

ISSN 0185-2307 VOL. XLIX

UNIVERSIDAD DE MÉXICO

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO / MAYO 1994 NUM. 520

EXAMEN DE LA CULTURA

EDUCACIÓN • MITOS • MACHISMO • ÉRICA
POEMAS DE PETTERSSON Y LIZA DE
UN RELATO DE JUAN GARCÍA PONCE



Casa de los Mascarones en una litografía de Murguía 1880

PATRIMONIO UNIVERSITARIO

CASA DE LOS MASCARONES O CASA DEL CONDE DEL VALLE DE ORIZABA

"Mascarones", como se le conoce a este ilustre edificio virreinal, fue la residencia campestre del séptimo conde del Valle de Orizaba, don José Diego Hurtado de Mendoza, quien lo mandó construir entre 1766 y 1771, en un solar al lado de la ancestral calzada de Tacuba en el barrio de San Cosme.

La casa fue edificada en torno de un patio central, con corredores y habitaciones por los cuatro costados y techumbres planas de terrado y viguería; fue complementada con un gran jardín que estuvo delimitado con altas bardas y que se observa en la más antigua imagen que de esta casa se conoce: una litografía de 1873.

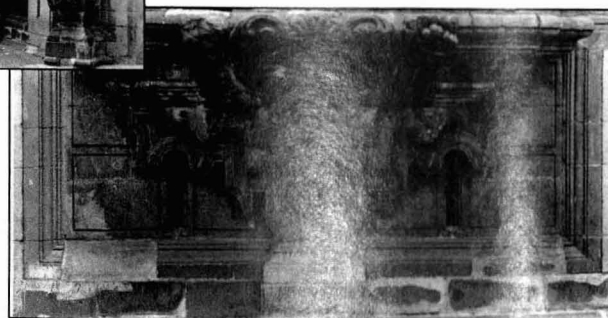


Su fachada elegante y simétrica fue ornamentada con seis monumentales pilastras estípites, sobre las que destaca la figura de un atlante, vestido a la manera romana, que detiene con su cabeza un capitel corintio. De estos atlantes, se piensa, derivó el nombre popular de la residencia. La portada se resalta con otros dos estípites lisos que enmarcan la entrada de arco rebajado mixtilíneo.

Sus seis ventanas-balcones se adornaron con peanas-guardamalletas, dinteles y cornizamientos con roleos que forman vegetales, tan del gusto del siglo XVIII.

Todas sus características ornamentales la erigen en uno de los más bellos ejemplos del barroco estípite de la arquitectura civil novohispana. Desde el año 1929, para orgullo de los universitarios, forma parte del patrimonio de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Cecilia Gutiérrez Arriola



Universidad de México

Director: Alberto Dallal *Editor en Humanidades:* León Olivé *Editor en Ciencias:* Miguel José Yacamán

Consejo Editorial: José Luis Ceceña, Alberto Dallal, Beatriz de la Fuente, Margo Glantz, Mario Melgar Adalid, Ruy Pérez Tamayo, Sergio Pitoll, Arcadio Poveda, Vicente Quirarte, Luis Villoro.

Coordinación Editorial: Octavio Ortiz Gómez *Corrección:* Amira Candelaria Webster

Publicidad y Relaciones Públicas: Ana María Molina *Administración:* Javier Martínez

Diseño y tipografía: Glypho, Taller de Gráfica, s.c.

Coordinación de Humanidades

Oficinas: Insurgentes Sur Núm. 3744, Tlalpan, D.F., C.P. 14000. Apartado Postal 70288, C.P. 04510 México, D.F.
Tel. 606 1391. Correspondencia de Segunda Clase. Registro DGC. Núm. 061 1286. Características 2286611212

Impresión: Offset 70, S.A. de C.V. Víctor Hugo 99, Col. Portales, C.P. 03300

Precio del ejemplar N\$ 10.00. Suscripción anual: N\$ 100.00 (US \$ 90.00 en el extranjero). Periodicidad mensual. Tiraje de cinco 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.

ÍNDICE

2

PRESENTACIÓN

3

AURORA LOYO
EL DEBATE EDUCATIVO

6

ALINE PETTERSSON
ARIADNA EN NAXOS

7

PATRICK JOHANSSON K.
NARRATIVA NÁHUATL PRECOLOMBINA.
LA VISIÓN DE LOS SENTIDOS

10

AURORA M. OCAMPO
LOS MITOS FUNDADORES EN LA AMÉRICA DE NUESTROS DÍAS

14

EDUARDO LIZALDE
LA ROSA GLAUCA

15

PACIENCIA ONTAÑÓN DE LOPE
SOBRE LAS RAÍCES DEL MACHISMO

19

GONZALO VARELA
LA CULTURA POLÍTICA DE LAS UNIVERSIDADES DE CARA AL SIGLO XXI

22

JULIETA ORTIZ GAITÁN
ESTADO Y CULTURA. LAS ESCUELAS RURALES,
UNA CRUZADA CULTURAL EN EL MÉXICO BRONCO

27

VÍCTOR MANUEL URIBE AVIÑA
NARCOTRÁFICO Y CULTURA: LOS NARCOCORRIDOS

31

GIULIANO SERAFINI
FERNANDO LEAL AUDIRAC

36

JUAN GARCÍA PONCE
MARÍA

MISCELÁNEA

49

RAMÓN XIRAU
MEMORIA DE JOAQUÍN XIRAU

52

MERCEDES MONMANY
LA ITALIA DEL SIGLO XX: UNA LITERATURA DE LUJO

57

FEDERICÓ PATÁN
ORLANDO

60

LUZ FERNANDA AZUELA
CIENCIAS: ONCE AÑOS DE DIFUSIÓN CIENTÍFICA

62

COLABORADORES

Como ocurre en las manifestaciones artísticas, en muchas otras acciones culturales afloran, sin que apenas nos demos cuenta, elementos que son sin duda definiciones de nuestra “manera de ser”, nuestra idiosincrasia, nuestra identidad. El fenómeno no resulta extraño para aquellos estudiosos de la conducta, del comportamiento y sus formas y consecuencia, de las comunidades, de los grupos humanos. Saben que la cultura no es sino la expresión y transmisión de una *summa* de lenguajes, signos y sentidos que ubican al emisor o emisores sin más, sin dilación o delaciones. Sin embargo, existen asimismo ciertas inclinaciones, gustos, actitudes que, sin llegar a manifestarse con plenitud –aun permaneciendo en latencia, intocados, irrealizados– se adjudican y llegan a caracterizar culturalmente a personas y a conjuntos humanos. Son aspectos de la cultura cuya verdadera fisonomía permanece, si no oculta, sí al acecho de circunstancias en las que actuarán clara y contundentemente. Más que acciones son tendencias. Pesan de lejos, o desde muy dentro. Se asemejan a las creencias, aquella intensidad que acompaña a la gente en su existencia “sin que la tenga casi nunca presente” o bien, como Luis Villoro define a las creencias, “estados de disposición que pueden o no ser conscientes”. Actitudes, posiciones, señales de tal o cual orientación; incluso, a veces, cargas emocionales que –invisibles– se hallan en ese ser al que observamos, al que percibimos y al que le brindamos la atención suficiente para ubicarlo y entenderlo.

En el necesario re-examen de las culturas de nuestros agitados días la presencia de estos aspectos casi inasibles de los fenómenos, los personajes, las acciones y las obras se hace patente inesperada y aun así inequívocamente. A veces se nos ofrece como impresión a secas, a veces como núcleo o punto suscitador sin el cual no alcanzaremos a saber algo muy importante, muy seductor, muy contrastante. Puntos de apoyo o de inflexión sin los cuales no podemos mirar con nuevos ojos la dinámica de las políticas educativas, las visiones de los testigos indígenas, la afloración de los mitos fundadores, la vigencia del machismo, el transcurrir de las universidades o la reconversión de los programas de la cultura institucionalizada. Espacios a los que hay que penetrar constantemente para reciclar ideas, conceptos, hechos, energías. O sencillamente para avanzar en el conocimiento de los puentes que tiende la realidad entre nosotros y los demás, entre nosotros y el pasado, entre todos y el futuro. ■

EL DEBATE EDUCATIVO

El fin de siglo mexicano ha de ofrecernos un tiempo histórico intenso, con alto grado de incertidumbre. Sugerimos observar con interés el acontecer en el terreno educativo pues en él se expresarán no sólo intereses encontrados, sino orientaciones generales que buscan dar dirección al cambio social. De hecho, ya en este momento se encuentran claramente perfilados los puntos nodales alrededor de los cuales se generan situaciones de conflicto.

Estos puntos se refieren en esencia a dos ejes problemáticos: 1. centralización y descentralización y 2. educación pública *versus* educación privada; de hecho, la reforma educativa del presente sexenio, que se ha desarrollado bajo el lema de la "modernización", ha incidido precisamente en esos dos ejes.

Los cambios normativos —las dos reformas al Artículo Tercero constitucional y la aprobación de la Ley General de Educación— han alterado los parámetros de funcionamiento del sistema educativo nacional. El debate gana intensidad en la medida en que nuevos y viejos actores encuentran, en la implantación de las reformas, espacios propicios para ejercer presiones, emprender acciones colectivas, negociar arreglos o simplemente para hacer oír su voz que prescribe caminos a la educación nacional.

Centralización y descentralización

Desde finales de los años setenta, y cada vez con mayor fuerza, se ha dicho y se ha repetido que nuestro sistema educativo es ineficaz, en gran parte debido a su aberrante centralización. El problema fue pensado por el grupo en el poder fundamentalmente como un problema administrativo, con implicaciones políticas. Como tal ha sido tratado y después de más de quince años de pugnas, de avances y retrocesos, finalmente en mayo del año pasado se formalizó un esquema de descentralización administrativa y laboral a través de la firma del llamado Acuerdo Nacional para la Modernización de la Educación Básica (ANMEB).

La importancia que tiene el haber logrado establecer de manera pactada con los gobiernos estatales y el Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE), el traspaso de planteles y de personal del gobierno federal a los gobiernos estatales está fuera de cuestión. Para la Secretaría de Educación Pública resultaba imposible operar con un mínimo de eficiencia un aparato de esas dimensiones.

Los cambios acordados conllevan desde luego conflictos y riesgos: a partir de la llamada "federalización" se dirimen las nuevas pautas del intercambio político alrededor de los recursos educativos. Los actores individuales y colectivos operan ahora bajo nuevas condiciones. Un ejemplo: la transferencia afectó las bases mismas en que se sustentaba la estructura del SNTE y en especial las condiciones en que se desenvolvían las relaciones entre el Comité Ejecutivo Nacional y los comités seccionales. Sin embargo, aún estamos lejos de imaginar la forma en que habrán de cristalizar estas mutaciones para estabilizarse en una nueva estructura sindical. Igualmente hemos sido testigos del surgimiento de nuevas arenas de conflicto entre el gobierno federal y gobiernos estatales alrededor de problemas de financiamiento y asignación de recursos. Es difícil prever la dinámica y el resultado final de esos conflictos, en especial debido a que su evolución depende en gran medida de desarrollos ajenos al ámbito educativo. De cualquier manera se trata de efectos de políticas descentralizadoras que gravitan fundamentalmente en la esfera de lo político-administrativo y sindical.

La descentralización a la que aspiramos no se agota transfiriendo a los gobernadores el manejo de recursos para atender los servicios educativos; estas medidas pueden resultar muy convenientes para aligerarle al gobierno federal una carga y una responsabilidad excesivas; para disminuir el poder de un sindicato nacional que algunos todavía perciben como amenazante; para volver más eficiente el aparato administrativo de la Secretaría de Educación Pública; sin embargo, mantienen intactas las inercias educativas. Es en suma un tipo de descentra-

lización que tiene límites muy estrechos en la medida en que no cuestiona, sino que fortalece el núcleo autoritario a través del afianzamiento de "facultades normativas" que permiten concentrar en un grupo la potestad de orientar la educación nacional. Y no podría ser de otra manera si se mantienen los nexos de dependencia y subordinación de los estados frente a la federación y de los actores involucrados en el proceso educativo frente a las burocracias. Estamos entonces frente a una *descentralización restringida*.

El otro tipo de descentralización, que hemos llamado *descentralización sustantiva*, es la que abre espacios a la innovación educativa; difícilmente florece bajo un dominio autoritario, pues su objetivo central consiste en crear condiciones para que se exprese la diversidad. Requiere por tanto de multiplicar los espacios de participación social en la toma de decisiones.

Las soluciones innovadoras no brotan de un "centro" de poder burocrático sino que son resultado de prácticas de múltiples polos, en que investigación y práctica se conjuntan bajo ciertos lineamientos generales. Esos lineamientos pueden haber sido establecidos por una autoridad educativa central, en aras de una muy necesaria cohesión del sistema educativo nacional, pero dejan un considerable margen de autonomía a aquellos que se involucran directamente en los procesos educativos: maestros, alumnos, investigadores, padres de familia, grupos comunitarios.

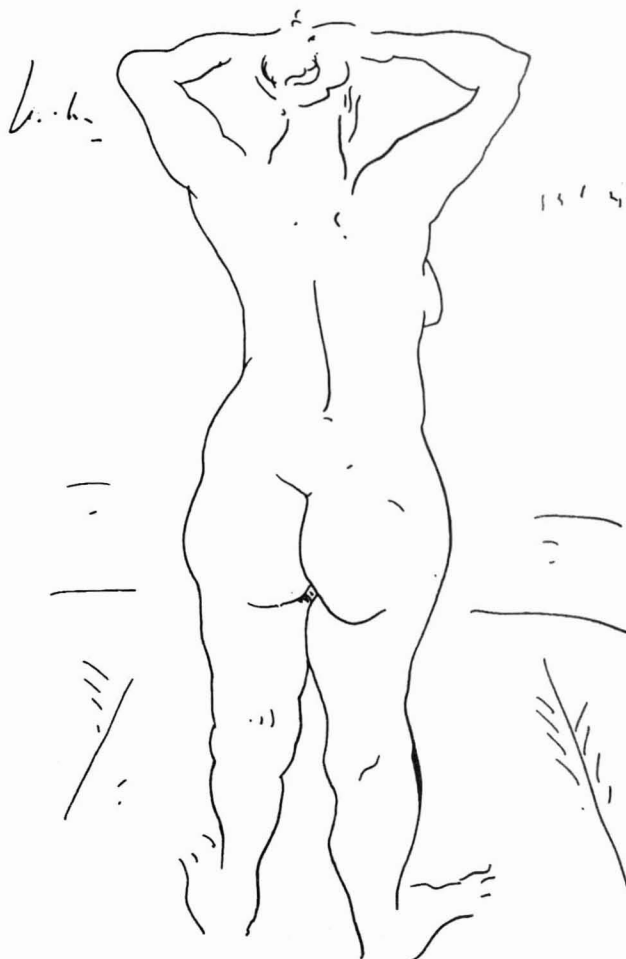
De ahí que donde aparece ese tipo de acción descentralizadora, tienda a constituir un contrapeso a las tendencias autoritarias de la tecnocracia.

Concluimos entonces que la descentralización, más que representar un bien absoluto, una panacea a la cual el país ya ha accedido o está a punto de acceder, debe ser vista como una noción problemática a la que los actores individuales y colectivos le dan contenidos distintos y de la que se sirven para construir un discurso que justifica las orientaciones generales de su acción. En los párrafos anteriores externé justamente mis preferencias y al hacerlo quise poner al descubierto que este eje centralización-descentralización moviliza valores, creencias, prejuicios y se encuentra en el núcleo del debate educativo actual.

En todo caso estoy convencida de que el esquema de descentralización que conviene al país para el nuevo siglo, no se encuentra fijado de antemano en la nueva normatividad; se irá construyendo con dificultades, mediando una gran cantidad de conflictos y negociaciones.

Para ahondar en las reformas hasta alcanzar lo que he denominado descentralización sustantiva, se requiere adicionalmente un cambio de mentalidades que haga que los actores más importantes de la escena educativa se vuelvan más tolerantes, acepten las diferencias, respeten la vida de las escuelas, las necesidades de la comunidad, la autonomía de las universidades. ¿No son éstos

reclamos que sólo pueden satisfacerse plenamente a través de prácticas democráticas? Será pues una tarea de mediano plazo, que no podrá concluir la generación que actualmente gobierna el país. Y es que el camino hacia la *descentralización sustantiva* se enfrenta en México a grandes obstáculos. Desde la perspectiva de la tecnocracia no resulta pertinente admitir orientaciones distintas de las suyas, en la conducción del sistema. Sus valores, volcados en criterios de evaluación de individuos e instituciones, cuentan con los recursos necesarios para imponerse. Las finalidades son claras: dar más a los que mejor se adaptan a sus normas, eliminar a los "ineficientes", estimular a los aptos desde la certidumbre de los que creen que conocen el camino correcto. Si este grupo constituye el "centro modernizador", ¿qué sentido podría tener buscar transferir capacidad de decisión a otros "centros"?



En la sociedad, por otra parte, tampoco existe una cultura afín a la descentralización. No es fácil eliminar la fuerza de las representaciones colectivas que vinculan la autoridad central al orden y a la unidad nacional. Imposible eludir que aquí el orden político y la centralización del poder son dos caras de un mismo proceso. En nuestro imaginario político, el centro fuerte asegura el orden y la descentralización descentra, altera el equilibrio, posibilita en última instancia el fraccionamiento, la anarquía; puede incluso poner en peligro la integridad de la nación.

Esto explica que actualmente, mientras que las agencias internacionales y los expertos en educación pregonan a diestra y siniestra las bondades de la descentralización, gran parte de los individuos que habitamos el ámbito educativo aparentemos asentir pero no podamos abandonar nuestros recelos.

En un contexto dominado por la tecnocracia, estas actitudes defensivas no hacen sino fortalecer indirectamente los esquemas autoritarios que amenazan con hacer de nuestro sistema educativo un espacio brutalmente diferenciado; ínsulas de "excelencia", páramos de desolación, dominados por burocracias más selectas, pero también más rígidas e impermeables, en que la descentralización queda congelada en una nueva división de competencias burocráticas y en que los sujetos más importantes del proceso educativo se encuentran más desprovistos que nunca de posibilidades de respeto y autonomía en su trabajo.

Un escenario distinto se puede y se debe imaginar; las nuevas condiciones posibilitan acciones de búsqueda y de innovación. Estas acciones en general las desarrollan grupos e individuos que tienen a su disposición mayores recursos organizativos y culturales. Las redes de comunicación pueden amplificar y difundir esas experiencias. Se constituyen así nuevos centros con autoridad en materia educativa, autoridad plenamente legitimada por los saberes en que se sustenta; centros que se forman reuniendo voluntades, recursos, experiencias acumuladas, como una vía hacia una mayor autonomía. La descentralización se puede volver así una orientación para acciones creativas, no burocráticas, que no atenta sino que fortalece identidades locales, regionales y nacionales.

Educación privada versus educación pública

El otro gran eje de debate lo hemos expresado a través de la dicotomía ámbito privado-ámbito público de la educación.

El sentido de las políticas educativas recientes respecto a este eje ha sido ambiguo, pues sin negar el compromiso del Estado con la educación pública, los nuevos ordenamientos han eliminado restricciones y en general se ha incentivado la participación privada, no solamente en los servicios educativos sino, y en primer lugar, en el debate social sobre la educación. Lo privado extrae su vitalidad fundamentalmente del sentido de los cambios en el modelo de desarrollo y de la ruptura con la tradición estatal-populista heredera de la Revolución mexicana.

En los medios de comunicación masiva, la embestida contra la educación pública ha sido constante y ha logrado una gran penetración en la sociedad. Teniendo como referencia esquemas simplistas que se aplican indistintamente a la economía, a la educación y a la política, lo privado aparece constantemente como sinónimo

de eficiencia; lo público de ineficiencia. Más aun, lo privado permite la competencia y genera dinamismo; lo público padece inercias y genera inmovilismo y, para decirlo con claridad, un término sintetiza y expresa lo bueno, lo moderno, lo útil; el otro lo malo, lo arcaico, lo prescindible.

Estas ideas, que formaron parte del clima político-ideológico en que se privatizó la mayor parte de las empresas estatales y paraestatales, expresan también tendencias conservadoras mundiales, que adquirieron mayor credibilidad por la quiebra de las economías y los sistemas políticos de los países del este de Europa y de lo que fue la Unión Soviética.

En el terreno educativo, el movimiento se caracteriza por una "importación" de conceptos, hipótesis, formas de razonamiento de la economía. Los mercados, la calidad de los productos, eficacia y eficiencia, costos y beneficios, tasas de retorno, rentabilidad y en general el tratamiento de la educación como inversión son ahora puntos centrales del discurso dominante.

Los acentos humanistas y sociales se desdibujan y se reitera, en todos los tonos posibles, la necesidad de estrechar la vinculación entre educación y producción; se pondera más que nunca la importancia de la ciencia y la tecnología en tanto sirvan a la economía y, en el otro extremo, del dominio de las "habilidades básicas" como fundamento de una mano de obra flexible y disciplinada.

El debate sobre la privatización de la educación apenas empieza en México. Los defensores de la educación pública tomamos posiciones de resistencia, que pueden ser calificadas de conservadoras, y visualizamos como amenaza cualquier participación del sector privado en la educación; nos preocupa especialmente el crecimiento de la matrícula de las universidades privadas. En la otra trinchera, engrosada por una clase media consumista e inculta, abundan los detractores de todo "lo público" y se extienden de manera alarmante actitudes clasistas y hasta racistas.

En ambos lados campea cierta intolerancia pero sobre todo un enorme desconocimiento sobre el tema y sobre las experiencias de otros países. El concepto mismo de "privatización" hace difícil comprender un fenómeno complejo que no se basa necesariamente, como por lo común se piensa, en volver privadas las escuelas públicas, sino en la creciente penetración de la lógica del mercado en el ámbito educativo, borrando a su paso otros valores de carácter social y humanista que hasta hace poco creíamos inamovibles. Ante el ímpetu de esa fuerza, cabe imaginar alternativas para nuestras instituciones, en donde la mayor vinculación a las necesidades del mercado no implique renunciar a la primacía de la búsqueda y la transmisión del conocimiento, como una actividad humana por excelencia que no acepte guiarse únicamente por los imperativos de un burdo utilitarismo. ■

ALINE PETTERSSON

ARIADNA EN NAXOS

He intentado odiarte y
dejarme ahogar en la turbulencia
de mi furia.

Leño sometido por las olas
que de tumbo en tumbo
se deshace.

A veces conseguí salir
para hundirme, desgajada
la corteza.

He intentado enhebrar
con la memoria el camino
de la ruina.

Afanosa, morosa, amorosa
quise reconstruir
la ciega trayectoria de tus pasos,
de los míos.

A veces conseguí hilar fragmentos
de las palabras que me niegas,
para volver a extraviarme
atónita y sin fuerzas.

He intentado desviar
el flujo necio del recuerdo,
cercenarte y convencerme
de tu infamia,
recobrar el equilibrio
que tu imprevista llegada deshiciera.

Pero ni a veces
he logrado adueñarme de esa
que yo era
y que tú con crueldad aniquilaste. ■

PATRICK JOHANSSON K.

NARRATIVA NÁHUATL PRECOLOMBINA. LA VISIÓN DE LOS SENTIDOS

En la frondosa arborescencia de la expresión oral náhuatl, la narrativa despliega ramas genéricas que proliferan sin que nuestras categorías occidentales puedan siempre circunscribirlas en estrechos marcos taxonómicos. A partir del mito, expresión con alto valor estructurante donde las caóticas pulsiones del hombre se organizan en relato, o donde los hechos pretéritos de la historia se despojan de sus contingencias para acceder a una “supraverdad”, muchos brotes narrativos crecen y aportan una respuesta a distintas interrogantes del hombre de Anáhuac. Entre ellos, la expresión épica, en un sentido muy general, y el cuento, ocupan un lugar preponderante; pero el arte de la fabulación desborda frecuentemente estos cauces genéricos para derramarse sobre campos más extensos como pueden serlo las crónicas o más sencillamente la representación verbal de momentos vividos.

En el ámbito prehispánico, la palabra (*tlahtolli*) y el canto (*cuicatl*) tienen generalmente una relevancia funcional muy pertinente y cuando no la tienen, la belleza y la armonía son atributos imprescindibles de la expresión oral. Asimismo la transmisión de un mensaje o la evocación de recuerdos impactantes pueden formalizarse a tal grado que salen de los páramos de la simple comunicación verbal para penetrar en los dominios de lo estético.

Un ejemplo de ello lo constituye sin duda un capítulo del libro XII del *Códice Florentino*, obra magna de recopilación de datos (útiles a la evangelización) orquestada por fray Bernardino de Sahagún y que llegó a ser un verdadero rescate documental de la cultura náhuatl.

El texto de este capítulo corresponde muy probablemente a una charla que tuvo Sahagún con sus informantes (según “la minuta que tenía preparada”) en torno a las peripecias de la Conquista y constituye una muestra fehaciente de la capacidad que tiene la narrativa indígena para hacer “revivir” los acontecimientos pasados en su representación verbal:

Auh niman ye ic hualolini in ye hualcalaquizqueh nican México: niman ye ic mohehcencahuah, moyaochichihuah,

moolpiah, huel quihlpiah in inyaotlatqui; niman ye yehuantin in in cavallos, niman ye ic motehtecpanah, mocuehcuentiliah, mohuihuipannah, mocempantiliah.

Auh nauhtemeh in cavallos in yacattihuitzeh, in attohuitzeh, in teyacacantihuitzeh, in teyacac onotihuitzeh, in teyacanah: mocuehcueptihuih, ommocueptihuih, onteixnamictihuih, ahuih tlachixtihuih, nahnacaztlachixtihuitzeh, nohuiyampa onitztihuih in cahcaltzalan, tlaixtotocatihuitzeh, onahcotlachixtihuih in tlapanco. No yehuan in chichimeh, in imitzcuinhuan yacattihuitzeh, tlahtlahneuctihuitzeh, neneciuhuitzeh, nehneciuh tihuitzeh.

Yyohca ihcatihuitz, yacattihuitz, icel ihcatihuitz in cuachpanitl quiquechpanoa, quitlatlahuitzohtihuitz, quimamalacachohitihuitz, ahuih quitlatlaztihuitz, mochichcautihuitz, moquichquetztihuitz, huel mocolotilia, mocoloquetztihuitz, mocolonectihuitz. Quihualtoquilihtihuih tepozmacuahuequeh, pepellauhtihuitz in intepozmacuah, pepellacatihuitz, in intepozmacuah, pepellacatihuitz, quiquehquechpanoah, quiquehquechpanohtihuitzeh in chichimal, cuauhchimalli, ehuachimalli. In ic ontlamantihuitzeh, in ic ompantitihuitzeh cavallos temamahtihuitzeh: imihchcahuipil, imehehuachimal, intehtepoztopil ihuan intepozmacuah inquezpan pihpilcatihuitz in cavallosmeh, cohcoyollehqueh, coyolehque, coyollohtihuitzeh, iuhquin xaxamaca in coyolli, tlxamaca in coyolli. In cavallostin, in mamazah pipitzcah, tlapipitzcah, cencah mihtoniah, iuhquin atl intechpa temo, auh in intempopozoquillo chachapaca tlapán, iuhquin amolli chahchapani; auh in ic nehnemih tlatiticitzah, tlatetecuitzah, tlacocomotzah, iuhquin tlatemotlah: niman cohcoyoni, cohcomolihui in tlalli in oncan quiquetzah imicxi, iyohca momahna in oncan quiquetzatihuih in imicxi, in imma.¹

Y luego ellos se ponen en marcha para entrar aquí, a México: entonces se preparan, revisten sus armaduras, se ciñen, amarran bien sus atavíos guerreros; luego ellos los caballos, luego ya se ponen en orden, en rangos, en filas, en líneas.

¹ *Códice Florentino*, Libro XII, Cap. 15.

Y cuatro caballos vienen primero, adelante vienen, en primera fila, en primera línea, vienen a la cabeza, dirigen:

Ellos se voltean, se dan la vuelta sin cesar, se ponen frente a la gente, miran en todas direcciones vienen, mirando, voltéandose para todos lados, en todas partes, ven entre las casas, todo examinan, ven hacia arriba hacia las terrazas.

Y también los perros: sus perros vienen adelante, van oliendo todo, jadean, están sin aliento.

Solo, irguiéndose, aislado, viene el que lleva el estandarte; lo lanza sin cesar, le da la vuelta, lo balancea en todos sentidos, lo hace girar: tiene una postura viril, está muy tieso, se endereza, se siente un alacrán.

Lo siguen los que llevan espadas, lucen sus espadas, deslumbran.

Vienen cargando en el hombro sus escudos, sus escudos de madera, sus escudos de piel.

En segunda fila vienen los caballos cargando a los hombres.

Sus chalecos de algodón, sus escudos de piel, sus lanzas suspendidas al cuello de los caballos.

Traen todos campanitas, llevan campanitas, vienen con sus campanitas, las campanas parecen quebrarse, suenan.

Los caballos, los venados braman, relinchan, sudan enormemente; de ellos cae como agua, su baba corre a la tierra, es como agua de jabón que gotea.

Al avanzar hacen un gran tronido, un gran ruido, trepidan, como si lanzaran piedras.

Luego se agujera, se abre la tierra donde clavan sus pies, se ve distintamente donde hincan sus pies, sus manos.

El narrador estuvo presente, un día de 1519 cuando las huestes españolas salían de Itztapalapa para dirigirse a México Tenochtitlan pero la instancia de elocución del texto parece haber tenido lugar en México según lo sugiere la expresión ... *huallolinih hualcalcaquizqueh nican Mexico*: "... se pusieron en movimiento para entrar aquí a México".

La estructura global de esta secuencia expresiva oral no es del todo asequible puesto que el texto fue decapitado para integrarlo mejor al esquema enciclopédico del manuscrito español. En efecto, pasamos abruptamente del capítulo 14, que trata de lo que pasaba en México, a las peripecias de la salida de los españoles allá en Itztapalapa. La leyenda que encabeza el capítulo en la versión original busca asegurar la transición a nivel referencial pero degüella verdaderamente el texto en términos formales. De hecho, el texto del manuscrito empieza con conjunciones de coordinación y adverbios de tiempo que enlazan oraciones sin sujeto, lo que hace pensar que una secuencia verbal precedía este texto.

Auh niman ye ic huallolinih, in ye ic hualcalcaquizqueh nican Mexico, niman ye ic mochehcencahuah...

Y luego ya se ponen en movimiento para venir aquí a México, luego ya se arreglan...

El uso repetido de *niman*, "luego", en las primeras frases del texto, típico de la lectura de los códices pictográficos que avanza glosando los grupos glíficos esparcidos sobre la hoja, podría indicar eventualmente que la elocución del texto se realizó con un apoyo pictográfico antes de que la oralidad propia de la narración tomara su vuelo.²

Sea lo que fuere, el movimiento del texto es claro: un testigo ocular ve pasar al ejército conquistador que se dirige a México Tenochtitlan. Enumera sucesivamente todo cuanto pasa por delante de él desde la vanguardia hasta los últimos cañones, capturando el momento fugaz dramáticamente vivido en una red expresiva que "reanima" el pasado y permite la anamnesis mediante el resurgimiento sensible que determina el relato.

El informante vio, oyó, tocó, sintió, olió y buscó restituir en la dimensión expresiva oral las imágenes, sonoridades y sensaciones que percibió en la realidad.

En los preparativos para la salida que describe el texto al principio, la versión náhuatl reproduce rítmicamente, gracias a una sucesión de palabras con duplicación silábica y oclusiva glotal (*mochehcencahuah* "se preparan", *moyaochihchihuah* "revisten sus armaduras", *moolpia* "se ciñen"), la atmósfera febril que reina en ese momento.

El perfecto orden de los caballos se revela después en la "cuadratura" de cuatro verbos cuya articulación oclusiva en la duplicación silábica, marca los ángulos: *motehtecpanah* "se ponen en orden", *mocuehcuentiliah* "se ponen en rangos", *mohuihuipannah* "se ponen en filas", *mochehcampantiliah* "se ponen en líneas".

El poner cuatro verbos prácticamente sinónimos y fonéticamente muy cercanos: *yacattihuitzeh*, *attohuitzeh*, *teyacantihuitzeh*, *teyacacnotihuitzeh*, para pintar la primera fila de cuatro caballos intenta reproducir verbalmente el piafar impaciente de los equinos antes de que se suelte fonéticamente la brida: *teyacanah*.

La índole sintética del idioma náhuatl que articula sobre un radical verbal o sustantivo las modalidades circunstanciales de su uso, da un gran dinamismo a la lengua, evita arrastrar el peso de complementos circunstanciales repartidos en el eje lineal de elocución, y permite una verdadera explosión del sentido con todos sus matices: *nah-nacaztlachixtihuitzeh*, por ejemplo, expresa el dinamismo de las miradas furtivas y la inquietud de los soldados españoles resguardándose. La traducción al español sería: "vienen con prisa furtivamente viendo de un lado y de otro".

Este ajetreo de la desconfianza contrasta notablemente con la rigidez del porta-estandarte cuyo "aplo-mo" se vislumbra en la iteración icónica del término *ihca* "se yergue". En torno a este verdadero eje, tiesa-

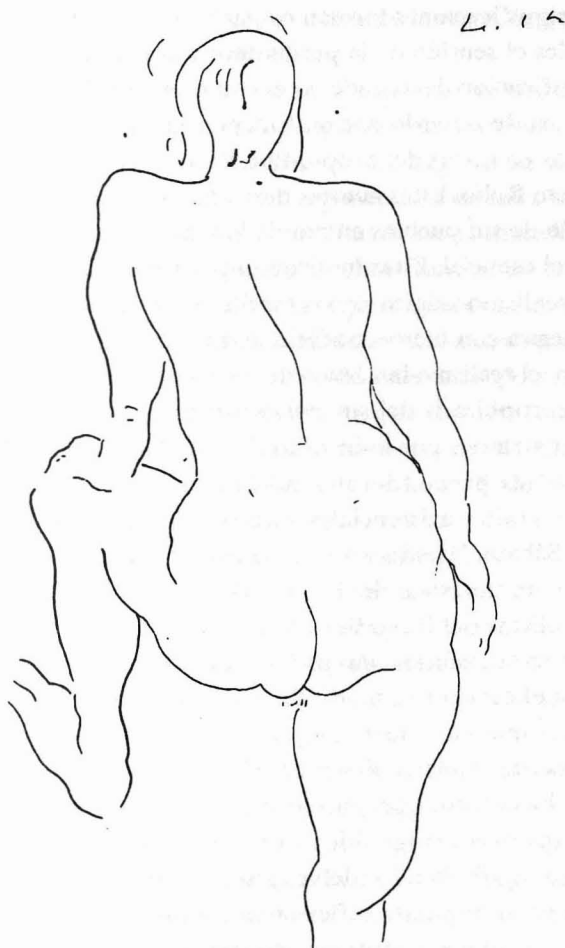
² Cfr. Sahagún, fray Bernardino, *Historia de las cosas de la Nueva España*, México, Porrúa, 1979. Prólogo al libro II. "Todas las cosas que conferimos me las dieron por pinturas, que aquella era la escritura que ellos antiguamente usaban..."

mente vertical como la cola de un alacrán, ondea la bandera española cuyo movimiento se percibe en las imágenes verbales que lo reproducen: *quitlatlahuitzotihuitz, quimamalacachotihuitz...* "lo lanza, lo hace girar".

Después de una "jadeante" descripción de los perros, de una "mareadora" visión del porta-estandarte, de una imagen cegadora de las espadas desenvainadas y de los escudos, el narrador procede a describir a los caballeros en sus monturas.

Al ámbito visual sucede entonces el registro sonoro, y la frase entera parece un rumor de campanillas.

Cohcayollehque, coyolehque, coyollohtihuitzeh, iuhquin xaxamaca in coyolli, tlaxamaca in coyolli.



Todos y cada uno, tienen campanas, llevan campanas, vienen repicando como si se quebraran las campanas, las campanas suenan.

El sudor y la espuma de los caballos, así como el trepidante ruido de sus cascos, se queda grabado en la memoria del narrador de manera indeleble, en imágenes y en palabras inolvidables, mientras que el suelo mexicano resiente como una herida la presencia extranjera.

Cohcomolihui in tlalli in oncan quiquetzah imicxi
La tierra se abre donde clavan sus pies.

La "rapacidad" visual del narrador y el arte con que restituye verbalmente lo que ha sentido en los distintos registros de la percepción humana se veían reforzados, en tiempos prehispánicos, por todo un aparato gestual que ilustraba o completaba lo que se decía. La fuerza, el orden, el dinamismo de los escudrones españoles se percibía tanto en el contrapunto gestual que acompañaba el relato como en el texto mismo. Podemos imaginar fácilmente la mimesis expresiva de la que brotaba "la cascada" de verbos denotando la inquietud y la sospecha:

mocuehcueptihuih, ommocuehcueptihuih... ahuic tlachixti-huih nahnacaztlachixtihuitzeh, nohuampa onitztihuih...

Se voltean, se dan la vuelta sin cesar... miran en todas direcciones, vienen mirando volteándose para todos lados, atisban en todas partes...

La vitalidad del texto generaba muy probablemente una pléyade de gestos y miradas inquisitorias que espacializaban el relato. En el curso de su transcripción alfabética, la dimensión mimética del texto oral se perdió, lógicamente, pero su ritmo dinámico se percibe todavía en la frenética sucesión de los vocablos.

Basta comparar la versión original náhuatl con el texto paralelo de Sahagún en español para percatarse de la diferencia entre ambas visiones de lo ocurrido y ambas expresiones para describirlo:

Partieron los españoles de Itztapalapan todos aderezados a punto de guerra y en su ordenanza por escudrones: fueron algunos de a caballo delante a descubrir si había alguna celada; llevaban también dos lebreles delante; iba en la retaguardia D. Hernando Cortés con otros muchos españoles todos armados y en su ordenanza, tras ellos iba el bagaje y la artillería en sus carretones.³

Mientras que el narrador indígena busca revivir el momento a través de un texto que intenta prácticamente sustituir a la realidad, el texto español no se interesa más que por los hechos objetivos mediante un lenguaje tan distante como transparente.

La expresión oral de los pueblos nahuas prehispánicos tuvo sin duda alguna un gran valor estético y algunos textos bien podrían figurar en una antología de la literatura universal sosteniendo honrosamente la comparación con las páginas de prestigiados autores.

Reacia a desaparecer después de haber entregado su significado, la narrativa náhuatl buscaba vivir eternamente en su forma. El *decir* nunca moría en lo *dicho*, ni el *sentir* en lo *comprendido*. ■

³ Op. cit., p. 735.

LOS MITOS FUNDADORES EN LA AMÉRICA DE NUESTROS DÍAS

El significado de "mito", como el significado de "realidad", ha venido evolucionando desde fines del siglo pasado. En el siglo XIX se le entendía al primero como "fábula", "invención", "mentira" y a la segunda sólo como lo captado por nuestros sentidos y por la razón. Hoy, después de una apertura y expansión de conciencia que capta más niveles de realidad, y a la luz de los últimos descubrimientos científicos y estudios antropológicos, el "mito" vuelve a cobrar la importancia que tenía en antiguas civilizaciones, en las cuales se le designaba como "historia verdadera" y además sagrada, ejemplar y significativa, relato que hace revivir una realidad originaria que responde a un profundo anhelo religioso: El mito, visto desde esta perspectiva, está *vivo* en la medida en que suministra modelos a la conducta humana, confiriendo por ende valor y significado a la existencia.

Ya en 1925, José Carlos Mariátegui escribía:

Ni la razón ni la ciencia pueden satisfacer toda la necesidad de infinito que hay en el hombre. La propia razón se ha encargado de demostrar a los hombres que ella no les basta, que únicamente el *mito* posee la preciosa virtud de llenar su yo profundo. Sin un *mito* la existencia profunda del hombre no tiene sentido. La historia la hacen los hombres poseídos e iluminados por una creencia superior...

A su vez la narrativa iberoamericana contemporánea, en su búsqueda por descubrir las entrañas de lo invisible, como apuntara Alejo Carpentier, no contentándose con descubrir la superficie de las cosas, se ha interesado particularmente en el mito, en los mitos fundadores, vivos aún en nuestra América indígena y negra.

Roa Bastos, en su libro *Las culturas condenadas*, nos dice que el lenguaje de las culturas indígenas entraña, en su contexto cósmico, significaciones que anulan nuestros conceptos de temporalidad y espacio; que es-

tas significaciones forman constelaciones míticas en las cuales el sentido de la permanencia funciona no como petrificación del pasado, sino como una estabilidad dialéctica de acuerdo con sus propias leyes. Es el caso de obras como las del propio Roa Bastos, García Márquez o Juan Rulfo. Estos autores descubrieron el fondo legendario de sus pueblos en donde lo mágico desempeña un papel esencial. Estas intuiciones permean todo el llamado realismo-mágico de los escritores pertenecientes a la América con fuertes tradiciones prehispánicas. Por otro lado, el realismo-fantástico de los escritores de la América europeizada del sur del continente se sienten también atraídos por lo insólito de la realidad y conceden un lugar preponderante a lo fantástico, se interesan en los mitos existenciales y personales. La novela, afirma Sábato, "obedece a una necesidad a la vez psicológica y metafísica de la condición humana". Estos novelistas del Cono Sur utilizan el mito como palanca de una transformación profunda del ser: al hacer literatura el escritor se modifica a sí mismo, tanto como el lector que sabe "leer al espíritu y no a la letra" y al que el escritor también desea transformar.

Las eternas preguntas que el hombre se formula acerca de su enigmática existencia: ¿quién soy?, ¿qué hago aquí?, ¿de dónde vengo?, ¿a dónde voy?, no encuentran respuesta suficiente en la investigación científica, la que sólo puede brindar datos fenoménicos o formular hipótesis de valor relativo.

La reflexión filosófica y la creación artística van más allá, al intentar buscar en las zonas más profundas del ser humano una explicación de su ser y estar en este mundo; pero la lógica tiene también sus límites y fracasa cuando pretende iluminar sólo con la mente concreta los problemas más hondos de la vida humana y su destino. La vivencia del misterio no puede expresarse sólo con conceptos, el hombre ha experimentado el escaso valor del pensamiento lógico para conocer al ser, porque en resumidas cuentas no se trata sólo de conocerlo sino de experimentarlo. Es aquí, en esta encrucijada,

donde el hombre de todos los tiempos ha recurrido al mito, al lenguaje poético, y encontrado en ellos el medio más adecuado para manifestar su inquietud metafísica. De ahí el auge y la trascendencia que han tenido, en el siglo xx, las corrientes del realismo-mágico y el realismo-fantástico en la literatura de Iberoamérica, en las que subyace y aflora, a cada momento, ese lenguaje poético.

Se ha hablado mucho de que *Cien años de soledad*, *Pedro Páramo*, *Hijo de hombre*, *El reino de este mundo*, *Los pasos perdidos* y otras novelas de nuestra América indígena y negra son obras que pertenecen al realismo-mágico; así como *Sobre héroes y tumbas* o *Rayuela*, pertenecen al realismo-fantástico del Cono Sur de Iberoamérica. Ambas corrientes deben mucho a la escuela surrealista francesa acaudillada por André Breton.

El surrealismo representó una gran subversión, cuyo propósito central se dirigía al establecimiento de una nueva cultura, una cultura de la imaginación dentro del siglo más tecnológico y regimentado en toda la historia humana: nuestro siglo. Nació con el manifiesto surrealista del mencionado escritor francés, en el año de 1924. Este manifiesto fue la respuesta, en el terreno del arte, a algo que ya se había venido planteando en el terreno filosófico y científico desde fines del siglo xix; los hombres empezaron a considerar que la razón (que inclusive había sido elevada a la categoría de diosa), era incapaz de explicar totalmente la realidad. Se habló de aplicar otros posibles métodos para conocerla, tales como la voluntad y la intuición, por ejemplo.

Esta revolución, iniciada en el terreno filosófico por Nietzsche, Schopenhauer y Bergson, y en el científico por Freud, apareció en el campo del arte en el periodo de entreguerras, en 1924, con el manifiesto de André Breton.

El surrealismo combatió la concepción del raciocinio como forma única de conocimiento y el empleo de la lógica como método. Se dieron cuenta de que el hombre es algo más que eso. La autoridad máxima en que se apoyaron los surrealistas fue precisamente Freud, para quien el mundo del sueño y del inconsciente tomó relevantes características.

Antes de Freud, ¿cuál era la diferencia entre lo soñado y lo vivido?, ¿entre sueño y "realidad"? Para no confundir estos dos términos, los "realistas", llamémosles tradicionales, se fundaban en el hecho de que la realidad era un fenómeno que se repetía en la continuidad del tiempo y del espacio. Breton demostró, basado en los estudios de Freud, que en lo soñado existe la misma continuidad y repetición que en lo vivido, y con ello le quitó a lo soñado la supuesta categoría de caprichoso e impredecible que había tenido hasta entonces. Los últimos estudios al respecto han demostrado que el hom-

bre sueña siempre, se acuerde o no de lo soñado, y que si no soñase se alteraría su personalidad. El sueño es uno de los ritmos fundamentales y básicos de la vida de un ser humano; es un mecanismo de recuperación, de compensación y, sobre todo, de liberación de ciertas presiones que de otra manera harían la vida intolerable. Los científicos han descubierto que las horas dedicadas a dormir se dividen en ciclos de sueño profundo y sueño ligero, siendo este último el ciclo más fascinante; en esta fase el individuo está viviendo una realidad propia interior, más rica y fantástica: es a lo que llamamos estar soñando. Si se le despertase en este periodo, dicho individuo contaría más vívidamente el sueño que acaba de tener. Si se despierta más tarde, podrá o no acordarse del sueño, total o parcialmente. Así, las horas que se dedican a dormir alternan periodos de sueño profundo y sueño ligero, en una progresión cíclica de cuya sucesión regular depende el secreto de la salud psíquica y la eficiencia física; con ello la ciencia ha venido a demostrar lo importante y decisivo que es el sueño y la imaginación en la vida humana, y que la realidad, *la verdadera realidad*, abarca tanto lo que hace el hombre en estado de vigilia, como lo que sueña o imagina, es más, el mundo de lo invisible a nuestros ojos físicos es la causa de lo que sucede en el mundo visible. Lo que pensamos y sentimos lo llevamos a la manifestación. Los mitos fundadores son los que hemos pensado y sentido por siglos constructivamente, es decir, los que nos mueven a evolucionar, a construir, a afirmar la vida y el amor.

El surrealismo, adelantándose a los resultados obtenidos con los últimos experimentos que avalan las viejas teorías de Sigmund Freud, le asignó la misma categoría a lo soñado e imaginado que a lo vivido. Todo junto va a formar la verdadera realidad. A esta realidad dual, mucho más compleja y profunda, es a la que se le dio el nombre de surrealismo o sobrerrealismo, para no confundirla con la realidad tradicional.

En tanto que Freud exploró este terreno como fenómeno psicopatológico, los surrealistas lo exploraron como otra manifestación de nuestra vida, tan importante como la vigilia.

En pleno auge del surrealismo llegaron a Francia Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier, a quienes podemos llamar los iniciadores del realismo-mágico en Iberoamérica. Ambos comprendieron que a pesar de sus intentos, no iban a añadir nada al movimiento surrealista, pero también se dieron cuenta de que éste les permitía entender mejor a América, romper con el lugar común que era la novela tradicional, y con todo lo acartonado de la literatura hispanoamericana de entonces. El surrealismo les permitió, en efecto, explorar nuestra geografía y nuestra historia bajo otras luces.

La literatura hispanoamericana, hasta antes de Asturias y Carpentier, era generalmente tan ingenua y superficial que le quitaba al escritor una gran gama de posibilidades. La mayor parte de los escritores de la escuela realista de fines del xix y principios del xx, se movía en el plano de lo más inmediato, de lo más práctico, de lo más obvio.

Miguel Ángel Asturias descubrió que a través del método surrealista como método de conocimiento, podría dar cabida en la literatura a otros campos de la realidad; se dio cuenta de que todo el mundo maya que él había vivido en Guatemala podía aflorar a través del surrealismo. Tanto en el caso de Asturias como en el de Carpentier, Rulfo, Roa Bastos y García Márquez, ya no sólo va a ser la idea de Freud del inconsciente individual, sino la de Jung, del inconsciente colectivo y sus mitos enriquecedores, la que va a servirles para que sus respectivos pueblos traten de encontrarse.

Ahora bien, no podemos confundir nuestra realidad con la realidad europea. Los escritores iberoamericanos han tenido que aprender a expresar este mundo mágico, este mundo maravilloso que es Iberoamérica, y se han visto obligados a ir creando un lenguaje que lo sepa expresar. Asturias, como muchos de los escritores iberoamericanos del continente con fuertes tradiciones indígenas y negras, vivió en gran familiaridad con las culturas descendientes de los mayas. Ha sido pues el surrealismo y la tradición verbal de su país lo que lo llevó a la consumación de sus novelas: *El señor presidente* y *Hombre de maíz*. El surrealismo le abrió las puertas a todo lo imprevisto, puertas que el realismo tradicional le había cerrado. Lo que en Asturias fue esbozo de apertura a otra realidad, en Carpentier será la postulación del arte mágico como un abrirse a todas las sorpresas que depara el mundo iberoamericano.

Asturias es pues el primero que empieza a transformar la escuela surrealista hacia ese realismo-mágico que más tarde cristalizaría en autores como Rulfo, Roa Bastos y García Márquez.

En realidad, parece ser que quienes usaron por primera vez el término "realismo-mágico" fueron los críticos Botempelli y Roh, italiano y alemán respectivamente, para designar la producción pictórica de la época post-expresionista, iniciada hacia 1925. Franz Roh (1890-1965), al explicar el origen del término, lo hace extensivo también a la literatura: con la palabra "mágico" quiere subrayar que "el misterio no desciende al mundo representado, sino que *se esconde y palpita tras él*".

En Iberoamérica, antes que Carpentier lo usara, en la revista *Variedades*, de Lima, Perú, el 15 de enero de 1930, José Carlos Mariátegui, al comentar *Nadja*, la novela de Breton, señala, con diafanidad penetrante, que

tanto éste, como Louis Aragon, Paul Eluard y otros surrealistas, han ensanchado y matizado el espacio de lo real, preparando así "una etapa realista de la literatura con la reivindicación de la suprarreal". Dilatar la realidad perceptible con el mundo del sueño, las revelaciones del inconsciente, la aceptación del misterio, no revelaba una actitud evasiva ni un anhelo de parcelar extravagantemente el mundo, sino con ello se abrían para la literatura los caminos de la *imaginación* y del sueño, invitando a un redescubrimiento del hombre, al recrear una realidad más profunda que la que se capta sólo con los cinco sentidos. Mariátegui supo ver en el surrealismo lo que ya habían visto Asturias y Carpentier en ese su primer viaje a Francia, pero que ninguno de los dos aprovechaba todavía: la posibilidad de *despertar fuerzas latentes en Iberoamérica* apenas sugeridas por el realismo, que tendía más al color local que a la *profundización de los mitos* y las realidades propias. Poéticamente, creativamente, por intuición, por transfiguración más que por mecanismos fotográficos, América salía al encuentro de sus esencias raciales y culturales, y como diría Carpentier muchos años más tarde, América estaba muy lejos de agotar su *caudal de mitologías*.

Mariátegui caló muy bien en las limitaciones del sedicente realismo de fines del siglo xix y principios del nuestro. El ensayista peruano reivindicó el poder de la *imaginación* y la totalidad intrínseca de la creación literaria. La apertura hacia lo mágico, aclara, no significa dar espaldas al mundo. Realismo y magia se conjugan y superan una antinomia empobrecedora. *Restaurar los fueros de nuestra imaginación* no puede servir sino para restablecer los derechos a los valores de la realidad. Para Mariátegui, el realismo-mágico debe ser un arte nuevo, fuerte, suscitador, decididamente poético. Tal vez Mariátegui no pudo prever —moriría poco después— la expansión que la fórmula *realismo-mágico* iba a adquirir en el Nuevo Mundo, pero sí percibió, y muy nítidamente, su riqueza dialéctica, integradora.

Mariátegui supo captar la fecundidad crítica de la denominación, la desarmó, la adoptó y la lanzó precursoramente al conjugar dos conceptos, sólo aparentemente contradictorios. En el realismo-mágico se logra una síntesis eficaz de lo connotativo y lo denotativo. Tal vez eso explique su éxito y su expansión para nombrar a la corriente literaria más audaz e innovadora de las letras iberoamericanas posteriores al modernismo.

La denominación *realismo-mágico* se ciñe estrictamente al material literario a que alude y, sin sumisión exclusiva al acto de designar, se abre a una multiplicidad de significados. En diversos ensayos y artículos anteriores al que nos ocupa, Mariátegui señaló el agotamiento de la escuela realista tradicional, concebida como una transcripción objetiva del mundo. Para el es-

critor peruano lo fundamental es la *invención creadora*, el carácter renovador de la escritura. El uso creativo de la palabra supone, antes que una separación, un arraigo más concluyente con la realidad. Mariátegui concibió al realismo-mágico no como sustracción evasiva, sino como compromiso profundo con la realidad, la que abarca lo visible y lo invisible. El universo mágico no sustituye al universo lógico: lo enriquece, lo complementa y, tal vez, lo justifica. De su lúcido examen surge, muy nítidamente, que a la creación literaria le concierne *todo*; reclamó de la escritura una actitud fundadora, rebelde... lejos de pretender jubilar al realismo, buscó remozarlo, sacudirlo con el temblor de la poesía, la locura y el misterio... Prefirió la adjetivación de *mágico* para el nuevo realismo que la abstracta y fría calificación de "arte de vanguardia". Mariátegui, observador apasionado del mundo, de

la literatura y de la magia poética del verbo, acertó al advertir la fuerza semántica del término realismo-mágico, así como al buscar que el artista iberoamericano se acercase a la vida contemporánea sin desarraigarse de su tierra, de sus *mitos* y de sus tradiciones. Preparó así el surgimiento de las culturas prehispánicas, la justa valoración que se les está haciendo en nuestros días, la incorporación necesaria que tenemos que hacer de ellas a las culturas heredadas de los conquistadores. Gracias a esta mezcla, no sólo de razas y de culturas sino de tradiciones también, podrá nuestra América cumplir con su parte en el diálogo fecundo que debe establecerse entre todas las naciones del mundo. ¿No es éste acaso uno de esos mitos fundadores y creativos, ejemplares y significativos, *vivo*, porque nos mueve a hacerlo realidad y le da sentido a nuestra existencia? ■

Bibliografía

- Aceves, Manuel, *El mexicano: alquimia y mito de una raza*, México, Mortiz, 1991.
- Benítez, Fernando, "En el principio era el mito", en *Cuadernos Americanos*, núm. 6, México, nov.-dic., 1948, pp. 50-80.
- Caillois, Roger, *El mito y el hombre*, Trad. del francés por Jorge Ferreiro, México, Fondo de Cultura Económica, 1988 (Breviarios, 444).
- Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, Trad. de Luisa Josefina Hernández, 3a. ed. en español, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Carpentier, Alejo, *Tientos y diferencias*, ensayos, México, UNAM, 1964 (Poemas y Ensayos).
- *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, México, Siglo XXI, 1981 (La Creación Literaria).
- *Conferencias*, México, Siglo XXI, 1991 (Obras Completas, 14).
- Cencillo, Luis, *Mito. Semántica y realidad*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1980.
- Dumézil, Georges, *Del mito a la novela. La saga de Hadingus y otros ensayos*, Trad. de Juan Almela, México, Fondo de Cultura Económica, 1973 (Lengua y Estudios Literarios).
- Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, Trad. de Ricardo Anaya, Buenos Aires, Emecé, 1952 (Grandes Ensayistas).
- *Imágenes y símbolos (Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso)*, Madrid, Taurus, 1974.
- Fuentes, Carlos, *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Lafaye, Jacques, *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México*, Pról. de Octavio Paz, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.
- Mariátegui, Carlos, *Obras*, 2 t., Selec. de Francisco Baeza, Pról. de Enrique de la Osa, La Habana, Cuba, Casa de las Américas, 1982.
- Ocampo, Aurora M., "Un intento de aproximación al realismo-mágico", en *Memorias del XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Sesión Madrid (1975)*, t. I: *El barroco en América*, Madrid, eds. Cultura Hispánica/Universidad Complutense, 1978, pp. 399-407.
- "El realismo-mágico y Alejo Carpentier", en *La Semana de Bellas Artes del INBA* 65, México: 28 feb. de 1979, pp. 2-3.
- "Mito y realidad en *Cien años de soledad*", en *Texto Crítico*, año V, 13, Xalapa, Ver., abr.-jun., 1979, pp. 175-179.
- "La mujer en 'El infierno tan temido' de Juan Carlos Onetti", en *Texto Crítico*, año VI, 18-19, jul.-dic., 1980, pp. 223-234.
- "Debe haber otro modo de ser humano y libre: Rosario Castellanos", en *Cuadernos Americanos*, año 42, 5, sep.-oct., 1983, pp. 199-212.
- "La narrativa en Iberoamérica", en *La Cultura al Día*, Supl. cultural de *Excelsior*, México, 22 feb., 1985, pp. 1, 3.
- Ricci della Grisa, Graciela N., *Realismo-mágico y conciencia mítica en América Latina, textos y contextos*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1985 (Estudios Latinoamericanos).
- Roa Bastos, Augusto, *Las culturas condenadas*, Compilación e Introd. de ARB, México, Siglo XXI, 1978 (Nuestra América).
- Sábato, Ernesto, *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires, Aguilar, 1963 (Ensayistas Hispánicos).

EDUARDO LIZALDE

LA ROSA GLAUCA

Nació la rosa verde ayer por la mañana.
Fue segregada, la deforme criatura,
por el corro floral y colorido
del gremio sindicalizado
y aldeano del jardín.
—Tiene color y pinta de enferma esa muchacha—
comentaron las albas, las rubias y las guindas,
rosas rosas y rojas de las vecinas matas
(seguramente lectoras de *Mein Kampf*),
cuando ella abrió sus pétalos acuosos
con su glauco translúcido
(las rosas hablan, sabemos,
como los cisnes, con pausas:
el perfume es su lengua).
El propio colibrí, llamado chuparroza
por su gula rosácea,
sua passion predominante,
le retiró su dardo
goloso y amoroso a la extranjera
—acaso engendro de una flor y un reptil
o un transformista camaleón,
átomo de prehistoria,
de pigmeica fealdad degenerada
y engañoso exotismo.
Y solamente el loro,
loco, feliz y verde como la esperanza,
desde su triste jaula de soltero,
le lanzó donjuanescas miraditas insinuantes.
La devoraron por la noche anónima, cuervos
y grajos vengativos, hasta ennegrecerla. ■

SOBRE LAS RAÍCES DEL MACHISMO

En muchas ocasiones se ha considerado el machismo como un fenómeno inherente a la sociedad mexicana, aunque, como veremos más adelante, no es privativo de ella. De todas formas es un hecho mencionado con frecuencia, al que se han dedicado bastantes estudios, unas veces de carácter sociológico o antropológico, aunque otras hayan sido meras apreciaciones superficiales o subjetivas.

Pero ¿qué es, en realidad, el machismo? ¿Cuál es su origen? ¿Por qué en algunas sociedades está más arraigado que en otras?

Buscando la respuesta a estas preguntas, llevé a cabo una investigación¹ que, basada en procedimientos psicoanalíticos, me condujo a lo que yo estimo como las causas más profundas del origen del problema.

Mi teoría inicial buscaba desentrañar las relaciones entre el complejo de Edipo resuelto de manera deficiente y el machismo. La base de las suposiciones estaba apoyada en la indudable índole neurótica del macho como sujeto portador de dos personalidades: una real (apenas visible) y otra ficticia, que usa para ocultar a la sociedad y para ocultarse a sí mismo la primera, la cual está formada por sentimientos profundos de minusvalía, autodesconfianza, temor a los demás e hipersensibilidad. Todo ello unido a una obsesión fálica, resultado de un concepto empobrecido de sí mismo, y a una inestabilidad que obliga a desatender al yo y a la realidad, muestras claras de inmadurez.

Por otro lado, es evidente en la sociedad mexicana la fuerza de la figura materna, que en muchas ocasiones realiza por sí misma los dos roles, paterno y materno, con el desequilibrio que conlleva todo ello. Propiciado por la propia madre, dentro del ambiente familiar, coexisten la admiración por lo "masculino" y el desprecio por lo "femenino", la sumisión hacia la autoridad paterna (aunque no exista) y una fuerte valoración de la virginidad en las mujeres.

¹ Dicha investigación fue realizada y presentada como tesis doctoral en psicología clínica, con el título de *Fallas en la resolución del complejo de Edipo*. El trabajo que aquí presento es un resumen muy abreviado de ella.

Estas dos características del macho mexicano, su neurosis y su veneración por la figura materna, fueron las que me condujeron a rastrear el origen del fenómeno en las etapas más primitivas del desarrollo humano, descubiertas y bien descritas por Sigmund Freud.

Es necesario recordar que en el primer desarrollo sexual del niño, en los primeros deseos sexuales dirigidos, de la niña hacia el padre y del niño hacia la madre, Freud vio la base de muchos conflictos posteriores. De la forma, positiva o negativa, en que esta primera etapa sexual se resuelva dependerá la estructura definitiva de la vida erótica del individuo.

La característica masculina de este primer estadio es que el niño muestre dos tipos de enlace: uno, sexual, hacia la madre, y otro, de identificación, hacia el padre. Esta situación, que es normal como etapa de desarrollo, debe evolucionar y tener una solución: el niño debe abandonar a la madre como objeto erótico y transformarlo en cariñoso y debe intensificar su identificación con el padre. Si no sucede así, como ocurre con frecuencia, el complejo de Edipo no se habrá resuelto y producirá conflictos posteriores.

Los primeros conflictos se harán visibles en la adolescencia y se manifestarán como una disociación de tendencias causadas por el temor reprimido al incesto: unas tiernas o sentimentales, por medio de las cuales el joven se sentirá atraído por mujeres a las que respeta, pero que no provocan sus instintos sexuales, y otras, claramente sexuales, dirigidas hacia mujeres que no ama y que incluso desprecia.

En los adultos neuróticos que Freud observó analíticamente encontró rastros claros de un complejo de Edipo todavía existente, que se manifestaba en forma de odio hacia el padre y amor hacia la madre, a la cual dirigían en realidad sus deseos sexuales exclusivos.

El resultado de todo ello era, como ya se había mostrado en la adolescencia, una disociación de tendencias. La vida erótica dividida en dos direcciones: el amor divino y el amor terreno o animal. El que ama a una mujer no la desea, y si la desea no puede amarla. Por lo

tanto busca objetos a los que no necesite amar, con el fin de mantener alejada su sensualidad de los objetos amados. Para protegerse de esta disociación, *degrada* psíquicamente el objeto sexual, dejando para el objeto incestuoso la supervaloración que corresponde normalmente al objeto sexual.

Las consecuencias de esta situación se reflejan en una vida sexual poco refinada, puesto que sólo es posible el placer a través de un objeto sexual rebajado y desestimado. El hombre siente coartada su actividad sexual por respeto a su esposa, y sólo desarrolla su plena potencia con objetos degradados, con mujeres a las que considera inferiores, a las que desprecia y de las que ignora circunstancias vitales.

Sin embargo, estos objetos sustitutos degradados nunca proporcionan una satisfacción duradera, y de ahí la inconstancia en las relaciones, los cambios constantes de pareja, la "necesidad de estímulos", tan frecuente en algunos adultos.²

Ésta sería la estructura profunda del macho, la cual tendría socialmente diferentes manifestaciones. Una de ellas sería la del "Don Juan". He aquí una descripción de esta figura, realizada por un experto, que responde exactamente al paradigma anterior:

Don Juan, por el contrario, es incapaz de amar, aunque sea temporalmente, a un tipo fijo de mujer. Busca a la mujer como sexo. La mujer es, para él, tan sólo el medio de llegar al sexo. Su actitud es, pues, la misma actitud indiferenciada del adolescente, y también la actitud del macho de todas las especies.³

(Las diferencias entre un macho y un "Don Juan" son, probablemente, sólo de estrato social.)

Son varios los autores que han visto al machismo como un fenómeno eminentemente social, como una consecuencia de las presiones ambientales. Para Erich Fromm, por ejemplo, el machismo es la consecuencia de una desadaptación neurótica de los impulsos instintivos del individuo, y una consecuencia de las sociedades patricéntricas, donde se manifiesta una autoridad paterna y una sensación de placer por el dominio de los débiles. Este tipo de sociedad propicia las tendencias competitivas engendradoras de ansiedad e inseguridad, las cuales sólo serán dominadas a través de una alta valoración popular y un sentimiento de superioridad frente a los competidores. El afán de prestigio hará surgir la vanidad masculina y el deseo de mostrar que el varón cumple debidamente con el papel que la sociedad le marca. De ahí nacerá el miedo al ridículo, en especial frente a las

mujeres, y como tendencia defensiva ante ello se producirá el odio, el deseo de dominio sobre ellas, la necesidad de hacerlas sentirse débiles e inferiores.

Son muy numerosos los estudios realizados sobre el machismo en México y de muy distinta índole. Unos son sociológicos, otros antropológicos, psicológicos o simplemente apreciativos; unos, muy valiosos, otros, estereotipados. La tendencia a observarlo como un fenómeno característicamente mexicano es empobrecedora y parcial. Como bien ha afirmado un psicoanalista del país, "se ha hecho demasiado hincapié en el machismo mexicano, sin ver que éste es en el fondo universal, aunque en cada país toma sus características propias".⁴

Efectivamente, tomando las descripciones de las cualidades sociales de tres países, los Estados Unidos, Italia y España, a través de algunas obras, se pueden observar en ellas rasgos machistas muy marcados, aunque tengan diferentes y peculiares manifestaciones.⁵ Es de suponer que existan trabajos de este tipo en relación con otros países que tal vez dieran resultados semejantes.

Los autores que consideran el machismo como algo peculiar de México piensan que es una consecuencia del mestizaje indígena y español, y que tiene ya raíces prehispánicas. Así, en una leyenda azteca, se muestra el ideal de unión con la madre en la figura de una mujer virgen que da a luz un héroe, excluyendo la figura paterna. Lo cual se relaciona directamente con el complejo de Edipo y se prolonga, más tarde, en el culto por la Virgen de Guadalupe, de valor afectivo maternal, culto que muchas veces se antepone al de Dios o al de Jesús, a pesar de ser la virgen una figura secundaria en el contenido dogmático.

Los estudios realizados en México sobre el machismo son —como decía— de muy diferente nivel y de muy diferente enfoque. Se refieren, en general, más al ámbito rural que a las ciudades, y más a las clases bajas que a las medias y altas. El término del que parten y en el que encuentran las raíces del machismo es la familia. En general subrayan la supremacía del padre y el espíritu de abnegación de la madre, aunque también "el exceso de madre y la ausencia de padre".⁶ La mayoría de los estudios coincide en que el machismo es una forma de neurosis y considera que las causas de su origen son bastante similares. Las más evidentes serían:

1) problemas de sumisión y rebelión en el área de la autoridad; 2) preocupación y ansiedad por la potencia

⁴ Enrique Guarnier, *Psicopatología clínica y tratamiento analítico*, México, Porrúa, 1978, p. 71.

⁵ Max Horkheimer, "La familia y el autoritarismo", en *La familia*, Barcelona, Ediciones Península, 1972; Margaret Mead, *Male and Female*, Penguin Books, 1958; Luigi Barzini, *The Italians*, Penguin Books, Middlesex, 1968; Salustiano del Campo Urbano, *La familia española en transición*, Madrid, Ediciones del Congreso de la Familia Española, 1960.

⁶ Definición creada por el psicoanalista Santiago Ramírez, uno de los investigadores que más se ha interesado por estudiar el machismo en México.

² Cfr. Sigmund Freud, *Psicología de las masas y análisis del yo*, *Tótem y tabú*, *Psicoanálisis y teoría de la libido*, *Teoría general de las neurosis*, *Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis*, en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, 3 vols.

³ Gregorio Marañón, *Don Juan*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967, p. 76.

sexual; 3) disociación y ambivalencia entre el rol cariñoso y el sexual; 4) interferencia del amor materno con el amor a otras mujeres; 5) división radical entre el papel masculino y el femenino.

Para algunos investigadores el origen del machismo mexicano está en la defectuosa educación que la madre sobreprotectora dispensa al hijo varón, al que introyecta desde la infancia sentimientos de omnipotencia. En la esfera sexual le permite todas las libertades e incluso las contempla positivamente. Las agresiones del joven hacia la mujer, mediante las cuales establece una cierta identificación con el padre, son aprobadas, por considerarse característicamente heterosexuales. (Prueba clara del temor a la homosexualidad, amenaza que pende siempre sobre cualquier varón, aunque nunca se mencione, como la peor de las vergüenzas.)

El alcoholismo se ha visto también como una consecuencia de las fijaciones maternas. El alcohólico suele ser pasivo-receptivo y el licor actúa en él como un estímulo del complejo de masculinidad, al proporcionarle la sensación de aumento de su capacidad sexual. De esta manera, el machismo alcohólico es una reacción al temor por las mujeres y una compensación para la pasividad del sujeto; al mismo tiempo proporciona un exaltado poder de hombría y halaga el complejo de masculinidad. Es, además, un medio de obtener placer sin molestias, prescindiendo de las mujeres.

En mi investigación personal he tenido un interés particular en conocer la forma en que el machismo se manifiesta en ciertos grupos sociales menos estudiados en trabajos precedentes: en hombres profesionales de la clase media-alta. Mi interés se debía al hecho de que el machismo ha sido considerado en general como un fenómeno más frecuente en la gente de escasa cultura, y se sabía poco qué ocurriría en otros ambientes. Por ello realicé un estudio con diez individuos adultos (sus edades oscilaron entre los veintiséis y los cincuenta y nueve años) de la Ciudad de México, todos ellos universitarios, capaces e inteligentes, con capacidad para comprender el propósito del trabajo.

Como técnica de investigación hice uso de la anamnesis asociativa a través de entrevistas (entre tres y ocho, según los casos) y sólo dirigí la conversación cuando el individuo se desviaba excesivamente del tema central. La clave de la investigación se centró en el evento de la fase edípica y en el intento de cada sujeto por lograr una identidad sexual.

Incluyo aquí, de manera muy resumida, los resultados obtenidos en la investigación.

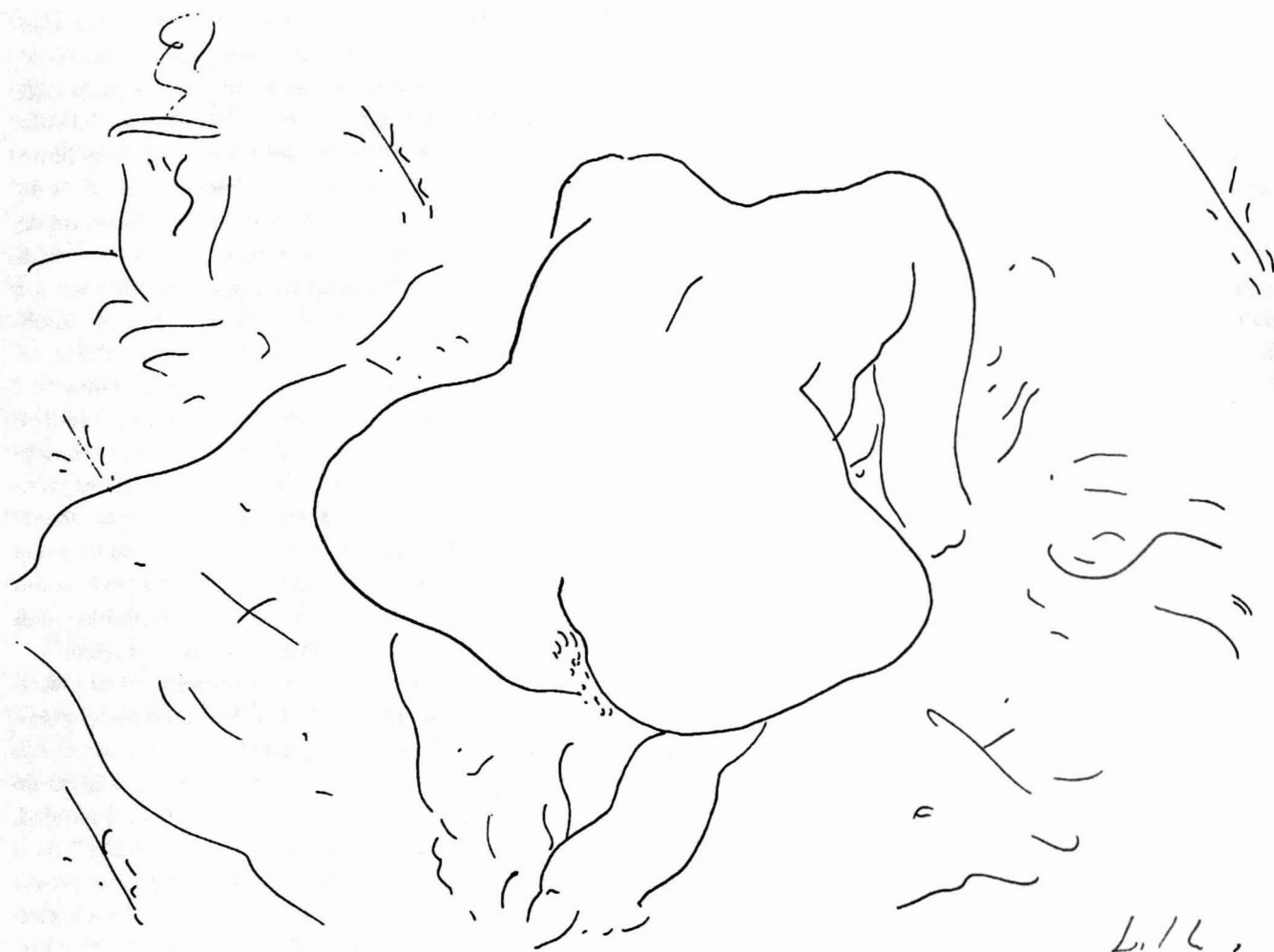
Según las ideas de Freud, para que el complejo de Edipo se resuelva es necesario que el niño abandone la carga de objeto hacia su madre y que intensifique su identificación con el padre, lo cual sería el proceso normal. (El hombre normal es el que ha aprendido a dominar su complejo de Edipo; el que permanece envuelto

en él es el neurótico.) De los diez casos estudiados, sólo uno ha llegado a una identificación paterna bastante completa, pero parcial con la madre. En dos casos existe cierta identificación con el padre, aunque ha sido más importante la madre, es decir, hay un desequilibrio en las identificaciones. En siete sujetos, por motivos diferentes, la figura paterna estaba ausente o era motivo de profunda hostilidad. En estos últimos se han advertido características machistas más pronunciadas. En los casos en que el padre ha tenido más estabilidad, se ha observado más capacidad para establecer una relación de pareja y los aspectos machistas aparecen aminorados.

En los casos en que las madres percibieron intuitivamente una excesiva atracción del hijo por ellas o descubrieron la masturbación, hubo un intento correctivo, pero no ejercido a través de ellas, sino de la figura paterna temida. Ello produjo una actitud hostil hacia el padre y una excesiva dependencia hacia la madre, lo cual tuvo como consecuencia una vida sexual posterior inhibida y una desintegración en impulsos mutuo-antagónicos.

En los diez sujetos se ha evidenciado, en su pubertad, disociación de los impulsos en sentimentales y sexuales. Todos han buscado objetos para desahogar sus instintos sexuales y han conservado un lugar idealizado para el objeto "inmaculado". (El valor de la virginidad, para unos; el desprecio por las mujeres "fáciles", para otros, o el amor a la madre como ideal para algunos más.) También se ha podido rastrear en esa época la elección incestuosa del objeto, en la mayor parte de los entrevistados. En muchos de ellos esta peculiaridad no ha sido privativa de la pubertad, sino que se ha llevado a cabo en época adulta también. Los rasgos infantiles, consecuencia de esta actitud, que determinan la neurosis han podido encontrarse en los diez individuos. En nueve de ellos persisten los deseos libidinosos hacia la madre, la hostilidad hacia el padre y su sumisión a la tiranía.

La vida erótica actual en la mayoría de los sujetos está disociada: si aman a una mujer, no la desean y, si la desean, no pueden amarla. Es necesario, pues, que el objeto sexual sea degradado para producirles intenso placer. Todo ello fruto de la represión ante la que ha sucumbido el impulso primitivo, reemplazado, en consecuencia, por una serie de objetos sustitutos, siempre insatisfactorios. De ahí la inconstancia en la elección del objeto, el "hambre de estímulos", que se evidencia en la frecuencia de divorcios o en la inestabilidad de las relaciones, que se repiten sin permanencia. Las actitudes característicamente donjuanescas —incapacidad de amar, búsqueda aislada del placer sexual, atracción por la conquista agresiva— se han presentado en siete de los informantes. La situación maniaca, en la que el sujeto celebra su triunfo sobre el objeto que amó y después abandona, se ha producido también en casi todos los casos. El deseo de dominio del objeto, característico de los pacientes obsesivos



(como no pueden amar completamente porque su libido está ligada aún al objeto primigenio, truecan su amor en posesión) se ha advertido más o menos fuertemente en todos los sujetos.

Algunas características de la adolescencia prolongada, intentos violentos de lograr éxito, falta de afirmación y de autocrítica, optimismo inflado, fantasías gratificadoras y pensamiento mágico (neutralizador de las frustraciones) han aparecido con frecuencia en determinados periodos de la vida de los informantes.

En seis de los casos ha sido obvia la admiración por lo masculino y el desprecio por lo femenino. En un caso más no se ha concretado, aunque tal vez estaba implícito en la actitud protectora hacia la mujer o en la admiración exclusiva de sus cualidades físicas. En el resto no han aparecido señas al respecto. Sin embargo, en la educación escolar primaria por la que todos han pasado, se puede observar la tendencia a exaltar los valores considerados como masculinos (temeridad, valor, agresividad y, sobre todo, competencia).

De los seis informantes que tienen hijos, sólo uno permanece con ellos. En el caso de cuatro, divorciados, los hijos viven con la madre y, en distinta medida, tie-

nen poco contacto con ellos. Uno ha tenido hijos con dos mujeres solteras, a las cuales no ve. Varios sujetos han evidenciado que tanto la necesidad de exhibirse con mujeres como el mostrar que han tenido hijos son exigencias sociales más que de interés personal.

En siete de los casos la figura de la madre ha tenido la actitud de sumisión negociada dentro de la familia. En tres, ha sido una personalidad fuerte que opacaba la paterna. Aunque en estos casos el padre formaba parte conjunta de la familia, su imagen era claramente devaluada, a causa de lo cual el hijo no pudo identificarse con él. El resultado es un carácter indefinido del hijo (que se reveló en uno de los sujetos en forma de atracción por las relaciones homosexuales), con tendencia a una posición pasiva y sumisa.

La ansiedad por la potencia sexual fue clara en siete casos. (No se reflejó en tres, lo cual no supone que no existiera.)

Es evidente que en ninguno de los diez casos estudiados el complejo de Edipo ha sido plenamente resuelto. Los rasgos neuróticos aparecen en todos ellos con mayor o menor fuerza y corresponden, muy precisamente, al grado de machismo que se refleja en cada uno. ■

GONZALO VARELA

LA CULTURA POLÍTICA DE LAS UNIVERSIDADES DE CARA AL SIGLO XXI

La política en las universidades

Contrariamente a lo que puede creerse, buena parte de las universidades latinoamericanas ingresó al siglo xx bajo el signo de la modernidad y apoyada de una forma u otra por gobiernos que veían en la actualización de los programas de estudio profesionales una necesidad de la nación respectiva.¹ Ello no aseguraba sin embargo una conformidad de los estudiantes con la marcha de las casas de estudio: puede ser igualmente curioso comprobar que problemas como el de la pertinencia de exámenes y planes de estudio, las relaciones de autoridad entre alumnos, profesores y directores, o la educación integral de los estudiantes, eran discutidos inclusive antes de que estallara el movimiento reformista de 1918 y de que la brújula política de los educandos girara hacia la izquierda. En 1908, el Primer Congreso Internacional de Estudiantes Americanos, celebrado en Montevideo, llegó incluso a aprobar una moción de privatización de las universidades públicas!² Aparte de responder a las ideas liberales y positivistas de la época, la resolución reflejaba la sensación de disgusto de los estudiantes por el hecho de verse privados, en la mayoría de los casos, de participación en los gobiernos universitarios.

Esto nos introduce a la cuestión de la centralidad que siempre ha tenido la política, en distintos aspectos, dentro de la vida universitaria. Sea en sentido lato, como toma de posición ante los dilemas nacionales; sea en sentido especializado —pero no menos importante—, como discusión acerca de las medidas educativas a adoptar en

el nivel superior o en otros niveles; también en sentido pragmático, como presión de grupo para lograr concesiones y beneficios; o en sentido espurio, como intento de someter a la universidad a intereses partidarios. En sus aspectos más o menos elevados, dicha omnipresencia subraya en todo caso el fuerte enraizamiento de las universidades en las gravitantes realidades sociales. Por otra parte, la práctica reiterada de la política en los claustros llevaba, en forma consciente o espontánea, a la generación de culturas políticas, ya sea como conductas estabilizadas y más o menos institucionalizadas, ya sea como parte aceptada de la formación de una conciencia y de un bagaje intelectual del educando. Esto era un intento por civilizar y dar signo formativo a una realidad que de todos modos existía. Tal preocupación animaba a los círculos de activistas estudiantiles por razones obvias; también a veces, y en la medida en que transcurrió el tiempo, a las mismas autoridades universitarias, que llegaron a aceptar que la política (en su sentido civilizado) también es parte de la formación educativa; y a las agrupaciones políticas internas o externas a la universidad, que se beneficiaban con los cuadros juveniles fogeados en la práctica universitaria.

Cabe decir que el interés de los universitarios —y particularmente de los estudiantes— por la política tiene raíces viejas. Se relaciona con el papel de la universidad como formadora de élites, y en este sentido las universidades tradicionales, decimonónicas, tenían una importante carga política implícita. En aquella época, más que ahora, se esperaba que todo egresado universitario —dado lo reducido de su número y lo elevado de su formación intelectual— fuera en potencia un dirigente social, aunque no se dedicara estrictamente a la política. Algunas profesiones liberales, como la de abogado o de médico, nutrían sistemáticamente a los cuadros gubernamentales y partidarios. Pero a diferencia de lo que sucedería a partir de los años veinte de este siglo, lo político y lo social no era entonces algo que se cultivara expresamente en las universidades. Esto es lo que marca la diferencia entre la univer-

¹ También hubo, por supuesto, universidades y gobiernos que siguieron sumidos en el anacronismo. Sobre estas diferencias ver Juan Carlos Portantiero, *Estudiantes y política en América Latina*, México, Siglo xxi, 1978, y Gonzalo Varela, "El problema político de la universidad", *Foro Internacional*, Núm. 124 (1991).

² Mark Van Aken, *Los militantes. Una historia del movimiento estudiantil universitario uruguayo*, Montevideo, Fundación de Cultura Universitaria, 1990, pp. 40-41. El congreso citado no debe confundirse con el Congreso Internacional de Estudiantes realizado en México en 1921.

sidad del siglo pasado y la del presente, y —relativamente— entre las universidades latinoamericanas y las de otras regiones del mundo, al menos hasta la década de 1960.³

Pero no nos adelantemos. Examinemos por pasos la evolución histórica, para discernir el papel que ha tenido y puede seguir teniendo en el futuro la cultura política universitaria.

Las etapas de la socialización política

Las más importantes universidades latinoamericanas (y la UNAM es sin duda una de ellas) han pasado en este siglo, sin perjuicio de sus diferencias respectivas,⁴ por tres etapas que podemos simplificar como sigue, atendiendo a la relación entre organización académica y cultura política:

1) Etapa de la reforma, que se da sustancialmente entre los años veinte y treinta. En el transcurso de ella se produce una intensa discusión acerca de la innovación académica (actualización de currícula, educación integral, cátedras libres, contratación de profesores sujeta a revisión periódica de acuerdo con rendimiento) acompañada de una marcada sensibilidad social (responsabilidad de los universitarios frente a los desposeídos) que con frecuencia deriva a un discurso revolucionario.⁵ Al mismo tiempo los estudiantes —que son los adalides de estos cambios— no dejan de reclamar medidas que no son estrictamente de reforma sino de disminución de la disciplina académica, como es la supresión de determinados tipos de examen o de requisitos de admisión.

2) Etapa de consolidación, que se produce en la segunda posguerra y particularmente en los años cincuenta. Las universidades tienen un notable crecimiento, a la vez que suelen llegar a su dirección académicos que se forma-

ron en el ambiente de las luchas reformistas de décadas anteriores. Por su parte, los gobiernos en muchos casos han accedido a algunas de las demandas centrales que antes resistían, especialmente la concesión de una autonomía creciente a las casas de estudio en cuanto a gestión administrativa y académica. El movimiento estudiantil ha adquirido una considerable madurez política, diversificando su acción en varios frentes: defensa de la autonomía, participación en el gobierno de las universidades y reivindicación "sindical" de ventajas económicas y académicas para sus agremiados. La organización estudiantil suele funcionar en cercana relación con las autoridades universitarias, sirviendo incluso como ariete institucional para exigir a los gobiernos el cumplimiento de demandas solicitadas por aquéllas. En la UNAM éste es el periodo de relativa calma que hizo pensar a Lesley Byrd Simpson que las protestas estudiantiles eran cosa del pasado.⁶ En todo caso, la socialización de los estudiantes en una cultura política que atiende tanto a la realidad nacional como a la situación interna de las universidades (incluida la discusión de la organización académica) es una constante de esta época en distintos países de América Latina. Cabe agregar que esta socialización era seguramente parcial. Había círculos de intensidad decreciente en la adhesión, que iban desde los militantes estudiantiles de tiempo completo hasta el estudiante sólo preocupado por obtener un título; pero no hay duda de que los núcleos militantes contaban con amplios consensos ideológicos entre los no movilizados (lo que no excluía las fricciones entre distintas posiciones políticas). El consenso también se lograba por la capacidad de las élites estudiantiles de gestionar ventajas para todos los estudiantes (becas, flexibilidad de requisitos académicos, materiales didácticos a precios reducidos, etcétera).

3) Etapa de crisis que sobreviene en los años sesenta. Es difícil reducir todas las causas de este fenómeno a un patrón uniforme. En parte las universidades llegan a una situación de saturación por excesivo crecimiento demográfico. En tal sentido la UNAM es un caso muy representativo de una institución que sufre las consecuencias de la recarga producida por un sistema de educación superior insuficientemente desarrollado, que hasta la fecha mencionada reposaba fundamentalmente sobre una casa de estudios. Esto va a producir un deterioro creciente de la calidad académica y del clima político interno. Pero a la vez que el sistema se satura, el país vive la paradoja de una captación insuficiente de estudiantes por parte de la educación superior.⁷ Por otra parte, y debido a distintas razones, se reavivan los

³ Algunas cuestiones como la del cogobierno estudiantil, discutidas en América Latina desde principios de siglo, no cobrarían vigencia en universidades estadounidenses o europeas (con excepción de España) sino con motivo de las protestas estudiantiles de los años sesenta. Pero la política en sentido amplio podía ser en cambio motivo de debate con anterioridad, especialmente en casos como los de las universidades rusas previas a la Revolución de 1917. Véase Lewis S. Feuer, *Los movimientos estudiantiles. Las revoluciones nacionales y sociales en Europa y el Tercer Mundo*, Buenos Aires, Paidós, 1971, y *El cuestionamiento estudiantil del establishment en los países capitalistas y socialistas*, Buenos Aires, Paidós, 1971. Es por otra parte sintomático que inclusive los férreos gobiernos zaristas del siglo pasado hubieran comprendido la necesidad de dotar de un mínimo de autonomía a las universidades; ver al respecto Franco Venturi, *El populismo ruso I*, Alianza Universidad, Madrid, 1981, Cap. 8, "El movimiento estudiantil", p. 411.

⁴ Ver sobre estas diferencias Daniel C. Levy, *Higher education and the state in Latin America: private challenges to public dominance*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1986.

⁵ La UNAM se aparta de esta perspectiva en los años treinta; ver Donald Mabry, *The Mexican university and the state. Student conflicts, 1910-1971*, Texas A&M University Press, College Station, 1982, Caps. 4 a 6.

⁶ L. B. Simpson, *Muchos Méxicos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977, p. 341.

⁷ Hasta el día de hoy, de acuerdo con datos oficiales, sólo el 10% (2.4 millones) de la población económicamente activa de México ha concluido una carrera profesional: "Carlos Jarque: apenas concluyó la primaria 66% de la población económicamente activa", *Excelsior*, 30 de septiembre de 1993.

conflictos entre universidades y gobiernos, a menudo con trágicas consecuencias. Muchos gobiernos dan marcha atrás en su anterior decisión de respeto a la autonomía. Adicionalmente, el descontento de muchas familias con la situación de las universidades públicas, sumado al estímulo que los gobiernos prestan a la privatización, han propiciado desde los años setenta una diversificación y crecimiento del sistema de educación superior por medio de la proliferación de instituciones de enseñanza privada.

En muchos aspectos aún estamos viviendo los coletazos de esta crisis, con su secuela de transformaciones.

De cara al futuro

Hagamos, si es posible, una apretada conclusión de la experiencia histórica narrada, en el entendido de que lo pasado puede ser también futuro. ¿Cuál es la enseñanza que nos deja el examen de lo que ha sido la tradición política de las universidades? En primer lugar, que los problemas políticos de distinto tipo han sido endémicos, especialmente en las universidades públicas. En segundo lugar, que si bien la política no ha dejado de aparecer en estos centros bajo sus aspectos más negativos, también ha contribuido a formar ciudadanos con sensibilidad social, una meta que las mismas universidades privadas suelen aceptar como deseable. En tercer lugar (y esto es quizás lo más interesante), que diversos actores de la comunidad universitaria frecuentemente se han interesado por civilizar a la política interna, elaborando una verdadera cultura que no se base en una cruda práctica de estrépito y de furia, sino de reflexión y argumentación, como corresponde por lo demás a un ámbito académico. (Ésta es la mejor lección que dejó el proceso que condujo al Congreso Universitario de 1990 en la UNAM, independientemente del logro o fracaso de sus objetivos concretos.)⁸

Por otro lado no se puede evadir la comprobación de que mucho ha cambiado en los sistemas de educación superior y en el papel que la política juega en ellos. Si nos concentramos en el caso mexicano (que reviste en esta etapa características muy similares a las de otros países) veremos que tenemos, en el umbral del siglo XXI, un sistema mucho más diversificado que hace veinticinco años —cuando estalló el conflicto de 1968—, diversificación que se da tanto por vía privada como pública, y ya sea por la apertura de nuevas universidades como de opciones no universitarias de formación superior. Universidades que antes eran señeras en el sistema deben ahora consumir mucho tiempo y energías en recomponer programas, asegurar fondos y estabilizar sus siste-

mas de relaciones internas. Ni siquiera la política universitaria y sus efectos son ya los mismos, en relación con una juventud que a menudo se siente más conmovida siguiendo a cantantes de rock. Las universidades por otra parte no pueden dejar de responder a los cambios de las últimas décadas, con una economía abierta, una evolución acelerada del conocimiento que requiere una actualización constante de las profesiones y una competencia económica dentro y fuera de fronteras que demanda la aplicación de conocimientos científicos y tecnológicos a la producción, en una medida en que no los requería la economía cerrada y protegida que imperaba hasta hace pocos años.

No es de extrañar en este panorama la preocupación por el mercado (o los mercados), un tema del que la universidad tradicional no se cuidaba mucho, no porque no le concerniera sino porque la solidez de la formación profesional de antaño, y el puesto seguro que tenían los egresados en la estructura ocupacional hacían innecesario pensar en ello. También una cierta despolitización que aparece en la juventud de México no menos que en otros países. Pero no hay que ver esto con los ojos cansados del pasado, sino con la idea de que son la política y las sensibilidades políticas lo que está cambiando. El fin de la política, como el fin de la historia, no es más que el comienzo de otra historia.

No sabemos cómo habrá de ser ésta, porque aún vivimos la fase final de una crisis y de un periodo subsiguiente de transformación. Pero por lo que podemos discernir, el debate debe volver a situarse en el campo de los valores. Las universidades —si han de seguir existiendo— no pueden ser, y en esto tenían razón los reformistas del pasado, simples fábricas de titulados o proveedoras de tecnología para una economía competitiva. Sin duda son estos objetivos muy importantes, y el haberlo comprendido es una ganancia. Pero sabemos que en las instituciones educativas, como en toda institución, no actúan roles sino personas integrales, con vicios y virtudes: anhelos, aspiraciones, intereses, frustraciones, creencias y expectativas. La política no es más que todo esto, puesto en movimiento, y es tan utópico pensar que ella arroja siempre efectos progresivos como, en los antípodas, creer que es una realidad artificial que puede ser erradicada de una vez para siempre. En este sentido, el intento no siempre logrado de las universidades públicas latinoamericanas debe ser revalorado: tratar de moldear una fuerza que de todos modos está allí, darle una dirección y un signo constructivo. A la vuelta de la historia los centros de educación superior se encuentran con viejos temas que deben ser reformulados de acuerdo con los nuevos tiempos: educación para la igualdad y la libertad, formación integral, modernización del conocimiento, actualización de la problemática del humanismo, desarrollo científico y tecnológico y, con no menos importancia, combate a los antivalores que vuelven a aflorar en este fin de siglo. ■

⁸ Véanse dos puntos de vista opuestos sobre dicho proceso: Mario Ruiz Massieu, "La universidad detenida", *El Nacional*, México, 1990, y René Rivas O. y Hugo Sánchez G., *UNAM: de la rebelión silenciosa al congreso*, México, El Día en Libros, 1990.

JULIETA ORTIZ GAITÁN

ESTADO Y CULTURA. LAS ESCUELAS RURALES, UNA CRUZADA CULTURAL EN EL MÉXICO BRONCO

Dentro del replanteamiento del papel del Estado como rector de la vida social, reviste gran importancia la discusión sobre sus funciones administrativas referentes al ámbito cultural: ¿debe el Estado subvencionar al arte y la educación de manera prioritaria o más bien debe seguir los lineamientos del dejar hacer y permitir que las corrientes artísticas fluyan libremente auspiciadas por las fuerzas del mercado? ¿Existe alguna relación entre la calidad y el carácter de la producción artística y el grado de auge y estabilidad del Estado que la patrocina, o por el contrario, el arte y el desarrollo cultural y educativo pueden florecer independientes en cuanto a sus valores intrínsecos y libres de la tutela estatal?

Estas y otras cuestiones cobran interés en referencia a periodos concretos de la historia del arte en México, planteadas desde una óptica actual, cuando el Estado parece perder la hegemonía que tuvo en otros tiempos para compartir su espacio de acción con instancias provenientes de la sociedad civil —principalmente de la iniciativa privada— en el clima ideológico del llamado neoliberalismo finisecular que cierra, tal vez, un largo ciclo abierto con el proyecto liberal triunfante en la República restaurada.

Dentro de este ciclo, el Estado moderno mexicano se ha arrogado, tradicionalmente, el papel de mecenas de las artes, custodio del patrimonio cultural y la tarea casi mística de proporcionar educación al pueblo, laica y gratuita. Estos tres aspectos de las políticas culturales del Estado pueden localizarse a lo largo de poco más de un siglo enlazados entre sí por una idea rectora: mantener la unidad nacional por medio de la exaltación de los valores culturales del país y, por ende, establecer una situación estable y de autocomplacencia controlada desde las cúpulas del poder.

En esta perspectiva, el Estado, como entidad federativa que comprendía gobierno, administración y consenso nacional, al estar por encima de intereses gregarios, particulares o lucrativos, necesariamente debía tener fines sociales, constituyéndose así en depositario de los

más altos valores de la Nación y en árbitro vigilante de los conflictos comunitarios.

Pudiera pensarse que el arte producido en estas condiciones ha sido un arte de carácter indefectiblemente nacionalista que se retroalimenta de las bondades oficiales y que fructifica al amparo de subsidios seguros; no obstante, esto está muy lejos de la realidad y lo que ha sucedido es una fluctuación entre nacionalismo y cosmopolitismo en las manifestaciones artísticas, ligada a las diversas etapas del desarrollo estatal. Por lo que toca a la calidad, es ya un lugar común afirmar que el arte posrevolucionario —sobre todo la Escuela Mexicana de Pintura— constituye un periodo brillante y destacado en el México moderno y por lo mismo es necesario indagar más sobre las relaciones entre el arte y los gobiernos que lo propiciaron; pero hay algo que no deja lugar a duda y es el hecho de que la Revolución de 1910 constituyó un proceso legitimador de gran peso para el Estado y una fuente rica y revitalizadora para la creación artística en general. En lo que toca a los programas educativos, la proximidad con la lucha armada y la idea de que se iniciaba un “México espléndido” sobre terreno virgen, les confirió un tono místico, idealizado y no exento de utopía.

Relación entre Estado y cultura en el México moderno

Existe una línea de continuidad desde los orígenes del Estado moderno, como se ha mencionado, pero no sólo en el aspecto cultural sino también en el económico, ya que es fácil detectar la estructura capitalista que ha perdurado hasta nuestros días, inalterada por guerras, leyes y revoluciones. De acuerdo con ello, tanto los liberales decimonónicos como los científicos porfiristas, los gobiernos posrevolucionarios y los tecnócratas neoliberales posmodernos han esgrimido, de una manera casi obsesiva, una palabra casi mágica que abarca programas y objetivos: modernidad. Pero una modernidad enraizada en lo nacional, para lograr configurar un perfil cultural propio en un marco teórico-social de progreso, desarrollo y equidad.

La educación y la cultura han tenido un papel relevante en estos programas, debido en parte a la convicción de algunos dirigentes políticos y culturales de que el progreso no se suscribe tan sólo al ámbito de lo material, sino que es indispensable el logro de una armonía integral entre los avances espirituales y los meramente materiales.

Durante el gobierno de Porfirio Díaz la ansiada modernidad parecía haber llegado definitivamente, cuando la paz duradera permitió el desarrollo de las fuerzas productivas que generaron a su vez riqueza en abundancia: ferrocarriles que unieron las distantes regiones antes aisladas, prósperas minas y haciendas, industrias incipientes en ciudades también incipientes, palacios afrancesados tanto privados como gubernamentales, amplias avenidas con automóviles motorizados... pero todo circunscrito a una minoría cada vez más reducida que asfixiaba a las clases medias y a la agobiante mayoría desposeída.

Un gobierno fuerte y autoritario, basado en la dictadura militar y no en la democracia, patrocinó entonces una cultura abierta, cosmopolita y en ocasiones extranjerizante, pese a los esfuerzos por conservar un tinte nacionalista, armando un aparato cultural ostentoso de acuerdo con los propósitos de hacer de México el ansiado país moderno a la manera de los países cultos de Europa. Huelga decir que la esmerada educación de las élites provenía generalmente del extranjero, lo cual abría aun más el abismo entre los reducidos grupos cultos y las mayorías analfabetas que alcanzaban el 85% de la población.

La Revolución no modificó la estructura económica del país. A la causa política que la inició, se unió la desesperada situación de los peones, campesinos y obreros, quienes pugnaban por el fin de la desigualdad social. El Estado, entonces, requirió para su consolidación de una justificación ideológica proporcionada por artistas e intelectuales que produjeran un arte nacional promotor de la unidad y la cohesión.

La coyuntura fue aprovechada con creces por el equipo vasconcelista, implementador de una política cultural vigorosa y coherente. Sin duda el hecho de que Vasconcelos hubiese sido miembro del Ateneo de la Juventud estructuró de manera más sólida la labor educativa de aquellos años. Vasconcelos fue el prototipo de intelectual orgánico de los primeros años del estado posrevolucionario, el cual, por su parte, acogió al programa vasconcelista con entusiasmo, en el entendimiento tácito de que sería su mejor propagandista. El pintor en los muros públicos y el maestro rural en las lejanas escuelas habrían de ser portavoces de la nueva era.

A partir de los años cuarenta y cincuenta, con la consolidación del Estado posrevolucionario y su orientación hacia una política desarrollista que daba por terminadas las reivindicaciones revolucionarias, la cultura

se internacionalizó paulatinamente con marcada influencia norteamericana. Se termina el ciclo nacionalista y las manifestaciones artísticas adoptan lenguajes universales que valoran elementos de síntesis con otras culturas, en sus más variados matices. Pareciera entonces que, al igual que en el Porfiriato, el Estado fuerte y autoritario vuelve a cobijar una cultura más abierta y cosmopolita, aunque sin perder de vista la adecuada retórica nacionalista, como sucedió en el gobierno de Díaz.

En la última década del siglo xx vivimos una fase extrema de esta cultura de rasgos cosmopolitas, la cual pareciera encontrar su contraparte en las políticas económicas neoliberales que tienden a borrar deslindes nacionales en pro de la conformación de nuevos bloques comerciales. Sin embargo, paradójicamente, también es cierto que han surgido, casi simultáneamente, brotes enérgicos de un nuevo nacionalismo ahora más localizado y tal vez sin las características positivas del nacionalismo autoafirmativo de los años veinte, todo lo cual nos habla de un mundo que se abre y se globaliza, conteniendo en su seno grandes contradicciones.

Programas educativos posrevolucionarios: utopía y realidad

Las revoluciones contemporáneas quieren a los sabios y quieren a los artistas, pero a condición de que el saber y el arte sirvan para mejorar la condición de los hombres. El sabio que usa de su ciencia para justificar la opresión y el artista que prostituye su genio para divertir al amo injusto, no son dignos del respeto de sus semejantes, no merecen la gloria.

José Vasconcelos

El 10 de octubre de 1921 José Vasconcelos tomaba posesión de su cargo como Ministro de la nueva Secretaría de Educación.

Ya es tiempo, mexicanos... —había dicho— En estos instantes solemnes en que la nación mexicana, en medio de su pobreza dedica un palacio a las labores de la educación del pueblo... que la luz de estos claros muros sea como la aurora de un México nuevo, de un México espléndido.¹

Inmediatamente puso en marcha un programa pedagógico congruente con su visión filosófica de la sociedad. Dividió a la Secretaría en tres departamentos: Departamento Escolar, de Bibliotecas y de Bellas Artes. Dos divisiones especiales se encargarían de la alfabetización y de la enseñanza en las comunidades indígenas.

Impulsado por su convicción en la eficacia de la evangelización de los misioneros del siglo xvi, Vasconcelos decidió repetir su hazaña imprimiendo aquel fervor,

¹ J. Vasconcelos, "Discurso pronunciado en el acto de la inauguración del nuevo edificio de la Secretaría", en *Antología de textos sobre educación*, México, SEP-Ochentas, 1981, p. 220.

ahora revolucionario, a los contingentes de maestros y educadores que la habrían de realizar. Se convocó a todo aquel que pudiese y deseara contribuir a la misión. Se formaron ejércitos infantiles que enseñaban las primeras letras y algunos intelectuales y poetas acudieron prestos al llamado, recibiendo todos a cambio un diploma de "buen mexicano", muy honroso sin duda, pero sin remuneración alguna.

Daniel Cosío Villegas cuenta cómo él y Carlos Pelli- cer se instalaban en las plazas o patios de las vecindades para leer algunos de sus poemas a un auditorio curioso y atento que previamente había recibido las primeras lecciones de gramática.²

Esta campaña empezó un año antes, cuando Vasconcelos ocupaba aún la rectoría de la Universidad Nacional y continuó hasta culminar con las Misiones Culturales. En octubre de 1923 se reunió el primer grupo de maestros con la denominación oficial de Misión Cultural Federal, con la finalidad de impartir cursos de capacitación a los maestros rurales. Esta primera Misión fue realizada en el poblado de Zacualtipán, Hidalgo, por los maestros Roberto Medellín y José Gálvez y dirigida a tres grupos: uno de maestros rurales, otro formado por vecinos y el tercero de niños.

En mayo de 1924, debido al éxito de esta primera misión hidalguense, se llevó a cabo una segunda, esta vez en Cuernavaca, Morelos. Los maestros misioneros llevaban ahora una doble función: enseñanza académica para los maestros rurales y aprendizaje de pequeñas industrias para los vecinos. El jefe fue el profesor Rafael Ramírez Castañeda.

Los resultados positivos de estas dos misiones culturales hicieron que las autoridades educativas decidieran la organización de seis misiones más para el invierno de ese mismo año, ya dentro de la gestión de José Manuel Puig Casauranc.³

Respecto al área urbana, la política educativa multiplicó el número de escuelas elementales en las que, además, se implantó el suministro de desayunos escolares. La educación media se dividió en dos niveles: secundaria y preparatoria. Con el objeto de revisar y actualizar los sistemas de enseñanza se implantaron, en 1923, las "Bases para la organización de las Escuelas Primarias conforme al principio de la acción", reestructuración que respondía a la influencia de la Escuela Racionalista, cuyo auge se apreciaba en los estados del sureste y en Veracruz.⁴ En ese mismo año vio la luz la Dirección de Enseñanza Técnica Industrial y Comercial encaminada a

formar y capacitar obreros calificados requeridos para el futuro industrial del país.

Por otra parte, la difusión de la cultura debía apoyarse eficazmente en una abundante producción de material de lectura que alcanzara también, al igual que los maestros rurales, las más lejanas poblaciones del territorio nacional. Libros de texto elementales, con nociones básicas de historia, civismo, higiene y arte, que no descuidaban el aspecto práctico de la siembra y el cuidado de los animales. Pero más aun: llevado por su pasión por los autores clásicos, Vasconcelos hizo imprimir ediciones populares difusoras del pensamiento antiguo, destinadas a las bibliotecas escolares y a enriquecer el saber del maestro, obras que debían "inundar el alma mexicana".

Estas medidas sin duda fueron desproporcionadas en un país con 85% de analfabetismo y aunque la idea de difundir a los clásicos era en sí encomiable, los destinatarios no estaban preparados para ello. Hernán Robledo narra que estando de paso por un pueblecito desolado, el general Obregón y su comitiva esperaban en la estación de ferrocarril cuando preguntaron el nombre del pueblo a un solitario habitante que se encontraba en el andén. El hombre respondió que lo ignoraba, ante lo cual, extrañado, el general Obregón inquirió el lugar de su procedencia. Con más extrañeza aun, escucharon al interpelado contestar que era de ahí de ese pueblo, que sus padres habían nacido ahí y que él mismo nunca había salido de tal lugar. Asombrado por la apatía e ignorancia del lugareño, y ya a solas con su secretario, Obregón le comentó: "Cuando lleguemos a la ciudad de México, haga que le manden a este individuo los *Diálogos* de Platón y *La Divina Comedia* que Vasconcelos ha publicado para aliviar la ignorancia del indígena."⁵

No obstante lo narrado en esta anécdota, el acceso a los clásicos significó para muchos maestros una puerta al saber y a la superación que pudieron abrir con gratitud. Por relatos familiares conocí la profunda emoción y el acontecimiento extraordinario que significaba recibir en las alejadas escuelas rurales, la colección de clásicos mandada por el secretario de Educación. Platón y Cervantes se acomodaban en los estantes contruidos con tablones sobre adobes y pasaron a formar parte del exiguo tesoro de aquellos maestros heroicos. Hostilizados por el cura del pueblo, no era extraño que los libros tuvieran que ser escondidos para evitar su confiscación.

La edición de los clásicos, amén de revistas y publicaciones periódicas, trajo consigo la injerencia más activa del Estado en la industria editorial. Después de un prolongado monopolio ejercido por la Casa Appleton, encargada entonces de los libros de texto escolares, surgieron pugnas entre esta editorial y la Casa Bouret.

² D. Cosío Villegas, *Memorias*, México, Joaquín Mortiz, 1976, pp. 86-90.

³ A. Santiago Sierra, *Las Misiones Culturales*, pp. 16-20.

⁴ J. Vázquez de Knauth, *Nacionalismo y educación en México*, Centro de Estudios Históricos, Nueva Serie, 9, El Colegio de México, 1970, p. 139.

⁵ John W.F. Dulles, *Ayer en México. Una crónica de la Revolución (1919-1936)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977, pp. 117-118.

Estos problemas propiciaron una coyuntura favorable que fue aprovechada por el gobierno mexicano para dar por terminado el citado monopolio y encargarse de la impresión y edición de los libros de texto. En 1921, el gobierno de Álvaro Obregón encarga a los Talleres Gráficos de la Nación dicha tarea dentro de los programas educativos de la SEP.

Sin embargo, estas medidas, a todas luces positivas, eran tomadas desde el centro, a veces con grandilocuencia y dimesnura si se toman en cuenta las condiciones materiales en las que se encontraba el país, porque no hay que olvidar que, finalmente, los libros que llegaban a las lejanas escuelas rurales no podían ser leídos con facilidad por la ausencia de instalaciones eléctricas. Hay entonces cierta alteración de prioridades en estos programas ambiciosos y, hasta cierto punto, románticos; basta con pulsar la enorme distancia entre los objetivos educativos y la raquítica realidad del entorno social donde habrían de aplicarse. Moisés Sáenz, secretario de Educación en el régimen de Calles, narra:

En la escuela hay una minúscula biblioteca, de un solo estante quizá y, sin embargo ya es un estímulo para leer y espaciar el espíritu. Al anochecer vienen los jóvenes por su parte de educación... No habiendo instalaciones eléctricas, cada persona trae su luz propia, una velita que, pegada en el pupitre, ilumina la página del libro y el rostro del que lee. El maestro o la maestra rural están siempre ocupados. Enseñar a leer, escribir y contar sería un juego de niños comparado con lo que tienen que hacer los maestros en estas escuelas rurales nuestras...⁶

Se advierte un sentido poético en esta evocación de la escuela rural y casi podemos imaginar el "rostro del que lee" iluminado por la frágil luz de una vela, como parte de un gran mural riveriano en los patios de la SEP. Sin embargo, en la realidad, dudamos mucho que jóvenes campesinos, llegados al anochecer, pudiesen concentrarse en sus lecturas en esas circunstancias y cansados de sus faenas diarias.

No obstante la idea de impartir una educación pragmática que elevara las condiciones de vida de las comunidades rurales no sólo era encomiable sino que respondía a los objetivos de la Revolución. Por medio de las Misiones Culturales, un grupo de maestros de la capital viajaba para impartir cursos a los maestros rurales concentrados en lejanas poblaciones. Las materias variaban desde carpintería, cultivo de hortalizas, fábrica de jabones y cosméticos, curtido de pieles (pequeñas industrias), cocina y repostería, conservación de frutas y legumbres, hasta las materias escolarizadas.

⁶ M. Sáenz, "Nuestras escuelas rurales", en *Mexican Folkways*, Vol.3, Núm. 1, febrero-marzo, 1927, pp. 44-52.

Estos grupos de maestros se denominaban "Institutos" y generalmente estaban formados por un director, profesor de organización escolar y técnico de la enseñanza; un profesor de higiene y sanidad; un profesor de pequeñas industrias; una profesora de economía doméstica y un profesor de agricultura. En 1926, seis Misiones llevaron a cabo cuarenta y dos Institutos, capacitando a 2327 maestros en servicio.⁷ Se organizaron cursos de perfeccionamiento en la Escuela de Verano de la Universidad Nacional, en los que se advertía gran optimismo por ambas partes —autoridades y magisterio— por la acción redentora de la educación. La escuela que se buscaba

tenía que ser una escuela que se encarara con la vida, que enseñara cómo cuidarla, cómo formar hogar y familia; cómo gozar la vida; una escuela con las puertas abiertas a los cambios que generan progreso y felicidad para la Humanidad.⁸

En 1928 se introdujeron ciertos cambios en los programas de educación rural: se piensa en ampliar los Institutos y agregarles cursos por correspondencia; ampliar el personal con un profesor de música y orfeones y dotar a las Misiones de aparatos cinematográficos y de proyección fija. Entre los pintores que colaboraron con estas Misiones estuvieron Leopoldo Méndez, Fernando Gamboa, Ramón Alva de la Canal, Ángel Bracho, Francisco Dosamantes, Pablo O'Higgins y Alfredo Zalce, entre otros.

En apoyo al programa de educación rural se fundó en 1925 la Casa del Estudiante Indígena "que pretendía suministrar a los jóvenes de raza india la preparación necesaria para ayudar a sus respectivos grupos a incorporarse a la cultura del país".⁹ Ese mismo año Manuel Gamio, quien en su calidad de antropólogo había estudiado el problema de la identidad cultural tomando en cuenta al componente indígena de la población, renunció a la Subsecretaría de Educación.

Las corrientes reivindicadoras del indigenismo, que cobraban auge por esos años, se daban dentro de opiniones diversas y un clima ideológico polémico. Por ejemplo, José Vasconcelos consideraba que "juventud sería la Raza Cósmica, nueva, que forjásemos; pero el indigenismo es regresión de milenios..."¹⁰ Su renuencia a aceptar estudios antropológicos que "diagnosticaran" sobre los grupos étnicos, así como su yanquifobia respecto a los antropólogos norteamericanos que le proponían realizar investigaciones de campo, se manifestaban en su respuesta impaciente:

⁷ Santiago Sierra, *op. cit.*, p. 25.

⁸ *Idem.*, p. 36.

⁹ J. Vázquez de Knauth, *op. cit.*, p. 142.

¹⁰ J. Vasconcelos, *La Tormenta*, México, Letras Mexicanas, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 796.

“¿Para qué va a estudiar a los indígenas? Yo ya sé en qué condiciones están. Están con hambre en el cuerpo y en el espíritu. No se necesitan investigaciones, se necesita trabajo.”¹¹

Vasconcelos se oponía tajantemente a la segregación del indígena, ya fuera para su estudio o para su educación, argumentando para ello el peligro de obstaculizar una integración de por sí difícil, además de la posibilidad de caer en posturas racistas.

José Manuel Puig Casauranc, por su parte, aceptaba que la educación del indígena debía ser diferente tan sólo al principio, mientras duraba su iniciación dentro de la cultura nacional. Una vez que hubiesen aprendido el castellano y las cuatro operaciones básicas, o sea la educación elemental, los grupos de indígenas se asimilarían —según Puig— paulatinamente al contexto cultural mexicano. Esta idea fue aceptada por las políticas culturales de la época.¹²

Por estos años algunos maestros y periodistas extranjeros visitaron el país para conocer el experimento de educación campesina y emitir observaciones y juicios. Entre ellos se encontraban John Dewey (en cuyas teorías pedagógicas se basaban los lineamientos pragmáticos de las escuelas rurales), Emma Reh Stevenson, Catherine Vesta Sturges, Elizabeth H. Curtis, Frances Toor y J. Boone de Cortina, entre otros. A los ojos de estos extranjeros se mostraban con mayor claridad algunos de los problemas de México, como el lacerante menosprecio y desconfianza que en sus propias capacidades tienen los grupos oprimidos y marginados. Estos grupos, que han pasado sin transición de un status rural con características feudales a otro de industrialización acelerada, sufrieron un proceso de aculturación propio del surgimiento de la sociedad de consumo, exacerbada en nuestros días hasta el desperdicio, la enajenación y el ecocidio.

En los años veinte, el testimonio de la maestra C. V. Sturges nos dice que los campesinos de entonces, igual que hoy, trocaban sus valores culturales, rechazados y desvalorados, por conceptos extraños que hoy podríamos llamar chatarra cultural: la sombra del antiguo trueque de cuentas de vidrio por oro puro:

En cada Instituto tuve que insistir sobre mi preferencia por la loza de Oaxaca, de tan lindas formas y colores. Siempre que se notó que me servían con ella en la mesa, se apuraba alguien a quitármela, con disculpas, porque se había permitido que se sirviera a la profesora con “loza corriente” y se me

ofrecían estúpidos platos de fabricación extranjera, hechos por máquina y con estampas cursis...¹³

La revaloración de las artesanías y el arte popular provino, en buena medida, de estas visiones más objetivas, como parte del gran proceso del surgimiento de un nuevo concepto de nacionalismo cultural que se gestaba en el país. Abundando en la condición de México como pueblo colonizado, la maestra Vesta Sturges pone el dedo en la llaga cuando comenta: “Pesa sobre los nuevos misioneros la responsabilidad de reorientar la larga confusión que ha surgido durante cuatro siglos y restablecer en estas gentes su quebrantada fe en sí mismos...”¹⁴

Todos estos aspectos formaban parte de la problemática educativa posrevolucionaria, enfocada desde una perspectiva homogeneizadora y redentora de la cultura y la educación que le confería un lugar prioritario en los programas de reconstrucción nacional. No obstante, en ocasiones, la distancia entre la teoría y la práctica se ahondaba en los exiguos resultados obtenidos y los conflictos políticos causados por la orientación ideológica de los programas educativos. Recordemos, por mencionar un ejemplo, los enfrentamientos que se dieron por la implantación de la educación socialista durante el régimen de Lázaro Cárdenas. Por el contrario, cuando coincidieron objetivos estatales con la voluntad de la inteligencia, y con las necesidades de expresión del momento histórico, se estructuraron programas viables y congruentes que condujeron a resultados fecundos.

Ciertamente no pueden hacerse afirmaciones tajantes al respecto: la sincronía entre los tiempos del poder y los de intelectuales y artistas, por un lado, así como la relación de aquél con la ciudadanía en general, es indudablemente difícil y en ocasiones indeseable. De ahí la cuestionada labor del Estado como promotor cultural y su pérdida de terreno frente a otras instancias. Pese a ello, puede decirse que su obligación en este sentido sigue vigente toda vez que la administración pública se verá siempre en posiciones favorables para lograr obras de carácter general o nacional, que puedan tener una efectiva transcendencia. Asimismo, se puede hablar de cierta autonomía de los fenómenos culturales que permite logros significativos y expresiones relevantes, todo lo cual nos lleva a enfatizar la idea de las instancias autogestivas¹⁵ insertadas en la dinámica cultural y gozando las facilidades de un Estado no paternalista, que conducirían finalmente a una producción artística y educativa más rica, vigorosa y de carácter democrático. ■

¹³ C. Vesta Sturges, “Por el camino con Misiones Rurales”, en *Mexican Folkways*, Vol. 3, Núm. 3, 1927, p. 162.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ Propuesta formulada por Alberto Dallal en diversos artículos y conferencias.

¹¹ J. Vasconcelos, *El Desastre*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

¹² J. M. Puig Casauranc, *La cosecha y la siembra*, México, 1928.

NARCOTRÁFICO Y CULTURA: LOS NARCOCORRIDOS

Sin duda alguna, el corrido es una de las manifestaciones de la cultura mexicana de más hondo arraigo popular. El corrido, a lo largo de las luchas sociales que han sacudido a nuestro país, se ha consolidado como un importante factor de identidad cultural. En los corridos que canta el pueblo conocemos y reconocemos hechos y situaciones que conforman un pasado histórico que nos es común. Así, fiel a su origen popular, el corrido, como producto eminentemente colectivo, expresa las preocupaciones, los anhelos y las vivencias del grupo social que lo crea y, por lo tanto, no puede permanecer ajeno a una dolorosa realidad que se ha vuelto cotidiana en nuestro medio: el narcotráfico.

Con la aparición de los llamados "narcocorridos", se pone de manifiesto que el tráfico de drogas y todas sus consecuencias han permeado hasta lo más profundo del sentir popular, utilizando la voz del corrido para exaltar sus valores y reivindicar sus causas. A este fenómeno cultural dedicaremos el presente trabajo, en el que realizaremos un breve análisis del corrido como parte esencial de la cultura popular mexicana, continuando con una somera caracterización de la cultura o subcultura asociada con el narcotráfico, y de los corridos cuya temática versa en torno al mismo, para finalizar con algunas reflexiones personales sobre sus repercusiones en el ámbito de la cultura nacional.

I. El corrido en la cultura mexicana

Inciertos son los orígenes del corrido. Algunos autores lo sitúan como una continuación de los viejos cantares de gesta y romances españoles, en tanto que otros lo identifican con la arraigada tradición oral de los pueblos precortesianos. Independientemente de su origen, lo cierto es que el corrido surge como un género, al margen de cualquier clasificación literaria, auténticamente popular que responde a la necesidad de todo grupo humano de registrar su pasado. En el corrido quedan grabados los sucesos que más hondamente impresionan la

sensibilidad del pueblo. Desde enfrentamientos armados y hazañas heroicas, hasta catástrofes, crímenes y pasiones amorosas; pero también el corrido es, en ocasiones, expresión de protesta ante las injusticias de un régimen. El corrido adopta tantas caras como estados de ánimo tiene un pueblo, puede ser épico o trágico, más bien melodramático en nuestro caso; humorístico o didáctico, lírico o subversivo. Igualmente, el corrido toma diferentes formas conforme a la zona geográfica en que es cantado; en el norte surge el "corrido norteño", mientras que en los estados del sur se componen "bolas surianas".

Años antes de la Independencia se tiene ya noticia de la existencia de corridos. Sin embargo, con el inicio de la lucha insurgente, éstos comienzan a aparecer ensalzando las hazañas de los principales caudillos como Morelos o Allende. En estos primeros años, el corrido permanece fiel a su tradición oral, se transmite de generación en generación, y cumple con la importante misión de crear una incipiente unidad cultural entre los habitantes de la joven nación. Posteriormente, con el establecimiento de las primeras imprentas populares, ya entrado el siglo XIX, los corridos comienzan a circular en coloridas hojas volantes, frecuentemente ilustradas, que llegan a los más apartados rincones del país. En esta época sirven de medio de comunicación popular, pues informan sobre los más variados sucesos y, a la vez, establecen un lazo cultural entre las diversas regiones del territorio nacional. Pero es durante los últimos años del Porfiriato y con el estallido de la Revolución, que el corrido alcanza su apogeo. Algunos de los más célebres son escritos al calor de la lucha armada por trovadores anónimos, combatientes las más de las veces, que ponen su inspiración al servicio de los ideales revolucionarios. Zapatistas, carrancistas, villistas, federales, en fin, la mayoría de los grupos armados componen sus propios corridos, impregnados de un fuerte contenido ideológico y de denuncia, en los que exaltan sus respectivas hazañas bélicas y las de sus dirigentes, a la vez que denuncian los excesos de sus rivales.

Con la aparición de los medios modernos de comunicación, el corrido, a pesar de un breve resurgimiento durante la Guerra Cristera, pierde fuerza. Deja de ser anónimo y de elaboración colectiva, en la medida en que cada intérprete lo enriquecía con sus propias variantes, para responder a las exigencias de la radio y después del cine y de la televisión. Posteriormente, los corridos se comercializan a través de discos y casetes, perdiendo así aquel carácter intimista y campirano. Surgen en cambio corridos que hablan de la vida urbana y de los problemas de sus habitantes. Sin embargo, el corrido sigue conservando ese carácter popular que le es propio, como lo demuestran los corridos compuestos a raíz de los movimientos guerrilleros de Genaro Vázquez o de Lucio Cabañas que, paradójicamente, al no ser difundidos por los medios de comunicación, se mantienen vivos gracias a la tradición oral, como los primeros corridos del siglo pasado.

Los corridos forman parte de esa serie de signos, símbolos y puntos comunes de referencia que nos identifican como mexicanos y que, además, contribuyen a la percepción de un pasado común. Aún hoy, por encima de su riqueza temática y de su innegable valor artístico, el corrido constituye una peculiar forma de sentir, de pensar y de reaccionar ante los acontecimientos que más honda huella dejan en nuestra conciencia nacional, como lo veremos más adelante.

II. La subcultura del narcotráfico

El narcotráfico es, en definitiva, un signo de nuestro tiempo. La producción, el tráfico y la comercialización de las drogas, de ser un problema doméstico de algunos países, ha traspasado fronteras para alcanzar dimensiones mundiales. Nuestro país no es la excepción, se ha convertido en un importante productor de drogas, además de que su territorio ha sido utilizado tradicionalmente como puente entre los grandes países productores del sur del continente y el enorme mercado norteamericano. En México, al igual que en otros países de América Latina, la mano corruptora del narcotráfico ha tocado todos los niveles de la sociedad. Debido a la gran fuerza económica que da la droga, los narcotraficantes compran autoridades, conciencias e intereses; son propietarios de prósperas empresas a través de las que lavan sus estratosféricas ganancias y, en ocasiones, participan activamente en la política nacional. La incorporación a nuestro lenguaje cotidiano de palabras como narcoeconomía, narcodinero o narcopolítica son sólo una muestra de la fuerza con la que el narcotráfico ha irrumpido, con su carga de violencia y terror, en todos los ámbitos de la vida cotidiana de nuestro país.

El ámbito de la cultura, producto de las vivencias de un conjunto humano, no es ajeno a la influencia del

fenómeno del tráfico de drogas y de las actividades con él relacionadas. Así, se habla ya del surgimiento de una narcocultura que teóricamente puede definirse más bien como una subcultura, es decir, como un conjunto de valores, modos de vida, comportamientos y actitudes peculiares que diferencian a un determinado grupo social, dándole una identidad particular y una cohesión interna; pero que, al mismo tiempo, participa de algunos aspectos de la cultura global de la sociedad en la que se encuentra inmerso. La aparición de una subcultura, en este caso la del narcotráfico, dentro de una cultura dominante, puede equipararse a un proceso de autogestión, en el que un grupo determinado no persigue propiamente la destrucción de la cultura instituida, sino que pretende insertarse dentro de la cultura mayoritaria, introduciendo innovaciones propias de su modo de ser.

La narcocultura se manifiesta con mayor fuerza en las regiones en donde el narcotráfico es una actividad relativamente común (por ejemplo en la frontera norte del país), más o menos aceptada por la comunidad, y donde es percibida, particularmente por los sectores desposeídos de la población, como una actividad reivindicadora y a veces hasta heroica. El narcotraficante es, al mismo tiempo, ensalzado y temido. Se le admira por la manera en que enfrenta y desafía a los aparatos judiciales y policiacos instituidos, así como por la forma justiciera en que distribuye parte del producto económico de sus operaciones entre los más necesitados; pero, a la vez, se le teme por su potencial violencia capaz de cometer los más sangrientos excesos.

De esta forma, el hecho de ser narcotraficante otorga un status social superior a quien se dedica a esa actividad, al igual que al conjunto de símbolos y signos asociados con esta forma de vida; atuendo personal, lenguaje, desprecio por la vida propia y por la ajena, culto a las armas y a la violencia, constituyen algunos rasgos característicos de esta subcultura que, en el seno de una sociedad consumista, los medios de comunicación masiva, el cine y la radio, principalmente, se encargan de difundir en todo el país.

El fenómeno de la narcocultura o de la subcultura del narcotráfico, como la hemos caracterizado, se fundamenta pues en el arraigo que los patrones de comportamiento y los valores inherentes a la misma han tenido entre los sectores más desprotegidos de la población. Esta penetración le va dando cada vez un mayor peso social, al grado de que los consumidores de productos que la difunden a través de películas, música e historietas, identifican a los narcotraficantes en términos coloquiales con "los buenos", en confrontación con las fuerzas policiacas y militares a quienes (aunque no inmerecidamente) se identifica con los villanos.

III. Los narcocorridos

A raíz del asesinato de un alto jefe de la Iglesia católica en la ciudad de Guadalajara, a finales del mes de mayo de 1993, que puso al descubierto hasta qué grado el fenómeno del narcotráfico ha penetrado en las estructuras políticas y sociales del país, la opinión pública nacional reparó en la existencia de los corridos de tema "narco" que, siguiendo la incorporación al habla cotidiana de dicho fenómeno, fueron bautizados como "narcocorridos". Transmitidos normalmente por la radio y vendidos en discos y casetes, los narcocorridos tienen una gran demanda, como tuvimos oportunidad de comprobarlo al adquirir algunos de ellos en casas disqueras y puestos ambulantes de la Ciudad de México. A pregunta expresa, dependientes y "puesteros" respondieron que los casetes y discos compactos de narcocorridos (todos se mostraron familiarizados con el término) "son de los que más se venden".

Fue en el estado norteno de Chihuahua —en el que existe una gran infraestructura para la producción y distribución de drogas—, donde se alzaron las primeras voces de protesta tanto de autoridades como de asociaciones civiles; bajo el argumento de que los narcocorridos tienen efectos negativos sobre la sociedad, ya que ensalzan los antivalores de la cultura de la droga, lograron que funcionarios estatales hicieran la petición formal a las radioemisoras de aquella entidad para que dejaran de programar los corridos. Sin embargo, la mayoría de las radiodifusoras no acató la medida y siguió transmitiéndolos, aduciendo como justificación la gran demanda que tienen entre los radioescuchas.

La mayoría de los narcocorridos se inscribe dentro de la tradición del corrido norteno y respeta tanto la forma como la estructura tradicional: una breve introducción que permite situar en el tiempo y el espacio el suceso que se va a relatar, la narración propiamente dicha, y una despedida frecuentemente acompañada de alguna moraleja. La gran parte de las acciones narradas en los narcocorridos se desarrolla en el norte de la República, principalmente en la zona de Chihuahua, Sinaloa y Sonora; todos hacen referencia de una u otra manera al tráfico de drogas y a actividades relacionadas con éste. Algunos títulos hablan por sí solos: "Contrabando y traición", "La banda del carro rojo", "Entre yerba, plomo y plomo", "Carga ladeada" o "El rey de la morfina". De entre la creciente producción de narcocorridos pueden distinguirse aquellos que simplemente narran un determinado hecho, las más de las veces un enfrentamiento entre narcotraficantes y policías, o bien entre bandas rivales; los que se refieren a un capo en particular y los que abiertamente exaltan las "hazañas" o la valentía de un grupo o de un cabecilla. Incluso, existen algunos que adoptan un tono moralista y condenan las actividades de traidores o "soplones", que

infringen el compromiso de lealtad hacia su banda o hacia su jefe.

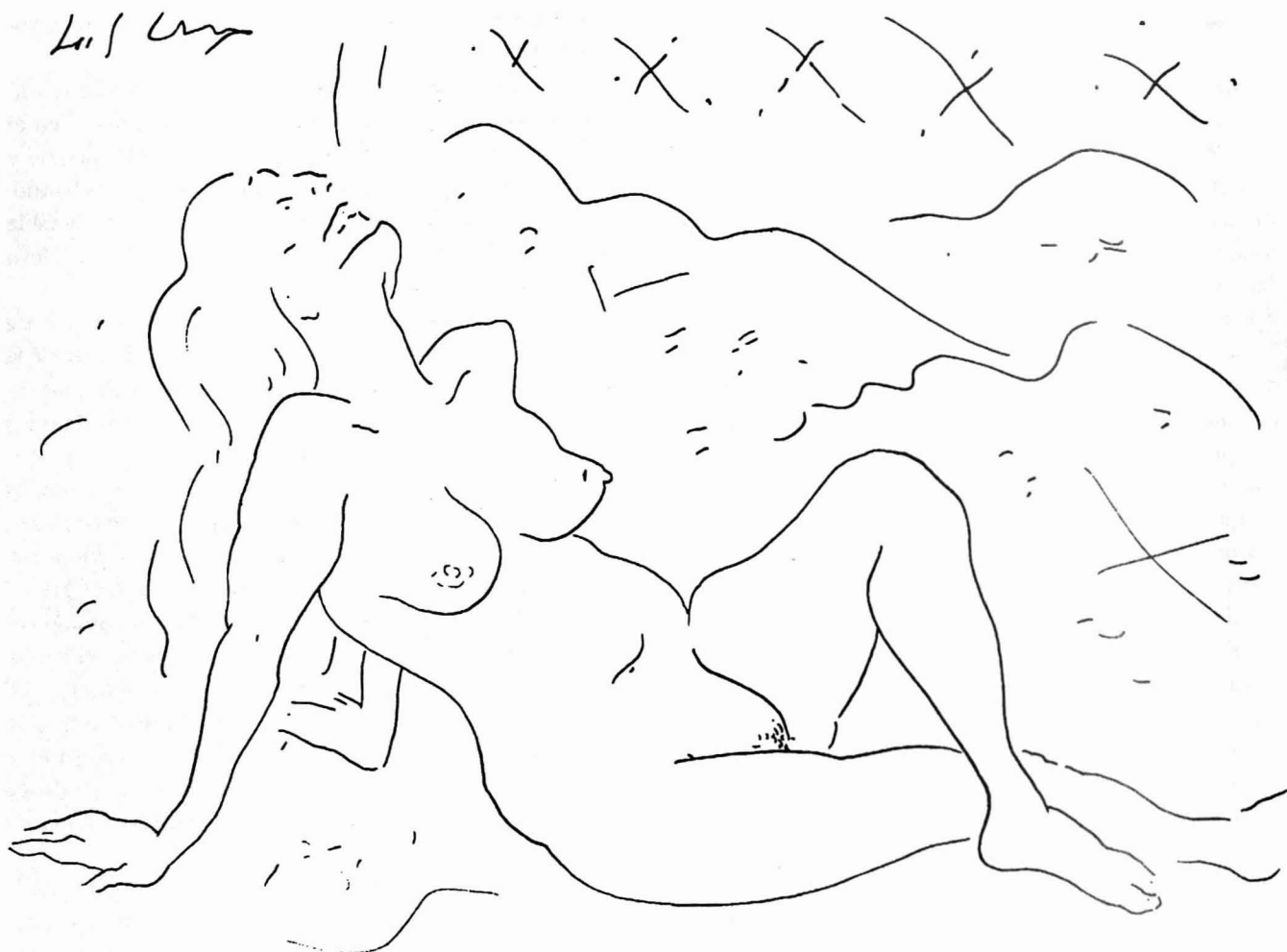
Sin embargo, la exaltación de sujetos que se entregan al crimen como forma de vida no es nueva en el género del corrido. Existían, desde el siglo pasado y principios del presente, corridos dedicados a los bandidos que defendían a los pobres, como el caso del notable Heraclio Bernal, personificación del héroe bandolero con cierta conciencia social.

No obstante, los narcocorridos se diferencian de otros corridos similares por la presencia constante de la violencia, elemento que si bien no es ajeno a algunos corridos tradicionales, en el caso de los corridos de tema narco se enfatiza y se tecnifica. En los narcocorridos son numerosas las referencias a fusiles AK-47, llamados "cuernos de chivo", rifles M-6, R-15 y calibres súper, cuyos disparos "rugen en el aire", así como a avionetas, autos y camionetas superequipadas que "surcan las carreteras". En otras palabras, se trata de la tecnología al servicio de la droga y de sus fines. Igualmente, el narcocorrido explota el extraordinario poder económico del narcotraficante. Las grandes sumas de dinero que se mencionan como pago a los servicios prestados a bandas de traficantes, que van desde el transporte de droga hasta el homicidio, ejercen una especial fascinación en la imaginación popular.

De esta manera, el narcocorrido, como parte de la subcultura a que pertenece, puede identificarse como un proceso autogestivo que, al margen de los valores que ensalza y de los fines que persigue, intenta introducir cambios en la institución del corrido, poseedora de una larga tradición dentro de la cultura nacional. Y quizá no está lejos de lograrlo, como lo demuestra el hecho de que la música —el corrido cuyo tema gira en torno al tráfico de estupefacientes— es un elemento indispensable en las "narcofiestas" o convivios sociales que se celebran en las regiones donde opera el narcotráfico, que no son otra cosa que celebraciones rituales de cohesión e identificación comunitaria. Incluso, han traspasado el ámbito de las comunidades rurales, en donde se ubican los principales centros de producción de drogas, para ingresar a las comunidades urbanas, especialmente en la sensibilidad de las clases bajas, en cuyas fiestas no pueden faltar "Contrabando y traición" o "La banda del carro rojo" que, al decir de un vendedor ambulante de casetes en la Alameda Central de la capital, son "los más buenos para bailar".

IV. Narcocorridos, el lado oscuro de la tradición

El corrido, como lo apuntamos al principio de nuestra exposición, es la voz de los grupos populares y, por lo mismo, refleja fielmente la realidad social en que aquéllos se desarrollan. El corrido plasma, con sobriedad y concisión, una realidad que muchas veces no registran



la historia oficial ni los medios de comunicación. Esto último es particularmente cierto en el caso de los narcocorridos, pues retratan un fenómeno cotidiano, producto de la falta de oportunidades económicas y de la crisis educativa, entre muchas otras causas, que el discurso oficial, así como la prensa y la televisión tratan de minimizar. Sin embargo, el fenómeno está ahí, en un hecho tan trivial como encender el radio y escuchar a uno de los muchos grupos dedicados a cantar las glorias y las vicisitudes del narcotráfico y de los miles de hombres que, casi a diario, son asesinados o encarcelados por su causa.

Por otra parte, es a nuestro juicio motivo de gran preocupación el hecho de que se utilice el corrido, una tradición tan mexicana y, sobre todo, que tanta ascendencia tiene sobre la sensibilidad popular, como medio para promover valores y formas de vida que desde cualquier punto de vista son negativos. Estamos en presencia de un proceso de sustitución de los valores del corrido tradicional —que de alguna manera propició la cohesión e identidad cultural en torno a un pasado común— por el mensaje de violencia y autodestrucción que enarbola el narcocorrido, sustitución que una sociedad consumista, ávida de novedades, acepta sin ningún cuestionamiento. ■

Bibliografía

- Gómez Montero, Sergio, "Narcotráfico y cultura cotidiana", en *El Financiero*, 3 de junio de 1993.
- Gutiérrez, Alejandro, "Rigor en Chihuahua: fuera del aire, los narcocorridos", en *Proceso*, Núm. 874, 2 de agosto de 1993.
- Jiménez, Catalina H. de, *Así cantaba la Revolución*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Grijalbo, 1991.
- Kaplan, Marcos. *Aspectos sociopolíticos del narcotráfico*, México, Cuadernos del Instituto Nacional de Ciencias Penales, 1990.
- Monsiváis, Carlos, "El narco de todos los días", en *El Financiero*, 10 de junio de 1992.
- Moreno Rivas, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Alianza Editorial Mexicana, 1979.
- Reyes, Román (Director), *Terminología científico-social. Aproximación crítica*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1988.
- Valencia Muñoz, Juan Manuel (Coordinador), *Romances y corridos*, México, Promotora de Ediciones y Publicaciones, 1974.

GIULIANO SERAFINI

FERNANDO LEAL AUDIRAC

Traducción: Elissabeta Di Castro

Todos los exégetas de Fernando Leal Audirac están de acuerdo en lo que parece ser el *leit motiv* de su obra: el “pluralismo de los estilos” (Juan Acha), la “incoherencia estilística” (Richard R. Brettell), la “pluralidad temática y pictórica” (Juan Acha), el “arbitrio selectivo” (Ernesto de la Peña), por una “pintura sin patria, o mejor, pintura que es su propia patria” (Jorge Juanes).

A este coro unánime de juicios se agrega el mío, último en orden temporal en acercarse a la obra del joven artista. Me interesa subrayar lo específico, la originalidad absoluta de esta obra, ya que tal vez desde mi perspectiva de europeo puedo advertir mejor la diversidad de un universo estético que es “distinto”, no sólo por su propia peculiaridad poético-lingüística, sino también por sus motivaciones ideológicas, filosóficas, éticas y étnicas; en una palabra, por la cultura de la pertenencia.

Comparto con Richard R. Brettell la opinión de que la pintura de Leal Audirac, a diferencia de la de Zenil, Vargas, Núñez, Morales, Maldonado y Galán, no presenta influencias de la “mexicanidad”; y que sobre todo desde el punto de vista morfológico muestra influencias de los grandes movimientos históricos internacionales, sobre todo europeos.

Tal convicción no excluye, sin embargo, que en esta pintura subsistan, si bien de manera transversal e indirecta, sugerencias que remiten a

una memoria ancestral, a una conciencia “mayor” cuyas raíces culturales son precisamente el elemento esencial. Me refiero sobre todo a su profunda vocación anecdótica, cuan-

do en el adjetivo hacemos entrar la metáfora, la parábola, la imagen gnóstica, en suma, todo aquello que se vuelve mensaje transmitible: la mitología privada del artista, transmi-



Fernando Leal Audirac, *Sur*, 1993, óleo/lino, 100 x 80 cm

da por medio de puestas en escena de los grandes motivos que marcan las vicisitudes del hombre.

Y aunque los contenidos sean diversos, ¿cómo no encontrar una relación entre el trabajo de Leal Audirac y la tradición nacional de este siglo, que con Rivera, Siqueiros y Orozco ha hecho de la pintura, esencialmente, un instrumento de comunicación y, por tanto, de narración? Si bien es verdad que para estos grandes intérpretes del arte latinoamericano se trataba de expresar la vocación revolucionaria y libertaria de un pueblo y de representar la dimensión épica, no por ello su pintura carece de una narrativa propia.

Subrayo este aspecto porque también reconozco esa "diversidad" a la que me refería antes, que nace de una verificación o confrontación con las tendencias hegemónicas de la investigación visual europea de los últimos veinte años. Desde el arte pobre, pasando por el neoexpresionismo y la transvanguardia, dicha investigación parece haber rechazado completamente la idea de una creatividad con fines anecdóticos; para no hablar de las tendencias conceptuales, donde el artista refleja sus procesos formativos del hecho estético o transforma el gesto creativo en comportamiento, en acción, en intervención sobre el ambiente, abarcando tanto los sentidos como lo específicamente antropológico.

Las tendencias posmodernas, según las cuales cada orientación estética encuentra derecho de asilo en la contemporaneidad, tampoco parecen ser sensibles a "finalidades" narrativas. Hoy, en suma, el arte ha perdido de vista el valor de los contenidos como puntos de referencia espiritual, moral, social, político y pedagógico.

Lo que me sorprendió de inmediato en la obra de Leal Audirac fue la completa transgresión de una *Weltanschauung*, el ir en contra del propio "espíritu del tiempo": actitud aun más inusitada si se toma en cuenta la juventud del artista, debido



Fernando Leal Audirac, *Otra playa*,
1992, óleo/lino, 280 x 280 cm

Fernando Leal Audirac, *Nora y Jazzamoart*,
1993, óleo/tela, 130 x 100 cm





Fernando Leal Audirac, *Berenice González Cosío*,
1993, óleo/lino, 130 x 100 cm

Fernando Leal Audirac, *Naturaleza muerta con tanque*,
1993, óleo/lino, 80 x 100 cm



a la cual podríamos esperar, en cambio, una militancia participante dentro de la tendencia general de la investigación.

Leal Audirac se afirma así como un artista autónomo, de difícil comprensión y colocación crítica. Pero, precisamente por esto, su trabajo se vuelve para el exégeta un estimulante e insólito territorio de conquista.

Pintura polisémica, se ha dicho frecuentemente de su trabajo, ya que su clave de lectura oscila continuamente entre factor temático y forma, entre representación y escritura, para rastrear los nexos, las complicidades y también las disonancias y las contradicciones. Para narrar sus parábolas de la “condición humana” (éste parece ser en sustancia el objetivo del artista), Leal Audirac realiza una verdadera peripecia en el interior de otros estilos, aquellos que constituyen el tejido conectivo de la historia del arte moderno y contemporáneo. Este procedimiento o metodología es un primer indicio, una primera clave para decodificar su obra. Al parecer, el artista pretende anular su misma identidad e individualidad creativa, su propia “marca”, para reflejar y reflejarse en los grandes, míticos momentos de la historia del arte. “El Museo del Hombre”, exposición presentada en la Galería de Arte Mexicano, sugiere en el título lo que podemos definir como una declaración de la poética de Leal Audirac: “Museo” como lugar de travesía, de exploración o de profundización en el interior de la pintura.

De esta forma, al negar su individualidad y especificidad estilísticas, el pintor confiesa —acto de humildad suprema— su profunda atracción por el “enigma excesivo” que responde al nombre de arte. De Cézanne a Picasso, de los cubofuturistas a Morandi a través del expresionismo, pero también desde la iconografía de la pintura clásica hasta Pollock y Bacon, el recorrido de Leal Audirac es una trayectoria raudomántica. El artista se convierte en

wanderer de sí mismo, una especie de Diógenes en busca de su propia dimensión estética abismada.

Existe además en su obra una absoluta correspondencia semántica entre el sujeto de la representación y el signo, entre el significado y el significante de este procedimiento cognoscitivo: Leal Audirac expresa los valores categoriales comunes al género humano —las aberraciones del poder, la soledad existencial, la violencia del hombre sobre el hombre, la alienación metropolitana— a través de lenguajes que, a su vez, se volvieron signos arquetípicos de nuestro sentimiento estético común.

Esta asumida conversión o coincidencia exalta el carácter de ejemplaridad y de emblematicidad narrativa de Leal Audirac. Y también debemos señalar la extrema economía del dato descriptivo (en algunos casos apenas una sinécdoque) que da a la narración una evidencia que no duda en definir como heráldica, porque la imagen se impone por su impresionante presencia y efectividad dentro del espacio pictórico. Además, el artista solicita a quien mira que interrogué esta imagen, que la recorra en toda su polivalencia icónica, simbólica o simplemente visual. Sin esta participación activa, la imagen quedaría inerte, incapaz



Fernando Leal Audirac, *Llanto*, 1993, óleo/lino, 280 x 280 cm

de comunicación. “Arte de lo definitivo”, así se expresó Ernesto de la Peña al hablar de la pintura de Leal Audirac; y ciertamente esta necesidad de transformar en imágenes las instancias primordiales del hombre en su evolución histórica lo condujo a inventar un universo de concentrada e implacable densidad expresiva y de ardua descifrabilidad. El observador siente inmediatamente que aquello que se ofrece a la mirada pertenece a una conciencia profunda, como una experiencia vivida a nivel de memoria colectiva. Por consiguiente, se siente necesariamente implicado, aunque la decodificación se realizará en un segundo momento. Lo que ve es parte de su imaginario, tal vez olvidado, tal vez alejado, pero ciertamente evocado para ser reconocido, desenmascarado, revisado a la luz de experiencias individuales. Es un conocer *in absentia*, y precisamente por eso más arriesgado e inquietante. De aquí el carácter principalmente visionario de esta pintura, si no se le atribuye ninguna *stimmung* metafísica. Para Leal Audirac todas las posibles manifestaciones de la naturaleza humana pueden renacer según asociaciones pulsionales y oníricas, asociaciones reguladas sólo por el azar y el arbitrio.

Pero sería impropio insistir sobre estas modalidades poéticas, relacionadas con la *praxis* surrealista: Leal Audirac no propone un automatismo psíquico, ni una iconosfera de



Fernando Leal Audirac, *Juan Acha con su helado de pistache*, 1993, óleo/lino, 180 x 150 cm

evasión, ni el delirio del inconsciente y sus expansiones incontrolables. La visión, para él, es más bien el medio para dar el máximo grado de significación a una pasión, un vicio, un deseo, una repulsión, un acto meramente físico, es decir, todo lo que se encuentra en el campo del hombre desde que, para decirlo con Nietzsche, "Dios ha muerto". Por tanto, su óptica se libera de un *background* cognoscitivo y didascálico, con toda la negatividad y pesimismo que éste puede tener.

Pero antes de valorar la narración con un parámetro "moral", tratemos de ver el alcance fenoménico de esta pintura como un suceso que se realiza dentro de nuestra experiencia. Nos daremos cuenta de que ningún juicio, ni siquiera allí donde la violencia y el poder consuman los actos más dañinos para la dignidad humana, podrá ser formulado o emitido.

Leal Audirac entendió perfectamente que el gesto creativo y el trabajo estético deben ser liberados de los predicados mundanos, morales, teológicos y religiosos: el arte, viéndolo bien, es una sublime indiferencia, inmovilidad, superación de la pasión y del pensamiento. En otras palabras, el artista goza de una especie de "irresponsabilidad" moral en

relación con lo que constituye el objeto de su investigación, y no deberá ser llamado a responder más que por sus propias motivaciones estéticas. El arte se convierte así en *terrain vague* y, al mismo tiempo, "puerto franco" en donde cualquier licencia será posible. Porque el arte, hay que recordarlo, no es nunca inocente: su capacidad sublimante pertenece al lenguaje, es decir, al factor creativo del artista, no al humano.

De aquí que constituye casi un desafío insistir en situaciones o escenas donde trivialidad y morbosidad acaban por ser absueltas por su mismo exceso: en una palabra, por su misma tragedia. Los símbolos son las emanaciones universales de las cosas, su esencia "mayor": ellos sí gozan de una condición de inculpabilidad!

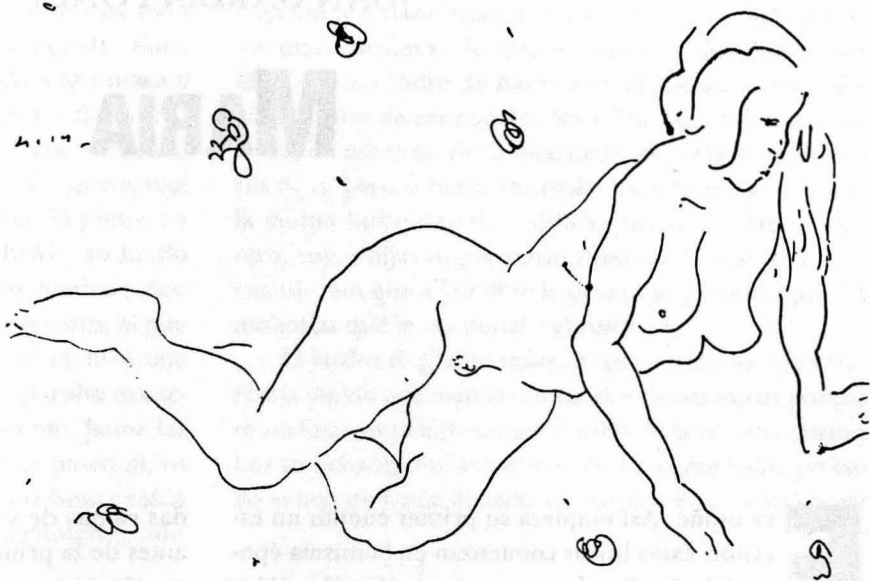
El enrarecimiento narrativo parece ser la nota dominante de estos ciclos, y permite a la imagen encontrar su máxima potencialidad expresiva. Claramente se trata de una señal en el contexto polisémico de esta pintura. Otra, y no menos importante, está dada por las dimensiones de la tela sobre la que Leal Audirac pinta, en apariencia injustificada en relación con el espíritu y el desarrollo de la narración emprendida. Es evidente que el artista nos está sugiriendo una homologación, una equivalencia, como si el elemen-

to cuantitativo, es decir, el gigantismo de la tela, se reflejara metonímicamente en los motivos de la representación pictórica.

El *crescendo* que tales motivos experimentan a través del proceso creativo hasta convertirse en señales arquetípicas está acompañado de la expansión material, de la magnificación física de la imagen.

Y, ciertamente, la magnificación de la imagen ejercerá sobre el que observa un impacto que no es sólo visual, como bien lo supieron ver el *pop art* y los medios publicitarios, como siempre lo ha sabido el arte oficial cuando se ha tratado de imponer y divulgar ideologías y mitologías. La aprehensión del mensaje debe ocurrir a distancia, implicar una percepción sinóptica, inmediata, funcional.

Para Leal Audirac, la "distancia" se vuelve dimensión psíquica, caja de resonancias emotivas y cognoscitivas, y ratifica el alcance ejemplar, emblemático y metafórico de la narración. Y, al mismo tiempo, insinúa una nota de sacralidad y, por lo tanto, de irrepetibilidad y unicidad, al sentido de la narración. A partir de su crecimiento físico, como un *billboard* erguido para seducir las conciencias de los consumidores, la imagen afirma su estado de quintaesencia, de icono supremo, como diciendo que no será dada otra imagen fuera de ella. ■



JUAN GARCÍA PONCE

MARÍA

A María Luisa Herrera, mi ayudante, a cuya existencia e insistencia tanto le debo.

Era otoño. Así empieza su primer cuento un escritor. Estas líneas comienzan en la misma época del año. Pueden o no ser una ficción. ¿Hay alguna diferencia? La palabra escrita le da a todo la verdad creada por lo escrito.

El jardín contemplado detenida, cuidadosa, minuciosamente por un personaje llamado Jaime tenía un carácter melancólico. Al menos eso le había comentado una amiga poco antes: "Tu jardín tiene un aspecto melancólico." Jaime no estaba seguro de que su jardín le gustara sólo porque tenía un aspecto melancólico. Con excepción de cuando llovía en los momentos más inesperados, con abundancia de rayos y truenos, pasaba mucho tiempo en ese jardín durante todas las estaciones del año. Entonces, a veces, cuando no era muy fuerte, lo melancólico era la lluvia resbalando sobre los troncos de los árboles, vista desde una ventana-puerta por Jaime.

No era un jardín muy grande, pero aumentaba su tamaño y para Jaime también su encanto, el hecho de estar cerrado por una antigua y baja barda de adobe. Esa barda era el único sobreviviente de la casa anterior, toda ella de adobe también. El dueño de la casa de atrás no era amigo de Jaime, sólo conocido. Sin embargo, su agrado por esa barda y su generosidad cuando Jaime se cambió construyendo una casa más o menos moderna en vez de la antigua de adobe, lo habían llevado a quitar al cabo de algún tiempo la tela de alambre cubierta de hiedra colocada al mandar construir Jaime su casa. Así él podía agrandar el tamaño de su jardín uniéndolo imaginariamente a los de las tres casas vecinas vistos con entera libertad. No podía ver el piso ni las flores, pero sí los árboles y fragmentos de las casas pintadas de blanco como la suya y cuyas chimeneas dejaban escapar una delgada columna de humo durante el invierno cuando el cielo estaba muy diáfano y todavía no anochecía. También se veían las copas de los árboles de las casas indistinguibles de al lado. Era como vivir fuera de la ciudad.

Las jacarandas, muy grandes en dos de esos jardines, perdían las hojas en otoño, podían verse las delga-

das ramas de sus copas y cómo empezaban a florecer antes de la primavera. Ni los pinos ni los rectos y oscuros cipreses perdían las hojas. En la actualidad Jaime no estaba escribiendo nada y tenía mucho tiempo libre. Sus hijos, mayores y casados, vivían fuera y la que fuese su mujer se separó de él mucho antes y se había casado de nuevo. Jaime veía de vez en cuando a la nueva pareja y recordaba mucho a sus hijos, siempre en presente. Es la ventaja de la memoria sobre la mera realidad: el recuerdo se mantiene siempre en presente. Ya lo dice Proust: "No se pueden poner en la realidad los cuadros de la memoria." Una cita muy favorecida por Jaime, quien estaba convencido de su verdad. Por algo, para recuperar el tiempo, Proust se tiene que salir del tiempo y dedicarse a escribir su novela.

Visitaba muy poca gente a Jaime a pesar de que contaba con una cocinera espléndida y podía conversar de una manera casi tan atractiva como lo era la comida de su casa. Él se decía: las enormes distancias de la ciudad; pero varios de sus amigos habían muerto y otros vivían fuera. Jaime no pensaba en eso, sólo no estaba seguro de tener razón. Quizá no estaba seguro de nada. Esta inseguridad abarcaba las obras realizadas. Por fortuna, gozaba mucho con la contemplación. Además de admirar su jardín y los jardines adyacentes visitaba muchas galerías y museos y hasta de vez en cuando iba al cine. También leía sin descanso. Las obras de arte, en los libros, en los cuadros, en las esculturas, pueden tener un pasado siempre presente. En este momento, Jaime estaba haciendo las tres cosas: interrumpía la lectura para recordar y ver. Había dejado el relato de Peter Handke que estaba leyendo e imitando al relato, un relato que se basaba en la contemplación en su carácter esencialmente descriptivo, veía su jardín y al contemplar recordaba.

El jardín era un jardín trasero. Jaime estaba sentado en un cómodo sillón negro colocado sobre la breve terraza. El sillón había sido sacado de la sala; la terraza era de mosaicos rojos. En el jardín había, en el extremo derecho para la posición de Jaime, una alta buganvilla a lo largo de tres pisos gracias a que su vecino, por ese

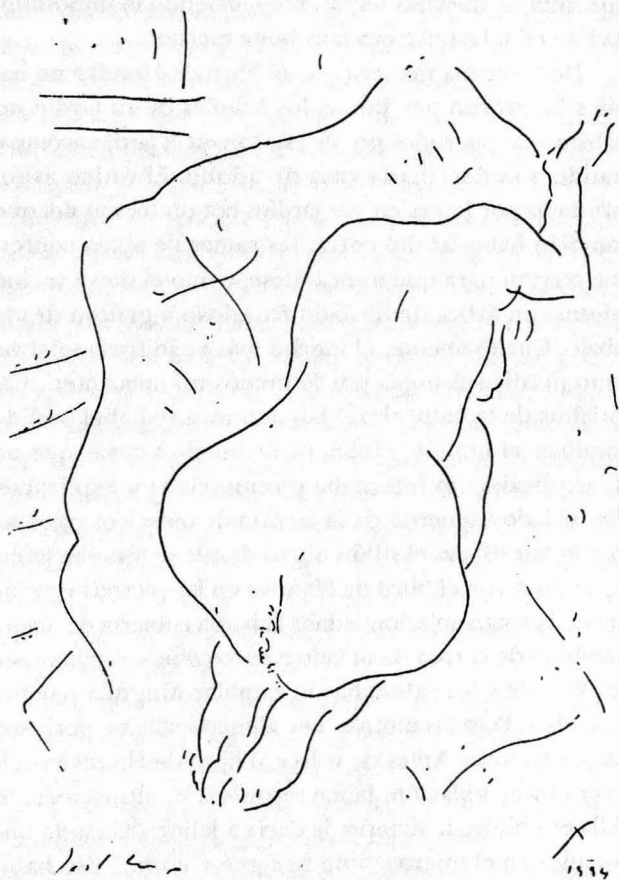
lado, era pintor y tenía un estudio ocupando casi todo el tercer piso de su casa. Este pintor era amigo de Jaime, pero su mujer evitaba las visitas debido a la mutua y desmedida afición a la bebida del pintor y de Jaime. Más allá de la buganvilia, lo separaba de esa otra casa, con chimenea también e igual en eso a la de Jaime, una barda no de adobe sino cubierta de hiedra. El pintor no se llevaba con el dueño de la casa de atrás y su barda era muy alta. También estaba cubierta de hiedra y desde la terraza del tercer piso al final de su estudio, el pintor saludaba muchas veces a Jaime con una mano y una cerveza en la otra. Un enorme fresno separaba esa terraza de la barda. Perdía las hojas muy pronto. Jaime las veía caer manchando de amarillo el verde pasto de su jardín. Del mismo modo que la lluvia, las hojas caían con un suave rumor de una manera intermitente, aún más silenciosa que la lluvia.

Sentado en su sillón negro sobre los mosaicos rojos, con el libro de Peter Handke en las piernas, Jaime podía ver los árboles de las casas vecinas sin distinguir a cuáles pertenecían. Casi siempre pensaba la misma obviedad al verlos: nada me pertenece y vivo en un ambiente boscoso viendo las copas de los árboles, no como si estuviera en un bosque donde sólo se pueden ver las copas desde alguna elevación, sino sentado en la terraza de mi jardín. En seguida, llevado por su afán de precisión, agregaba: también las veo desde la terraza del segundo piso.

En el jardín de la última y más grande de las casas había un alto, enorme ciprés devorado por la hiedra; sólo se podían ver sus últimas ramas secas ya. A Jaime le gustaba el aspecto de ese ciprés oculto por la hiedra y probablemente seco por entero bajo ella; pero despreciaba a los desconocidos dueños de esa enorme casa de tres pisos por la fealdad de los fragmentos que podía ver y por la ampulosa protección de la barda vista desde la calle estrecha y empedrada que llegaba hasta la oficina de correos del antiguo barrio. Al pensar en esa oficina de correos, Jaime la unía, por una gratuita asociación, a dos personajes de Strindberg siempre esperando a que abrieran la oficina de correos y se llenaba de satisfacción. Strindberg viejo, solitario, muy guapo, tocando Beethoven en el piano a solas en su casa mientras bebía whisky como lo confesaba en una entrevista o paseando como un fantasma de sombrero de copa entre la nieve de Estocolmo, tal como Jaime lo había visto en una fotografía, se había convertido en uno de sus personajes o siempre había sido uno de sus personajes. En cambio no era gratuito sino asociado con la fealdad de la casa y su alta barda protegida por lanzas, el conocimiento de la corrupta actividad política de su dueño. De la segunda casa habían pasado casi tres años antes de que Jaime pudiese ver a alguien: una mujer vestida de oscuro, bajando por algunas escaleras, que deberían estar al aire libre, hasta el jardín. Descubrir a esa figura inesperada

bajando por unas inesperadas escaleras o lo que debían ser unas escaleras, le hizo pensar, gratuitamente también, en un cuadro de Balthus en el que todo era misterioso a base de ser común. No sabía nada sobre los que vivían en esa casa. De la inmediata, conocía al dueño y a sus hijas, pero la barda de adobe bastaba para mantener la mutua intimidad del solitario Jaime y la familia del otro, cuyas hijas organizaban ruidosas fiestas de vez en cuando, sin que a Jaime se le ocurriese protestar por las molestias que le ocasionaba el ruido.

El jardín de Jaime tenía un pino pegado a la casa. Había tenido que mandar cortar dos de sus ramas porque se inclinaron peligrosamente sobre la terraza superior. Los troncos sin ramas pero no secos, como había probado el hijo de Jaime al hacer ociosamente una cortada en



una de ellas y ver salir la resina, estaban cubiertos de buganvilia. En el jardín había pasto y algunas flores tropicales traídas de su pueblo por la cocinera; dos ciruelos sin hojas actualmente, dos higueras de ramas retorcidas y con las pocas grandes hojas que sobrevivían amarillas ya; un alto aguacate que nunca daba frutos y cuyo tronco estaba desprovisto de todas las ramas bajas por órdenes de Jaime de manera que se veía muy esbelto con su alto penacho de hojas siempre verdes al final y el inclinado tronco bellísimo, cubierto de musgo, de un chabacano al que la edad había matado, con sólo dos delgadas ramas secas también creciendo por el lado contrario que el tronco. El árbol había sido conserva-

do como si fuera una estatua. Le gustaba mucho a Jaime por su belleza natural y porque le recordaba un cuadro de Van Gogh con un sembrador y un árbol inclinado. En el libro de Peter Handke que Jaime estaba leyendo, uno de los relatos era casi exclusivamente sobre Cézanne y el monte que le sirviese tantas veces de modelo. El pintor le servía a su vez a Handke de motivo para celebrar a la naturaleza y a la vida campesina ligada a la tierra. Se mencionaba a Van Gogh usando la opinión de un crítico para considerarlo demasiado literario. Jaime no estaba de acuerdo: también Handke al hacer literatura utilizaba medios plásticos, creando imágenes con las palabras. ¿Por qué Van Gogh al hacer imágenes no tenía derecho a ser literario?; pero esto no disminuía su deslumbrada admiración por el relato de Handke, al que hubiese querido imitar, reconociendo la imposibilidad de ello: Handke era muy buen escritor.

De la misma manera que el libro de Handke no había sido escrito por Jaime, los árboles de su jardín no habían sido plantados por él, estaban en el jardín acompañando a la derribada casa de adobe. El único árbol plantado por Jaime en ese jardín, era un fresno del que también había hecho cortar las ramas de abajo conforme crecían para que nunca fuese, como el de su vecino pintor, un árbol demasiado frondoso y grueso desde abajo. Curiosamente, el mucho más viejo fresno del vecino perdía sus hojas por lo menos un mes antes. ¡Caprichos de la naturaleza! Jaime nunca se había podido explicar el motivo. Había otras muchas cosas que no se explicaba, no intentaba o renunciaba a explicarse. Por el lado izquierdo de la terraza de mosaicos rojos sobre la que estaba el sillón negro donde se sentaba Jaime leyendo o con el libro de Handke en las piernas y perdido en la contemplación, estaba la barda cubierta de hiedra también de la casa de al lado a cuyos dueños había visto en la calle y los saludaba sin cambiar ninguna palabra con ellos. Pero los motivos que alimentan la memoria son impredecibles. Antes de volver al libro de Handke o a la mera contemplación, Jaime recordó a su última amante. Ella era bióloga. Siempre le decía a Jaime: "Cuando uno ve algo en el microscopio se sigue viendo." Eso había ocurrido con ellos. Empezaron algo y siguieron... ¿Por qué había terminado? ¿Por qué se apartaron del microscopio? Recordar a María, esa amante, la amante, le hizo pensar a Jaime en su antigua casa. María, su amante, estaba unida por completo a la época en esa casa. Así era, al menos, como las recordaba.

Esa casa estaba en un callejón que daba a una gran avenida. El callejón era muy corto y por la parte de atrás podía decirse que empezaba el *lumpen* con abundantes pulquerías, tendajones y vecindades de todo tipo. Estaba cerca de la Universidad Nacional, donde María trabajaba como investigadora. Era de un solo piso con excepción del cuarto de la misma cocinera que trabajaba ahora para Jaime. Ella limpiaba también la casa y a su

cuarto se llegaba por una escalera de caracol. Para subir a la azotea de la casa se tenía que pasar frente a ese cuarto. Abajo estaban los lavaderos y dos tanques de gas. La casa tenía un jardín adelante, muy pequeño, otro atrás un poco más grande. En el recuerdo Jaime podía verlo nítidamente. Y en el recuerdo agregaba otras cosas ocurridas en esa misma casa. Sobre el callejón, en el extremo final de la barda de ladrillos rojos había dos nísperos, no muy altos, con pequeños frutos en la primavera. Se entraba a la casa no por un portón de madera sino por una ancha puerta de lámina pintada de negro. Sobre esa puerta los niños cuyos gritos se oían en la calle y los balonazos en la puerta, sin que Jaime lo pudiese evitar, habían dibujado con gis una gran cruz. Jaime nunca la quitó. ¿Era un símbolo? ¿De qué? En su infancia Jaime había sido creyente, pero ya no lo era. La única eternidad es la que había pasado desde que dejara esa casa. ¡Cuánto tiempo! ¡No se podía creer!

La ciudad era mucho más habitable. Por la avenida de la que partía el callejón los automóviles circulaban en ambos sentidos. "Qué se hizo el rey Don Juan / Los Infantes de Aragón qué se hicieron..."

Vencida la amplia puerta de lámina negra, tan amplia porque por ella debería entrar un automóvil, se hallaba una suerte de calle de cemento sin pintar que hacía las veces de garaje y al que, algunas veces, Jaime sacaba el mismo sillón negro forrado entonces de rojo. Desde él, cuando no estaba leyendo sobre todo Klossowski, Bataille, Blanchot, en vez de Peter Handke, Jaime contemplaba la jacaranda plantada por él mismo. Era el único árbol en ese jardín sin mucho espacio. Por dentro, la barda estaba cubierta de hiedra y el jardín también tenía pasto. Jaime había utilizado para relatar un sueño una escena vista en ese jardín: María y un amigo llamado Manuel, una vez que se fue la luz, examinaron si no se había fundido un fusible en la caja negra que estaba en la barda y Jaime los contempló haciendo esa tarea sin atreverse a intervenir, reconociendo su torpeza y sin mencionar su miedo a todo lo que fuese electricidad. Varios geranios llegaban casi hasta el techo de la casa, atravesando una estrecha ventana terminada en forma de arco y con barrotes. Por la parte de atrás el jardín tenía un viejo trueno, un esbelto líquámbar y el tronco seco, muy pequeño, menos alto que Jaime, del que en otro tiempo, antes de que Jaime llegase a vivir en esa casa, debería haber sido otro níspero. Jaime lo había cubierto con las mismas hiedras que tapaban la barda contraria al cuarto de la cocinera y cubrían la del fondo. Algunos domingos, María llegaba con su hijo y una comida de mariscos y cangrejos o una paella, compradas en diferentes lugares. Entonces comían afuera en el jardín de adelante sobre la calle cubierta de cemento o atrás sobre la estrecha hilera de mosaicos amarillos a la que se abría la puerta de la cocina y frente a la ventana cubierta de barrotes del cuarto de Jaime. La cocinera no

tomaba a mal que la comida llegase preparada. Era una de las ceremonias de los domingos en esa familia atea. Servía las comidas con la eficacia de siempre. María y Jaime, después de los *gin & tonics*, tomaban mucho vino blanco o tinto según los platillos y siempre terminaban un poco borrachos. Desde el jardín, del otro lado del estrecho y empedrado callejón, se veía una alta barda de la que sobresalía la copa de un eucalipto.

—Nada me gusta tanto como el cielo azul con algunas nubes blancas más allá de ese eucalipto —comentaba una y otra vez Jaime.

—Me parece que ya te lo he oído decir antes —contestaba María.

María y Jaime se conocieron un sábado por la noche en la casa de un amigo mutuo. Era una fiesta. Desde que la vio, Jaime se enamoró de María. Lo cual es una manera de decir que tardó mucho en animarse a sacarla a bailar. María se pegaba al bailar de una manera fascinante. No eran sólo las piernas las que se cruzaban. Era como si María se estuviese ofreciendo por entero. Jaime ya lo había admirado observándola bailar con otros. Pero esto, precisamente, había aumentado su indecisión. ¿Si no hiciera lo mismo con él? Lo hizo y ya no se separaron más. Mientras comían, con María sentada en un sillón, Jaime en el brazo de ese mismo sillón y los platos en la mano o sobre las piernas, María le contó "todo" a Jaime. Era divorciada, tenía un hijo, era bióloga, trabajaba en la Universidad. La ocupación de Jaime no se podía decir tan fácilmente. ¿A qué se dedicaba en verdad? No era capaz de confesar que trataba de ser escritor. Le comentó a María que él también trabajaba en la Universidad como burócrata haciendo una revista del Departamento de Difusión Cultural. Declaró una coincidencia: también acababa de divorciarse. Pero no era cierto. Jaime nunca se había ocupado de hacer los trámites necesarios para el divorcio; en aquel entonces sólo estaba separado.

En tanto, después de este intercambio de confesiones, María alzó la cara hacia él. ¿Qué es más importante, tratar de fijar el cambiante color de sus ojos, decir como lo hace Flaubert con respecto a Emma Bovary, la primera vez que la menciona, que el color de esos ojos estaba definido por sus largas pestañas o tratar de ser original y renunciar a describir sus ojos, no hablar de sus pestañas y decir que estaban definidos por el valor de sugestión de su mirada? De la manera de bailar dándose simbólicamente con un supuesto abandono o descuido de sí, a los ojos y las pestañas. ¿De lo crudamente sensual a lo puramente espiritual? Ésa es la mejor descripción de María: ella pasaba de lo espiritual a lo sensual, sin ninguna pausa. O mejor dicho, en ella lo sensual era espiritual y lo espiritual sensual. La sensualidad y la espiritualidad formaban esa totalidad llamada María con mucho de ángel y mucho de demonio. ¿Pero quién sabe lo que es un ángel o lo que es un demonio en estos

tiempos sin fe? Antes todo estaba establecido y tal vez por eso se podía definir. ¿No estamos explicando falazmente a los escritores de antaño para justificar nuestras ineptitudes? Piénsese en la suprema habilidad de Thomas Mann como retratista, en el gozoso cuidado de Nabokov, quien decía despreciar a Thomas Mann, igual que lo decía de casi todos los demás escritores, o en los recursos actuales de Peter Handke. Sin embargo, ya Musil sólo dice: "¿Cómo sonreía Agathe?", y la pregunta es la respuesta. No trata de definir lo imposible. ¿Entonces para qué hablar de María? Exactamente porque describirla no la agota y ella en sí misma buscaba ser sólo una posibilidad destinada a los que supiesen verla. Hablar de María, por tanto, es hablar de lo imposible, hecho concreto por ella, mostrándolo como posible.

Están en el sillón y de vez en cuando ella levanta la cara hacia Jaime. Están en el sillón y ella se inclina para dejar su plato en el piso. Jaime puede ver la espalda que ha sentido en su mano. María está vestida de negro, su vestido no tiene ningún adorno, sólo deja desnuda su espalda un amplio escote en triángulo y la falda es triangular. No usa medias. Sus zapatos son negros. El negro hace su sensible y atractiva piel blanca mate aún más evidente. ¿Por qué no permitirse hablar también de la sensualidad de su boca con el labio inferior partido? María levanta del piso su plato y lo pone junto al de Jaime sobre una mesilla. Bailan mucho otra vez. Jaime aunque está seguro de la aceptación de María no se decide a besarla en la boca. No queda casi nadie en la fiesta cuando salen. Ella tiene automóvil y lo ha llevado. Jaime observa cada uno de sus movimientos al subirse al automóvil y ponerse frente al volante. Su larga mano saliendo por la ventanilla para decirle adiós. Han quedado de verse dos días después en la Universidad, por la tarde, cerca del anochecer, en la puerta del instituto donde María trabaja.

Cuando estaba casado, Jaime vivía en el séptimo piso de un edificio frente a un parque. Le gustaban mucho sus hijos, su mujer, el parque inmenso, con muchos árboles de todos tipos, lago artificial, patos, cisnes, serpenteantes senderos de mosaicos rojos —¿imitó esos mosaicos rojos en su casa Jaime?— con bancas de cemento cubiertas con techos de dos aguas al lado y letreros copiados por Malcolm Lowry en su novela: "¿Le gusta este jardín que es suyo? ¡Evite que sus hijos lo destruyan!", y hasta el departamento. ¿Por qué se separó entonces? Lo separaron, Jaime nunca fue totalmente fiel, pero no puede decidir por qué; sólo sabe que la que fue su mujer debería estar enterada de algo y tener razón. Pero es igualmente cierta la obligación de no renunciar a las idiosincrasias personales. Manera de caracterizar irónicamente al personaje. Éste es un recurso tomado de Musil. El autor se promete no hacer más referencias literarias, aunque no está seguro de ser capaz de cumplir su promesa. ¿Está seguro de algo?

Dos días después de la fiesta, Jaime pasó por María. Estaba vestida con una falda gris y una blusa gris; un gris más claro que el de la falda. Las faldas empezaban a usarse hasta medio muslo entonces. Fueron al cine y después a un restorán y después... Jaime acababa de encontrar y alquilar de inmediato la casa de un solo piso en el callejón empedrado y acababa de encontrar su cocinera. Pero ella ya estaba dormida. Habían usado el automóvil de María y ese automóvil fue el que se quedó frente a la puerta de lámina negra en el estrecho callejón. Una noche inolvidable. María se desvestía muy rápidamente sin que esto impidiera advertir el carácter de sus gestos y desnuda era aun más bella. Jaime desde esa noche ya no pudo pensar en su cama sin ella. María llevó a Jaime a buscar su automóvil en la Ciudad Universitaria. Ésta estaba cerrada. No pudieron entrar a recoger el automóvil a pesar de sus muchas súplicas y hasta el intento de sobornar a uno de los vigilantes.

—Mis compañeros se darían cuenta, señor. Es imposible —dijo el vigilante.

María dejó a Jaime en la puerta de su casa y se fue a su departamento.

Al día siguiente comieron juntos. María no había llevado automóvil tal como lo habían decidido desde la noche anterior y se fueron a la pequeña casa en el de Jaime. Tal fue el principio de una larga, muy larga serie de reuniones jamás separadas ni por un día. ¿Puede hablarse de un encuentro? Desde el hallazgo de la casa Jaime había tenido varias amantes y siempre las consideraba idiotas. María no era idiota, tal vez tampoco inteligente, pero sí lo suficientemente hábil y experimentada para parecer inteligente. Entonces el idiota al no darse cuenta sería Jaime. Quizá... Por lo menos puede afirmarse la capacidad por parte de María para advertir el deslumbramiento inicial de Jaime y mantenerlo. A veces iban al departamento de María. Jaime conoció a su hijo. María tardó mucho más en conocer a los de Jaime. Él iba muy seguido a su antiguo departamento frente al parque y sus hijos nunca iban los sábados y domingos o a las horas de visita de María entre semana. María preguntaba sólo por ellos y se conformaba o pretendía conformarse con las vagas respuestas de Jaime. En una ocasión, en un restorán, hablando de todo tipo de temas, hasta tratando de explicarle algo de biología a Jaime, le había escuchado decir: "Los hijos son sagrados." Y no lo olvidaba. En cambio, conocía a un número cada vez mayor de los amigos de Jaime, algunas de sus amigas y siempre les dedicaba frases capaces de anularlas por completo apenas se retiraban.

Los vestidos eran cada vez más cortos. María, mujer independiente, conocedora y dueña de su propia sensualidad, no ignoraba contar con el apoyo incondicional de Jaime para utilizar esa circunstancia. En una boutique, situada frente a un gran almacén, se compró, acompañada por Jaime, tres vestidos exactamente iguales

en su corte y diferentes en el color. Uno era gris oscuro, otro color arena y otro verde oscuro. Los vestidos tenían mangas largas, pero por lo corto de sus faldas y la manera de ceñirse al cuerpo eran muy atrevidos. Tenían botones por el frente y María los usaba siempre con botas. Empezó con los botones abrochados hasta el cuello y "no tuvo más remedio", con una sonrisa interior de satisfacción, que seguir la petición de Jaime de desabrocharse dos y luego tres.

Manuel Contreras, uno de los íntimos amigos de Jaime, homosexual y admirador platónico de María con lo que el medio de poseerla era Jaime, les recordó la invitación a la lujosa casa de una dama, casada, con cuatro hijos, pero bella aún, que pretendía ser una especie de Diótima. María fue con su vestido gris abrochado hasta el cuello y con botas, por supuesto. La fiesta se celebraba en un amplio segundo piso al cual se llegaba por unas rectas escaleras de bruñida madera. El atractivo principal de la fiesta era el anuncio de contar con la presencia de un arzobispo liberal muy de moda. María, científica atea, aprobó con satisfacción la pregunta de Jaime al arzobispo cuando la dama dueña de la casa había reunido a un grupo de invitados a la reunión alrededor del arzobispo, quien había brillado con todo su morado esplendor:

—Sé todo con respecto a la difícil situación de los pobres en Latinoamérica, mi pregunta es otra: ¿Usted cree en Dios?

El arzobispo ni siquiera se dignó contestar y la que brilló realmente en esa fiesta no fue la religión católica liberal, sino otra liberal: María. El vestido cerrado pasó a tener dos botones abiertos y muy pronto cuatro, con lo cual además de las maravillosas piernas resaltadas por las botas y descubiertas casi enteramente por la corta falda, podían verse hasta los pezones. María bailó con todo mundo, inclusive con el arriesgado editor que había publicado las dos primeras novelas de Jaime después del éxito de sus dos primeros libros de cuentos. Sentado junto a ella, viendo bailar o más exactamente coquetear o seducir a María, Jaime escuchó complacido y orgulloso el comentario de otra dama amiga de la dueña de la casa:

—El vestido de María parece una camiseta y ella lo usa peor aun.

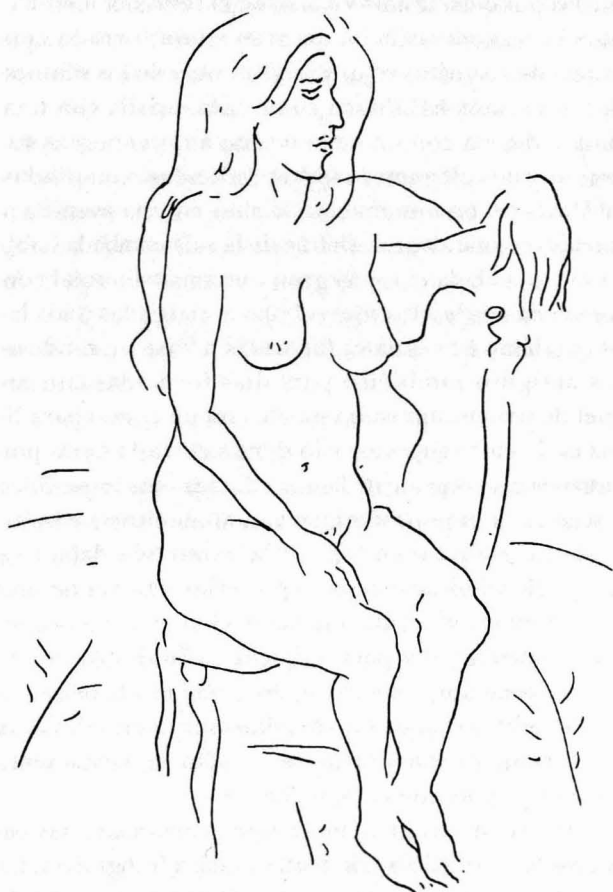
¿Qué original? El odio disfrazado de virtud provocado por María en las mujeres era una de sus cualidades. Manuel Contreras fue el que se empeñó en que María, Jaime y él se fueran cuando la casa estaba ya casi vacía y ellos muy borrachos. Bajar las bruñidas y rectas escaleras fue una hazaña. Jaime se estrelló la frente contra el vidrio delantero del pequeño automóvil de Manuel después de uno de los gratuitos e inesperados frenazos de él. María, sentada atrás, le sobó la frente a Jaime hasta la llegada a la casa de él. El golpe no era para tanto, fue más espectacular que doloroso, pero las manos de María... Eran tan agradables en su frente como

colocadas detrás del cuello de otros mientras bailaba o quitándose el pequeño vestido, las botas y los mínimos calzones en la casa de Jaime. Viéndola desde su cama, Jaime, borracho, no dejó de volver a pensar que María sabía desvestirse como nadie y luego su desnudez, además de su belleza natural, su blanca piel mate, sus pequeños pechos, su amplia espalda y estrecha cintura, el firme trazo de sus caderas, sus largas piernas rematando en los inmaculados pies delgados con las uñas sin pintar como corresponde a una mujer dedicada a la ciencia, estaba enriquecida por cada uno de sus gestos, los cuales nunca fingían pudor, sino la hacían más descarada. (Con respecto a esta última palabra, cabe una reflexión de índole moral: las mujeres decentes no le interesan a nadie.)

La relación se prolongaba, se prolongaba. María hasta le enseñó cómo cocinar platos franceses, italianos, españoles, chinos y de muchos otros países exóticos a la cocinera de Jaime. "Toda buena bióloga es también buena cocinera." María le regaló a Jaime una gata negra, comprada cuando era muy chica, por quince pesos en una tortería junto al lago artificial del bosque donde llevaba a remar a su hijo. Era una gatita muy bonita. Jaime, por espíritu de contradicción, comentó su preferencia por los gatos. (Muy pronto se demostró su equivocación también en esto.) Le pusieron a la gata Clarisa, no por espíritu de contradicción porque fuese negra, sino en honor del personaje de Musil. Jaime insistió en que la gata debería llamarse Clarisse. María opinó que había que nacionalizar el nombre. La resistencia de Jaime fue frágil: la gata se llamó Clarisa. Muy pronto tuvo gatitos. Se quedaron con un gato negro y le pusieron, por exigencia de Jaime, Moosbrugger, nombre imposible de nacionalizar. El gato, a diferencia del personaje de Musil, no asesinó a ninguna puta: murió o se perdió muy pronto persiguiendo gatas. La siguiente vez que Clarisa tuvo gatitos se quedaron con otra gata negra y le pusieron Alpha, el personaje femenino de una obra de teatro de Musil. María admitió que incluso pensaba el nombre con "ph" por la letra griega. Siguieron teniendo gatas siempre con nombres literarios. Todas se habían muerto ya y estaban enterradas en el jardín de la nueva casa. Los hijos de Jaime ya conocían a María. Ella y Jaime hacían muchas cenas en la casa. Iban en su mayoría parejas y sola una mujer de más de cincuenta años, viuda, empeñada en disimular su belleza vistiéndose como una zarrapastrosa.

El sillón forrado de rojo en esa casa y de negro en la otra siempre fue parte de un grupo de tres, igual en eso a los vestidos "como camisetas" de María. Dos de ellos estaban en el vestíbulo, donde igualmente había chimenea. Jaime se llevó la protección de cerrada tela de alambre entretejido a su nueva casa como recuerdo. Ninguna puerta ni pared, sólo un amplio arco simulado separaba a ese vestíbulo del comedor. En él estaba un

mueble que de niño le servía de chifonier a Jaime. Siempre, igual que tantas otras cosas, menos sus mujeres, había conservado ese mueble en el cual María ahora guardaba los cubiertos, platos, vasos y copas en la parte superior mucho más grande y que se abría en escuadra hacia abajo, y Jaime, cada quien sus manías, revistas viejas con fotografías olvidadas y artículos suyos no menos olvidados, en los tres cajones de abajo; un archivero metálico de oficina regalado a Jaime por su antigua mujer para conservar copias de sus originales; varios cuadros de amigos de Jaime; una mesa redonda sin pintar cubierta con una tela amarillo oscuro que llegaba hasta el piso convirtiéndola en lo que los españoles llamarían una mesa camilla y cuatro sillas de asientos y respaldo de paja alrededor de esa mesa. En la parte delantera del



vestíbulo se encontraba, además de los sillones rojos, un mueble de madera, regalo de María, donde se ponían los discos y sobre el cual estaba el tocadiscos,

La casa era un rectángulo perfecto. Del otro lado del vestíbulo estaba la sala a la que se entraba por una puerta estrecha, pero en una de cuyas paredes había una abertura con la parte superior arqueada, sin vidrios aunque pareciese una ventana, a través de la cual podían verse todo el vestíbulo, el comedor y la sala. En la sala se encontraban los libreros de Jaime. Eran tres y de diferentes alturas. Uno de ellos estaba pegado a la pared que cerraba la sala, otro en la pared donde se hallaba la falsa ventana y el tercero al lado de la ventana

verdadera atravesada por los geranios. Junto a este libre-ro estaba la mesa de trabajo de Jaime, una mesa muy grande, rectangular, de la cual Jaime sólo usaba el extremo izquierdo por lo que había una silla colocada enfrente. En esa parte de la mesa estaba una pequeña máquina de escribir portátil o diferentes cuadernos con la misma forma siempre, de pasta amarilla y con las hojas blancas. Lo demás de esa gran mesa estaba cubierto con diccionarios, papeles sueltos, libros siempre cambiantes, tinteros, diferentes botes de porcelana antiguos con plumas de todo tipo pegados a la pared y una lámpara formada con un candelabro antiguo del cual se conservaba la pátina y una pantalla negra. Del otro lado de la ventana, por encima de la mesa, en parte, la pared estaba cubierta con múltiples retratos de escritores admirados por el habitante de la casa; el resto del mobiliario de la sala consistía en un gran sillón forrado con una tela de cuadritos rojos y negros, otro de los sillones rojos, una cama habilitada como sofá tapada con una manta indígena con un bello diseño a rayas negras sobre rojo y dos elegantes mesitas redondas, compradas por María no en una mueblería sino en una avenida a vendedores ambulantes. Detrás de la sala estaba la habitación amueblada con una gran cama matrimonial con sobrecama verde, dos mesas bajas y alargadas a los lados con lámparas iguales formadas a base de candelabros antiguos también y pantallas formadas con un papel de pergamino y un mueble con un tramo para libros en la parte superior y lo demás cerrado lleno por dentro de recortes amarillentos y fotografías imposibles de reconocer, importantes, tal vez, al publicarse e inútiles ahora. Había un clóset en la pared que daba a la sala, podía admirarse el patio posterior a través de una amplia ventana enrejada. Esa habitación tenía un pequeño baño detrás y dos puertas que la comunicaban con la sala y el comedor respectivamente. Así era la pequeña casa; en ella pasaban sus sencillos por complejos días María, como dueña a pesar de ser sólo supuestamente visitante, y Jaime como habitante.

En vista de tener siempre tantos amigos en las cenas, María le regaló a Jaime una cámara fotográfica. La cámara era automática y muy sencilla: único tipo de objeto que Jaime, con su conocida y reconocida total falta de habilidad, podía manejar. A pesar de lo mucho que le gustaban las fotografías, él nunca había sido aficionado a tomarlas. Fue María la que lo impulsó. Retrataron a los visitantes, a María y a Jaime a solas, turnándose el uso de la cámara. Jaime retrató, con María contemplándolo admirada por su original idea, a Clarisa y Alpha trepadas en la jacaranda. Perdida cualquier referencia a su tamaño, las dos gatas negras parecían panteras y se veían aun más bellas. Esta belleza impulsó a Jaime, aficionado siempre a los tríos, a retratar a las gatas junto con María. ¿Puede culparse a la fotografía o ésta no hizo más que descubrirle a Jaime sus deseos secretos? María

ya había dado algunas pruebas de su complacencia en esta dirección, a pesar de su seriedad como bióloga o precisamente por su curiosidad de investigadora. Recordemos los vestidos regalados por Jaime; recordemos su mal comportamiento en la fiesta de la dama con pretensiones de deslumbrar a sus invitados, a la cual asistió el arzobispo y que resultó tan poco edificante con la tenaz contribución de María a este último hecho. Ahora deben seguir otras cosas como pruebas del carácter ejemplar de la pareja formada por María y Jaime, una inevitable pareja, una pareja verdadera, original y hasta envidiable. Jaime, llevado por la pasión, de las fotografías de grupo, empezó a tomarle fotografías a María. ¡Con cuánta naturalidad posaba! En la primera fotografía, María llevaba el vestido color arena, botas y estaba sentada en uno de los sillones rojos. Ésa fue la última fotografía del rollo y al llevarlo a revelar Jaime se quedó encantado contemplándola. Iba a tomarle muchas más. ¿Pero en qué situación y dónde?

—No me preguntes a mí, me avergüenza sólo pensarlo —dijo María con muy natural falsedad cuando Jaime se lo preguntó.

Él recordó todas las fotografías suyas que ella le había enseñado. ¿Por qué mentía? ¿Lo dejaba todo en manos de Jaime? Así tenía que ser el juego. Él estaba dispuesto a asumir la responsabilidad necesaria, por lo visto, para seguir jugando. Pongamos que los modelos sólo obedecen y a veces ni siquiera saben su papel de modelos, como los pequeños seres vistos en el microscopio, como las gatas sin referencia a su tamaño en las ramas de la jacaranda. Jaime empezó a tomarle múltiples fotografías a María, de la cara, de medio cuerpo, de cuerpo entero, en diferentes partes de la casa, en el jardín de atrás y de adelante, con cada vez menos ropa y finalmente desnuda.

Tanto él indicando las poses, como María obedeciendo o sugiriendo algunas por medio de sus movimientos naturales, eran responsables por igual. La responsabilidad de enseñar esas fotografías fue de María. La primera testigo elegida fue la señora guapa en secreto, de más de cincuenta años y vestida de una forma buscadamente descuidada. Ella era amiga de todo el grupo. Se llamaba Guillermina Kivi. Se sabía de ella que había estado casada, el apellido Kivi era de su marido, era viuda, nunca hablaba de esa época y no se le hacían preguntas. Nadie le decía Guillermina, unos pocos señora Kivi y la mayoría solamente Kivi.

—Kivi, te estoy esperando. ¿No vas a venir? —gritaba con voz estentórea e impaciente Manuel Contreras desde el callejón empedrado, sentado ya en su pequeño automóvil.

Pero eso era mucho después. El sonido de la voz y la escena completa sólo se le presentaban en el recuerdo a Jaime.

—Kivi, te estoy esperando. ¿No vas a venir?

El sillón negro, el libro de Peter Handke en sus muslos.

La señora Kivi mirando lenta, cuidadosa, ávidamente las fotografías. Los tres, María, Jaime y ella en la sala, después de cenar. María vestida, como tantas otras veces al salir del trabajo cuando iba a buscarla Jaime, con un suéter de cuello redondo medio gris, medio café, con una falda recta de igual color, con zapatos de tacón. Debajo del suéter se le señalaban los pezones. Jaime viéndola pensó en una pregunta nunca hecha: "¿Tienes muchos admiradores en el instituto de investigación?" Pero por lo pronto, de pie detrás del respaldo del sillón rojo, tanto ella como él estaban mirando a Kivi observar las fotografías. Kivi volvió a ver algunas antes de reunir las otra vez en un solo grupo. María y Jaime se dieron vuelta para quedar frente a ella. Kivi se quedó con el montón de fotografías sobre las piernas. María y Jaime se sentaron en la cama forrada con la manta roja y negra que hacía las veces de sofá.

—¿Qué te parecieron? —preguntó Jaime.

Interrogar a Kivi acostumbrada a ser testigo de todo sin que nadie le preguntase nada directamente podía ser una forma de placer por la obviedad con la que ella fingía no saber cuál debería ser su respuesta. El placer se encontraba en advertir la intencionada obviedad de su manera de fingir. Ella cruzó la pierna y se puso una mano sobre la evidente rotura en sus medias oscuras antes de responder:

—María se ve muy guapa.

—Lo es también en la vida real. Dime algo sólo sobre las fotografías —insistió Jaime.

—Está desnuda en muchas —comentó Kivi, sacando brevemente la lengua para mojarse los labios y mirando primero a María y luego a Jaime con la misma atención en sus brillantes y hermosos ojos oscuros puesta al repasar las fotografías. A ella también le satisfacía la insistencia de Jaime.

—Sí, ¿verdad? Y ¿cuál es tu opinión de María desnuda? Seguro ella quiere saberla. Por eso te enseñó las fotografías —siguió insistiendo Jaime, cada vez más interesado en la actitud de Kivi, descubriéndola y descubriendo, con profunda intensidad, su propio placer ante esa actitud.

María también miraba la cara de Kivi, las fotografías aparentemente olvidadas sobre su muslo y su mano tapando la rotura de la media. Todo era nuevo y podía considerarse meramente divertido y sin consecuencias: la actitud de Kivi, la curiosidad de María coincidiendo en esa curiosidad con la de Jaime. "Cuando uno ve algo en el microscopio se sigue viendo."

—Las fotografías comprueban lo que me había imaginado —contestó Kivi, como si estuviese asombrada de escucharse dando una opinión.

—¡Ah, te la habías imaginado! —dijo Jaime.

—Si tú lo dices —contestó Kivi, nerviosa.

—Yo no lo digo, lo dijiste tú —siguió Jaime.

Kivi no podía disimular su turbación. Su mano se retiró de la rotura en la media y empezó a pasar mecánicamente las fotografías como si toda su atención estuviese puesta en ellas. En tanto Kivi con la vista baja pasaba sin ver las fotografías, María, con la vista fija en la admiración de Jaime, se quitó el suéter, la falda, los zapatos, los calzones y se acostó de espaldas en la cama. Jaime se puso de pie. La espalda, la cintura, las caderas, las nalgas y las piernas de María, hacían pensar en la Venus de Velázquez, sin el espejo sostenido por un Eros para mostrar la cara del modelo representado a Venus reflejada en él.

—Mírala desnuda en la vida real, no en unas vicarias fotografías —dijo Jaime tomando prestado el adjetivo para las fotografías de la solapa de una novela suya.

Terminando la que podía ser nada más una forma de espera, Kivi levantó la vista. Miró tan larga y detenidamente a María como lo había hecho con las fotografías.

—¿Qué te parece? —preguntó Jaime mirando a Kivi, a María, a Kivi otra vez.

Ella no respondió, dejó las fotografías en una de las mesitas sin reparar en sus movimientos, se pasó la lengua por los labios, se tapó de nuevo la rotura de la media y siguió viendo con sus grandes ojos a María.

—¿Qué te parece? —repitió Jaime de pie todavía frente a la cama con la manta roja y negra que hacía las veces de sofá.

—Está de espaldas —contestó Kivi.

María se dio la vuelta.

Esa noche Jaime le tomó más fotografías a María con Kivi mirándola atentamente siempre y sin tocarla. Cuando el rollo se terminó y Jaime dejó la cámara sobre la mesita, María estaba de frente, acostada. Kivi se puso de pie.

—Debe ser muy tarde. Voy a llamar un taxi —dijo.

Mientras llegaba el taxi, María se volvió a vestir y no se habló más ni de ella ni de las fotografías. Apenas sonó el claxon del taxi, Kivi se puso de pie rápidamente.

La noche siguiente María y Jaime estaban invitados a cenar a la casa de un arquitecto y su mujer. La casa no estaba muy lejos y también se llegaba a ella por una estrecha pero mucho más larga calle empedrada. No hay que mencionar su carácter estrictamente moderno y funcional, basta con decir que el arquitecto la había diseñado. Todo era refinadamente estético. Se llegaba a la casa por una calle privada, propiedad de los dueños y bordeada de tupidas jacarandas. Desde esa calle se tocaba el timbre y había que bajar hasta el lugar donde estaba la casa por unas amplias y empinadas escaleras. El arquitecto se llamaba Tadeo Martínez del Oro, pertenecía a una distinguida familia y, como tantos otros arquitectos, pintaba por afición cuadros abstractos muy malos y muy parecidos unos a otros, pues todos seguían la misma fórmula. Sus ojos oscuros casi saltones y muy abiertos le daban una expresión inteligente. Tal vez lo

era; tal vez no. ¡Su vida entera obedecía tanto a un formato típico! Su mujer, una argentina cursi como sólo pueden serlo las del Cono Sur, con el singular nombre de Morela, nombre tomado de un cuento de Edgar Allan Poe, practicaba por afición la poesía y, por supuesto, traducía del francés y del inglés los textos más exquisitos. Una pareja intelectual y por tanto muy orgullosa de la amistad de Jaime. Él iba adecuadamente vestido con saco sport, pantalón negro y corbata del mismo color; María, no de acuerdo con su categoría de bióloga, sino de acuerdo con la nueva categoría adoptada por ella y aprobada por Jaime, con un vestido de seda discreto en su color y no en su forma. Al encargarlo a la modista que lo diseñó, María le había dicho: "Quiero ir prácticamente desnuda." La modista siguió, profesionalmente y con una secreta complacencia, su sugestión. El vestido, además de ser muy corto de acuerdo con las exigencias de la época, se ceñía mucho al cuerpo, tenía un enorme escote por delante y por detrás y sólo estaba unido a los amplios hombros de María por dos delgadísimos tirantes, los cuales se desprendían de alguno de los hombros con toda facilidad aparentemente, aunque era un gesto casi imperceptible de María el que provocaba esta operación, reconocida sólo por la atenta, siempre aprobatoria y gozosa mirada de Jaime.

Cuando María se desprendió del abrigo, Morela, envidiosa, no pudo dejar de decir:

—Yo tenía un vestido muy parecido, pero lo usaba con ropa interior.

—Yo también. Traigo calzones —contestó María.

—Me refiero a la parte de arriba. Yo usaba un bra-sier sin tirantes —siguió con un tono entre envidioso y admirativo Morela.

—Yo nunca he usado sostén. No tengo nada que sostener —contestó María.

Los ojos saltones de Tadeo estaban fijos en María; los de Jaime también y los dos escuchaban la conversación entre las mujeres. Después procedieron a sentarse. María en un sillón con los brazos siguiendo los de él; las piernas cruzadas dejaban ver casi por entero uno de sus muslos. Y sin embargo, la reunión prosiguió por los caminos habituales.

No fue habitual la conducta de María en la fiesta a la que fueron invitados en esa misma casa unas semanas después. Llevaba uno de sus vestidos "como camisetas". Era el verde en esta ocasión, pero abrochado hasta el cuello. El marido de la mujer que había opinado que los vestidos de María eran como camisetas, en un salón en el que sólo estaban él, María y Manuel, quien fue el que le contó toda la escena después a Jaime, dijo:

—Esos vestidos exteriormente son muy excitantes; pero luego las mujeres siempre traen algo abajo.

—No todas. Puedes comprobarlo —contestó María.

Y cuando regresaron al salón donde había muchos invitados, llevaba cuatro botones desabrochados. De

acuerdo con el relato de Manuel la escena había sido la siguiente: María no había movido los brazos mientras el hombre le desabrochaba los tres primeros botones. El hombre la contempló y consultó con Manuel:

—Ha dicho la verdad. ¿Seguimos adelante?

—Yo no sé, pero te aconsejaría hacerlo —contestó él.

El hombre le desabrochó el cuarto botón a María que se dejaba hacer, inmóvil como un objeto, dejando aparecer su cuerpo conforme la desabrochaban. El hombre la contemplaba largamente, según el relato de Manuel.

—Ya está bien así —dijo casi apesadumbrado, sin decidirse a ir más allá.

Regresaron a la otra sala. Fue la última vez que María y Jaime vieron a esa pareja. Pero todavía, cerca del final de la fiesta, Manuel le sugirió a María que hiciera un *strip-tease*. Tadeo estaba junto a ellos.

—Sí, sí —aprobó, en tanto hombre moderno y audaz.

No había ninguna música. Manuel y Tadeo empezaron a hacer ruidos con la boca palmeando al mismo tiempo. Jaime contemplaba la acción. María sólo se desabrochó un botón más del vestido y dijo, a pesar de que había bebido mucho, sus ojos brillaban y en sus labios empezaba a mostrarse una sonrisa:

—Mejor no.

Así terminó el frustrado *strip-tease*. A pesar de sus inmencionables deseos en sentido contrario, hasta Jaime tuvo que admitir que quizá estaba bien. ¿Qué hubiera hecho María una vez despojada del vestido y sin música? De las acciones inesperadas no puede saberse el final; por eso existen las costumbres establecidas. Una posible regla sobre el valor de las costumbres que el autor ha sacado de esta acción.

De regreso, en el automóvil, María, como de costumbre, adoptó un tono quejumbroso al decirle a Jaime:

—No debes dejarme hacer esas cosas.

—Sería incapaz —contestó Jaime en un inesperado arranque de sinceridad.

Otra noche una pareja amiga estaba invitada a cenar. María le dijo a Jaime que no pasara a buscarla; ella llegaría en su coche a la casa. Al llegar traía dos cajas. Jaime estaba leyendo acostado en la cama que hacía las veces de sofá. Dejó el libro al ver a María. Ella se acercó y sin darle tiempo de pararse le dio un ligero beso en la boca.

—No te muevas. Espérame aquí, voy a cambiarme al otro cuarto, a ver si te gusta lo que compré.

Mientras ella regresaba, Jaime volvió a tomar el libro para llegar a un punto y aparte. María entró. En vez del traje sastre de *tweed*, sin blusa, con la falda muy corta y estrecha, con zapatos de tacón, sin medias como siempre, traía ahora unas aparentemente simples y muy originales sandalias de cuero sin tacón; falda hasta los tobillos, jaspeada, de algodón; una blusa café claro, sin botones, amarrada de manera que la amplitud de su escote triangular dependía de la voluntad de quien la usa-

ba. La blusa no llegaba a la altura donde empezaba la falda, dejando por tanto un pedazo de piel desnudo. Alta, esbelta, con el pelo castaño atado por detrás para formar una cola de caballo, María tenía la belleza de siempre y una nueva belleza, aun más maliciosa. Jaime dejó el libro sobre el sofá, se puso de pie y la besó en la boca.

—¿Te gusta? —preguntó María.

—Yo no soy Kivi para interrogarme de ese modo —contestó Jaime haciéndose para atrás unos pasos—. Te imaginé desde el primer momento; lo que imaginaba resultó cierto y mi conocimiento implica esperar tus reacciones para tener alguna certeza.

María sonrió complacida.

—Me gustan tus mentiras porque parecen verdades.

Se sentó en el sillón; Jaime en el brazo de ese mismo sillón. Siguiendo un impulso natural, le metió la mano bajo la blusa a María. Ella lo dejó hacer levantando la cabeza.

—No empieces, espera.

Jaime se levantó y se sentó en el otro sillón para contemplarla. Los pies de María, el pequeño espacio desnudo de su piel entre la blusa y la falda, el escote de la blusa, su cara. ¿Cómo podía definirse su capacidad de provocación? ¿Era una disponibilidad encerrada en su aparente seriedad?

—¿En qué estás pensando? —preguntó María.

—En ti —contestó Jaime.

—¿En mí disfrazada a medias de gitana? —dijo María, levantándose la larga falda y volviendo a dejarla caer de inmediato.

—En ti como la dueña de esos gestos. Los espío siempre —contestó Jaime.

Esta vez fue María la que se levantó. Todavía no llegaba hasta Jaime cuando sonó el timbre. María cambió de dirección y fue a sentarse al sofá. La cocinera salió a abrir. Entraron Felisa y Eugenio Córdoba. Ya habían estado en la casa muchas veces en fiestas. En una de ellas, Eugenio le comentó elogiosamente a Felisa algo sobre el audaz vestido de María y su manera de enseñar los muslos al sentarse. Jaime lo escuchó y decidió invitarlos solos. Era una acción perfectamente posible. Se conocían desde antes que María y Jaime empezaran a estar juntos. Eugenio, además, trabajaba también en la Universidad en el mismo departamento que Jaime.

—¿Por qué tan serios? —dijo al entrar Eugenio.

—Los estábamos esperando —contestó Jaime poniéndose de pie.

—Eso me parece muy bien —comentó Eugenio—. Nosotros también estábamos esperando que nos invitaran solos algún día.

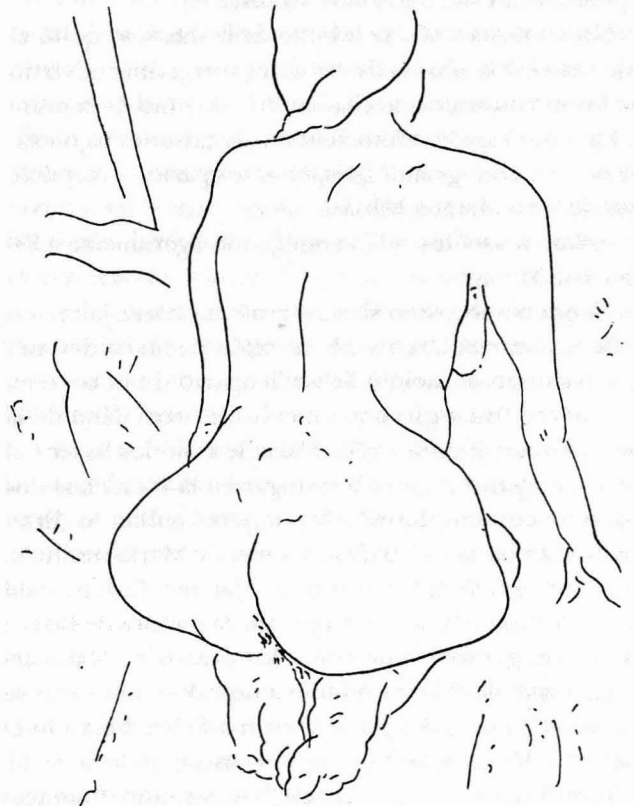
Como si fuese un gran chiste, todos se rieron.

Entonces María preguntó qué iban a beber.

—Vodka en las rocas —dijo Eugenio.

Cuando todos estaban sentados empezaron a beber.

Felisa no era una belleza, pero resultaba atractiva. Estaba vestida con un serio traje sastre con blusa blanca abajo, se dedicaba a la economía y las malas lenguas, entre las cuales se contaba Jaime, decían que su principal atractivo para Eugenio era el hecho de mantener la casa en unas condiciones económicas que Eugenio no podría soñar dado su empleo actual. Pero lo importante, en eso estaban de acuerdo tanto María como Jaime, era que formaban una pareja. El principal atractivo de Eugenio tampoco estaba en su físico, sino en su ausencia de pretensiones, aunque Jaime supiera de su seguridad en llegar a ser un gran escritor. El caso es que ahí estaban, los cuatro juntos. ¿Parejas desaparejas? No, puesto que estaban juntos. Tal vez el destino los había reunido. ¿Pero para qué?



Antes de pasar a la mesa, habían bebido en abundancia y Felisa, sin perder su seriedad, había elogiado en términos entusiastas el atuendo de María. No hay ni que decirlo: la cena fue espléndida. Rebanadas de robalo con cebolla y ajoli. Bebieron vino blanco y después del postre, coñac. De pronto, sin decir nada, María se levantó de la mesa y se perdió en el cuarto. Reapareció saliendo por la sala y se acercó a la mesa desde el vestíbulo. Las cintas con las que se cerraba la blusa estaban desabrochadas y se le veían por entero los pechos y el resto del torso. Sin detenerse, volvió a entrar al cuarto. Salió del mismo cuarto. Ahora su blusa estaba cerrada otra vez. Su momentánea aparición había sido, en efecto, como una aparición. Felisa no miró a nadie; Eugenio a Jaime. La aparición y desaparición se repitió varias veces. En alguna ocasión, María tenía el torso desnudo; en

otras las piernas. Unas veces se levantaba la falda; otras se desamarraba la blusa, la abría brevemente y volvía a cerrarla. Felisa seguía sus movimientos sin comentar nada. Jaime le preguntó a Eugenio:

—¿Qué te parece?

—Previsible en lo imprevisible —comentó sutilmente Eugenio.

La siguiente vez, María estaba totalmente vestida. Se dirigió al tocadiscos y puso un disco de la Sonora Matancera. Eugenio se levantó de la mesa y mientras María permanecía con la vista fija en el disco, le quitó la blusa y luego la falda. María se dejó hacer como si no se lo estuvieran haciendo a ella, sin apartar la mirada del tocadiscos.

Felisa y Jaime seguían en la mesa.

—Ahora tú —le dijo Jaime a Felisa.

Sin contestar, ella se levantó de la mesa, se quitó el traje sastre y la blusa. Usaba una *gaine*. Jaime advirtió que los movimientos de ella seguían el ritmo de la música. Le quitó la *gaine*. Pero Felisa traía calzones bajo ella. Sus pechos eran grandes. Eugenio se apartó, cediéndole lugar junto a María a Felisa.

—Bailen ustedes —dijo empujando ligeramente a Felisa hacia María.

Felisa actuó como si esperara esa orden. Jaime no podía prever cuál iba a ser la reacción de María después de toda su provocación. Felisa la apartó de su contemplación del disco girando en el tocadiscos, dándole la vuelta y acercándola a ella. María le echó los brazos al cuello. Eugenio regresó a su lugar en la mesa. Los dos hombres contemplaron a las mujeres bailando. Eran una bonita pareja dispareja. La piel de María resultaba más clara; Felisa era más robusta. Jaime y Eugenio, sin hablar, vieron cómo Felisa rodeaba la cintura de María; Jaime y Eugenio vieron cómo los brazos de María seguían alrededor de los hombros de Felisa. Sus caras se juntaron. Jaime y Eugenio vieron a Felisa besando el cuello de María. Las mujeres se besaron en la boca. Siguieron bailando hasta que el disco terminó. Entonces María se inclinó a buscar otro. Al levantarse, Felisa la abrazó por detrás y sus manos llegaron hasta los pechos de María. Ella no se opuso. El nuevo disco era de pseudozambas brasileñas, cantadas en inglés por una mujer, mucho más lento. Jaime y Eugenio las vieron, sin cambiar palabra. Luego Eugenio se levantó de la mesa, les quitó los calzones y regresó a su lugar. María y Felisa, como si no hubiesen registrado el gesto de Eugenio, bailaban casi sin moverse, estrechamente abrazadas y sin dejar de besarse en la boca. Después, seguían besándose en la boca, pero ahora estaban de rodillas y en seguida rodaban por el piso hasta quedarse quietas con Felisa sobre María. Dejaron de besarse, de abrazarse y la boca de Felisa descendió. María dio entonces un ligero grito tal vez de placer, tal vez sólo quejándose, se desprendió del cuerpo de Felisa y corrió hacia el cuarto.

Felisa la siguió lentamente. Jaime y Eugenio (¡al fin!) se levantaron de la mesa y entraron al cuarto. María y Felisa estaban abrazadas, los dedos de una entraban a la otra y hasta suspiraban. Jaime y Eugenio, ¡siempre vigilantes!, se colocaron a ambos lados de la cama y vieron a las dos mujeres hasta que ellas gritaron casi al unísono y se quedaron boca arriba, tomadas de la mano, mirando por primera vez a Jaime y a Eugenio, casi con asombro de encontrarlos ahí.

—Acuéstate con mi mujer —le pidió Eugenio a Jaime.

Él había estado observando o vigilando más las reacciones de María que las de Felisa. ¿Pero quién podía evitar que al mirar a una mirara a la otra? Felisa nunca había sido un prospecto elegible antes. En ese momento sus habilidades con María despertaban un ambiguo deseo. Obedeció a Eugenio y Eugenio, para el que María sí debía haber sido un prospecto inalcanzable hasta entonces, hizo lo mismo con la mujer de Jaime. *Todos somos asesinos* es el título de una película. Parodiándolo, podría decirse que todos eran culpables en este caso. ¿Pero cuándo había empezado todo? Quizá en diferente momento para cada uno de los protagonistas y, sin embargo, ahora todos eran iguales o muy semejantes en la cama del cuarto de la casa de Jaime, aunque los cuerpos fuesen tan diferentes entre sí. Al terminar, sin necesidad de ponerse de acuerdo, María y Jaime fingieron estar dormidos y, sin pretender despertarlos, Felisa y Eugenio se vistieron y salieron de la casa. Sólo entonces, tanto María como Jaime abandonaron su útil sueño fingido.

—¿Te gusté? —preguntó ella inmediatamente.

—Muchísimo —contestó Jaime.

Cada quien su obligación: la pregunta de ella era obligada; la respuesta de él también.

Entonces, estrechamente abrazados, se quedaron dormidos de a de veras.

“Cuando se descubre algo en el microscopio se sigue viendo.” El mundo es un laboratorio, diría el sabio autor como comentario. No fue la última vez que vieron a Felisa y Eugenio. Después también Eugenio fue solo y sucedió lo inevitable: los dos hombres se acostaron al mismo tiempo con María. Esta vez Eugenio no esperó a que María y Jaime fingieran estar dormidos. Se levantó, se vistió lentamente y se despidió con la misma lentitud dejándolos desnudos en la cama. María y Jaime aprovecharon la oportunidad para portarse como una pareja normal y volver al principio de su relación. Pero siempre se sigue viendo...

Vicente, otro amigo homosexual con el que por lo tanto no había ningún peligro pues Jaime no tenía ninguna curiosidad en ese sentido y María no le hubiese permitido tenerla, se presentó a visitarlos un día, más exactamente una noche, con su pareja. Él se llamaba Salvador. Fueron a un cine de arte a ver una película húngara, *Algo flota sobre el agua*, de la que sabían que la actriz principal era guapísima, salía desnuda y tenía

una escena muy erótica. Después, comentando la película y en especial la escena erótica con la guapísima actriz húngara, fueron a cenar y todavía a casa de Jaime. María se perdió en el cuarto y reapareció con la falda larga y una mascada alrededor de los pechos. ¿Para qué te exhibes delante de esa pareja de homosexuales?, pensó Jaime. Pero María amaba el arte por el arte y además no perdía nunca las esperanzas. Al final se demostró que tenía razón. Puso un disco y sacó a bailar a Salvador extendiendo el brazo hacia él. Salvador aceptó y Vicente lo miró asombrado. Bailaron muy poco antes de que Jaime le sugiriera a Salvador:

—Quítale la mascada y quítate tú la camisa.

¡Salvador lo hizo!

María le pasó los brazos alrededor de los hombros igual que a Felisa y Salvador le rodeó la cintura igual que Felisa. Vicente se levantó con el cigarro en la mano para quemarle la espalda a Salvador; pero desistió de su intento apenas Jaime le hizo un gesto negativo con la cabeza y la pareja siguió bailando en paz. Estaban en la sala. Jaime sentado en la cama que hacía las veces de sofá; Vicente en el sillón rojo. Cuando terminaron de bailar, María fue a colocarse en el sillón a cuadros rojos y negros, levantó un poco los pies, se puso los brazos bajo la cabeza y comentó:

—Yo no tengo ningún pudor.

Era obvio. Después de esa declaración tan evidente, María le sugirió a Salvador que trajese whisky con soda para todos. La proposición fue aceptada. Mientras Salvador salía de la sala, Jaime le preguntó a Vicente:

—¿Tú no bailas?

—A mí no me gustan las mujeres —contestó Vicente con la seriedad debida a cualquier declaración de principios.

Los tres se quedaron en su sitio mientras Salvador regresaba con los whiskys. María dejó que Salvador hiciera varios intentos de darle el vaso antes de agarrarlo y con él ya en la mano se levantó la falda.

—¿Te gustan mis piernas?

Por toda respuesta, Salvador la sacó a bailar de nuevo. Vicente ya no hacía movimientos reprobatorios con la cabeza y Jaime sólo los miraba. Cuando el disco terminó, sin música María y Salvador siguieron abrazados y ella lo besó en la boca. Jaime se levantó y se sentó en el sillón donde estaba María. Ella, de pronto, se separó de Salvador y corrió hacia el sofá. Salvador la siguió. Se acostaron en él mirados atentamente por Jaime y con disimulo por Vicente. Al terminar, María se levantó y se dirigió hacia Jaime, sentándose en sus piernas. Salvador siguió en el sofá.

—Ahora me toca a mí —dijo Vicente yendo hacia el sofá.

Ni a María ni a Jaime les interesaba ese espectáculo. Se fueron a su cuarto. Oyeron desde él los murmullos y quejidos de Vicente y Salvador, pero estaban dormidos en verdad cuando Vicente y Salvador se fueron.

Muchas de esas situaciones se repitieron en esa casa con diferentes protagonistas. A Jaime nunca se le ocu-

rrió tomar más fotografías, después de todo él no era aficionado a ese arte. En cambio su relación con María, tal vez por su carácter inesperado, se hizo cada vez más firme. Ella todavía iba a comer muchos domingos a esa casa con su hijo y en tanto, un amigo le mencionó a Jaime la existencia del terreno en la otra estrecha calle, cerca del *lumpen* también, donde gracias a una herencia largamente esperada, Jaime se hizo la casa.

Con el libro de Peter Handke sobre las piernas, Jaime volvió a ver a la mujer que le recordaba sin motivo directo un cuadro de Balthus. Esta vez ella iba subiendo las escaleras y se perdió tras una puerta imposible de ver. La escena volvió a hacerle recordar los gritos de Manuel desde el callejón: "Kivi, te estoy esperando. ¿No vas a venir?" Como tantos otros recuerdos de Jaime, éstos tenían un carácter erótico. Si Kivi no salía y tampoco había salido junto con Manuel cuando éste decidió retirarse, era porque María estaba en calzones y con una mascada alrededor de los pechos justo entre el vestíbulo y el comedor sobre la alfombra gris, tirada de frente, Kivi ya se vestía sin ningún descuido. Sin motivo preciso, en tanto creyente del arte por el arte, María se había ido despojando de la ropa y bailaba sola chachachás mientras Manuel la miraba desinteresadamente, Jaime la contemplaba y la admiraba y Kivi fingía una objetividad que estaba lejos de sentir. Ya en una ocasión para excitar aun más a otro amigo de Jaime, María se había quitado un vestido azul con rayas horizontales grises, regalo de Jaime, y se había acostado en el sofá de la sala pidiéndole a Kivi que le diera un masaje, cosa que Kivi procedió a hacer con mucho gusto y cuidado, deteniéndose largamente en los pechos de María con el resultado de que el amigo de Jaime trató de agarrarle los pechos a Kivi y ésta dio un grito, apartándose. Su fidelidad al marido muerto era irreprochable. Por la inesperada reacción del amigo, no pasó nada más esa noche. Pero esa otra noche, mientras Manuel gritaba en el callejón llamando a Kivi para llevarla a su casa, Jaime le pidió a Kivi que le quitara la mascada de sobre los pechos a María. Kivi se puso de rodillas para obedecer. Manuel seguía gritando con cada vez mayor impaciencia.

—Sal y dile que te vas a quedar aquí y no espere más —ordenó Jaime.

Kivi obedeció, ella siempre obedecía. Regresó en seguida y se quedó de rodillas frente a María, quien en verdad borracha, tenía los ojos cerrados.

—Tócala —pidió Jaime.

Kivi obedeció primero con inseguridad y discreción; luego cada vez más definitiva y gozosamente. Terminaron con Kivi acostada por entero sobre María, sin desvestirse pero besándola y acariciándola bajo el calzón sin que María abriese los ojos, a pesar de que era evidente que no estaba dormida. María se había venido con la presión de los dedos de Kivi, gritando de placer. Kivi seguía fingiendo objetividad y obediencia tan sólo. Cuando María

se durmió en efecto, ella se levantó y le dijo a Jaime que iba a pedir un taxi por teléfono. Al quedarse solo con María, Jaime se sentó en el piso admirando su cuerpo sin tocarla y finalmente la llevó cargada a la cama.

—Qué pasó. ¿Me porté muy mal? —preguntó María al día siguiente.

—Todo lo mal que se puede —dijo Jaime.

—Qué vergüenza —fue la inevitable respuesta de María. Cometido el acto, todos somos inocentes.

“Kivi, te estoy esperando. ¿No vas a venir?” Jaime levantó el libro de Peter Handke y el relato ganó su atención sin ningún esfuerzo.

La nueva casa también tenía un solo piso al principio. Después Jaime mandó hacer los cuartos para sus hijos sobre la parte que daba a la calle, convirtiendo el resto de la azotea en terraza. Sus hijos iban muy seguido a esos cuartos. Ahora ya ni siquiera vivían en la ciudad. A la casa se entraba por un portón de madera y el alargado patio hacía las veces de garaje. Por los lados no había ventanas, las paredes estaban cubiertas por una enredadera de hojas casi con forma de estrella y pequeñas flores blancas. Al fondo podía verse un segundo piso. Era el cuarto de la cocinera, el cual sí tenía una alargada ventana. Se entraba directamente a la sala por una puerta también de madera gruesa. Esa sala era mucho más amplia que la de la casa anterior. La entrada era alargada y ahí estaba colocado el mueble con el tocadiscos encima. Tenía el mismo sofá con la manta roja y un diseño a rayas negras, los mismo sillones, aunque los chicos estaban forrados de negro y el grande seguía igual, las mismas mesitas redondas; pero la gran mesa alargada en la que Jaime escribía no estaba ahí, ni tampoco el librero que estaba junto a esa mesa y en vez de los libreros antiguos había otros mucho más grandes y más elegantes, bajos, sin embargo, para tener sobre ellos cuadros de los pintores amigos de Jaime. En una pared completa, encima de uno de esos libreros, había varios dibujos en blanco y negro de gatos solos y gatos con una mujer, que habían servido para ilustrar un cuento de Jaime. Junto a esa pared, sobre la chimenea estaba un retrato de María hecho por el mismo pintor, con una suerte de televisión en cuya pantalla estaba otro gato y María, como si fuera Palas Atenea, tenía una lechuza en el hombro. ¿Era verdad que María fuese una diosa de la sabiduría? Por lo menos es seguro que el autor de este relato cae en todas las tentaciones y alguien con innata sabiduría le había dicho cuando lo comentó: “para eso son las tentaciones”. Dado que era más grande, en esa sala estaba también el comedor con la mesa cubierta de amarillo oscuro y las sillas de paja y el antiguo chifonier de Jaime. Pero el estudio era independiente a pesar de que desde él se pasaba directamente a la sala sin ninguna puerta. En ese estudio, muy chico, estaba el mismo antiguo librero y la misma mesa colocada frente a una especie de ventana que no podía abrirse; sin embargo, esta ventana era más amplia, rectangular con el

lado más largo en sentido horizontal y sin barrotes, por ella se veía un trueno plantado por Jaime en un pequeño patio interior alfombrado con hojas muertas del trueno y flores moradas caídas de la buganvilia, al que daba una de las ventanas-puertas de la sala. En el estudio había menos retratos de escritores, sólo se conservaban los más admirados por Jaime: Musil, Rilke, Nietzsche, Klossowski, Thomas Mann y Joyce; también el archivero de metal, así como otro pequeño librero bajo con muchos dibujos cubriendo toda la pared donde estaba apoyado. De la sala salía un pasillo delgado y largo con más libreros y cuadros. En él había una puerta al fondo por la que se entraba a la enorme habitación de Jaime, amueblada casi de la misma manera, con el único baño, igual que en la otra casa, detrás —¿prueba del maniático afán de repetición y egoísmo de Jaime? Sus hijos antes de tener cuartos propios en el que se convirtió en segundo piso, tenían que pasar por la habitación de su padre para usar el baño—, y una magnolia al frente, plantada, como es de suponer, por Jaime, magnolia que podía contemplarse desde la calle como antes la jacaranda y al terminar el pasillo, otra habitación destinada primero a los hijos de Jaime y ahora sin uso preciso, aunque en ella estaban libreros igualmente bajos y más cuadros, y la escalera, admirada por todos los visitantes, por ser como de barco y terminar en un agujero, por la cual se subía al pasillo que daba a los actuales, siempre desocupados ahora, cuartos de los hijos de Jaime. Las ventanas, de la sala, de los dos cuartos, de la parte posterior del pequeño estudio y de la cocina, eran ventanas-puertas. Por la de la cocina, también en un afán de imitación de la antigua casa, se salía a la pequeña terraza donde estaba sentado Jaime leyendo a Peter Handke, recordando y contemplando. Eso es todo. ¡Pues es bastante descripción!, pensará el lector, si lo hay. Es cierto: una de las manías del autor es la descripción.

Durante un tiempo, María fue todas las noches a esa casa. Se quedaba a dormir muchas veces y las escenas recordaban a las de la casa anterior a pesar de que las cosas ya no eran las mismas. Ahora María tenía toda una nueva colección con las faldas mucho más largas. Con esas faldas usaba blusas cuyos botones podían desabrocharse. Kivi, Manuel y otros muchos solían ir antes a esa casa. Ahora también iba María. La razón es simple y como todas las cosas simples, muy compleja: María tuvo una beca y se fue por unos meses a París con su hijo. Los meses se prolongaron indefinidamente: María conoció en París a un biólogo francés, se casó con él y ahora vivía ahí con su hijo y su marido. ¿Seguiría siendo igual su conducta? Nadie sabe, nadie supo, por lo menos no Jaime ni el autor.

Jaime volvió a dejar el libro de Peter Handke sobre sus piernas. Sentado en el sillón negro sobre la pequeña terraza de mosaicos rojos, se sentía viejo, muy viejo. ¿En eso consiste la vida al final, en estar solo, leer, contemplar y recordar? ■

RAMÓN XIRAU

MEMORIA DE JOAQUÍN XIRAU

No intentaré referirme a posibles escuelas: la de Madrid, la de Barcelona. En Madrid suelen, mejor, solían predominar las filosofías alemanas. En Barcelona, de Ramón Martí d'Eixalà a Serra Hunter, pasando por Llorens i Barba, se desarrolló una filosofía del sentido común cercana a escuelas escocesas e inglesas. Sin embargo en Joaquín Xirau están tanto la tradición catalana como la castellana. Por lo demás —baste un solo ejemplo— Juan David García Bacca, aragonés, estuvo muy ligado a la escuela de Barcelona, donde presentó su tesis doctoral sobre lógica matemática, escrita en lengua catalana. Queden las discusiones para mejor ocasión.¹

Sea, antes de entrar en materia, una breve nómina de los filósofos catalanes que estuvieron exiliados en México o en otros países. Esto sin olvidar a los de origen no catalán: Álvarez Pastor, Rubén Landa, Luis Abad Carretero, Wenceslao Roces, Eugenio Imaz, Juan David García Bacca, María Zambrano, Pérez Enciso, Adolfo Sánchez Vázquez.

Entre los filósofos catalanes, también en breve nómina podemos discernir, sin demasiadas pretensiones sistemáticas, cuatro generaciones: Jaime Serra Hunter (1876-1953) pertenecería a la primera; a la segunda Joaquín Xirau (1895-1946), Luis Recaséns Siches (1905-1953) y Joan Roura Parella (1897); a la tercera Eduardo Nicol (1907-1971), Ferrater Mora y Domingo Casanovas; a la cuarta y última, Manuel Durán (nacido en 1925), Roberto Ruiz (1924, autor de una tesis excelente sobre Saint-Exupéry y conocedor del catalán y de lo catalán), y quien esto escribe.

Datos biográficos

Joaquín Xirau i Palau, nació en Figueras, capital del Alto Ampurdán, el 3 de junio de 1895. Murió, en plena actividad, el 10 de abril de 1946, cuando estábamos frente a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y se dirigía a impartir sus clases. Las tierras y mares —la Costa Brava— del Ampur-

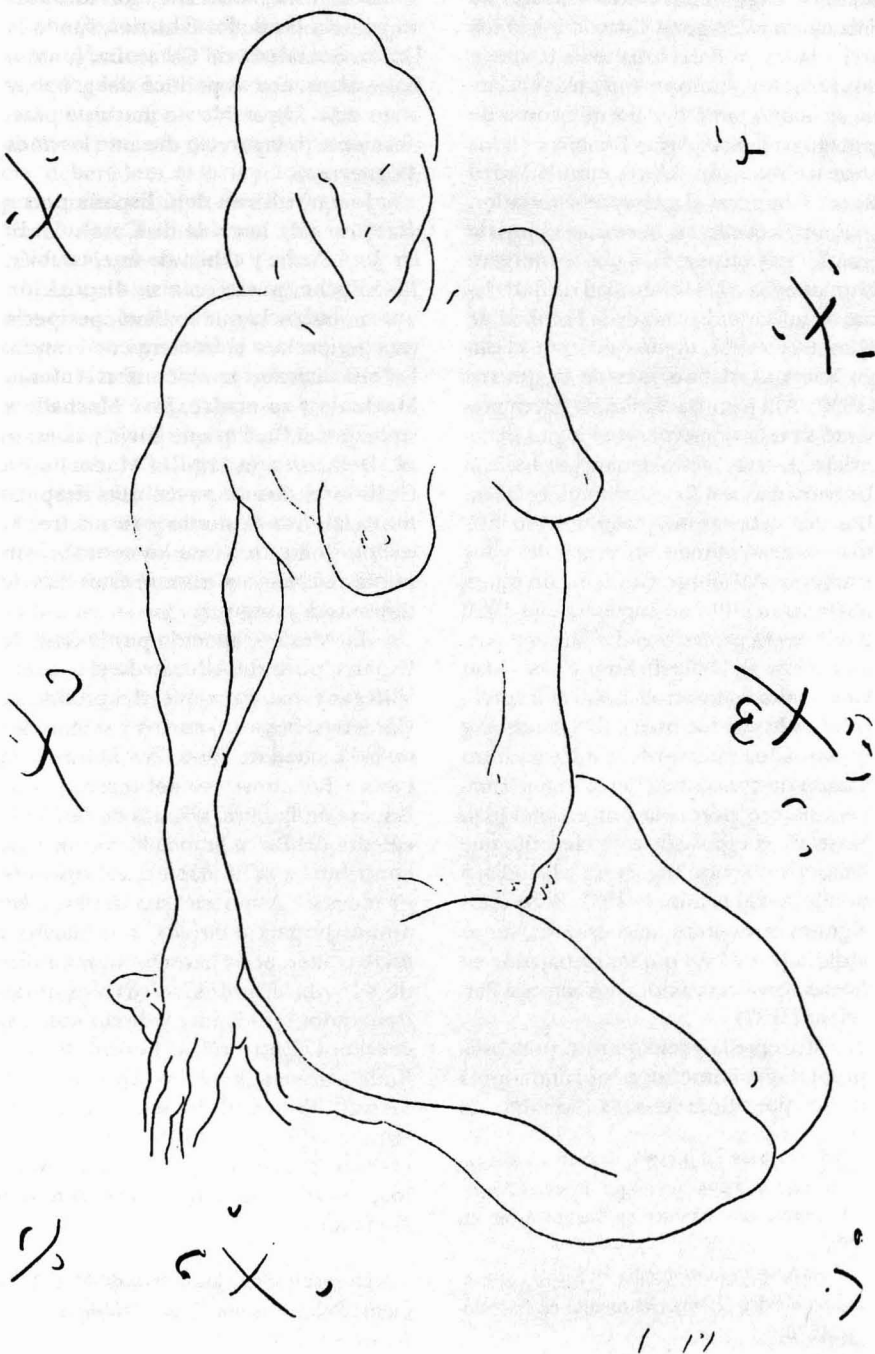
dán, las de Perelada, de donde procedía su familia paterna, las de Figueras, Llançà, Cadaqués, lugares de veraneo en casas familiares, estuvieron siempre en su mirada.

Hizo Joaquín Xirau estudios secundarios en su ciudad natal donde, curiosamente, su maestro de filosofía fue Antonio Subías Gonzalvo, padre de Pi-

lar Subías que, desde 1922, sería la esposa de Joaquín.

En Barcelona destacó entre sus maestros Jaime Serra Hunter, muerto en Cuernavaca en 1943 no sin haber publicado en México un libro: *Filosofía y vida*. Al terminar sus estudios universitarios, Joaquín viajó a Madrid donde presentó sus dos tesis doctorales: *Leibniz y las condiciones de la verdad eterna*, tesis de filosofía (1921), y *Rousseau y las ideas políticas modernas*, tesis de derecho (1922). Ambos textos se reeditaron en México junto a un estudio sobre Descartes (*Descartes, Leibniz, Rousseau*), en 1966.

En Madrid conoció a Ortega y Gasset, sin seguirlo en sus ideas. Asistió



¹ Para el tema son importantes: José Gaos, *El pensamiento hispanoamericano*; Eduardo Nicol, *El problema de la filosofía hispánica*; José Ferrater Mora, *Obras selectas*.

asiduamente a sus cursos y conferencias. Conoció, también en Madrid, a Zubiri y a José Gaos y a J. Viqueira, gran promesa fallecido en plena juventud. En Madrid se despertó su interés por la obra de Husserl, sobre el que escribiría un libro magistral ya en México.² De manera decisiva fue discípulo de Manuel B. Cossío, acerca de quien escribiría otro texto importante.³

La Institución Libre de Enseñanza ayudó poderosamente en la formación intelectual y vital de Joaquín Xirau, especialmente por lo que se refiere a sus ideas acerca de la educación.

Ya en Barcelona, Joaquín Xirau empezó a enseñar en la Universidad. Antes había sido brevemente profesor en el Instituto de Lugo y en las Universidades de Salamanca y Zaragoza. Cuando inició sus actividades en Barcelona tenía treinta y dos años. Allí, como veremos más adelante, se ocupó tanto de filosofía como de pedagogía y psicología. También, en los años treinta, contribuyó, junto a Pedro Bosch Gimpera, el gran prehistoriador, Joaquín Balcells, su hermano el jurista José Xirau y otros más, a que se otorgara la autonomía a la Universidad de Barcelona. Nombrado decano de la Facultad de Filosofía en 1933, siguió ejerciendo el cargo hasta el último mes de la guerra (1939). Allí Juan David García Bacca presentó su tesis doctoral sobre lógica matemática. El texto, gesto de simpatía hacia la Universidad, estaba escrito en catalán. Durante su decanato, Joaquín Xirau invitó a un gran número de españoles y extranjeros. Así, Jorge Guillén, con quien había coincidido en Inglaterra en 1929 (Guillén era profesor en Cambridge, Joaquín Xirau en Oxford). En la Universidad barcelonina estuvo trabajando el magnífico filósofo que fue Juan Pablo Landsberg quien, años más tarde, moriría en un campo de concentración alemán. También se incorporó a la Universidad Joan Mascaró, el especialista en sánscrito que había vivido entre Inglaterra y la India, a donde volvió el año de 1937. Sean éstos algunos casos entre muchos otros, sin olvidar a José Gaos quien, embajador en Suecia, vino a dar uno o dos cursos a Barcelona (1937).

En aquella Facultad tuvo por discípulos especialmente a los fundadores de lo que ellos mismos llamaban el

"Club Xirau". Me refiero a Josep Calsamiglia, Jordi Maragall, Eduard Nicol, Jordi Usina, Rubert de Ventós, Domènec Casanova y, más jóvenes, Ferrater Mora, M. Goma y Siguan i Soler.⁴

Durante la guerra civil, Joaquín Xirau, miembro de la Asociación Mundial de Filosofía, representó a España en el Congreso Internacional "Descartes" (París, 1937); también, en el Congreso de Estética del mismo año. Cuando el presidente del Consejo de Ministros, Juan Negrín, le propuso que representara a España, Joaquín Xirau respondió que quien debía representarla era Ortega y Gasset. Fue a visitarlo sin poder convencerlo. Así fue Joaquín Xirau quien tuvo esta representación.

Socialista moderado, con ideas semejantes a las de los fabianos, fundó la Unión Socialista de Cataluña, junto a Campalans, el más político del grupo, y otros más. El partido no marxista prácticamente desapareció durante los años de guerra.

Joaquín Xirau dejó España pocos días antes de la caída de Cataluña. El Dr. José Puche y el hijo de éste, también José Puche, pusieron a su disposición una ambulancia que lo llevó, peripécia tras peripécia, a la frontera con Francia. En ella, viajaron también don Antonio Machado y su madre, José Machado y su mujer, el Dr. Enrique Rioja y su esposa. Dejaron a la familia Machado en Collioure, donde pocos días después morirían don Antonio y su madre. El propio Joaquín Xirau ha contado, sin nunca referirse a sí mismo, estos días de desventura y angustia.

En México, invitado por la Casa de España, obra de Alfonso Reyes, Cosío Villegas y, naturalmente, del presidente Cárdenas, impartió cursos y seminarios en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y fue consejero del secretario de Educación Pública, además de fundar la cátedra del Liceo Franco-Mexicano y de contribuir a la fundación del Instituto Francés de América Latina (IFAL). En ambos impartió cursos, seminarios y dictó conferencias hasta los últimos días de su vida. En México tuvo también destacados estudiantes y discípulos muy cercanos. Entre ellos, Leopoldo Zea, Emilio Uranga, Bernabé Navarro, Adolf Sicroff, William D. Johnson, Raúl Henríquez, Manuel Durán y quien esto escribe. Todos ellos escribieron artículos, notas, homenajes cuando murió el maestro.

⁴ Es excelente la antología de Miguel Siguan i Soler, *Joaquín Xirau. Pedagogía i vida*, Barcelona, 1986.

Joaquín Xirau admiraba de verdad a don Antonio —siempre Don Antonio para muchos de nosotros. Refiriéndose a él, gustaba recordar el poema que don Antonio escribió a la muerte de Giner de los Ríos. Recordemos unos cuantos versos:

Como se fue el maestro
la luz de esta mañana
me dijo: Van tres días
que mi hermano Francisco no
[trabaja.

¿Murió?... sólo sabemos
que se nos fue por una senda clara,
diciéndonos: Hacedme
un duelo de labores y esperanzas.

¿Cuál fue la personalidad de Joaquín Xirau? La de un hombre entusiasta, vitalísimo, también preciso, exacto. En este punto dejo que de él nos hable otra persona.

Personalidad

Jordi Maragall, hijo del gran poeta Joan Maragall y discípulo muy querido, escribe:

No recuerdo que nos hubiera planteado el problema del nacionalismo y, con todo, ¿quién era más catalán que él? Desde esta catalinidad de base, como muchos de aquellos jóvenes nacidos entre 1880 y 1890, provenían de una apertura de los horizontes y nos lanzaba hacia la identificación de los altos valores de la cultura universal, incluyendo, naturalmente, a catalanes y castellanos.

Y añade, con emoción: "acostumbrado desde niño a la venerable imagen de un padre, poeta inspirado... solamente cuando Xirau me habló de él supe descubrir su imagen y quedé alertado para nuevas profundizaciones".⁵ Algo más adelante, nos dice Jordi Maragall:

Joaquín Xirau nos abrió las puertas de su casa. Deseo dar a estas palabras un sentido profundo. Escuchó a los jóvenes que allí acudimos buscando orientación y nos trató en este sentido con extraordinaria delicadeza. Me confesó un día que no quería influirnos en lo que fueran creencias religiosas, aunque ya su ejemplo era una influencia. Sus discípulos veíamos en él a un hombre de fe en la fe y de respeto hacia

² Se trata de *La filosofía de Husserl, una introducción a la fenomenología*, Buenos Aires, 1941, reeditado, también en Buenos Aires, en 1966.

³ Su *Cossío y la educación en España* apareció en México (1945) y se reeditó en Barcelona (1970).

⁵ Estas palabras y las que siguen inmediatamente constan en el libro de Jordi Maragall: *El que passa i els que han passat (Lo que sucede y los que han pasado)*, Barcelona, 1965.

las confesiones positivas. Nos hablaba con admiración del Viernes Santo aunque sabíamos que no era practicante. En cuanto a lo demás, su conversación diaria, su manera de ser, su manera de tratar a su esposa Pilar y a su hijo Ramón, la facilidad con la que nos introdujo en su ambiente familiar, todo denotaba una naturalidad no exenta de exaltaciones y fervores viscerales que algunos interpretaron como afectación. Yo no diría. Es verdad que aquellas exaltaciones nos dejaban algo confusos. A veces, cuando se sentaba al piano a tocar una pieza de Couperin, teníamos la sensación de que aquello rayaba en lo excesivo... Pero no eran éstos los rasgos característicos de su personalidad. Prefiero destacar su carácter contenido y respetuoso, unido a esta capacidad de promover la curiosidad intelectual en el sentido más amplio.

Maragall tiene razón. Daba Joaquín Xirau sus clases con "nervio" y los seminarios con análisis muy detallados y precisos. Lo mismo que había hecho en Barcelona, hizo en México. Recién llegados todos nosotros en agosto de 1939, compró un piano de segunda mano. Leía la música y esto le interesaba a la vez que le distraía de ocupaciones y preocupaciones. Solamente quisiera añadir que en sus años mexicanos nunca dejó de asistir a los oficios de Semana Santa con especial emoción los Viernes Santos.

Pensamiento

Después de sus tesis doctorales, y ya en Barcelona, Joaquín Xirau escribió un análisis crítico sobre otro gran clásico que leyó y releó toda su vida: Descartes y el idealismo subjetivista moderno. Los tres libros muestran al joven filósofo en posesión de instrumentos técnicos y voz original. Por estas fechas tradujo a Bertrand Russell (*Los problemas de la filosofía*, 1928) y ya en México a Whitehead (*Modalidades del pensamiento*, Buenos Aires, 1940). Tradujo también en Barcelona a Lachelier, Robin, Meyerson. Esta lista parecería mostrar su inclinación por la filosofía inglesa y francesa pero no se debe olvidar que tradujo también a Messer y a Jaeger. Sus trabajos sobre Descartes, Leibniz, Rousseau no son meros ejercicios de exposición a secas. De hecho, lo ha mostrado Reine Guy en el estudio más completo acerca de Joaquín Xirau, estos libros y los que escri-

bió más tarde sobre filósofos clásicos o modernos —Fichte, Husserl, Bergson, sin olvidar la magnífica obra póstuma *Vida y obra de Ramón Lull. Filosofía y mística* (1946)— forman parte íntegra de la manera como concebía la historia intelectual de Occidente.⁶

En Barcelona escribió un libro ya muy personal: *El sentido de la verdad* (1927, versión catalana, 1929). Este libro critica el subjetivismo y sobre todo el reduccionismo y en él aparece la primera exposición del pensamiento de Husserl, obra de nuestro filósofo.

Prosigue su obra con *L'amor i la percepció dels valors* (1936), *Le problème de l'Être et l'autonomie des Valeurs* (París, 1937), ambos breves pero claros antecedentes del gran libro que es *Amor y mundo* (México, 1943), de *Lo fugaz y lo eterno* (México, 1943) y el ya citado acerca de Ramón Lull. En lo que sigue esbozaré las principales ideas que aparecen en *Amor y mundo* que, en última instancia, deberá leer el lector. Libro este de primordial importancia en un mundo "roto" —por decirlo como Gabriel Marcel— en el que vivimos.

La obra se inicia con un análisis del eros griego unido al logos. Ambos constituyen "la expresión de una misma realidad". Más honda y completa es la idea cristiana del amor (*agape, caritas*), sobre el cual había escrito Joaquín Xirau en su artículo "Charitas", aparecido en la revista Madrid en plena guerra civil. El cristianismo supone la existencia de un verdadero *ordo amoris*, camino a esta Ciudad de Dios en la que Joaquín Xirau tenía puestas sus esperanzas. En cuanto a los valores que se discuten a lo largo de *Amor y mundo* hay que decir que no son abstractos y que son, en realidad, dinámicos. Los valores constituyen, en palabras de *Lo fugaz y lo eterno*, una "plenitud compartida".

¿Cómo ver la relación entre ser y valor?

Aun cuando Joaquín Xirau era asiduo lector de Max Scheler, pensó siempre que éste no acabó de resolver el problema. La solución que Joaquín Xirau ofrece implica que Ser y Valor son *relacionales*. El Ser no existe en sí. Es dinamicidad. Lo mismo sucede con el Valor. Ser y Valor se conjugan para que el Ser adquiera vida y el Valor adquiera, a su vez, objetividad. Esta relación dinámica se alcanza mediante el *logos* y, principalmente, por medio del *eros*. "La actitud amorosa es una realidad específica e irreductible." Tal conciencia en-

⁶ Véase Reine Guy, *Axiologie et métaphysique selon Joaquín Xirau*, Prefacio de Jean-Marc Gaubade, Toulouse-Le Mirail, 1976.

traña "abundancia de vida interior", "plenitud espiritual". Anticipándose a Romano Guardini y en oposición a Nietzsche, Joaquín Xirau nos decía que es mucho más difícil el amor que dominar y, en última instancia, en el mundo de la *praxis*, un subyugar que tal vez Nietzsche no habría deseado.

Al hablar aquí de amor no hablamos del amor pasión ni de un sentimiento irracional. Se trata del amor que lleva consigo respeto, lucidez, afecto, claridad. Escribía Joaquín Xirau: "El amor es claridad y luz. Ilumina en el ser amado sus recónditas perfecciones y percibe en unidad el valor de sus valores actuales y virtuales." No es cosa, claro está, de negar los aspectos naturales y vitales del amor. De lo que se trata es de incorporarlos para alcanzar, límite ideal, el "amor puro".

Joaquín Xirau tuvo ideas muy precisas acerca de la educación, así como sobre el valor y significado del mundo ibérico. Paso brevemente a ambos temas.

En el orden práctico y por citar solamente algunas de sus actividades, Joaquín Xirau fue director, en Barcelona, del Seminario de Psicología y Pedagogía (1929-1939), director de Psicología y Pedagogía en el Instituto Psicotécnico y co-director con el Dr. Emilio Mira de la revista *Psicología y pedagogía*.

La teoría educativa de Joaquín Xirau se funda en sus ideas acerca de la axiología y la metafísica. Su actitud como educador, nos lo recordaba Jordi Maragall y nos lo recuerda Miguel Siguan, implicó siempre la mayéutica. Educar puede ser en parte instruir. Es ante todo hacer que el hombre, desde su primera educación, pueda hacer surgir de su conciencia las ideas y vivencias que le son propias. Educación a la vez tolerante y disciplinada. No se trata como lo quería Rousseau de que al niño, al adolescente, al hombre se le "deje vivir" en una espontaneidad que puede llevar al desorden. Lo que debe hacerse es "alimentar" y "fomentar" "las fuentes de vida". Se trata de "vivificar el espíritu".

Por otra parte, si educar es amar, lo es de manera muy precisa: es necesario que el que se educa sienta la "simpatía" del que lo educa. Solamente mediante el orden de amor, el *ordo amoris*, se llegará a desarrollar el "carácter" y se permitirá que se forme la personalidad de quien se educa. Escribe Joaquín Xirau, citando a Ramón Lull: "el amor ha sido creado para pensar".

En España Joaquín Xirau se ocupaba y preocupaba por el mundo ibérico. No solamente deseaba una verdadera autonomía para los pueblos de España.



60 ANIVERSARIO

FONDO DE
CULTURA
ECONÓMICAOctavio Paz
OBRAS COMPLETAS1. LA CASA DE LA PRESENCIA
*Poesía e historia*2. EXCURSIONES / INCURSIONES
*Dominio Extranjero*3. FUNDACIÓN Y DISIDENCIA
*Dominio hispánico*4. GENERACIONES Y SEMBLANZAS
*Dominio mexicano*5. SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ
O LAS TRAMPAS DE LA FE6. LOS PRIVILEGIOS DE LA VISTA I
Arte moderno universal

De venta en nuestras librerías:

"Daniel Cosío Villegas"
Av. Universidad No. 985,
Col. Del Valle
(frente a Plaza Universidad)

"Alfonso Reyes"
Carretera Picacho Ajusco No. 227
Col. Bosques del Pedregal
(entre el Colegio de México y la
Universidad Pedagógica Nacional)

Iba más lejos, y se acercaba a Oliveira Martins, el portugués autor de *La civilización ibérica*, y al poeta Joan Maragall cuando decía que debería existir una vida libre y a la vez reunida de los varios pueblos, incluso Portugal. Este ideal debería extenderse a todo el mundo ibérico.

Solía decir Joaquín Xirau que en México había descubierto a España. Este descubrir significaba acordarse, y recordarnos a todos, del humanismo de la edad clásica que se prolongaba en una línea de pensamiento cuya expresión moderna podría encontrarse, entre otras instituciones, en la Institución Libre de Enseñanza. No le interesaba ni conquista ni imperio —nunca fue imperialista. Le interesaba la tradición humanista en México y de México: Vasco de Quiroga en primer lugar.

Humanista, cercano a la *Philosophia Christi*, Joaquín Xirau se dedicó a analizar el pensamiento de Vives, Lull, don Vasco. En las obras de estos pensadores

se confirmaban las ideas de Joaquín Xirau sobre la necesidad de promover el mundo del valor y, ahora más específicamente, el derecho de gentes.

Por su obra, Joaquín Xirau pertenece no solamente a Barcelona, Cataluña, España. Pertenece también a México y a este universo ibérico que soñó libre, independiente, unido.

Concluyo con el final de *Lo fugaz y lo eterno*:

La vida es movimiento, riesgo, anhelo, entrega. Vivir es trascenderse y buscar en los ámbitos del mundo algo que haga la vida digna de ser vivida. Es posible que filosofar sea entonces no vivir. Pero en esto la filosofía coincide con la vida misma. También la vida plenaria es un constante "no vivir", desvivirse y proyectarse más allá de la propia existencia en su afán insaciable de salvación. Y en este caso filosofar es vivir; vivir es filosofar. ■

MERCEDES MONMANY

LA ITALIA DEL SIGLO XX: UNA
LITERATURA DE LUJO

Italia ha sido a lo largo de este siglo la gran renovadora y uno de los principales y más fecundos laboratorios, de los cortocircuitos más incesantes e inquietos en todos los campos de la cultura, ya sea la literatura, el pensamiento, la pintura, el cine o la arquitectura. Un país que además ha llamado siempre la atención por su ininterrumpida vitalidad y sus siempre saludables dosis de confrontación y polémica permanente, tan necesarias para la continua regeneración de una cultura, que ha tenido lugar a lo largo de todas las etapas de su historia moderna, sin ningún tipo de exclusión en el tiempo. En literatura, el caso y los ejemplos se hacen más arrasadores y evidentes. Es digno de la más rendida de las admiraciones contar en un mismo siglo con nombres y sombras incommensurables, siglo, por otro lado aún por finalizar, que reúne ahí mismo a un cuarteto de entrada tan

genial como sería el compuesto por Pirandello, Svevo, Gadda y Savinio, a los que seguirían otros no menos geniales: Landolfi, Calvino, Buzatti, Lampedusa, Sciascia, Brancati, Pasolini, Manganelli o Primo Levi, y en el campo de la poesía a un Montale, Quasimodo, Ungaretti, Saba, Campana, Pavese, Luzi, Caproni, Zanzotto o Bertolucci. Línea absolutamente de lujo, dinamismo y originalidad, de continua diversificación en todos los sentidos, y de continua autonomía dentro del conjunto europeo.

Además, la literatura italiana, como decía Calvino en una ocasión, está fuertemente marcada en este siglo por la sucesión de un espléndido "conjunto de casos", por unas vibrantes y brillantísimas marginalidades de cada época, que hacen de esta constante algo emblemático e inclassificable. Es decir, sería el caso-Savinio, el caso-Morselli, el caso-Salvatore Satta, el caso-Lucio Piccolo, el caso-

Lampedusa, el caso-Ortese, o el mismo caso-Bazlen, cuya sombra silenciosa generará luego toda una literatura, nacida precisamente por su ausencia misma de literatura y por su misma inexistencia.

Italia ha producido una crítica literaria también ejemplar, de lujo, situada sin duda entre las mejores europeas de este siglo; comprende un amplísimo radio que va desde Giuseppe Antonio Borgese, hasta Emilio Cecchi, Giovanni Macchia, Mario Praz, Cesare Cases, Cesare Segre, Sergio Solmi, Cesare Garboli, Gianfranco Contini, Giorgio Manganelli y el mismo Claudio Magris.

Muchos nombres de escritores italianos hasta hace poco desconocidos han ido apareciendo durante estos últimos años, nombres que llegaban como recambio o sucesión de las últimas generaciones históricas de la posguerra a las que los universitarios o simplemente los lectores del resto del mundo en general habían ido teniendo acceso en las décadas precedentes. Algunos de estos nombres se han impuesto fuertemente al público, incluidos entre ellos los más jóvenes y recientes autores en lengua italiana. Y junto a esto, también, los inevitables olvidos o trasapeleos históricos de rigor en cada literatura que, con la celeridad habitual y actual que en todo el mundo imponen ya los ritmos acelerados del mercado editorial, se han ido quedando en los limbos beatíficos de los trasteros y de los baúles nunca abiertos de cada biblioteca ideal.

Empezaremos esta breve introducción por el escritor siciliano Vincenzo Consolo, nacido en el pueblo de Sant'Agatha di Millitello, cercano a Messina, en 1933. Consolo ha ejercido el periodismo en Milán, donde vive y a donde se trasladó desde los años sesenta, atraído por los turbulentos contrastes que empezaban a generarse allí con las emigraciones masivas llegadas desde el sur, pero sobre todo siguiendo los pasos de sus también compatriotas sicilianos y emigrados, Verga y Vittorini. Gran amigo en vida del añorado y magnífico escritor de Recalmuto, Leonardo Sciascia (que igualmente dedicaría toda su vida y obra a hablar de Sicilia "como metáfora" extrema y dolorosa de toda la realidad italiana), Consolo puede considerarse hoy como su más directo y legítimo sucesor en

cuanto a esa conciencia crítica, tan necesaria en toda la agitada y muchas veces confusa situación y vida cotidiana italiana. Prueba de ello es su directo y reciente protagonismo como autor del texto de la ópera titulada *Requiem*, estrenada hace unos meses en la Catedral de Palermo y dedicada a la memoria de los jueces salvajemente asesinados por la mafia, Falcone y Borsellino. Gran virtuoso y artesano de la lengua, en ella integra e introduce los más variados elementos, formando un tapiz de una inmensa riqueza, estratificado multidimensionalmente en todo tipo de ecos y referencias, de discursos históricos y culturales, formas dialectales y modismos característicos, que estaban presentes, con todo su esplendor, en la obra que le dio la fama, en Italia y fuera de Italia, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, de 1976 (traducido en España como *La sonrisa del ignoto marinero*), novela que sucedía a una primera obra, *La ferita dell'aprile*, de 1963. Como en la novela *El Gatopardo* de Lampedusa, y sin tener nada que ver con ella, la novela de Consolo también giraría en torno a un momento crucial, el 1860, momento en que Sicilia se anexiona a la nación italiana. Meditación sobre el poder, ese poder que siempre ha mantenido engañada y secuestrada a la Historia verdadera, reflexión también sobre el papel de los intelectuales y el compromiso jugado en cada época, Consolo recuperará más tarde de nuevo este tema, aunque sea con un enfoque distinto, ambientándolo esta vez en otra época, los años veinte del fascismo mussoliniano, presentes en su última novela publicada, *Nottetempo casa per casa*, que le valdría el premio Strega, el máspreciado galardón italiano. La novela partía de un hecho histórico: la estancia en Sicilia, concretamente en Cefalú, del satanista Aleister Crowley y toda su herética corte transgresora. Otros libros de Consolo son *Retablo*, de 1987, y el conjunto de relatos *Le pietre di Pantalica*, de 1988.

Por su parte, Valerio Magrelli, nacido en Roma, en 1957, ha sido la revelación más importante que ha tenido lugar entre las últimas generaciones poéticas italianas, ya desde su primer y sorprendente libro, publicado con tan sólo 23 años, en 1980, y titulado *Ora Serrata Retinae*, que cuenta con una traducción española del año 1990, realizada y prologada por Carmen Rome-

ro. Respetuoso y escrupuloso con las formas clásicas del verso, pero a la vez renovador incesante de temas y motivos, del lenguaje y de las metamorfosis y permeabilidades en la representación de ese mismo lenguaje, Magrelli siempre se sitúa en el centro de una original búsqueda integratoria de experiencia, óptica y emoción del mundo, a través de la cual logra una sabia y magnífica combinación, que le ha valido de pleno derecho un primer puesto indiscutible en toda la joven poesía que se está publicando en estos momentos no sólo en su país, Italia, sino en todo el mundo. *Nature e venature* de 1987 vendría a suceder en el tiempo al anteriormente citado *Ora Serrata Retinae*, al que continuó uno más, *Esercizi di Tiptologia*, de 1992, conjunto de poesías y prosas, texto mestizo, "ornitorrinco", como se le definía, en el que también se integraba su importante y fundamental experiencia como traductor, labor nutridísima en su caso, entre la que se pueden contar versiones de poetas como Mallarmé, Valéry, Fargue, Jacob, Toulet, Char o Ponge, entre otros muchos. Licenciado en filosofía y profesor de literatura francesa en la Universidad de Pisa, Magrelli también es el autor de un brillante ensayo, titulado *Profilo di Dada*, publicado en 1990. De él ha dicho Octavio Paz que "pertenece a la generación de poetas europeos posterior a la gran explosión de 1968, surge como reacción al estrépito y al fulgor de esos años, más ricos en gestos que en obras..."

Y volviendo al campo de la novela, Giampaolo Rugarli, nacido en Nápoles en 1932, sería el caso irregular en el mundo de las letras de un escritor tardío, pero magnífico, que una vez retirado de su trabajo habitual en un banco, publicó ya a los 54 años, en 1987, su primera novela, *Il superlativo assoluto*, por la que obtuvo el Premio Bagutta a la mejor ópera prima. Escritor oculto desde siempre, crítico literario a su vez y director de varias revistas y publicaciones, este escritor llamó ya desde el primer momento la atención de lectores exigentes como Pietro Citati, Claudio Magris o Giorgio Manganelli. Aunque el éxito masivo de crítica y público le llegaría al siguiente año con *La troga*, de 1988, novela recibida en Italia y en toda Europa en general como una auténtica revelación y como una de las más



atrevidas, divertidas y corrosivas novelas de los últimos años. Traducida a nuestro idioma en 1991, *La troja* sería relacionada desde el principio con el Gadda de *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, por enlazar con aquella genial creación de una trama negra, tentacular y multidigresiva en una Roma tan real como estrambótica, que era también la de Rugarli, ambientada en su caso en una época imprecisa pero cercana, en la que el Mal se había extendido como un cáncer, con todos sus agentes y gérmenes activos, desde terroristas hasta poder económico y bancos, políticos y policías corruptos, y mujeres de mala vida. Pero en la ficción de Rugarli todo se volvía de un absurdo más feroz y fantasmagórico, más demencial y fantástico, entre lo sádico y lo irrisorio, y en el tono de una opereta sádica y a la vez una parodia ridiculizante. Más tarde, este autor publicaría la poética y nostálgica novela de formación *El nido de hielo*, de 1989, que obtendría el Premio Campiello; fue traducida

igualmente a nuestro idioma, lo mismo que un divertido panfleto contra el mundo editorial, contra los críticos y los escritores, titulado *Andrómeda y la noche*.

Otros libros posteriores serían la recolección de relatos de lo abyecto titulada *Il punto di vista del mostro*, y por fin una última novela: *Una montagna australiana*.

El caso de Emilio Tadini, nacido en Milán en 1927, es el del creador típicamente interterritorial. Poeta que ya se reveló en 1948 con un premio concedido entre otros por el poeta Eugenio Montale, pintor reconocido y crítico de arte, traductor a su vez de Melville y Stendhal, su primera incursión en la narrativa sería en la forma de un relato, incluido en su día en la antología del ya mítico grupo del 63. Su primera novela, de ese mismo año, 1963, sería la titulada *L'armi l'amore* y se situaría en la época del *Risorgimento*, en tiempos y planos distintos de narración: pasado, futuro, condicional, histórico,

psicoanalítico, físico o lingüístico. Relacionado por la crítica con autores como Céline, Faulkner o Gadda, Tadini realiza continuamente un brillante trabajo, mezclando y contaminando sin cesar niveles y tejidos narrativos diversos. Escritor de ritmo propio y espaciado, esperaría hasta 1980 para publicar su siguiente novela, *L'opera*, en la que se contaba la historia de una fantástica invención, la de un crítico de arte, que acaba en impostura, ya que aparece el pintor que reclama ser el producto de la imaginación falseadora del crítico. En su obra posterior, *La lunga notte*, Tadini escoge como centro Milán, y en concreto el Milán de los periódicos y las galerías de arte. En esta novela, aparecida en 1987, el escritor volvería a presentar el personaje mediador de su trabajo anterior, un periodista que cuenta la historia en primera persona. *La lunga notte*, aborda el presente con una crónica o relato del fascismo y la guerra. Por su parte, la obra *La tempesta*, recién-

temente aparecida en Italia, que viene a ser la historia de una "locura corriente urbana", volverá a centrarse en Milán, en concreto en su semiperiferia; además, aparecerá de nuevo la figura del periodista-espectador de la historia, testigo en este caso del relato que le traspasa un hombre acochado y desesperado que se atrinchera en su casa.

Marco Lodoli es en estos momentos uno de los autores jóvenes italianos más traducidos a nuestro idioma. Nacido en Roma en 1956, se inició al principio como poeta, publicando sus textos en distintas revistas romanas. En 1988 publicaría su hasta ahora único libro de poemas, *Ponte Milvio*. Sin embargo, sería en su faceta de narrador como rápidamente se daría a conocer. Su primera novela, *Diario de un milenio que huye*, publicada en 1986 por una pequeña editorial, se convirtió en un clamoroso éxito generacional que tendría una inmediata

repercusión en toda Europa. Su historia de amistad e iniciación a la vida, a lo *Gran Meaulnes* de Fournier, historia también de trasvase generacional, estaba llena de irrisión y de lirismo, de magia y de fantasía, a la vez que gozaba ya de un completo y nítido dominio de la prosa, por lo que se convirtió de forma automática en una de las más personales y seguras voces, confirmada en el tiempo, entre toda aquella oleada de jóvenes autores que hubo en Italia a lo largo de los años ochenta. Al siguiente año, y en colaboración con Silvia Bre, Marco Lodoli publicaría la novela *Snack Bar Budapest*, traducida al español, que narraba la historia negra y autoinmolaria de una generación que vivía muy deprisa, abocada sin remedio a la frustración y a la destrucción. Más tarde seguiría una trilogía, de la que hasta ahora han aparecido dos novelas, *I fannulloni*, de 1990, traducida hace poco a nuestro idioma como *Los*

haraganes, y *Crampi*, de 1992. Estas obras tenían por protagonistas a personajes y situaciones ya presentes en un volumen de cuentos publicado anteriormente, *Grande Raccordo*, situaciones por otra parte de nuestro más inmediato entorno pero siempre con un pie del otro lado del mundo de los sueños y las quimeras, como lo estaban el *Guizzardi* y *La banda dei sospiri* de ese gran escritor que es Celati. Los personajes que presenta se encuentran todos inmersos y abismados en una lucha feliz pero desenfrenada por salir y escapar como sea de la realidad.

En lo que respecta a la brillante estudiosa y traductora de Virginia Woolf, Wallace, Stevens y Keats, Nadia Fusini, catedrática de literatura inglesa en la Universidad de Roma, sus escritos y su labor como ensayista han versado por los más variados campos y geografías. En 1986 escribiría *Nomi*, un denso ensayo sobre algu-

UNIVERSIDAD DE MÉXICO

HA PUBLICADO

Enero-Febrero 1993 ■ 504-505
POESÍA NICARAGÜENSE DE POSGUERRA

Marzo-Abril 1993 ■ 506-507
(H)AY MUJERES

Mayo 1993 ■ 508
APROXIMACIONES A ALEJANDRO ROSSI

Junio 1993 ■ 509
TRIESTE: LUGAR DE LA ESCRITURA

Julio 1993 ■ 510
ARTES DEL ESPECTÁCULO: OTRAS FISONOMÍAS

Agosto 1993 ■ 511
VIBRACIONES Y ALUCINACIONES DE LA COLONIA

Número extraordinario 1993
LA PUEBLA INTEMPORAL

Septiembre-Octubre 1993 ■ 512-513
FENÓMENOS, FIGURAS Y PERSONAJES VUELTOS A PENSAR

Noviembre 1993 ■ 514
SANTOS PERENNES Y CIRCUNSTANCIALES

Diciembre 1993 ■ 515
MEMORIA ÉTNICA Y GRANDEZA DE LA CULTURA MAYA

Enero-Febrero 1994 ■ 516-517
LOS DERECHOS HUMANOS

Marzo-Abril 1994 ■ 518-519
LOS JUEGOS DEL CEREBRO

Llame a los números 666 3624, 666 3496, 666 3972 y FAX 666 3749
y acudiremos a tomar su suscripción *dentro* del Distrito Federal.

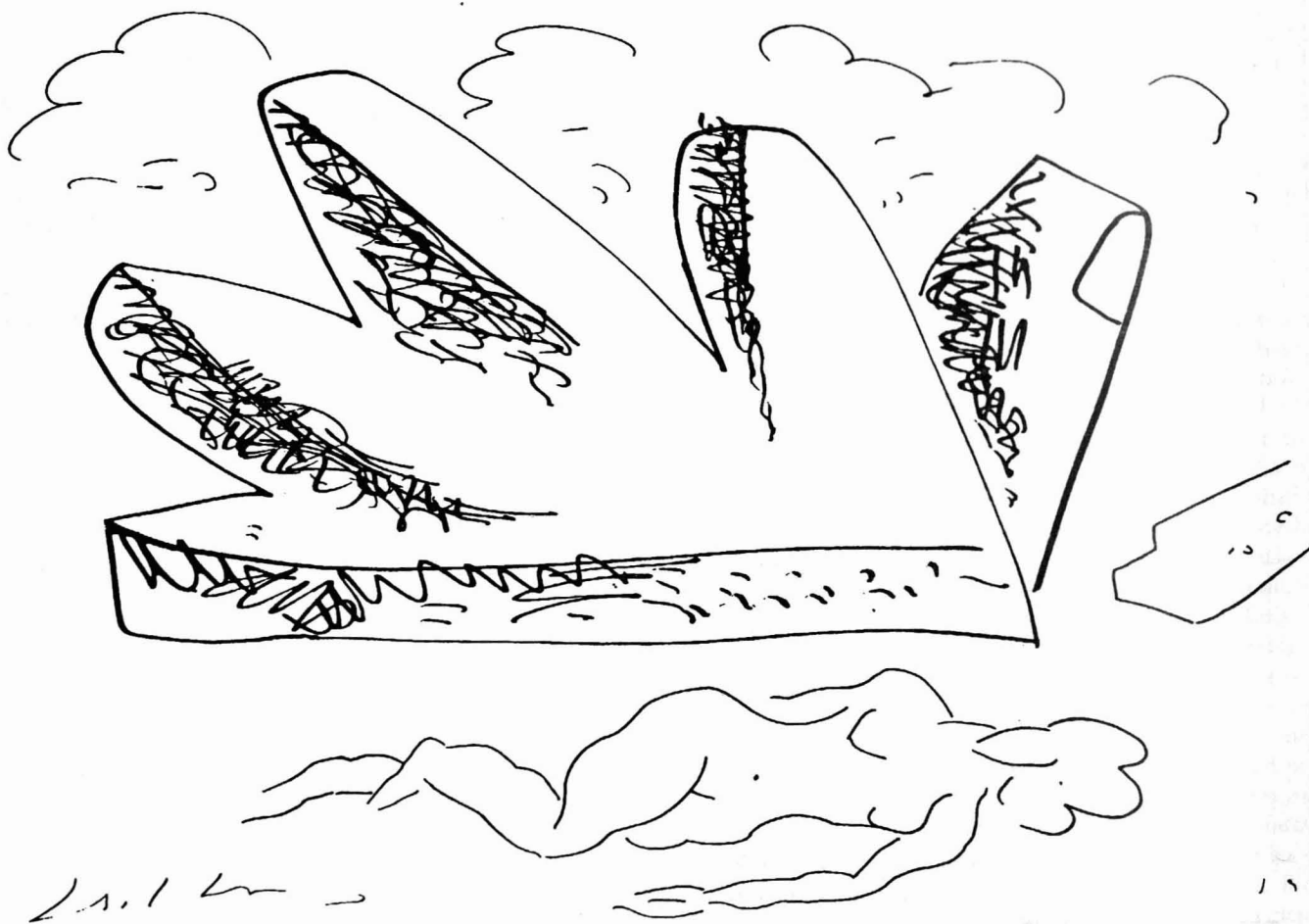
nas de las más fundamentales figuras de la literatura femenina del XIX y el XX, como es el caso de Emily Dickinson, Virginia Woolf, las hermanas Brontë, Marguerite Yourcenar, Gertrude Stein, Karen Blixen o Sylvia Plath. Más tarde aparecería un brillante estudio suyo sobre la figura de Kafka, titulado *Due*, y subtítulo "La passione del legame in Fakfa", obra dedicada a la angustia, búsqueda, atracción y rechazo del Otro, a la soledad esencial de este autor, sólo comparable a la del otro gran exiliado de la vida en este siglo que fue Pessoa. Por fin, en 1990, Nadia Fusini escribiría otra interpretación y estudio muy personal sobre el mito de Fedra, la trágica heroína de Eurípides, figura sobre la que esta autora arrojaba una nueva luz y una nueva pasión femenina en su libro titulado *La luminosa*.

Por fin, Roberto Calasso, el escritor que es asimismo director desde 1971 de la ya mítica, prestigiosa y bellísima editorial Adelphi, fundada en 1962 por Roberto Bazlen (poco antes de su muerte), y Luciano Foà.

Como parte del nutrido y fundamental catálogo de esta editorial se han publicado a lo largo de los años autores como el propio Bazlen, Norselli, Dossi, Savinio, Salvatore Satta, Mario Praz, Ceronetti, Manganelli, Sciascia, Wilcock, Anna Maria Ortese, Pontiggia, Artaud; obras de autores centroeuropeos como Schnitzler, Canetti, Walser, Rotho Kraus, Cioran, Jünger o Kafka, así como la obra completa de Nietzsche en veinte volúmenes.

Nacido en Florencia en 1941, Roberto Calasso se licenció en literatura inglesa con una tesis dirigida por Mario Praz, sobre Sir Thomas Browne. Ha publicado hasta el momento *L'impuro folle*, de 1974, *La ruina de Kasch*, de 1983, *Las bodas de Cadmo y Armonía*, de 1988 (estas dos últimas traducidas a nuestro idioma), y por último, su conjunto de ensayos titulado *Quarantanove gradini*, que aparecerá próximamente en la editorial Anagrama. Calaso es un espléndido narrador a la vez que pensador y ensayista; sus libros están atravesados sin excepción por una escritura y un dis-

curso verdaderamente lujosos y rupturistas, de una erudición realmente voraz, a la vez que de una gran originalidad, que ya se reveló en su día al gran público con la publicación de la inclasificable *La ruina de Kasch*, de la que Calvino diría: "Este libro tiene dos temas, uno es Talleyrand, el otro es todo lo demás." Por su parte, la traducción reciente al inglés de *Las bodas de Cadmo y Armonía*, su monumental historia novelada y enlazada de los mitos griegos, constituyó, como por otro lado ya había sucedido en el resto de los países donde se había ido traduciendo, todo un acontecimiento sin precedentes, no hace mucho, en Nueva York. Esta obra fue calurosamente recibida por intelectuales como Brodski y Susan Sontag. El primero de éstos le dedicó un encendido elogio, a través de un artículo en el que parangonaba sin ningún tipo de paliativos al libro de Calasso con las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, con las *Metamorfosis* de Ovidio y con *La diosa blanca* de Graves. ■



FEDERICO PATÁN

ORLANDO

En 1925 Virginia Woolf (1882-1941) publica una de sus novelas más populares, que a la vez cuenta entre las mejores de su obra: *La señora Dalloway*. Aquel mismo año, el 18 de junio, una anotación en el diario que llevaba nos informa de la opinión que le transmitiera Lytton Strachey sobre esa novela. Citemos: "... dice que hay una discordancia entre el adorno (sumamente bello) y lo que sucede (más bien ordinario o carente de importancia)..."¹ Enseguida anota un consejo recibido de ese crítico:

Tal vez... aún no domina usted su método. Debería optar por algo más descabellado y más fantástico, un marco que lo admita todo, como *Tristram Shandy*.²

De inmediato se antoja pensar que Virginia Woolf estuvo dándole vueltas al consejo en la cabeza y que, de alguna manera, el resultado vino en 1928: *Orlando*.

Porque *Orlando* es una novela muy atendida a la propuesta del ensayista inglés: descabellada, fantástica, con un marco donde es concebible cualquier propuesta narrativa. Piénsese: el protagonista vive por encima de trescientos años y en el siglo XVIII cambia de sexo. Ni el uno ni el otro de esos dos sucesos amerita preocupación por parte de quien narra. Es decir, no ve necesidad alguna de inventar una causa.

Que biólogos y psicólogos determinen el caso. A nosotros nos basta con asentar ese hecho sencillo: Orlando fue hombre hasta los treinta años, cuando se transformó en mujer, para continuar siéndolo desde entonces.³

informa la novela sin ninguna alharaca. Un puntillo de ironía, ironía que corre

¹ Virginia Woolf, *A Writer's Diary*, preparado por Leonard Woolf, Suffolk, Triad/Granada, 1981, pp. 82-83.

² *Ibid.*, p. 83.

³ Virginia Woolf, *Orlando*, Middlesex, Ing., Penguin Books, 1965, p. 98.

por el libro entero, determina campos de actividad: a la ciencia queda toda busca de explicación; la narrativa se conforma con establecer los hechos.

Pero si el discurso niega al lector interpretaciones directas, no le prohíbe que saque sus propias conclusiones. Es aconsejable separarlas en dos grupos: las externas a la obra y aquellas profundamente enraizadas en el sentido oculto dado a los acontecimientos narrados. Vayamos a las primeras, lo que nos obliga a introducir un ser de la vida real: Vita Sackville-West, a quien está dedicada la novela. Fue dicha mujer una escritora prolífica, en quien la crítica no se ha detenido mayormente. Nacida en 1892, dejó a su muerte (ocurrida en 1962) una autobiografía corta, en la cual desnuda algunos secretos que fue necesario guardar hasta 1972, cuando murió la última protagonista de los sucesos a que nos referiremos: Violeta Trefusis (1894-1972).

En 1972 Nigel Nicolson (1917), hijo de Vita, consideró llegado el momento de publicar la autobiografía de su madre. Allí, la escritora plantea sin disimulos sus preferencias amorosas: por las mujeres. Menciona tres de sus relaciones, una circunstancial (con Rosamund Grosvenor), otra que llegó a tener aspectos de violencia emocional (con Violeta) y la última de naturaleza más pacífica (con Virginia Woolf). Conoció a esta última el 14 de diciembre de 1922 y cinco días más tarde la describía en carta a su esposo Harold:

La señora Woolf es sencilla: produce la impresión de grandeza. No es afectada en absoluto: no hay adornos exteriores... se viste atrozmente. A primera vista parece fea, pero enseguida se impone con una especie de belleza espiritual y te quedas fascinada, contemplándola.⁴

⁴ Nigel Nicolson, *Retrato de un matrimonio*, traducción de Marta Pessarrodona, serie El espejo de tinta, México, Grijalbo, 1989, p. 284.

Del 7 de junio de 1926 tenemos otra carta de Vita a su marido. Le confiesa: "Me he acostado con ella [Virginia Woolf] dos veces. Ahora ya lo sabes, y espero no haberte sorprendido."⁵ Queda así descrito un tránsito que cubrió sin demoras del respeto a la unión amorosa. Pero fuerza es confesar que Woolf se retrajo enseguida de tales nexos y el resto del tiempo fue de amistad entre las dos mujeres. Completamos este coqueteo psicológico mencionando indirectamente unas palabras de Quentin Bell, sobrino de Virginia Woolf: Madge (Symonds) fue objeto de la primera pasión de Virginia, pasión cuya intensidad halló ecos en las memorias que de Sally Seton tenía la señora Dalloway. Como vemos, *Orlando* es tan sólo un ejemplo más acusado de una tendencia narrativa puesta en uso antes.

Orlando entonces. La idea de este libro le fue creciendo a la autora lentamente, pero el 5 de octubre de 1927 ya tenía el plan trazado:

... una biografía que comience el año 1500 y llegue a la época presente, con el nombre de *Orlando*: Vita, sólo que con cambio de un sexo a otro...⁶

El 20 de diciembre termina el tercer capítulo, en febrero de 1928 trabaja en el final y en marzo de ese año inicia (según su cálculo) tres meses de revisión. Vayamos a la novela. Sus líneas de cierre dicen:

Y sonó la última campanada de la medianoche. La última campanada de la medianoche, un jueves, el once de octubre de mil novecientos veintiocho.⁷

Así pues, un espíritu de juego campea en el libro: la fecha de terminación de la escritura queda asentada como la fecha en que concluyen los acontecimientos narrados.

Escrita a continuación de *Al faro* (1927) y seguida por *Las olas* (1931), *Orlando* no participa del espíritu de experimentación que guía la estructura de las otras dos novelas. Es un texto lineal, de cronología sin complicaciones y ajeno al empleo de lo que es

⁵ *Ibid.*, pp. 285-86.

⁶ Woolf, *Diary*, p. 118.

⁷ Woolf, *Orlando*, p. 232.

uno de los recursos mayores de la novelista: la corriente de conciencia. Por el contrario, tenemos el discurso de un narrador que ordena con mano severa la trama, comenta con desenfado la razón de sus decisiones y hace burla constante de las situaciones creadas para los personajes. Como dijera la autora en su diario, se permitió el goce de la exageración.

Volvamos por un momento a las causas externas que dan una de sus razones de ser al libro. Orlando se basa en Vita, según confesión de la novelista. Sackville-West quedó encantada con el homenaje. Es muy probable que el cambio de sexo en el personaje central sea un modo simbólico de presentar las inclinaciones bisexuales de la modelo y, con ello, servirse de la situación para llevar a cabo una exploración de las dos sensibilidades posibles: la femenina y la masculina. Una de esas "endemoniadas y complicadas penetraciones psicológicas" que Vita le atribuía a Virginia Woolf. Sabemos también, hay pruebas escritas de ello, que la Sasha de la novela representa a Violeta Trefusis, causa de tantos trastornos para Vita. ¿Pecaría-

mos de excesivos si en el personaje del Archiduque viéramos una insinuación de Harold, esposo de Vita? Porque presenciemos aquí un falso cambio de sexo, que el noble se impone para acercarse a Orlando en su etapa de varón. ¿Será necesario recordar que Harold era, al igual que su esposa, bisexual?

Pero todo esto es lo periférico, lo externo, la mera tramoya donde se asienta el significado verdadero de la novela. Si excluimos de ésta toda referencia biográfica venida de fuera y meramente nos interesamos en su ser interno, comprenderemos que el juego irónico en ella contenido encierra preocupaciones de orden estético. Explorémoslas brevemente, comenzando por la aclaración puesta como subtítulo: *Una biografía*. No es tal. Se trata claramente de una novela. Aquí se inicia la cuestión de los géneros: leído en obediencia plena a ese subtítulo, nada impide considerar al texto una biografía, de índole un tanto estrafalaria en razón de las desusadas características del personaje central. En parte, de aquí el tendido cronológico y lineal impuesto al discurso. Pero Orlando no existió en el

mundo que llamaremos real, ese perteneciente a nuestra esfera de acción cotidiana. Se trata, pues, de una biografía falsa. O en otras palabras, de un texto narrativo disfrazado de vida contada.

Bien cabría preguntarse ¿para qué? Es sencillo: para explorar la flexibilidad de los límites usuales en la novelística. Y aquí ésta invade zonas vecinas y las aprovecha como materia prima. Puesto que, lo dijimos ya, el texto se impregna de ironía, justo la aparente confusión de géneros sirve de apoyo al buen humor. Veamos esto: "Así, tras un largo silencio, 'Estoy solo' suspiró por fin, abriendo los labios por vez primera en este registro."⁸ Lo curioso de la cita es que, si bien llamando registro a su trabajo, el narrador permite al protagonista cierta independencia. Independencia que no deja de conceder, asimismo, a quien lee: "Nuestro deber es sencillo: enunciar los hechos hasta donde se los conozca, con lo cual se permite al lector interpretarlos como pueda."⁹ Independencia que él mismo (¿ella misma?) no siempre alcanza: "Aunque éstas no

⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁹ *Ibid.*, p. 46.

Tequila con calavera

SAMUEL NOYOLA

Con un interés a la par oscuro y lúdico, que va de la libertad formal del verso libre al lujo renovado de las formas cerradas, *Tequila con calavera* convoca una lucidez extrema, que sólo otorga la conciencia en pleno desastre.

Samuel Noyola nació en Monterrey, Nuevo León, en 1965. Ha sido colaborador de diversas publicaciones del país. Su primer libro de poesía, *Nadar sabe mi llama*, apareció en 1986.



EDITORIAL VUELTA S.A. DE C.V.

PRESIDENTE CARRANZA 210,
COYOACÁN, C.P. 04000

MÉXICO D.F.

TEL. 554 8810, 554 8811

FAX: 658 0074



COEDICIÓN CON EDICIONES HELIÓPOLIS

son cuestiones que un biógrafo puede ampliar con provecho..."¹⁰ Es decir, se confiesa frenado por las limitaciones del género. Curiosamente, esa limitación le acrecienta las posibilidades de trabajar su novela desde un ángulo novedoso, con lo cual la estrechez se transforma en exploración de las fronteras genéricas, creándose una interesante paradoja narrativa. Entre algunas razones más, porque lo no dicho (o lo dicho subterráneamente) va creando el verdadero significado de la novela.

El aspecto de exploración narrativa es el de mayor peso en el libro, pero otros hay de bastante importancia. De los próximos al anterior está uno de presencia discreta: el papel de la crítica. Se diría que es el de equivocarse: Nicholas Greene reacciona con envidia a la actividad de Marlowe y Shakespeare, dando de ellos una imagen disminuida; destrozará de Orlando el poema "El roble" por creerlo superficial. Trescientos años después este mismo Greene (otro personaje al parecer inmortal) comentará la grandeza de los dos dramaturgos isabelinos y encontrará trascendente lo escrito por Orlando. Tenemos aquí una reflexión indirecta sobre la recepción crítica en el momento de estar vivo un autor y el cambio de medida cuando ha muerto. Por otro lado, se ironiza en contra del parasitismo que le permite vivir a quien hace crítica. Desde luego, la vida considerablemente larga de ambos personajes expresa la relación inacabable y pintorescamente agresiva entre las dos actividades.

Un aspecto más: Orlando vive lo suficiente para hacernos historia y comentario de la literatura que va conociendo: la isabelina, la jacobina, la del XVIII, la victoriana. Hay sobre cada una de ellas una consideración amable. El propio Orlando nos informa de los caminos que ha tomado la narrativa del XX. Sobre todo se describe la busca de independencia económica que los autores han llevado a cabo. La habitación propia tan significativa para Virginia Woolf. Con lo cual pasamos al feminismo.

Dijimos que el cambio de sexo fue manifestación alegórica del bisexualismo de Vita Sackville-West. Dejemos aquí la explicación y entonces el recurso queda en un simple juego sin gran trascendencia. Pero la novela misma se encarga de hacernos llevar la busca de razones a zonas de mayor hondura. Porque el

cambio de sexo significa cambio de sensibilidad; cambio que sólo significa eso: modificaciones en la percepción del mundo, sin rebajamiento o elevación indebida de ninguna de ellas. Veamos si no. Un primer comentario de la propia Orlando es el siguiente:

Todo el edificio del gobierno femenino se basa en esa piedra de fundación; la castidad es su joya, su elemento central, que defienden a toda costa y que si violentada les provoca la muerte.¹¹

Queda claro el origen de tal disposición: lo social. La virginidad fue (en ocasiones sigue siendo) la mercancía mediante la cual las mujeres (o los padres a nombre de ellas) negociaban un buen matrimonio. La crítica se establece aquí a partir de la situación nueva sufrida por el personaje. Pero la social, no la relacionada con el cambio de sexo en sí.

Por lo mismo, ese papel social entonces dado a la mujer, Orlando no podrá ya "romperle la cabeza a un hombre, o decirle de frente que está mintiendo o sacar la espada y atravesarle el cuerpo..."¹² Arranquemos de esta consideración para apuntar otro aspecto del libro. En cuestiones amorosas "¿de quién es el éxtasis mayor? ¿Del hombre o de la mujer?"¹³ A diferencia de Tiresias, Orlando no da una respuesta definitiva. Sin embargo, en el texto ocurre un desplazamiento gradual de la sensibilidad masculina (acaso más tosca) a la femenina (de mayor delicadeza), y se establece una diferencia innegable entre los dos sexos. Entonces, una conclusión parece obligada: hay diferencias, es imposible rechazarlas, dada su índole biológica, y la lucha debe llevarse a cabo en el terreno de las diferencias sociales, tan opuestas al buen desarrollo intelectual de la mujer.

Por la novela corre una vena de cierto pesimismo, jamás exagerada, que se relaciona con que "todo termina en la muerte". Se antoja darle apoyo a la vida extensa de Orlando con base, una vez más, en ese pensamiento triste que acabamos de citar: se viven por encima de trescientos años para alejar el momento de la desaparición. Si vivir consiste, en uno de sus aspectos, en "to-

mar la muerte a pequeñas dosis diarias, pues de otro modo no podríamos cumplir el oficio de vivir", Orlando alarga esa estratagema y procura darse más tiempo para acostumbrarse a la idea de que el cuerpo viaja hacia la tumba sin detenerse. Hay aquí un aire de mucha mayor tranquilidad que en, digamos, la primera novela de Virginia Woolf (*Viaje al extranjero*, 1915), donde uno de los personajes era "como un animal herido. Odiaba la muerte; estaba furiosa, injuriada, indignada con la muerte, como si ésta fuera una criatura viviente".¹⁴ Así pues, *Orlando* es una novela que comparte con las otras de la autora una notable inclinación a meditar sobre la vida humana. De meditaciones tales se hace la gran literatura. Otra imagen de esa primera novela resume esta idea: bajo la superficie del mar se encierran enormes misterios, que uno intuye: Bajo la superficie del texto un escritor oculta esos misterios.

¿Por qué Orlando? En su prólogo a *Retrato de un matrimonio* la traductora, Marta Pessarrodona, nos aconseja: "cherchez Shakespeare, As You Like It".¹⁵ Comedia escrita por el dramaturgo posiblemente en 1599, tiene, en efecto, un personaje llamado Orlando: un muchacho hijo de sir Rowland de Boys. Pero nunca varía de sexo. Ocurre, simplemente, que se enamora de Rosalind, la protagonista, joven que para sentirse a salvo en el bosque se disfraza de hombre. Agnes Latham opina que tal situación "asegura que el juego erótico que Lodge llama 'el chico-chica amoroso', no importa cuán ambiguo en lo sexual, a nadie ofenda".¹⁶ Es posible que esa ambigüedad sexual presente en la comedia de Shakespeare le sirviera a Virginia Woolf para insinuar sus propias máscaras.

Desde luego, *Orlando* se encuentra por debajo de las sutilezas narrativas de las grandes novelas woolfianas. Pero reconocemos que el enorme sentido de la ironía y del juego presente en esta novela le da un sabor especial, ajeno a la severidad de los otros textos. Hay en *Orlando* una Virginia Woolf llena de picardía, que enriquece por contraste el oscuro vestir de otras ocasiones. ■

¹⁴ Virginia Woolf, *The Voyage Out*, Inglaterra, Triad/Granada, 1981, p. 366.

¹⁵ Nicolson, *Retrato*, p. xii.

¹⁶ Agnes Latham, "Introduction" to William Shakespeare's *As You Like It*, Londres, The Arden Shakespeare, 1987, p. lxxii.

¹⁰ *Ibid.*, p. 51.

¹¹ Woolf, *Orlando*, p. 108.

¹² *Ibid.*, p. 111.

¹³ *Ibid.*, p. 109.

LUZ FERNANDA AZUELA

CIENCIAS: ONCE AÑOS DE DIFUSIÓN CIENTÍFICA

La divulgación de la ciencia es uno de esos quehaceres tenaces en los que algunos seres inquietos, no exentos de ideas utopistas, se involucran considerando que el hombre común y corriente merece compartir la belleza, la emoción y el placer del conocimiento científico. En su opinión, la ciencia es capaz de abandonar el lenguaje cifrado de los especialistas, para expresarse en términos de nuestra experiencia cotidiana... A través de la labor de sus divulgadores, la ciencia—esa deidad sagrada de los últimos doscientos años—traduce la práctica del laboratorio a situaciones y ejemplos de la realidad colectiva y la vuelve inteligible para todos.

La tarea de los divulgadores científicos es además crucial en el escenario de un planeta amenazado, que exige al intelectual una mínima cultura científica interdisciplinaria para comprender la complejidad de los procesos a que está sometida la Tierra: deterioro ambiental, cambios climáticos irreversibles, ruptura de la cadena alimentaria, epidemias apocalípticas...

No obstante, la divulgación de la ciencia en nuestro país—según los editores de la revista *Ciencias*—es “una labor que requiere la habilidad de un equilibrista y la perseverancia de un místico”, pues enfrenta la perenne ausencia de una cultura científica en México.¹ Así, mientras que en general el científico no valora la importancia de escribir para los legos, es preciso continuar consolidando un público cultivado en los menesteres de la ciencia.

En este empeño, el grupo que elabora *Ciencias* ha querido venir al reino de los humanistas a “tocar la campana” que ha ido puliendo a lo largo de los últimos once años, para mostrarnos que la ciencia forma parte de la vida social y que su práctica es indispensable para su desarrollo; de ahí que aquellos que se dedican al estudio del hombre no deben prescindir de su conocimiento científico. Este grupo también ha venido a reiterar que la participación del humanista es relevante para la comprensión de los fenó-

menos de la naturaleza, hecho que subrayan las colaboraciones de historiadores como Víctor Castillo y Alfredo López Austin y filósofos como León Olivé y Luis Villoro, además de sociólogos, geógrafos, lingüistas y antropólogos.

En efecto, a lo largo de su vida la revista *Ciencias* se ha caracterizado por una política editorial decidida a hacer de la ciencia un instrumento intelectual para el análisis de la realidad actual. Quiero decir con ello que esta revista ha puesto a la ciencia a nuestro servicio; la ha echado a la calle para hablar de la contaminación, del sida, de los horóscopos, del cólera, del sueño, del aborto, del sexo, de los eclipses, de la basura, y hasta de sirenas y dragones...

Su historia es la de la perseverancia y la entrega, para consolidar una revista que hoy está dirigida “a subvertir el control de la información científica, [...] porque el conocimiento debe llegar a la mayor cantidad de gente posible”.² Se trata de un proyecto exitoso que inició como el sueño de un grupo de estudiantes y profesores de la Facultad de Ciencias. En once años *Ciencias* pasó de ser la revista del Departamento de Física de la Facultad de Ciencias a ser la principal revista de divulgación científica de la UNAM. Ésta es su historia:

En su primer número, aparecido en los primeros meses del año 1982, la revista *Ciencias* declara su propósito de impulsar la divulgación y la discusión de los problemas más críticos de aquellos años—y que a la fecha siguen vigentes—: la crisis energética, la extinción de especies, la crisis alimentaria, la contaminación. Se trataba de un proyecto destinado en un primer momento a “tender un puente entre maestros, estudiantes e investigadores de las diversas escuelas de ciencias del país”; pretendía difundir “una serie de conocimientos que no se abordan en el salón de clases”.³ Y a juzgar por el tono de algunos de los artículos y editoriales, tenía tam-

bién el objetivo de sacudir las conciencias de los científicos para que abandonaran el confort de sus cubículos y advirtieran “el carácter superespecializado y alienado de su trabajo”, para “contribuir al tránsito hacia una sociedad más justa”.⁴

De esta manera, *Ciencias* se perfiló como una publicación comprometida, que definió su política editorial en términos de los vínculos entre la ciencia y la sociedad de nuestro tiempo. Los especialistas abordaron problemas de gran actualidad como es el caso de “La energía nuclear en México”, “Las especies animales en extinción”, “La salud en el ambiente y el trabajo”, “El uso del agua en la ciudad de México” e, incluso, “La actividad científica en los países dependientes”.

Al vincular el trabajo científico con los grandes problemas del momento, los editores prometían convertirla en una publicación de utilidad que dotaría a los estudiantes de ciencias “con los elementos de juicio para colaborar con las comunidades populares en la resolución de sus problemas”.⁵ Estos seres se habían abocado a la realización de una labor utopista.

La revista afrontó graves dificultades financieras; hacia finales de 1984 apenas aparecía su sexto número. No obstante, ya tenía un público; había iniciado intercambios con revistas de otros países y se percataba con mayor claridad del papel de la divulgación de la ciencia en la creación de una cultura científica. Así se manifiesta en uno de sus editoriales:

...[es preciso] que la comunidad científica tome conciencia de lo necesario que resulta para la comunidad y para sí misma la difusión del conocimiento científico, así como la difusión de la importancia de la ciencia, sus limitaciones y su lugar en la estructura social. Cuando [esto ocurra] habremos dado un gran paso en la creación de nuestra cultura científica.⁶

Fiel a su compromiso fundador, *Ciencias* se hizo presente en los angustiosos momentos de los sismos, publicando un número dedicado a “las consecuencias del terremoto en cuanto

⁴ “Editorial”, *Ciencias*, 2:1, julio-agosto de 1982, UNAM, México.

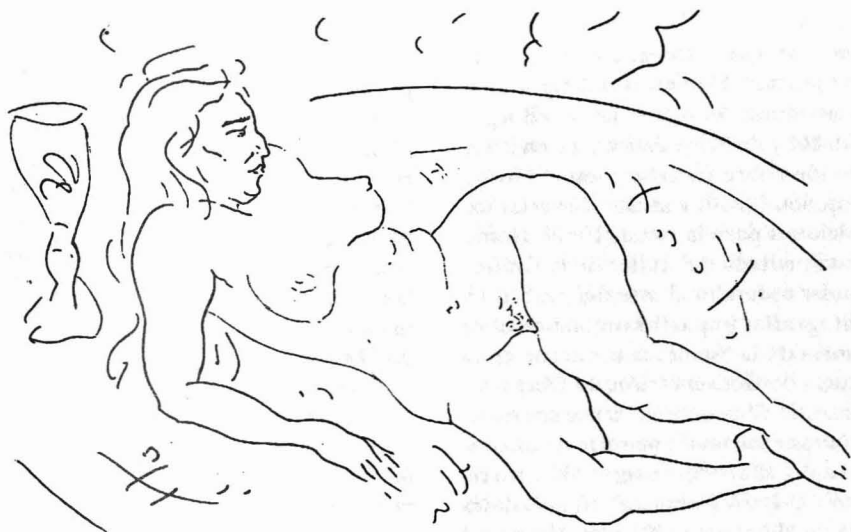
⁵ “Editorial”, *Ciencias*, 2:1, julio-agosto de 1982, UNAM, México.

⁶ “Editorial”, *Ciencias*, 6:2, octubre-diciembre de 1984, UNAM, México.

¹ “Editorial”, *Ciencias*, 15:2, julio de 1989, UNAM, México.

² “En la revista *Ciencias*, lo científico es parte de lo cotidiano”, *Gaceta UNAM*, 2700:14, noviembre 19 de 1992.

³ “Editorial”, *Ciencias*, 1:1, enero-febrero de 1982, UNAM, México.



a salud, deuda externa e impacto psicológico", los artículos abordaron el problema desde las más diversas disciplinas científicas: un trabajo sobre "Matemáticas y caos"; otro sobre "Construcción y terremotos"; uno más titulado "Los terremotos y la respuesta humana"; otro, "La salud emanada de los sismos", y hasta un artículo de Heberto Castillo sobre "El efecto de los sismos. Una hipótesis".⁷

Por primera vez en 1987, y luego en 1990, *Ciencias* dedicó un número al problema del sida y se comprometió a "intentar incluir una sección que toque diversos aspectos sobre el sida". Este propósito se ha quedado en el tintero.⁸ En cambio en 1988 cumplió con el ofrecimiento de entrevistar a los candidatos a la Presidencia de la República para dar a conocer sus propuestas en materia de política científica. Cabe aclarar aquí que Salinas de Gortari declinó la invitación proponiendo a los editores que acudieran a "algunos foros en donde podrían escuchar sus opiniones al respecto".⁹

La pertinencia de la entrevista era por demás evidente, pues tocaba uno de los puntos más sensibles para la comunidad universitaria, en un momento en que los continuos recortes presupuestarios habían hecho fracasar más de un proyecto. *Ciencias*, por su parte, había sobrevivido reflejando el problema en su frágil continuidad. Los editores de la revista presentaron en sus páginas, desde las elocuentes tijeras del recorte en 1986, hasta las imágenes de 1993 que caricaturizan la miseria del investigador sintetizada en una bata hecha jirones,

⁷ "Editorial", *Ciencias*, 8, noviembre-enero 1985-1986, UNAM, México.

⁸ "Editorial", *Ciencias*, 11 y 19, 1987 y 1990 respectivamente, UNAM, México.

⁹ "Algunas preguntas sobre ciencia y tecnología a los candidatos a la Presidencia de la República", *Ciencias*, 12:56, 1987 y 1990 respectivamente, UNAM, México.

pasando por las cartas de protesta en 1991 de los más insignes investigadores de la UNAM ante el Programa de Estímulos a la Productividad y al Rendimiento del Personal Académico (mejor conocido como PREPRAC).¹⁰

Para entonces, *Ciencias* había dejado el tono asambleísta de los editoriales de los primeros años —aunque no su actitud comprometida— y había encontrado el nicho para desarrollar su vocación, supliendo la falta de información en materia de ciencia que en ocasiones tiene efectos devastadores en la sociedad. Éste fue el tono de su número dedicado a la epidemia del cólera que acababa de entrar en nuestro territorio:

Informar, analizar y discutir este tipo de problemas es para nosotros una tarea que se vuelve imprescindible en la medida que los medios oficiales mantienen la [...] desinformación, generando [...] miedo.¹¹

En este número incluyeron un interesante trabajo sobre la primera epidemia de cólera en México, enriqueciendo el enfoque interdisciplinario con la perspectiva histórica.

No se trataba de un caso aislado pues una de las características de *Ciencias* es justamente la reiterada aparición de la historia a lo largo de la publicación.

Quisiera abrir un breve paréntesis para referirme a este peculiar aspecto de la revista que me ha llamado la atención por mis intereses profesionales.

En primer lugar me parece digno de destacar que desde su segundo número la revista se abocó a la búsqueda de sus raíces; publicó en consecuencia

¹⁰ V. *Ciencias*, números 9, 30 y 24, respectivamente, aparecidos en 1986, 1993 y 1991, UNAM, México.

¹¹ "Editorial", *Ciencias*, 24:2, octubre de 1991, UNAM, México.

una serie de artículos sobre la historia de la Facultad de Ciencias, basados en entrevistas con algunos de sus fundadores. Estos materiales constituyen hoy un valioso documento para el historiador de la institución.¹² En segundo lugar hay que señalar que *Ciencias* es una de las contadas revistas latinoamericanas en donde se publican artículos de historia de las ciencias, mismos que suman ya un volumen considerable. Entre ellos se ha dado cabida a estudios sobre la ciencia mexicana.

Hay que mencionar al respecto que se ha tenido especial predilección por los temas prehispánicos, de modo que la colección de la revista contiene artículos dedicados a la medicina indígena; además, un número de astronomía prehispánica, en donde aparece el trabajo de López Austin sobre el tiempo en Mesoamérica, y otro número dedicado al Códice de la Cruz Badiano. Este interés de *Ciencias* provocó que en la edición dedicada al Quinto Centenario se ocupara de los "Saberes mesoamericanos", número al que se sumó otro dedicado a las "Plantas de América".

Al mediar el año de 1990 la revista *Ciencias* cambió el diseño de su portada —lo que la hizo visualmente atractiva. Llevaba casi dos años apareciendo con toda puntualidad —lo que la hizo previsible. Trataba temas que nadie más tocaba, y enfocaba los asuntos de mayor interés desde una perspectiva inédita.

El reconocimiento a la fructífera combinación entre el compromiso social y el rigor científico no se hizo esperar. Como suele ocurrir, *Ciencias* alcanzó primero el reconocimiento externo al obtener, en 1991, el Premio al Arte Editorial en el rubro de revistas técnicas y científicas, otorgado por la Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana. Un año después el equipo editorial de *Ciencias* recibió la distinción Universidad Nacional para Jóvenes Académicos.¹³

El proyecto de la revista había dejado de ser el trabajo voluntarioso del aficionado, para convertirse en un trabajo especializado y profesional, que ha situado a *Ciencias* en la vanguardia de las revistas de divulgación de América Latina; en esta labor se materializa la metáfora que acuñaron al recibir la distinción Universidad Nacional para Jóvenes Académicos: "... el proyecto *Ciencias* ha sido como forjar una campana que ahora cada vez suena más lejos y más bonito". ■

¹² Estos artículos aparecieron en los números del 2 al 7 y del 9 al 12, entre 1982 y 1988.

¹³ En 1991 *Ciencias* obtuvo el Premio al Arte Editorial en el rubro de revistas técnicas y científicas, otorgado por la Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana.

Luz Fernanda Azuela (Ciudad de México, 1953). Licenciada en física por la Facultad de Ciencias y maestra en historia del arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, donde es profesora de historia y filosofía de las ciencias. Actualmente está comisionada en el Instituto de Geografía donde prepara el libro colectivo *Las ciencias de la tierra en el Porfiriato*. Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas y de difusión y participado en foros académicos nacionales e internacionales. Algunos de sus trabajos más recientes están incluidos en los libros colectivos *Historia del quehacer científico en América Latina* e *Historia social de la química* (en prensa).

Juan García Ponce (Mérida, Yucatán, 1932). Es profesor de letras alemanas por méritos en la UNAM. Recibió los premios Ciudad de México (1956), Xavier Villaurrutia (1972), Elías Sourasky (1976), Cruz de Honor por Ciencias y Artes de Primera Clase, otorgado por la República Austriaca (1981), Anagrama de Ensayo (1981) y Nacional de Literatura (1989), entre otros, así como las becas Rockefeller y Guggenheim. Desde 1993 es creador emérito. Es autor, entre otros muchos libros, de *El canto de los grillos*, *La feria distante* (teatro); *Imagen primera*, *Figuraciones* y *Cinco mujeres* (cuento); *La casa de la playa*, *La presencia lejana*, *De ánima*, *Inmaculada o los placeres de la inocencia* y *Crónica de la intervención* (novela); *Cruce de caminos*, *Entrada en materia* y *Ante los demonios, sobre una novela de Heimito von Doderer* (ensayo).

Patrick Johansson (Rouen, Francia, 1946). Maestro en literatura comparada por la Universidad de Burdeos doctor en letras por la Universidad de París-Sorbona, Francia. En la UNAM se desempeña como profesor de literatura náhuatl en la Facultad de Filosofía y Letras, investigador del Instituto de Investigaciones Históricas y miembro del Seminario de Cultura Náhuatl. Es colaborador de las revistas *Tlalocan* y *Estudios de Cultura Náhuatl* de esta casa de estudios, así como del periódico *El Nacional*. Es autor de *Festejos, ritos propiciatorios y rituales precolombinos* y *Ángel María Garibay: la rueda y el río* (en colaboración con Miguel León-Portilla), así como de capítulos de libros y artículos para revistas especializadas.

Fernando Leal Audirac (Ciudad de México, 1958). Artista plástico. Trabajó como asesor técnico y fundador del taller "Restauración", dirigido por Manuel Se-

rrano, con quien investigó las técnicas de la pintura flamenca del siglo XVII. Fue asistente del pintor Jacobo Borges (1979-80) y de Serge Faucherau en la exposición sobre futurismo en el Museo Pompidou (1986) y asesor de varias exposiciones para la UNAM (1980). Como artista invitado del Taller de la Gráfica Popular aprendió el arte del grabado y la litografía; impartió un curso sobre historia de la escultura moderna en la Escuela de Conservación de Obras Artísticas de Churubusco. Entre sus exposiciones se cuentan una serie de dibujos en París (1987-88); la serie "El antirretrato del Dr. Villanueva" en la Galería de Arte Mexicano (1991); "El Museo del Hombre" en la misma galería un año después y la serie de dibujos titulada "Desnudos" en la Galería Hakim, Arte Actual; "El código de la guerra invisible" en el Palacio de Bellas Artes y una exposición itinerante por Europa (1993). Ha ilustrado los libros *Micromografías* de Arturo González de Cosío y *Las estratagemas de Dios*, de Ernesto de la Peña, así como los primeros números de la revista *Crónicas de la Ciudad de México*. Sobre su obra se han publicado los libros *El antirretrato del Dr. Villanueva* de Juan Acha y *Fernando Leal Audirac, obra de 1975-1993* de varios autores. Es uno de los miembros fundadores de la Comisión Consultiva del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y tutor académico en pintura para la misma institución. Recientemente fue nombrado integrante del Sistema Nacional de Creadores.

Eduardo Lizalde (Ciudad de México, 1929). Poeta. Licenciado en filosofía por la UNAM donde ha sido profesor y director de la Escuela de Verano; profesor de la Facultad de Filosofía y Letras; director de Radio Universidad y de la Casa del Lago. Entre otros cargos se ha desempeñado como subdirector de publicaciones de CONACYT, director general de Televisión de la República Mexicana y de Publicaciones y Medios de la SEP; ha sido también director de programas culturales de IMEVISION. Ha recibido los premios Xavier Villaurrutia (1970), Nacional de Poesía de Aguascalientes (1974) y Nacional de Letras (1988). Ha colaborado en diversas revistas literarias y suplementos culturales. Es autor, entre otros libros, de *La mala hora*, *La furia blanca*, *La sangre en general*, *Cada cosa es Babel*, *Autobiografía de un fracaso* y *Tabernarios y eróticos*.

Aurora Loyo (Ciudad de México, 1949). Licenciada en sociología por la Facultad

de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM y maestra en la misma especialidad por la Universidad de París-Sorbona. Ha sido profesora en nuestra casa de estudios, en el Instituto Nacional de Administración Pública y en el Instituto Mora. Es investigadora titular de tiempo completo en el Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM y coordinadora académica de la maestría en sociología política en el Instituto Mora. Ha participado en congresos, simposios y seminarios en México y el extranjero. Es autora de *La unidad nacional* y *El movimiento magisterial de 1958 en México*, así como de capítulos de libros y artículos para revistas especializadas.

Mercedes Monmany. Ya ha colaborado en esta revista. Véase el número 512-513 (septiembre-octubre de 1993).

Aurora M. Ocampo (Guadalajara, Jalisco, 1930). Maestra y doctora en lengua y literatura hispánicas por la UNAM. Es profesora de literatura iberoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras e investigadora de tiempo completo del Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas de nuestra casa de estudios. Tiene a su cargo el proyecto de la nueva edición del *Diccionario de escritores mexicanos. Siglo XX*, del que se han publicado dos volúmenes. Entre sus libros más importantes se cuentan *Novelistas iberoamericanos contemporáneos*, *Cuentistas mexicanes. Siglo XX*, *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea* y *La crítica de la novela mexicana contemporánea*.

Paciencia Ontañón de Lope (Huesca, España, 1937). Doctora en psicología clínica y en letras hispánicas por la UNAM. En esta casa de estudios se desempeña como terapeuta del Centro de Servicios Psicológicos de la Facultad de Psicología y profesora de tiempo completo de la Facultad de Filosofía y Letras, en cuya División de Estudios de Posgrado imparte el curso de literatura y psicoanálisis. Ha publicado artículos en *Anuario de letras*, *Nueva revista de filología hispánica*, *Bulletin hispanique* y *La Torre* (Puerto Rico), entre otras revistas. Es autora de los siguientes libros: *Estudio sobre Gabriel Miró*, *Ana Osórez*, *la regenta* (Estudio psicoanalítico) y *El donjuanismo en Galdós y otros estudios*.

Julieta Ortiz Gaitán. Ya ha colaborado en esta revista. Véanse los números 506-507 (marzo-abril de 1993) y 514 (noviembre de 1993).

Federico Patán (Asturias, España, 1937). Maestro en lengua y literatura inglesa por

la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, donde ha sido profesor desde 1969. En el extranjero impartió cursos en la Universidad de Lawrence, Kansas y de Colorado, en Boulder y en el Lafayette College, de Pennsylvania, donde recibió la Beca Fulbright como profesor visitante distinguido en 1992. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores y de las asociaciones de Traductores Profesionales, de Escritores de México y de la Internacional de Literatura Comparada, entre otras. Ha participado en mesas redondas, conferencias y congresos sobre literatura. Es autor de *Calas menores*, *Literatura y hombre total* (ensayo), *Los caminos del alba*, *A orillas del silencio* (poesía), *Nena, me llamo Walter*, *Último exilio* y *Puertas antiguas* (narrativa), entre otros, así como de antologías, ediciones críticas y reseñas. Mantiene una columna semanal desde hace doce años en *Sábado*, suplemento cultural de *Unomásuno*.

Aline Pettersson. Ya ha colaborado en esta revista. Véase el número 508 (mayo de 1993).

Giuliano Serafini (Urbino, Italia, 1952). Abogado por la Universidad de Urbino, donde también realizó estudios en historia del arte. Colabora con entidades públicas y galerías en Italia, Grecia, Francia, Bélgica y Eslovenia y en las revistas extranjeras *Arte*, *Arte y dossier*, *Risk*, *Terzochio* y *Flash Arte*, entre muchas otras. Ha dictado conferencias en Italia, Grecia, Francia y México. Desde hace algunos años se ocupa del arte griego contemporáneo y actualmente trabaja en una gran exposición de Burri que se presentará en la Pinacoteca Nacional de Atenas, Grecia. Entre las exposiciones que ha organizado y presentado se cuentan: "Homenaje a Miró", "Babel reencontrada", "Salvador Dalí", "Los gestos napolitanos: alquimia 90", "Elizabeth Chaplin: los símbolos y los días" y "La seducción de la diferencia".

Víctor Manuel Uribe Aviña (Ciudad de México, 1968). Licenciado en derecho por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Se ha desempeñado en el Poder Judicial del estado de Michoacán y en el Poder Judicial Federal.

Es alumno del curso de formación diplomática de ingreso al Servicio Exterior Mexicano en el Instituto Matías Romero de Estudios Diplomáticos de la Secretaría de Relaciones Exteriores.

Gonzalo Varela (Montevideo, Uruguay, 1950). Doctor en ciencias sociales por la Escuela de Altos Estudios de Ciencias Sociales de París, Francia. Es profesor titular de la Universidad Autónoma Metropolitana, plantel Xochimilco. Ha trabajado sobre diversos temas de sociología política y política educativa. Es autor de *La universidad mexicana de transición*, *Uruguay, de la república liberal al Estado militar* y *Políticas públicas en América Latina. Seis estudios de caso* (editor).

Ramón Xirau. Ya ha colaborado en esta revista. Véase el número 508 (mayo de 1993). El texto que presentamos fue leído el 16 de agosto de 1993 en El Escorial, durante la semana dedicada a la "Recuperación del exilio filosófico español", organizada por la Escuela de Verano de la Universidad Complutense de Madrid, España.

Ediciones UNAM

LIBRERÍA CASA
UNIVERSITARIA DEL LIBRO
Orizaba y Puebla, Col. Roma
C.P. 06700 México, D.F.
Tel. 207 93 90

LIBRERÍA CENTRAL CU
Corredor Zona Comercial,
Ciudad Universitaria
C.P. 04510 México, D.F.
Tel. 622 02 71

LIBRERÍA JULIO TORRI
Centro Cultural Universitario,
Ciudad Universitaria
C.P. 04510 México, D.F.
Tel. 622 71 35

LIBRERÍA JUSTO SIERRA
San Ildefonso No. 43, Col. Centro
C.P. 06000 México, D.F.
Tel. 702 44 54

LIBRERÍA PALACIO DE MINERÍA
Tacuba No. 5, Col. Centro
C.P. 06000 México, D.F.
Tel. 518 13 15

UN HOMBRE ENTRE EUROPA Y AMÉRICA.
HOMENAJE A JUAN ANTONIO ORTEGA Y MEDINA.
Varios autores
Coordinación y edición de
Amaya Garriz
1a. edición: 1993, 466 pp.
Instituto de Investigaciones Históricas.
ISBN 968-36-3030-8
Clave: 016926 TC Precio: N\$140.00

LA CONDUCTA DEL JABALÍ.
DOS ENSAYOS SOBRE EL PODER:
KAFKA Y SHAKESPEARE
Ulises Schmill
2a. edición: 1993, 185 pp.
ISBN 968-36-2319-0
Clave: 17505 RC Precio: N\$ 35

FAMILIAS: UNA HISTORIA SIEMPRE NUEVA
Coordinación de
Ignacio Maldonado
1a. edición: 1993, 173 pp.
Centro de Investigaciones Interdisciplinarias
en Humanidades UNAM-Grupo Editorial
Miguel Ángel Porrúa.
ISBN 968-842-348-5
Clave: 016685 RD Precio: N\$39.00

EPISTEMOLOGÍA Y CULTURA EN TORNO A LA OBRA DE LUIS VILLORO
Edición de
Ernesto Garzón Valdés y Fernando Salmerón
1a. edición: 1993, 366 pp.
Instituto de Investigaciones Filosóficas.
ISBN 968-36-3001-4
Clave: 016823 RC Precio: N\$95.00

DEGUSTACIÓN
Michel Butor
1a. edición: 1993, 151 pp.
Coordinación de Humanidades.
ISBN 968-36-3061-8
Clave: 016832 RC Precio: N\$30.00

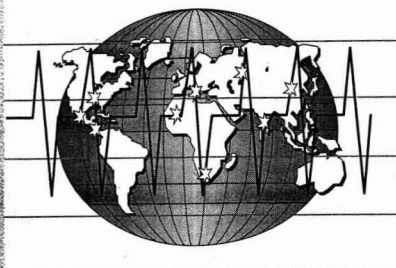
ATANASIO G. SARAVIA. OBRAS III. APUNTES PARA LA HISTORIA DE LA NUEVA VIZCAYA
ENSAYOS HISTÓRICOS
Introducción, compilación, bibliografía e índices de
Guadalupe Pérez San Vicente
1a. reimpresión: 1993, 380 pp.
Coordinación de Humanidades
ISBN 968-58-2503-5 Rústica
Clave: 017413 RP Precio: N\$60.00
ISBN 968-58-2501-7 Tela
Clave: 017497 TP Precio: N\$80.00

INFORMES Y VENTAS:
DIRECCIÓN GENERAL DE FOMENTO EDITORIAL UNAM
Av. del IMAN No. 5, Ciudad Universitaria
C.P. 04510 México, D.F. Tel. 622 65 72
Fax 550 74 28 y 622 65 72

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
COORDINACIÓN DE HUMANIDADES
DIRECCIÓN GENERAL DE FOMENTO EDITORIAL

El corazón
del mundo
no deja
de latir.

Por eso,
diariamente
le tomamos
el...



PULSO

La noticia al alcance de su oído

DE LUNES A VIERNES

Pulso de la mañana: 8:00 hrs.

Pulso de la tarde: 14:30 hrs.

Pulso de la noche: 20:00 hrs.

EN FINES DE SEMANA

Pulso sabatino: 14:30 hrs.

Pulso dominical: 14:30 hrs.



Cultura con imaginación



RENOVACIÓN RADICAL EL SISTEMA DE TIENDAS UNAM

lo espera en cualquiera de sus tres unidades, de
lunes a domingo de 9 a 20 hrs

ACATLÁN

Av. Alcanfores y Sn. Juan Totoltepec, Sta. Cruz, Edo. de Méx.

METRO C.U.

Circuito Exterior, frente a la Fac. de Ciencias Políticas y Sociales, C.U.

ESTADIO

Estacionamiento 9, atrás del Estadio Olímpico, C.U.

*COMPROMISO DE CALIDAD TOTAL
DE UNA EMPRESA UNIVERSITARIA*



FONDA SAN ANGEL

RESTAURANTE • BAR

Para Complacer sus Sentidos...

TODA LA SEMANA, HASTA LAS DOS DE LA MAÑANA

PLAZA SAN JACINTO 3, SAN ANGEL, MEXICO
5 50 • 16 • 41



LOS CINCUENTAS

RESTAURANTE • BAR

**Una Nueva Posibilidad...
en el Corazón de Coyoacán**

A PARTIR DE LAS 11:00 AM
AGUAYO 3, COYOACAN, MEXICO 659-15 31

UNIVERSIDAD DE MÉXICO

La revista *Universidad de México* ha sido seleccionada por concurso para participar en la reunión denominada Association of American University Presses (AAUP) Book, Jacket & Journal Show que se efectuará en la ciudad de Washington del 19 al 22 de junio de 1994.

El jurado, integrado por Eleanor Caponigro, Mark Ong, Diane Jaroch, Bob Appleton y Mario Furtado, eligió de entre cinco publicaciones periódicas universitarias nuestra revista, gracias a la calidad de su contenido y su diseño durante 1993.

Además de que la Asociación de editoriales universitarias mencionada expondrá los títulos de *Universidad de México* en una muestra itinerante, reproducirá información de la revista en el catálogo especial correspondiente.



Christa Cowrie

La tambora, (antecedentes y consecuencias), coreografía de Guillermina Bravo. Ballet Nacional de México

Centro Nacional de Danza Contemporánea
Instituto Nacional de Bellas Artes
Fideicomiso para la Cultura México-USA

CURSO DE ESPECIALIZACIÓN EN TÉCNICA GRAHAM

para bailarines con experiencia profesional de danza contemporánea.

Instructora: Cristine Dakin, primera bailarina de la Martha Graham Dance Company y maestra facultada de la Martha Graham School.

Opción de una Clase Extra de Técnica y un Taller de Música.

Duración:

del 23 de mayo al 10 de junio de 1994.

Fecha límite de inscripciones:

20 de mayo.

SEDE, INFORMES COMPLETOS E INSCRIPCIONES:

CENADAC



CENTRO
NACIONAL
DE
DANZA
CONTEMPORÁNEA

Sierra de Tilaco 201 Ote., Col. Villas del Sol, C.P. 76046, Querétaro, Qro.
Tels.: (42) 13-72-55, FAX 13-72-56

Colegio Nacional de Danza Contemporánea

BACHILLERATO EN DANZA CONTEMPORÁNEA AÑO ESCOLAR 94-95

Solicitud de examen de admisión:

del 1o. al 22 de julio.

Examen de admisión:

del 25 de julio al 5 de agosto.

Inscripciones:

del 8 al 12 de agosto.

Inicio de clases:

15 de agosto.

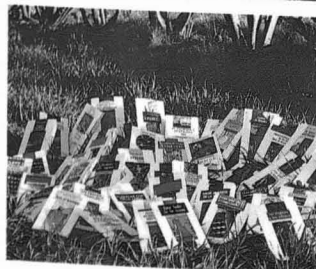
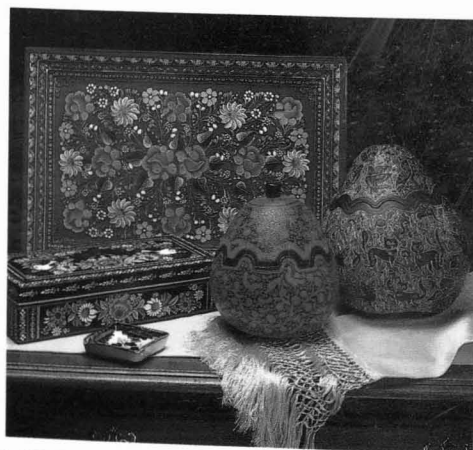
Integramos al Consejo...

- Instituto Nacional de Bellas Artes
- Instituto Nacional de Antropología e Historia
- Instituto Mexicano de Cinematografía
- Instituto Mexicano de la Radio
- Dirección General de Bibliotecas
- Dirección General de Culturas Populares
- Dirección General de Publicaciones
- Festival Internacional Cervantino
- FONART

para promover y difundir la cultura



- Radio Educación
- Canal 22
- Educal
- Coordinación de Descentralización
- Programa Cultural Tierra Adentro
- Fondo Nacional para la Cultura y las Artes
- Fondo de Cultura Económica
- Unidad de Producciones Audiovisuales
- Preservación del Patrimonio Cultural



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes