

REVISTA DE LINGÜÍSTICA Y LINGÜÍSTICA DE LA UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA VOL. 26, NÚM. 1, AGOSTO 1998 NÚM. 570-571

UNIVERSIDAD

REVISTA DE LINGÜÍSTICA Y LINGÜÍSTICA DE LA UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA VOL. 26, NÚM. 1, AGOSTO 1998 NÚM. 570-571



◆ Ilustración:
Leovigilo Martínez

◆ Textos sobre Boullosa,
Lara Zavala,
Malraux, Martín
Orfía Revilla

◆ Poemas
de Aridjis, Arista,
García y Lastra

◆ Peñán: Acerca del cuento
◆ Moreno de Alba:
Stereotipos literarios de Valle y Zapata
◆ Aréchiga: Rasgos comunes de las épocas de los poetas

01701851330081

UNIVERSIDAD DE MÉXICO

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Junio 1998

◆
Núm. 569

- ◆ Ilustra: Saúl Kaminer
- ◆ Poemas de Huerta,
León-Portilla
y Sánchez Mayans



- ◆ Un relato de Daniel Sada
- ◆ La "verdadera" muerte
de Moctezuma II
- ◆ Erotismo y poesía
femenina posfranquista
- ◆ Transformación
de las asociaciones
empresariales
- ◆ Textos de Berenzon Gorn,
Cereiido, Galindo,
Garrido, Monmany
y otros

Llame a los números 666 3496, 666 3624 y FAX 666 3749
y acudiremos a tomar su suscripción dentro del D.F.



Coordinación de Humanidades

UNIVERSIDAD DE MÉXICO

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Director: Alberto Dallal

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

Coordinador editorial: Octavio Ortiz Gómez

Corrección: Amira Candelaria Webster

Publicidad y relaciones públicas: Rocío Fuentes Vargas

Administración: Leonora Luna Téllez

Diseño y producción editorial: Revista *Universidad de México*

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 por 12 números: \$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>

JULIO-AGOSTO 1998
NÚM. 570-571

Índice

- ◆ 2 ◆ **Presentación**
- FEDERICO PATÁN ◆ 3 ◆ **Un cuento es un cuento
es un cuento**
- HOMERO ARIDJIS ◆ 8 ◆ **Dos poemas**
- JOSÉ G. MORENO DE ALBA ◆ 10 ◆ **Villa y Zapata: sus estereotipos
en la literatura**
- HUGO ARÉCHIGA ◆ 20 ◆ **Rasgos comunes de las ciencias
y las artes en la cultura actual**
- HÉCTOR GARCÍA ◆ 25 ◆ **Los gatos**
- ARTURO GÓMEZ-LAMADRID ◆ 26 ◆ **André Malraux:
estética y metamorfosis**
- ENA LASTRA ◆ 33 ◆ **Dos poemas**
- ENRIQUE FRANCO CALVO ◆ 35 ◆ **Leovigildo Martínez: el arte
como proyecto ancestral**
- MIGUEL G. RODRÍGUEZ LOZANO ◆ 43 ◆ **De Zitilchén: la relevancia
de un espacio ficticio**
- MARIO ENRIQUE FIGUEROA ◆ 48 ◆ **Unas piernas memorables**
- ERNA PFEIFFER ◆ 52 ◆ **Nadar en los intersticios del discurso:
la escritura histórico-utópica
de Carmen Boullosa**
- CUAUHTÉMOC ARISTA ◆ 59 ◆ **Tres poemas**
- PABLO YANKELEVICH ◆ 62 ◆ **Arqueología de una presencia:
México y Arnaldo Orfila Reynal**

LA EXPERIENCIA CRÍTICA

- SERGE I. ZAÏTZEFF ◆ 69 ◆ **Cinco cartas de Ricardo
E. Molinari a Genaro Estrada**
- MIGUEL BAUTISTA ◆ 71 ◆ **Cuarenta años de *La región
más transparente***
- ◆ 73 ◆ **Colaboradores**

Presentación



Recientes polémicas y presentaciones de libros, así como finales de ciclos y periodos editoriales, nos indican que en México se ha intensificado y renovado el autoanálisis y la ubicación histórica. Como nuestro país, muy pocas naciones se convierten sistemática y perennemente en objeto de autoidentificación. Los mexicanos nos preguntamos, desde la Colonia, quiénes somos, si tenemos destino claro, si nuestras raíces aportan elementos que señalen nuestro futuro, etcétera. Lo más notable de este proceso de autoinvestigación es que sus productos siempre ensanchan nuestra cultura, la hacen, si no menos misteriosa, sí más fructífera. Sus aplicaciones cotidianas dan lugar a que de nueva cuenta nos observemos y reflexionemos. Tal vez en esta constante indagatoria hemos descubierto rasgos que nos han marcado decisiones y puntos de inflexión. O tal vez hay elementos acumulados en nuestro acervo cultural que el día de mañana explicarán nuestras conductas, virajes, saltos y aportaciones internacionales. En el número que hoy presentamos la mayor parte de los materiales se ocupan de lo mismo: nosotros, nuestro pasado, nuestra manera de ser, nuestros personajes paradigmáticos. ♦

Un cuento es un cuento es un cuento



FEDERICO PATÁN

Conviene iniciar este proceso de exploración mediante una pregunta: ¿de qué manera se transforma en cuento la realidad? Conviene porque en tal pregunta se encierra el misterio último: el tránsito oculto por el cual esa realidad adquiere presencia literaria. La cuestión no es sencilla y mucho menos simple. Hay un sinnúmero de testimonios venidos de los propios escritores, donde se pretende hallarle causas a tal misterio. De las muestras que conocemos, ninguna lo consigue. Hay, sí, muchas anécdotas sobre cómo una imagen produjo la idea de un cuento, de cómo esta o aquella lectura dio pie a una trama, de cómo un incidente pasajero adquirió carne suficiente para transformarse en escritura. Pero la química misma que permite recoger esa imagen, la impresión de lectura o el incidente pasajero y llevarlo a la condición de arte no parece haber sido precisada. Acaso porque no sea aconsejable precisarla.

Leo: "Sin el proceso de rastreo que engendra el no saber, sin la posibilidad de dirigir la mente hacia rumbos imprevistos, no existiría la creación" (Barthelme, 70). Medito: ¿será entonces toda creación una busca de saber? La idea me resulta atractiva y hasta convincente. Del pecado original llego mediante un salto metafísico a esta sugerencia: necesitando la vida que se la explore para que se la explique, inventó a los cuentistas como uno de los muchos medios para verse comprendida. ¿Será cuestión de arriesgarse con los filósofos? Leo: creación es "una forma cualquiera de causalidad productora", que meramente describe el sentido; tiene como una de sus características "la falta de necesidad del efecto con referencia a la causa que lo produce" (Abbagnano, 256), provocándome esto una cierta perplejidad, pues si lo llevo a la cuentística pu-

diera estarme diciendo que el cuento es un producto un tanto azaroso de la realidad y, por ende, el misterio aquel de mi párrafo anterior continúa en pie, impertérrito. O bien pudiera resumirlo todo diciendo que los escritores son escritores porque son escritores. Paso ahora, sin permitirme romanticismos, a la posibilidad de la inspiración. De las dos explicaciones posibles, la externa y la interna, elijo esta última porque me dice que "the unconscious or subconscious is the main source of creative activity" (Cud-don, 451). No es difícil suponer a partir de esto que la vida se introduce en nuestra mente, hace allí sus labores de convencimiento y surge en forma de cuento. ¿Cómo? Misterio.

No es aconsejable recurrir a los teóricos de la literatura. Funcionan a partir de que "la causa que lo produce" ya produjo el "efecto", sea o no por necesidad. ¿Qué nos dicen entonces los productores de cuentos? Es en ellos donde ocurre la química de la transformación y es de ellos de donde debiera venir un buen razonamiento. Adelantemos, pues, en nuestro camino. La lectura de cuatro textos, hecha en distintos momentos y por distintas razones, se unió al tema que me interesa para llevarme a la relectura de dichos textos en un tiempo único y continuado. Como suele suceder en tales ocasiones, la aproximación permitió comparaciones interesantes, de las que paso a hablar. Primero, los actores: Julio Cortázar (1914-1984), argentino; Guadalupe Dueñas (1919), mexicana; Lorrie Moore (1957), estadounidense, y Grace Paley (1922), asimismo estadounidense. Por tanto, tres culturas y dos idiomas distintos. En cuanto a nacimiento, tres de los autores radican en una zona temporal bastante próxima y la cuarta se dis-

para, ya que pertenece a un par de generaciones después. Esto resulta útil, pues permitirá ver si se han dado cambios de perspectiva sustanciales con el transcurso de los años.

En segundo lugar, los textos: de Cortázar "Diario para un cuento", del libro *Deshoras* (1983); de Guadalupe Dueñas "Carta a una aprendiz de cuentos", del libro *No moriré del todo* (1976); de Lorrie Moore "How to Become a Writer", del libro *Self-Help* (1985), y de Grace Paley "A Conversation With My Father", del libro *Changes at the Last Minute* (1974). Aquí, los años de escritura se acercan bastante, pero es de comentar que Moore se consagra al tema cuando está por llegar a los treinta y los demás lo exploran teniendo una experiencia mucho mayor en el campo de las publicaciones, diferencia que, justamente, establecerá la variante de mayor interés.

En tercer lugar, el género. Se trata de cuentos dedicados a explicar lo que el cuento significa o los modos de funcionamiento del género. En otras palabras, explorar la sustancia íntima del cuento mediante la práctica del cuento. Porque los caminos de la teoría son interesantes, pero externos. En ellos me encuentro con propuestas del tipo siguiente: "When it comes to classification this is one of the most elusive forms. It is doubtful, anyway, whether classification is helpful" (Cuddon, 865), que me parece una posición de mayor inteligencia y honradez que decirme "the short story is a flexible narrative form ... usually less than 15 000 words in length" (Lemon, 4), donde un texto que se me escapara hasta las 17 000 palabras correría el riesgo de verse clasificado como *novela*, cuando toda su parafernalia interna estuviera hablando de cuento. Por ello la extensión es un síntoma de género muy relativo y conviene atender a otras dimensiones de la composición. Quizás el equilibrio entre extensión y tensión que Poe exigía o bien la unicidad de intención en cuanto a la historia.

Pero aquí me interesan menos las condiciones externas de la composición que el resorte interno del cual surge el impulso de crear. A esto se refieren directamente los textos elegidos. Paley confiesa que "in 1954 or 1955 I needed to speak in some inventive way about our female and male lives in those years" (Paley, ix). "Inventive" por un lado y "lives" por el otro me parecen subrayables. La segunda palabra me remite a lo que dije antes: la vida utiliza a los cuentistas porque necesita que se la ex-

plique y explique. Pero un individuo cualquiera puede entregarnos su vida sin alcanzar ese modo "inventivo", donde se resume la esencia de la literatura. "Yo, señores, soy de Zapotlán el Grande. Un pueblo que de tan grande nos lo hicieron Ciudad Guzmán hace cien años." Arreola, desde luego. Y en simples dos líneas la presencia de la expresión oral en lo narrativo, el buen humor y la ironía, la prosa límpida y precisa. Lo "inventivo", pues, que se opone a las fichas de enciclopedia donde una persona se limita a nacer, madurar y morir apresada por los fieros grilletes de las fechas y los datos.

Entonces, tres cuentistas nos hablarán de cómo escribir un cuento sobre cómo escribir un cuento, con la última participante yendo al terreno más general de lo que ser escritor significa. Veamos ahora el acercamiento elegido. Porque un cuento se va por distintas vías, dependiendo esto de lo que intente expresar el escritor. Así, Cortázar utiliza las características de un diario, Dueñas envía una



carta, Moore parece estar dirigiéndose a un *tú* genérico y Paley opta por una conversación. Independientemente de que estos disimulos genéricos van dirigidos a los lectores que ustedes y yo representamos, cada una de estas elecciones formales significa un modo de entregar el contenido. Y aquí es hora de presentar a los narrarios. Cortázar ninguno tiene. Porque si diario es el monólogo escrito que una persona emprende día a día, para no olvidarse de lo vivido o intentar entender lo experimentado, a nadie lo dirige, bien que el acaecer futuro pudiera convertirlo en sustancia de interés general. Por tanto, quien escribe el diario en el cuento del argentino lo escribe de modo tal que lo sorprendemos hablando consigo

mismo. Es decir, entramos furtivamente en las meditaciones del diarista.

El cuento de Guadalupe Dueñas se viste de carta. Esto supone un destinatario que, con anterioridad, solicitó los consejos que ahora se le están dando. Supone, asimismo, un corresponsal ducho en los temas de los cuales habla. Y con mucha soltura, es de agregar. Pero introduzco aquí otra consideración: en el texto de Cortázar las lucubraciones en torno a la escritura de un cuento brotan de una necesidad interna, e íntima, de escribir dicho cuento. En Dueñas el impulso de explicación tiene una motivación externa y se lo resuelve mediante la creación de una escritura que por ahora llamaré *de fuera*. Moore es el caso de mayor complicación, desde este ángulo que examino, pues su texto pudiera ser un mero manualito sobre cómo “volverse escritor” y, por tanto, estar dirigido a un público amplio y no singularizado como en los casos anteriores. Paley crea una situación de diálogo entre su *yo* personaje y su padre.

Lo anterior significa también variantes en cuanto al momento de la escritura. Es decir, un mínimo de cuidado en la lectura hace ver que el “diario” se va escribiendo día a día y que lo vamos leyendo según se lo escribe. No pasa lo mismo con la carta, pues nada me impide suponer que ya la recibió la destinataria y hacemos la lectura de modo paralelo a ella; nada impide suponer, y es una de las delicias de ese cuento, que hacemos la lectura mientras se redacta la epístola. Si la teoría del manual es cierta en el caso de Moore, entonces la lógica lleva a deducir que el lector entra en funciones después de haber llegado a sus manos el texto. En “A Conversation With My Father” una charla sólo puede darse con la presencia de las dos personas y en el momento exacto de ocurrir, por lo cual no hay vuelta de hoja: leemos lo que justo en ese momento se está dando entre los personajes. Lo anterior afecta el sentido de las meditaciones en torno de cómo escribir un cuento. Porque el personaje de Cortázar pondera en el interior de su ser las conveniencias de esta o aquella decisión escritural respecto a una trama que se va construyendo en el acto de pensarla. Dueñas da consejos de orden general, a los que no hay respuesta inmediata por parte de la receptora, caso idéntico al que ocurre en el texto de Moore. Con Paley el diálogo lleva a un intercambio de opiniones sobre la naturaleza de la literatura. Dos textos son, por lo antes visto, de orden didáctico y dos de meditación, si cabe esta palabra. Dos se van por la vía de las recetas y dos caminan proce-



dos un tanto más complicados. Y estos dos resultan, quizás, los más ricos en cuanto a consideraciones sobre el género y en cuanto a la puesta en práctica del mismo.

Ahora, los personajes. Cortázar se pone de personaje en el cuento o pone de personaje a un escritor al que puede confundirse con el autor, pues los datos insertos en el discurso pertenecen a lo que sabemos de éste. Pero lo único posible de afirmar es la condición de escritor que ese personaje tiene. Con Dueñas la situación resulta similar, pues sabemos del narrador homodiegético que conoce el oficio de cuentista, pero aquí se ha escamoteado cualquier dato por medio del cual pudiéramos unir a la Dueñas del mundo real con aquella posible dentro del texto. Lo mismo ocurre en la propuesta de Moore, donde ninguna información concreta une al autor con quien narra. Éste, desde luego, conoce el mundo de la literatura. Paley hace lo mismo que Cortázar: incluir un personaje que sin más pudiera ser ella, si bien el anonimato a que se lo sujeta en el texto impide una conclusión así de tajante. Como elemento de contraste, tres de los cuentos insertan un personaje receptor. En dos de los casos —Dueñas y Moore— suponemos en tal dialogante un conocimiento menor que en el consejero. Esta disparidad permite, justamente, el traslado de información de un continente al otro. Paley complica un tanto más la situación, pues el personaje opositor no cede terreno en sus derechos como lector. Quiere un cierto tipo de literatura y lo defiende con razones no fáciles de marginar. Con ello, el intercambio va enriqueciendo la idea de escritura que finalmente se impone. Cortázar, sujeto a un diario, no puede incluir ese personaje y resuelve la situación mediante comentarios a su propia actividad.

Cuando, dejando atrás los personajes, entramos a la historia, es de notar una coincidencia significativa: tres de los cuentos buscan la anécdota sentimental. No en el sentido amoroso, sino en el de examinar alguna situación de orden psicológico. No hubo preferencia por una trama política, de ciencia ficción o detectivesca. Lo cual significa que los narradores hallan en los acontecimientos psicológicos un terreno más fértil para meditar sobre la literatura. Puesto a examinar el asunto, se me ocurre una explicación sencilla: dado que está sobre el tapete la relación entre vida y escritura, recurrir a un proceso narrativo que refleje lo cotidiano en la clase media permite invitar al lector a un tipo de experiencia que comparte. O, dicho con alguna exageración, ese lector siente menos *literatura* este tipo de propuesta que otra como la gótica o la rosa, donde percibe en el cuentista un mayor intento de entretenerlo llevándolo a mundos más separados de lo diario.

Aquí, Cortázar propone la fórmula de mayor complejidad. Un recuerdo de cuarenta años atrás, la amistad surgida entre el narrador y una prostituta llamada Anabel, lo pone en ánimo de volver cuento lo ocurrido. Es decir, traza un primer contacto entre la realidad vivida y su utilización como material literario. Con esa malicia lúdica típica de su modo escritural, introduce como aparente digresión otro ser real, Bioy Casares, para informar que éste crea una zona de separación entre sí y sus personajes, lo cual le permite manejarlos con objetividad, distanciamiento que al narrador le es imposible incluso cuando inventa seres. Ya estamos metidos en uno de los problemas teóricos más interesantes de la composición literaria. Porque Dueñas simplemente decide que una viejecilla sea protagonista de su historia, una viejecilla “nerviosa, mínima, empolvada, seca y repugnante...” (p. 11). Allí donde Cortázar irá componiendo lentamente la psicología de Anabel, Dueñas con cinco adjetivos contundentes traza al personaje. Desde luego, lo irá transformando según lo pida la necesidad de las ejemplificaciones utilizadas. Así se enfrentan dos maneras de escribir: el retratar desde el exterior y el ir retratando al personaje mediante sus actos y sus palabras. A pedido de su padre, la narradora de Paley inicia un cuento: “Once in my time there was a woman and she had a son” (233). Hay un asomo aquí de cuento folclórico, de expresión casi oral encaminada a trazar antes una situación que una psicología. El padre se queja de inmediato: “You left everything out. Turguenev wouldn’t do that. Chekhov wouldn’t do that” (*ibid.*). Y claro, voy en busca de apoyo y lo encuentro expresado así: “It is the



soul that matters, its passion, its tumult, its astonishing medley of beauty and vileness” (Woolf, 251).

¿Partimos del alma, entonces, para luego buscarle un vestido literario? Tal parecen decirnos los autores que estamos analizando. Moore aclara, respecto a su protagonista, que de asistencia en asistencia a talleres literarios se afana por convertirse en autora: “In three years there have been three things: you lost your virginity; your parents got divorced; and your brother came home from a forest ten miles from the Cambodian border with only half a tight...” (264). Curiosamente, esa protagonista consigue escribir algo sobre los dos primeros sucesos y nada sobre el tercero, porque “there are no words for this. Your typewriter hums. You can find no words” (*ibid.*). Algo en nosotros se rehúsa a tal afirmación. La literatura puede abordar cualquier aspecto de la vida. Acaso los cuarenta años entre la experiencia del Cortázar-personaje y su anécdota nos expliquen esto: Moore le insinúa a su heroína que todo es cuestión de reproducir las emociones cuando ya se han enfriado. Consejo antiguo, pero muy útil. La Paley-personaje informa a su interlocutor que en ocasiones un personaje se rehúsa a funcionar. A la pregunta de ¿qué haces entonces? responde ella: “Well, you just have to let the story lie around till

some agreement can be reached between you and the stubborn hero" (234). Mientras escribe su cuento sobre cómo quisiera escribir un cuento, el personaje de Cortázar deja ver también algo muy sencillo de explicar: toda obra debe llegar a su madurez antes de que se vuelva dócil a la pluma.

Aquí, otro aspecto unido al anterior: "No existen situaciones generales; y nada que sea común entre las personas, conviene a los personajes" (Dueñas, 12). Cuestiono tal afirmación: ¿no busca, no intenta la narrativa darnos lo "general", para que seamos capaces de comprender las situaciones ajenas? No, me digo al cabo de un momento. En Paley la objeción del interlocutor viene justamente de eso: "Once in my time there was a woman and she had a son" es lo "general", pero ha quedado fuera todo. Ese todo es la singularización del caso mediante rasgos distintivos sólo a él pertenecientes. En Cortázar, una prostituta necesitada de amanuense puede ser la situación general. La forma en que se relacionan ambos personajes les da una dimensión humana inimitable. Por tanto, será necesario rectificar el texto y la Paley-personaje lo cambia así: "Once, across the street from us, there was a fine handsome woman, our neighbour. She had a son whom she loved..." (Paley, 234). Sin duda incluso esto puede ser mejorado, pero mucho se ha avanzado desde la propuesta inicial y, desde luego, entramos ya en terrenos de la malicia literaria, que permite al escritor decidir cuando un texto resulta insuficiente y, en contraparte, cuando es desaconsejable seguir corrigiéndolo. A nuestra viejecilla ¿cómo podemos mejorarla? Tal vez así: "Friné vive sola (mejor)... Friné, recargada en la mecedora, sueña... (también)... Friné sueña y un temblor de vidrios la despierta..." (Dueñas, 14). Es de confesar que con esto ya entramos en terrenos de mayor profundidad literaria. Nadie me propone ahora que Friné haya quedado totalizada en cinco adjetivos venidos de fuera. Me dicen, cosa muy distinta, que sueña y que hay un temblor de vidrios y en ese soñar y en ese temblor de vidrios introduzco yo misterios que desconozco pero intento desentrañar. ¿Estará allí el de escribir? Al menos, hemos quedado más cerca de él, lo cual ya es ganancia. Nos hemos aproximado a esa sombra modélica que todo escritor guarda en la cabeza y sabe inalcanzable.

Quizás los misterios aparezcan en lo siguiente: la trama que se nos cuenta no es el cuento. Es decir, se inventa o se recuerda un incidente (la amistad con una prostituta, una viejecilla relacionada con un gato, la mujer que vive frente a nosotros, el hermano que vuelve de la guerra) con el propósito de insinuarnos algo más. Es decir, hay en

Cortázar, en Paley y en Dueñas el desarrollo de una anécdota y la exploración de muchas posibilidades de historias en Moore. Pero bajo la superficie de tales historias el propósito es el de explorar un problema en específico: cómo narrar (para volver singular) lo que de otro modo quedaría en una generalización. Y entonces, al buscar ese cómo, surge la intención profunda de los cuentos: señalarnos que el cómo se narra da razón de ser al qué se narra. La trama concebida queda enmarcada en las meditaciones sobre el proceso de escribirla, y éste se transforma en el protagonista real de lo narrado. Con lo cual venimos a probar que la imagen de superficie dada por un cuento no corresponde a la imagen en profundidad, que aquella primera se limita a darle sostén a esta segunda. O, dicho de otra manera, se entregan dos cuentos: uno primero, basado en la fábula, y uno segundo, brotado de la fabricación de esa fábula. Y si bien el misterio último de la creación sigue oculto por las imposibilidades de asirlo, el oficio de escribir nos ha quedado mucho más claro en sus funciones y en sus propósitos. ♦

Bibliografía

- Abbagnano, Nicola, *Diccionario de filosofía*, tercera reimprisión, FCE, México, 1983.
- Barthelme, Donald, "No saber", en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento II: La escritura del cuento*, Difusión Cultural/UNAM (Serie El Estudio), México, 1995.
- Cuddon, J. A., *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Penguin Books, Londres, 1991.
- Cortázar, Julio, "Diario para un cuento", en *Cuentos completos/2*, Alfaguara (Serie Iberoamericana), Madrid, 1994, pp. 488-509.
- Dueñas, Guadalupe, "Carta a una aprendiz de cuentos", en *No moriré del todo*, Joaquín Mortiz (Serie el Volador), México, 1976, pp. 11-19.
- Lemon, Lee T., *A Glossary for the Study of English*, Oxford University Press, Londres, 1971.
- Moore, Lorrie, "How to Become a Writer", en Susan Cahill (comp.), *New Women & New Fiction*, A Mentor Book, Nueva York, 1986, pp. 260-267.
- Paley, Grace, "A Conversation with my Father", en *The Collected Stories*, Farrar, Strauss Giroux, Nueva York, 1994, pp. 232-237.
- Woolf, Virginia, "The Russian Point of View", en *The Common Reader*, Harcourt, Brace and Cia., Nueva York, 1948, pp. 247-256.

Dos poemas



HOMERO ARIDJIS

Zona rosa revisited

La zona rosa es gris
el domingo en la mañana.
Todos parecen dormir:
poetas, putas, policías.
En las casas rojas,
el sábado en la noche
pálidas adolescentes
fueron ángeles fornicadores.
A la puerta de los antros
sólo hay porteros desvelados.
El cliente principal del café
de Cora es el coraje.
Sin nadie a quien asaltar
no hay taxistas en la calle.
Aún la misma calle
avanza hacia el pasado
para buscarte,
sin llaves en la mano.

El ángel del metro

¿Eres tú, desconocida,
parada junto a mí,
el ángel del metro?

¿Eres tú, la que va
de estación en estación
midiendo con los ojos
sombras y distancias?

¿Eres tú, imperturbable,
la que camina entre cuerpos
apresurados y maletas hinchadas
como panzas de vacas?

¿La sospechosa aquella,
que siguen dos policías,
culpable de haber abierto
las puertas cerradas?

¿Eres tú, viajera
de los trenes del mediodía,
el ángel de las multitudes
y de los misterios cotidianos?

¿Adónde vas en ese vagón,
a toda velocidad, mirando
tras los cristales los rostros
que para siempre se quedan atrás?

Dime, ¿en qué paradero de la noche
debemos encontrarnos, para que
lejos de los túneles del tiempo
tomemos juntos el último metro?

Villa y Zapata: sus estereotipos en la literatura

JOSÉ G. MORENO DE ALBA

Desde hace más de cuatro años, no sólo en México, sino en todo el mundo, se viene oyendo hablar del Ejército Zapatista de Liberación Nacional. Mucho menos conocido que el anterior, hay otro movimiento, cuyo principal radio de acción es el Distrito Federal, que pretende obtener beneficios para las capas más desprotegidas de la sociedad urbana, y que se hace llamar Frente Revolucionario Francisco Villa. Nótese que en las denominaciones que a sí mismos se han dado estos grupos rebeldes aparecen, respectivamente, los nombres de dos caudillos de la Revolución mexicana, a los que estarán dedicadas estas líneas: Emiliano Zapata y Francisco Villa. No hay o, al menos, no son conocidos por la totalidad de los mexicanos, otros levantamientos en los que se enarbolan banderas revolucionarias y que se designen con nombres de otros caudillos del movimiento que transformó nuestro país en las primeras décadas de este feneciente siglo xx.

Cualquiera que se asome a la historia oficial —por llamarla de alguna manera— de la Revolución mexicana, al momento se percatará de que en ella ocupan lugar destacadísimo varios personajes (Madero, Carranza, Obregón...), cuyos nombres y, lo más importante, cuyas gestas más o menos heroicas, cuyas colaboraciones para un México más justo, para un país más organizado, etcétera, no han inspirado a los modernos movimientos de liberación. Los rebeldes mexicanos contemporáneos no se identifican con esos caudillos oficiales, sino con otros, como Zapata y Villa que, en el santoral político, ocupan posiciones o menos importantes o, al menos, más discutibles.

No quiero decir, que quede claro, que estos dos personajes estén totalmente fuera de la nómina oficial de héroes

nacionales. Siempre se ha reconocido en Zapata, mucho más que en Villa, un elemento importantísimo en la historia reciente de México, especialmente en lo que se refiere al agrarismo, al combate al latifundismo, al fomento del ejido.

En las líneas que siguen se intenta describir sucintamente los que podrían denominarse los estereotipos —“imagen o idea casi inmutable”, dice el diccionario— que de ellos formaron algunos textos literarios —narrativos, líricos y, también, ensayísticos— referentes a la Revolución y, cuando sea posible, comparar estas apreciaciones, no pocas veces encomiásticas y casi siempre tolerantes y justificatorias, con algunas otras, críticamente objetivas, vertidas por algunos biógrafos e historiadores.

Su carácter belicoso y sus poco elegantes formas de relacionarse con los políticos hacen de Zapata y Villa personajes no siempre gratos para muchos de los que, hasta ahora, siguen ostentando el poder, en otras palabras para los triunfadores (y sus herederos) que se encargaron de escribir o inventar una historia oficial que, lamentablemente, para muchos tiene aún vigencia. Por lo contrario, explicablemente, esas mismas condiciones los convierten en los caudillos más genuinamente populares de la Revolución mexicana, dentro y fuera de México.

Son los líderes revolucionarios que, con mayor frecuencia, aparecen en la literatura mexicana referente a ese movimiento que, desde muy temprano —Azuela escribe su novela *Andrés Pérez, maderista* en 1911, cuando ni siquiera había asumido Madero la presidencia (lo que acontece en noviembre de ese año), y *Los de abajo* en 1914, apenas tres años después del primer estallido de la guerra—

hasta nuestros días, se ha venido escribiendo y publicando. Es asimismo probable que los mejores corridos de la Revolución¹ sean los que sabrosamente cuentan sus anécdotas heroicas. Son también numerosas las películas que se han filmado, dentro y fuera de México, que tienen como protagonistas a Villa y Zapata, a veces interpretados por famosos artistas. ¿Quién no recuerda a Pedro Armendáriz en el papel de Francisco Villa y a Marlon Brando en el de Emiliano Zapata? Eisenstein, Conway y Kazan, famosos directores, también fijaron su atención en estos legendarios personajes. Tengo noticias de que un director mexicano, que goza de cierto prestigio, Alfonso Arau, está por estos días filmando una nueva película sobre Zapata. Por lo contrario, los demás caudillos, ciertamente figuras centrales e indispensables en cualquier tratado histórico, raras veces han inspirado relatos literarios, aunque las hazañas de algunos de ellos, principalmente de Madero y Carranza, son cantadas en algunos hermosos corridos de la Revolución. Es notable que no haya —por lo menos yo no conozco ninguna— novelas o relatos novelados sobre Madero u Obregón y que alguna que se ha escrito en relación con Venustiano Carranza —*El rey viejo* (1959) de Fernando Benítez, por ejemplo, inspirada en la crónica *México-Tlaxcalantongo: mayo de 1920* (1932) de Francisco Urquiza— más parezca historia novelada que novela histórica. En definitiva no parece aventurado decir que, si no tanto Zapata, al menos Villa ha sido mucho mejor tratado por la literatura que por la historia. Aun así, los mejores libros académicos sobre Zapata, como los de John Womack, sea por caso —*Emiliano Zapata y la Revolución en Morelos* (1965) y *Emiliano Zapata y la Revolución mexicana* (1969)—, no son exactamente biográficos o, si se quiere, no son los pasajes de su biografía los que más le interesan al autor; y los excelentes textos de Martín Luis Guzmán sobre el caudillo del norte —en *El águila y la serpiente* y, sobre todo, en las *Memorias de Pancho Villa*— están más próximos a la apasionada narración novelesca que al casi siempre frío rigor del testimonio histórico.

Lo que parece indudable, en todo caso, es que la biografía y, sobre todo, el carácter de Villa y de Zapata los han conducido a ser personajes literarios e incluso legendarios, mejor que históricos. Son muchos sus rasgos estereotípicos y muy numerosos los textos que los han venido fijando, desde la segunda década de este siglo hasta nuestros

días. Elemento esencial en el estereotipo —de Villa sobre todo, pero también de Zapata— es el carácter verdaderamente controvertido de su biografía: sus innumerables hazañas no pueden verse desapasionadamente, son casi todas ellas o heroicas o salvajes, son siempre o severamente criticadas o ensalzadas con encomios. Los que podrían llamarse rasgos *negativos* del estereotipo están prácticamente ausentes —o muy disminuidos frente a los *positivos*— en algunos textos literarios, en los buenos y en los malos textos pues, como es de esperarse, de todo hay. Son empero destacados en la mayor parte de los ensayos históricos. En ocasiones lo que sucede es que el narrador, el panegirista o el poeta convierten un aparente vicio, limitación o error en una verdadera virtud. En otras palabras, la narrativa corrige, en muchos casos, a la historia oficial.

Véase, primeramente, cómo una evidente limitación, en ambos personajes —me refiero a su incultura manifiesta, a su falta de educación escolar—, puede presentarse como tal, es decir como un defecto —empleo esta voz con su valor etimológico de ‘falta, carencia de’— en muchos pasajes de los tratados históricos, sobre todo en los de carácter documental y, contrariamente, eso mismo se ve en los textos reivindicadores si no precisamente como una virtud, cosa casi imposible, sí como una carencia de la que, por una parte, ni Villa ni Zapata son culpables y, por otra, como ambos llevaron a cabo portentosos actos revolucionarios, estos hechos aumentan de valor, se magnifican, son si se quiere hechos aun más heroicos, más admirables, si se considera que fueron ejecutados por hombres rudos, sin los refinamientos que proporciona la educación y la cultura. Añádase, además, que, en estos estereotipos, esa carencia de educación se ve ampliamente superada, en Villa y en Zapata, por la presencia, ésa sí evidente para el escritor, de otras importantes virtudes más *naturales*, menos artificiales, más características, más de su naturaleza misma. Esas virtudes, que compensan con creces su falta de educación formal y sistemática, son esencialmente, la inteligencia natural y la intuición genial, propias de seres humanos destinados a la grandeza. Comienzo con algunas citas sobre Zapata.² El tremendo juicio de José Vasconcelos es contundente: “Zapata era un ebrio y bruto como una tapia. Todo lo resolvía matando y emborrachándose. Por muy buenas que fueran sus intenciones, ¿qué puede esperarse de allí donde no hay conciencia?” (p. 14). Del testimonio

¹ Cfr. Armando de María y Campos, *La Revolución mexicana a través de los corridos populares*, t. I, México, 1962.

² En su mayoría extraídas del libro de Alfonso Taracena, *Zapata, fantasía y realidad*, México, 1974.



del socialista Juan Sarabia, tomo la siguiente opinión sobre el mismo personaje, a quien por cierto conoció muy bien: “hombre completamente rudo, y a quien domina fácilmente el que sepa halagar sus pasiones” (p. 48). Finalmente, sobre este asunto, el mismo Sarabia, en otra parte de su testimonio, dice que Emiliano Zapata era un “hombre absolutamente inculto, incapaz de dominar sus pasiones” (p. 59). De estas opiniones destaco por lo pronto sólo los calificativos siguientes: *bruto*, *inconsciente*, *rudo* e *inculto*.

Helena Beristáin escribió un libro en el que explica la relación entre los mejores textos de la narrativa mexicana y el movimiento revolucionario.³ En su opinión, en la mayor parte de las novelas y relatos que tienen ese sujeto, cuando tratan la figura de Zapata, éste es visto como “campesino ignorante, pero ... probo y consciente ... Su figura es gigantesca ... dadas su extracción campesina y su incultura” (pp. 41 y 42). La misma autora nos explica cuál opinión tenía de Zapata el novelista Gregorio López y Fuentes: “Surgió entonces la figura del caudillo más avisado y sagaz que dieron de sí las masas: Emiliano Zapata,

en quien la pura intuición llega casi a sustituir al conocimiento científico” (p. 109). Como se ve, la misma persona que para unos era un *bruto*, *inconsciente*, *rudo* e *inculto*, para otros es nada menos que *probo*, *consciente*, *avisado* y *sagaz*. En otros pasajes, la rudeza y falta de educación se toma en ingenuidad, y ésta es vista, sin duda alguna, si no como virtud plausible, sí como fabulosa excusa para sus torpezas. Nos dice Beristáin, glosando a los más notables novelistas de la Revolución, que “su incultura [de Villa y Zapata] no les permitió advertir que ellos podían crear una legalidad nueva” (p. 47). Aún más elocuente en este sentido es la opinión de Martín Luis Guzmán, el mejor prosista de los narradores revolucionarios, a propósito de Villa: “era éste un revolucionario ingenuo, cuyos actos anarquizantes estaban (por ello) condenados a fracasar” (p. 86). Sus derrotas militares y políticas se debieron, entonces, según el estereotipo, a esa casi dulce ingenuidad y de ninguna forma a su incultura e insensatez.

En el arquetipo literario e histórico de Villa y Zapata destaca, como rasgo casi definitorio, su violencia, su reciedumbre, su fiereza, su virilidad. Desde la misma descripción física, en algunos memorables retratos literarios, se percibe el genio y el carácter de estos caudillos. De Villa escribe Azuela: “cabeza de pelo crespo como la de un león”; y Vasconcelos: “fiera que en vez de garras tuviese ametralladoras”. Las descripciones psicológicas dejan ver incluso mejor la fuerza de su carácter, como en las siguientes muy conocidas impresiones de Martín Luis Guzmán: “cuya alma [de Villa] más que de hombre era de jaguar; jaguar en esos momentos domesticado para nuestra obra; jaguar a quien pasábamos la mano acariciadora sobre el lomo, temblando de que nos tirara un zarpazo” (en Beristáin, p. 83).

De Zapata nos dice Taracena (p. 19) que “era afecto a jugar gallos y montar buenos corceles; los jaripeos eran su obsesión y cuando estaba bajo la influencia de bebidas embriagantes, bailaba el zapateado”. Del mismo personaje escribe, algo socarrón, Enrique Krauze:⁴ “Este rancheiro independiente no era borracho —aunque le gustaba el *cognac*—, ni parrandero —aunque le encantaba la feria de San Miguelito cada 29 de septiembre—, ni jugador —aunque no se separaba de su atado de naipes—, pero sí muy enamorado” (p. 41). Más sabrosamente lo dice el siguiente pasaje de un corrido que canta la muerte de Zapata en Chinameca (9 de abril de 1919):

³ *Reflejos de la Revolución mexicana en la novela*, México, 1967.

⁴ *El amor a la tierra. Emiliano Zapata*, México, 1992.

Desde entonces fue elogiado
por su bravura sin par
y el Gobierno lo trataba
con respeto sin igual.

Madero subió al poder
y Zapata se volteó
no quiso de él depender;
contra el Gobierno se alzó

Y desde entonces, siete años,
contra de todos peleó,
lo mismo que contra Huerta
a Carranza combatió

En su bandera llevaba
escritas promesas mil,
ofreció repartir tierra
y hacer rico al infeliz

Pero al fin nada cumplió
de tan notables doctrinas
y su riquísimo Estado
quedó convertido en ruinas.

Él se dedicaba al juego
a los toros y mujeres
y los negocios de Estado
los dejaba a los ujieres.⁵

Lo que me interesa señalar es que, nuevamente, este rasgo de carácter puede verse como defecto repulsivo o como virtud heroica, dependiendo del cronista que nos describa a los caudillos. Hay quien se detiene, cuando quiere ensalzar a su personaje, en sus audacias, en sus actos suicidas, en la entereza con que afrontaron sus derrotas, en la hombría con que resolvieron las innumerables traiciones que sufrieron. A Martín Luis Guzmán, por ejemplo, le parece que a Villa “ninguna vicisitud le vio pequeño: ni el logro venturoso de sus empeños, ni el amargo infortunio de sus fracasos” (Beristáin, p. 85). Son numerosos los corridos revolucionarios que ensalzan la valentía heroica de Zapata, como se verá en el siguiente fragmento del que lleva por título “El espectro de Zapata” (De María y Campos, p. 269):

Su fama (triste, por cierto),
las Américas cruzó
y el mundo se sorprendió
al saberse que fue muerto.

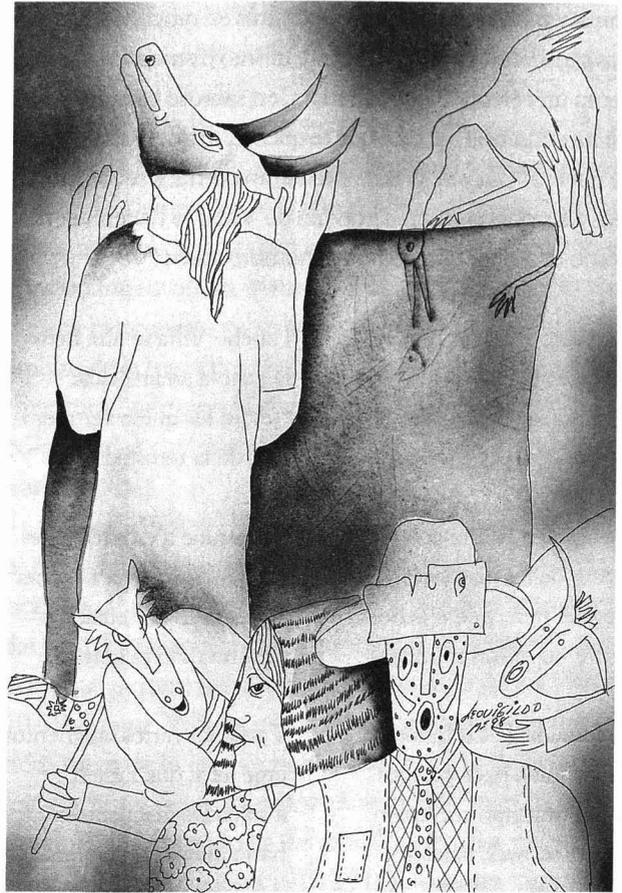
Las ardillas y las tuzas,
las liebres y hasta el tejón;
sus trampas y escaramuzas
eran su mejor lección.

Que lo digan los vecinos
que nunca le alzaban pelos
si conocía los caminos
de todo Cuautla, Morelos.

Los federales quisieron
darle alcance y se cansaron
los maderistas siguieron
y tampoco lo lograron.

Huerta, que era muy entrón,
le pisaba los talones,
pero el otro le enseñó
que tenía muchos... calzones.

Y en fin, el actual gobierno
sin andarse con rodeos
le dio sopa de... fideos
y lo despachó al infierno.



Hay, por otra parte, quien se solaza en los episodios donde se pone en evidencia su agresividad y su odio. John Reed, sea por caso, nos dice que Villa “durante la noche se deslizaba silenciosamente de centinela en centinela, siempre alerta ... si descubría un centinela dormido, lo mataba inmediatamente”.⁶ Zapata, en palabras de J. María Lozano, “era el nuevo Atila, la reaparición atávica de Manuel Lozada, un Espartaco, el libertador del esclavo, el promotor de riquezas para todos. Es todo un peligro social, es sencillamente la aparición del subsuelo que quiere borrar la superficie” (Krauze, *Zapata*, p. 62).

Unos se referirán sólo a las manifestaciones bárbaras de estos personajes: escribe Taracena, citando al general F. López, que “sus generales [de Zapata] se distribuyeron las haciendas para su propio beneficio, poniendo a trabajar a sus muchachos, los soldados, con jornales de un peso papel del que ellos emitían” (p. 17); “entre 1901 y 1909 [es decir: antes de que se incorporara al movimiento revolucionario] Villa cometió —nos recuerda Krauze— cuando menos cuatro homicidios, uno de ellos por la espalda. Participó fehacientemente en diez incendios premeditados,

⁵ De María y Campos, p. 262.

⁶ Citado por Enrique Krauze, *Entre el ángel y el fierro*. Francisco Villa, México, 1995, p. 46.

innumerables robos y varios secuestros en ranchos y haciendas ganaderas” (Villa, p. 12). Este mismo historiador nos presenta un célebre dicho zapatista, en sabroso español rural: “si mi consensia me dice que te quebre, te quebro; si no non te quebro” (Zapata, p. 90). No faltan corridos revolucionarios que, por ensalzar la bravura de Villa, lo hacen ver más como una fiera que como un hombre audaz:

Si quiere volar un tren,
lance en el cual es muy ducho,
él mismo calcula bien
dónde poner el cartucho.

Se agazapa con su gente
detrás de los matorrales,
llega el tren, y de repente
entre sus hurras triunfales,

la formidable explosión
la máquina hace pedazos
y hay una gran confusión
de gritos, ayes, balazos,

blasfemias, imprecaciones,
lamentos de agonizantes;
arde el cabuz, los vagones
muestran sus vientres
[humeantes.

Pancho Villa se alza fiero
la pistola amartillada:
“¡Aquí los quero ver mero
jijos de la retostada!”

“¡Bájenme a esos federales
y a quintarlos, por coyones
abajo, tales por cuales,
aquí no rifan pelones!”

Y ante los carros sangrientos
urge feroz que fusilen
a soldados macilentos
hasta que los aniquilen.

Caen uno y otro valiente
bajo los tiros mortales;
y el espanto de la gente
ahoga dolores reales.⁷

También hay corridos —no muchos ciertamente— en los que la imagen de Emiliano Zapata —no sólo la de Villa— se nos aparece como la de un verdadero forajido. Transcribo en seguida unas estrofas del que lleva el título de “La toma de Cuautla por González” (De Maria y Campos, p. 241):

Se huyó el resto de soldados
a refugiarse a las casas
del señor don Juan Narganes,
y de Dámaso Barajas.

Otros llegaron a la estación
metiéndose a los furgones
tratando de escapar su vida
de los malos ofensores.

Allí los encontró el enemigo
que fiero los perseguía,
y los pobres soldados
[lueguito se dieron
y allí terminó su día.

Bañaron de gasolina
los furgones donde estaban
los prendieron sin fijarse
en los gritos que ellos daban.

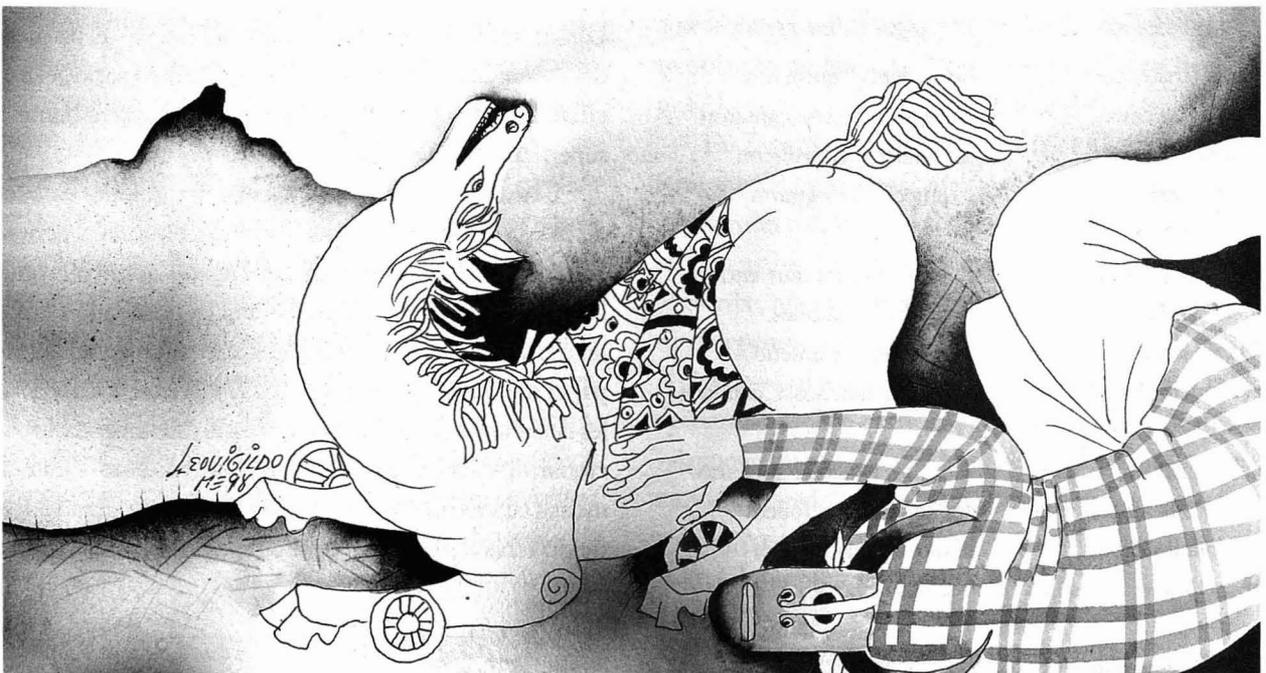
Todos los pobres soldados
convirtiéronse en ceniza
y fueron sus restos tirados
en los campos de Cuauhuistla.

También un pueblo llamado
[Cuahtlixco
en las cercanías de Morelos
pasado el tinaco del ferrocarril
fue el panteón de esos
[guerreros

Abandonaron la plaza
pocos de aquellos soldados
pues que muchos prisioneros
fueron después fusilados.

De esta manera tan triste
entró Zapata a Morelos
saqueando comercios ricos
e incendiando hasta los cerros.

⁷ De Maria y Campos, p. 359.



Otros, por lo contrario, nos harán ver que, en Francisco Villa y en Emiliano Zapata, al lado del feroz guerrillero, convivía también el tierno y apasionado amante de sus mujeres y el dulce defensor de los niños: “pero aquella fiera era también —aclara Krauze— un ser humano sentimental y plañidero, piadoso con el débil, tierno con los niños, alegre, cantador, bailarín, abstemio absoluto, imaginativo, hablantín. Aquella fiera no era siempre una fiera. Era, en el sentido estricto, centauro” (Villa, p. 48).

Anteriormente expliqué que “una de las facetas más personales de su socialismo [de Villa] se manifestaba con los niños: amaba a los propios y a los ajenos, recogía, por centenares, a los desamparados y costeaba su educación” (p. 42). El autor de un corrido (“Zapata y los zapatistas”, De Maria y Campos, p. 251), en dos de sus estrofas intenta limpiar el nombre de Zapata y su imagen de despiadado guerrillero, recordando que, cuando sus tropas entraron a la Ciudad de México, no hubo desmán alguno:

El espartano Zapata fue por muchos calumniado
porque muchos lo juzgaban como hombre depravado,
varios decían que al llegar les causaría graves males,
entrando a la capital se verían barbaridades.

Nada de eso, no fue cierto, lo efectivo se ha de hablar,
éstos entraron correctos, con muchísima igualdad,
dando gracias al pueblo, demostrando su lealtad,
dando fama, honor y mérito a su invicto general.

Abundan los corridos en que se exaltan las virtudes que hacen de Villa un personaje popular, no sólo admirado y temido sino también estimado y respetado, como se evidencia en las siguientes estrofas, tomadas de un corrido sobre “La rendición de Villa” (De Maria y Campos, p. 352):

¡Madre mía Guadalupe,
quién no hincará la rodilla
para darte muchas gracias
por la rendición de Villa!

Tiene un grande corazón
el famoso guerrillero
y todo el Norte lo quiere
y lo cuidan con esmero.

Al pobre lo ha protegido
y a los ancianos también

y quien le pide un auxilio
nunca se vuelve sin él.

No cabe duda, entonces, de que en buena medida la leyenda de Villa y de Zapata se ha venido alimentando, al paso del tiempo, no sólo con el blanco y negro de su carácter mismo, de su propia biografía, sino también con el apasionamiento con que unos alaban y otros vituperan a estos personajes, ya se trate de voces procedentes del ámbito de la historia y el ensayo, ya tengan su origen en la literatura, tanto en la narrativa cuanto en la poesía popular, en los casi siempre deliciosos corridos revolucionarios.

Quiero dedicar el resto del texto a recorrer, brevemente, otro camino que conduce al mismo destino, el estereotipo, en este caso, de Francisco Villa. Me limitaré a recordar sólo dos episodios, muy cercanos en el tiempo uno del otro, que pertenecen a los principios de la época (1915-1920) en que Villa se convierte nuevamente en guerrillero fuera de la ley (ya había vivido como delincuente fugado, antes de su incorporación al movimiento maderista). Habían pasado ya sus grandes victorias militares a favor de la Revolución (1910-1915) —contra Victoriano Huerta, sobre todo— y estaba padeciendo sus más grandes derrotas ante los carrancistas (1915-1916). Ahora bien, ante episodios absolutamente históricos, de ninguna manera legendarios, en los que se manifiesta con evidencia la fiereza, la crueldad y —puede decirse— el odio de las menguadas tropas villistas, los escritores y los poetas del pueblo (y también los historiadores) adoptan alguna de las siguientes tres actitudes: los censuran, los justifican o simplemente los pasan por alto. Contribuyen de esa manera a convertir esos hechos en sucesos polémicos, fortaleciendo el estereotipo del personaje legendario.

Desde fines del año 1915, la violencia de los villistas era aún más sangrienta que antes. Sus recientes derrotas ante Álvaro Obregón tenían a su líder particularmente amargado. En los dos pasajes a los que me referiré en seguida están involucrados los Estados Unidos, país al que Villa llegó a tener verdadero odio, sobre todo porque se sintió traicionado cuando, esperando que lo reconocerían como interlocutor político importante, lo humillaron haciéndolo a un lado y negociando con Carranza. Villa se vengó de muchas formas. Una de ellas tuvo lugar el 20 de enero de 1916, cuando, cerca del poblado llamado Santa Isabel, en el estado de Chihuahua, una partida villista detuvo un tren en el que viajaba un grupo de funcionarios y empleados

de una importante compañía minera norteamericana. Se dirigió a reabrir las minas de Cusiuhuiáchic. Los villistas, al mando del general Pablo López, sin mayores averiguaciones, bajaron del tren e inmediatamente fusilaron a dieciocho norteamericanos, que no eran militares sino civiles y, sobre todo, inocentes e indefensos. Ni siquiera los apolo-gistas de Villa pueden justificar esta ignominia. Se limitan simplemente a no hablar del asunto, a pasarlo por alto. Por lo contrario, resulta muy fácil encontrar textos franca-mente críticos. Vayan como ejemplo unas líneas de Fernando Medina Ruiz:⁸

Paró el tren y en ese mismo momento, como por mágica invocación, brotaron de todas partes, de entre las breñas y los matorrales, centenares de villistas. Fue lanzado al aire el para entonces ya espeluznante grito de ¡viva Villa! ... Ya que Villa se cansó de pasear frente a los *gringos* formados, de verter sobre ellos su baba y de insultar y amenazar feroz-mente a quienes nada sabían de la política exterior de sus gobernantes ... se alzó el sombrero y se rascó la cabeza como buscando una salida airosa ... irritado más que nunca por-que sus voces altisonantes y fieras no encontraron eco, se dispuso a terminar de una vez con aquello ... bajó el brazo con significativo ademán. Sin más, los *Dorados* que esta-ban tras él se echaron las carabinas al hombro y asesina-ron en masa a los norteamericanos, que cayeron quizá sin haber comprendido ni siquiera en el último momento la razón de la ira del *Centauro*. (pp. 73 y 74.)

La otra venganza de Pancho Villa contra los nor-teamericanos es más conocida. Algunas semanas después del suceso de Santa Isabel, el 9 de marzo del mismo año (1916), Villa, al frente de unos trescientos hombres, cruza la frontera y, a las cuatro de la mañana, al grito de ¡viva Villa!, ¡viva México!, ataca ferozmente el pueblo de Co-lumbus, del estado norteamericano de Nuevo México. In-cendiaron dos manzanas completas. Saquearon la pobla-ción, llevándose caballos, equipo militar y botín. Resultaron muertos siete ciudadanos norteamericanos civiles y siete soldados, además de muchos heridos. Las bajas villistas fueron mayores, pues se calcularon en unos ciento sesen-ta y siete hombres. Éstos fueron, en resumidas cuentas, los hechos.

Sin aludir aún a textos literarios propiamente di-chos, ya en algunos de carácter histórico pero escritos en

tono de ensayo y no sólo de narración escueta de los su-cesos, podemos encontrar, por una parte, autores que cri-tican esta incursión —verdaderamente extravagante, si se me permite la expresión— y, por otra, ensayistas que, así sea veladamente, la justifican. Enrique Krauze (*Villa*, pp. 91 y 92) hace, en relación con el ataque a Columbus, el si-guiente breve comentario, que transcribo:

Mil y una leyendas e interpretaciones corren sobre el asal-to de Villa a la población norteamericana de Columbus. Hay quien la atribuye a maquinaciones alemanas para en-frentar a México con los Estados Unidos. En opinión de Friedrich Katz, Villa lanza su ataque porque cree descubrir, fehacientemente, que Carranza convertiría a México en un protectorado yanqui. Todo es posible tratándose de Villa, pero atribuirle una racionalidad de *realpolitik* internacional es ir quizá demasiado lejos. No. Bajo cualquier pretexto, Villa ataca Columbus movido por una pasión humana, demasia-do humana: la venganza. Antes de atacar Agua Prieta, a fi-nes de octubre de 1915, había declarado a un reportero americano: “Los Estados Unidos reconocieron a Carranza ... pagándome de esta manera la protección que les garan-ticé a sus ciudadanos ... he concluido con los Estados Uni-dos y los americanos ... pero, por vida de Dios, no puedo creerlo.” Al saberse perdido vuelve a ser, como antes de la Revolución, una fiera; pero, sin esperanza y con rencor, una fiera traicionada.

Otro espléndido ensayista —y, sobre todo, narrador— también destacadamente imparcial, Mauricio Magdale-no,⁹ se refiere muy críticamente no sólo al ataque a Co-lumbus, sino también a los asesinatos de Santa Isabel:

Bestialidades como la de Santa Isabel (10 de enero de 1916) rebajan a nivel precario cualquier causa, la más cues-tionable inclusive. El asalto a un convoy de pasajeros y la matanza de quince mineros norteamericanos data un baldón imborrable. La atrocidad de Columbus, acaci-da dos meses después, es otra definitiva afrenta del cau-dillo.

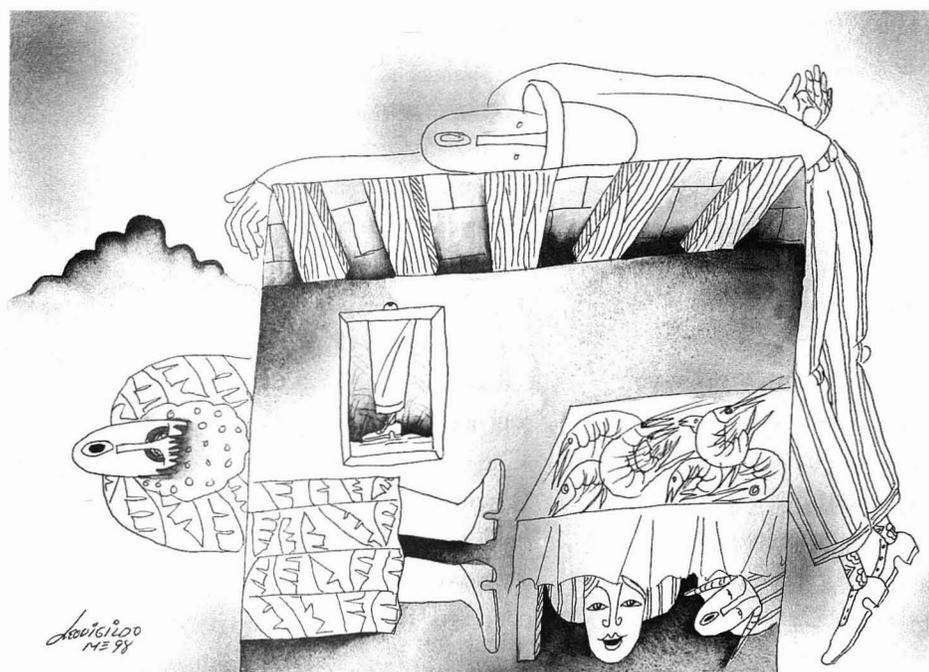
Sin embargo, pueden también hallarse textos ensa-yísticos en que, sin llegar al extremo de ensalzar estas atro-cidades, sí se les busca, no sin cierta dificultad, alguna justificación. Helena Beristáin, sea por caso, cuando co-

⁸ Francisco Villa. *Cuando el rencor estalla...*, México, 1960.

⁹ *Instantes de la Revolución*, México, 1981, p. 218.

menta algunos pasajes del narrador Muñoz, y apoyándose en la postura de éste, escribe lo siguiente:

Rafael F. Muñoz esclarece y justifica jornadas como la del asalto a Columbus, que políticamente fue un acto ingenuo y comprometedor para México, aunque escandaloso sólo por su audacia, equiparable a la de un gatito que se atreviera a tirarle un zarpazo a un león ... pero también es verdad que sirvió para que toda Latinoamérica comprobara que existe un gran acervo de brío y de coraje, que tendrá que utilizarse, tal vez como única arma, para rescatar a muchos pueblos famélicos de la ignominia del vasallaje. No estoy elogiando aquí, ni justifica Muñoz en su novela, la irres-



ponsabilidad y la ignorancia de Villa, sino el arresto viril que constituyó una enseñanza y que contrasta con la sumisión no menos irresponsable de muchos gobiernos que admiten la intromisión de poderosas naciones en los asuntos internos de sus pueblos.

En el texto anterior no aparecen, como en los dos primeros —de Krauze y de Magdalena— adjetivos del tipo de *irracional, vengativo, feroz, bestial*... El más *ofensivo*, en el párrafo de Beristáin, podría ser, si acaso, *ingenuo*. Por lo contrario, encontramos otras calificaciones francamente laudatorias, como *brioso, corajudo* y *viril*. En ese pasaje, increíblemente, el atentado de Villa acaba por constituirse, en la parte final de la cita, en una *enseñanza* para los gobiernos.

Ahora bien, lo que me interesa destacar es que en la literatura es mucho más frecuente que en el ensayo justificar y, si no precisamente alabar este insensato atentado de las tropas villistas, sí al menos ponerlo en una atmósfera de heroísmo, de valentía, de nobles intenciones, que desdibuja las verdaderas motivaciones o, si se quiere, el sinsentido del ataque. La audacia sustituye a la imprudencia. El arrojo elimina la insensatez. Es interesante señalar que, aun en las opiniones críticas de los ensayistas y de los historiadores, no se pone énfasis en algo bastante obvio: el fracaso de la incursión. Considérese simplemente que, según los fríos números de la historia, murieron sólo catorce norteamericanos y nada menos que ciento sesenta y

siete villistas. Es difícil poder considerar esto como un golpe de audacia y no, simplemente, como una insensatez. Sin embargo, cuando leemos el capítulo denominado "El gran suceso", en la, por otra parte, excelente novela de Rafael F. Muñoz *¡Vámonos con Pancho Villa!* (México, 1979), se queda uno con la impresión de que, en efecto, el ataque a Columbus fue un glorioso, casi pintoresco episodio, plétórico de heroísmo y audacia, en la vida de Francisco Villa. En el siguiente capítulo de esa misma novela, se narra la escapatoria de las tropas de Villa, después del asalto, y se describe el gran ánimo y

optimismo que privaba entre los villistas. Ese capítulo tiene, también, un título sintomático de lo que estoy explicando: "Satisfechos". Vale la pena transcribir unos fragmentos, espigados de esos dos capítulos (pp. 93-112):

Como se precipitan las aguas por un terreno inclinado y pedregoso, cuando se rompe la presa que las había contenido, y van mugiendo y atropellándose para aplastar los arbolillos que habían crecido en el antiguo cauce, y las casas construidas a la orilla, y los ganados, y los hombres, para no mostrar sino una superficie espumosa de olas inquietas, así se precipitó sobre la población [Columbus] un caudal de hombres, al detonar el disparo que esperaban para desbordarse ... A cada minuto surgía un nuevo incendio: después del hotel fue la botica, donde fue sorpren-

dido, dormitando vestido y dispuesto a despachar una receta, "C. C. Miller, *druggist*". En las casas de adobe, que no podían arder fácilmente, los villistas rompían las ventanas a culatazos, y una vez abierto un boquete, disparaban al interior. Cada uno quería lograr su ración: "diez por uno" ... No escuchaban más tiros que los suyos, ni más carreras que las de sus caballos. Era porque, dentro del fuerte, los soldados americanos, sorprendidos, apenas se estaban preparando para luchar. Debe haber sido un momento de cruel incertidumbre para el viejo coronel Slocum, veterano de la campaña en Cuba ... Era un hombre valiente, y como quiera que fuera, no dejaba de ser un honor batirse cuerpo a cuerpo contra Pancho Villa ... No fue un combate: fueron quinientos duelos. Cada villista se batió con un enemigo... o con varios ... el hijo [de Tiburcio, soldado villista] se había quedado de bruces sobre el arma: sus brazos flácidos colgaban a los lados del tripié de acero, y su rota cabeza manchaba de sangre la cinta de los cartuchos. —¿También tú me salvas? Si yo hubiera estado ahí... [dijo Villa] No se atrevió a moverlo. Tender el cadáver en el suelo, como cualquier otro, era restarle la belleza de la muerte. Prefirió dejarlo ahí, sobre la ametralladora, para que lo vieran los enemigos. Era un monumento ... [Después del asalto, de regreso a México] Villa volvió a ser en aquellos instantes el poderoso dominador de hombres, cautivador de multitudes, que se reveló en los primeros combates del año [19]13 y llegó a la cúspide de su esplendor en las sangrientas jornadas de Torreón, de San Pedro de las Colonias, de Zacatecas, en las que los constitucionalistas iban al sacrificio con la sangre hirviendo y las gargantas vibrantes en un alarido uniforme que era, al mismo tiempo, loco entusiasmo por su causa y ferviente homenaje al jefe invencible ... Mil voces partían de la triunfante cabalgata. Los hombres se referían unos a otros el hecho que todos habían presenciado, se alababan, se embriagaban con el recuerdo imborrable de aquellas tres horas en que tuvieron bajo sus plantas el orgullo de una nación antes inviolada y por siempre considerada como inviolable.

Cualquiera puede notar el tono épico de las líneas anteriores. Producen la impresión de que este suceso heroico fue coronado por el éxito ("la triunfante cabalgata", dice por ahí). Villa, según esta narración novelada, volvió a ser admirado y respetado. El ataque estuvo, según esto, plagado de escenas desgarradoramente audaces, viriles, como el niño muerto sobre la ametralladora que había tomado

para sustituir al padre herido. En el relato de Muñoz no hay bestialidad alguna ni tampoco insensatez en el ataque a Columbus. Hay, eso sí, heroísmo, hombría, sangre encendida por un fuego verdaderamente patriótico, recuperación de la dignidad nacional. Ninguna mención a la tremenda diferencia de muertos en ambos bandos. La literatura a favor de la construcción del estereotipo, a contrapelo del dato histórico.

También se escribieron corridos con el tema de la imposible cacería de Villa por las fuerzas norteamericanas, después del ataque a Columbus, es decir por la llamada Expedición punitiva. El ingenuo humorismo de algunas estrofas del que precisamente se llama "La persecución de Villa" es admirable. Transcribo sólo una parte (De Maria y Campos, pp. 344-346):

En nuestra patria, México querido,
gobernando Carranza en el país,
pasaron doce mil americanos
queriendo a Villa castigar por un desliz.

¡Ay! Carranza les dice afanoso
si son valientes y lo quieren perseguir,
concedido, les doy el permiso
para que así se enseñen a morir.

Organizaron tras él persecuciones
sin llegarle jamás a divisar
y regresaban muy tristes y abatidos
por no poder a Villa castigar.

Los soldados que vinieron desde Texas
los pobrecitos comenzaron a temblar
muy fatigados de ocho horas de camino
los pobrecitos se querían ya regresar.

.

Pancho Villa ya no anda a caballo
y su gente tampoco andará,
Pancho Villa es dueño de aeroplanos
y los alquila con gran comodidad.

Cuando creyeron que Villa estaba muerto
todos gritaban con gusto y con afán:
ahora sí, queridos compañeros,
vamos a Texas cubiertos de honor.

Mas no sabían que Villa está vivo
y con él nunca habían de poder,
hay [sic] si quieren hacerle una visita
en Parral, lo pueden ir a ver.

Comenzaron a echar expediciones
Pancho Villa también se transformó;
se vistió de soldado americano
toda su gente también se transformó.

Mas cuando vieron que flotaba
la bandera que Villa les pintó
se equivocaron también los pilotos
se bajaron y prisioneros los cogió.

Pancho Villa les dice en su mensaje
que en Carrizal seiscientos les mató,
que agradezcan a don Venustiano
los prisioneros él fue quien los salvó.

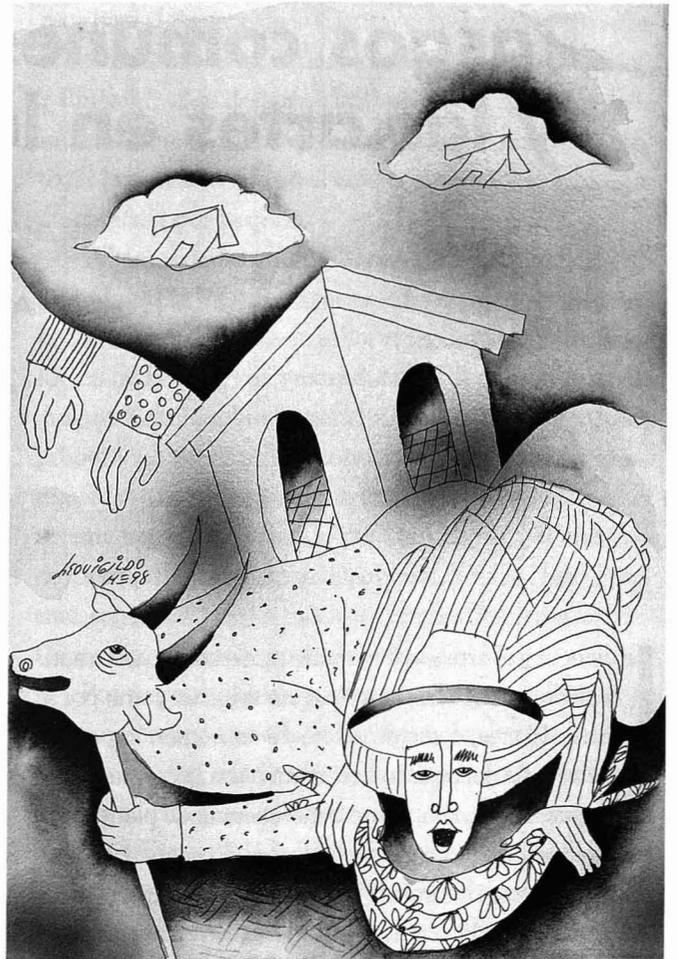
.....

Toda la gente allá en Ciudad Juárez,
toda la gente asombrada se quedó
de ver tanto soldado americano
que Pancho Villa en los postes colgó.

Qué pensarían estos americanos
que combatir era un baile de carquís,
con su cara llena de vergüenza
regresaron otra vez a su país.

En este delicioso corrido, el héroe popular, incólume a cualquier crítica por el ataque a Columbus, se dedica a burlarse de los norteamericanos, que lo perseguían por ese simple *desliz*. Lo ensalza incluso su peor enemigo, Carranza, pues autoriza que los extranjeros, persiguiéndolo, comiencen a temblar y se enseñen a morir. Villa, con sus aviones y sus artimañas —como la de disfrazarse él y su tropa con uniformes de los americanos—, humilla a las tropas de los Estados Unidos y las hace regresar, fracasadas, a su país. La anónima literatura popular perfecciona el arquetipo.

Resumo y termino. Tanto la historia cuanto la literatura nos presentan a Villa y a Zapata como personajes arrebatados, polémicos, de luces y sombras. Hay textos de carácter histórico —no muchos, hay que reconocer-



lo— que, con una buena dosis de objetividad, explican las grandes virtudes y, asimismo, los enormes vicios de estos dos famosos revolucionarios, con un equilibrio que debe agradecerse. Hay asimismo ensayos supuestamente históricos o de contenido político —destacadamente las versiones *oficialistas* y las que podrían denominarse *de derecha*— en los que se pone énfasis en las zonas oscuras de estos revolucionarios, pasando por alto o concediendo una mínima importancia a los por otra parte innegables aspectos positivos. Finalmente, en el arquetipo que de Zapata y Villa nos ofrece la literatura, en particular la narrativa —Martín Luis Guzmán y Rafael F. Muñoz, por mencionar sólo dos excelentes novelistas que escribieron magníficos relatos cuyo principal personaje era Villa— y la lírica popular —que dedicó muchos deliciosos corridos tanto a Villa como a Zapata— predominan, muy por encima de los rasgos negativos —imprudencia, barbarie, odio, venganza, deslealtad, bajas pasiones—, casi ausentes en sus textos, los positivos, en particular los que tienen que ver tanto con su heroísmo y valentía cuanto con su constante preocupación por los desposeídos. ◆

Rasgos comunes de las ciencias y las artes en la cultura actual

HUGO ARÉCHIGA

La ciencia y el arte son a menudo presentados como actividades antitéticas, tanto por sus orígenes como por sus fines. El arte, como producto de un numen imperioso que se adueña del espíritu del artista hasta la consumación de la obra. La ciencia, como consecuencia de planes bien meditados y metódicamente puestos en práctica. El arte, como impulsor natural de la superación espiritual y de la calidad humana; la ciencia, como frío ejercicio epistemológico, carente de contenido ético. Se admite que la tecnología, producto más visible de la ciencia, ha contribuido a nuestro bienestar material, pero al precio de acentuar las desigualdades sociales, deteriorar el ambiente y crear armas que amenazan la supervivencia misma de nuestra especie.

Desde luego, mientras que el arte se concibe como parte integral de la cultura, la ciencia suele ocupar un lugar periférico, accesible sólo a los iniciados y aislado del resto de la sociedad. Las artes y las ciencias se enseñan en espacios inconexos, y cada uno de ellos desconoce el desarrollo del otro; aun en los instrumentos que la sociedad ha creado para estimular y aprovechar los frutos de la ciencia y del arte, la primera ha quedado fundida con la tecnología, mientras que la segunda se incorpora al espacio de las humanidades y la cultura. Así pues, respecto a las ciencias y las artes, parecen ser más ostensibles los fosos que las separan que los puentes que las unen.

Paradójicamente, ahora más que nunca surge la necesidad de armonizar los productos del arte con los de la ciencia y las humanidades. El desarrollo mismo de la ciencia y de la tecnología crea de continuo retos en el campo de las humanidades. Actividades como la exploración del espacio exterior, la manipulación de la conducta o del ge-

noma y la clonación de seres humanos, entre muchos avances científicos, están generando problemas de naturaleza ética y ontológica, y también nuevos motivos para el arte. Además, en muy diversas actividades, desde tiempo atrás, las ciencias y las artes se han amalgamado: la arquitectura es un claro ejemplo de la fusión del arte, la ciencia y la técnica en la edificación de estructuras hermosas y útiles; la medicina ha sido por igual tema de artistas y científicos, hasta llegar a ser definida como un "arte científico", y no faltan expresiones de su aspiración de conformar un humanismo científico, además de que, actualmente, en los propios logros científicos de la medicina está el germen de nuevos problemas sociales. Así, el ser humano alcanza ahora una longevidad creciente que lo aproxima al límite biológico de la especie, pero la vida misma se devalúa; la eutanasia y el aborto se legalizan y quizá pronto sean prácticas socialmente aceptables; además, la violencia se expande en el mundo. La bioética amplía su agenda conforme la ciencia y la técnica dotan al médico de nuevas armas en su lucha milenaria contra la enfermedad y la muerte.

En la actual cultura de masas, tanto la ciencia como el arte parecen igualmente remotos respecto al ser común. Es legítimo preguntarse si es posible que se integren entre sí y con las humanidades para generar un impulso colectivo que eleve los niveles culturales de la sociedad actual. En un primer análisis, parecería que las ciencias y las artes fuesen actividades claramente distintas e incluso divergentes. La ciencia aspira a crear un modelo del universo, con validez general, mediante el descubrimiento de las leyes que rigen su devenir, mientras que el arte es expresión individual y el artista ofrece su interpretación del mundo

según su propio e intransferible albedrío. Así, en tanto que para Max Planck "... la física teórica exige la validación no sólo de los habitantes de este planeta, sino también los de otros cuerpos celestes", al decir de Emile Zolá el arte es "la naturaleza vista por un temperamento", y en tanto que en la ciencia la contribución individual requiere que los pares la convaliden, en el arte basta que logre un efecto emocional y estético. La ciencia es así, por naturaleza, ejercicio colectivo, mientras que el arte es algo individual. Así, Isaac Newton confesaba que "si pude ver más lejos es porque me paré en los hombros de gigantes" y, en contrapartida, Charles Baudelaire conminaba al artista a "ser fiel a su propia naturaleza, ... evitando, como la muerte, el usar los ojos y los sentimientos de otro hombre, por grande que sea". Como afirmara Claude Bernard, "L'art c'est moi, la science c'est nous."

La ciencia es esclava de la experiencia; el arte es libre. La ciencia aspira a la verdad; el arte a la belleza. El científico lee en el libro de la naturaleza; el artista hurga en sus propios sentimientos y su producto es totalmente original. Por ello Kant, a la vez que aceptó para los artistas la posibilidad de que produjeran creaciones geniales, la rechazó para la obra científica, por considerarla una mera descripción inacabada de la naturaleza.

La diferencia entre el arte y la ciencia parece surgir desde los procesos mentales que les dan origen. Así, ya Pascal distinguía entre el *esprit géométrique* y el *esprit de finesse*, y, hace cuatro décadas, Charles Snow separó de modo tajante la cultura científica de la literaria. Desde luego, la ciencia se ha transformado con el paso del tiempo y apenas recientemente ha cobrado su actual perfil.

Mientras que hay artistas desde el paleolítico —y tal denominación es tan antigua como los idiomas mismos—, el vocablo *científico*, usado para designar a quienes se dedican a "cultivar la ciencia en general", nació en 1840, a propuesta de William Whewell, *master* del Trinity College de la Universidad de Cambridge, en su introducción al libro *The Philosophy of the Inductive Sciences*.

Desde luego, también los vínculos entre el arte y la ciencia han sido reconocidos desde antiguo y se han manifestado de muy diversas maneras. Ambas actividades brotan de la misma fuente intelectual: son productos gemelos de la creatividad humana. Comparten ese "tercer mundo" epistemológico de Karl Popper. En una y otra, la imaginación, la intuición y los procesos mentales inconscientes desempeñan un papel fundamental. Ya en 1870, John Tyndall dictó una conferencia ante la Asociación Britá-

nica para el Avance de la Ciencia con el significativo título de "Discurso sobre el uso científico de la imaginación", y Einstein, años después, confirmaría el gran valor de la imaginación en su trabajo científico. Por otra parte, tanto en la ciencia como en el arte, la imaginación debe estar atemperada por la razón.

Algunas de las grandes creaciones de la ciencia han brotado en la mente de sus creadores durante el sueño: la concepción de Galeno sobre el mecanismo neurofisiológico de la visión de profundidad; el descubrimiento de August Kekulé sobre la estructura química del benceno, primera molécula cíclica conocida; el diseño del experimento crítico que mostró la transmisión química en el sistema nervioso, producido por Otto Loewi, y la creación de los grupos y las funciones fuchsianas, obra de Henri Poincaré, son algunos de los muchos ejemplos de hallazgos científicos efectuados durante el sueño.

Por su parte, Einstein declaró valorar en su trabajo la intuición por encima de las demás facultades intelectuales y Picasso, a la pregunta de cómo buscaba sus temas artísticos, respondió rotundamente: "yo no busco, yo encuentro". El papel de la inspiración en el arte es de sobra conocido y basta recordar la popularidad que alcanzó entre artistas el uso de psicotrópicos para confirmar la apreciación del papel de los procesos inconscientes en la creación artística. Por ser tan dependientes de la intuición y aun del azar, no es extraño entonces que la ciencia y el arte compartan otro rasgo: la impredecibilidad de sus productos. Esta característica de la creación científica no siempre es reconocida por la sociedad y los gobiernos cuando esperan frutos concretos y calendarizables del trabajo científico.

Pero, una vez que se produce la chispa de inspiración que prefigura la creación intelectual, hay otra etapa también común entre la ciencia y el arte. El juicio de valor tiene un componente estético e incluso lúdico bien reconocido. El éxtasis del artista ante su creación tiene paralelos claros en la obra científica. La explosión de júbilo de Arquímedes al descubrir la ley de los pesos específicos representa una experiencia cotidiana en la investigación científica, muy bien expresada por James Watson al comentar que, cuando concibió la estructura de la molécula de ácido desoxirribonucleico como una doble espiral, el modelo le pareció "demasiado hermoso para no ser correcto". Incluso Jacob Bronowski llega a afirmar que la ciencia bien hecha es poesía. Los aspectos placenteros y lúdicos de la creación intelectual, como producto de la asociación de pensamientos antes inconexos que confluyen en la solu-

ción de un problema, han sido destacados por muchos autores; así, Einstein expresa claramente el valor del juicio emocional en el trabajo científico al afirmar que “en articular una visión coherente del mundo, cada artista, científico o filósofo coloca el centro de la gravedad de su vida emocional”; incluso, Arthur Koestler rastrea el origen del placer de la creación mental hasta especies subhumanas y refiere la experiencia de Wolfgang Kohler con un mono que, luego de resolver el problema de construir una palanca con una rama de arbusto para alcanzar un fruto inaccesible de otra manera, mostró un despliegue de cabriolas jubilosas antes de proceder a consumir la recompensa alimentaria.

La siguiente fase de la creación intelectual también posee rasgos comunes en el arte y en la ciencia. En ambos casos, se precisa una técnica lo más depurada posible para dar forma a la idea: ya se trate de un experimento de laboratorio o de una ejecución en piedra, lienzo o papel, la pasión y la intuición se prolongan en el método. El “tener oficio” es tan importante para el artista como para el científico.

En la etapa siguiente es donde ya difieren la ciencia y el arte: mientras que el artista depende sólo de su propio juicio estético, el científico debe someter su producto intelectual a la prueba definitiva, ineludible, de la confrontación con la realidad exterior. Es ahí donde ocurre el drama cotidiano de ese “asesinato de una hermosa teoría por un hecho horrible”, del que se doliera Thomas Huxley. Mientras que el arte puede volar sin limitaciones con las alas de la fantasía, la ciencia debe depurar de su influencia el producto que contribuyó a engendrar. Tener a la naturaleza como árbitro supremo de su verdad confiere a la ciencia una objetividad que no puede alcanzar el arte, y éste dispone de una libertad que nunca podrá gozar la ciencia. Pero aun estas diferencias no se encuentran tan bien definidas: la distinción entre las verdades lógicas y las sintácticas separa también a las ciencias teóricas, cuyos modelos en ocasiones adquieren aceptabili-

dad incluso antes de la prueba experimental que los valide; así, es bien conocida la respuesta de Einstein cuando se le comunicó que las observaciones de Arthur Eddington acababan de validar por primera vez un postulado de la teoría de la relatividad general: la masa inercial de la luz. Su comentario fue “bien por Eddington, pero yo ya sabía que la teoría es correcta”. La actual inteligencia artificial está generando algoritmos para realizar funciones inteligentes que muy probablemente nuestro cerebro no utilice jamás.

Otro punto de convergencia entre el producto científico y el artístico lo constituye el valor que en ambos casos tiene la aceptación por los pares, el cual ha sido motivo de penosa frustración para grandes innovadores del arte, pues ha transcurrido mucho tiempo antes de que sus aporta-



ciones reciban el necesario reconocimiento. Por su parte, Santiago Ramón y Cajal afirma que la mejor recompensa a que aspira el científico es el reconocimiento por sus pares. Este rasgo se acentúa en tiempos recientes, ya que tanto el artista como el científico ofrecen sus frutos intelectuales a una sociedad en proceso de cambio. Quizá tal característica sea más intensa en las ciencias, ya que, conforme se acelera el ritmo de producción del conocimiento, se acorta la validez de las contribuciones y aumenta la importancia del reconocimiento temprano.

Otro rasgo fundamental que comparten el arte y la ciencia es el ser productos de ambientes culturales definidos. La misma cultura que nutrió la noción de la estabilidad social como un bien deseable produjo el arte majes-

tuoso de las catedrales góticas, la música de cámara, la pintura religiosa y el gran modelo newtoniano del orden planetario regido por la ley de la gravitación universal. Hasta las interacciones destructivas propuestas por la teoría de la evolución como parte de la selección natural pronto se incorporaron a los conceptos victorianos sobre la legitimidad de las clases sociales elevadas, para justificar su posición no ya en virtud de un orden divino, puesto en entredicho por el racionalismo y la Revolución francesa, sino por un nuevo orden natural. La ciencia de una sociedad estable encontraba en el eterno equilibrio de los cielos el reflejo de sus aspiraciones, de la misma manera que hoy, en una sociedad en perpetuo cambio, la ciencia busca explicar la dinámica de la variabilidad y la diversidad.

Aun la diferencia de la actitud de origen entre la creación científica y la artística es ya insostenible. El científico ha dejado de ser el observador e intérprete imparcial y objetivo de un mundo externo. Desde la aceptación de la teoría de la relatividad, el modelo científico de la realidad depende del punto de observación que se adopte. No hay absolutos; sólo hay espacios relativos de observación. Por su parte, la mecánica cuántica, al darnos el principio de indeterminación, canceló la noción de causalidad absoluta, y las teorías del caos y de las catástrofes generan nuevas alternativas del modelo científico de la regularidad de los fenómenos naturales. Como remate, el constructivismo demuestra que la imagen misma que tenemos de la realidad externa es una fabricación de nuestra propia mente. Así, la ciencia resulta tan subjetiva como el arte, moldeada al contacto con esa realidad a la que nos considerábamos ajenos. Todo producto científico es entonces una creación mental y no tenemos posibilidad de anticipar cómo será esa "última Thule" del mundo que aspiramos conocer. Sólo pretendemos ahora, con el imperativo de *plus ultra*, aproximarnos asintóticamente al conocimiento que siempre será incompleto, sea del mundo exterior o de nuestra propia mente.

Por otra parte, el universo ya no es sólo expresable en términos matemáticos, aspiración del modelo físico de siglos pasados. Así, los fenómenos más complejos de la naturaleza, como son los propios de la vida, la mente y los conjuntos sociales, son abordados de muy diversas formas y contribuyen a depurar nuestros conceptos sobre la naturaleza de la ciencia.

Un nuevo espacio de análisis de la relación entre las ciencias y las artes es la identificación del sustrato biológico de la creación intelectual. Así como no hay indivi-

duos puramente "pensantes" o "sentimentales", tampoco parece haber regiones cerebrales específicamente generadoras de pensamientos científicos o artísticos. Empero, sí se ha identificado cierta selectividad en la integración cerebral del razonamiento analítico, presente con mayor vivacidad en el llamado hemisferio cerebral dominante, el mismo que genera la palabra, mientras que los procesos intuitivos están más vinculados con el hemisferio menor del cerebro. Sin embargo, en condiciones normales, parece haber un diálogo armonioso entre ambos hemisferios.

La organización de la búsqueda de la información en el cerebro no parece distinguir entre la propia del arte y la correspondiente a la ciencia. Desde luego, todavía carecemos de las respuestas a preguntas básicas de la neurobiología cognitiva, como las relativas al sustrato neuronal de los pensamientos y los sentimientos. Recién empezamos a atisbar los procesos integradores de algunas manifestaciones de la conducta humana.

Se ha dicho que la ciencia difiere del arte por su gradual especialización y ello es en buena medida correcto. Los antiguos "filósofos naturales", como Galileo o Newton, o los que además eran grandes artistas, como Omar Khayyam, Leonardo o Goethe, no existen más. Incluso, Arturo Rosenblueth destaca que no hay propiamente científicos. Hay físicos, químicos o biólogos, ocupados en resolver los problemas propios de su disciplina y desinteresados en los temas generales de la ciencia, y, aun dentro de cada especialidad, un biólogo molecular tiene poco en común con un sociobiólogo. Pero también el arte tiene sus especialidades y entre un pintor y un músico puede haber gran diversidad de intereses y aptitudes. Ya Leonardo se autocalificaba de *Uomo senza lettere* pero, a la vez, motejaba de artesano a Miguel Ángel, quien además de pintura y escultura hacía poesía. Aun los humanistas, en su aspiración de comprender en su integridad la naturaleza humana, están inmersos en corrientes de especialización y un filólogo puede tener contactos muy tenués con un metafísico.

Siendo la ciencia y el arte productos de una cultura determinada, es común que broten juntos como expresiones paralelas de una creatividad colectiva. No olvidemos que los grandes brotes de cultura, como la Grecia clásica, el Islam o el Renacimiento, produjeron grandes obras tanto en la ciencia como en el arte y que algunos de sus más altos exponentes, como acabamos de mencionar, fueron a la vez científicos y artistas; recordemos también que el despotismo ilustrado del siglo XVIII se caracterizó por monar-

cas practicantes de las artes y las ciencias, e incluso que líderes democráticos como Thomas Jefferson y Benjamin Franklin cultivaron las ciencias a la vez que realizaban sus actividades políticas.

Por otra parte, en las sociedades que han limitado la creatividad intelectual han sufrido por igual el arte y la ciencia. Así, la Alemania nazi persiguió del mismo modo la ciencia y el arte "judíos", en forma análoga a la Unión Soviética, que rechazó sin distinguir el "arte burgués" y la "ciencia idealista". En las grandes utopías de la literatura, sean la Ciudad del Sol de Campanella o la Nueva Atlantis de Francis Bacon, el fomento de la libertad y la creatividad han amparado igual a la ciencia y al arte.

Se ha culpado a la ciencia de muchos de nuestros actuales trastornos sociales. La imagen popular del científico es alternativamente la de un benefactor de la humanidad y la de un excéntrico carente de responsabilidad social. Desde luego, con el desarrollo actual de la ciencia ambas imágenes resultan igualmente falsas: el científico se halla tan distante de Prometeo como del doctor Frankenstein. La ciencia no es espacio críptico ajeno a la ética, pues ha devenido en el instrumento más poderoso para adquirir conocimiento y transformar a la sociedad. Ello la hace responsable de las consecuencias de sus aplicaciones, sean benéficas o destructivas. Pero también comparte estos espacios de influencia con el arte, capaz como la ciencia de ejercer acciones poderosas de transformación social. Por desgracia para ambos, dada su fuerte raíz social, no han logrado establecer su cabal independencia de las ideologías.

Ni el arte ni la ciencia tienen una ética propia, si bien ambos, al buscar la verdad y la belleza, son por ese solo hecho actividades esencialmente éticas e impulsoras de la superación espiritual. Sin embargo, uno y otra han sido usados con fines destructivos. Cuando, al detonarse la primera bomba atómica, Robert Oppenheimer afirmó que la ciencia recién había conocido el pecado, exageraba la novedad, pues pasaba por alto la larga tradición de usos bélicos de las aportaciones de la ciencia que puede remontarse hasta las armas producidas por Arquímedes. Por su lado, el arte ha sido también empleado para ennoblecer actos brutales.

La visión racional del mundo que ha creado la ciencia es factor de convivencia civilizada; la técnica ha librado al hombre y a la mujer de trabajos innobles y a esta última le ha brindado el acceso a niveles sociales más elevados. La ciencia, mediante la tecnología, ha generado nuevas oportunidades para educar: la imprenta, la fotografía y la

computación son únicamente algunos ejemplos de ello. La globalización no sólo es producto de la tecnología, sino también de una visión más amplia del mundo y de la sociedad. La diversidad que la ciencia revela es elemento de tolerancia y de convivencia.

Los esfuerzos para amalgamar a las ciencias con las artes no son menores o menos fructíferos hoy que antaño. La música electrónica y la pintura por computación son ejemplos elocuentes de estas nuevas interacciones y las ciencias y las humanidades confluyen en la gran síntesis actual de las disciplinas cognitivas. La inteligencia artificial está creando nuevas oportunidades para explorar y expresar manifestaciones variadas del pensamiento y abre nuevos cauces a la creatividad, tanto artística como científica.

La ciencia, al ampliar continuamente nuestro conocimiento del mundo, descubre nuevos fenómenos naturales, crea ideas y conceptos que deben expresarse mediante nuevos vocablos, con los cuales se enriquecen los idiomas. Nuestra actual imagen del mundo acusa ya de manera indeleble la huella de la ciencia. Los seres fantásticos, como los dragones, los ogros, los duendes y las sirenas, entre tantos personajes que poblaron la mente de nuestros ancestros, aunque tienen brotes efímeros, han desaparecido ya de nuestro mundo actual, sin género ni especie biológica con los que se identifiquen. La creencia en fuerzas sobrenaturales, aunque persiste y se aviva con las carencias sociales, va cayendo gradualmente al limbo de lo inconsciente. Pero aún conservan gran vigor los componentes irracionales de nuestra conducta. Las guerras de este siglo son muestra flagrante de la falibilidad del juicio colectivo, a causa de la cual grandes sectores de población renuncian a su facultad de pensar y decidir por sí mismos, en beneficio de demagogos y fanáticos.

De hecho, tanto la ciencia como el arte tienen por delante la formidable tarea de penetrar una estructura social todavía dominada por prejuicios y dogmas. La racionalidad a que aspiramos, y que poco a poco va imponiéndose en la conducta humana, no es de ninguna manera incompatible con valores tradicionales como el altruismo, la compasión y la solidaridad con el prójimo. De hecho, son rasgos complementarios de una imagen cabal del mundo, donde el conocimiento engendra un poder que a su vez implica la responsabilidad de ejercerlo. Por ello, aunque son innegables las diferencias entre las ciencias y las artes, también es claro lo mucho que comparten en su tarea de contribuir a crear una cultura que aproveche integralmente lo mejor del espíritu humano. ♦

Los gatos



HÉCTOR GARCÍA

Bellos, tranquilos, elegantes.
Duermen, comen, cogen...
ratones y lo que pueden.

Ronronean, se lamen, se bañan.
Inescrutables cual esfinges
no cuentan el Tiempo ni la Historia.

Guardan su mierda con decoro.
La luna y la noche los escuchan
del amor hacer derroche.

Lánguidos maullidos estremecidos
cantos de placer lastimeros gritos
de dolor y furia y la calma al alba.

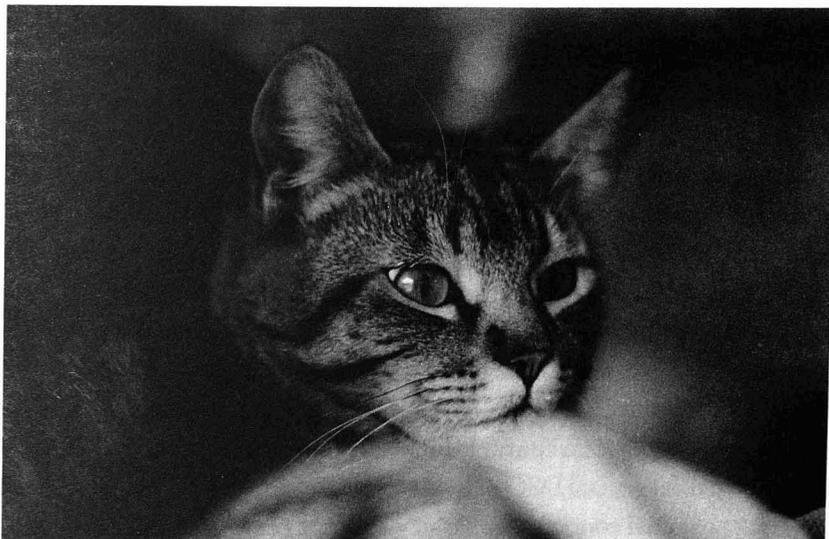


Foto:
María García

André Malraux: estética y metamorfosis



ARTURO GÓMEZ-LAMADRID

*Para Alberto Dallal,
con mi agradecimiento*

*Peut-être me direz-vous: "Es-tu sûr que cette légende
soit la vraie?" Qu'importe la réalité placée hors de moi,
si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis.*

Charles Baudelaire: Les fenêtres

Seul, ton néant est éternel.

Paul Léautaud

A diferencia de una gran cantidad de escritores cuyas obras corren un velo que cela sus vidas y las asienta en el olvido, André Malraux fraguó empeñosamente su leyenda, convencido de que el único sentido para el sinsentido del ser está en la acción. Espíritu proteico, el autor de *La condición humana* es también, en los diversos registros de su existencia, el audaz y fracasado aventurero que va al antiguo reino de Siam —en la Indochina francesa— en busca de estatuas khmers y de dinero; el director de un diario anticolonialista en Saigón; el falso descubridor aéreo del legendario reino de Saba, en el desierto yemenita; el combatiente antifascista —ya sea como jefe de una escuadrilla aérea de voluntarios defensores de la República española, o como el autonombrado coronel Berger, comandante de un grupo de *maquisards* (la brigada *Alsace-Lorraine*) en las postrimerías de la guerra contra los nazis—; el consejero incondicional del general De Gaulle, capaz de apoyarlo en una guerra colonial contra el pueblo indochino o de actitudes que podrían calificarse por lo menos como ambiguas en la lucha de los argelinos por su in-

dependencia; el primer ministro de Cultura de la Quinta República; el estudioso de la pintura de Goya a la luz de Saturno, dios del Tiempo que devora a sus hijos; la mirada ávida y osada que compara y asocia las artes de todo el mundo, o el hombre de la prodigiosa memoria que vive sin embargo volcado hacia el presente, pues día a día arranca de su agenda la hoja de la data recién extinta.

Malraux pertenece a la generación francesa que no estuvo en las trincheras de la guerra de 1914, pero que vio de primera mano sus estragos e hizo el recuento de muertos, heridos y lisiados. Una generación que huele a pesimismo y desesperanza, que deja la infancia y la pubertad en un contexto de victoria militar oficial pero en medio de un entorno destruido, generación heredera inmediata de los conspicuos iconoclastas del orden que había desembocado en tal masacre: dadaísmo y surrealismo. Tal vez sea por ello que Malraux conciba la esencia humana hecha de sufrimiento y muerte. Ser es, para él, fundamentalmente, sufrir y morir. La vida es un accidente, un azar, una voluntad de vivir sin asidero alguno, principio ciego del ser y precio a pagar por haber turbado "inútilmente la beatitud y el sosiego de la nada", siguiendo la fórmula de Schopenhauer. Es aquí donde arraiga la concepción malrausiana del arte y de la vida: hacer, crear, actuar ante la nada. El hombre, perpetuo prisionero del bien y el mal, afirmación vehemente de un Yo construido de lucidez pero también de vanos deseos, esperanzas, sueños y... tiempo, tiene en el arte la única posibilidad de trascendencia, pues sólo éste permanece y roza lo inexpresable, lo indecible; sólo él es continente del enigmático y entremezclado flujo del ser y el crear, vínculo con los otros de otros tiempos,

resurrección de la voluntad de trascendencia que toda obra opera una vez que la mirada se ha fijado en ella; y, sobre todo, porque oponiéndosele, sólo el arte acerca al hombre a la nada perfecta, y eterna. “El arte *revela*. Pero no un mundo, un tiempo o una civilización, ni siquiera ciertas creencias. El arte revela al hombre: ... su voluntad de trascender su finitud.”¹ Un gran número de los textos malrausianos evocan la muerte, la fatalidad y el destino, cuya presencia es casi obsesiva; los mismos textos hablan también de aquello que trasciende estas fuerzas destructivas: el mito, la metamorfosis, el arte.

I

En los inicios del siglo que ahora termina, el barrio parisino de Montmartre, en el norte de la ciudad, ofrece un paisaje urbano-campestre: al Moulin de la Galette en un día de baile se agregan calles empedradas y calles de tierra, tránsito de carros tirados por caballos o por mulas, jardines de cerezos y de lilas, frondas de malvas y ortigas, callejones de escaleras ruidosas y titubeantes bordeadas por patios repletos de gallinas y niños pobres (el famoso *maquis montmartrois*); plazas y cafés, comerciantes, chararileros y vagos, pintores y poetas. Apollinaire recita aquí algunos de sus poemas de *Alcools*, Pablo Picasso comparte un estudio con Max Jacob y cumple sus primeras estancias parisinas, mientras se apresta, junto a Georges Braque, a parir el cubismo en los talleres del Bateau-Lavoir.

El 3 de noviembre de 1901, en el número 53 de la rue Damrémont, en el montmartriano distrito 18, nace André Malraux. Tiene antecedentes flamencos por parte de su padre e italianos en su linaje materno. Hijo único de un matrimonio cuyo pronto fracaso lo expulsa a un suburbio parisense, el pequeño André pasa su infancia y su ingreso a la adolescencia entre libros, cine y mujeres: *Georges*, *Les trois mousquetaires*, *Bouvard et Pécuchet*, *Hernani* y *Ruy Blas*; la primera adaptación cinematográfica de *Les misérables*, los primeros *westerns*, Chaplin; su madre, su tía y su abuela.

De regreso a París, insatisfecho de la educación que recibe en el colegio de Bondy, *l'Espagnol* —como lo llamaban sus compañeros de la escuela primaria, prefigurando con ello un destino enlazado al suelo ibérico— siente una

punzada en su orgullo al ser rechazado por el prestigioso liceo Condorcet que había elegido para hacer sus estudios de bachillerato y decide entonces no plegarse nunca más a las reglas institucionales para proseguir su formación intelectual.

Una actividad que había empezado como pasatiempo se vuelve su oficio: comerciante de libros. Dedicaba horas a recorrer los muelles del Sena y las callecitas del barrio de Saint-Michel para descubrir rarezas, hojear viejas ediciones, saciarse de imágenes, leer pasajes interesantes y comprar libros que venderá después a algunos libreros especializados. Así, al terminar la guerra, el febril joven no tiene aún veinte años y es ya un *connoisseur*. Un poco más tarde, en 1921, conoce a Clara Goldschmidt, una judía de origen alemán, cuatro años mayor que él, bilingüe por familia y geografía, políglota por vocación, inquieta y curiosa. Algunas semanas después de su primer encuentro, la pareja hace un viaje “clandestino” (sin que los padres de ambos supieran que viajaban juntos) a Italia y en octubre de ese mismo año se casan.

Es bien conocido el gusto de Malraux por la aventura; se puede documentar también su rechazo sistemático y bastante prolongado a comprometerse con un trabajo rutinario y tedioso. Pero no podemos saber con precisión cuál fue el elemento decisivo que lo llevó a la selva siamesa a buscar estatuas en un antiguo templo khmer. Tras varios años de vivir bajo la influencia estética de Max Jacob, el cubismo y una literatura extravagante, cuya mejor muestra es su propio relato *Lunes en papier*,² el joven parisino cambia. No sabe hacia dónde se dirige; por el momento, sus únicos pretextos son el reto y el riesgo, el viaje, la aventura. Malraux piensa que en ésta se funden el espíritu de empresa y la necesidad de organización, lo desconocido del terreno, la incertidumbre del resultado y la pasión por lograr el objetivo en mente. Durante dos años, la pareja Malraux-Goldschmidt vive de los dividendos que producen las inversiones en bolsa que André hace con la dote de Clara. Se dedican a viajar, a visitar cafés, museos y restaurantes. Sin embargo, en 1923, sus inversiones en valores mineros mexicanos tienen una estrepitosa caída y su pequeño capital desaparece. ¿Su súbita falta de recursos explica el viaje? En todo caso, cualquiera que fuese la razón primordial de esta azarosa empresa, el hecho es que Malraux opta por buscar fortuna en Oriente en com-

¹ Dominique A. Grisoni, “L'art comme anti-destin”, en *Magazine Littéraire*, núm. 234, octubre de 1986, p. 32.

² André Malraux, *Lunes en papier*, en *Oeuvres complètes 1*, Gallimard (nrf.), Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1996.



vía real es la ruta que une Angkor y la región de los lagos de lo que ahora es Camboya, con la cuenca del río Menam, situada en la actual Tailandia. Según Vannec, el protagonista, este camino rebosa de ruinas de templos khmer. Para confirmar su hipótesis y ganar dinero, Vannec-Malraux emprende el viaje y, en el trayecto, conoce a Perken, un aventurero amo y señor de un confín situado en alguna parte de la frontera entre Laos y Siam. Vannec lo invita a participar en su empresa y Perken acepta, pues a su espíritu de aventura se añade la necesidad del

pañía de Clara y de Louis Chevasson, un amigo que había conocido a la edad de seis años. Se sumerge durante varios días en la lectura de diferentes textos —catálogos, crónicas, novelas, informes de investigación— sobre templos khmers, y decide que irán a Banteai-Srey: ‘la ciudadela de las mujeres’, en lengua anamita, cerca de Angkor, antigua capital del reino de Siam, un lugar donde sin muchos esfuerzos podrían encontrar maravillosas efigies de diosas que venderían luego a muy buen precio.

Una vez cumplidas las formalidades del viaje, André y Clara se embarcan en Marsella con destino a Singapur, desde donde se trasladarán a Hanoi y posteriormente a Phnom-Penh, punto de partida hacia el templo. Chevasson los alcanzaría algunos días después. El trío europeo pudo en efecto llegar a Banteai-Srey, desmontar algunas estatuas y emprender el regreso a Phnom-Penh, pero ahí los esperaba una orden de arresto por intento de robo de piezas arqueológicas protegidas por un edicto real. Aunque no fueron encarcelados, permanecieron en arresto domiciliario durante varios meses. Clara fue absuelta al cabo de pocos días, pero André y Louis fueron juzgados y sentenciados.

Ésta es la materia prima de la novela que Malraux escribiría cinco años más tarde: *La vía real*.³ Hago aquí un paréntesis para acercarnos a esta magnífica narración. La

dinero para comprar las armas que le permitan seguir dominando su feudo y continuar la búsqueda de Grabot, un europeo desaparecido en el transcurso de una dudosa misión. Vannec y Perken logran su objetivo: arrancar del templo algunas tallas prodigiosas. Pero al no tener guía para regresar, se ven obligados a tomar una ruta difícil y peligrosa. Un día encuentran a Grabot, a quien una tribu moï ha esclavizado después de sacarle los ojos. Vannec, Perken y Grabot consiguen huir de la tribu y los dos primeros logran enviar al infortunado ciego a Bangkok antes de proseguir el camino de regreso. En plena selva, Perken se hiere una pierna y, lentamente, entre dolores intensos y ladridos de perros salvajes, agoniza y muere abrazado por su amigo. Se trata de una novela alimentada con la savia densa y amarga, poderosa y agitada de la aventura. Itinerarios de ciudades que para la mayoría (estamos en 1930) son sólo nombres en los mapas evocadores de exotismo y extrañeza, descripciones de la selva que atrapan de inmediato al lector. Pero más allá de todo ello, inserta en la sabrosa e intensa narración, el escritor lanza la interrogación ética y metafísica acerca del destino del hombre y del sentido de la vida, de la idea de la muerte y de la actitud del hombre frente a ésta. ¿Por qué actuar, moverse, buscar? Malraux sostiene que, a diferencia de lo que pregonaba una vieja consigna según la cual nadie puede actuar sin fe, la ausencia de toda fe, de toda convicción, incita a ciertos hombres a la pasividad y a otros a la acción extrema. *La vía real* o la psicología del aventurero, de la mis-

³ André Malraux, *La voie royale* en *Oeuvres complètes* 1, Gallimard (nrf.), Bibliothèque de la Pléiade, París, 1996.

ma manera que en *Los conquistadores* se nos había ofrecido un retrato de la psicología del revolucionario y, años más tarde, de la del terrorista, en *La condición humana*. Cierro aquí el paréntesis.

Una vez libre, Clara regresa a París para tratar de hacer algo en favor de su esposo y su amigo. Uno de sus grandes logros fue la carta de apoyo a Malraux publicada en *Les Nouvelles Littéraires* el 6 de septiembre de 1924 y firmada por André Breton, André Gide, François Mauriac, Jean Paulhan, Max Jacob, Louis Aragon y Gaston y Raymond Gallimard, entre otras celebridades del mundo intelectual francés. A fines de aquel año, los dos amigos regresan a Francia tras varios meses de azares y amarguras. En André se había fortalecido una convicción: habría que volver, pero no para quitar de su nicho estatuas hiéricas y voluptuosas, sino para darle voz a la gente que no la tenía en ese mundo colonial estratificado, racista y corrupto.

Así, Malraux permanece en París sólo para conseguir los medios que le permitan iniciar su nueva aventura. En Saigón, durante su proceso, había conocido a Paul Monin, un hombre del “siglo de las luces, jacobino sin guillotina, ardientemente patriota, probablemente masón”,⁴ alguien convencido de que toda la problemática colonial se resolvería siguiendo una sencilla fórmula: justicia y respeto al ser humano. Estos dos hombres tan distintos fundan un periódico: *L'Indochine*. Es un diario que denuncia las corruptelas de la administración colonial, se burla de las actitudes de esta casta inmoral e hipócrita e incita a los anamitas a la revuelta, a la insumisión, a la lucha por la recuperación de su dignidad. La empresa, después de varios éxitos efímeros, fracasa. Malraux no se rinde y poco después funda un segundo cotidiano: *L'Indochine Échaînée*, que sólo dura cuatro meses.

II

¿Qué dejaron en Malraux estas dos desafortunadas iniciativas? Un sentimiento que arraigó poderosamente en él: la fraternidad. A su regreso a Francia encuentra un clima adverso para las ideas progresistas, un país en el que la izquierda ha sido vencida y reina el deseo de una “restauración” del orden moral, monetario y colonial. Influidos

por la naturaleza oriental que privilegia la armonía colectiva sobre el activismo individualista, Malraux escribe *La tentation de l'Occident* —una crítica del espíritu de Occidente, aniquilador de todo aquello que se opone al hombre pero que, una vez su esfuerzo culminado, “no encuentra sino la muerte”— y un bello texto publicado en *Les Nouvelles Littéraires* en el que afirma:

nuestra civilización es una civilización cerrada, sin objetivo espiritual: nos obliga a la acción. Sus valores están establecidos sobre la base del mundo que depende del hecho ... La noción del hombre que heredamos de la cristiandad fue instituida sobre la conciencia exaltada de nuestro desorden fundamental. Tal desorden no existe para el Extremo Oriente.⁵

Estamos condenados a actuar, parece decir Malraux, para quien no hay respuestas, sino eternas interrogantes, y, entre ellas, el hombre. Garine, Perken y Tchen, protagonistas de *Les conquérants*, *La voie royale* y *La condition humaine*, respectivamente, mueren, abrasados por la acción. Garine muere enfermo, mientras se entera de la victoria de su causa; Perken, herido; Tchen, desecho por una bomba que él mismo hace estallar.

En el verano de 1928, invitado por el anfitrión Paul Desjardins, Malraux asiste a la *décade de Pontigny* —las famosísimas reuniones que congregaban a la crema y nata de la *intelligentsia* francesa y europea de la preguerra— dedicada al tema Juventudes de posguerra a 50 años de distancia: 1879-1928. Malraux causa furor. Roger Martin du Gard escribió en su diario que la *décade* de ese año le había parecido

la más viva y la más lograda de todas a las que [había] asistido. El tema se prestaba para cien digresiones de una actualidad que apasionaba a todo mundo. La presencia de dos nuevos invitados, André Chamson y André Malraux contribuyó a darle mucha vida ... Malraux, ... es una de las más extrañas y atractivas figuras que haya conocido.⁶

Otro testimonio, de la pluma de Maurice Sachs, agrega elementos que nos ayudan a precisar la imagen del Malraux de aquellos años:

⁴ Jean Lacouture, *André Malraux, une vie dans le siècle*, Éditions du Seuil, París, 1973, p. 83.

⁵ *Les Nouvelles Littéraires*, 31 de julio de 1926; citado en Jean Lacouture, *op. cit.*, p. 128.

⁶ Curtis Cate, *Malraux*, Flammarion, 1994, pp. 159-160.

Hay escritores de los que la gente enterada empieza a hablar, Julien Green, George Bernanos, André Malraux. Conocí a Malraux. Produce la más viva impresión. Tiene en la mirada un dejo de aventura, de melancolía y de decisión irresistible, un bello perfil de hombre del renacimiento italiano, una apariencia muy francesa por lo demás ... Habla muy rápido, muy bien, parece saberlo todo, deslumbra ciertamente y deja a uno con la impresión de haber conocido al hombre más inteligente del siglo.⁷

A pesar de las dificultades financieras y la poca fortuna de una editorial que fundó entonces, esos años son, sobre todo, de escritura. En 1926, publica *La tentation de l'Occident*. En 1928, *Les conquérants* y *Royaume farfelu*. En 1930, *La voie royale* y, en 1933, *La condition humaine*, novela con la que obtiene el Prix Goncourt, el galardón literario más importante de Francia. Sin embargo, el hambre de aventura no lo ha abandonado. Con el dinero del premio emprende un viaje hacia el desierto árabe. ¿El objetivo? Encontrar el legendario reino de Saba, de muy difícil acceso pues lo rodean las montañas y el desierto. Pero para Malraux vivir peligrosamente es la consigna. En una carta dirigida al crítico Edmund Jaloux, escribe: "Lo que usted dice del aventurero que se busca a través de las metamorfosis convocadas por la aventura me parece muy penetrante, pero es mucho más cierto de mí que de mis personajes."

El "descubrimiento" del reino de Saba ha sido muy criticado y en el caso de algunos especialistas, completamente negado. Sin embargo, una cosa es cierta: estamos ante un *embellecimiento patético*, esa proclividad malrausiana a encontrar la belleza en hechos, actitudes y formas que sólo producen indiferencia en los demás. No olvidemos que corre el año de 1934, una época en que la aventura geográfica ejercía una fascinación que la institucionalización del turismo ha borrado. Malraux solicita primero la ayuda de Mermoz y Saint-Exupéry, la inolvidable pareja de pilotos de la *Aéropostale*, empresa que rechazó la idea de arriesgar a dos de sus mejores hombres en una aventura considerada insensata. El fracaso de la primera tentativa no desanimó al tenaz parisino y con la ayuda de su amigo, el piloto Edouard Corniglion-Molinier, sobrevoló los suelos arenosos que tal vez, algún día, hace más de dos mil años, recogieron el andar ligeramente cojo de una reina llamada Balkis.

⁷ Jean Lacouture, *op. cit.*, p. 130.

III

Mientras tanto, el horizonte europeo era cada vez más incierto. En el verano de ese mismo año, 1934, Malraux es invitado por los soviéticos al Congreso de Escritores que tendría lugar en Moscú; dieciocho meses antes, en Alemania, Hitler había sido nombrado canciller; dos años más tarde, el Frente Popular gobernaba España y el Front Populaire Francia. La guerra empezaba a dibujarse. Su primer escenario fue la tierra española y su disputa fratricida. Malraux supo desde el principio que la guerra se resolvería en las primeras semanas y que la aviación sería el elemento decisivo. A través de Pierre Cot, ministro de Aviación del gobierno de León Blum, el autor de *L'espoir* se incrusta en el corazón mismo del conflicto, primero reclutando pilotos y luego lanzando bombas desde un avión pilotado por *Eddy*: Edouard Corniglion-Molinier, el mismo amigo de la aventura en el desierto. El 20 de agosto de 1936, una escuadrilla compuesta por cinco Potez 54 bombardeó a las fuerzas franquistas en Medellín tratando de detener su avance hacia Madrid. André Malraux formaba parte de la tripulación de uno de los aviones. *L'espoir*, tal vez su más bella novela, da buena cuenta de la intensidad de esos y otros momentos del conflicto ibérico:

Algunos camiones saltaron aún en los campos, con las ruedas al aire. Desde el momento en que, expelidos de la carretera, ya no estaban frente al sol, la luz que bajaba extendía detrás de ellos largas sombras, por lo que sólo aparecían cuando estaban destruidos, como los pescados atrapados con dinamita sólo suben a la superficie una vez que son alcanzados por la muerte.⁸

Sin embargo, a pesar del ardor puesto en la batalla, y al igual que había sucedido en Indochina, primero con el arresto y la condena y luego con el cierre de los dos diarios, la aventura terminaba en derrota: Franco se apoderaba de España y el fascismo ganaba terreno en la vieja Europa. También las cosas del amor habían cambiado, complicándose. Las relaciones con Clara se habían vuelto ásperas a pesar del nacimiento de Florence, en marzo de 1933; pocos meses después, el novelista quedaría encantado por Louise de Vilmorin, una aristócrata amiga de escritores y poetas; y —todo en el mismo

⁸ André Malraux, *L'espoir*, Gallimard, 1937; Col. Folio, 1979, p. 122.

año—había surgido Josette Clotis, una belleza de 20 años que Malraux conoció en los pasillos del antiguo edificio de la *Nouvelle Revue Française*: 5, rue Sébastien-Bottin. Con ella tendría dos hijos. Los tres morirían trágicamente: Josette, enredando sus piernas en las ruedas de un tren que se ponía en marcha; los hermanos, en un auto y una carretera.

Alemania invadió Polonia, y Francia e Inglaterra declararon la guerra a los nazis. Malraux intentó en vano ingresar a la fuerza aérea. Lo enrolaron como soldado raso. Fue herido y hecho prisionero. Meses después se evadió, se reunió con Josette y escribió un texto cuyos temas son los mismos de toda su obra: el arte, la historia, la naturaleza de la ambición humana, el mal, el enigma que constituye el hombre y, por supuesto, la muerte. Todo ello filtrado por un tamiz paterno, por el recuerdo de un padre suicidado. Un profundo examen sobre la difícil conciliación de la idea de inmutabilidad y eternidad de lo real, con aquella del cambio permanente, el “nada es, sólo el fluir”. Parménides y Heráclito. Este texto se llamó primero *La lutte avec l'ange* y después *Les noyers de l'Altenburg*.⁹

La guerra continuó y André se quedó en casa con Josette Clotis y Pierre-Gauthier, su primer hijo varón. Había sido derrotado en Oriente, en España y en Francia. Estaba cansado y desconcertado. Se puso a escribir—además de *Les noyers*, produjo un libro sobre Lawrence de Arabia: *Le démon de l'absolu*—y tuvo su segundo hijo con Josette: Vincent. Las noticias que tenía acerca de los avatares del conflicto le llegaban a través de Roland, su medio hermano. Pero no podía durar mucho tiempo esta ausencia abrupta de acción en un hombre que la padeció como virus. Cuando Roland es apresado, en marzo de 1944, André entra nuevamente a la refriega. queda la interrogante de cómo logró, en menos de tres me-

ses, en un medio donde la antigüedad y los viejos lazos son los engranajes del poder, no sólo conocer a los grandes jefes de los grupos *maquisards*: gaullistas, comunistas, independientes, británicos, sino unificarlos y coordinarlos para llevar a cabo acciones eficaces en común. Todo esto haciéndose llamar coronel Berger, nombre del narrador de *Les noyers de l'Altenburg*. Hacia el final de la guerra, en noviembre de 1944, Malraux, en pleno frente, recibe la dolorosísima noticia del accidente de Josette Clotis. Cuando llegó al hospital de Tulle, en la noche del 12 de noviembre, Josette ya había muerto. En menos de cinco años había perdido a la mujer que amaba y a sus dos medios hermanos: Roland y Claude.

Durante ese periodo aciago, lleno de convulsión e incertidumbre, se había operado una más de las metamorfosis de este hombre, su adhesión incondicional a De Gaulle, el testarudo militar que desde Londres había enviado un mensaje radial a los franceses desafiando al capitulante mariscal Pétain e instigando a aquéllos a continuar la lucha al lado de los ingleses. En el verano de 1945, el inevitable encuentro Malraux-De Gaulle se produjo. Se reunieron en las oficinas del general, en el hotel de Brienne. De Gaulle quedó impresionado por el profundo conocimiento de Malraux sobre las irreconciliables diferencias que separaban a los hombres que lucharon unidos en la Resistencia. Malraux dijo al general que todos los miembros de la Resistencia eran, ante todo, patriotas; pero que ese pa-



⁹ André Malraux, *Les noyers de l'Altenburg*, Gallimard (nrf.), 1948, 292 pp.

triotismo era incapaz de fundirse en un solo partido. Estaban de acuerdo en la lucha contra el fascismo, pero divergían radicalmente en la manera de concebir al nuevo Estado francés. Fue así como, una vez vencido el *reich*, el escritor se puso al servicio del político. Malraux fue nombrado ministro de Información y él, a su vez, nombró a Raymond Aron jefe de gabinete y a Jacques Chaban-Delmas secretario general del ministerio. Este primer cargo ministerial tuvo un carácter fugaz, pues en enero de 1946 De Gaulle renunciaba a la presidencia argumentando la incapacidad a la que lo condenaba la eterna disputa de los grupos parlamentarios.

De Gaulle regresó a la presidencia de la República en 1958. Malraux fue nombrado ministro del flamante ministerio creado con la Quinta República: el Ministerio de Cultura. Al tiempo que se encargaba de nobles tareas como la creación de casas de cultura para hacer asequible el arte a todos, o de la concepción de un decreto-programa que permitiría conservar el impresionante patrimonio cultural inmueble francés, el fervor ilimitado con el que Malraux siguió a De Gaulle, convirtiéndolo en su más famoso prosélito, lo llevó también a asumir posiciones que tienen poco que ver con aquellas del antiguo revolucionario. ¿Qué argumentos podrían sostener la terquedad del general ante el deseo de emancipación de argelinos e indochinos? Tras una de tantas detenciones de miembros del Frente de Liberación Nacional argelino por cuerpos militares franceses, torturados luego por estos mismos, escritores de la talla de Maurice Nadeau y Graham Greene enviaron sendas cartas con airados reclamos y preguntas directas al entonces ministro de Cultura, y Malraux sólo dio respuestas confusas, enredadas, poco consistentes.

En mayo de 1961, en plena guerra contra los independentistas argelinos, Malraux es fulminado nuevamente por una noticia que huele a muerte: sus dos hijos, Gauthier y Vincent, habían sufrido un fatal accidente automovilístico. Seis años después regresa a la literatura: las *Antimémoires*¹⁰ fueron publicadas en septiembre de 1967 y tuvieron un éxito desbordante: doscientos mil ejemplares vendidos en pocas semanas. *Mai 68* se acercaba y, con ello, la partida definitiva del general De Gaulle en abril de 1969, veinte meses antes de morir en Colombey-les-Deux-Églises, una pequeña comunidad del departamento de

Haute-Marne. Malraux le rendiría un último homenaje con la publicación del libro *Les chênes qu'on abat*.¹¹

Durante los seis años que median entre la muerte del general De Gaulle y la propia, Malraux se retira a Verrières-le-Buisson para proseguir la escritura de *La métamorphose des dieux* y las *Antimémoires*, rodeado de sus cuadros, sus libros y sus gatos. El 23 de noviembre de 1976, víctima de cáncer, disminuido por la quimioterapia, muere en el centro hospitalario Henri-Mondor, en Créteil, un suburbio parisino. No hubo oración fúnebre en su sepelio, sólo lágrimas y flores. Fue enterrado en el cementerio de Verrières, donde sus restos permanecieron veinte años antes de ser trasladados al Panthéon.

* * *

El concepto clave en la vida y la obra de Malraux es metamorfosis. Metamorfosis del hombre: aventurero, periodista, editor, escritor, miembro de la Resistencia, ministro...; metamorfosis de lo real, que se transforma en obra de arte; metamorfosis de las percepciones artísticas, lo que hace posible la resurrección del arte.

El hombre ha intentado representar a sus dioses o a su entorno, exorcizar su angustia o escapar a su condición de hombre. Para ello estiliza el mundo, escribiendo, pintando, esculpiendo, componiendo, creando. El artista crea un mundo que corresponde a su imagen ya que él no quiere corresponder a la imagen del mundo. "El arte es todo lo que vale sólo por lo que el hombre ha dejado ahí de su alma", decía Baudelaire. Pero lo crucial, según Malraux, no es que esta o aquella producción artística nos embelese, sino la lucha que el artista libró contra el universo y la muerte. El artista se opone a la naturaleza, rechaza un mundo que no escogió, planea su condición de hombre. Crea para reconocerse y conjurar el sentimiento de extrañeza que le produce el cosmos. Cuando un artista lejano en el tiempo crea un objeto con el que representa a un dios que no es el mío, la obra producto de su talento y su trabajo debería ser insignificante para mí, puesto que ha sido vaciada de su valor original. Sin embargo, no es así: la metamorfosis le permite renacer y ser siempre expresión de la voluntad humana de trascender. Desde el momento en que su autor la termina, la obra de arte inicia su imprevisible vida, escapando a su creador y esta vida es metamorfosis, resurrección, trascendencia, continente de la eternidad del hombre. ♦

¹⁰ André Malraux, *Le miroir des Limbes I, Antimémoires*, Gallimard (Col. Folio), 1972, 515 pp.

¹¹ André Malraux, *Les chênes qu'on abat*, Gallimard (nrf.), 1971, 236 pp.

Dos poemas



ENA LASTRA

Oficio

Heme aquí, echada en la arena
cantando al mar y a las palomas
al mal y a las palabras
al acento que pones en algunas
al silencio con que suspendes otras...

Y desde luego el sol
que cae como plomo
y alumbra y se refleja
como si nada, en tanto mar.

Siesta

En la tarde
bajo el árbol del patio
por el calor sitiados
cuando nada se mueve
y callan los insectos...

Hablamos porque vamos a morirnos
gritaron.
Unos labios atroces
se movían inmensos en el cielo.
Las voces se vertían como hierro
fundido a través del follaje
en nuestros corazones...

Debe de ser un sueño
me dije
dormida todavía
sintiendo que las lágrimas
brotaban de mis ojos
inevitablemente.

Desperté
con la cara mojada por la lluvia
colgada de las hojas
que goteaba en mi frente.

Leovigildo Martínez: el arte como proyecto ancestral

ENRIQUE FRANCO CALVO



Tecas,
1996,
técnica
mixta/papel,
56 x 75 cm

El universo de las posibilidades

La obra de Leovigildo Martínez (Oaxaca, Oaxaca, 1959) se desenvuelve con personalidad propia dentro del enorme panorama que presenta hoy día el movimiento de la plástica oaxaqueña. Susceptible de ser adjetivado por la región en que ha nacido un notable grupo de artistas, este movimiento se puede dividir en varias generaciones y a través de ellas es posible rastrear más de un hilo rector. Tal característica es lo que ha permitido que en más de una ocasión se hable de una escuela de pintura y, al mismo tiempo, ha servido para que se presenten por aquí y por allá, en el ambiente artístico nacional, exposiciones colectivas fácilmente armadas a partir de obras de grupos unidos momentáneamente o de curadurías sin mayor concepto que el del lugar de nacimiento de los artistas.¹ Cabe

¹ Véase Jorge Alberto Manrique *et al.*, "Artistas de Oaxaca", en *Hechizo de Oaxaca*, Marco, México, 1991, 430 pp. Este libro acompañó la exposición que se presentó primero en Monterrey y luego en el Museo del Palacio de Bellas Artes. Se trató de un macroproyecto que, sin duda alguna, ha sido uno de los mejores por la visión y exposición que ofrece de la cultura oaxaqueña, incluido su arte moderno.



Santa María Elena, 1997, óleo/lino, 100 x 80 cm



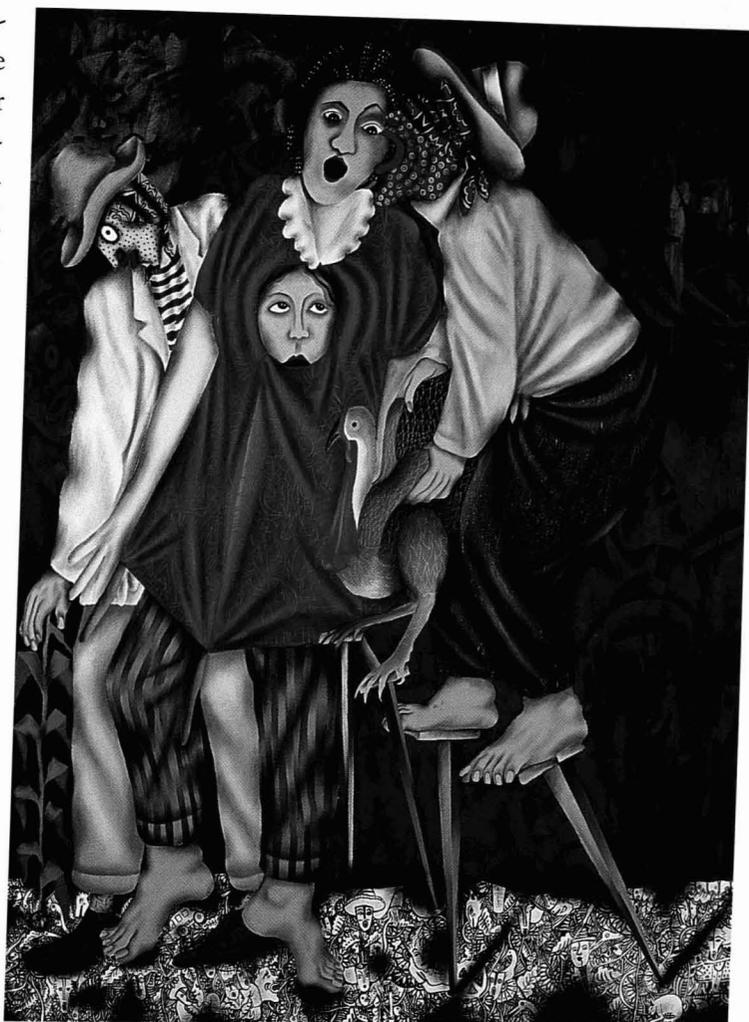
Habladores, 1992, acuarela/papel, 56 x 38 cm



señalar que hasta el momento se ha presentado un buen número de muestras colectivas de artistas oaxaqueños, pero la mayoría de ellas no reúnen más que productos limitados porque carecen de un concepto curatorial riguroso.²

Cuando se habla de la plástica oaxaqueña contemporánea, el estudioso se enfrenta, entre otras, a dos actitudes: por una parte, a la indiferencia ante el origen regional y, por otra, a la insistencia respecto a la procedencia oaxaqueña del artista. La primera tiene que ver con el momento en que se genera este gran grupo de creadores modernos, cuya primera generación incluye el nombre de A. Reyes, pintor popular del siglo XIX que, hasta el momento, es el primero que, según tengo noticias, retrató el paisaje oaxaqueño de acuerdo con una propuesta moderna: en su producción están presentes el sentido de autoría y una fuerte expresión, se soslaya la obligación decimonónica de pintar temas religiosos, etcétera.³

Vendría después una generación de pintores "profesionales", entre los que cabría señalar a Francisco Gutiérrez (1906-1943) y a Rufino Tamayo (1899-1991). Otra generación inmediata tendría que incluir a Rodolfo Nieto (1937-1985) y Francisco Toledo (1940). Hasta aquí la idea de pertenencia a una región puede ser incidental, pero con el adveni-



Ofrenda, 1997, óleo/lino, 155 x 120 cm

² Exposiciones inmediatas, recuerdo dos, ambas en el Distrito Federal: una que congregó a más de cien autores en las salas de exposiciones del Centro Médico Siglo XXI y una posterior instalada en el Palacio de Minería. Asimismo, no podemos negar que a estas alturas del fin del milenio han sido escasos los buenos artículos sobre la plástica oaxaqueña contemporánea en general; entre ellos sobresale el de David Martín del Campo, "Los colores de Antequera", en *Memoria de Papel. Crónicas de la Cultura en México*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, octubre de 1992, pp. 57-81.

³ A. Reyes, *Autorretrato*, 1887, óleo sobre tela, 124 x 104 cm., colección privada. El cuadro tiene los siguientes elementos: en medio de un paisaje serrano, un hombre, que al parecer sale de un establo, camina seguido por un caballo. Por sus características, es muy probable que el personaje, que sujeta con las riendas al animal, sea un campesino rico, con la suficiente solvencia como para poseer una bestia de calidad. El sombrero y las vestimentas podrían corresponder a la moda oaxaqueña de los últimos años del siglo XIX y los principios del XX, como puede desprenderse de las fotos de la época. Además, si se observa la geografía recreada en el cuadro, se trata muy probablemente de un personaje de la región de la Costa Grande de Oaxaca o Guerrero. El apellido Reyes también es común en esta última entidad. El personaje trae colgado un morral que no da la impresión de servir para transportar alimentos durante la faena, sino más bien para guardar dinero. Por otra parte, el animal, brioso al ser sujetado, no parece ser de los que se emplean en las labores del campo, sino un caballo de carreras útil para jugar apuestas. Vale la pena señalar que el hierro con que está marcada la bestia tiene las iniciales AR, que son las mismas de quien firma el cuadro: A. Reyes. Esto nos lleva a pensar que se trata de un autorretrato: autor-jinete y caballo.

miento de la siguiente generación sobreviene una revaloración del lugar donde se ha nacido, sin que por ello se acentúe tal aspecto: Luis Zárate (1951) y José Villalobos (1951) pueden ilustrar tal hecho.

Pero las generaciones más recientes no sólo ponen énfasis en cuanto a su lugar de nacimiento sino que incluso, en muchas ocasiones, ese dato llega a resultar su carta de presentación —antes que pintor, se es oaxaqueño—: ello ocurre con Sergio Hernández (1957), Jesús Urbieto (1959-1997) y Leovigildo Martínez (1959), por señalar tres notables artistas.

Aquí detengo mi listado, no sin aclarar que no traigo más nombres a colación en tanto que presentan características muy singulares, debido a su formación y su ubicación dentro del arte mexicano, o a que las edades de ciertos creadores impiden encasillarlos en grupos generacionales, como es el caso de Rodolfo Morales (1925). Asimismo, aunque su talento me parece indiscutible, no cito a las nuevas generaciones por considerar que aún necesitamos un espectro histórico más amplio para hablar de ellas con mayor certeza. Al escribir esto, pienso en la joven promesa en que se ha convertido Rosendo Pérez Pinacho (1972).

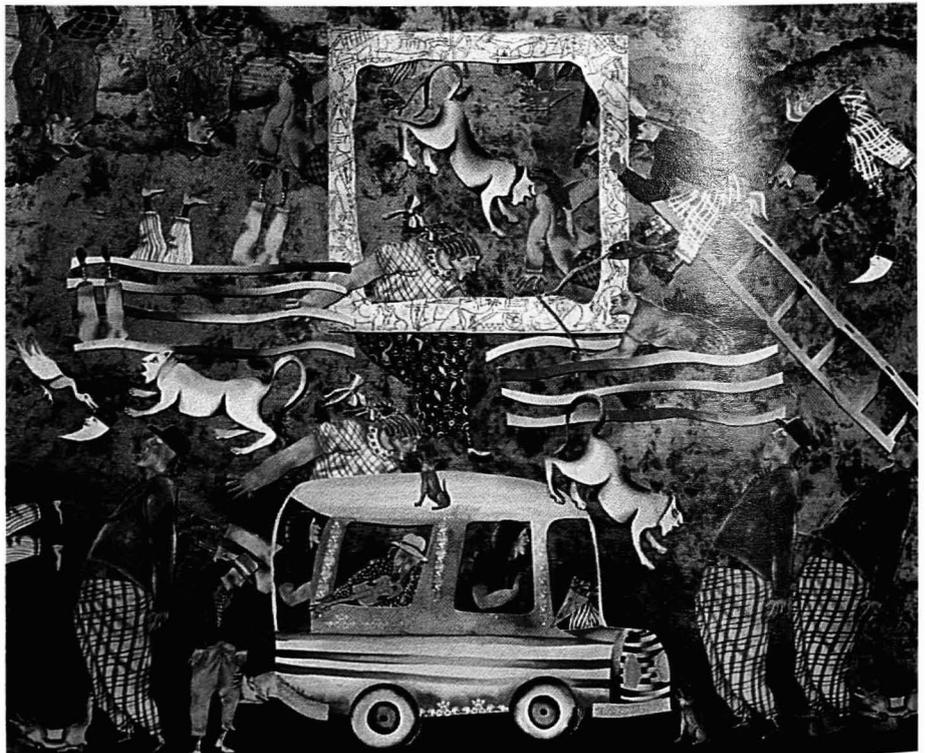
Sin lugar a dudas, esta lista de nombres puede dar al lector una idea de la cantidad de autores que conforman el panorama plástico donde Leovigildo Martínez ocupa un sitio especial. Naturalmente, ello no sólo ha influido en los aspectos estilísticos de los artistas, sino también en las cuestiones del mercado. Vale la pena comentar en este renglón que si hay un estado de la República mexicana poseedor de un mercado cautivo, se trata de Oaxaca.

Las generalidades como mutaciones

La insistencia en que se es o no oaxaqueño ha sido resultado de las expectativas surgidas en torno a los artistas de esta región. Por ese motivo, los títulos de exposiciones colectivas ven en el gentilicio la posibilidad de un éxi-



Pasos en la azotea, 1995, técnica mixta/papel, 38 x 56 cm



to seguro en cuanto a público visitante o a aspectos de mercado. Exagerando, se podría suponer que los organizadores de muestras padecen un prejuicio de este tipo y, en consecuencia, también el público lego: si Tamayo, Nieto y Toledo son grandes artistas y nacieron en Oaxaca, entonces tal pintor o tal grupo de creadores, por ser oaxaqueños, seguramente son por igual grandes autores. Mi planteamiento no es descabellado y resulta posible comprobar su validez en la realidad inmediata.

Pero si esto último ocurre en el aspecto social, el sentido de escuela oaxaqueña de pintura se ha planteado a partir de parentescos plásticos. Quisiera señalar que, desde mi punto de vista, entre



Danzantes
urbanos,
1997,
óleo/lona,
110 x 200 cm

los oaxaqueños hallaríamos más de una escuela. Una tendría que ver con el manejo de las tierras y de una paleta donde los colores son muy similares; piénsese en un grupo así: Tamayo, Toledo, Villalobos. Otro conjunto de autores pondría especial énfasis en las formas y daría como resultado una visión fantástica muy emparentada con el *art brut* de Dubuffet: Toledo nuevamente, Nieto, Hernández, Pinacho. Otro más podría constituirse con los nombres de Gutiérrez Carreola, Leovigildo Martínez y Felipe Morales. Estos últimos son todos figurativos y, aparte de ser maestros de la línea, son técnicos perfectos. No obstante, su producción posee mucho de la fresca *naive* sin adscribirse a este tipo de pintura, y corre el riesgo de aproximarse al arte popular, en demérito de éste y en detrimento de la creación moderna.

Leovigildo Martínez forma parte de un linaje de artistas muy rico y plural, en el que resulta cada vez más difícil seguir las trayectorias particulares. Por ello, revisar el currículum de Martínez podría exigir un espacio superior a estas páginas y en ellas nos limitaremos a presentar una breve semblanza. Estudió en el Centro de Educación Artística y en el Taller de Artes Plásticas Rufino Tamayo, de Oaxaca. Ha participado en más de cuarenta exposiciones colectivas y su obra se ha presentado en más de veinte museos de diferentes ciudades de la República mexicana, Estados Unidos, América del Sur y Asia. Ha pintado tres murales en otras tantas ciudades: Santa Fe, Nuevo México; Nueva York, Nueva York, y México, D. F. Ha ilustrado varios libros, entre los que destacan *Los veinticinco gatos mixtecos*, obra premiada por la Sociedad de Ilustradores

Pasajeros,
1992,
collage/papel,
56 x 75 cm

de Nueva York. En la IX Bienal Iberoamericana de Arte recibió mención honorífica por su grabado *La comparsa* (1991).

El individuo como proyecto ancestral

Observar la obra de Leovigildo Martínez implica un ejercicio en extremo complejo. Aparte de su contexto inmediato de producción, es decir, Oaxaca, se aprecian en ella influencias de Marc Chagall porque, como la de éste, crea y recrea las fantasías del pueblo. En otro extremo, desde un enfoque que abarcara el espectro nacional, podríamos unir a Martínez a los neomexicanistas que en la década de los ochentas hicieron eclosión, como Julio Galán, Esteban Azamar, Adolfo Patiño y



Fandango,
1997,
óleo/lino,
165 x 200 cm

otros.⁴ Éstos, como se sabe, volvieron a emplear de manera recalcitrante los símbolos patrios y todos los elementos capaces de determinar una identidad nacional. Así, es fácil ver que la pintura de Leovigildo Martínez tiene más de un rasgo en común con muchas corrientes y estilos. Por supuesto que nada de ello es fortuito, pero no invalida los argumentos en favor de su producción. Por el contrario, nos damos cuenta de que nos hallamos frente a un artista que ha sabido interpretar de manera coherente el momento plástico que le tocó vivir, además de que ha logrado la proeza de apropiarse de un lenguaje personal. Y he escrito proeza, pues ya hemos visto que tran-

⁴ Un libro reciente que aborda a buena parte de las últimas generaciones surgidas en nuestro país es el de Luis Carlos Emerich y Enrique Franco Calvo, *Nueva plástica mexicana. Pintura y escultura*, Grupo Júmex, México, 1997, 227 pp.

Santísimo,
1996,
óleo/lino,
150 x 120 cm



sita por terrenos muy fértiles de creadores.

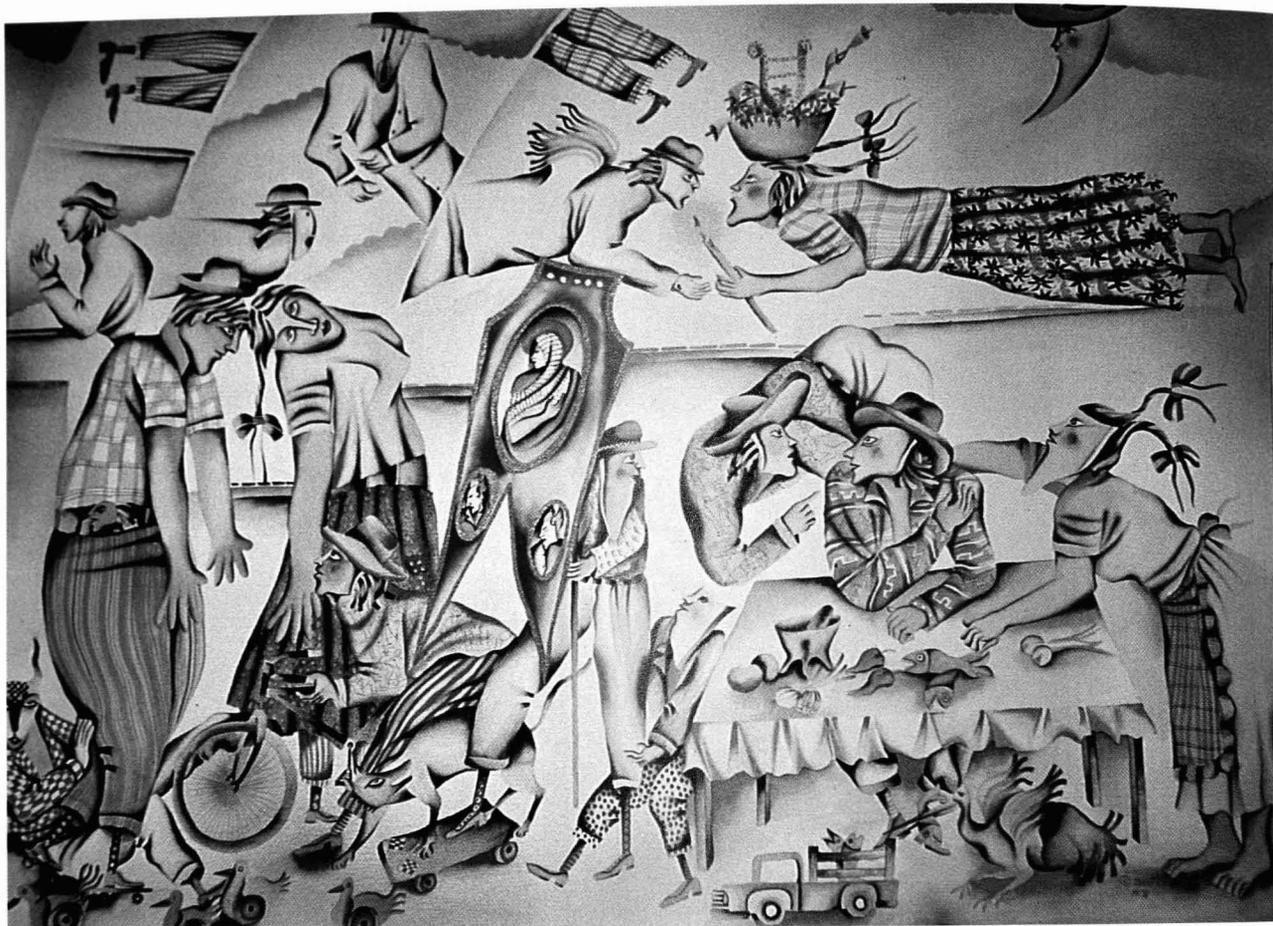
La obra de Leovigildo Martínez es figurativa. Se caracteriza por un fino dibujo y un gran dominio del color. Sus composiciones tienen complejos enramados donde lo mismo flotan en el aire los personajes humanos que cobran vida seres inanimados, sean lunas, cuerdas o escaleras. La fauna de sus cuadros resulta un compendio de las variedades que habitan Oaxaca, pero el autor pinta, antes que animales fantásticos, seres excepcionales: los gatos son capaces de aprender a curar con métodos tradicionales, los coyotes son seres del mal.

Por otra parte, los personajes de sus imágenes conforman un catálogo de tipos con los que se podría formular toda una so-

ciología de los habitantes de Oaxaca. Así, retrata diversos estratos sociales y condiciones humanas, al igual que temperamentos y conductas dentro de la colectividad. Es muy probable que debido a ello los habitantes de los cuadros de Leovigildo Martínez muchas veces dan la impresión de estar actuando o ser producto de una escenografía. Y aquí entraríamos en una discusión de otra índole. Hemos insistido en que la obra de este pintor es narrativa, porque posee la capacidad de con-

La luna se fue a
una fiesta,
1992,
óleo/lino,
166 x 260 cm





Fiesta del estandarte,
1995,
acuarela/papel,
56 x 75 cm

tar historias. Como ya indicamos, esta cualidad se ha concretado incluso en el campo de la ilustración de libros propiamente dicha. Sin embargo, en épocas recientes se ha querido ver el arte como una estructura o un lenguaje válidos por sí mismos, que no necesitan contar algo más que las categorías que lo constituyen. Tal visión ha pretendido excluir del arte las obras de carácter narrativo. Desde mi perspectiva, afirmo que no entiendo en absoluto tal criterio, pues si lo aplicáramos de manera literal tendríamos que destacar la casi totalidad de la pintura mural mexicana y nos quedaríamos apenas con unos cuantos ejemplos de la pintura no figurativa. Considero que toda producción plástica, en tanto que ha superado el rango de sus posibilidades técnicas, puede desarrollar cualesquiera temas o historias. Así, Doré, antes que gran ilustrador, es un gran artista, ya sea por su virtuosismo o por sus posibilidades técnicas. Añadiré que, para ser un gran ilustrador, se debe ser antes un gran artista. No creo que al respecto haya puntos intermedios.

La obra de Leovigildo Martínez es producto de una habilidad y de un conocimiento técnico muy ejercitado. El autor es un artista de detalles, que hace gala de paciencia y de buen dibujo, de excelente línea. Diré asimismo que se trata de un notable colorista.

Tan propia del realismo mágico, a la manera de Juan Rulfo, o tan surrealista, a la manera de Chagall, la obra de Leovigildo Martínez pareciera ser el producto del observador de un espacio y de un tiempo que narra una sola historia infinita e irrepetible. Valgan estas líneas para acercarnos a la obra de este pintor que merece mayores elogios y mejor estudio.⁵ ◆

⁵ De los ensayos que sobre Leovigildo Martínez se han escrito, me gustaría citar uno inédito de Luis Carlos Emerich, "Los juegos perdidos de Leovigildo Martínez", que, tengo entendido, publicará próximamente Banamex en un catálogo, y otro de Matthew Gollub, "Bebiendo en el oasis del neobarroquismo mexicano", en *Huaxyáac. Revista de Educación*, Instituto Estatal de Educación Pública de Oaxaca, Oaxaca, mayo-agosto de 1994, pp. 49-56. Finalmente, me gustaría añadir que la obra de Martínez ha sido reproducida en publicaciones de los Estados Unidos como *Publishers Weekly*, *News and Events* y *Houston Chronicle*, entre otras.

De Zitilchén: la relevancia de un espacio ficticio

MIGUEL G. RODRÍGUEZ LOZANO

A la distancia, el libro de cuentos *De Zitilchén* (1981) de Hernán Lara Zavala no pierde interés para un lector asiduo a la escritura que busca salir de lo narrativamente establecido. En su momento, aquel libro logró alejarse de los temas propuestos en los que la moda citadina era la bandera más socorrida; de hecho, el autor optó por un cambio más benéfico: ir hacia la provincia.

Lara Zavala pasó tiempo en la ciudad de su padre: Campeche. Ahí reconoció y aprehendió todo el ambiente que después desarrollaría en *De Zitilchén* y, de otra manera, en su única novela hasta ahora: *Charras* (1990). De esas experiencias, cotidianas y motivantes, Silvia Molina escribe:

su padre, como el mío, es campechano. Ambos tuvimos una época en la vida de vacaciones en Campeche y, para los dos, aquellas temporadas fueron, en nuestra intimidad, la experiencia de un ambiente y una atmósfera que más tarde afloraría de una manera o de otra en nuestro respectivo trabajo. (p. 109.)

En el caso concreto de Lara Zavala, lo realizó abiertamente, más que en el resto de sus obras, en *De Zitilchén*, libro de cuentos con nueve historias.

La publicación de *De Zitilchén* no dejó un mal sabor de boca en los lectores acostumbrados a los cuentos urbanos en los que la ciudad centraliza su imagen para desacralizar lugares comunes. Es más, el libro de Lara Zavala era un respiro: “cansados de tanta historia defeña, de tan poco sabor de ambiente con que se ha venido escribiendo la narrativa mexicana en los últimos veinte años, un libro como el de Lara Zavala es una ventana abierta; una corrien-

te refrescante” (Ruffinelli, 10). Unido a esto, la pulcritud escritural y formal de los cuentos fue resaltada de inmediato; se estaba frente a un autor que daba muestra de un conocimiento global tanto del ambiente (el sureste mexicano) como de las formas de narrar, en este caso, el cuento. Con el tiempo, la crítica literaria no ha dejado de referirse a ese libro.

Más de diez años después, en 1994, salió una nueva edición de *De Zitilchén* en la que Hernán Lara Zavala agregó cinco relatos más. Sin modificaciones de estructura y contenido, esta última edición, que utilizamos para estas reflexiones, conserva bien, incluso con los textos agregados, el ambiente temático que se presenta desde la primera publicación y da seguimiento a lo dicho por el autor: “Aspiro a narrar de manera natural y sencilla” (1995, 100).

La edición original de *De Zitilchén* publicada por la editorial Joaquín Mortiz contenía los cuentos “A la caza de iguanas”, “Macho viejo”, “Morris”, “El beso”, “Un lugar en el mundo”, “El padre Chel”, “Cuando llegaba el circo”, “En la oscuridad” y “Legado”. En la última edición aparecen además “Carta al autor”, “La seducción”, “La pelea”, “Flor de nochebuena” y “María”. Todos los cuentos sin excepción están recreados atinadamente y el paisaje cumple con su cometido, pues al lector le queda clara la geografía ficcional que se desprende de las historias, las mismas que se adentran en los anhelos y deseos de cada uno de los personajes. En “A la caza de iguanas”, por ejemplo, los personajes-niños Chidra y Crispín más el narrador-niño transforman sus creencias sobre Xtabay a tal grado que desde su mundo infantil creen descubrir a la diosa a través de la presencia de una mujer:

De nueva cuenta nos relató cómo el día anterior, mientras vagaba por los manglares, había visto a una mujer, alta, blanca, rubia, bañándose en la aguada. Chidra la describió meticulosamente: la había visto íntegra, bella, desnuda, casi divina. Embebidos en las palabras de Chidra noté, primero con pudor, y luego con alivio, que los tres experimentábamos la misma sensación. (p. 23.)

Este tono de ternura y descubrimiento se nota también en otro cuento, "Macho viejo", al establecer la relación entre éste y Papá Chito, quien le ofrece a Macho a una de sus hijas para que le den un nieto. La sorpresa es mayor cuando el Macho confiesa su impotencia.

Los temas que se presentan en *De Zitilchén* son diversos. Si en los ejemplos anteriores la interioridad de los personajes se convierte en base narrativa, en otros cuentos Lara Zavala se atreve a profundizar en situaciones de vida como el deseo ("El padre Chel"), las diferencias raciales ("Un lugar en el mundo") o la nostalgia del pasado ("En la oscuridad"), temas que son vistos desde diferentes ángulos, pero siempre sin perder de vista la geografía de *De Zitilchén*, la cual determina actitudes y pensamientos: "A medida que uno va adentrándose en el pueblo se divisan las

primeras casas de mampostería. La sensación de estar en Zitilchén no se da, sin embargo, sino al pasar por la gasolinera, frente al Ramal ... Es el mediodía de un viernes de diciembre. Un hombre solo desciende del vehículo" ("Legado", p. 99). La manera en que se desarrollan los temas es muy similar estilísticamente en todos los cuentos. Existe un narrador en tercera persona que cede la experiencia temática (amorosa, de odio o desesperación) a los personajes:

Una tarde, sin sospecharlo, María descubrió la razón de la asiduidad de Concepción: él se había acercado a ella, a María, porque deseaba hacerse novio de Irlanda. "Como es tan seria y tan huraña quise ver si tú me podías dar la mano. Además tu papá no me ve con buenos ojos así que necesito que le hables bien de mí." Qué extraño, María llegó a pensar que haría una pareja armónica con Concepción y tal vez Ermilo con Irlanda. Pero resultó al revés. Cuando su padre habló con Concepción, que tenía fama de niño rico y consentido, le advirtió que cuidadito y se fuera a burlar de su hija porque podía costarle caro. ("María", p. 137.)

Con ello se crean diferentes sensaciones sobre el lugar, que pasa a ser un magno universo de experiencias. Así, temáticamente el libro *De Zitilchén* posee una riqueza, y en otros aspectos, que a continuación desarrollamos, la obra de Hernán Lara Zavala no se queda atrás. Es obvio que contiene las cualidades literarias para valorarla pues, como apunta Marco Antonio Campos, "Lara Zavala sabe ver y oír bien ..., equilibrar la frase ..., crear la intriga, cerrar espléndidamente los relatos" (p. 58).

En el caso de *De Zitilchén*, también hay que considerar el título, pues éste cumple una función rectora en la elaboración temático-formal de los cuentos. El título de un libro contiene, sin duda, una carga de significación que se extiende cuando el lector se adentra al texto, ya sea porque hay una llamada explícita al título o porque, igual, sólo existe una referencia indirecta al mismo. En ambas situaciones, el título coloca al lector en una posición expectante. El libro *De Zitilchén* es un claro ejemplo de la eficacia de un título y de la singularidad que puede poseer éste al convertirse en el centro mismo a partir del cual van a surgir las historias de hombres, mujeres y niños. Efectivamente, la propuesta formal del libro de Lara Zavala se vuelve trascendente al ubicar sus textos en un espacio-centro ficticio, *Zitilchén*, lugar imaginario del que saldrán los cuentos, todos ubicados en ese ámbito, en el cual el autor

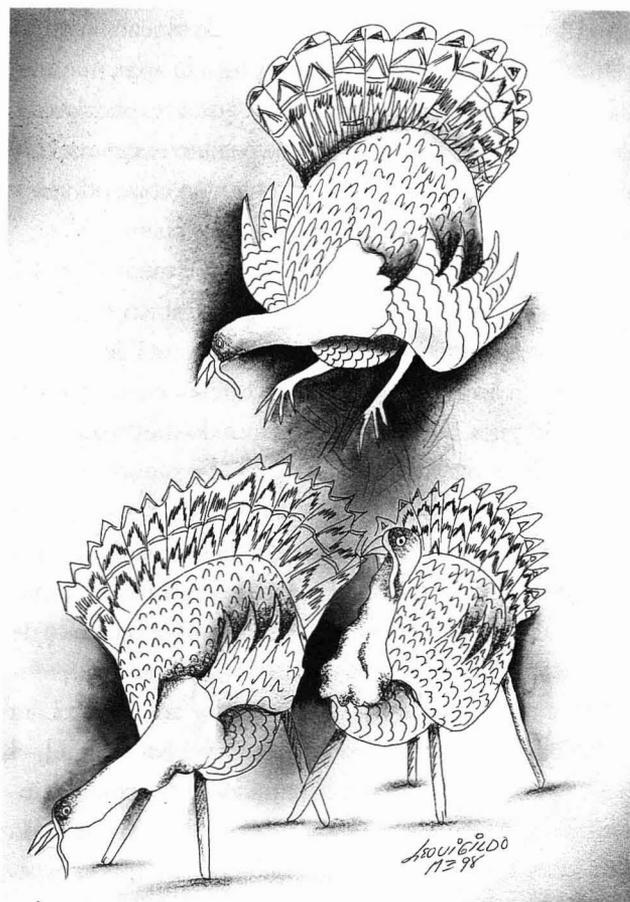


pluraliza las experiencias de los habitantes que viven y conviven allí.

En cada una de la historias, hay dos excepciones que mencionaremos más abajo; Zitilchén será el referente inmediato que, desde las primeras líneas de los cuentos, saldrá a relucir como un ansia de los narradores por dejar constancia espacial de un *aquí-ahora*, una reiteración donde el espacio deviene en una imagen en la que lo contado no puede estar en otro lugar. Debe especificarse el espacio exacto de las historias que se cuentan. Por eso, al inicio de cada lectura, el lector encuentra la inmediata justificación espacial: “Yo había venido de la ciudad a Zitilchén” (“A la caza de iguanas”, p. 19); “Blancas casas de paja esparcidas por los caminos entre árboles de tamarindo, naranjales y framboyanes anuncian la inminente llegada a Zitilchén” (“Legado”, p. 99); “El incidente ocurrió en Zitilchén” (“La seducción”, p. 111). Y así en la mayoría de los relatos.

Al precisar de esa manera la gran mayoría de las narraciones de *De Zitilchén*, el autor lleva hasta las últimas consecuencias la función dinámica del título de su libro. El autor no necesita un cuento con aquel título: la singularidad espacial ha hecho posible, a su vez, la singularidad de cada una de las historias y los personajes. El título, dirigido a cierto espacio, es un marco de referencia en el cual se acoge el escritor para aclarar la particularidad del lugar en que se mueve cada uno de los personajes, de modo que se realce el espacio geográfico ficcionado. Es por ello que Zitilchén en el espacio textual de cada cuento se universaliza, el microcosmos pasa a ser un macrocosmos en donde todo puede suceder.

En dos cuentos hay una variación respecto al funcionamiento del espacio-centro Zitilchén: en uno, “Macho viejo”, el narrador, casi hace desaparecer la referencia al lugar; es hasta la mitad del cuento cuando, por única vez, se hace referencia a él: “Qué va Macho. En Zitilchén a tu edad todo mundo” (p. 29). En otro, “Cuando llegaba el circo”, el espacio explícito desaparece. Éste es el único cuento donde no hay referencia inmediata al lugar que abraza las acciones de los personajes. No obstante, tanto en éste como en el cuento anterior, el lector está habituado, por la eficacia del título, al ámbito escritural en el que se desarrollan las acciones. Además, en el caso de “Cuando llegaba el circo”, el narrador, sin dar el nombre del lugar, ha ubicado al lector a través de coordenadas geográficas: “Caminaron por la carretera de Campeche. Cruzaron la pequeña plaza. Tomaron por la salida de Mérida” (p. 79). Por ello, el lector sabe que el acontecimiento narrado ocurre



en Zitilchén, ese espacio que ha sido presentado desde el título mismo y desarrollado a lo largo de otras narraciones.

Así, de una u otra manera, nombrando explícita o implícitamente el espacio, el título-espacio-centro cumple con efectividad su función dinámica a partir de la cual el autor crea un mundo sui géneris, donde el amor, la violencia, la infancia o la muerte son elementos inherentes a un universo entrañable y visualmente llamativo:

A medida que uno va adentrándose en el pueblo se divisan las primeras casas de mampostería ... Al fondo se abre una inmensa explanada cubierta de zacate en uno de cuyos extremos, a un costado de la iglesia con su amplio atrio amurallado, se levanta el antiguo convento, ahora convertido en escuela, tensado con amplios y frescos arcos. El reloj de la torre, lento y sórdido, cuenta los minutos de vida del pueblo y mira indiferente hacia la plaza, tres de cuyos costados llaman la atención por los fastuosos vestigios de las residencias que los ocupan: son las casas de los Amaro, de los Negrán y de los Baqueiro. (“Legado”, p. 99.)

Considerar a Zitilchén como parte fundamental de la construcción de las historias, ya sea como pretexto o como fundamentación, es necesario para entender el hacer

cuentístico del autor. En esa premeditada ubicación espacial es donde se encuentra la respuesta a la aparente sencillez de los cuentos de Lara Zavala,¹ que se explica por el ámbito establecido, inamovible, que permite ejecutar acciones en las que las frases cortas cumplen un cometido preciso, directo, que llena el discurso de los cuentos.

Esa efectividad de lo que se narra por mediación del espacio sugerido por el título explica también el uso de un lenguaje determinado. Lara Zavala ejecuta de manera más directa las diferentes historias que suceden en Zitilchén. Así pues, desde ese centro-mundo-ambiente vital se explican los referentes del lenguaje del sureste mexicano: la ceiba, los tirahúles, la iguana, el quitán, el pozol, el henequén, etcétera, reafirman aquella ubicación territorial. El espacio inspirador y el lenguaje están hermanados para producir y llenar en todo lo posible cada uno de los rincones ficcionales y las experiencias de los diferentes personajes. Todo ello provoca que los cuentos de Lara Zavala dejen personajes entrañables (el padre Chel, el doctor, Morris o los anónimos narradores-espectadores infantiles, por ejemplo) que son también, a todas luces, la inmediata muestra de un sutil realismo en el que la experiencia humana, introspectiva, deja resaltar las pasiones y creencias:

Lo que escribo es un pecado; es un pecado hacer de estos recuerdos palabras y llevar estas palabras al papel ... Yo llegué a Zitilchén para inspirar una nueva confianza en el ánimo de la gente. Vine a sustituir al padre Emilio García ... Soy, cómo decirlo, un hombre joven —no he cumplido aún los cuarenta años— y lleno de vida. Por mi pelo rizado y de color claro y mis ojos azules las feligresas me empezaron a llamar, respetuosa y afectuosamente, el “padre Chel”, apodo que no me molestó y que en todo caso permitió una mayor comunicación y confianza. Toco la guitarra, fumo, me gusta bailar y, por qué no decirlo, bebo, aunque nunca con la audacia ni en la cantidad con que beben los hombres de este pueblo que, dicho sea de paso, tienen espléndidas gargantas. (“El padre Chel”, pp. 69 y 70.)

En ese sentido, Zitilchén es el pretexto para adentrarse a un lugar desde el cual no sólo puede mirarse el in-

¹ Digo aparente porque en realidad si hay algo que resulta complejo es llegar a la frase precisa, única, que dé sentido a las características e interioridades de los personajes de una manera natural y fluida. Esto es lo que logra Lara Zavala y en mucho porque no sale del marco de referencia espacial al que alude el título.

terior humano, sino observar con vivacidad, desde diferentes ángulos narrativos, el alrededor. Nótese en el ejemplo citado la frase “aunque nunca con la audacia ni en la cantidad con que beben los hombres de este pueblo”. Así, Zitilchén es un ámbito desde el cual se puede ir al interior, pero también hacia el afuera, que lleva a los narradores, y por momentos a los personajes, a observar con admiración o desilusión su mundo cotidiano: “Los de Zitilchén tenían más de una hora conversando sobre los mismos temas de siempre, refugiándose en la bebida como antídoto contra el tedio” (“El beso”, p. 54).

Por lo dicho hasta aquí, Zitilchén es el punto de inicio, el pretexto ficcional por medio del cual Hernán Lara se adentra en los pensamientos, ideales y modos de vida de quienes son capaces de plasmar su sentir; en todo caso, todos los cuentos se relacionan a partir de ese espacio-centro en el cual se narran las historias.

Si, como se ha apuntado líneas arriba, cada cuento inicia con esa ubicación espacial que proviene del título global del libro, no es de extrañar que a nivel formal las historias respondan a una misma actitud estética. Ésta es notable en la manera en que terminan los cuentos. Fiel a una tradición cuentística, Lara Zavala pone el acento en el final de cada uno de ellos. Él mismo ya había anotado: “En gran medida el éxito o fracaso de un cuento dependerá de su desenlace ... En otras palabras, todo cuento exige, por definición, un giro, un descubrimiento, un punto de reflexión que le dé sentido y ate cabos al tiempo que cierra el relato” (1995, 99). Lara Zavala logra, en efecto, cerrar cada historia con eficacia, de modo que el mundo de provincia se construya sobre cuentos hábilmente realizados:

Flavio se va marchitando poco a poco. De ser un hombre inicia un camino inverso y se convierte en un niño, en un bebé, en un olor a mierda y a orines hasta que un día amanece muerto. María le da gracias a Dios, finalmente Flavio ha dejado de sufrir.

María se halla sola. Ahora tiene más de ochenta años. Se ha terminado de bañar y se halla frente a la puerta de su casa tomando el fresco. En la tarde que declina, muy cerca de la noche, ve pasar a sus comadres indígenas, las saluda, y cuando ellas le preguntan si ya se va a descansar María sólo responde: “Ojalá, comadre, ojalá.” (“María”, p. 141.)

Esa pausada manera de situar lo último de la narración es una constante que logra recrear bien los finales de los

cuentos. Ninguno de ellos escapa a la singularidad que abre las expectativas de recepción e imaginación de los lectores. Es el momento en que el espacio Zitilchén alcanza una síntesis de comprensión total, que considero quedaría trunca sin la efectividad de los finales que se convierten en punto de reflexión, ya sea sobre las interioridades de los personajes o el afuera del espacio rural.

Lo anterior no quiere decir que los finales sean inesperados. Hay un proceso por medio del cual se construyen las historias y se van dando las pautas necesarias para recibir de manera lenta, que no aburrida, los finales. Así, cada final es la culminación de la aparente sencillez de la que ya hablábamos líneas arriba. Son finales que pacientemente llegan, con suavidad, con la armonía necesaria que se ha ido presentando a lo largo de la lectura de cada cuento. En ese sentido, en los finales se trata de no darle una conclusión definitiva al lector y, a su vez, que se note un cierre que permita meditar abiertamente sobre lo expuesto en cada cuento.

Finalmente, unido a lo anterior, se encuentra el manejo de la temporalidad; siempre existe un tipo de nostalgia gracias a la perspectiva de los narradores que se ubican en el pasado añorándolo o rechazándolo: "El estado de ánimo de su juventud ... revivía cada vez que estaba en Zitilchén. No era tan sólo el recuerdo. Era un halo de misterio, de secreto regocijo que perduraba a pesar de que Clara ya había muerto" ("Legado", p. 100). Esto, ese volver al pasado en el recuerdo, dota de cierta singularidad el lugar seleccionado (Zitilchén) e influye en los finales, de modo que éstos no son presentados abruptamente, sino más bien como una continuidad en la que los temas, las actitudes de los personajes y el mismo punto de vista de algunos narradores crean la sensación de final inacabable.

Así, por lo expuesto en este escrito, *De Zitilchén*, como primera obra de Lara Zavala, sigue siendo a la distancia una obra entrañable que debe de ser vista con los ojos de nuestro presente, pues a partir de ahí, y considerando el resto de la obra del

autor, podrá tenerse una visión más global de la idea estética propuesta. En todo caso, Hernán Lara Zavala se ha convertido en un escritor al que hay que volver para seguir reconstruyendo su mundo, su elocuente manera de percibir los espacios de provincia. ♦

Bibliografía citada

- Campos, Marco Antonio, "De Zitilchén, de Lara Zavala", en *Proceso*, núm. 288, 10 de mayo de 1982, pp. 58-60.
- Lara Zavala, Hernán, *Charras*, Alfaguara, México, 1995.
- , "Cómo escribo un cuento (Una aproximación de un oficiente)", en *Teorías del cuento II. La escritura del cuento*, El Estudio, UNAM, México, 1995, pp. 95-100.
- , *De Zitilchén*, Joaquín Mortiz (Serie del volador), México, 1981.
- , *De Zitilchén*, CNCA (Lecturas Mexicanas 91, Tercera serie), México, 1994.
- Molina, Silvia, "De Hernán, Zitilchén", en *Cuento contigo (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón, Universidad Autónoma de Tlaxcala (Serie Destino Arbitrario, 9), México, 1993, pp. 109-116.
- Ruffinelli, Jorge, "De cuento en cuento", en *Sábado*, suplemento cultural de *Unomásuno*, núm. 240, 12 de junio de 1982, p. 10.



Unas piernas memorables



MARIO ENRIQUE FIGUEROA

La botana y el servicio eran buenos. El ambiente amable, en cierta forma fraternal. Pero la razón de que resultara complicado ocupar una mesa más allá de las tres de la tarde, yo siempre la encontré en Patricia: alta, esbelta, muslos soberbios, perfil casi griego, destacaba para mí entre aquellas mujeres —cuatro, todas atractivas— que trabajaban en el lugar.

El casi lo imponía su tabique nasal, que hacía un poco aquilina su nariz. Por lo demás, sus labios tenían dibujo y carnosidad proclives, sus ojos color miel sonreían sin excederse en la burla o el desdén.

Ese rostro, sin embargo, era apreciado con brevedad. Algo comprensible ante esas piernas apenas cubiertas por minifaldas o muy cortos vestidos. A mí, la primera vez, me desquició verlas tan cerca del borde de nuestra mesa, mientras ella distribuía botella, vasos, refrescos, cubetita con hielos y tenaza.

Nos preguntó cómo mezclar las bebidas. Francisco Pura coca, Juan de Dios Sólo agua mineral, yo pintadito. Nos dirigió rápidas miradas al servir. Nosotros reojeábamos la proximidad de esos muslos tensando la seda de las pantimedias. “Mis dos manos, con sus largos dedos, no podrían circundar del todo uno de ellos.”

Durante la visita inicial a la cantina (de las pocas viejas —y auténticas, podría añadir alguien— que subsisten en el centro de la ciudad), los tres definimos preferencias femeninas. Porque Juan de Dios y Francisco, tras la inquietud provocada por las piernas de Paty, dieron por mirar con mayor insistencia a otras mujeres. Nada más yo no pude eludir desde entonces su hechizo, en el día predeterminado de cada semana para acudir al lugar.

Y comenzamos a platicar con ellas, a mostrar sin ambages gustos e inclinaciones. Los tres, hombres casados, con hijos adolescentes, nos permitíamos el juego de la infidelidad, la premonición de un hallazgo promisorio. Juan de Dios y yo hicimos algunos progresos, insinuamos invitaciones, adelantamos irreprochables prendas personales. “Patricia, me gustaría que un domingo saliéramos de paseo con tu pequeña hija.”

Lo dije sin imaginarnos tomados de la mano, la niña en medio, caminando entre la gente, los juegos mecánicos, los espacios reservados a leones, águilas, elefantes. Con seguridad por eso su mirada, de repente seria, me sobresaltó: calculaba en mí la hondura, la sinceridad de un posible interés diverso al de tener, admirar, poseer su cuerpo desnudo en una cama.

Siempre bebíamos una botella. Acaso agregábamos dos vasos antes de marcharnos, para azucar en el trayecto a casa la euforia declinante, pensando a las mujeres en otros lugares, en situaciones afines a nuestros deseos postergados.

Como dije, varias semanas mantuvimos ese ritmo en la asistencia y el beber. Pero era inevitable que, en cualquier ocasión, yo rebasara nuestro programa habitual o me presentara solo. Lo primero sucedió muy pronto. Lo segundo no tardó mucho.

Patricia había atendido otras mesas y cada vez que cruzaba el salón portando charolas llenas o vacías, acompañé sin distracciones la cadencia de su cuerpo, las sonrisas tolerantes dirigidas a la avidez de los parroquianos. Al principio discreto, tratando de seguir los comentarios de mis amigos acerca de asuntos irrecordables. Luego, ya solo,

obstinado, grabando en el recuerdo la forma de sus piernas desde todos los ángulos y en todas las posturas. Sin omitir las obligadas por el cansancio del ir y venir, cuando acodada en la barra, solicitando bebidas para los clientes empecinados, flexionaba las rodillas buscando aliviar sus pies. “Yo podría hacerlo, hermosa Patricia, con mis labios.”

Esa noche quiso retribuir con algunas miradas mi silente, prolongado homenaje. Así, tras resbalar amable un piropro o completar un servicio, con la charola escudando su vientre; al pasar cerca de mi reconcentrada apreciación; luego de preguntarse en el espejo que duplicaba las botellas alineadas en qué medida, prescindiendo de su cuerpo, era cierta o confiable mi ya evidente obcecación.

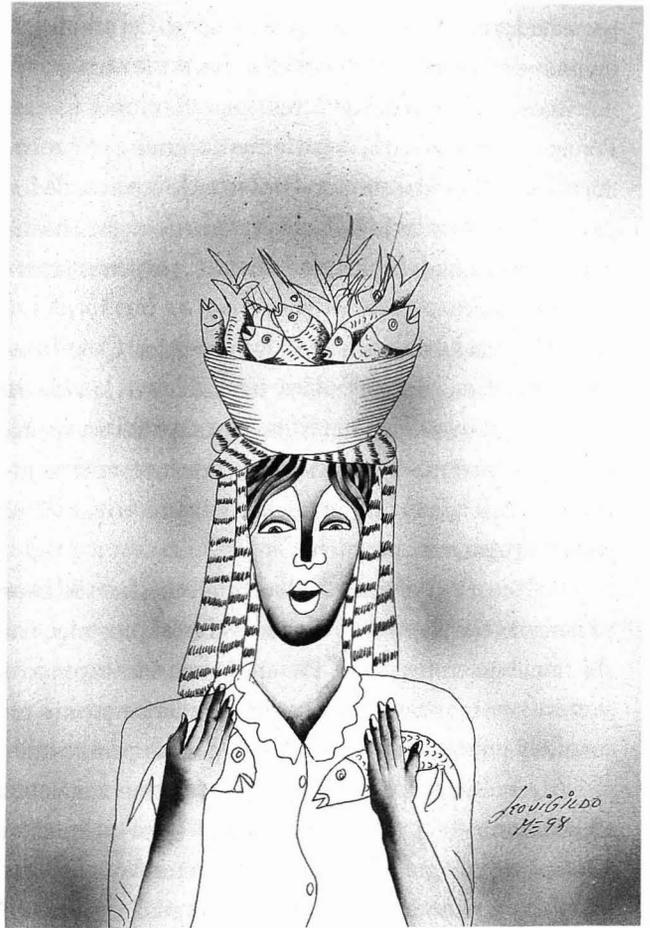
Cercana la hora del cierre le pedí se acercara. Intenté acariciarle una mano que retiró prudente, aunque sin rechazo. Deslicé sobre la madera la tarjeta donde constaba mi nombre, el teléfono de la oficina. Le supliqué me llamara. Sí: supliqué. Ella desdibujó la media sonrisa que dirigía a todos y en sus ojos resurgió el afán de explorar en profundidad mis intenciones, mis querencias.

Cogió el pedazo de cartoncillo blanco y letras negras, en cuyo reverso había escrito el mensaje irrevocable: “Patricia, me estoy enamorando de ti.” Sin prometer nada se alejó moviendo despacio las piernas memorables.

* * *

Su ritual incursión, de modo invariable y mediando breves pausas, sucedía a las cinco de la tarde. La aguardábamos consultando relojes, preguntando la hora. Debían ser puntuales y aparecían por una puerta lateral, una tras otra, con vestimentas recatadas, convocando sin esfuerzo las miradas que se volvían hacia ellas apremiantes, lascivas, golosas, para recorrer esas figuras andantes entre los hombres (y dos o tres mujeres que se comparaban con ellas envidiosas o displicentes o ambas cosas) rumbo al vestidor, llevando en bolsas de plástico, en pequeñas maletas las ropas ajustables a senos y vientres, siempre sin ocultar la seducción de muslos y rodillas.

Resultaba, pues, espectacular: los clientes dejábamos escuchar silbidos, aplausos celebratorios; meseros y cantineros también suspendían actividades; sobrevenía una pausa en los motivos de la convivencia hasta entonces asumidos, porque se reanimaban adormecidas fantasías, se aceleraban o desvanecían ebriedades, se respiraba el influjo sensual esparcido por sus presencias.



Ellas, paso a paso hacia el vestidor, acogían orgullosas esos tributos, acaso disfrutando del momento agradable de la ardua jornada, del único que les proporcionaba en verdad alegría o satisfacción.

Poco después, cuando regresaban al salón, era importante saber si la mesa ocupada sería atendida por la preferida de cada grupo, de cada quien. Y tras el descubrimiento de su presencia, a la cuarta o quinta tarde, Patricia se acercó de nuevo a nosotros. Mis amigos me palmearon la espalda. Ella infirió el motivo y entre dos parpadeos me sonrió.

No sobra recordar que habemos hombres lastrados por inconformidades y desarmonías con la vida. Entre las mujeres cabe suponer que también ocultan cicatrices y ambigüedades bajo las diversas máscaras cotidianas. A unos y otras poco sirve exhibir y proclamar súbitas y completas remisiones de caídas más o menos numerosas, más o menos recientes. Con todo, Patricia y yo parecíamos dispuestos a deslavar de las facciones que nos mostrábamos sucesivas caretas; a reconvertir pasadas inequidades y prometernos algún rescoldo de felicidad.

Lo anterior porque, justo al reaparecer con sus piernas espléndidas frente a nosotros, tuve la premonición del ries-

go: un ardor en el corazón, un encogimiento del estómago, una subversión afectiva que podían hacerme otro.

Receloso lo busqué defectos, imperfecciones físicas. Porque a mí el amor, o la única forma del amor que conozco, me entra por los sentidos —sobre todo a través de los ojos y el tacto—, desde la figura primero deseada, entonces esa que, incluida la prominencia nasal, no permitía menoscabo.

Acobardado, me adentré en sus vivencias. Quiero decir, aventuré sucesos previsibles, infaltables en la vida de una mujer joven que tiene una hija pequeña y trabaja en una cantina; le inventé veleidades adolescentes, revanchas juveniles, infidelidades inocentes; le configuré, en suma, un pasado ligeramente promiscuo.

No bastó. Y conforme repetía brindis con Juan de Dios y Francisco, me ganó el impulso de endilgarle experiencias abiertamente empuetadas. Pretendí verla sustituyendo a ciertas mujeres en las situaciones prostibularias que mis recuerdos y suposiciones más procaces podían permitirme.

Este intento resultó asimismo vano: su comportamiento en la cantina —sitio para ella de trabajo—, su inclinación a compartir los significados de nuestro entendimiento, me hicieron experimentar, en cambio, una necia sensación de seguridad y de triunfo.

* * *

Veámos los partidos de futbol en las televisiones ubicadas en altas repisas. Coreábamos goles y denostábamos fallas inconcebibles, aunque sin dejar de acechar el continuo tránsito de piernas en todas direcciones. Yo, por supuesto, de manera invariable las de Patricia. Porque nuestra animación estaba destinada a buscar cobijo en aquellas presencias femeninas: con el pretexto del futbol, reanimábamos exultaciones adolescentes que requerían la atención de las mujeres. Ellas compartían y toleraban sapientes esas manifestaciones de júbilo o descontento. Se reconocían como el refugio último de la exagerada algarabía. Así ha sido siempre, estén o no junto a nosotros, sin importar cuál sea el motivo que reúne a todo grupo de desamparados. Y cuando hay un atisbo de respuesta personal, el pretexto, cualquiera presumible, termina por diluirse.

Patricia lo había esbozado para mí mediante una sonrisa, una mirada inusuales. Y había escuchado mis palabras, aceptado mi tarjeta. Aún no me llamaba por teléfono, pero aguardaba paciente ese momento. Para entonces era yo quien urgía a Juan de Dios y Francisco a visitar más

asiduamente la cantina. Cuando aceptaban, sabían que poco o nada participaría en la plática, que ya no me entusiasmaría con los partidos de futbol. Su interés por las mujeres del lugar, a diferencia de lo que pasaba conmigo, era un divertimento momentáneo, pasajero.

En pocas semanas Patricia se convirtió en el centro absoluto de mi atención. No sólo en la cantina, persiguiéndola con ojos obcecados, sino a través del recurso de la imaginación. Mientras estaba en la oficina o en casa pensaba en ella, en sus actividades diarias, en las recomendaciones a la vecina que cuidaba a su hija al salir a trabajar. Siempre sin suponerle un novio o un amante, algo ajeno a su manera de ser en la cantina, al principio de respuesta insinuado a mi enamoramiento.

Francisco y Juan de Dios dejaron de insistir en que nos marcháramos juntos. Para ellos se volvió costumbre dejarme en nuestra mesa hasta que cerraban el lugar. Las mujeres entraban al vestidor a cambiarse y los últimos clientes salíamos a la calle. Patricia nunca aceptó que la esperara para llevarla a su apartamento. Vivía muy cerca —me advirtió la primera vez que se lo propuse— y se iba con una compañera. Lo pude comprobar dos o tres noches escoltando sus pasos a distancia. Y nunca quiso darme su número de teléfono.

Comencé a presentarme, casi diario, solo, en la cantina. Bebía unos tragos en cualquier parte y después iba en busca de Patricia, de la esperada respuesta a mi insistencia. No recuerdo haber visto antes al tipo, pero desde que entré y pedí una copa en la barra, advertí que sus acompañantes en una mesa le murmuraban algo y él ya no dejó de mirarme. Eso y el saludo renuente de Patricia al poner su charola encima de la madera brillantada por el resregamiento de jergas húmedas, me permitieron anticipar ciertas disconformidades con lo acontecido las noches precedentes.

Por primera y única ocasión les sentí una extraña obscuridad a mis ojos en el momento de seguir el alejamiento de sus piernas. El rostro del cantinero me dirigió una leve expresión de alarma antes de inclinarse. Di un trago a mi bebida. En el espejo tras las botellas vi su reflejo acercarse. En seguida golpeó su codo contra el mío. No precisamente un golpe, en realidad un roce preventivo. Me volví para mirarle las dos pequeñas incisiones pálidas, verticales, en la ceja derecha. Había llevado su vaso a la barra y removía circularmente su contenido. Los nudillos del puño que así el vidrio ostentaban asimismo numerosas cicatrices. No quiso verme. Ni siquiera a través del espe-

jo frente a los dos. Entendí que ya me había observado lo suficiente desde su mesa.

Su voz apenas rencorosa amonestó. Todos los hombres buscamos eso en las mujeres. Es natural. Pero eso de Paty le pertenecía a él. No estaba dispuesto a dejar que nadie, por muy cabrón o cojonudo que fuera, se lo quitara. Aunque él —hizo una pausa para ojear burlón mi corbata, sólo mi corbata— no creía que yo estuviera dispuesto a que nos partiéramos la cara por Paty. Pero si me encontraba de nuevo rondándola, él sí me la iba a romper. Remató sus palabras empujando mi codo antes de regresar con sus amigos.

Patricia, las otras mujeres y varios parroquianos observaron nuestro encuentro. El cantinero me miró entre apenado y jocoso. Le pedí más ron. Pintadito, subrayé. Luego fui al sanitario. Pasé junto al tipo de las cicatrices y sus cuates: hablaban y reían olvidados de mí. Mientras orinaba me dije que lo mejor, por lo menos esa noche, era terminar mi copa y marcharme.

Sin embargo, al regresar al salón, lo primero que descubrí fueron las piernas de Patricia bajo la mesa en que estaban ellos. Parecía contenta. Recordé que no les estaba permitido a ellas departir con los clientes. Tenía encimado un muslo en el otro con irreconocible abandono y, entre

ambos, divisé un triángulo blanco. Sentí el vuelco en el estómago que siempre me provocaba mirarlos. Y en ese momento, al conocido vértigo se sumó el temor a las consecuencias de lo que decidí hacer.

Detuve mis pasos. Los hombres dejaron de hablar, de reír. Aguardaban. Patricia levantó por unos segundos su rostro asustado. Quien la había reclamado como propiedad suya, cerró los ojos, suspiró simulando tolerancia y bajó la cabeza. Me esforcé por que mis palabras se escucharan tranquilas, como si el portador de cicatrices no estuviera allí, al pedirle que me hablara por teléfono.

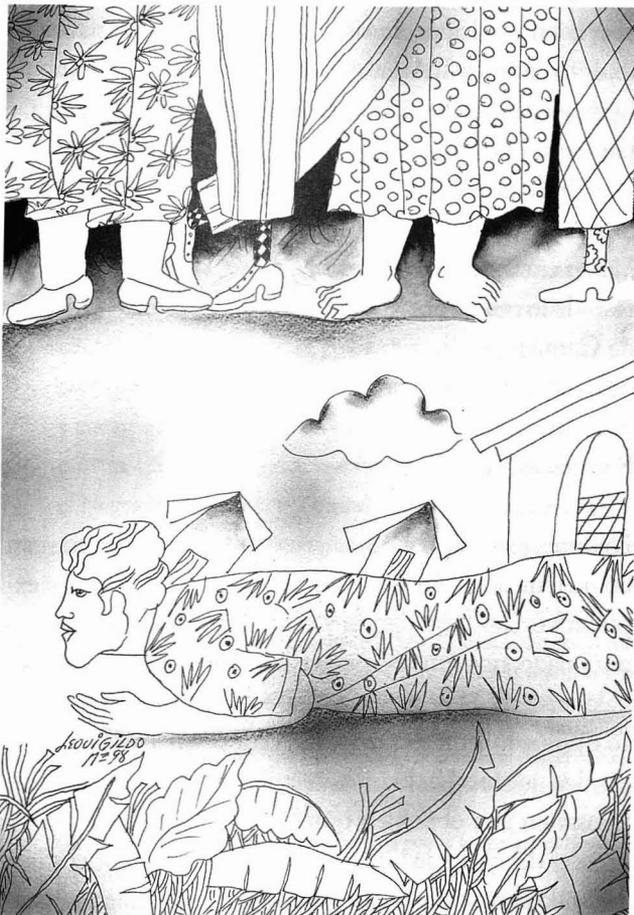
Tres segundos le llevó incorporarse, derribar vasos y botella, lanzarme un puñetazo. Pude esquivar ese primer golpe, pero no el impulso de su cuerpo que me derribó de espaldas. Busqué aprisionar su cuello para darle vuelta, pero una patada en las costillas aflojó el cerco de mis brazos, con los que ya sólo intenté cubrir mi cara.

Los meseros nos separaron, es decir, lo levantaron y sujetaron, impidiéndole regresar a mi cuerpo caído, a mi pómulo abierto, a mi boca sangrante. Parpadeaba reubicando personas y objetos y, antes de incorporarme, reconocí los muslos de Patricia entre quienes me rodeaban. No pude ver su rostro porque dos clientes me condujeron a la calle y me ayudaron a trepar a un taxi.

* * *

A mí me llevó poco más de una semana sanar heridas, reaparecer en la cantina. Francisco y Juan de Dios me acompañaron en previsión de nuevos altercados. Se mostraron solidarios. Pero estaban inquietos y cada vez que alguien entraba, me preguntaban con las cejas levantadas si era el agresor. Después de tres vasos me dijeron que había llegado el momento de cambiar de escenario, de retomar el ritmo medido de nuestra convivencia. Habían encontrado otro lugar. Los escuché silencioso, esperando las cinco de la tarde.

Cuando se inició el cadencioso arribo de las mujeres —aplausos, silbidos— y Patricia no entró, comencé a aceptar que tenían razón. Ellos fueron los que preguntaron por su ausencia, en tanto yo retomaba el interés por el desarrollo de un partido de fútbol. No puse mucha atención a lo dicho por un mesero —los dueños del lugar no querían dificultades— y una de las mujeres: Patricia ya no trabaja, en esa o en cualquier otra cantina, porque se había casado. Luego de un rato yo, irritado, golpeé con un puño la mesa: al equipo del que era partidario le acababan de meter un gol. ♦



Nadar en los intersticios del discurso: la escritura histórico-utópica de Carmen Boullosa



ERNA PFEIFFER

La obsesión por la recuperación del pasado y la simultánea abolición de antiguas utopías parece ya ser una constante en la obra de Carmen Boullosa. No menos de cinco de sus ocho novelas (*Son vacas, somos puercos*, *Llanto*, *El médico de los piratas*, *Duerme* y *Cielos de la tierra*) tratan de rescatar el revés de la historia, las utopías fracasadas, la versión no oficial de los vencidos, de los marginados, los silenciados.

Carmen Boullosa sí regresa a las fuentes: estudia los viejos documentos y crónicas, pero lee entre líneas, no lo obvio sino lo obviado, no lo objetivo sino lo objetor, no lo obligatorio sino lo obliterado. Mediante esa concentración en la periferia hace al mismo tiempo un esfuerzo por descentrar, descentralizar, diluir el discurso histórico tradicional.

Si la Colonia en México ya es, de por sí, una época poco estudiada, descuidada como mera transición entre el mitificado pasado azteca y la no menos gloriosa Independencia, la "escritura invertida" de Carmen Boullosa la mira a través de un prisma de doble refracción: en *Son vacas*, por ejemplo, no sólo se dedica a estudiar la vida violenta de los filibusteros, antítesis anárquica del metódico y bien ordenado Imperio español, sino que lo hace a través del lente imposible de una mujer, encarnación suprema de lo ausente, lo vedado dentro de la cofradía exclusivamente masculina de los Hermanos de la Costa.¹

¹ En *Duerme*, volverá a aparecer la figura de la mujer travestida, disfrazada de hombre y viva después de muerta, aunque eternamente dormida si es llevada fuera del ámbito de México, personificación del mito frustrado de la eterna juventud.

También en *Cielos de la tierra* estamos ante un juego de perspectivas complicadísimo: un antiguo alumno del Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco en el siglo XVI, viejo y abatido, cuenta en latín la historia de su mundo naufragado, una utopía de convivencia entre aztecas y españoles, basada en la ilustración. El manuscrito, escondido durante siglos y descifrado por una mujer de los problemáticos años noventa, será traducido por una sobreviviente del apocalipsis terrestre, ser etéreo y habitante de la utópica L'Atlàntide, donde, sin embargo, también quedará prohibida la memoria vertida en forma de palabras.

Quisiera concentrarme en estos dos textos que, en el orden de su publicación (aunque no de escritura, porque *Llanto* entonces sería anterior), abren y cierran el paréntesis de lo que, hasta hoy, es la escritura histórico-utópica de Carmen Boullosa.

Son vacas, somos puercos

La forma externa y el lenguaje en esta novela se presentan como remedo de un discurso barroco tardío: los títulos explicativos, las frases largas y complicadas, el vocabulario anticuado, nos dan una pista equívoca, porque no es fácil aclarar, desde el principio, a qué época pertenece ese texto disfrazado, enmascarado, falsa copia y reinterpretación de algo que fue. La división de los capítulos, además, hace pensar en una obra bien ordenada, lógica, nacida en los albores del Siglo de las Luces: existen una primera y una segunda parte con sendas subdivisiones numeradas, aun-

que desconcierta un poco el “Número aparte” intercalado entre las dos.²

El título de la primera parte corresponde exactamente a las expectativas de un lector barroco: “Primera parte que trata de...” (11).

En el título de la segunda parte, reaparece la palabra “tratar”, pero en forma de futuro y en sentido figurado: “tratar de”; contiene un lenguaje del deseo, explícito desde el principio: “Segunda parte que se desea más ágil, menos amodorrada, en la que el autor y personaje tratará de salir de su natural distracción, aturdimiento y melancolía” (67).

Así, de un relato estático sobre algo ocurrido, la narración se transforma en expresión de intenciones, proyectos, aspiraciones, cambios; adquiere una dinámica fuera del discurso histórico. Con ese ambiguo “tratará”, el pasado se (con)vierte en porvenir, en utopía.

El texto mismo se abre con una pregunta: “¿Verlo?”, seguida de otra: “¿Oírlo?” (13). Este encabezamiento insólito en infinitivo³ no solamente significa que desde el principio se está cuestionando algo (en realidad, se está cuestionando todo), sino también que el narrador mismo empieza señalando la precaria fiabilidad de las impresiones sensoriales, de las sensaciones corporales. Todas las “estrategias de legitimación” del narrador testigo, todos sus intentos de descifrar, de explicarse los fenómenos de la realidad y dar fe de ellos residen en sus propias facultades visuales y auditivas, es decir en el mismo instrumento incierto y frágil que los piratas continuamente atacan, hieren, destruyen, matan. Esquemelin se pregunta:

¿Puedo continuar la historia sin el corazón de Smeeks, El Trepanador, Esquemelin? ¿Los ojos y los oídos resistirán sin cegarse y ensordecerse el golpe de la vida filibustera? ¿Yo creo que más bien debiera deshacerme de los tres: ojos, oídos y corazón, y quedarme con la única arma que me dio, para contar cómo era entonces la vida entre los filibusteros, el Negro Miel a su muerte, cuando yo le prometí guardar en la eternidad de los hombres su memoria, porque ojos y oídos

² Veremos más tarde que a lo largo de la obra boullousiana se repite esa táctica de romper el número dos para hacerlo tres. O uno, como en *La Milagrosa*: “Uno-uno-uno. Los milagros ocurren en mis sueños. El uno es la verdad a la que me acojo para que mi yo no se disuelva ... Uno. Porque el dos es la distorsión del que persigue la vida de otro para devorarlo. Uno, quiero el uno, ¿cómo puedo ahora retornarlo? Venciendo el dos, enseñando su torpe derrota ... Todas las palabras nos hablan del dos, pertenecen al sistema binario. Debo pensar sin ellas” (103-105).

³ Encontramos una preferencia parecida por la forma gramatical del infinitivo en la autora argentina Tununa Mercado, en su relato “Antieros”, en *Canon de alcoba* (Ada Korn Editora, Buenos Aires, 1988, pp. 7-18).

se anegarán en la sangre y la violencia y el corazón no nos llevará a ningún sitio, dando de vueltas, incapaz de seguir el orden del tiempo porque para él no hay tiempo, los hechos se entrelazan o se unen o se repelen porque todo queda sometido bajo la ley de la partícula de la violencia, del odio, de las venganzas, del desorden, de la sangre y la muerte...! Sólo podré contar con mi memoria para continuar con la historia. (95 y ss.)

A esto se suma la destrucción del sujeto mismo, simbolizado por ejemplo por la gran variedad e inseguridad de los nombres: Jean Smeeks, al mismo tiempo, es Oexmelin, o Alejandro Oliverio Esquemelin, o El Trepanador; J. David Nau tiene el sobrenombre de L’Olonnais, o “Lolonés para los españoles” (13); casi todos los filibusteros y piratas llevan apodos multicolores, traducciones y retraducciones de nombres en las distintas lenguas de ese conglomerado multiétnico que eran las tripulaciones de los barcos corsarios (holandés, francés, inglés, italiano, *papimento*, portugués, etcétera).⁴

La única que no participa en ese juego de confusión babilónica con los seudónimos en distintos idiomas es la figura misteriosa de Ella, porque no se menciona nunca su nombre: es anónima, caracterizada por ese pronombre genérico que simboliza la totalidad del elemento femenino reprimido. Pero Ella, al mismo tiempo (y paradójicamente), tiene rasgos andróginos, porque viene disfrazada de hombre, y en este sentido también interviene en la desconstrucción de la seguridad de roles genéricos. Ella es encarnación del travestismo general de la novela de Carmen Boullousa, encarnación también de la propia autora, que se ha introducido “de contrabando” en un círculo cerrado de puros hombres, atravesando, flotando en el barco frágil y desequilibrado de la escritura, el inmenso océano de las barreras genéricas tradicionales. Una como crítica podría aventurarse a preguntar si no es en ese personaje, ausente la mayoría del tiempo y casi sin habla propia, donde se asienta el verdadero ángulo de vista, el verdadero pero oculto foco de la perspectiva narrativa, que tiene tantas facetas y hablantes y autores que el acto de lectura (y el de la interpretación) resulta un juego mucho más complejo que el simple ajedrez con sus reglas claras de ataque y contraataque.

Porque los supuestos protagonistas de esta novela, de *Son vacas, somos puercos*, ya son, de por sí, expatriados, anar-

⁴ Cfr. el canto del coro de marineros al izar las velas, p. 27.

quistas, vagabundos, que anhelan y representan la disolución de un sistema basado en el principio de propiedad y autoridad.⁵ Son rebeldes contra la Corona y la Iglesia católica. Pero esa constelación tan compleja de herejías, conflictos, insubordinaciones y cuestionamiento de valores consagrados es transportada, además, por un narrador sospechoso, no del todo digno de confianza. El relato, nunca lineal, nunca inequívoco, experimenta refracciones adicionales por los lentes diversos de los distintos personajes narradores: Carmen Boullosa, como autora, *versus* Esquemelin; el Esquemelin histórico *versus* el narrado por Boullosa; el narrador Esquemelin, a su vez, queda bifurcado entre el yo narrativo y el yo actante, este último en Smeeks (antes de unirse a los piratas) y El Trepanador (después de unirse a los piratas), más la diferencia entre lo que él mismo llama “narración horizontal” y la “vertical”: “Esta verdad destruye la veracidad de mi historia, de la que yo he ido contando. Pero no debemos fiarnos de esta apariencia, porque ambas son la misma, sólo que, en lugar de avanzar por su eje horizontal, la he cruzado de pronto hacia arriba, vertical, y he hallado esto. Créanlo” (64).

La “perfidia” del narrador consiste precisamente en la imposibilidad del lector de obedecer a su última palabra: “Créanlo”, porque toda esa táctica de narrar hace que al final, nada y nadie sea de fiar. El capítulo titulado “Número aparte” es toda una serie de negaciones:

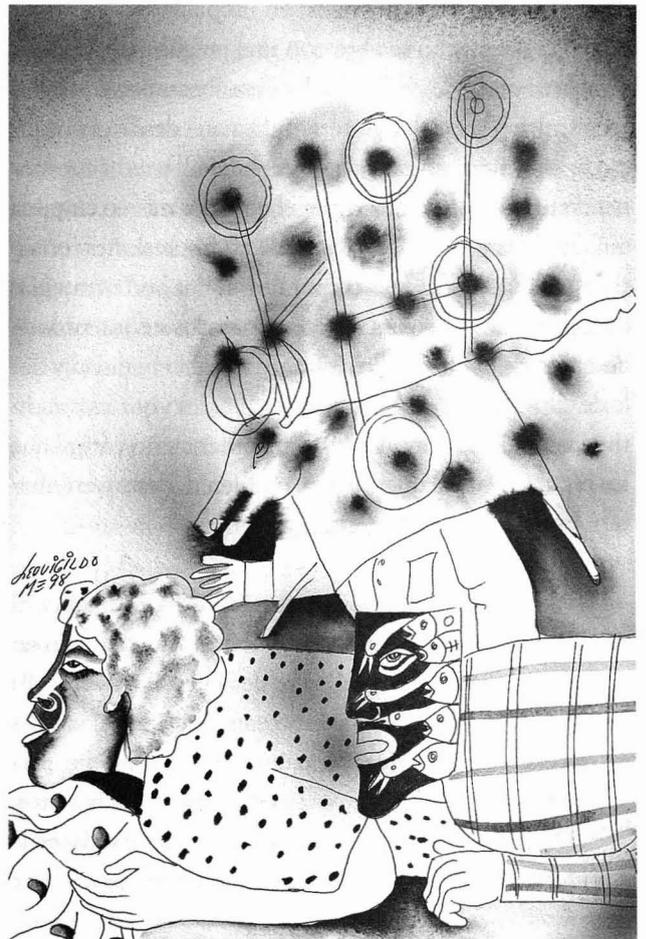
No fue bautizado como Negro Miel sino como Negro Piedra ... Esto desdice la veracidad de la historia, según la voy contando. Él, además, no es recio y corpulento ... su mirada no tiene brillo; la cinta luce extrañamente blanca, como si estuviera limpiísima, pero no es limpia ni está tan blanca, lo negro de la piel lo subraya. (*ibid.* El subrayado es mío.)

Y como lo negro de la piel subraya lo blanco, lo negro del texto, las letras negras sobre el fondo blanco son lo único que mantiene y contiene la veracidad de la historia y del personaje mismo, que está a punto de dudar acerca de su propia existencia:

⁵ Aunque dicen: “No debemos obediencia más que a Dios, aparte del cual no hay en estas tierras más amo que nosotros mismos, tierras que, arriesgando nuestras vidas, hemos arrancado del dominio de un país que a su vez las ha usurpado de los indios” (77), también en materia religiosa, según se puede desprender del episodio de *Le Vasseur* (pp. 58-61), son herejes y heterodoxos. Y el afán seudojusticiero de vengar a los indios no les impide a los filibusteros matar a éstos de manera brutal, cuando se oponen a sus intereses (véase el episodio sobre el indio bravo a quien L’Olonnais le saca el corazón, pp. 97-101).

sé que la veracidad está a punto de desbarrancarse, sé que puedo caer, deshacerme, irme al cuerno, y conmigo todo cuanto he descrito aquí, que juro, lector, es verdad tanto como tú lo eres o como lo soy cuando detengo con la mano la pluma para poner una vez más en tinta esta historia verdadera que no debemos permitir se destruya, se convierta en su propio fin ... Porque esta historia es lo único que tengo para creerme cierto. (65.)

Es el lector y la comunicación con el lector lo que salva al texto del olvido. Así puede acontecer lo imposible: que tanto L’Olonnais como Esquemelin mismo cuenten su propio fin, su propia aniquilación, que sigan contando mientras van desapareciendo físicamente. En el caso de



L’Olonnais, encarnación de la violencia masculina, la muerte le es dada por las mujeres de una tribu india, quienes en una ceremonia caníbal lo devoran, lo absorben literalmente en sus cuerpos por vía oral, en un acto simbólico que para mí significa la digestión de lo indigestible, la asimilación e incorporación literal de lo ajeno. Respecto a esta escena, me surgen tres asociaciones: 1) la semejan-

za fonética entre *canibal* y *carnaval*, que sería otra forma de decirle adiós a la carne, convertida en alimento; 2) la imagen del lector que “se traga” un texto, lo devora con ansias de hambriento mental, y 3) una metáfora que me dio otra autora latinoamericana, la argentina Alicia Kozameh, con referencia a sus propios mecanismos de “digerir lo indigestible” (en su caso, se trata de la violencia política, vivida en carne propia). Dice ella:

Lo que me pasa a mí es que comprendo los hechos, los entiendo, los elaboro, a través de las formas creativas. Entonces si yo, por ejemplo, no convierto el hecho mismo en una fantasía, no logro entenderlo más que en su aspecto racional. Es una obsesión la que tengo de entenderlo todo. Después de que el hecho sucedió, lo instalo en mi mente como ficción; lo desnaturalizo en sí mismo y lo convierto en algo muy diferente, como para poder destruirlo, como para poder mastcarlo, como para que se haga accesible a mi sistema digestivo, para que mi sistema digestivo se lo aguante, digamos, y salga como un producto diferente y nuevo. (*Exiliadas*, 95.)⁶

Esquemelin también llega a contar su propio fin (138), pero antes se funde con su otro yo (uno más), con Negro Miel, el esclavo cuyo relato queda enmarcado dentro del otro y que contrasta fuertemente con la utopía violenta de los filibusteros: porque mientras éstos se basan en unos ideales prácticamente idénticos a los de la Revolución francesa (pero anterior a ella),⁷ la patria de Negro Miel parece la utopía por excelencia, el lugar “donde la tierra alcanza su perfección” (36). Y mientras “El sueño de esos hombres [los bucaneros] había llegado a su fin, y no veía yo cómo podíamos revivirlo” (138), lo único que queda fijado en el texto es la memoria de un no-lugar en un no-tiempo, que es el contado por Negro Miel y vuelto a soñar por Esquemelin:

Aun ahora, en la ceguera que me ha regalado el paso de los siglos, y que tanto agradezco, Negro Miel sigue caminando en el lugar donde la tierra alcanza su perfección, mostrándomela cada día más perfecta, como si al verla repeti-

⁶ También Julieta Campos emplea la misma metáfora para la elaboración del texto: “Todo lo que uno ha ido aprendiendo a lo largo de la vida, todo lo que ha leído y ha visto y ha descubierto y ha metabolizado, todo eso se precipita, en un momento dado, en algo distinto, que es un libro” (*EntreVistas*, 54).

⁷ Cfr. p. 41: “términos en los que yo jamás había pensado: ‘libertad’, ‘igualdad’, pilares de la Cofradía”.

da se mejorara. Los hombres y las mujeres han salido de esas imágenes. Ahí sólo habitan vegetales, animales, y esa bestia hermosa que llamamos tierra, y que ahí luce en los celajes más prodigiosos, en ríos, en montes, en el silbar de un aire que sopla noble, continuo... (132.)

Me parece hallar, en este pasaje, el germen de lo que será, varios años después, la utopía de L’Atlàntide que encontraremos en *Cielos de la tierra*.

Cielos de la tierra

Porque ahí nos vemos enfrentados con un mundo donde ya no existe la especie humana sino solamente “la sublime Naturaleza” (16), después de que el “hombre de la Historia” (*ibid.*) se ha autodestruido en una gran catástrofe nuclear. Ahora, todo el movimiento escritural de la novela *Cielos de la tierra* consiste en el intento de reconstruir algo irreversiblemente perdido, una historia imposible,⁸ porque sus últimos protagonistas y actantes murieron hace mucho. Lo único que queda de ellos es la huella en los signos del lenguaje —una huella precaria porque está también en vía de desaparición la facultad de descifrar esa clave.⁹

Por eso, la construcción de los distintos narradores se hará todavía más complicada que en *Son vacas*: aunque la autora, Carmen Boullosa, aparece con su nombre propio en el prefacio dirigido al “querido lector”, se nos da un nombre de “autor”, Juan Nepomuceno Rodríguez Álvarez (13 y ss.), que nunca llegaremos a saber quién es ni qué papel desempeña en la historia narrada. Además de eso, estamos ante tres personajes narradores que pertenecen a tres civilizaciones y tiempos diferentes y hablan tres idiomas distintos, de modo que también es importantísima la función de la “traducción” o mediación entre ellos.

Mientras que en *Son vacas* la población indígena no ascendía realmente a la categoría de actantes, sino que más bien cumplía el rol tradicional de víctima o de lugar dejado en blanco —igual que las mujeres—, en *Cielos de*

⁸ Cfr. el subtítulo de *Llanto: novelas imposibles*.

⁹ Cfr. la escena de la crucifixión en la arena de la playa, donde Lear dice al final: “Yo me quedé sobre el monte. Busqué las huellas de la cruz. Ahí estaban, marcadas claramente sobre la arena. Ahí alguien había enterrado un palo. Lo busqué con la vista, pero de él no quedaba ni una astilla ... A la cruz la habían desaparecido con sus risas” (266).

la tierra un indio del siglo XVI asume la función de uno de los tres narradores principales.¹⁰ Pero Hernando de Rivas ya no posee su nombre náhuatl, ya ha sido enajenado de su origen por medio del bautizo (cfr. p. 129); además, ese nombre parece no ser el suyo verdadero, porque es aceptado en el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco en función de otro, con una identidad fingida, como falso hijo de un falso padre (cfr. p. 268). Tampoco es dueño de su lengua materna, sino que trata de nadar en los intersticios del náhuatl, castellano y latín, lengua en la que va a transcribir su historia “para que resista en tinta y papel el tiempo” (257). Por un lado, esto nos puede parecer síntoma de aculturación; por otra parte, veo como gesto irónico el hecho de que un indio del siglo XVI haga renacer su mundo naufragado en el idioma de la Ilustración y del catolicismo, en un juego permanente de traducciones, transferencias y desplazamientos.

Especialmente precaria es la existencia de Estela Ruiz, la segunda narradora, representante del México de los años noventas, previos a la gran catástrofe. De ella no sabemos casi nada, y nunca nos dirá por qué le resulta tan importante, tan imperativo, transcribir la historia de Hernando: cuando está a punto de revelarnos su secreto, lo vuelve a ocultar en tres puntos suspensivos (cfr. p. 33). Por un lado, Estela podría ser trasunto de Carmen Boullosa, que trata de mantenerse en segundo plano y servir de médium para resucitar la historia perdida del Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco; por otro lado se le atribuyen características de una Malinche moderna, con la diferencia de que sirve de intermediaria no solamente entre dos culturas, entre dos idiomas, sino también entre dos tiempos diferentes. Dice el “autor” sobre su función: “El relato de Estela la condenó a un papel lateral, el de traductora al español del texto del indio que en Tlatelolco, en el siglo XVI, redactara en latín sus memorias” (13).

Y es verdad, porque Estela no aparece sino cuatro veces en el transcurso de la historia. Pero no hay que subestimar el poder de la traductora, porque en sus manos está modificar o falsificar la narración que ha rescatado del olvido. Encarna también el principio del *traduttore-traditore*, así que nunca nos podemos fiar de su veracidad:

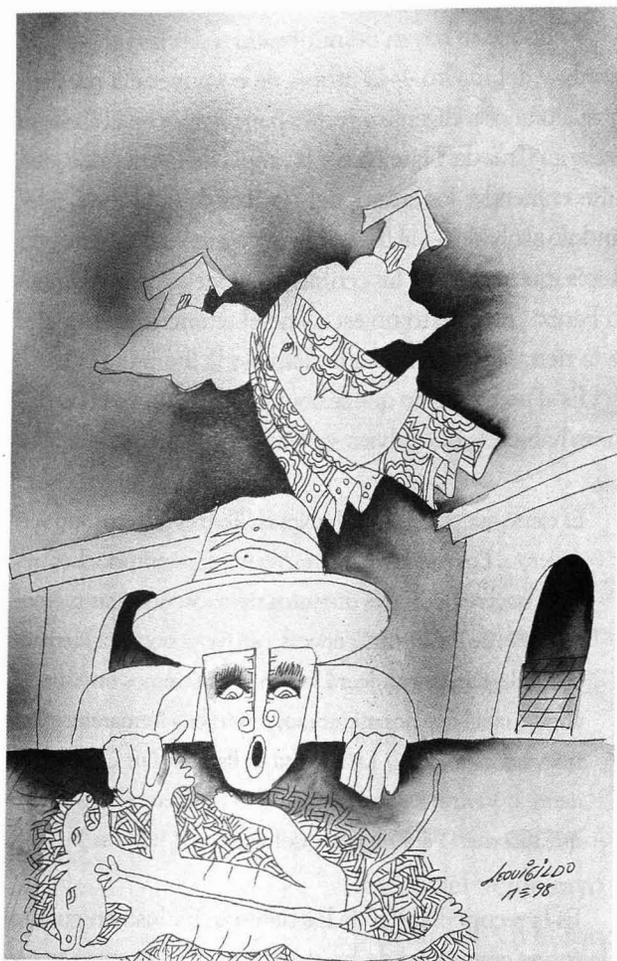
Él existió, pero él ya no es real. Lo he ido difuminando en mi libre traducción, le he borrado los rasgos a punta de imponerle mis intenciones e ideas, mis expectativas de lo que él debiera decir, de lo que debiera haber dicho. ¿O sí lo dijo, y he perdido la noción de lo propio y de lo ajeno? ... Lo he vuelto tan mío que lo he estrangulado del todo. ¿O él me ha estrangulado a mí, y yo soy su voz, tanto y de tal suerte que no lo reconozco como ajeno, independiente a mí? (45.)

Pero le pasa lo mismo a Hernando de Rivas, que acaba dudando de su propia memoria: nada en esta novela se basa en la certidumbre, todo está situado en la fluctuación permanente de sentidos y sinsentidos: “...temo que todo esto que aquí he ido escribiendo no fue así, que el resplandor de un hecho cierto que no alcanzó mi conciencia a mirar me lo hizo creer por verdadero” (312).

Lo que une a Estela con Lear, la tercera narradora perteneciente al futuro, es su concepción lúdica del acto de narración: “Como considero este trabajo un juego, hay que respetar su carácter lúdico, así que debe ser inútil, no se lo mostraré a nadie. Este juego tiene reglas, y una de ellas es ocultarlo, pero no destruyéndolo, sino guardándolo donde posiblemente sobreviva” (66).

Este “programa”, si así se puede llamar, se parece mucho a lo que dice Lear, que quiere llevar “la contra al orden del trabajo y a la rutina, siguiéndole el paso al juego” (16). Los tres narradores representan el lado de la oposición a un sistema reinante: Hernando es exponente de una cultura vencida, condenada a desaparecer sin dejar huellas, a no ser aquéllas inscritas entre líneas en el discurso hegemónico, como la voz oculta de los alumnos del Colegio de Tlatelolco en los escritos de los padres franciscanos (cfr. pp. 366 y ss.). Estela critica severamente la violencia desatada en su país, los fraudes políticos, la degeneración del sistema democrático, la “telenovela trágica, roja y rosa” de su país (147). Ella se siente “como los forasteros de nuestra propia patria” (148) y dice: “No ha habido un golpe de estado [*sic*], sino un golpe radical, y nos han echado fuera de nuestro propio país, sin siquiera darnos otro a cambio. Somos los forasteros en lo nuestro” (*ibid.*). Y Lear se opone como única al programa de destrucción de la lengua (y con ella la memoria), que une a los atlántidos; se sabe no conformista, *outsider*: “Para imaginar es imprescindible recordar, escuchar la voz de la memoria. Esto es lo que a mí me parece ... Esta opinión ... no la comparte nadie en L’Atlàntide” (18 y ss.).

¹⁰ Esta dotación de voz propia a los personajes indígenas también diferencia a esta novela de las del *boom*, como lo hace explícito Estela en el siguiente pasaje: “pero lo que me llama la atención es que en el Edén garcíamarquiano los indios no son ‘actores’ de este renacimiento de la realidad” (203).



Es algo que une a los tres narradores, esa situación de no pertenecer a ninguna parte,¹¹ a ningún partido, a ninguna clase social, a ninguna raza, incluso a ningún género determinado porque también las líneas divisorias entre los sexos se difuminan.¹² Los tres se definen por su no definición, y todos sus gestos narrativos se caracterizan por ese difícil balanceo entre inclusión y exclusión, entre identificación y disconformidad, entre disolución del yo y autoafirmación, entre destrucción y recreación de un mundo frágil, condenado a perecer. Se mueven en ese terreno “que no es sólido ni es líquido” (129), así como también la abuela de Estela posee una “biblioteca de líquidos” (34), imagen concisa de lo que es el texto de Carmen Boulosa: no se lo puede definir ni como crónica ni como pura invención,

¹¹ Cfr. lo que dice Hernando: “Puede que haya yo esmerado mi corazón en vivir tan de cerca lo que aquí contaré, llegado el momento en que pude a ellos acercarme, precisamente porque creí ser el único que no pertenecía” (139). Y, más adelante: “Mi fiesta de mi nacimiento no fue para mí. Mi padre no fue mío. Mi puñal lo tomé robado ... Pasé a formar parte de los alumnos del Colegio con un nombre que no era el mío; ... ¡Qué sucesión de no míos, de míos ajenos...!” (268).

¹² Cfr. p. 41: “Hombres y mujeres llevan el cabello largo, y los que traen camisetas pueden pasar por hombre o por mujer, libres de cualquier distinción sexual, porque los cuerpos son casi andróginos, quemados por el sol...”

se mueve en terreno resbaladizo, reconstruyendo su forma, cambiando de forma a cada paso. Lo que a veces se ha señalado como característica de una supuesta “escritura femenina”, su carencia de estructuras claras que se atengan a oposiciones binarias, se ve realizado ex profeso en esta obra literaria, que explícitamente rechaza, otra vez, el número dos: “el dos está condenado a la separación” (13).¹³ Lo único que puede salvar la dualidad es “el tesoro del diálogo” (*ibid.*), y ese rasgo dialoguizante es también constitutivo para el texto. Sin lenguaje, sin diálogo, no será posible mantener la tradición, unir la línea que conduce del pasado al futuro. Si no, el futuro sería una interminable repetición de variantes del pasado o de un presente eterno e infernal. Acerca de ese “reciclaje” inconsciente del pasado, al estilo posmoderno, se pregunta Lear: “¿Se terminó la cinta en que se graban los tiempos, y repetimos el presente utilizando trozos ya grabados en otros tiempos?” (323).¹⁴

Así, la actitud de los tres narradores se parece en su característica de querer combatir la entropía total mediante el acto de contar, que se constituye en algo subversivo y conservador al mismo tiempo, híbrido y contradictorio como la vida misma. Es un acto de rebelión contra la actitud reinante de reprimir el pasado; dice Hernando: “contaré aquí la historia que creo preciso anotar para que no la desvanezca el olvido o el caos, que temible se predice en los gestos y en el poder sin riendas de la vileza y la envidia” (69).

Narrar esa historia imposible¹⁵ será un gesto de conjuración contra la confusión babilónica, pero en su tradición

¹³ Pero refuta también el uno inequívoco del falo, simbolizado por el cilicio, que al principio es objeto del deseo de los alumnos del Colegio de Tlatelolco, para acabar siendo desencantado y repudiado por Hernando, quien descubre en él un instrumento de poder: “La palabra cilicio tenía un fulgor especial que volvía al objeto nombrado con ella algo deseado por nosotros los muchachos” (257). “Era como el dedo que señala, era la marca, el sueño, la aspiración” (259). Poco más tarde se desenmascara la soberbia inherente a ese “objeto magnificado y brutal”, el “objeto cruel y bendito” (*ibid.*): “Respondo honestamente que no, que en mi imagen del cilicio no había un ápice de sabiduría, sino sólo bajezas espirituales. Aún en nuestra pureza y gracia infantil, el cilicio codiciado era objeto de infatuación, arrogancia o a lo menos de inmodestia” (260). “Todos juntos hicimos del uso del cilicio algo que lo demeritaba y le cambiaba su signo” (261).

¹⁴ Cfr. lo que dice Rorty: “There are two ways of thinking about various things. The first thinks of truth as a vertical relationship between representations and what is represented. The second thinks of truth horizontally as the culminating reinterpretation of our predecessors’ reinterpretation of their predecessors’ reinterpretation” (92).

¹⁵ Tampoco consigue llevarla a su fin, tal como se había propuesto Hernando: “Quiero contar de principio a fin la historia” (79), porque muere antes de poder terminarla, y al contrario de Nau, de Esquemelin, él no logra seguir contando después de muerto. La historia (y la Historia) necesariamente queda inconclusa, trunca, y se siente decepcionada Estela, a quien le han “robado” su Hernando (cfr. p. 367).

complicada, a través de varios intermediarios, recordará el juego infantil de “el teléfono descompuesto”, donde cada vez que se transmite un contenido de un hablante a otro, se pierde algo de su sentido, o se le añade otro, se le cambia de signo, se le inventan más cosas. No existe la transmisión fiel, la absoluta, tal como lo comprobó también Borges en su relato “Pierre Menard, autor del Quijote”. Entonces, es también engañoso lo que Hernando proclama como su programa (que llamaríamos realista) de enunciación: “Diré lo que mis ojos vieron y mis oídos consideraron cierto. Pondré en palabras aquello de que fui testigo o que me fue dicho por quien presenciara los hechos” (69).

Esa pretensión de realismo literario, que expresamente no quiere ser “mágico”,¹⁶ en manos de Estela se convierte en un montaje de fragmentos dispersos e incoherentes: “Tendrá un poco de videoclip, de lenguaje inconexo de imágenes, al que, en la televisión y el mal cine, nos hemos ido acostumbrando, imbecilizándonos” (33).

Es interesante, por cierto, que ella adopte precisamente un símil de la técnica audiovisual, precursor o grado anterior a la definitiva pérdida del lenguaje hablado y escrito que, en realidad, ella y Lear están combatiendo. Y como con el medio cambia también el mensaje, nunca podemos estar seguros de qué voz estamos escuchando cuando escuchamos a Hernando. ¿Es realmente su voz? ¿Es la de Estela? ¿O es la de Lear, alias Cordelia,¹⁷ alias 24? ¿O es las tres juntas? Yo me inclino a la última opción, ya que todo el texto, obviamente, es un gran palimpsesto, y en las voces de los transcritores escuchamos, al mismo tiempo, el eco de las voces anteriores incluidas en ellas y borradas parcialmente por ellas.¹⁸ Solamente en conjunto pueden alcanzar esa figura perfecta de la trinidad a la que alude el autor en su prefacio: “La tradición ha permitido, en otras ocasiones, volverse uno a quien también sea tres” (13).

¹⁶ Cfr. p. 70: “No regaré por estas tierras la semilla tostada y estéril de la maravilla.”

¹⁷ Me parece sumamente interesante esa intercambiabilidad de los nombres de padre e hija del drama de Shakespeare: constituyéndose en su propio padre y adoptando su nombre, Cordelia, que no sabe quién fue su padre ni quién su madre (cfr. p. 15), por un lado se autoafirma en su propia identidad, negando el principio patriarcal de descendencia y de división de los géneros, dándose un nombre masculino, con lo cual adquiere un aire de androginia. A la vez descubre y supera otra cosa que ella tiene en común con Hernando, ese principio de orfandad o de ser hijo falso de un falso padre.

¹⁸ Por eso mismo, son tan importantes los intertextos, disfrazados o abiertamente nombrados, insertados en la novela, empezando con la denominación de L'Atlántide, que podría ser una respuesta irreverente a la “Pacífica” de Carlos Fuentes en *Cristóbal Nonato*, pero también un resurgir del viejo mito europeo de Atlantis.

Y aunque se hayan desmitificado todas las utopías del pasado y del futuro —la utopía de convivencia pacífica entre alumnos indígenas y padres franciscanos en el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco y la utopía de L'Atlántide, que quiso enmendar los errores del hombre de la historia, relegándolo al olvido—, al final de la novela se vuelve sobre otra utopía, que renace de las cenizas de las viejas como un nuevo Fénix: “Este texto no es ... sino el anuncio de los cielos de la tierra. El cielo baja a la tierra en la literatura” (13).

Es el texto mismo que se convierte en utopía, en un espacio habitable que salva a sus habitantes de la disolución:

Es cierto que aquello que habita un libro es un territorio verdadero ... Los tres viviremos en un mismo territorio. Los tres perteneceremos a tres distintos tiempos, nuestras memorias serán de tres distintas épocas, pero yo conoceré a Hernando, y Hernando conocerá la mía, y ganaremos un espacio común en el que nos miraremos a los ojos y formaremos una nueva comunidad. / La nuestra se llamará *Los Cielos de la tierra* ... Viviremos recordando. No tendremos más futuro que recordar. Pero no nos disolveremos. (368 y ss.)

Es la reconciliación de los tiempos, incluso en cuanto a la forma gramatical de los verbos: pasado y futuro se toman de las manos y caminan juntos. Se constituye, así, el texto mismo en una utopía imposible: solamente a través de la ficción, híbrida y cambiante, se llega a una fijación, aunque precaria y efímera, de los relampagueantes fuegos fatuos de los residuos históricos. ♦

Bibliografía

- Boullosa, Carmen, *Cielos de la tierra*, Alfaguara, México, 1997.
 —, *Duerme*, Alfaguara, Buenos Aires/México, 1994.
 —, *El médico de los piratas. Bucaneros y filibusteros en el Caribe*, Ediciones Siruela, Madrid, 1992.
 —, *La Milagrosa. Novela*, Ediciones Era, México, 1993.
 —, *Llanto. Novelas imposibles*, Ediciones Era, México, 1992.
 —, *Son vacas, somos puercos. Filibusteros del mar Caribe*, Ediciones Era, México, 1991.
 Pfeiffer, Erna, *EntreVistas. Diez escritoras mexicanas desde bastidores*, Vervuert, Frankfurt a. M., 1992.
 —, *Exiliadas, emigrantes, viajeras. Encuentros con diez autoras latinoamericanas*, Vervuert/Iberoamericana, Frankfurt a. M., Madrid, 1995.
 Rorty, Richard, *Consequences of Pragmatism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1982.

Tres poemas



CUAUHTÉMOC ARISTA

MCMXCVII

Entre calores lentos y luz fría
pinas frágiles, tierra de coágulos cristalinos;
el huraño rayo verde
a la vista del público indiferente.

Ojos azules, negros, incluso verdes
llenos del verde rayo que navegantes fenicios
buscan aún en el fondo del océano. En la playa.

La paz, se oye decir a los últimos romanos.
Un rumor adicional. Y lo publican
en plana matutina el diario alerce
—cuyo nombre juramos olvidar—,
el pino semanario y el cedro
en edición de escaso tiraje.

Pero hay un minuto irresistible.
En el mismo ajeteo de la villa máxima
se distinguen dos monedas antiguas:
felicidad,
claridad.

Es el instante más tenso. Toda vibración
produce sonido.
El Etna canta.

Miss Georgia

un siglo hizo ayer
pensada en el mueble lustroso
del útero de la casa, la yerba
soliviantada en jardín de medusas
arbustos cuyo estar es circular
ausencia volátil pero erguida
como si yo no supiera dónde se posará
con esos filamentos que al no asir bien su objeto
sienten que no lo tocan
lo desgranan

es necesario abrir los ojos abiertos
en otros ojos para que éstos, cerrados ayer,
se cierren de nuevo

desde lo infinitamente pequeño
viene un viento de moléculas ansiosas
de ocupar nichos de piel y de hueso

si pasa un tráiler el radio se prende
suena el timbre del vecino
despiertan las gemelas en los extremos del cordel
derraman su tóxica luz en la autopista

en el camino que nos separa
muere alguien, cabeza de fósforo
atónita
en los trigales

Del cuaderno de bocetos

La suave montaña
que levanta la curva del horizonte
cabe en el dibujo de la mano
con una línea de arbustos
y este malarmado esqueleto ermitaño
clavado en lo más hondo del día
retuerce su sombra
como si de cada filamento
colgaran gotas de fiebre.

Ayúdame prosa
en este momento salvado.

Punto de quietud, trazo de espera.

Decir, desdecir. Falta pesar.
Atrapado en mitad de un parpadeo
descubrir el país tras uno mismo
para entrar en el ilado pero ilógico
silogismo del topo:

mientras más mano menos veo,
contradicen palabras el paisaje,
todo es traducible a un signo,
todo puede ser un signo de la nada.

Arqueología de una presencia: México y Arnaldo Orfila Reynal

◆
PABLO YANKELEVICH

Con cien años a cuestas, en enero de 1997 falleció Arnaldo Orfila Reynal. Las palabras dichas y escritas sobre quien fuera director del Fondo de Cultura Económica durante diecisiete años, y más tarde fundador de la editorial Siglo XXI, subrayan un incansable trasegar en el mundo de los libros, coronado con el merecido título de *decano* de los editores latinoamericanos.

Arnaldo Orfila Reynal residió en México la segunda mitad del siglo que vivió. Su obra se desarrolló en este país, y desde aquí *sus libros* se proyectaron a escala continental. Indagar acerca de la presencia de México en la vida de este hombre obliga a recordar que con su muerte desapareció también el último sobreviviente de un proceso que, hace ocho décadas, iniciaron los estudiantes universitarios argentinos y que al poco tiempo fue catapultado por la más creativa experiencia cultural de la América Latina de entonces: la gesta vasconceliana. Las siguientes líneas tienen por objetivo recrear este encuentro y develar, a la manera de los arqueólogos, la antigua capa que cubre una historia donde cristalizaron esperanzas capaces de gestar empresas culturales como las que lideró Arnaldo Orfila Reynal.

Con toda seguridad, en la vida del joven estudiante, las primeras informaciones sobre México se hicieron presentes a través de la prensa socialista argentina, sobre todo cuando empezaron a fluir noticias relativas a la promulgación de una Constitución que, por primera vez en la historia, incorporaba derechos sociales y laborales. El llamado socialismo yucateco no tardó en despertar solidaridades, y la figura de Felipe Carrillo Puerto pronto se convirtió en paradigma de México en las filas del socialismo rioplatense.

México alcanzó uno de los momentos cumbres de su proyección continental cuando Orfila Reynal tenía 22 años. Responsable de aquella imagen agigantada fue José Vasconcelos, cuya gestión, primero en la rectoría de la Universidad y más tarde al frente de la Secretaría de Educación Pública, terminó por consolidar un auténtico pacto de los intelectuales con la Revolución, al servicio de un proyecto de refundación cultural de originales dimensiones en el espacio latinoamericano.

Ese actuar vasconcelista se instaló en un escenario latinoamericano particularmente sensible a propuestas como las mexicanas, cuyas ideas regeneradoras terminaron por encontrarse con otras gestadas a la sombra de un proceso signado por el ascenso e incorporación al campo de la lucha política de un sector de clases medias, empeñado en impugnar el ordenamiento político vigente. Protagonistas de este proceso fueron la juventud universitaria y toda una pléyade de intelectuales integrantes de la llamada Generación de la reforma.

Orfila Reynal participó en estas luchas, militando en el centro de estudiantes del Colegio Nacional de la Plata. El futuro director del Fondo de Cultura Económica pasó a integrar la Novísima generación, núcleo de jóvenes reformistas consagrados a la tarea de "cambiar fundamentalmente el concepto de autoridad y disciplina que impera en la escuela argentina". Los avatares de esta empresa, por cierto exitosa en su experiencia platense, fueron recreados por el propio Orfila en un artículo publicado en México en 1922:

Se suprimieron los reglamentos, los castigos disciplinarios y las imposiciones, se suprimió la vieja disciplina formal

que hace nacer el respeto y el orden de una obligación, por un respeto y un orden espontáneo en el educando, nacido del ascendiente ético que ha sabido despertar, por sus condiciones intelectuales y morales, el que dirige o el que enseña.¹

Con extraordinaria rapidez, la Reforma abandonó el restringido ámbito de los reclamos universitarios para incorporar temas y problemas de carácter político y social; el estudiantado amplió su espectro ideológico y con ello se inició la mutación hacia posiciones de reforma social. Para aquellos estudiantes, la tragedia de la guerra europea cerraba un ciclo histórico. Una Europa devastada obligó a volver la mirada a América, y aquí, la Revolución mexicana replanteó la necesidad de forjar una conciencia nacionalista, anticospopolita, cargada de un espiritualismo defensivo de reconocibles huellas arielistas. En este sentido, frente a la orfandad de paradigmas que puso al descubierto la gran guerra, la experiencia mexicana, en la era de Vasconcelos, emergerá como modelo de reconstrucción política y cultural.

El mismo Vasconcelos recuperó las banderas de la "revolución estudiantil",² como llamó a las jornadas que, a partir de 1918, protagonizaron los universitarios argentinos. Éstos y sus compañeros latinoamericanos terminaron coincidiendo en el diagnóstico vasconceliano: la hora americana había sonado. Para muchos el porvenir se pensaba socialista, categoría que, por dúctil, fue dotada de un haz de significados tras los cuales emergía la impostergerable necesidad de rehacer un orden social sólo benéfico a minorías privilegiadas. Quizá como ningún otro lema, el del escudo de la Universidad mexicana revela el *espíritu* de la época donde Orfila Reynal tomó contacto directo con México y los mexicanos.

En septiembre de 1921, el México revolucionario se aprestaba a conmemorar el centenario de su independencia. El hispanoamericanismo de ceremonias diplomáticas, de actos y recepciones oficiales, dio cabida al que fue, tal vez, el evento más sobresaliente de aquellas fiestas del centenario: el Primer Congreso Internacional de Estudiantes. Aquel grito lanzado por los jóvenes argentinos en 1918: "estamos pisando una revolución,

estamos viviendo la hora americana", pareció encontrar eco en una asamblea convocada por estudiantes mexicanos bajo el auspicio del rector Vasconcelos y el presidente Obregón.

A lo largo de dos semanas, convocados por la Federación de Estudiantes de México, sesionaron representantes de casi una veintena de naciones. La presencia latinoamericana resultó mayoritaria y en ella, anotó Daniel Cosío Villegas, "la delegación que llamó más la atención fue sin duda la argentina".³ Cinco jóvenes estudiantes: Héctor Ripa Alberdi, Arnaldo Orfila Reynal, Miguel Bochil, Enrique Dreyzin y Pablo Vrillaud, en representación de la Federación Universitaria Argentina y de cuatro agrupaciones locales (Buenos Aires, La Plata, Córdoba y Santa Fe), constituían la delegación que ostentaba la mayor representatividad y pusieron en evidencia el alcance de la organización del estudiantado argentino, al asumir un liderazgo producido, sin duda, por el triunfante movimiento de Reforma universitaria.

³ Daniel Cosío Villegas, *Memorias*, Joaquín Mortiz, México, 1976, p. 72.

¹ Arnaldo Orfila Reynal, "Notas sobre el movimiento universitario en la Argentina", en *Boletín de la Universidad Nacional de México*, SEP, México, abril de 1922, p. 419.

² José Vasconcelos, *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana*, Cosmos, Barcelona, 1925, p. 175.



La presidencia del congreso fue asumida por Daniel Cosío Villegas, acompañado por Héctor Ripa Alberdi, jefe de la delegación argentina, en calidad de vicepresidente.⁴ Vasconcelos, con sus propuestas educativas y proyectos de unión continental, apuntaló una atmósfera de sublimado hispanoamericanismo. Y entre aquel fárrago de discursos, el presidente Obregón, con paradójica sonoridad, asumió como propias las banderas vasconcelistas, para explayarse en cuestiones particularmente sensibles a la conciencia crítica de los intelectuales latinoamericanos: “la fuerza bruta es incapaz de victorias definitivas. La inteligencia y la cultura son llamadas a gobernar el mundo”.⁵

Los delegados de Argentina y México destacaron por su activa participación en los debates; ellos “dominaron el Congreso con su devoción ardiente a las nuevas ideas de regeneración social e impusieron las generosas resoluciones adoptadas”. En efecto, los acuerdos finales reflejaron la voluntad universitaria de asumir compromisos acordes con un ineluctable diagnóstico de los tiempos por venir: “la juventud universitaria proclama que luchará por el advenimiento de una nueva humanidad” donde no exista “la explotación del hombre por el hombre”, por una humanidad opuesta al principio patriótico del nacionalismo y orientada a “la integración de los pueblos en una comunidad universal”, por construir “una nueva organización social que permita la realización de los fines espirituales del hombre” y que tenga como “base y garantía” una escuela reformada, capaz de convertirse “en el laboratorio de la vida colectiva”. El reclamo democratizador se hizo presente en la condena a los gobiernos tiránicos de América Latina, en la defensa del principio de autodeterminación de los pueblos y en el rechazo a las tendencias imperialistas

y hegemónicas de los Estados Unidos de América.⁶ En el imaginario de Orfila Reynal, aquella experiencia es recordada como la fundación de la Primera Internacional de Estudiantes.⁷

En aquella primera visita a México, el fundador de la Editorial Siglo XXI conoció a Pedro Henríquez Ureña, con quien sentó las bases de una duradera amistad y, al poco tiempo, se trasladaría con él a Argentina:

Yo no sé por qué, pero, desde que nos conocimos, Pedro mostró especial amistad hacia los delegados argentinos; durante las reuniones del Congreso estuvimos mucho tiempo juntos, y también fuera de ellas; de hecho, él se interesaba mucho por la historia cultural de nuestro país; la penetraba con agudeza, como solía hacerlo cuando algo le



interesaba. Por eso nos visitaba en el hotel de la Avenida Reforma en el que nos hospedábamos, pues así podíamos continuar nuestras conversaciones y discusiones.⁸

⁶ “Resoluciones del Primer Congreso Internacional de Estudiantes”, en *Boletín de la Universidad Nacional de México*, t. III, núm. 7, diciembre de 1921, pp. 69-75.

⁷ “Conversación en La Habana. Una entrevista con Arnaldo Orfila Reynal por Guillermo Schavelzon”, en *Nexos*, núm. 242, México, febrero de 1998, p. 76.

⁸ “Don Arnaldo Orfila Reynal: la huella indeleble”, entrevista de Víctor Díaz Arciniega, en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, núm. 270, México, junio de 1993, p. 41.

⁴ *El Universal*, México, 21 de septiembre de 1921.

⁵ *El Universal*, México, 1 de diciembre de 1921.

Los jóvenes argentinos no ocultaron su sorpresa por el “descubrimiento” de aquel intelectual y se sintieron halagados ante una “insólita” relación que de inmediato trascendió la mera simpatía:

[En México] descubrimos la existencia de Pedro Henríquez Ureña. Cuando preguntábamos su nombre ... se nos decía en voz baja que era uno de los hombres más cultos de habla española. Era un erudito ... Dirigía una rama del proceso de transformación educacional de Vasconcelos. Había sido maestro del grupo renovador del México antiporfirista y anticientífico ... Más maduro que nosotros, no podíamos percibir cómo era posible que un hombre tan sobresaliente por su sabiduría, pudiera ocupar, al lado nuestro, los escaños de la Escuela Nacional Preparatoria, compartiendo los debates, conviviendo la hirviente inquietud estudiantil de aquellos días tan esperanzados del mundo de la posguerra.⁹

El Congreso de Estudiantés y las actividades que giraron a su alrededor acercaron a mexicanos y argentinos, pero una vez concluido el encuentro los universitarios rioplatenses fueron nuevamente sorprendidos, esta vez por la hospitalidad mexicana. José Vasconcelos y Daniel Cosío Villegas invitaron a la delegación argentina para que

acompañáramos a Ramón del Valle Inclán en un viaje organizado por el gobierno mexicano para que el poeta y dramaturgo conociera algunas regiones de México. Así, junto con Julio Torri, Pedro, Daniel, don Ramón y nosotros cinco, abordamos un carro de ferrocarril especialmente fletado. Durante un mes viajamos por la costa del Pacífico.¹⁰

Aquellos intercambios a lo largo del congreso, y sobre todo durante los intensos días del viaje, permitieron la formación del núcleo que una década más tarde establecería el Fondo de Cultura Económica.

Mientras tanto, los delegados argentinos fueron comisionados para fundar filiales de la organización estudiantil en los Estados Unidos, Centroamérica y Europa.

Todos partieron a Nueva York y desde ahí Ripa Alberdi y Bochil se dirigieron a Panamá y Perú, mientras que Orfila Reynal, Dreyzin y Vrillaud pasaron a embarcarse a Europa. En La Sorbona, “nos recibieron con simpatía” y “hablamos frente a un auditorio de más de un centenar de estudiantes y profesores”. En Madrid los resultados “fueron extraordinarios”, sobre todo por las cartas de presentación firmadas por Vasconcelos y Torri, que serían entregadas al entonces encargado de Negocios de México: Alfonso Reyes. Gracias a sus gestiones, se estableció contacto con grupos universitarios e intelectuales; entre ellos, indica Orfila Reynal, “conocí a personas con las que trataría durante muchos años: Enrique Díez Canedo, Azaña, Rivas Cherif”.¹¹

De regreso a su país, Orfila Reynal sumó su esfuerzo al de otros universitarios e intelectuales, para terminar constituyendo un espacio de referencia obligada de vínculos y actividades entre México y Argentina. Así, por ejemplo, el joven congresista todavía estaba en Europa cuando descargaron a su nombre, en el puerto de Buenos Aires, “dos cajas y un baúl conteniendo libros y objetos arqueológicos” enviados por Vasconcelos. La legación mexicana realizó gestiones aduanales para garantizar la entrega de esos bienes a un destinatario que, al poco tiempo, fue responsable de “montar la primera exposición de cultura mexicana” en la ciudad de Buenos Aires.¹²

El contacto directo, las conversaciones y las discusiones cedieron paso al intercambio epistolar. Ensayos alentados por inquietudes culturales y políticas acortaban las distancias entre viejos y nuevos amigos. Hacia 1923, un núcleo de la Novísima generación, en la ciudad de La Plata, bajo la tutela intelectual de Alejandro Korn, comenzó a editar la revista *Valoraciones*. Con esta publicación, se salió al encuentro de colaboradores extranjeros y, entre ellos, los mexicanos dejaron abultado testimonio. En octubre de aquel año, Orfila Reynal escribía a Alfonso Reyes:

Cumplo con el encargo de un grupo de muchachos amigos que edita la revista que adjunto [*Valoraciones*] y que me piden que le escriba a Ud. ... Para nosotros, estudiantes aún, representa un enorme esfuerzo, ya que también

⁹ Arnaldo Orfila Reynal, “Palabras de despedida con motivo del viaje a EU de Pedro Henríquez Ureña en 1940,” en *México en la Cultura, Publicación del Instituto Cultural Argentino-Mexicano*, núm. 22, La Plata, enero-marzo de 1957, pp. 9 y 10.

¹⁰ “Don Arnaldo Orfila Reynal...”, p. 41.

¹¹ *Ibid.*, p. 42.

¹² Archivo Histórico-Diplomático de la Secretaría de Relaciones Exteriores (AHSRE), 1922, leg. 18, exp. 1, ff. 57 y 58; Archivo de la Embajada Mexicana en Argentina (AEMARG), 1922, leg. 19, exp. 4, f. 46.

luchamos en la Universidad y fuera de ella, ... queremos que Ud. nos dé una colaboración. Escribanos algo para esa revista que anhelamos sea la voz de Latinoamérica y España.¹³

Reyes se sumó a la lista de colaboradores mexicanos que en realidad había inaugurado Daniel Cosío Villegas con su ensayo "La pintura en México".¹⁴ Tiempo después otros autores se agregaron: Enrique González Martínez, Diego Rivera, José Vasconcelos y por supuesto Pedro Henríquez Ureña.

Un espacio de referencias cruzadas entre México y Argentina fue tomando cuerpo. La utopía de una internacional de estudiantes creó un universo de relaciones ensanchadas notablemente con la presencia del poeta Enrique González Martínez, embajador de México en Buenos Aires.

Pero, además, las Misiones culturales de Vasconcelos también alcanzaron dimensión continental. En 1922, el secretario de Educación Pública, en compañía de Julio Torri, Carlos Pellicer y Pedro Henríquez Ureña, realizó una gira sudamericana y, como parte de ella, durante mes y medio visitó Argentina.

Vasconcelos desembarcó en Buenos Aires y las expectativas despertadas por este viaje se colmaron ampliamente con sus primeras impresiones. La atmósfera de libertad que inundaba "la gran metrópoli", la belleza de sus trazos arquitectónicos, "el tráfico nutrido que se desborda por un centenar de avenidas", la fuerza de la asimilación en millares de inmigrantes, y hasta la hermosura de las mujeres —"la calle Florida a las doce es un drama de represión del deseo"—, ubicaron al viajero a las puertas de una civilización que para México debía ser motivo de consuelo y orgullo:

de consuelo porque nos demuestra que puede haber civilización aún allí donde no se habla inglés, donde no hay nada o casi nada del Norte; y orgullo porque es aquél el centro del continente latino, la capital de la raza, la sucesora de Madrid, la que no se verá superada en muchos años por ninguna ciudad de habla española, y por muy pocas de lengua extranjera.¹⁵

Desde su llegada a Buenos Aires, Vasconcelos fue rodeado por un grupo de amigos. Entre ellos, Orfila Reynal hizo las veces de secretario de la delegación mexicana:

Si en México mi cercanía con Vasconcelos estuvo limitada por múltiples razones, en Buenos Aires no fue así. Desde que desembarcó estuve junto a él, tanto que el presidente de la República le ofreció dos ayudantes: yo y otro compañero que habíamos asistido al Congreso de México fuimos designados algo así como secretarios de la misión mexicana.¹⁶

Los primeros días, mientras se ajustaban detalles de lo que fue una atiborrada agenda de actividades, en compañía de "los muchachos estudiantes paseamos la ciudad en todos los sentidos".¹⁷ En la primera salida de Buenos Aires, Vasconcelos visitó Córdoba, cuna "de este célebre movimiento universitario estudiantil que se ha ido propagando por toda la América".¹⁸ Casi de inmediato, viajó a La Plata, en cuya universidad Pedro Henríquez Ureña habló de la realidad mexicana como la cristalización de una nueva utopía: *la utopía de América*.

Concluida la misión, la Secretaría de Educación Pública estimuló y promovió intercambios y encuentros entre juventudes universitarias y hombres de la cultura de América Latina. Las publicaciones mexicanas llegaron en nutridas cantidades a Argentina y, entre sus destinatarios, Orfila Reynal compartía el privilegio de serlo con otros como José Ingenieros, Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones.¹⁹ Orfila Reynal, convertido ya en referencia obligada respecto a México, comenzó a ser llamado por sus amigos: "el cónsul de México".

Esta vinculación se vio ensanchada cuando Pedro Henríquez Ureña, distanciado de Vasconcelos, decidió trasladarse a Argentina. "El cónsul" fue responsable de la primera inserción laboral del dominicano:

En 1924 Pedro Henríquez Ureña me escribió a La Plata para solicitar le consiguiera cualquier cosa, dado que la situación en México se había vuelto intolerable para él ... Consulté a mi viejo profesor de secundaria y amigo, el poeta Rafael Alberto Arrieta; con su intermediación, que fue fácil conseguir debido a su admiración por Pedro, le con-

¹³ Archivo Alfonso Reyes, Capilla Alfonsina (AAR-CA), Carta de A. Orfila Reynal a Alfonso Reyes, La Plata, 2 de octubre de 1923.

¹⁴ Daniel Cosío Villegas, "La pintura en México", en *Valoraciones*, año 1, núm. III, La Plata, abril de 1924, pp. 209-216.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 156 y 157.

¹⁶ "Don Arnaldo Orfila Reynal...", p. 43.

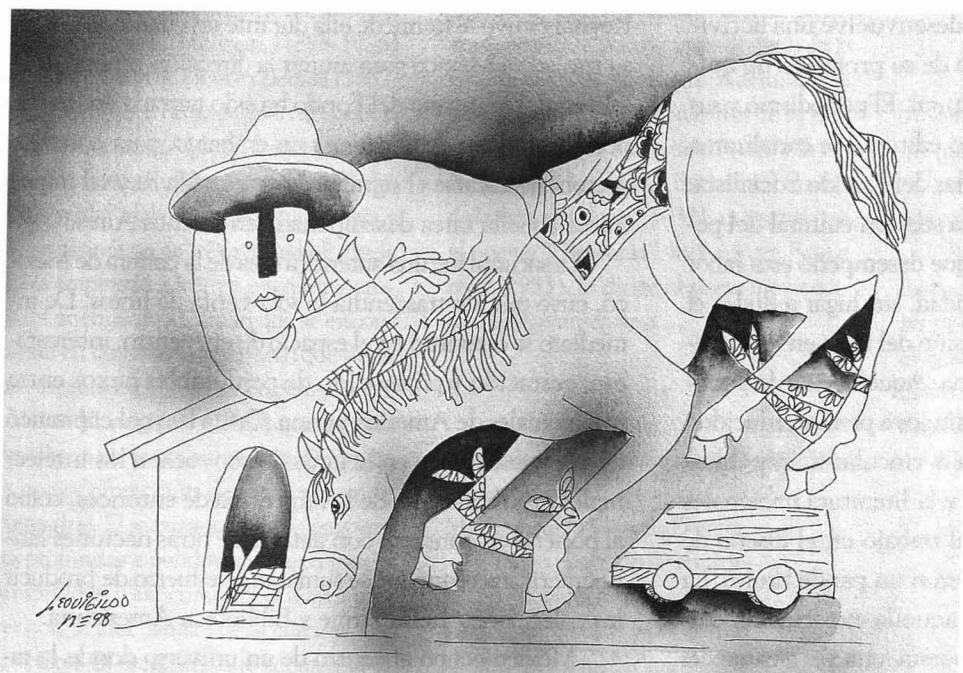
¹⁷ Vasconcelos, *op. cit.*, p. 156.

¹⁸ *Ibid.*, p. 174.

¹⁹ AHSRE-AEMARG, 1921-1923, leg. 21, exp. 1, f. 9.

seguimos tres cátedras de literatura en el Colegio Nacional Platense. Anunció su inminente traslado a Buenos Aires ... A los pocos días, un mes escaso, y en compañía del embajador Enrique González Martínez, lo estábamos recibiendo en la dársena norte de Buenos Aires.²⁰

Henríquez Ureña, durante las últimas décadas de su vida y como parte de las actividades académicas desarrolladas en las ciudades de Buenos Aires y La Plata, se desempeñó como un eficaz promotor y difusor de la cultura mexicana. Orfila Reynal colaboró en esas tareas, que se vieron potenciadas a partir de la llegada de Alfonso Reyes a Buenos Aires en 1927.



En efecto, la presencia de Reyes durante aquella su primera embajada en Argentina sirvió para anudar un universo de relaciones en el campo de la cultura rioplatense. Proyectos literarios y empresas editoriales como Los Cuadernos del Plata sirvieron para tender redes con el vanguardismo argentino. Los vínculos resultaron perdurables. A mediados de la siguiente década, de nuevo en Buenos Aires, Reyes terminaría estrechamente unido con la intelectualidad de *Sur*, la revista de Victoria Ocampo, convertida ya en el espacio de la vanguardia de las letras argentinas.

Antes de la llegada de Reyes, la relación con Orfila no trascendía el intercambio de cartas, todas ellas mediadas por la recomendación de Henríquez Ureña. Al pro-

mediar 1925, el entonces embajador en París volvió a recibir una carta fechada en la ciudad de La Plata:

Soy uno de los tres argentinos mexicanizados que le visitaron en Madrid por el 1922, le escribo en nombre de los muchachos de *Valoraciones* para reclamarle la presencia entre nosotros ... Sabemos que Pedro ya le expresó a Ud. nuestro gran deseo de contar con su colaboración para nuestra revista, como nos la envió tan cordialmente a mi pedido el año anterior.²¹

Desde La Plata, Orfila Reynal mantenía contacto epistolar con Daniel Cosío Villegas, quien en 1925, radicado

en los Estados Unidos, estudiaba en Harvard; pero también en aquella ciudad terminó por constituirse un núcleo altamente sensible a las cuestiones mexicanas. Orfila Reynal participó con intensidad en la organización de eventos, reuniones y actos; fue el caso, por ejemplo, de una exposición de pintura donde se exhibieron obras de los artistas mexicanos Rodríguez Lozano y Castellanos.²² De suerte que, al decir de Reyes, “la ciudad universitaria de La Plata se llenó de objetos mexicanos. Todavía allá cantan cancio-

nes mexicanas. A mí me recibieron con ellas”.²³ A partir de ese momento, la amistad de Orfila con Reyes se estrechó: “todos los sábados solía visitarlo, y frecuentemente asistía Pedro”. Pero también el viaje se realizaba en sentido inverso: don Alfonso solía ir a La Plata, que le gustaba mucho y ante la cual llegó a decir: “así habrá sido Atenas”.²⁴

²¹ AAR-CA, Carta de Arnaldo Orfila Reynal a Alfonso Reyes, La Plata, 4 de agosto de 1925.

²² Carta de Pedro Henríquez Ureña a Daniel Cosío Villegas, La Plata, 12 de noviembre de 1925, en Pedro Henríquez Ureña, *Obras completas*, Universidad Nacional, Santo Domingo, 1980, t. vi, p. 380.

²³ Carta de Alfonso Reyes a Genaro Estrada, Buenos Aires, 21 de enero de 1929, en Serge Zaitzeff (comp. y notas), *Con leal franqueza. Correspondencia entre Alfonso Reyes y Genaro Estrada*, El Colegio Nacional, México, 1993, t. ii, p. 186.

²⁴ “Don Arnaldo Orfila Reynal...”, p. 43.

²⁰ “Don Arnaldo Orfila Reynal...”, p. 43.

En la ciudad de La Plata, los jóvenes de *Valoraciones* reeditaron, en versión rioplatense, la experiencia mexicana del Ateneo de la Juventud. En esa tarea, la huella de Henríquez Ureña resulta fácilmente reconocible en proyectos como el de la Universidad Popular Alejandro Korn, institución cuyos objetivos denotan marcadas semejanzas con los de la Universidad Popular que, en 1912, crearon los ateneístas mexicanos. Orfila Reynal participó en la fundación de ese establecimiento de extensión cultural que, en la década de los treinta, sacó a la educación universitaria platense de su rincón académico para llevarla a la calle a través de cursos en sindicatos, plazas y teatros. Don Pedro y don Alfonso, en reiteradas oportunidades, colaboraron dictando conferencias sobre temas literarios.

Entre tanto, Orfila Reynal desenvuelve una actividad que oscila entre el ejercicio de su profesión de químico y labores de promoción cultural. El periodismo y sus primeras incursiones en el medio editorial se canalizan a partir de una militancia en las filas del Partido Socialista. Es así como terminó a cargo de la sección cultural del periódico *La Vanguardia*. Y desde que desempeñó esta labor se vinculó con la editorial Claridad, sin lugar a dudas el experimento más exitoso de difusión del libro en la primera mitad del siglo xx en Argentina. Aquella casa de publicaciones difundió centenares de títulos a precios reducidos, en una iniciativa que apuntaba a vincular a un público amplio con obras de la política y la literatura nacionales e internacionales. Orfila Reynal trabajó en el diseño de una colección de la que aparecieron un par de títulos. La extensión y la importancia de aquella experiencia editorial sirvieron de base a su propuesta, una vez a cargo del Fondo de Cultura Económica, para crear la célebre colección Breviarios.

Al promediar la década de los treinta recibió desde México *El dólar plata*, de William P. Shea, primer libro de la editorial que su amigo Cosío Villegas acababa de fundar y poco después un envío que contenía los primeros ejemplares de *El Trimestre Económico*, para desde entonces convertirse en destinatario de los diferentes títulos que comenzaba a publicar el Fondo.

En 1939, como corresponsal de *La Vanguardia*, viajó a España a cubrir las noticias de la Guerra Civil. La defensa de la República y su militancia antifranquista volvieron a tender lazos con la intelectualidad mexicana, enfrascada como estaba ella en el rescate de la *inteligencia* española, empresa que, como es sabido, en buena medida lideraron sus amigos Cosío Villegas y Alfonso Reyes.

De regreso en Argentina, encontramos a Orfila Reynal participando en la creación del Instituto Cultural Argentino-Mexicano, organismo fundado a instancias de la embajada de México en Buenos Aires, a los fines "de gestionar, cooperar y difundir actividades artísticas y científicas entre las dos naciones".²⁵ De suerte tal que cuando, en 1943, Cosío Villegas se lanza a la aventura de abrir una sucursal del Fondo en Buenos Aires, no es de sorprender en quién se pensó para dirigirla: "hasta donde sé fue Pedro Henríquez Ureña quien sugirió la idea de crear una sucursal del Fondo en Argentina, y, también, don Alfonso Reyes, quienes sugirieron que fuera yo el gerente ... Daniel aceptó la propuesta de inmediato y por medio de un cable me lo hizo saber."²⁶

La sucursal abrió sus puertas en enero de 1944. Orfila Reynal estuvo al frente de ella durante un cuatrienio, hasta su traslado a México para asumir la dirección general de la editorial. La historia del Fondo ha sido narrada en detalle por Víctor Díaz Arciniega;²⁷ sin embargo, para concluir, merece destacarse el significado que Orfila Reynal imprimió a aquella tarea desempeñada en Buenos Aires.

La sucursal fue una auténtica casa de la cultura de México, cuyo mundo trascendía la sola venta de libros. De inmediato se convirtió en el espacio de encuentro, intercambio, gestación y promoción de perdurables nexos entre intelectuales de América Latina. Orfila Reynal capitaneó esta empresa, tanto en la tarea de convocar a los intelectuales más destacados de la Argentina de entonces, como al ponerse en contacto con autores de otras naciones latinoamericanas para que se sumaran al esfuerzo de producir las colecciones Tierra Firme y Biblioteca Americana.

México ocupó el centro de un universo donde la tarea editorial fue también la de construir puentes para que transitara la voluntad renovadora de toda una generación de intelectuales de América Latina. En el fondo, el Fondo de Orfila Reynal se significó como la materialización, en el terreno de cultura, del encuentro de dos movimientos coetáneos: el de la Reforma universitaria y el de una intelectualidad mexicana comprometida con la reconstrucción revolucionaria. Una especie de vasconcelismo editorial: espacio, en suma, donde la apuesta por los libros no era más que un reflejo de la confianza depositada en la fuerza transformadora de las ideas hechas libros. ♦

²⁵ Instituto Cultural Argentino-Mexicano, *Estatutos*, Claridad, Buenos Aires, 1939, p. 3.

²⁶ "Don Arnaldo Orfila Reynal...", p. 19.

²⁷ Víctor Díaz Arciniega, *Historia de la Casa. Fondo de Cultura Económica (1934-1990)*, FCE, México, 1994.

Cinco cartas de Ricardo E. Molinari a Genaro Estrada

SERGE I. ZAITZEFF

En la entrega del 10 de julio de 1927 la revista vanguardista *Martin Fierro* de Buenos Aires publica una nota del poeta Ricardo E. Molinari (1898-1996) sobre *Pero Galán* de Genaro Estrada (1887-1937). Se ve que no sólo Molinari conocía bien la literatura colonialista mexicana sino que disfrutó plenamente de esa "saludable burla" elaborada con una "limpia y elegantísima prosa". Por su lado Estrada había empezado a leer en esa misma época los poemas de Molinari que se encontraban en las revistas argentinas que llegaban irregularmente a México pero es sobre todo en *El imaginero* (1927) que Estrada descubre a un poeta importante dentro de la nueva promoción de escritores en la Argentina. El mexicano halla en esos versos profundos y pulidos ecos de su propia sensibilidad y experimenta el mayor placer con la alta calidad de la edición.

Con *El imaginero* que acompaña la primera carta de Molinari (junto con la recomendación de Pedro Henríquez Ureña) se inicia el contacto epistolar entre el argentino y el nuevo secretario de Relaciones Exteriores. Desde un principio los une el gusto por la poesía y el libro como objeto de arte así como un sincero mexicanismo. Inspirado seguramente por las lecciones de Henríquez Ureña, Molinari adquiere un hondo conocimiento de México que lo convierte (según Estrada) en un "mexicano sin carta de naturalización" (*Vuelta*, núm. 187). Pese a la escasez de cartas que se han conservado, se puede sentir una auténtica amistad nacida en un mutuo afecto y una pasión por la literatura. Con la excepción de un breve encuentro en Madrid, los dos escritores no llega-

ron a tratarse en persona pero los pequeños libros y las esporádicas misivas alimentaron esta relación hasta la muerte de Estrada acaecida pocos meses después de la última carta de Molinari. Además, han quedado otros dos testimonios de su mutua admiración: luego de su viaje a España Molinari le dedica a Estrada su *Hostería de la rosa y el clavel* (1933), mientras que el poema "Distancia", incluido en *Paso a nivel* (1933), lo dirige el poeta mexicano a su amigo argentino.

Buenos Aires, diciembre 14 de 1927.

Mi distinguido Genaro Estrada:

Tengo el agrado de remitirle con ésta, una tarjeta de Pedro Henríquez Ureña¹ y por correo aparte, un ejemplar numerado de mi libro de poemas *El imaginero*.² Mi deseo se queda en que él, si lo merece, figurase en su biblioteca, ya famosa entre nosotros.

Pedro Henríquez Ureña, le habla de mi esperanza. Ella no quiere decirle nada por hoy; todo lo deja para su espíritu, tan fino.

¹ Luego de su estancia en México, Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) se traslada a la Argentina en 1924 y allí se quedará hasta su muerte.

² *El imaginero* (1927) es el primer libro de poemas publicado por Ricardo E. Molinari. Lleva una ilustración de Norah Borges.

Con mi libro y este trastorno para usted, quedo como siempre en su devoto y lejano

Ricardo E. Molinari

s/c Gavilán 4782.
Bs. Aires, Rep. Argentina.

Buenos Aires, junio 3 de 1928.

A don Genaro Estrada,
en México.

Muy distinguido escritor y amigo:

Recién me atrevo a escribirle. Había deseado hacerlo al día siguiente de recibir su bellísima carta, pero me entretuvo el ocio. Hoy no sé cómo agradecerse la. El discurso que le preparaba se me ha ido modificando con los días, hasta llegar a no saber ni siquiera expresarlo. Quede





entonces, lo que yo más vehementemente quería transmitirle, que es mi cariño por su obra admirable.

Qué cosas “quiero de México”. Me agrada la sorpresa de sus libros venideros y después —hoy— para que usted elija: me gustan las estampas; también los libros que tratan de México (arte, iglesias, labores, etcétera); y chucherías...

Lo que Ud. desee enviarme me dará una gran alegría.

No quiero seguir distrayéndolo más, y por todo, muchas gracias de su agradecido y lejano

Ricardo E. Molinari

s/c. Gavilán 4782
Buenos Aires.

Senado de la Nación
Secretaría

Buenos Aires, marzo 1° de 1929.
A don Genaro Estrada.

Muy distinguido escritor y amigo:

Cómo podré componérmelas para que usted me disculpe este atraso mío en agrada-

decerle sus hermosos regalos mexicanos. Yo me encuentro siempre en esta situación ociosa del hombre que deja para el mañana todo; pero bien sabe el corazón, que le estoy a usted profundamente reconocido por su recuerdo. Que usted, Genaro Estrada, no me olvide, eso solamente, ya es una felicidad que le agradezco y me hace dichoso.

He leído *Crucero*³ con toda simpatía, una, dos y más veces, y lo leeré de nuevo. Me agradó muchísimo. Espero los anteriores suyos;⁴ no los tengo. Yo de mi parte, le enviaré uno nuevo mío, pronto.⁵

Lo saluda, con mucha simpatía.

Ricardo E. Molinari

Mi querido Estrada:

Podría Ud. regalarme para Navidad, un ejemplar de la Biblia de Monforte (Valencia, siglo XVIII). Ud. sabe que no podemos girar una perra... y estoy desesperado por el ejemplar de esa gran obra: alegría de mi vida. (En la calle San Bernardo,⁶ creo que entre las de Balart y Posada, hay una librería pequeña —en la mano de enfrente a la de Meldor García— que posee un ejemplar bueno: se encuentra entrando, a la izquierda, en el estante de abajo. Son unos 9 tomos *in folio*, y el precio no es excesivo —pts. 100. Si Ud. me hiciera este regalo, yo sería el hom-

³ *Crucero* (Editorial Cvltvra, México, 1928). Se trata del primer poemario de Genaro Estrada.

⁴ En particular, Estrada había publicado *Visionario de la Nueva España. Fantasías mexicanas* (1921) y *Pero Galán* (1926).

⁵ En 1929 Molinari dará a conocer *El pez y la manzana* en los Cuadernos del Plata, colección dirigida por Alfonso Reyes. Incluye tres dibujos de Norah Borges.

⁶ Calle en Madrid. En 1933 Molinari había pasado por allí y había visto a Estrada, quien se hallaba en la capital española como embajador de México en España.

bre más feliz de la Argentina. Deseo —si así lo hiciera— que en el tomo I ponga unas palabras de recuerdo y afecto para este pobre poeta de Buenos Aires, que lo quiere y no lo olvida, y queda avergonzado de su atrevimiento.

Molinari

Bs. As. 27 mayo 1937.

Mi gran Genaro Estrada:

Qué alegría tan grande me proporciona hoy escribirle; yo que lo he deseado vehementemente siempre. Un tonto amor propio me distraía, algo que Ud. habrá olvidado ya. En fin, Ud. me perdonará este envío, y francamente no sé de qué manera arreglármelas para no ofenderlo.

Mi querido Estrada: tome Ud., le devuelvo tarde lo que me prometí para cuando llegara a Baires. (Estoy muy torpe —el resto, 188 pesetas, me hace el favor se las manda a Molina [sucesores].)

Recibí sus hermosos libros, qué gran saudade tengo de Ud., de su amistad tan fina. Lo recuerdo diariamente. Les hablo a mis amigos de Ud., pronto lo verá a Pablo Neruda por estas tierras. Es un gran muchacho chileno —desearía escribirle una larga carta, pero sé que pronto lo verá, y lo abrazaré fuertemente en Bs. As. o donde Dios quiera.

Perdóneme esta mala carta, apresurada; escrita para este correo que sale ya.

Un fuerte abrazo de quien nunca lo olvida su

Ricardo E. Molinari

Pronto irá un nuevo libro: *El tabernáculo*, con dibujos de Federico.⁷

Muchos saludos para su señora y niñita.

REM ◆

⁷ Este libro publicado en Buenos Aires en 1934 contiene cinco dibujos de Federico García Lorca. En ese mismo año Molinari publicó otra *plaque* bajo el título de *Una rosa para Stefan George*, la cual lleva también un dibujo de García Lorca.

Cuarenta años de *La región más transparente*

MIGUEL BAUTISTA

Hace cuarenta años un joven escritor publicó una novela innovadora, con cierta “garra” para tratar el tema de la Ciudad de México: en 1958, Carlos Fuentes dio a la imprenta *La región más transparente*, en un intento bastante logrado de reflejar la populosa, colorida y cosmopolita capital del país. Empleaba los recursos de la novelística más *avant-garde*, pulía el lenguaje y observaba con ojo avizor las transformaciones sociales y culturales de una urbe ya contaminada por los híbridos: de cultura, de población campirana y de su propio espíritu de metrópoli mundana, cosmopolita.

Así, aunque las opiniones y críticas literarias en torno a la edición de *La región más transparente* no constituyeron un aplauso unánime, pues algunas expresaban desconcierto ante el planteamiento estructural de la novela, la obra nos descubrió a un acucioso narrador de la Ciudad de México. La urbe capitalina aparecía poblada de seres reales, personajes coloridos e identificables como pobladores singulares de la metrópoli que ya comenzaba a deshumanizarse.

Personajes plenos de humanidad

Ixca Cienfuegos y Beto, Federico Robles y Rodrigo Pola: del *penthouse* a la mísera choza de barriada, del consumo suntuario en Sanborns de avenida Madero a la mínima diversión en los teatros de los barrios populacheros de Tepito. Personajes como éstos —y como la guapa Norma Larragoiti, dedicada a una vida de disfrutes y “caza-millonarios” en el escenario de un México que ya se encaminaba a las finanzas y la industrialización— sintetizan la capacidad de aquel joven novelista para entregarnos figuras plenas de humanidad, en un escenario social

donde el país se preguntaba por su identidad, los intelectuales hacían ruido con sus nuevas novelas, sus versos y sus cátedras, y el ciudadano medio trataba de entender lo que estaba pasando.

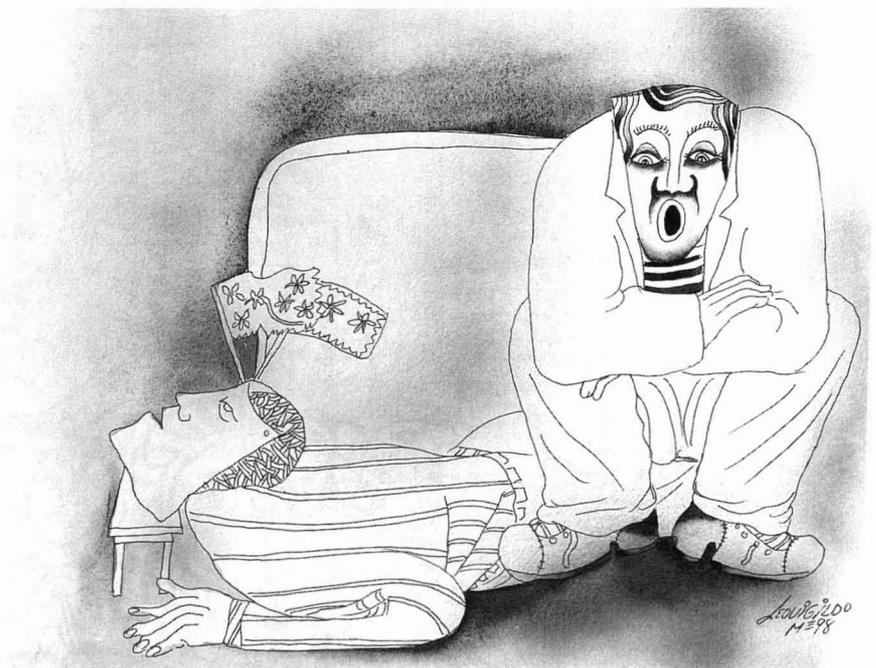
La novela, género de la madurez

La novela es el género de la madurez porque nos permite preguntarnos por el sentido de nuestra vida. Esto lo logra el novelista mediante una buena escritura, clara e interesante. Por ejemplo, la mirada del autor va dirigida a la variedad de escenarios humano-sociales de la capital. La madre de Ixca aún cree en rituales prehistóricos —síntoma de las creencias de la masa—, mientras el banquero Federico Robles ejerce su poder financiero sobre la vida de numerosos trabajadores, socios capitalistas y políticos, en un panorama del desarrollo capitalista y su efecto en la sociedad mexicana.

Había capacidad de forma en esta novela, muestra de una escritura más plena, interesante y avanzada que la del común de las novelas. Y era la búsqueda de la humanidad de los personajes, como reflejo de una urbe cosmopolita, de gente que de día trabaja, ríe, lucha y sabe también de una vida nocturna posible en aquellas décadas de una ciudad más segura y gozable.

El relato es además *nouvelle*. En la primera novela de Carlos Fuentes pueden apreciarse las primicias del México que transita hacia la modernidad, con sus tipos humanos peculiares y el inédito clima social de “dinamismo capitalista” reinante por aquellos días en la vida económica del país. Esos caracteres humanos o figuras novelescas se exhibían en una estructura social que dividía y aglutinaba a la vez a los mexicanos.

Ahora bien, si exploramos *grosso modo* la obra en cuestión, podemos decir que ella es un intento de creación sobre México y su evolución hacia la modernidad. Todo el trayecto literario-artístico de Fuentes parte de la perspectiva general del país “mágico”, que emerge del pasado remoto con sus culturas indígenas y sus máscaras de obsidiana. En cierto sentido, éste es su tema por antonomasia, él tiende un puente entre el pasado y el presente del país. Por eso podríamos decir que este escritor es uno



de los novelistas más originales, para aquel lector que desee acercarse al hoy y al ayer de México con un sentido de novedad.

Según Fuentes, nuestra capital es un lugar de encuentro entre la ensoñación y el fracaso, el amor y el odio, las simpatías y las diferencias. Entonces, en *La región...*, trató de describir tales características de la ciudad: la confrontación del México “de los de adentro de los beneficios del sistema” y el de los de afuera. Se trata, pues, de la novela de un momento decisivo, un parateguas en la historia social del país...

Nuestra metrópoli, como nueva Babel, le inspiró el tema. Fuentes lo plasmó con una serie de metáforas descriptivas: llama poéticamente a la ciudad “serpiente de plata”, “lugar del ombligo de la luna” (en la mitología náhuatl) y “sapo de yeso echado sobre el Valle”, en lo que podría ser una letanía y una invocación: de sus dioses, de sus duendes, de sus frailes, de sus virreyes, de su historia, de su Zócalo, de sus ferias, de sus habitantes anónimos que confían en una palabra mágica: México.

Éste es el lugar sagrado de los mexicanos y Fuentes lo describe con prosa poetizante de buen estilo: el Distrito Fe-

deral, “la capital”, chilangolandia, de Polanco a las Lomas y a Chalco, en medio del anonimato y los “carros” que se lo llevan a uno entre sus ruedas. En fin, una ciudad gris y monstruosa de gente que desborda las normas. De ahí la exclamación del narrador: ¡“si no se salvan los mexicanos no se salva nadie”!

Pero sus personajes están vivos y por la magia de la literatura nos advierten de su condición humana:

Salió de la tienda de modas a la avenida. La lluvia se soltó, confundida con los edificios grises. Es lluvia de ciudad, contagiada de olores. Mancha las paredes... el cielo se abría sin otorgar, el cemento y los mexicanos no pedían: que luchen lluvia y polvo, que se muerdan viento y rostros, que se espere pegado a las paredes, ensopado, los bigotes lacios, los ojos vidriosos, los pies húmedos, comprimido en su carne espesa, maloliente e insano, dormido en los nichos como ídolo eterno.

La ciudadada prosa narrativa, el aire citadino y la fisonomía humano-moral del per-

sonaje, probablemente anónimo, lo dicen todo. La totalidad del espectro humano-social de la Ciudad de México aparece en cierto modo ampliada, colorida, narrada por Carlos Fuentes.

Sí, hay algo de revelación en esta novela (indispensable su lectura para los jóvenes de cualquier carrera universitaria). Refiere *un mundo*: la Ciudad de México, anómala, anónima, secreta y al mismo tiempo abierta, incógnita y pública como su plaza central, bien llamada El Zócalo por los capitalinos. Fuentes narra el episodio ahí escenificado del papelerito voceador de periódicos con Ixca Cienfuegos: el muchacho parece invocar a los viejos dioses aztecas, sedientos de sangre y sacrificios...

La novela resulta así la síntesis “cultura” que pretende abarcar la ciudad y la visión retrospectiva, de la misma, hazañosa, como este primer esfuerzo narrativo que colocaba a la capital del país frente a sus habitantes, frente a la historia, frente al presente. ¡Buena novela, en fin, que descubrió un “filón” narrativo y temático para los subsiguientes narradores de ayer y de hoy! ♦



Hugo Aréchiga. Colaboraciones suyas aparecen en los números 548 y 556. Es miembro del consejo asesor del Conacyt y del consejo consultivo de ciencias de la Presidencia de la República. Una primera versión del texto que publicamos fue presentada en el Primer Coloquio Universitario de las Humanidades y las Artes, Facultad de Arquitectura, UNAM, abril de 1998.

Homero Aridjis. Véanse los números 536-537, 546-547 y 551. Fue electo presidente internacional del PEN Internacional por el Congreso Mundial de Escritores (Edimburgo, Escocia) para el periodo 1997-2000. Sus libros más recientes son *Tiempo de ángeles* (FCE) y *Apocalipsis con figuras* (Alfaguara). Los poemas que presentamos se incluyen en *Ojos de otro mirar* (El Tucán de Virginia, en prensa).

Cuauhtémoc Arista (Ciudad de México, 1966). Estudió la licenciatura en letras hispánicas en la UNAM. Es becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Ha publicado los poemarios *Huidas a la luz* (Factor) y *Abejas en el ámbar* (UNAM).

Miguel Bautista. Sus colaboraciones aparecen en los números 508, 514, 521 y 534-535.

Mario Enrique Figueroa. Relatos de su autoría se incluyen en los números 540 y 550. Su libro más reciente es *Historias del metro y otros viajes* (Selector).

Enrique Franco Calvo. Véanse los números 536-537, 542 y 549. Colaboró en el libro *Nueva plástica mexicana. Pintura y escultura* (Attame Ediciones).

Héctor García. Véanse los números 539 y 563. Su exposición *Iconos* se presenta (hasta agosto, 1998) en el Museo de Arte Moderno, Ciudad de México.

María García (Irapuato, Guanajuato, 1936). Es colaboradora permanente de *Siempre!*, *Revista de América*, *Geografía Universal*, *Vogue* y *Mecánica Popular*, entre otras publicaciones. Es miembro del Salón de la Plástica Mexicana. Fue fotógrafa oficial del Año Internacional de la Mujer (1995). Ha sido fotógrafa del Festival Internacional Cervantino, del periódico *Unomásuno* y de la Casa del Lago. Su primera exposición individual, llamada *Semana Santa Cora*, se llevó a cabo en la Casa del Lago (1972) y la más reciente, sin título, en la Galería del Ángel (1996).

Arturo Gómez-Lamadrid. Colaboró en los números 532 y 548.

Ena Lastra (Emiliano Zapata, Tabasco). Estudió la licenciatura en letras hispánicas en la UNAM. Es jefa del Departamento de Publicaciones del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Es autora de *Fabulaciones* (UAM).

Leovigildo Martínez (Oaxaca, Oaxaca, 1959). Artista plástico. Realizó estudios en el Centro de Educación Artística y en el Taller de Artes Plásticas Rufino Tamayo, ciudad de Oaxaca. Es creador de los murales *Fiesta de la Luna*, *Café Pasquals*, *Santa Fe*, *Nuevo México*, y *Los tatamandones*, colección privada, Nueva York; próximamente instalará uno más en el Hospital Infantil de México. Ha ilustrado los libros *The Twenty-five Mixtec Cats*, *The Moon Was at a Fiesta* y *Uncle Snake*, publicados por William Morrow. Su obra ha sido expuesta en los Estados Unidos, Japón y varias ciudades de nuestro país. En 1996 expuso en la galería El Zócalo, Santa Fe, Nuevo México, y en 1997 en la galería Villa Amadeus, Monterrey, México.

José G. Moreno de Alba. Véanse los números 506-507, 516-517, 528-529, 550

y 563. Una primera versión del texto que publicamos fue presentada en el ciclo Mitos del más allá del Atlántico. Literatura latinoamericana: el paso del siglo XIX al XX, Fundación Lacaixa, Barcelona, abril de 1998.

Federico Patán. Textos de su autoría fueron publicados en los números 520, 539 y 543. El año pasado publicó su libro de cuentos *Bitácora de extraviados* (Cabos Sueltos) y el poemario *No existen los regresos* (UAEM).

Erna Pfeiffer (Graz, Austria, 1953). Doctora en literatura hispánica por la Universidad de Graz, donde actualmente es catedrática asociada en el Departamento de Romanística. Ha publicado, entre otros libros, *EntreVistas. Diez escritoras mexicanas desde bastidores* (Klaus Dieter Vervuert), *Exiliadas, emigrantes, viajeras. Encuentros con diez escritoras latinoamericanas* (Klaus Dieter Vervuert) y *Territorium Frau: Körpererfahrung als Erkenntnisprozess in Texten zeitgenössischer lateinamerikanischer Autorinnen* (Vervuert), por el cual el gobierno de la provincia de Estiria le otorgó el premio *Förderungspreis für Wissenschaft und Forschung des Landes Steiermark*, en enero de este año.

Daniel Rodríguez Barrón (Ciudad de México, 1970). Estudió la licenciatura en letras inglesas en la UNAM. Es editor ejecutivo de la revista *Viceversa*. Como crítico literario colaboró en el semanario *Punto*, y actualmente escribe crítica de artes plásticas en el *Semanario de Novedades* y en las revistas *Nexos*, *Etcétera* y *Viceversa*.

Miguel G. Rodríguez Lozano. Colaboró en los números 549, 558 y 563.

Pablo Yankelevich (Córdoba, Argentina, 1957). Doctor en estudios latino-

americanos por la UNAM. Está adscrito al Sistema Nacional de Investigadores. Es profesor-investigador en la Escuela Nacional de Antropología e Historia e investigador titular corresponsable del proyecto Refugio a la democracia. El exilio latinoamericano en México (Conacyt/UNAM/INAH). Recientemente publicó *Miradas australes. Propaganda, cabildeo y proyección de la Revolución mexicana en el Río de la Plata. 1910-1930* (SRE/INHERM) y coordinó *En México, entre exilios. Una experiencia de sudamericanos* (Plaza y Valdés, en prensa).

Pedro Valtierra (Fresnillo, Zacatecas, 1955). Fotógrafo. Es director de la agencia *Cuartoscuro* y de la revista del mismo nombre. Es coordinador del área de fotografía de *La Jornada*. Es uno de los fundadores de la agencia Imagenlatina. Fue director de la revista *Mira*. Entre otros reconocimientos, ha obtenido el Premio Nacional de Periodismo (1983), la Medalla de Plata de la Organización Internacional de Periodistas (Moscú, 1986) y el Premio de Adquisición de la Segunda Bienal de Fotografía del INBA (1984). Es autor del libro de fotografías

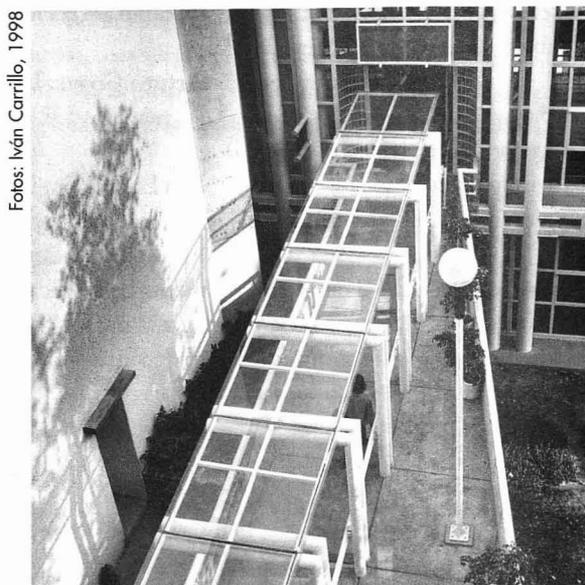
Nicaragua, una noche afuera (Cuartoscuro). Su exposición individual más reciente se presentó en el Sindicato de Trabajadores de la Educación de Chihuahua, junio de 1998.

Serge I. Zaitzeff. Véanse los números 504-505, 527, 534-535, 548 y 557. Sus libros más recientes son *Carlos Pellicer-Alfonso Reyes 1925-1959. Correspondencia* (El Equilibrista) y *Carlos Pellicer. Correo familiar 1918-1920* (Universidad Juárez Autónoma de Tabasco/Factoría Ediciones).

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE LA UNAM



Biblioteca de la División de Ciencias Básicas de la Facultad de Ingeniería



Fotos: Iván Carrillo, 1998

Biblioteca del Instituto de Investigaciones Filológicas

Con el objeto de apoyar sus funciones sustantivas: docencia, investigación y difusión de la cultura, la Universidad Nacional Autónoma de México cuenta con un sistema bibliotecario integrado por 141 bibliotecas, que tienen como objetivo fundamental resguardar y poner al servicio de la comunidad diversas colecciones bibliohemerográficas.

Las bibliotecas están distribuidas en casi toda la República mexicana: 90 en la Ciudad Universitaria, 36 en el área metropolitana y 15 en las siguientes localidades del país: Cuernavaca, Morelos; Juriquilla, Querétaro; San Pedro Mártir, Baja California; Los Tuxtlas, Veracruz; Chamela, Jalisco; Ciudad del Carmen, Campeche; Mazatlán, Sinaloa; Puerto Morelos, Quintana Roo; Hermosillo, Sonora, y Morelia, Michoacán.

En la actualidad el acervo de esas 141 bibliotecas suma un total de 2 411 159 títulos, que avalan 9 556 833 piezas documentales, lo que da una idea de la riqueza documental disponible.

Página electrónica en Internet de la Dirección General de Bibliotecas: www.dgbiblio.unam.mx

NOVEDADES EDITORIALES COORDINACIÓN DE HUMANIDADES UNAM

SOCIOLOGÍA

¿VIVE AÚN EL JOVEN MARX?
INTRODUCCIÓN A LA SOCIOLOGÍA DIALÉCTICA
Francisco López Cámara
Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias

DIMENSIONES CULTURALES DEL CAMBIO GLOBAL
Lourdes Arizpe
Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias

LITERATURA

*JOSÉ TRIGO: EL NACIMIENTO DISCURSIVO
DE FERNANDO DEL PASO*
Miguel G. Rodríguez Lozano
Centro de Estudios Literarios-Instituto
de Investigaciones Filológicas

*PATROCINIO, COLECCIÓN Y CIRCULACIÓN
DE LAS ARTES. XX COLOQUIO INTERNACIONAL
DE HISTORIA DEL ARTE*
Gustavo Curiel (edición)
Instituto de Investigaciones Estéticas

POLÍTICAS LINGÜÍSTICAS EN MÉXICO
Beatriz Garza Cuarón (coord.)
Centro de Investigaciones Interdisciplinarias
en Ciencias y Humanidades

ARTE

LOS ECOS DE MATHIAS GOERTZ
Catálogo de exposición
Instituto de Investigaciones Estéticas/INBA/Instituto
Goethe/Patronato de la Industria Alemana
para la Cultura.

CINE Y SOCIEDAD EN MÉXICO, 1896-1930.
Vol. I: VIVIR DE SUEÑOS (1896-1920)
Aurelio de los Reyes
Instituto de Investigaciones Estéticas

TEXTOS EN PROSA SOBRE ARTE Y ARTISTAS
Carlos Pellicer,
Clara Bargellini (introd., edición y notas)
Instituto de Investigaciones Estéticas/Museo
de Arte Moderno/INBA

ARTE POPULAR MEXICANO, V SIGLOS
Olga Sáenz (coord.)
Instituto de Investigaciones Estéticas/
Coordinación de Difusión Cultural

CRISTÓBAL DE VILLALPANDO
Juana Gutiérrez
Instituto de Investigaciones Estéticas/
Fomento Cultural Banamex/Grupo Modelo/CNCA

Para informes y adquisiciones dirigirse a la Coordinación de Humanidades, Circuito Maestro Mario de la Cueva, Ciudad de la Investigación en Humanidades, Ciudad Universitaria. Tel: 622 75 90.

Correo electrónico (E-mail): jrios@servidor.unam.mx



LA

RED
 a tu
 alcance
 con su
 cajero
 automático

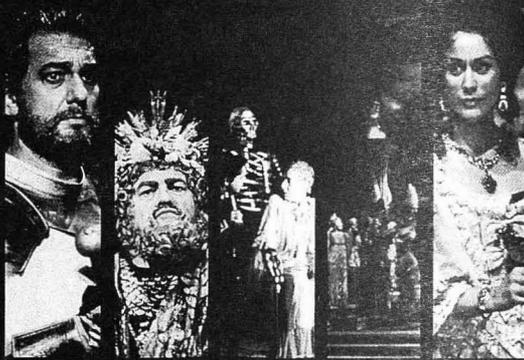
Ahora
 dentro
 de la
Tienda UNAM

No corras riesgos
 y efectúa
 tus operaciones
 bancarias dentro
 de tu tienda UNAM
 metro c.u.




*Lo mejor del Bel Canto
 internacional...*

22
Opera
 Todos los domingos a las 15:30 hrs.



La cultura también se ve
 Consulte nuestra programación, marque a Nottel 224.18.08 sin costo.

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

RADIO EDUCACIÓN
 XEEP, 1060 KHZ.

MUCHOS

ESPACIOS

PARA

LA

MÚSICA

ROCK . POPULAR MEXICANA
 NEW AGE . CLÁSICA
 NORTEÑAS . JAZZ
 BLUES . SON
 CHICANAS . POLKA
 REGGAE . FOLKLOR LATINOAMERICANO
 TROVA
 BOLERO




 CULTURA CON IMAGINACIÓN



PUBLICACIONES UNAM

¿Ética en Nietzsche?

Lizbeth Sagols
 Facultad de Filosofía y Letras
 Colección Seminarios
 1997, 228 págs.

Los medios en la "cultura de masas" y en la "cultura superior"

Michèle Mattelart
 Centro de Investigaciones Interdisciplinarias
 en Ciencias y Humanidades
 Colección Las Ciencias y las Humanidades
 en los Umbrales del Siglo XXI
 1997, 32 págs.

La distribución del ingreso y el desarrollo económico de México

Ifigenia M. de Navarrete
 Facultad de Economía, Instituto de
 Investigaciones Económicas
 1997, edición facsimilar, 130 págs.

Informes: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, Av. del IMAN Núm. 5, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, México D.F., Tel. 622 65 90 Tel. y Fax. 622 65 82
<http://bibliounam.unam.mx/libros> e-mail: pledico@servidor.unam.mx

Ventas: Red de librerías UNAM

Fotografía de Pedro Valtierra



Sin título, 1987, de la serie sobre Zacatecas

“La fotografía —aseguraba Schopenhauer— ofrece la más completa satisfacción a nuestra curiosidad.” El detenimiento de una imagen invita al escrutinio y su atractivo reside en la oportunidad que nos ofrece para contemplar una escena largamente sin que se note nuestra presencia. Hemos visto muchas veces a mujeres rezar en una iglesia, pero ¿cuántas oportunidades tenemos para contemplar el mundo en el que, como en su propio rebozo, está envuelta? Fijamos la mirada, por ejemplo, en los trazos impacientes por un Dios que no llega, hechos sobre el banco, y acaso estas letras —hasta donde puede verse no hay una sola palabra sino líneas raídas sobre la madera— nos permiten observar el mayor contrapunto de esta foto, la confrontación entre la imagen y el signo, entre la meditación de lo eterno y la construcción de un sistema humano y finito para comunicarse. Vemos en el centro de la foto un libro iluminado, pero lentamente comenzamos a perdernos en la periferia donde nos espera un ambiente oscuro y solitario. ¿Estará Dios acechando tras la mujer que lee?, ¿será posible esperar una *revelación* que aún la foto no consigue? No podemos saberlo y por tanto debemos volver al contrapeso de luz y de sombra, de formas horizontales y una sola forma vertical esperando.

Daniel Rodríguez Barrón

9 770185 133008

