicos interesantes, dignos de contemplación pero ya muertos, de nuevo como las mariposas que se agrupan clavadas con un alfiler en las cajas de los coleccionistas, objetos bonitos, objetos curiosos simplemente, y como tales lejanos de los calidoscopios que pueden si queremos constituir y revivir lo que el ojo ha captado meramente por curiosidad.

A pesar de que a veces se nos antojan ingenuos o sentimentales, los cuadros de Prieto tienen una gran fuerza política y moral, remiten a una sátira de las costumbres y a una energía política que desnuda a una sociedad y revela las amenazas y violencias a la que se la somete. Y esta faceta oculta sólo se potencia mediante la teatralidad.

2. La sociedad como teatro

La gran perspicacia de Prieto fue advertir que la sociedad mexicana era fundamentalmente una sociedad teatral. Más aún, esta característica sólo pudo advertirla de manera cabal al observarla desde la distancia que le daba el tiempo: es justamente su carácter de memoria lo que le da a este texto su singularidad. Contemplado con los ojos del recuerdo, el México que Prieto nos entrega en estas memorias es un México ya pasado, sus memorias escritas

en pleno porfiriato se sitúan en una perspectiva totalmente diferente, se trata de una sociedad casi totalmente modificada por el orden, el progreso y la dictadura, una sociedad histórica que sin embargo ha engendrado la sociedad desde la que se escriben los recuerdos.

Este libro aparentemente confuso y desordenado —porque no tuvo tiempo de dejarlo listo para la imprenta— y que sin embargo se ha convertido en un clásico, tanto como *Los bandidos de Río Frío* de Manuel Payno o *Astucia* de Luis G. Inclán, suele recordarnos de manera casi exacta lo que ya antes había escrito en textos hechos para ser publicados de inmediato o casi de inmediato, sus viajes, sus cuadros de costumbres, algunas de sus poesías líricas. Y es así en cierta medida: se trata del mismo material humano, los mismos acontecimientos históricos, los mismos paisajes ya transformados en el porfiriato, los mismos acontecimientos históricos: el motín de la Acordada, la invasión de Barradas, los continuos cambios en la presidencia, la fluctuante presencia del general Santa Anna, la Guerra de los pasteles, la rebelión de los polkos, la terrible Invasión norteamericana. En las memorias reproducía una sociedad ya en parte liquidada pero que había dado a luz a la República restaurada, permitido la Invasión francesa y había engendrado al porfiriato, perspectiva de la que carecían sus textos anteriores, esos textos producidos

al calor del momento, de la frescura de la mirada o de la vivencia del hecho relatado. La coherencia, el hilván, el movimiento brusco que ordena la cajita de vidritos es la verificación de que todo en México tiene un carácter teatral.

Prieto se dio cuenta cabal de ello, por eso inicia su texto con una alusión a la teatralidad de su mundo infantil, un mundo idílico, el del nacimiento del México independiente y su propia entrada a la vida, un mundo todavía colonial, bucólico, protegido:

Suelen los autores de comedias de magia, después de agotar su imaginación en vuelos imposibles, transformaciones milagrosas, abismos que se abren para descubrir palacios encantados, enanos que danzan, brujas que se desenvainan de un saco tenebroso y aparecen ninfas seductoras, lluvias de fuego y orgías de infierno, dar cuna y remate a sus fantásticas creaciones con una vista que llaman de gloria, porque en efecto, parece descender la gloria al suelo. (*Memorias*, pp. 51 y 52.)

El mundo teatral se descompone: de la pastorela y el coloquio se pasa a la comedia de capa y espada, a la zarzuela, a la pantomima, al teatro de títeres, a la farsa, al sainete, a lo operístico, y por fin de 1846 a 1855 a la tragedia. No puedo ahora ahondar en este asunto, baste con subrayarlo. ♦



restruccion

⁶ Guillermo Prieto, *El placer conyugal y otros textos similares*, Premiá, INBA, México, 1984.

Cuento y metaficción en México: a propósito de "La fiesta brava" de José Emilio Pacheco

LAURO ZAVALA

Durante los últimos quince años, casi desde la publicación en 1980 de *Narcissistic Narrative* de Linda Hutcheon, se ha sostenido en numerosos trabajos que la narrativa posmoderna en América Latina adopta la forma de metaficción historiográfica, de manera similar a lo que ocurre con la novela europea y norteamericana (A. Pulgarín, 1995; R. Cornejo-Parriaga, 1993). A partir de este supuesto se han realizado numerosas investigaciones sobre la llamada novela posmoderna hispanoamericana (M. C. Pons, 1996; R. Williams, 1995) y se ha acuñado el término *Nueva novela histórica* para referirse a ella (S. Menton, 1993).

Sin embargo, en todos estos estudios se ha dejado de lado al cuento, no sólo en América Latina, sino también en Europa y en los Estados Unidos. En el contexto de esta discusión, el interés del cuento "La fiesta brava" (que para algunos podría ser considerado como una novela corta) consiste en que se trata de uno de los pocos casos (si no es el único) de cuento hispanoamericano al que se podría considerar como metaficción historiográfica.

Para desarrollar esta idea será necesario presentar algunos antecedentes sobre la discusión contemporánea acerca de la metaficción y la narrativa posmoderna.

1. ¿Es posible teorizar sobre la metaficción?

Hay muchas formas posibles de definir a la metaficción, y cada una de ellas contiene una serie de presupuestos acerca de la naturaleza del lenguaje, acerca de los procesos de interpretación que ocurren durante la lectura de textos y acerca de la relación entre la escritura y la reflexión teórica acerca de esta escritura (M. Currie, 1995).

En estas notas adoptaré una definición según la cual la metaficción es una

estrategia de escritura (y de lectura de un texto cualquiera) en la que se ponen en evidencia, de manera explícita o implícita, las condiciones de posibilidad de la misma escritura (P. Waugh, 1984). Esta definición puede ser considerada como radical, pues parte del supuesto constructivista de que toda interpretación es una ficción (es decir, una verdad cuyo sentido es contextual), y del supuesto de que las ficciones literarias son sólo una de las muchas estrategias que utilizamos los seres humanos para dar sentido a nuestra experiencia.

Por otra parte, una definición mucho más sencilla, expresada desde la perspectiva del lector de textos literarios, podría ser, simplemente, todo cuento o novela cuyo tema, principal o secundario, es precisamente el acto de leer o escribir un cuento o una novela. En muchas ocasiones, el cuento o novela que el protagonista puede estar leyendo o escribiendo puede coincidir, al menos en su título, con el texto que el lector (real) se encuentra leyendo en ese momento.

La metaficción ha existido desde antes de la escritura del *Quijote*, aunque hay pocos textos paradigmáticamente modernos que tengan tal diversidad de juegos autorreferenciales. Podría pensarse en otras novelas canónicas, como *Jaques el fatalista* de Denis Diderot, *Tristram Shandy* de Laurence Sterne y *En-Nadar-Dos-Pájaros* de Flann O'Brien, entre muchos otros antecedentes de la metaficción novelística contemporánea.

Pero la atención recibida por estas y muchas otras novelas durante las últimas décadas tiene como referente crítico fundamental el trabajo de la investigadora canadiense Linda Hutcheon. En *Narcissistic Narrative* y varios trabajos posteriores, Hutcheon sostiene que no puede haber una teoría de la metaficción, sino tan sólo implicaciones para la teoría literaria a partir del estudio de la metaficción (L. Hutcheon, 1980: 155).

Sin embargo, la naturaleza misma de la metaficción tiene coincidencias con el giro retórico en la filosofía del conocimiento, de tal manera que la metaficción no es sólo otra forma, modo o técnica de la narrativa, sino una estrategia de escritura que puede contribuir a la disolución de las fronteras genéricas convencionales que han sostenido el discurso racionalista, es decir, las fronteras entre el discurso académico y el discurso literario; entre el discurso científico y el discurso utilizado en la vida cotidiana, o entre el discurso de la historiografía especializada y el discurso de la imaginación poética.

Así pues, a la tesis de que no se puede construir una teoría de la metaficción, se le puede oponer la tesis de que toda teoría narrativa es ya una teoría de la metaficción, pues en toda ficción hay un gradiente de metaficcionalidad. Asimismo, se puede sostener que toda ficción tiene, en alguna medida, diversos niveles de metaficción (W. Ommundsen, 1993). Esta tesis significa adoptar una postura perspectivista, según la cual todo texto puede ser interpretado de muy distintas formas, de acuerdo con la perspectiva adoptada para construir una interpretación particular.

2. La narrativa metaficcional en México

La metaficción es una estrategia de ruptura de la ilusión de realidad que tienen todas las interpretaciones narrativas de la realidad, incluyendo las que consideramos como literarias. Es por eso que la metaficción es una estrategia de escritura reflexiva característica de la narrativa moderna. Sin embargo, particularmente a partir de la segunda mitad de los años sesentas y principios de los años setentas —periodo en el cual fue escrito el cuento "La fiesta brava" del escritor mexicano José Emilio Pacheco— se escribieron diversas novelas hispanoamericanas de naturaleza metaficcional que despertaron un interés que rebasó las fronteras geográficas y lingüísticas de nuestra tradición narrativa, como es el caso de *Rayuela*, *Cien años de soledad*, *Yo el Supremo*, *Libro de Manuel*, *Tres tristes tigres* y *Entre Marx y una mujer desnuda*.

En el contexto mexicano, tan sólo durante el periodo de 1967 a 1982 el investigador norteamericano John Brushwood registra la publicación de varias docenas de novelas metaficcionales. Durante el año 1967, cuando se publica la novela metaficcional *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco, también se publican otras importantes novelas metaficcionales: *Los juegos* de René Avilés Fabila, *Cambio de piel* de Carlos Fuentes y *El garabato* de Vicente Leñero.

En los años inmediatamente posteriores también se publicaron importantes novelas mexicanas de naturaleza metaficcional. Entre ellas podrían mencionarse, a manera de ilustración, las siguientes: *El hipogeo secreto* (1968) de Salvador Elizondo, *Obsesivos días circulares* (1969) de Gustavo Sáinz, *Los largos días* (1973) de Joaquín-Armando Chacón, *El libro vacío* (1970) de Josefina Vicens, *Héroes convocados* (1982) de Paco Ignacio Taibo II, *ABECEDario o ABCDamo* (1980) de Daniel Leyva y *Palinuro de México* (1977) de Fernando del Paso, entre muchas otras.

En este punto sería interesante señalar que *Morirás lejos* es una de las novelas más estudiadas de la narrativa mexicana, junto con *Los de abajo* (1916) de Mariano Azuela, *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez, *Pedro Páramo* (1954) de Juan Rulfo y *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes. Es, tal vez, la novela metaficcional más ambiciosa de la literatura mexicana, junto con *Terra Nostra* (1975) de Carlos Fuentes, aunque el interés por su dimensión metaficcional aún está por ser explorado.

En el caso del cuento, la presencia de textos metaficcionales es relativamente escasa. Aunque es posible encontrar a numerosos cuentistas hispanoamericanos que han escrito cuentos metaficcionales en el siglo XX, ésta es una tradición que se ha desarrollado más en el Cono Sur que en otras regiones del continente. Los nombres de Jorge Luis Borges, Felisberto Hernández, Julio Cortázar, Enrique Anderson Imbert y Ricardo Piglia vienen a la mente, y son los antecedentes del tipo de cuento que nos ocupa. En el caso de México no hay muchos antecedentes para "La fiesta brava". Habría que pensar en "El café de nadie" (1926) de Arqueles Vela, "La mano

del comandante Aranda" (1949) de Alfonso Reyes, "Visión del escribiente" (1951) de Octavio Paz y "El nombre es lo de menos" (1961) de Carlos Valdés. Después de 1970 se publican "El grafógrafo" (1972) de Salvador Elizondo, "Relatos" (1978) de Alejandro Rossi y "Mephisto-Waltzer" (1979) de Sergio Pitol, y más recientemente encontramos algunos juegos metaficcionales en ciertos cuentos de Dante Medina, Guillermo Samperio, Vicente Leñero, Bárbara Jacobs, Martha Cerda y Óscar de la Borbolla. La metaficción es poco frecuente en el cuento mexicano, en comparación con su presencia en la novela, lo cual es otra razón para considerar a "La fiesta brava" como parte de una tradición narrativa poco desarrollada en México y, a la vez, como antecedente de una forma de escritura marcadamente experimental.

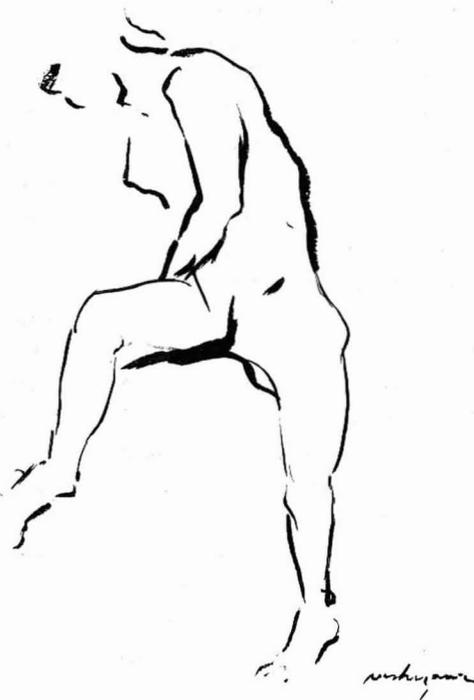
3. ¿Qué tiene la metaficción posmoderna que no tenga la metaficción moderna?

La idea central de estas notas consiste en señalar que la ficción y la metaficción posmodernas son radicalmente distintas en el caso de la novela y en el caso del cuento. Mi interés está centrado en la teoría literaria, y por esta razón no propongo una comparación entre los cuentos y las novelas, sino mostrar la insuficiencia del modelo que sostiene que toda ficción posmoderna es metaficción historiográfica, pues esta definición no es aplicable al estudio del cuento mexicano contemporáneo.

Así, la pregunta central en esta discusión puede ser formulada en los siguientes términos: ¿qué distingue a la metaficción moderna de la posmoderna, y en particular cómo se presenta esta diferencia en el caso del cuento hispanoamericano? Para empezar a responder a esta pregunta es necesario distinguir el cuento clásico, moderno y posmoderno.

En este contexto podemos señalar que el cuento clásico es epifánico, mono-

lógico y sigue una secuencia cronológica lineal. En el caso del cuento mexicano, esta tradición literaria caracteriza, por ejemplo, al cuento de la Revolución mexicana y a las formas del realismo y las vanguardias de la primera mitad del siglo. El cuento moderno surge en la segunda mitad de este siglo, y es en 1952 cuando se publica *Confabulario* de Juan José Arreola. En los años inmediatamente siguientes se publican otros libros de cuento indiscutiblemente modernos, como *El llano en llamas* (1953) de Juan Rulfo, *Los días enmascarados* (1954) de Carlos Fuentes y *¿Águila o*



sol? (1955) de Octavio Paz. En los cuentos contenidos en estas colecciones se encuentran elementos de la modernidad cuentística: espacialización del tiempo, experimentación con la estructura narrativa y con las reglas genéricas, y una intensificación del tono intimista del relato.

Pero es precisamente en el periodo de 1967 a 1971 cuando se inicia un cambio en la forma de escribir cuento en México, pues se adopta un tono lúdico y hay una fuerte presencia del humor y la ironía. En este breve periodo se publican en México *La ley de Herodes* (1967) de Jorge Ibarguengoitia, *La oveja negra* (1967) de Augusto Monterroso, *Inventando que sueño* (1968) de José Agustín, *Álbum de familia* (1971) de

Rosario Castellanos y *El principio del placer* (1970) de José Emilio Pacheco, que incluye el cuento "La fiesta brava".

El cuento posmoderno, en el que se juxtaponen elementos provenientes de la tradición del cuento clásico y moderno, puede ser definido como un cuento irónico, carnalesco, híbrido, altamente intertextual y que en ocasiones puede jugar con las fronteras canónicas para la extensión del cuento, llegando a rozar las fronteras de la novela corta o del cuento ultracorto, respectivamente.

Ciertamente, "La fiesta brava" tiene todos estos rasgos, y por ello es posible afirmar que este cuento es un ejemplo paradigmático de cuento posmoderno, independientemente de ser el único caso de metaficción historiográfica en la historia del cuento hispanoamericano.

4. El caso de "La fiesta brava" y otros cuentos posmodernos

Antes de concluir estas notas sería conveniente detenerse a observar algunos elementos narrativos de "La fiesta brava", que ha sido uno de los cuentos más estudiados en la historia del cuento mexicano contemporáneo.

Ya el título de este cuento tiene una naturaleza irónica, al referirse de manera ambigua al título del cuento de José Emilio Pacheco y al cuento que escribe su personaje principal. A su vez, como ha sido señalado por la crítica, el título recuerda al universo español, es decir, al lenguaje de una cultura dominante en el contexto del relato. A partir de ahí, el epígrafe funciona como intriga de predestinación, al anunciar la pérdida de identidad que sufre el protagonista, y que puede ser interpretada alegóricamente, en el contexto inmediatamente posterior a la masacre estudiantil de 1968.

Si reconocemos que, como ha escrito Borges, todo cuento cuenta dos historias, este cuento cuenta la historia de un cuento y la historia del cuentista que lo escribió, y que termina por borrar de su memoria el compromiso histórico que está en juego en esta escritura.

Desde esta perspectiva, los personajes y los espacios narrativos están definidos en función de una estructura de poder,

en la que uno de estos personajes es el director de la acción (Andrés, en su calidad de escritor), otro de ellos es el actor (Keller, en su calidad de personaje) y otro más es un espectador (Arbeláez, en su calidad de lector).

La superposición de tiempos imaginarios y tiempos históricos lleva a una superposición de la realidad textual y la realidad histórica, en la que esta última es engullida por la fuerza moral de aquella. Pero si toda narración puede ser estudiada como la transformación de las estructuras de poder en las que están inmersos sus personajes, en "La fiesta brava" nos encontramos ante una transformación de las funciones del escritor, el lector y los personajes. Al concluir la lectura de este cuento, el personaje que al inicio del cuento es un escritor, ahora queda convertido en personaje de su propia ficción, mientras el autor del texto metaficcional (Pacheco) se convierte a sí mismo en el lector irónico de su propia ficción. Pero tal vez la transformación más importante sea la que se efectúa en relación con el lector del cuento de Pacheco, pues este último es invitado a convertirse en el autor de su propia ficción, es decir, es confrontado con las estructuras que posibilitan la creación de sus propias ficciones, y por lo tanto, es llevado a asumir un compromiso con su propia condición histórica.

Éste es un cuento en el que la intertextualidad está al servicio de una transformación de las funciones narrativas, de tal manera que el lector termina siendo cómplice de un sacrificio ritual: el sacrificio de un personaje que traiciona el universo moral de su propia ficción debido al rechazo de su interpretación original de la historia.

Conclusiones

La característica más específica de la narrativa posmoderna, al menos en el cuento contemporáneo, no es la presencia de metaficción historiográfica, sino tal vez una intertextualidad itinerante, una especie de errancia intergenérica, cuyo reconocimiento es responsabilidad del lector.

Esto último lleva a reconocer que "La fiesta brava" no podría ser el único cuento hispanoamericano en el que hay una reflexión sobre las estructuras de poder que son

reproducidas o subvertidas narrativamente a través de la escritura, como ocurre en la Nueva novela histórica hispanoamericana.

La lectura subtextual que permite articular estas interpretaciones es responsabilidad de cada lector, y su presencia irónica puede reconocerse en algunos autores de cuentos mexicanos e hispanoamericanos contemporáneos, en los que se proponen diversos niveles subtextuales y alegóricos, no siempre explícitos.

El cuento posmoderno en México, entonces, tiene como antecedente directo a "La fiesta brava", precisamente por ser un ejercicio de escritura alegórica, cuyo sentido sigue siendo reconstruido por cada generación de lectores, y por el contexto en el cual cada una de estas lecturas se convierte, de manera particular, en una relectura irónica de la historia. ♦

Bibliografía

- Brushwood, John, *La novela mexicana (1967-1982)*, Grijalbo, México, 1984.
- Comejo-Parriego, Rosalía, *La escritura posmoderna del poder*, Fundamentos, Madrid, 1993.
- Currie, Mark, ed., *Metafiction*, Longman, Nueva York, 1995.
- Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Routledge, Londres, 1991 (1980).
- McHale, Brian, *Postmodernist Fiction*, Methuen, Londres y Nueva York, 1987.
- Menton, Seymour, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, FCE, México, 1993.
- Ommundsen, Wenche, *Metafiction?*, Melbourne University Press, Carlton, 1993.
- Pacheco, José Emilio, *El principio del placer*, Joaquín Mortiz, México, 1970.
- Pons, María Cristina, *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*, Siglo XXI, México, 1996.
- Pulgarín, Amalia, *Metaficción historiográfica. La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*, Fundamentos, Madrid, 1995.
- Waugh, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Methuen, Londres, 1984.
- Williams, Raymond, *The Postmodern Novel in Latin America. Politics, Culture, and the Crisis of Truth*, St. Martin's Press, Nueva York, 1995.

Leopoldo Alas. Colaboró en los números 543 y 552-553. Sus libros más recientes, en el género ensayo, son: *Hablar desde el trapecio* (Huerga & Fierro) y *Los amores periféricos* (Temas de Hoy). Actualmente codirige la colección de libros llamada Signos, editada por Huerga & Fierro.

César Cansino. Ha colaborado en los números 509, 538, 540, 556 y 558.

Iván Carrillo (Ciudad de México, 1970). Estudió la licenciatura en ciencias de la comunicación en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM. Tomó cursos de fotografía en la Escuela Activa de Fotografía y en el Centro de Capacitación Kodak Mexicana. Es fotógrafo independiente. Fue coordinador del archivo fotográfico del periódico *Reforma*. Actualmente escribe su tesis de licenciatura sobre Héctor García.

Sergio Fernández. Véanse los números 510, 539, 540 y 554-555. En este último número, en la sección Colaboradores, se anuncia la publicación en 1997 de su libro más reciente; el título definitivo de éste es *Miradas subversivas* (CNCA).

Javier Garcíadiego. Una colaboración suya aparece en el número 542. Es autor de *Ruidos contra científicos. La Universidad Nacional durante la Revolución mexicana* (COLMEX/UNAM) y *Porfiristas eminentes* (Breve Fondo Editorial). Actualmente prepara una biografía sobre Manuel Gómez Morín. Una primera versión del texto que publicamos fue leída en el homenaje de la UNAM a este ex rector en el centenario de su nacimiento, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, octubre de 1997.

Margo Glantz. Véanse los números 508 y 522. Es profesora emérita de la UNAM. Está adscrita al Sistema Nacional de Investigadores. Desde 1996 es miembro de la Academia Mexicana de la Lengua. En 1981 obtuvo el Premio Universidad Nacional. Algunos de sus libros más recientes son: *Esguince de cintura. Ensayos sobre narrativa mexicana del siglo XX* (CNCA), *Sor Juana Inés de la Cruz. ¿Hagiografía o autobiografía?* (UNAM/Grijalbo), *Sor Juana Inés de la Cruz.*

Placeres y saberes (Instituto Mexiquense de Cultura) y *Apariciones* (Alfaguara). El texto que publicamos fue leído en el Palacio de Bellas Artes en septiembre de 1997, como parte de la conmemoración de la muerte de Guillermo Prieto.

Gabriela Gutiérrez (Ciudad de México, 1965). Licenciada en ciencias de la comunicación por la UNAM, con la tesis *Elías Nandino: esplendor en el ocaso*. Ha desempeñado diversos trabajos de promoción cultural en instituciones oficiales y colaborado en publicaciones como *Época* y *El Financiero*. Actualmente coordina los proyectos especiales de la Coordinación Nacional de Descentralización del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Olga Harmony (Ciudad de México, 1928). Crítica de teatro. Fue profesora de tiempo completo en la Escuela Nacional Preparatoria. Ha colaborado en diversos medios; desde su fundación escribe para *La Jornada*. Es autora de, entre otros libros: *Letras vencidas* (cuentos, SPAUNAM), Premio José Revueltas del concurso convocado por SPAUNAM, 1977; *Los limones* (novela, Universidad Veracruzana), e *Ires y venires del teatro en México* (crítica, CNCA). Con su obra *La ley de Creón* (inédita) obtuvo el Premio Juan Ruiz de Alarcón otorgado por la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro al mejor estreno nacional de 1984.

Esther Martínez Luna. Colaboró en el número 559.

Luis Nishizawa. Véanse los números 525-526 y 550. En 1992 fue inaugurado en Toluca el Museo Taller Nishizawa, que presenta una exposición permanente de obras del artista. Es profesor emérito y doctor *honoris causa* por la UNAM. En 1996 le fue otorgado el Premio Nacional de Ciencias y Artes.

Pedro Ángel Palou. Sus colaboraciones aparecen en los números: extraordinario de 1993, 506-507 y 556. Ha publicado recientemente las novelas *Bolero* (Nueva Imagen) y *El último campeonato mundial* (Aldus), así como el relato *Pequeño museo de la melancolía* (UAP).

Víctor Sosa. Véanse los números 508, 522, 534-535, 539, 541 y 562.

Margarita Suzán Prieto (Ciudad de México, 1941). Licenciada en sociología por la UNAM. Es guionista y realizadora de cine y televisión. Entre 1979 y 1993 vivió en Nicaragua, donde, entre otras actividades en el Ministerio del Interior, se desempeñó como segundo jefe de la Dirección de Relaciones Públicas e Internacionales y directora del Departamento de Medios Audiovisuales; también fue miembro del equipo de apoyo del comandante Tomás Borge, a través de la Fundación La Verde Sonrisa. Entre otros premios, ha obtenido la Diosa de Plata como realizadora del cortometraje *3 mujeres 3* (1975). Escribió, junto con Valeria Prieto, *Dormir... sólo para soñar. Biografía de Julio Prieto* (edición en preparación).

Berta Taracena. Colaboró en el número 559.

Ernesto de la Torre Villar. Véanse los números: extraordinario de 1993, 522, 539, 551 y 556. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores.

Carlos Vázquez-Yanes. Véanse los números 536-537, 548, 550 y 557. En 1996 recibió la Medalla al Mérito Botánico de la Sociedad Botánica de México.

Lauro Zavala (Ciudad de México, 1954). Licenciado en ciencias de la comunicación por la Universidad Autónoma Metropolitana y candidato a doctor en literatura hispánica por El Colegio de México. Profesor en la licenciatura en comunicación social y en el doctorado en ciencias sociales de la UAM-Xochimilco. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores. Algunos de sus libros son: *Investigación humanística y producción editorial* (UAM-X) y *La seducción luminosa. Elementos de análisis cinematográfico* (en prensa, Premio al Libro de Texto de la UAM-Xochimilco en 1994); también es autor de, entre otras antologías: *Humor e ironía en el cuento mexicano* (Asociación de Escritores de Uruguay) y *La palabra en juego: el nuevo cuento mexicano* (UNAM).

**EXCLUSIVAMENTE
PARA
TRABAJADORES
UNIVERSITARIOS**

TIENDA UNAM
ENTRADA ÚNICAMENTE
CON CREDENCIAL

PUBLICACIONES UNAM

CONFABULADORES



Fábulas oscuras, *Bernardo Esquinca*
\$ 25.00

Duendes que habitan en la rancia penumbra de noches sin luna, vuelan vampiros, la muchacha que se convirtió en zorra. He visto a la mujer dragona.

Gramática fantástica, *Raúl Renán*
\$ 30.00

"A partir de este crucial momento el cuerpo y el alma del hombre quedan bajo la voluntad de las palabras. Sus decisiones, sus sentimientos, sus pasiones, el fuego de su libre albedrío."

Oriente de los insectos mexicanos, *Pablo Soler Frost*
\$ 30.00

Para los antiguos mexicanos los dioses estaban representados o asociados con los insectos; se podían convertir en éstos para realizar alguna obra, como el escarabajo que forma el primer hombre de barro, fueron, como insectos, nagueles, guías, mensajeros, conductores de almas, consejeros y aliados de los héroes.

Los rostros de Urania, *Enrique López Aguilar*
\$ 40.00

Narraciones eróticas: amor, enamoramiento, declaración, noviazgo, ternuras y caricias, sonrojos y temblores, sensualidad, impulsos sexuales, besos excitantes, exploraciones ansiosas de los dedos, frustraciones, pasión.

Últimos trenes, *Ignacio Padilla*
\$ 30.00

Medio siglo en un puesto de vigía, del anciano que colecciona asesinatos, fantasma que recibe los resultados de un análisis médico que indican que está vivo, de la desgracia de un poderoso genio.



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.



Su casa y otros viajes
Lunes a viernes 9:00 hrs.

Movimiento continuo
Lunes a viernes 13:20 hrs.

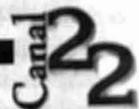
Entrecruzamientos
Lunes a viernes 13:35 hrs.

**TU
ESPACIO
DE
CULTURA
EN
RADIO**



CULTURA CON IMAGINACIÓN

La cultura también se ve



Red Cultural Nueve Treinta

Los acontecimientos culturales del día
en tres ediciones

19:00 hrs.

Al aire

Con Judith Moreno, Diana
Jiménez y Hiram
Rodríguez.

21:30 hrs.

Avance informativo

23:30 hrs.

Al aire

Con Myriam Mancera
y José Gerardo



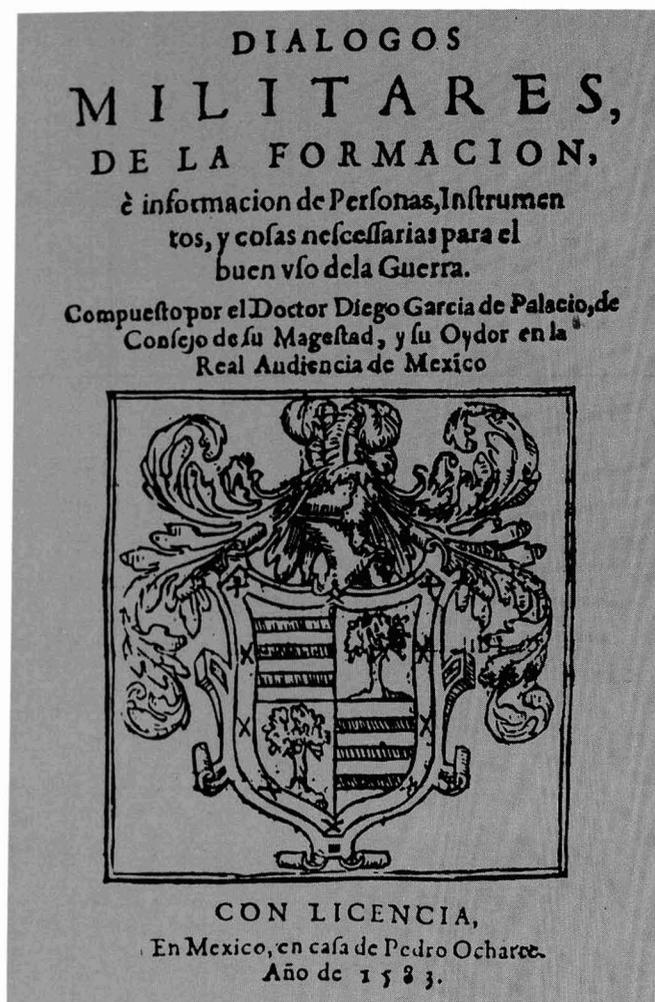
Dirección de noticias:
Guadalupe Alonso

De lunes a viernes



Consulte nuestra programación, envíenos a Noticia 224.1988 sus comentarios. Programación sujeto a cambios.

BIBLIOTECA NACIONAL DE MÉXICO
FONDO RESERVADO



Diálogos militares de la formación...

de Diego García de Palacio,
impreso en México por Pedro Ocharte en 1583

Esta obra constituye una de las adquisiciones más recientes de la Biblioteca destinada al Fondo Reservado y ha sido clasificada como parte de la Colección Impresos Novohispanos. Fue escrita en forma de diálogo entre un vizcaíno, que presume de ser un gran soldado por haber peleado en las guerras de Italia, y un montañés, que acaba de llegar de las Indias y a quien el vizcaíno le va haciendo preguntas. Las respuestas del montañés, cuyo propósito es demostrar que en las remotas tierras se sabía todo lo referente a la milicia, conforman un curso de arte militar. El autor presenta, entre otros asuntos, un tratado de matemáticas en toda su extensión, e incluye a la astronomía como ciencia necesaria a un capitán. También escribe acerca de la construcción y el uso de las armas y de la manera de formar ejércitos para la lucha.

