

N\$ 10.00 / ISSN 0181-1330/ VOLUMEN XLVIII

1993
MARZO/ABRIL

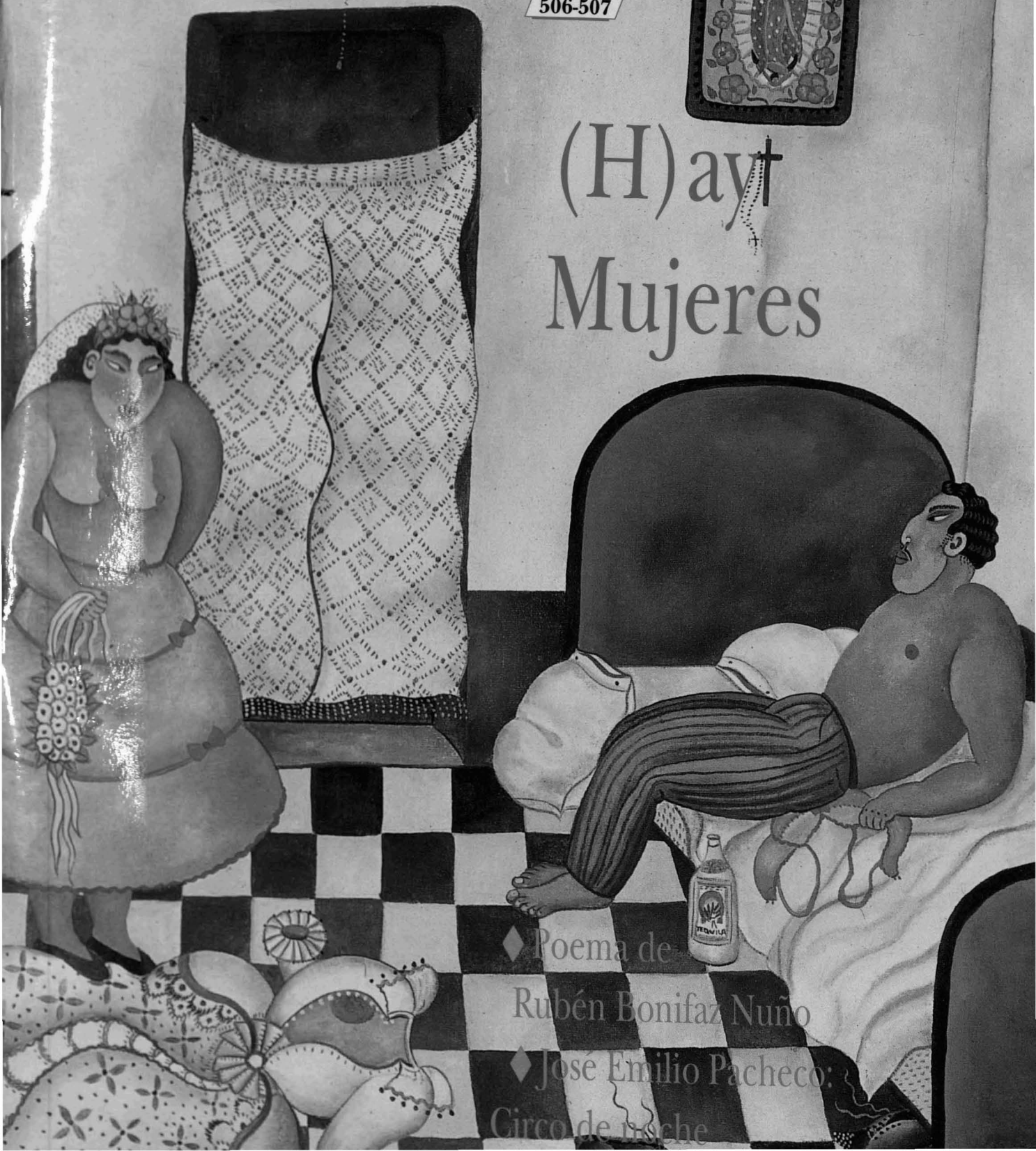
Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

506-507



(H)ay Mujeres



♦ Poema de
Rubén Bonifaz Nuño

♦ José Emilio Pacheco:
Circo de noche

Radio UNIVERSIDAD

xeun 860 A.M. 96.1 F.M.

PROGRAMACIÓN

- **ESPACIO UNIVERSITARIO**
Por Jaime Litvak
Entrevistas a maestros e investigadores
EN VIVO
LUNES 19:35 horas
AM
- **ACÚSTICA DE BUENA TINTA**
Por Jenny Ostrosky
MARTES 16:00 horas
AM
- **EL MILENIO POR VENIR**
Por Federico Gaxiola
Hacia una política ecológica
MIÉRCOLES 21:00 horas
AM/FM
- **UNIVERSUM**
Información sobre el Museo de la Ciencia
JUEVES 14:45 horas
AM
- **LO QUE NOS GUSTA**
Por Noé Cordero
SÁBADOS 24:00 horas
AM
- **EN ALAS DE LA TROVA YUCATECA**
EN VIVO
DOMINGOS 15:30 horas
AM
- **LA GUITARRA EN EL MUNDO**
Por Juan Helguera
Novedades del ambiente guitarrístico
LUNES 18:00 horas
FM
- **CONCIERTO SONY CLASSICAL**
Con Manuel Díaz Suástegui y Emiliano de la Vega
Una fantasía musical en cada sala de concierto
MARTES 19:00 horas
FM
- **CONCIERTO VESPERTINO**
JUEVES 15:30 horas
FM
- **PENSAMIENTO MUSICAL EN LA HISTORIA**
Por Fernando Álvarez del Castillo
Más que biografías e historia de la música de concierto
VIERNES 18:00 horas
FM
- **CLÉRIGOS, JUGLARES Y TROVADORES**
Por Juan Arturo Brennan
DOMINGOS 20:00 horas
FM

¿Con qué frecuencia imagina? ¿Con qué frecuencia rompe mitos?



Universidad de México

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

Consejo Editorial: José Luis Ceceña, Beatriz de la Fuente, Margo Glantz, Ruy Pérez Tamayo, Sergio Pitol, Arcadio Poveda, Vicente Quirarte, Luis Villoro

Secretario de Redacción: Armando Pereira Coordinación editorial: Carmina Estrada Corrección: Eloy Urroz y Julio Trujillo Publicidad y Relaciones Públicas: Nancy Sanciprián Administración: Javier Martínez

Diseño: Bernardo Recamier

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 22 866 11212

Fotocomposición, formación e impresión: Imprenta Madero, S. A. de C. V. 102, Col. Granjas Esmeralda, C.P. 09810

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.

1993
MARZO/ABRIL

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

506-507

Índice

	2	<i>Presentación</i>
Rubén Bonifaz Nuño	3	<i>La escalera</i>
Robert Bly	4	<i>La almohada y la llave</i>
Elaine Showalter	10	<i>Anarquía sexual: La mujer sola</i>
Carmen Boullosa	15	<i>Pesca de piratas</i>
María Andueza	18	<i>Rubén Bonifaz Nuño, poeta urbano</i>
Pedro Ángel Palou	23	<i>La narrativa mexicana de fin de milenio</i>
José Emilio Pacheco	25	<i>Circo de noche</i>
Dionisia Urtubees	33	<i>Las danzas de Delfos</i>
Tobías Wolff	36	<i>El sueño de la mujer</i>
Alberto Dallal	39	<i>Lupe Rivas Cacho, socióloga</i>
José G. Moreno de Alba	44	<i>Un nuevo edificio para el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional</i>

Miscelánea

José Carlos Castañeda	48	<i>Memorias de España 1937, de Elena Garro</i>
Julieta Ortiz Gaitán	50	<i>El saqueo del pasado</i>
Florence Olivier	51	<i>Una ética del gasto</i>
Ignacio Padilla	52	<i>El infierno en su antesala</i>
Bernardo Bolaños	54	<i>Ordalía a Jorge Volpi</i>
Nancy Sanciprián	55	<i>Registro de causantes, de Daniel Sada</i>

Presentación

A rribamos al final de este siglo sin haber conseguido ni negociado totalmente la liberación plena de la mujer. De la Mujer como especie, como ente biológico, como estructura cultural. Todavía no obtenemos —para ella y para nosotros, los varones— la división democrática y equitativa de obligaciones, necesidades, derechos e intereses. Sólo en experiencias y experimentos momentáneos y aislados vislumbramos este energético, dinámico equilibrio —sexual, social, político— que habremos de vivir y compartir uno y otro género, en convivencia plena con las nuevas y más fructíferas formas de organización y de existencia.

Obligados estamos, sin embargo, a no quitar el dedo del renglón o de la llaga. Ante una renovación de las tareas organizativas de la revista *Universidad de México* —no así de su vocación universitaria y universal—, nuestra publicación abre las páginas de este número al examen y diálogo que es preciso intensificar actualmente en torno al significado y la significación de la mujer en las postrimerías del siglo XX. Con esta idea por delante, exaltamos la figura de la mujer, ya sea como tema de adoración auténtica entre poetas, ya sea en torno al “sentir femenino” en narraciones ensayísticas y de ficción; también nos ocupamos del “método de trabajo” de una mujer notable de los escenarios de México, así como de las ideas que mujeres profesionales del conocimiento y la investigación guardan sobre fenómenos que nos atañen a todos. También contamos en el número con espléndidas ilustraciones de una pintora sensible y notable, al lado de los ejercicios pictóricos de un talentoso pintor.

Damos a conocer en este número la secuencia de poemas titulada “Circo de noche” de José Emilio Pacheco. En este año celebramos treinta de la aparición del primer libro de poemas del exacto y transparente poeta mexicano: *Los elementos de la noche*. Aparte de ofrecer las primicias del más reciente trabajo de José Emilio Pacheco, nos unimos al regocijo del Premio Nacional de Letras 1992 que le fue concedido recientemente. De igual manera agradecemos la participación de Rubén Bonifaz Nuño para este número.

Una revista —tenemos aprendido por la investigación y la experiencia— no es sólo la acumulación de materiales de una índole determinada, de un cariz específico. Una revista es una revisión, por medio de productos de la mente, del conocimiento, del intelecto, de lo que en el ámbito de su selección o vocación ocurre, transcurre, se desliza o, a veces, por lapsos, estalla o brilla. Nuestra revista seguirá con atención los acontecimientos del país y del mundo con los más afinados instrumentos y actitudes que pueden o deben aplicarse: las percepciones universitarias.

Alberto Dallal

La escalera

Mira nada más cómo me tienes
sólo de andarte suspirando;
de rondar tu casa, pretendiendo
juntar tus amores con los míos.

Dicen que por ti me traigo loco;
que a solas me río, que me brinca
el corazón por conquistarte.
Con tu permiso me acontece:
de ti me diste una probada.

Porque caminas y te acercas,
y al venir se entonan tus tacones
como si bailaras, como hablándome
desde algún cielo entarimado.

Endomingada, me alumbraste
una escalera de placeres
que voy a subir entre tus brazos.

Desde abajo te lo pregunto;
tú con los ojos me contestas
que es de verdad lo que prometes.

Gracias al buen trato recibido
cuando probé de tus jarabes,
mis penas disipo delirándote;
y desvarío y me trastorno
al tener de amor esta confianza.

Porque me gustan como tú,
válgame Dios, encaprichado
me regocijo de llegarte:
así van los ríos marineros
al verde azul donde se juntan.

Es cierto que, loco, me envanezco;
pues me río solo, me sofoco;
pues por tu amor me doy envidia.

Ya escuchaste a lo que me condenas;
mira nada más cómo me tienes,
enajenado, de contento.

Tras armar un poco de alboroto,
me voy al pie de la escalera
a dormir, por despertar y verte,
arriba y arriba, en la mañana. ◇

Robert Bly

La almohada y la llave

Traducción de Armando Pereira

Hablamos mucho acerca del "hombre americano", como si hubiera una cualidad constante que permaneciera estable a lo largo de varias décadas, o bien en el interior de una misma década.

En la actualidad, los hombres han desviado el rumbo alejándose del antiguo granjero feliz, orgulloso de su introversión, que llegó a Nueva Inglaterra en 1630, dispuesto a permanecer sentado durante tres oficios seguidos en una fría iglesia. En el sur, se desarrollaron dos tipos de hombre: uno expansivo y el otro encerrado en sí mismo, pero ninguno de estos dos "hombres americanos" guardaba semejanza con el voraz y codicioso empresario que más tarde se desarrollaría en el noreste, ni con el derrochador y atolondrado poblador del oeste.

En nuestra época, esos modelos han cambiado dramáticamente. Durante los años cincuenta, por ejemplo, un nuevo personaje americano apareció con tanta consistencia que llegó a convertirse en un arquetipo de masculinidad adoptado por muchos hombres: el macho de los cincuenta. Comenzaba a trabajar temprano, lo hacía responsablemente, mantenía a su mujer y a sus hijos y admiraba la disciplina. Reagan es una suerte de versión momificada de este tipo terco y tenaz. Esta clase de hombre no veía bien el alma de las mujeres, pero en cambio apreciaba sus cuerpos. Su visión de la cultura, y de la posición que Estados Unidos ocupaba en ella, era optimista y pueril. Muchas de sus cualidades fueron fuertes y positivas, pero debajo del encanto y de la fanfarronería había —y continúa habiendo— mucha soledad, carencias y pasividad. Sólo ante un enemigo llegaba a sentirse seguro de estar vivo.

Se suponía que al hombre de los cincuenta debía gustarle el fútbol, era agresivo, capaz de matar o robar por Estados Unidos, nunca lloraba y estaba siempre dispuesto a proveer lo necesario. Pero esta imagen de hombre se malograba en la intimidad o en la ternura. Su personalidad carecía de todo sentido de ligereza. Su espíritu no contemplaba la compasión, más bien incitaba el desastroso ejercicio de la guerra en Vietnam y, más tarde, su insensibilidad y brutalidad conduciría a la impotencia en El Salvador, y a la impotencia también frente a los viejos, los desempleados, los niños de escuela y, en general, frente a la gente pobre en nuestro propio país.

El macho de los cincuenta tenía una clara visión de lo que era el hombre y de sus responsabilidades como macho, pero su aislamiento y su unilateralidad resultaban peligrosos.

Durante los sesenta, otro tipo de hombre surgiría. El salvajismo y la violencia de la guerra de Vietnam hizo que los hombres se preguntaran si verdaderamente sabían lo que era un macho. Si la virilidad significaba Vietnam, ¿estaban dispuestos a participar de ella? Entre tanto, el movimiento feminista alentó a los hombres a que realmente confrontaran a la mujer, forzándolos a tomar conciencia de las inquietudes y sufrimientos que el macho de los cincuenta no había hecho sino eludir. Como hombres, comenzaron a examinar la historia y la sensibilidad de las mujeres, algunos incluso comenzaron a advertir lo que se ha llamado su parte femenina y pusieron atención a ella. Este proceso continúa hasta nuestros días y yo diría que la mayor parte de los hombres hoy están comprometidos con él.

El hecho de que los hombres asuman y alimenten su propia "femineidad" representa un desarrollo significativo, aunque tengo la sensación de que todavía subsiste algo equívoco en ello. El macho de hace veinte años ha devenido un sujeto más reflexivo, más benévolo; es un chico agradable y complaciente, no sólo con su madre, sino también con la chica que vive con él. Pero este proceso no lo ha hecho más libre.

En los setenta, comienza a producirse en todo el país un fenómeno que podríamos calificar como el surgimiento del "macho suave". A veces, aun hoy, cuando uno se dirige a un auditorio, se da cuenta de que por lo menos en un 50% está constituido por jóvenes que podrían definirse como "suaves". Son delicados, cariñosos y no están interesados en iniciar guerras o atentar contra el planeta. Manifiestan una actitud amable hacia la vida en todo sentido, comenzando por su propio estilo de vida.

Pero muchos de estos hombres no son felices. Se nota enseguida la ausencia de energía en ellos. Más que abandonarse a vivir, prefieren preservarse de la vida. Con frecuencia, uno los ve acompañados de mujeres fuertes que irradian energía. Se trata de jóvenes de buen tono, con un sentido ecológico superior al de sus padres, que simpatizan con la

armonía del universo y que, incluso, muestran una cierta vitalidad.

La mujer fuerte y enérgica, graduada en los sesenta, por decirlo así, y heredera de un viejo espíritu, ha jugado un importante papel en la emergencia de este tipo de hombre. Recuerdo un graffiti en los sesenta en el que se leía: "Las mujeres dicen sí a los hombres que dicen no." Reconozco que hacía falta mucho coraje para resistir a esta pinta, tanto como para ir a la cárcel, mudarse a Canadá o ir a Vietnam. Pero las mujeres de hace veinte años definitivamente preferían a un hombre suave y receptivo en lugar de un macho.

Así, esta preferencia femenina terminó afectando de alguna manera el propio desarrollo de los hombres. Mientras que la pasividad masculina era premiada, la no pasividad se equiparaba con la violencia.

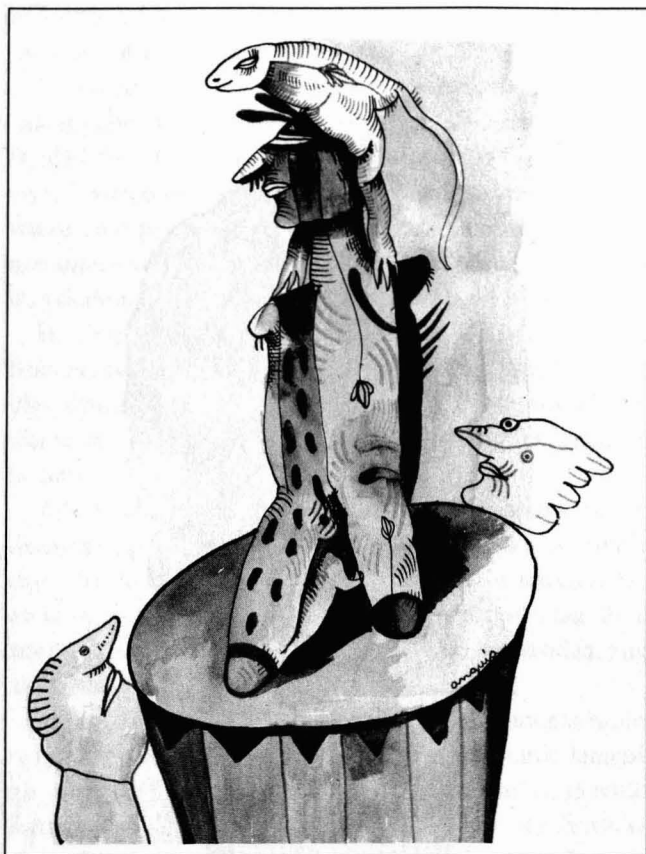
Algunas mujeres enérgicas, tanto entonces como ahora en los noventa, elegían y siguen eligiendo a hombres delicados como amantes y también, de alguna manera, como hijos. La nueva distribución de la energía "yang" entre las parejas no resultaba accidental. Por muchas razones, los jóvenes preferían a mujeres duras, mientras las mujeres deseaban hombres suaves. Por un tiempo, éste pareció haber sido un buen arreglo, pero después de haberlo vivido el tiempo suficiente, ahora nos damos cuenta que en realidad no ha funcionado.

Me enteré por primera vez de la angustia de los hombres "suaves" al escucharlos contar sus historias en reuniones exclusivamente masculinas. En 1980, la Comunidad Lama de Nuevo México me pidió que dictara unas conferencias sólo para hombres, en las cuales participarían alrededor de cuarenta personas. Cada día nos centrábamos en un dios griego y en su historia, y luego, por las tardes, volvíamos a reunirnos ya sólo para conversar. Una de esas tardes, cuando el más joven hizo uso de la palabra, no resultó nada extraño para ellos que se echara a llorar. La cantidad de dolor y de angustia que había en ese joven me asombró.

Gran parte de su dolor se remontaba hasta sus padres. Había aprendido a ser receptivo, pero no lo suficiente como para cargar con los problemas de los diferentes matrimonios y relaciones de pareja de sus padres. En cada relación había algo violento, cruel, que tanto su padre como su madre necesitaban repetir una y otra vez. En el momento en que esa violencia emergía, el joven tenía que interceder para mitigarla: ellos necesitaban a un tercero, tanto en su relación como en su vida.

El "macho suave" podría decir: "Puedo sentir tu dolor y considero tu vida tan importante como la mía. Te cuidaré y te confortaré." Él, en cambio, no dijo nunca lo que quería y eso lo afectó. Decidió, por lo tanto, que él estaba hecho de una materia diferente.

En *La Odisea*, Hermes instruye a Odiseo diciéndole que cuando se aproxime a Circe, que está protegida por una cierta energía matriarcal, debe sacar o por lo menos mostrar su espada. En esta época, resulta difícil para muchos jóvenes distinguir entre mostrar una espada y herir a alguien.



Un hombre que encarna ciertas actitudes espirituales de los sesenta, que ha vivido por lo menos durante un año en el campo a las afueras de Santa Cruz, se siente incapaz de extender su brazo si sostiene una espada. Ha aprendido muy bien a no herir a nadie que no pueda también levantar su espada, aunque sólo sea para reflejar en ella la luz del sol. Pero mostrar una espada no necesariamente significa combatir. Puede también sugerir una sencilla y alegre entereza.

El viaje de muchos americanos hacia la suavidad, la receptividad o el "desarrollo de su parte femenina" ha sido un viaje realmente invaluable. Pero viajan mucho más lejos las mentiras.

El descubrimiento de Juan de Hierro

Uno de los cuentos de hadas que habla de una tercera posibilidad para los hombres, es un relato titulado "Iron John" o "Iron Hans". Aunque la llevaron al papel por primera vez los hermanos Grimm alrededor de 1820, es una historia que se remonta diez o veinte mil años atrás.

La historia comienza con un extraño incidente ocurrido en una zona remota del bosque cercano al castillo del rey: los cazadores que penetraban en esa parte del bosque, desaparecían de pronto y no regresaban jamás. A un grupo de cazadores lo seguía otro y a éste otro más, pero ninguno de ellos volvía. Durante un tiempo, la gente empezó a sentir que algo misterioso había en esa región del bosque y decidieron no ir más hacia allí.

Un día, un cazador desconocido se presentó en el castillo



y le dijo al rey: "Algo maligno existe en torno a este lugar, ¿qué puedo hacer?" El rey le contestó: "Hay un misterio en el bosque. La gente que se interna en él ya no regresa." "Éstas son precisamente las cosas que me gustan", dijo el joven cazador despidiéndose del rey y se dirigió hacia el bosque, acompañado sólo por su perro. El cazador y su perro vagabundearon por el bosque, internándose hasta la pequeña laguna de donde parecía emanar el peligro. De pronto, una mano salió del agua, atrapó al perro y en un santiamén lo sumergió en el lago.

El joven no se alteró. Tan sólo se dijo: "Éste debe ser el lugar."

Aunque estaba encariñado con su perro y le afligió la idea de abandonarlo, regresó presuroso al castillo, reunió a varios hombres armados de cubetas y volvió con ellos a la pequeña laguna decidido a vaciarla. Cualquiera que alguna vez lo haya intentado, se daría cuenta enseguida que se trataba de un trabajo demasiado lento e inútil.

Después de un largo lapso de trabajo extenuante, lo que encontraron al fin, tendido en el fondo del lago, fue un hombre enorme cubierto de pelo de la cabeza a los pies. El pelo era rojizo, del color de la herrumbre. Llevaron al hombre al castillo y allí lo encarcelaron. El rey lo metió en una jaula de hierro, situada en un patio posterior del castillo, le puso por nombre "Juan de Hierro", y le pidió a la reina que guardara la llave de la jaula.

Detengamos aquí el relato, tan sólo por un momento.

Si las circunstancias lo favorecen, cuando un hombre con-

temporáneo mira hacia su interior, podrá encontrar, bajo las oscuras aguas de su conciencia, yaciendo en un lugar que durante largo tiempo no ha sido visitado por nadie, a ese antepasado peludo.

Los sistemas mitológicos suelen asociar el pelo con lo instintivo, lo sexual y lo primitivo. Lo que estoy sugiriendo, entonces, es que cada macho moderno tiene, yaciendo al fondo de su conciencia, a un hombre enorme y primitivo cubierto de pelo hasta los pies. Entrar en contacto con ese Hombre Salvaje es el paso que el macho de los ochenta y de los noventa no ha dado aún. El proceso de vaciar a cubetas la laguna habrá de iniciarse en nuestra cultura contemporánea.

Como el cuento sutilmente lo sugiere, hay algo más que miedo en torno a este hombre peludo, como lo hay también alrededor de todo cambio significativo. Cuando el hombre comienza a desarrollar su parte receptiva y a superar su inicial timidez, generalmente comprende que se trata de una maravillosa experiencia. Llegará a escribir poesía y saldrá a sentarse junto al mar, no tendrá que vivir obsesionado por su sexo: ha devenido uno con el mundo y el mundo ha devenido nuevo y sorprendente.

Pero sumergirse en el agua y tocar al Hombre Salvaje al fondo de la laguna, es un asunto un poco diferente. Ese nuevo ser que apenas está levantándose sobre sus pies lo hace ya atemorizado, sobre todo ahora que las corporaciones intentan hasta lo imposible hacer de él un hombre sano, lampiño, superficial. Cuando el hombre asume su sensibilidad o lo que alguna vez se ha llamado su mujer interna, llega a sentirse más cálido, más sociable, más vivo. Pero cuando se acerca a lo que llamaremos el "macho profundo", no puede dejar de sentir el peligro. Asumir al hombre peludo es sin duda riesgoso, intimidatorio y requiere de un valor distinto. Entrar en contacto con Juan de Hierro implica la voluntad de descender dentro del macho que existe al fondo de nuestra conciencia y aceptar la oscuridad que habita allí, la oscuridad que lo alimenta.

Durante varias generaciones, la comunidad industrial previno al joven empresario para que se mantuviera alejado de Juan de Hierro; tampoco a la Iglesia cristiana le simpatizaba.

Freud, Jung y Wilhelm Reich fueron tres investigadores que tuvieron el valor de sumergirse en la laguna y aceptar lo que encontraron allí. La tarea del hombre contemporáneo es seguirlos en esa inmersión.

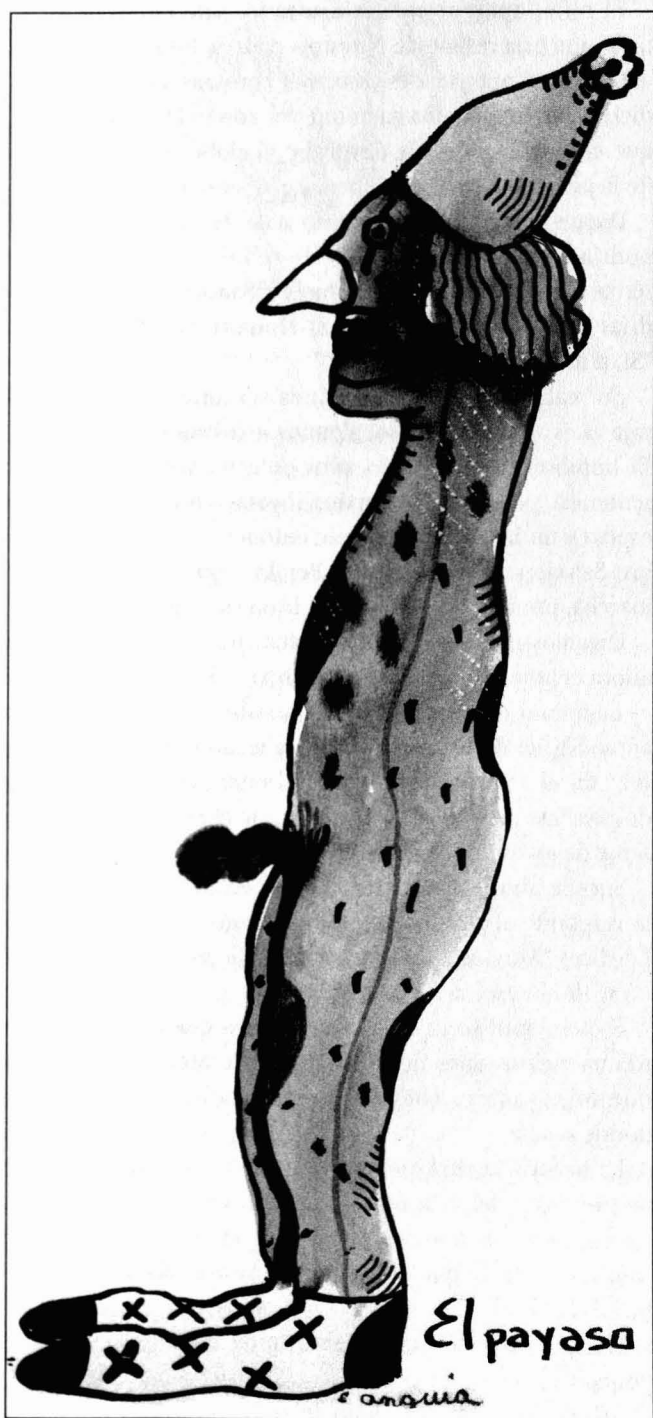
Algunos hombres han cumplido ya con esa tarea y el hombre peludo ha sido conducido a la superficie de sus conciencias y ahora vive tranquilamente en el patio trasero. "En el patio trasero" quiere decir que el individuo o la cultura lo han llevado al fin a un lugar soleado donde todo el mundo pueda verlo. Eso es mucho mejor que tenerlo escondido en el sótano en el que ciertos intereses particulares de la cultura quisieran mantenerlo. Aunque, por supuesto, en cualquier lugar donde se encuentre, todavía permanece en una jaula.

La pérdida del globo dorado

Regresemos ahora al relato.

Un día, el hijo pequeño del rey estaba jugando en el patio con su globo dorado. De pronto, sin que el niño pudiera hacer nada, el globo rodó y se perdió dentro de la jaula del Hombre Salvaje. Si el niño quería recobrar de nuevo su globo, tendría que aproximarse al Hombre Peludo y pedirselo. Pero eso podía representar un problema.

El globo dorado nos recuerda esa unidad de la personalidad que teníamos cuando niños —un cierto esplendor o plenitud—, antes de dividirnos en dos mitades: macho y hembra, rico y pobre, bueno y malo. El globo es dorado y



redondo como el sol y, como el sol, nos entrega desde su interior su radiante energía.

El hijo del rey tenía ocho años. Y como él, todos nosotros, cuando fuimos niños, también perdimos algo más o menos a la edad de ocho años. Si aún conservamos el globo dorado en el *kindergarten*, lo perderemos en la primaria; si lo conservamos en la primaria, lo perderemos en la prepa. No importa si somos machos o hembras, alguna vez el globo dorado se irá y dedicaremos el resto de nuestras vidas a ir a buscarlo.

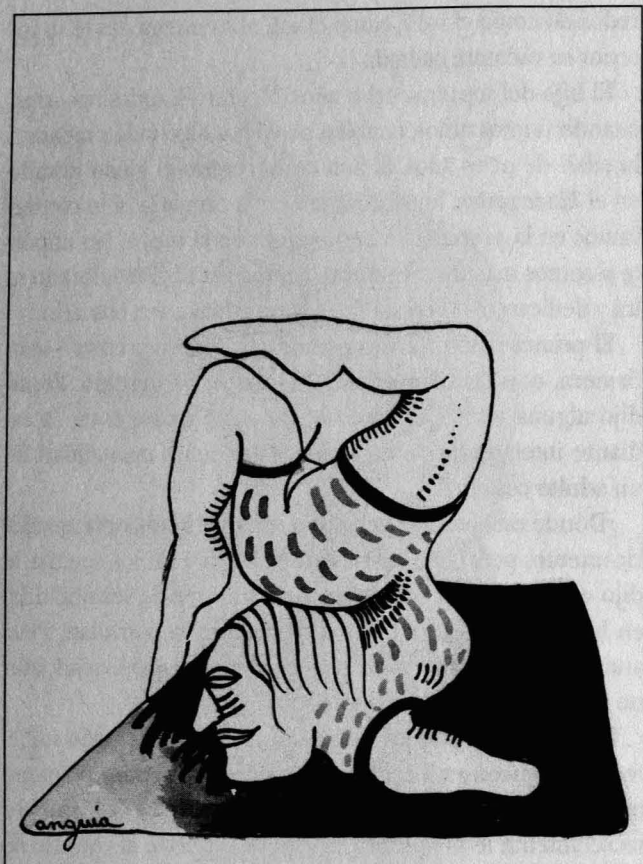
El primer paso para recuperarlo consiste en aceptar —con firmeza, con decisión— que el globo se ha perdido. Freud dijo alguna vez: “Qué penoso contraste existe entre la radiante inteligencia de un niño y la endeble mentalidad de un adulto común.”

¿Dónde está entonces el globo dorado? Hablando metafóricamente, podríamos decir que la cultura de los sesenta le dijo a los hombres que lo encontrarían en la sensibilidad, en la cooperación, en la receptividad, en la pasividad. Pero aunque muchos hombres renunciaron a su agresividad, aún no encuentran su globo dorado.

La historia de Juan de Hierro en ningún momento sugiere que se encontrará el globo dorado en el dominio femenino, porque no es ahí donde el globo está. El marido secretamente le pregunta a la esposa si puede devolverle su globo dorado. Creo que si ella pudiera se lo devolvería, pues según mi experiencia la mayor parte de las mujeres no busca impedir el desarrollo de los hombres, pero tampoco pueden otorgárselo, pues no depende de ellas. Lo que es más, ellas también han perdido su propio globo dorado y no lo gran encontrarlo.

Simplificando, podríamos decir que si el macho de los cincuenta le pidió a la mujer que le devolviera su globo dorado, el de los sesenta y setenta, con la misma necesidad de alcanzarlo, se lo pidió a su propia parte femenina. La historia de Juan de Hierro propone, más bien, que el globo dorado se encuentra en el campo magnético del Hombre Salvaje, que nos resulta inaccesible. Tenemos que aceptar entonces la posibilidad de que la verdadera energía radiante del hombre no reside, ni se esconde, ni nos espera en el ámbito femenino, tampoco en el dominio del macho al estilo John Wayne, sino en el campo magnético que habita al fondo de lo masculino. Y está protegido por lo instintivo, que ha permanecido sumergido en nosotros desde quien sabe cuándo.

En “El príncipe de las ranas”, es la rana más desagradable la encargada de recobrar el globo dorado. Y en la versión de los hermanos Grimm, la rana se convierte en príncipe sólo cuando una mano la arroja contra la pared. La mayoría de los hombres quiere que una persona agradable y simpática les devuelva el globo dorado. Pero el cuento insinúa que no encontraremos el globo en el campo de fuerza de un gurú asiático ni en el del apacible Jesús. El relato no es anticristiano, sino precristiano por alrededor de mil años, y aún su mensaje sigue siendo válido: el retorno del globo dorado es incompatible con cierto grado de docilidad, moderación o



refinamiento convencionales. El elemento de tosquedad o rudeza implícito en la imagen del Hombre Salvaje no es el mismo que habita en el macho violento, que los hombres conocen de sobra. Por el contrario, la energía del Hombre Salvaje conduce a emprender una acción resuelta, decidida, pero sin crueldad.

El Hombre Salvaje no está opuesto a la civilización, pero tampoco tiene cabida plenamente en ella. La superestructura ética del cristianismo popular no acepta al Hombre Salvaje, aunque existe en ella alguna sugerencia de que el propio Cristo también lo era. Al principio de su sacerdocio, un Juan Peludo, después de todo, lo bautizó.

Cuando llegue el momento de que el joven macho hable con el Hombre Salvaje, esa conversación será muy distinta de la que podría tenerse con un sacerdote, un rabino o un gurú. Conversar con el Hombre Salvaje no consiste en hablar de la bienaventuranza, la inteligencia, el espíritu o la "alta conciencia", sino de lo húmedo, lo bajo, lo oscuro, eso que James Hillman llamaría "el alma".

Ese es el primer paso para acercarse a la jaula y pedir que el globo dorado nos sea devuelto. Algunos hombres ya están listos para darlo, mientras que otros todavía no han vaciado a cubetazos el agua de la laguna: no han abandonado su colectiva identidad de machos para ir solos a la zona desconocida, o bien acompañados únicamente por su perro.

La historia nos dice que sólo después de que el perro desapareciera bajo el agua, comenzó el trabajo de vaciar la laguna a cubetazos. Ningún gigante va a venir a sacar el agua por nosotros: ningún recurso mágico va a ayudarnos. El ácido y la cocaína tampoco. El hombre tendrá que hacerlo

cubetazo a cubetazo. Se trata de algo similar a la lenta disciplina del arte: es el trabajo que Rembrandt hizo, que Picasso, Yeats, Rilke y Bach hicieron. Sacar el agua a cubetazos implica mucha más disciplina de la que la mayoría de los hombres conoce.

Jung observa que toda demanda exitosa dirigida a nuestra conciencia conlleva negociaciones, pues a la mente le gusta hacer tratos. Si una parte de ti, por ejemplo, es inmensamente perezosa y no quiere trabajar, ningún propósito de Año Nuevo podría cambiarla. Lo que hay que hacer es decirle a tu parte perezosa: "Déjame trabajar una hora y yo te dejaré descansar una hora, ¿de acuerdo?" Así, en la historia de Juan de Hierro existe un trato: el Hombre Salvaje está de acuerdo en devolver el globo dorado si el niño abre la jaula.

El niño, aparentemente asustado, sale corriendo. No tiene aún una respuesta. Nuestros padres, los sacerdotes, los maestros, las autoridades escolares, constantemente nos han dicho que no tenemos nada que ver con el Hombre Salvaje, que cuando él dice: "Te devolveré el globo si me dejas salir de la jaula", nosotros no debemos responder.

Digamos que han pasado ya más de diez años. El hombre podría ahora tener alrededor de veinticinco años. Se presenta una vez más ante el Hombre Salvaje y le dice: "¿Podrías devolverme mi globo?" El Hombre Salvaje responde: "Sí, si me dejas salir de la jaula."

En realidad, volver una segunda vez ante el Hombre Salvaje ya es algo maravilloso; algunos hombres nunca vuelven. El hombre de veinticinco años escucha perfectamente la sentencia, pero ahora tiene dos Toyotas y una hipoteca, una esposa y un hijo. ¿Cómo puede entonces dejar que el Hombre Salvaje salga de su jaula? Por lo regular, el hombre se marcha, por segunda vez, sin decir una sola palabra.

Digamos que otros diez años han pasado. Digamos que ahora el hombre tiene treinta y cinco... ¿has visto alguna vez el desánimo en el rostro de un hombre de treinta y cinco años? Sintiéndose cansado, vacío, alienado, le pregunta esta vez con el corazón henchido al Hombre Salvaje: "¿Podrías devolverme mi globo?" "Sí —responde el Hombre Salvaje—, si me dejas salir de la jaula."

Sucede ahora algo extraordinario en la historia: el joven le responde al Hombre Salvaje y la conversación continúa. Le dice: "Aunque quisiera dejarte salir no podría, porque no sé dónde está la llave."

Eso está muy bien: en el momento en que alcanzamos los treinta y cinco años no sabemos dónde está la llave. No es que lo hayamos olvidado; en realidad, nunca supimos dónde estaba.

La historia cuenta que cuando el rey encerró al Hombre Salvaje, le pidió a la reina que guardara la llave. En esa época, nosotros sólo teníamos ocho años y nuestro padre nunca nos dijo lo que había hecho con ella. ¿Dónde está entonces la llave?

He escuchado a mucha gente tratar de contestar la pregunta:

—Está alrededor del cuello del niño.



—No.

—Está escondida en la jaula de Juan de Hierro.

—No.

—Está dentro del globo dorado.

—No.

—Está dentro del castillo, colgada de un gancho en el cuarto del tesoro.

—No.

—Está en la torre, colgada de un gancho en la pared.

—No.

El Hombre Salvaje responde al fin: "La llave está bajo la almohada de tu madre."

La llave no está entonces dentro del globo, ni en el cofre dorado, ni en la caja fuerte... La llave está bajo la almohada de la madre, justo donde Freud había dicho que estaba. Extraer la llave de debajo de la almohada de nuestra madre es un asunto problemático. Freud, a propósito de una obra griega, dijo que si un hombre quería tener una larga vida, no debía abandonarse a la atracción mutua entre él y su madre. La almohada de la madre está en la cama donde ella hace el amor con nuestro padre. Además, hay aún otra implicación que atañe a la almohada.

El mitólogo Michael Meade me hizo notar que la almohada era también el lugar donde la madre guarda todas sus expectativas con respecto al hijo. Ella sueña: "Mi hijo, el doctor", "Mi hijo, el analista jungiano", "Mi hijo, el genio de Wall Street". Pero muy pocas madres sueñan: "Mi hijo, el Hombre Salvaje."

En cuanto al hijo, en realidad él no está seguro de que quiere tomar la llave. El simple hecho de transferir la llave

de la almohada de la madre a la almohada del gurú no lo ayudará. Y olvidar que la madre la posee es un grave error. Después de todo, la tarea de una madre es civilizar al hijo, por eso es natural que ella guarde la llave. Todas las familias se conducen del mismo modo: en nuestro planeta, el rey deja la llave al cuidado de la reina.

Atacar a la madre, confrontarla, gritarle, como algunos freudianos nos proponen, probablemente no resulte muy aconsejable. Ella podría limitarse a sonreír y hablarnos acodada en la almohada. Las conversaciones de Edipo con Yocasta nunca lograron gran cosa; tampoco los gritos de Hamlet.

Una vez un amigo me dijo que era sensato robar la llave un día en el que mamá y papá no estuvieran en casa. "Mamá y papá no están en casa" implica que nuestra mente está libre de inhibiciones paternas. Ese es justamente el día en el que hay que robar la llave. El escritor y cuentista Gioia Timpanelli ha señalado que, mitológicamente, el robo de la llave pertenece al mundo de Hermes.

Y sin embargo la llave ha sido robada. En una ocasión, dirigiéndome a un auditorio constituido por hombres y mujeres, me referí al problema del robo de la llave. Un joven, educado en los buenos modales del *new age*, me dijo: "Robert, me molesta la idea del robo de la llave. Robar no es correcto. No podría cualquiera de nosotros presentarse ante su madre y decirle: 'Mamá, ¿podrías devolverme la llave?'"

Su actitud, esa manera de poner las cosas como en la repisa de una tienda de comida saludable, probablemente era consenso. Sin embargo, por un momento sentí que el alma de las mujeres del auditorio se sublevaba con ganas de matarlo. Hombres como ése son tan peligrosos para las mujeres, como ellas lo son para hombres como ése.

Ninguna madre que se precie de ser madre entregaría la llave. Si el hijo no se atreve a robarla, es que no la merece.

—Mamá, quiero dejar salir al Hombre Salvaje.

—Anda, ven y dale un beso a mamá.

Intuitivamente, las madres saben lo que sucedería si el hijo consiguiera la llave: perderían al hijo. El dominio que las madres ejercen sobre los hijos —para no mencionar el de los padres sobre las hijas— no debe ser nunca subestimado.

Un joven, algo tieso y almidonado, bailó vigorosamente durante casi toda una noche y, a la mañana siguiente, sentenció orgulloso: "Añoche recobré un poco de la llave." Otro recuperó la llave cuando actuó como un sincero embaucador por primera vez en su vida, siendo plenamente consciente de sus tretas. Otro sintió que robaba la llave cuando confrontó a su familia y rechazó seguir cargando por más tiempo con la vergüenza familiar.

Podríamos pasar días enteros hablando de cómo robar la llave de una manera práctica. La historia en sí misma no concluye nada, simplemente nos dice: "Un día él robó la llave y abrió la jaula del Hombre Salvaje." Así, el Hombre Salvaje quedó libre al fin y pudo regresar al bosque, lejos del castillo. ◇

Elaine Showalter

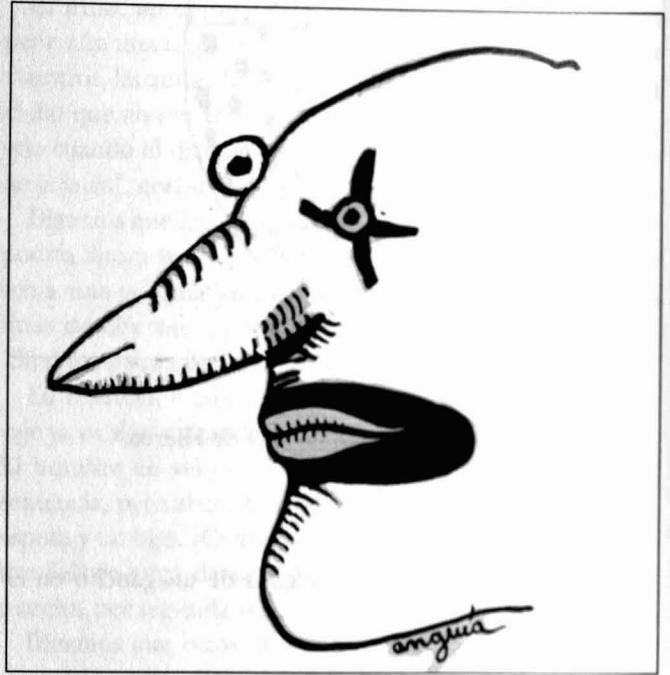
Anarquía sexual: La mujer sola

Traducción de Carmina Estrada

La anarquía sexual nace con la soltería femenina. La mujer sola, o “sobrante” —aquella que no pudo casarse— socavó el confortable sistema binario de la sexualidad victoriana y los roles sexuales establecidos. En Inglaterra, el censo de 1861 reveló la existencia de un galopante excedente de mujeres no casadas, dato que provocó alarma nacional. En un ensayo de amplia difusión titulado “Why Are Women Redundant?”, publicado en el *Westminster Review*, el periodista William R. Greg llamó la atención del público sobre “el enorme y cada vez mayor número de solteras en la nación, una cantidad un tanto desproporcionada y un tanto anormal, una cantidad que es real y relativamente indicio de un estado social de insanidad”. La mujer no casada era el número impar, la solterona que no pudo encontrar marido. El término que el fin de siglo inventó para ella (*Odd woman*) revela tanto el sentido de inconformidad como el carácter de mercancía que se le confiere. Al comentar sobre su novela *The Odd Women* (1891), George Gissing explicaba: “el título quiere decir *les femmes superflues* —las mujeres que sobran, no cuadran, no encajan. Son, como diríamos, ‘un guante sin par’”.

La soltera era un problema social... Miles de ellas necesitaban ganarse la vida, rivalizando con los hombres por los empleos, señala Greg, en lugar de “administrar y ahorrar los ingresos de los hombres”. Impedidas de realizar “los deberes y labores naturales de esposas y madres”, tenían “que abrirse camino en ocupaciones antinaturales y penosamente codiciadas por ellas mismas” y, en resumen, en lugar de cumplir el destino femenino —“complementar, suavizar y embellecer la existencia de otros”—, estaban obligadas a “llevar una vida independiente e incompleta”. Para Greg, la solución al problema era la puesta en práctica de un programa gubernamental de emigración de solteras a las colonias, donde las inglesas escaseaban, y donde podrían, eventualmente, encontrar maridos. Se oponía firmemente a la expansión de oportunidades de empleo para mujeres, porque esto “imprimiría a la soltería... un matiz un tanto placentero, cómodo” lo cual podría transformar al matrimonio en sólo una opción entre muchas y fomentar un celibato antinatural.

La interpretación dada por las feministas de fin de siglo a



las estadísticas sobre la soltería femenina parte de un enfoque muy distinto. El superávit de mujeres sin casar sirvió para probar que los roles femeninos tradicionales eran anticuados y que las políticas sociales que le negaban a la mujer una mejor educación, roles alternativos, oportunidades profesionales y derecho al voto, eran crueles y frustrantes. Si la mujer no puede esperar ser mantenida por los hombres, tendría que ser educada para mantenerse por sí misma. En un ensayo titulado “How to provide for superfluous women” (1869), Jessie Boucherett defiende la alternativa de permitir a las solteras “ocuparse libremente en cualquier actividad para la que fueran aptas... de manera que se les convirtiera en miembros útiles a la sociedad”. Organizaciones feministas como la *Society of Promoting the Employment of Women*, fundada en 1859, trataron de encontrar nuevos campos ocupacionales para las mujeres de clase media —las más golpeadas por el cambio demográfico, dado que sus empleos tradicionales, cuidado de niños y magisterio, se habían profesionalizado y saturado. La *Female Employment Society* intentó convertir las labores de oficina y atención al público, así como algunos trabajos manuales —impresión,

telegrafía y peluquería—, en oficios adecuados para las mujeres de clase media. Emily Davies, entre otras, dirigió la campaña para lograr el acceso de la mujer a los exámenes universitarios, mientras que Elizabeth Garrett, Sofía Jex-Blake y Elizabeth Blackwell organizaron la lucha a favor de la admisión de mujeres en las escuelas de medicina.

A pesar de que las reformas perseguidas por las organizaciones feministas se referían primordialmente a las mujeres de clase media, el movimiento no desconocía los diferentes problemas enfrentados por la mujer de la clase trabajadora. Un investigador del *Selected Commission on the Shop Hours Regulation Bill*, por ejemplo, reportó en 1886 que “la mayoría de las obreras veían en el matrimonio la única esperanza de liberación, y se habrían “casado con cualquiera para salir del empleo”, como lo expresó una de ellas. La preocupación de las reformistas feministas se manifestaba, de manera más dramática, en una simpatía hacia la prostituta, arrastrada a las calles por la carencia de una actividad alternativa.

¿Por qué este interés repentino por la soltería femenina? Obviamente, la existencia de mujeres solas no era un fenómeno nuevo en Inglaterra; se evidenciaba cada cierto tiempo, en especial después de las guerras. A fines del siglo XVII, por ejemplo, un grupo de mujeres, preocupado por la “escasez masculina”, había solicitado al Parlamento que gravara a todos los hombres que permanecieran solteros después de los veintiún años. ¿Por qué, entonces, las solteras de fin de siglo se convirtieron en problema y alarma nacional?

La respuesta está en la transformación de las mujeres no casadas en un nuevo grupo político y sexual; ya no eran sólo una cifra en el cuerpo de la sociedad, sino un conglomerado social con potenciales oportunidades, poderes y derechos. En primer lugar, las mujeres no casadas, o *femmes seules*, eran las beneficiarias naturales del movimiento sufragista de la mujer: las casadas podían no ser consideradas por la ley; las solteras, puede argumentarse, necesitaban votar ya que no estaban representadas legalmente. Aún más, el voto “se convirtió tanto en el símbolo de la mujer libre, sexualmente autónoma, como en el medio para alcanzar las metas de una cultura sexual feminista”. Para Josephine Butler y otras dirigentes del movimiento, el voto constituía la mejor manera de acabar con la prostitución, facilitar el divorcio y elevar la moral pública.

La redefinición de la sexualidad fue otro factor que atrajo la atención hacia la soltería femenina. Alejándose de la noción victoriana de “ausencia de pasión” (*passionless*) o anestesia sexual, los pensadores de fines del siglo XIX reconocieron la capacidad de la mujer para sentir placer sexual y las desventajas psicológicas y biológicas del celibato. Uno de los hechos más significativos en este cambio fue la aceptación del deseo sexual femenino como función física y requerimiento de la salud. La medicina respaldó la idea de que la mujer necesitaba la relación sexual tanto como el hombre, y que “los resultados negativos de la abstinencia eran especialmente evidentes en las mujeres”. En 1882, por ejemplo, el Dr. Charles Taylor, obstetra estadounidense, advirtió que las

mujeres no casadas debían proteger su estado de salud encontrando otras salidas para sus “funciones en desuso”, o sufrirían, en consecuencia, “perturbación” y “debilidad”.

Aunque las recomendaciones de Taylor para sus mujeres “sexualmente desocupadas” involucraban más bien ejercicio físico y lecturas y no, por ejemplo, masturbación, lesbianismo o sexo premarital, esta visión de los daños ocasionados por el celibato era difícil de aceptar para muchas mujeres de la época victoriana. Educadas para creer que la superioridad de la mujer sobre el hombre radica en la mayor espiritualidad y falta de pasión de aquélla, resultó difícil, aun para las intelectuales feministas de fin de siglo, reconciliar la visión de un nuevo orden social con la aceptación o aproba-



ción de la sexualidad femenina. Las campañas puritanas de la década de 1880, como la que logró revocar, tras veinte años de lucha, la legislación sobre enfermedades contagiosas, la empresa a favor de la penalización del incesto —iniciada en 1885—, y las revelaciones sobre la prostitución infantil en “The Maiden Tribute of Modern Babylon”, serie periodística de W. T. Stead (1885), habían logrado traumatizar a las mujeres por el descubrimiento del abuso sexual masculino. Las campañas “tendían a ver el sexo no sólo como definido por el hombre, sino como *masculino*, mientras que las mujeres eran los agentes que regulaban la inmoralidad —guardianes poderosos pero asexuados de la moral de la nación”.

Al finalizar el siglo, algunas feministas y sufragistas veían el celibato como una “huelga silenciosa” en contra de la opresión del hombre. La dirigente sufragista Christabel Pankhurst lo consideraba una respuesta política a los corruptos comportamientos sexuales masculinos y a la expansión de las enfermedades venéreas. “No puede haber unión entre la mujer de este tiempo, que ha alcanzado la madurez del espíritu, y los hombres, quienes en pensamiento y con-

ducta relativos a los asuntos sexuales, son inferiores", escribió. Otras argumentaban que era necesaria una "clase femenina que optara por la soltería" para cumplir "la tarea de sacar al sexo femenino de su sojuzgamiento". Sostenían que el celibato no es perjudicial para la mujer, sino, de hecho, saludable, y que "la mujer es físicamente completa" sin sexo: "Aunque ella es una necesidad para el hombre, él no es necesario para ella." Escritoras como Frances Swiney argumentaron que la relación sexual era inherentemente un acto abusivo y peligroso, y el esperma un veneno virulento compuesto de alcohol, nicotina y gérmenes venéreos. Swiney consideraba a los hombres "una variación defectuosa" del gen femenino; para ella, la cópula sólo debía tener lugar con fines de reproducción y a intervalos de dos o tres años.

Feministas menos apasionadas respaldaron al celibato con bases ideológicas, médicas o espirituales, o lo defendieron como una estrategia política temporal. Beatrice Webb registró en su diario que podría ser necesario para una generación de mujeres sacrificar su sexualidad a la causa, mujeres "fuertes, capaces de permanecer célibes, de manera que la fuerza especial de la naturaleza femenina —el instinto maternal— pudiera ser canalizada hacia el servicio público". Para su prima Margaret Harkness, que llegó a Londres a ganarse la vida como periodista a la edad de 23 años, la soltería era un medio para ser útil e independiente. "Son tan pocas las mujeres con el carácter suficiente para vivir la vida solas", escribió a una amiga, "y no convertirse en un ser insignificante o, lo que es peor, hundirse en el fastidio. Creo que una mujer sola que vive su propia vida es mucho más generosa y noble que una mujer casada."

En la década de 1880, trabajar, encontrar casa y tener un núcleo de amigos, no era imposible para mujeres de clase media como Webb y Harkness. Entre matrimonio y celibato, sin embargo, había pocas alternativas sexuales para las mujeres respetables. Las relaciones heterosexuales eran el campo de acción de las prostitutas; el lesbianismo no era reconocido ni pública ni médicamente. Hacia 1884, la literatura médica de Europa y Estados Unidos sólo reporta cuatro casos de homosexualidad lesbiana, y los cuatro eran casos de travestismo. La *Enmienda Labouchère* de 1885 no menciona el lesbianismo, y J. A. Symonds sólo le dedica dos páginas en su *Problem in Greek Ethics*. A pesar de todo, las relaciones a largo plazo entre mujeres, fueran "amistad romántica" o "matrimonio bostoniano", eran reconocidas y aceptadas. Y aunque el discurso médico le dedicara relativamente poca atención, el lesbianismo era un tema en literatura y arte, obviamente entendido por el público. En *The Rebel of the Family* (1880), obra de la incansable antifeminista y novelista Eliza Lynn Linton, por ejemplo, Bell Blount, "Presidenta de la *West Hill Society for Women's Rights*", vive con otra mujer, su "buena y pequeña esposa", besa a la inocente heroína con "una extraña calidez", y predica "el mejor y más verdadero amor que el mundo puede dar —el amor entre las mujeres, libres de la degradante y perturbadora influencia de los hombres". A mediados de la década de 1880, los sexólogos

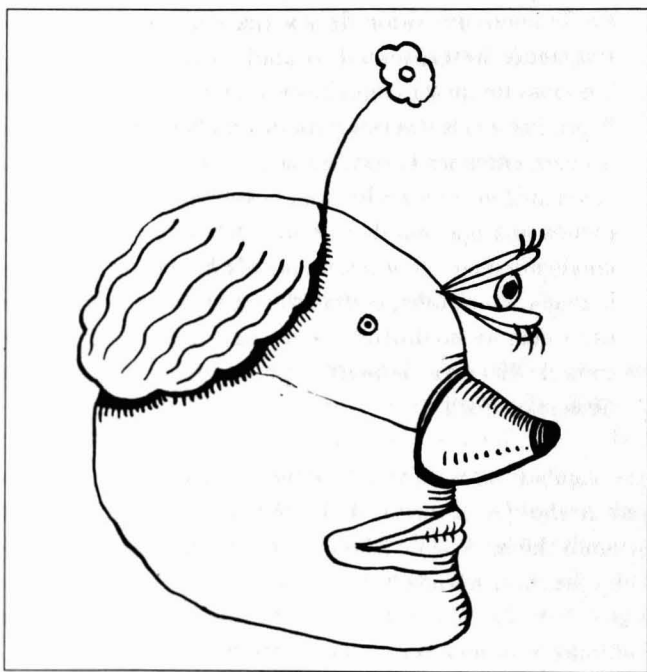
empiezan a tomar en cuenta el fenómeno del lesbianismo, aunque lo consideraran mórbido y masculino. Krafft-Ebing lo incluye entre las perversiones sexuales tratadas en su *Psychopathia Sexualis* (1889), ubicando a las mujeres homosexuales a lo largo de una escala que iba desde "invisibles" hasta altamente masculinizadas. Sostiene que "casi en todos los casos, el uranismo podría sospecharse en mujeres que usan el pelo corto, o que visten como los hombres, o gustan de los deportes y pasatiempos de sus conocidos masculinos; también en las cantantes de ópera o actrices que salen a escena vestidas de hombre sin necesidad". La asociación lesbianismo-feminismo era frecuente. En un ensayo sobre el amor homogénico, Edward Carpenter observa "que el movimiento de la mujer hacia su liberación y emancipación, presente en todo el mundo civilizado, ha estado acompañado por un marcado desarrollo de la pasión homogénica en el sexo femenino".

En la imagen de la mujer no casada confluyen varios elementos: el lesbianismo, la solterona típica, y la feminista histérica. La oradora masculinizada era una figura satírica especialmente socorrida en las novelas populares: "Para un espectador ajeno a la situación, no sería obvio", afirma Rhoda Broughton en *Dear Faustina* (1897), "que no es un hombre el que se prepara para dirigirse al pequeño grupo; tan austeramente masculino es el pelo corto ligeramente canoso, con raya al lado, el abrigo, la corbata, el chaleco". Subir al púlpito o podium era en sí mismo un hecho tan transgresor de la modestia *femenina* que las compañeras feministas de aspecto más *normal* se veían decididamente fuera de lugar. "Para el inglés medio, hay algo de repugnante en la idea de una mujer subiendo a una plataforma y dando la cara a la ruidosa, boquiabierta, vulgar multitud de un mitin electoral", escribe Mary Jeune hacia 1890. En *The Rebel of the Family*, Eliza Lynn Linton describe, no sin desprecio, los diferentes tipos de oradora en un mitin por la emancipación de la mujer: la "dama americana", que "cumplió su labor con un estilo masculino, sin más agitación, timidez o embarazo de la que habría manifestado un hombre"; el bien vestido y pulido "espécimen del orador femenino" cuya "acartonada autosuficiencia era tan desagradable como una deformidad física"; y "la hombruna, con pelo cortado al rape, sombrero tirolés... un chaleco y chaqueta corta".

A Eliza Linton se debe también el cuño de la frase "hermandad chillona" para describir las actividades y oradoras feministas. "Una de nuestras disputas con las Mujeres Progresistas de nuestra generación", asevera, "es la farsa histérica que montan alrededor de sus deseos e intenciones... por cada defensa histérica, 'la causa' pierde un adherente racional y gana un opositor disgustado." Aún en 1907, el uso del término era ampliamente extendido; como lamenta una sufragista: "[la etiqueta hermandad chillona] nos mira fijamente desde cartas o periódicos casi todos los días". Éste era un recurso fácil para ver el deseo de emancipación de la mujer como un desequilibrio en el sistema reproductivo y en la psique, y restarle seriedad. El argumento era doble-

mente útil como demostración del peligro que representaba para la sociedad “la incorporación de estos seres inestables dentro de las estructuras de la vida política”. En oposición a la petición del voto femenino en 1871, un miembro del Parlamento argumentó que si las mujeres obtenían el derecho al voto, “nuestra legislación desarrollaría manifestaciones histéricas y espasmódicas”.

Con tales vigor literario, tradición visual y discurso médico sobre la soltería femenina, uno se cuestiona sobre el caso de los hombres no casados. “¿Qué ha pasado con el hombre casado?” pregunta un ensayista en 1888. “¿No está casi tan extinto como el dodo? ¿Las futuras generaciones de geólogos se deleitarán en la contemplación del raro descubri-



miento de sus preciados huesos en extrañas formaciones rocosas? Ya es un caso difícil de encontrar, y se apena de dejarse agarrar”. En la época victoriana, muchos hombres no se casaban o tardaban en hacerlo, disfrutaban la soltería, y pasaban su vida adulta en compañía de amistades masculinas. La soltería en el hombre, sin embargo, no representaba un problema. La vida del soltero podía ser digna y honrosa o, en su juventud, plena de aventura y retos. Mientras Sarah Grand satirizaba a los hombres antifeministas como “la hermandad vociferante”, la misoginia era vista con mucho más naturalidad que el feminismo. Y la soltería masculina, por supuesto, no implicaba celibato. “¿Cuántos hombres *ha usted conocido* que hayan llegado célibes a los 30 años? pregunta Olive Schreiner a Karl Pearson en 1886. No queda evidencia de la respuesta de Pearson, pero podemos adivinarla.

El soltero no deseaba unirse a una mujer emancipada que pudiera tener necesidades y ambiciones propias. Beatrice Webb registra en su diario una conversación con Alfred Marshall, profesor de Cambridge reconocido como “el más efectivo enemigo de la obtención de grados por las mujeres”. Según Webb, Marshall sostenía que:

[...] la mujer es un ser subordinado, y si deja de serlo, no hay ninguna razón para que un hombre la despose. El matrimonio implica un sacrificio de la libertad masculina, y sólo puede ser tolerado por el hombre en la medida en que represente la devoción, en cuerpo y alma, de la mujer al hombre... El contraste es la esencia de la relación matrimonial: la debilidad femenina contrapuesta a la fuerza masculina; el egoísmo masculino y la devoción femenina, ‘Si ustedes compiten con nosotros, nosotros no nos casaremos con ustedes’ —concluyó con una carajada.

Los debates de fines del siglo pasado sobre la soltería femenina resultarán familiares para el lector contemporáneo. Una vez más, oímos decir que sobran mujeres, que la escasez de hombres es alarmante, y que el movimiento feminista traicionó a la mujer al incitarla a anteponer su vida profesional al matrimonio. De nueva cuenta se habla de que los hombres no desean casarse con mujeres que tengan ambiciones similares a las suyas y puedan competir con ellos. En 1986, un grupo de sociólogos de Yale publicó un estudio que pretendía probar que las feministas que posponen el matrimonio en aras del desarrollo profesional se arriesgan a la soltería permanente. “Según el estudio”, señala un artículo titulado “Too Late for Prince Charming”, publicado en *Newsweek*,

[...] las profesionistas que permanecen solteras a los 30 años tienen sólo un 20% de posibilidades de contraer matrimonio. Hacia los 35 años, la probabilidad cae al 5%. Las de 40 años corren más riesgo de ser asesinadas por terroristas que de casarse. Tienen sólo un minúsculo 2.6% de posibilidades de no quedarse para vestir santos.

Artículos subsecuentes, como “Single Women: Coping with a Void”, publicado en la primera plana de *The New York Times*, contribuyeron a la sensación de crisis imperante. En una carta escrita al *Times*, una mujer agradece con sarcasmo a los editores por “difundir ese lindo artículo sobre cómo las solteras se autocompadecen”. Y añade: “Lo que más me gustó fue la total ausencia de prejuicio en él. Después de todo, ‘vacante’, ‘estigma’, ‘la edad conlleva aceptación’, ‘fanatismo feminista’ —todos estos son términos neutrales.” La historia del *Newsweek*, como señalaron muchas feministas, parecía “juzgar el espectro de la soltería femenina de la misma manera en que los conservadores conciben la propagación del SIDA entre los homosexuales masculinos: como consecuencia de las transgresiones de las ‘víctimas’.” La anarquía sexual producto de la búsqueda de una educación superior y condiciones de igualdad por parte de la mujer, insinúa el artículo, engendró su propio castigo. La avalancha de películas de cine y televisión sobre mujeres con carreras exitosas interrumpidas por el embarazo logró

transmitir su mensaje: la maternidad post-feminista, y no el éxito profesional, es el verdadero premio.

En un ensayo publicado en *The New York Times Magazine* titulado "Why Wed? The Ambivalent American Bachelor", Trip Gabriel explora las razones de la renuencia masculina al matrimonio, razones muy similares a las ofrecidas por el soltero que publicó en *Temple Bar* un siglo antes: "La frase que usan es *me espanta*. A pesar de que siempre se han dicho que están esperando a la mujer correcta para casarse, muchos reconocieron que nunca estarán listos para el matrimonio. La vida de soltero es más cómoda, aunque las aventuras sexuales, en tiempos del SIDA, no son muy tentadoras. Muchos de los entrevistados por Gabriel reconocieron haber encontrado en el deporte un sustituto para la familia. "Se obsesionan cada vez más por el trabajo. Muchos solteros parecen haber efectuado un sencillo intercambio: las vicisitudes e incertidumbre de la vida sexual del soltero por las ya conocidas ventajas del deporte."

Artículos como éste, difundidos de manera constante por la prensa, atacan la falta de realismo de las expectativas generadas por el movimiento feminista acerca de la soledad y soltería de la mujer cuya vida se orienta hacia su actividad profesional, al tiempo que aceptan el comportamiento narcisista masculino como natural e inamovible. Actúan también como una forma de propaganda *no-tan-sutil* encaminada a aterrorizar a la mujer en relación al feminismo. La soledad y el miedo a la violencia masculina son factores de la vida de las mujeres a fines del siglo XX, y la furia, tanto por parte de las feministas como de los hombres, parece ser un canal de salida natural para estos sentimientos. En palabras de Judith Wolkowitz y Judith Newton,

[...] las feministas contemporáneas no han encontrado todavía la forma de articular una política sexual feminista que compagine las posibilidades de placer sexual de la mujer y el real peligro sexual, y aún hoy persisten las cuarteaduras ideológicas que generaron tensión entre las primeras feministas.

En los ochenta, se renovó el énfasis sobre la posición de la mujer como víctima sexual en casos de acoso, violación, abuso de parte del marido e incesto. Las campañas feministas en contra de la pornografía han dividido al movimiento. Las posiciones más extremas se deben a Andrea Dworkin, que argumenta, en su estudio *Intercourse* (1987), que la cópula es la base y el signo de la opresión de la mujer. En un lenguaje que recuerda mucho al de las campañas puritanas de fines del siglo pasado, Dworkin describe la relación sexual como "la mera y estéril expresión formal del desprecio del hombre por la mujer", y habla de la "libertad por el sexo" como un desarrollo social inverosímil "porque existe un odio de la mujer, inexplicable, casi desconocido, que permea la práctica sexual y la pasión".

Pero mientras las campañas de Andrea Dworkin atacan implacablemente la relación sexual y la pornografía en

"Amerika", otras mujeres que también se definen como feministas consideran que, aunque la mujer está todavía reprimida sexualmente, muchos aspectos de su vida y sentimientos son diferentes de las normas de fines del siglo XIX. Como Linda Gordon y Ellen DuBois hacen notar,

[...] la creciente tendencia a enfocar exclusivamente al sexo como el área primordial de la explotación de la mujer, y a atribuir la victimización sexual de la mujer a cierta esencia violenta etiquetada como "sexualidad masculina" es una posición aún más conservadora en estos tiempos, porque nuestra situación como mujeres ha cambiado radicalmente. [Hoy las mujeres] tienen en sus manos posibilidades sexuales que no existían en el pasado. Tenemos una visión de la sexualidad que no es exclusivamente heterosexual, o atada a la reproducción. Tenemos un mayor conocimiento fisiológico de la sexualidad. Poseemos diversas y fuertes tradiciones intelectuales para entender la conformación fisiológica y social de la sexualidad. Y quizás lo más importante, tenemos hoy al menos una oportunidad de independencia económica, condición material necesaria para la liberación sexual de la mujer. Por último, contamos con algo que la mujer de otros tiempos no disfrutó —un pasado feminista, una historia de 150 años de teoría y praxis feminista en el área de la sexualidad.

Los cambios en la vida de la mujer a partir del feminismo han hecho que el estatus de la soltera de fines del siglo XX sea muy diferente al de Rhoda Nunn, Olive Chancellor o Verena Tarrant, heroínas feministas de novelas escritas un siglo antes. La soltería femenina ya no tiene que significar celibato; y, al menos en estos tiempos, "el espectro de la muerte o enfermedad provocada por abortos clandestinos, la vergüenza de ser madre soltera... ya no ronda las relaciones sexuales de mujeres solteras sexualmente activas"¹. Más aún, la posibilidad de ser madre soltera es una opción real —aunque difícil— para quienes lo desean, y se está convirtiendo cada vez más en un patrón familiar estándar en determinados grupos sociales. En un futuro, puede que la mujer no casada no sea una excepción, sino una mayoría, como de hecho ya sucede en algunas culturas y países. Estos patrones pueden lucir como anarquía sexual si se les compara con las poderosas imágenes familiares hollywoodenses, pero son parte de un nuevo sistema sexual de fin de siglo. ♦

¹ En los países no desarrollados, donde se produce el 99% de las muertes por complicaciones obstétricas, la mortalidad materna sigue siendo un problema de salud pública. Se calcula que el aborto en condiciones inadecuadas es el causante del 50% de las muertes maternas. Fuente: "Conferencia sobre maternidad sin riesgo. Reflexiones y recomendaciones", *Doble Jornada*, suplemento de *La Jornada*, año siete No. 74, 1º. de marzo de 1993 (N. de la T.).

Pesca de piratas

*Para Alicia Rodríguez Almada,
por Ann.*

*Para José Ramón Enríquez,
por Mary y Rackham.*

*Lo que dijo
Mary Read
en su celda
cuando ya la habíamos cazado*

¿Agua? ¿Me traes agua? ¿Para qué quiero agua? No quiero nada, nada. Me quiero morir, rápido, ya... Aquí en la espera me he dado cuenta que me ha ocurrido algo peor que ser prisionera. ¡Estoy encinta! ¡Voy a ser madre! ¡Yo nunca he querido eso! ¿Cómo iba a quererlo? A su vez, mi madre tampoco quería darme a luz...

Porque resulta que cuando yo nací mi madre ya era viuda... Era muy joven, mamá, y así había quedado con un hijo de meses. Vivía en Londres, con la suegra, y quién sabe cómo y con quién, tuvo un desliz, gracias al cual, en poco tiempo, se vio embarazada. Cuando se le hizo su preñez inocultable, inventó que la hacían llamar unos parientes de provincia, y la suegra, que mucho no la quería, aceptó sin reparos la excusa, sin sospechar el verdadero motivo de su viaje. Mamá salió de ahí con su pequeño niño, que aún no llegaba al año, donde vivía protegida, ¡hacia la nada! Con la ropa que traía puesta y pocas monedas, suficientes para viajar un poco lejos de ahí a ocultar su vergüenza. Su vergüenza era yo.

No sé de qué vivió esos meses mamá, si entonces fue que empezó a hacer lo que durante años practicó, pero lo que sí sé es que con el dinero que salió de casa de la suegra, le alcanzó tan sólo para vivir algunas semanas, las suficientes para que mi hermano muriera en la miseria y para que en la misma miseria naciera yo.

Entonces (vamos, ya he dicho que no lo vi, pero es lo más seguro) mi mamá me dejaba a solas en la improvisada y miserable cuna y salía a la calle a encontrar un hombre que le pagara por estar a solas con ella. Yo entonces dejé de ser una vergüenza para convertirme en un estorbo. Un estorbo muerto de hambre, por cierto.

Hasta que cumplí dos años y dejé de ser un estorbo para convertirme en un buen pretexto. Escribió a la suegra, me vistió de hombre para hacerme pasar por su otro hijo, el que mató la pobreza, y regresó conmigo a ella, contando una historia tenebrosa de cómo sus parientes la habían abandonado. Y la suegra claro que la creyó, si teníamos la miseria pintada en la cara, y ofreció quedarse conmigo para cuidarme. Mamá le dijo que no podía dejarme, que le destrozaría el corazón, que moriría sin mí (lo que era más que mentira, porque ningún apego me tenía la ingrata), sabiendo que descubriría que yo no era hombre sino mujer, y la buena anciana aceptó (por el niño que ella creía que yo era) pasar a mamá una corona a la semana para mi manutención. Así que seguí vestida de hombre, en la época en que fui un pretexto, y dejé de vivir en la miseria. Comida sí había en el cuarto en que habitábamos. Mamá entonces se veía más contenta.

Cuando iba yo a cumplir diez años, la suegra murió, dejándonos nada. Y para no morirnos de hambre, mamá volvió al único oficio que conocía. Seguí vestida de hombre para no importunarla, porque cuando llegaba con alguien a la casa, me echaba a la calle, donde un niño encontraba muchos amigos, pero no una niña, no, para una niña en las calles de Londres sólo había maldad.

A los trece años entré a trabajar de lacayo en la casa de una dama francesa. Me aburrí a los pocos meses y me enrolé en un barco de guerra. No me gustó gran cosa, la disciplina era terrible, me había echado a la mar en busca de aventuras y libertad, pero ni una ni otra encontré en ese barco.

Lo abandoné y me alisté en el ejército de Flandes. Eso sí me gustaba, la verdad, y en todo me comporté con gran bravura, pero no obtuve ninguna comisión por mis valientes acciones, ya que todas éstas se compran y se venden. Dejé el servicio e ingresé en un regimiento de infantería.

Con los meses gané el aprecio de mis oficiales, porque yo nunca he temido a la muerte y siempre he gozado el peligro. Pero de pronto todo cambió.

Creo que ya había olvidado por completo que yo era mujer, cuando creció dentro de mí, monstruosamente, la admiración que yo sentía por uno de mis compañeros, Fleming. Empecé entonces a actuar tontamente, y nadie se explicaba por qué o cómo o qué me pasaba o si me había vuelto loco nomás o qué. Vamos, ni yo me lo explicaba. ¡Cuánto amé a Fleming! Desobligada, en la noche no podía dormir, ni en las mañanas despertar porque adentro de mí todo daba vueltas. Sí me había vuelto loca, y me había vuelto loca por él. Todo se me desordenaba allá adentro. Y claro, como ni dormía ni despertaba, todo me salía mal, al punto que descuidé incluso mis armas y falté a todos mis deberes... El mismo Fleming me miraba azorado. Como compartíamos la tienda, una noche me di maña para enseñarle que yo era mujer. Lo sorprendió muchísimo. Pero me guardé de decirle que yo estaba enamorada de él, porque lo quería para mí y no en balde he vestido de hombre, sé cómo son, y si yo le hubiera dicho o le hubiera dado a entender que moría por él de inmediato él hubiera perdido todo interés en mí. Le conté toda mi historia.

Al verse con una mujer de compañía, a la que él creyó exclusiva para él en la vida de campaña, Fleming se sintió feliz, creyendo que podría usarme a su gusto... Pero se equivocó, porque yo no accedí a nada, hasta que él, como yo quería, me propuso matrimonio... Y accedí entonces... a casarme. Coincidió con que terminó la campaña, y el regimiento marchó hacia su cuartel de invierno. Con el dinero que nos dieron a los dos, compramos un vestido de mujer para mí. ¡La sorpresa de todos nuestros compañeros al verme mujer creyéndome hombre!

Fue tanta la simpatía que despertó mi historia, tanto el alboroto por el matrimonio de los dos soldados, que muchos asistieron a la ceremonia. Mis antiguos compañeros acordaron hacerme un gran regalo de bodas, y así fue, con él tuvimos para comprar una hostería. Y, como he dicho, fue tanta la simpatía que despertó el verme mujer, que mi marido sin problema consiguió una licencia. Pusimos por nombre a la hostería "Las tres Herraduras". Nos establecimos cerca del castillo de Breda y veíamos el sitio siempre a abarrotar por la continua asistencia de los antiguos compañeros de regimiento.

Pero la suerte cuando es mucha es corta, Fleming murió, dejándome viuda. ¡Tan bueno fue conmigo que ni me embarazó! ¡Ay, lo quise tanto! Sola y vestida de mujer no sabía manejar-me. Tuve innumerables problemas, que no tengo por qué contar hoy que ya tengo uno tan enorme, así que cerré la hostería, volví a mis ropas de varón, y me eché a la mar con rumbo a las Antillas. Ibamos cerca de las Azores, cuando un barco pirata inglés nos atacó con fiereza, venciéndonos. Yo era el único inglés a bordo, así que me perdonaron la vida y me invitaron a compartir su vida. Lo hice con gusto. Y así hubiera seguido todo, de no ser porque mis compañeros oyeron decir que Woodes Rogers andaba otorgando perdones y decidieron acogerse a éstos. No me quedó más que seguir sus actos, porque no tenía yo con qué hacerme de un barco ni encontré compañía.

La vida en tierra no me fue grata. Ni qué decir que debía seguir vestida de hombre, tampoco creo que sea necesario aclarar que me aburría. Y no había hombres como mi Fleming, ni un solo hombre en todas las Antillas que siquiera se le pareciera remotamente, que moviera mi sangre como él lo hizo, porque así hubiera vencido todo aburrimiento...

Escaseaba el dinero. Oí decir entonces que Woodes Rogers, el que antes otorgara perdones, ahora buscaba hombres para armarlos de corsarios, y yo me hice a la mar rumbo a las Bahamas para conseguir patente de corso y regresar a la aventura: Pero lo de corsario no me gustaba tanto. Eso de servir a un rey, de sólo atacar a los que ellos decidían, respetando algunas banderas, no me agradaba. Menos aún eso de compartir con un amo las ganancias y las luchas con un sinnúmero de cobardes, que buenos serían para soldados pero por los que yo no daría un ochavo como piratas. Así que, apenas pude, regresé a la piratería. Fue con Rackham que volví, lo encontré cuando mercábamos ambos con contrabandistas y le pedí que me permitiera subir a su nave y él accedió... Ahí fue donde poco después corrí con la buena suerte de topar con mi querida Ann Bonny, compañera de lucha, que seguro no se ve en el mismo predicamento que yo, porque qué me ha de importar estar aquí presa si estoy en un estado peor... ¿Por qué me he embarazado, Dios mío? ¿Qué atrocidad he cometido para merecer este estado? No tiene de qué castigarme, si yo sólo he sido carnalmente de los hombres a los que por derecho he pertenecido. A mi marido, el primero, casada con él por la iglesia, y después viuda. Y ahora a este hombre... Él no es pirata, ¿lo sabíais? Ciertamente iba con nosotros en el buque, pero porque su oficio era útil, porque lo forzó Rackham a subir con nosotros, pero él es un hombre honrado... Buscábamos cómo dejar de ser piratas, tratábamos de reunir algún dinero para fundarnos fuera... De hecho él y yo sí lo reunimos. Lo tengo oculto. ¿No lo diréis a nadie, verdad? Lo tengo oculto para hacer con él vida decente, como le gusta al hombre que amo, y como me gustará a mí si es con él a su lado... Aunque ahora no sé... No sé qué pasará... Y yo embarazada, encinta, preñada, arruinada... ¿Qué haré con el chico?

—Te conviene estar encinta, Mary Read, porque por eso te perdonarán la horca.

—¿Por eso? No, esperarán a que alumbre y luego... zas. Para que yo tenga los dos castigos... Pero no lo culpo a él, no... Aunque... Pero no, él es un hombre bueno. Nunca intentó herirme. No es un hombre que hiera, sino un hombre que ama... Una vez lo retaron a duelo. Esperaban que llegásemos a tierra para batirse en pólvora y acero. Yo no lo podía permitir, si él no sabe usar las armas sino con torpeza. Entonces me embrollé en un lío con el mismo que lo había importunado (no fue difícil, era uno de esos bueno para calentarle la sangre, solamente para eso)... Y le dije que pelearía con él en ese preciso momento... Así lo hicimos, y, no tengo que decirlo, puesto que soy quien lo habla, que lo herí de muerte en el primer minuto. Eso hice para salvar la vida del hombre que amo. Por el mismo motivo ahora no digo su nombre ni lo diré, para que no pese como culpa haberse enredado con esta pirata... No pude casarme con él porque no hubo ministro que nos uniera, pero solemnemente le juré fidelidad y obediencia, y él juró casarse conmigo en cuanto fuera posible hacerlo... Claro, ahora embarazada todo es distinto... Él no podrá cumplir su palabra, y como es hombre de bien lo único que podrá hacer, si tengo vida, es repudiarme...

—Repudiaros, por qué...

—Porque sí, porque qué otra cosa va a poder... ◇



Rubén Bonifaz Nuño, poeta urbano

Desde los más remotos tiempos, los habitantes de la ciudad de México han cantado siempre a su ciudad. Desde la época prehispánica ("en el lugar de los dardos de colores, / de los escudos pintados, es Tenochtitlan/ Abren aquí sus corolas/ las flores del Dador de la vida"¹) a la colonial ("De la famosa México el asiento/ origen y grandeza de edificios"²); desde Alfonso Reyes ("en un espejismo de cristales, se extendía la pintoresca ciudad, emanada toda ella del templo, por manera que sus calles radiantes prolongaban las artistas de la pirámide"³) a Salvador Novo ("México, Capital, la populosa/ ciudad donde orgullosa/ ostenta Flora su vergel más lindo./ No os extrañe si por ella brindo/ que es mi ciudad natal donde he nacido, / donde la luz del sol he conocido"⁴), por citar algunos ejemplos de extensa relación. Tal constante histórica, social y literaria ha ido formando a lo largo de los siglos lo que hoy llamamos literatura urbana, literatura de la ciudad y sobre la ciudad y, específicamente, poesía sobre la ciudad de México.

Esta tradición de literatura urbana sabe recogerla y reflejarla con maestría en sus versos Rubén Bonifaz Nuño. Quizá fuera más justo decir que el tema de la ciudad de México ha sido y es cara obsesión para él. Así en la entrevista que le hizo Marco Antonio Campos, julio de 1985, en México, el poeta asume a su ciudad tal como ella es: pobre y rica, deficiente y lograda, sucia y limpia, ruidosa y asfixiante:

Soy hombre de ciudad desde que tengo memoria. Me gusta y la amo totalmente con su mugre y su riqueza: las fondas y las cantinas, las encrucijadas y el olor de las pescaderías, las oficinas, el ruido de los coches y la asfixia constante. Creo que en casi todo lo que he escrito se

siente, a partir de este libro (*Los demonios y los días*, 1956) la presencia de la ciudad. Yo no entiendo de otras cosas.⁵

En efecto, la presencia de la ciudad de México se rastrea a lo largo de toda la obra bonifaziana. Trataré de precisar esta aseveración con textos de poemas y ensayos de Rubén Bonifaz Nuño.

México, Distrito Federal

Desde su ciudad, México D.F., y arraigado hondamente en ella, vive Rubén Bonifaz Nuño. En su espacio geográfico ha creado su obra poética y literaria. En un *aquí* y un *ahora* se ha identificado con los problemas que afligen a los habitantes del valle de México, ha percibido su angustia y afirmado su aguante. Así, escribe en *El ala del tigre*⁶: "Como los hombres nos morimos,/ mi corazón: nos aguantamos/ *aquí*, como los hombres" (El subrayado es mío). El poeta vuelve los ojos hacia los graves problemas de las grandes metrópolis del siglo XX y detecta experiencias angustiosas harto conocidas por los chilangos del Distrito Federal. En el poema trece de *Los demonios y los días*, Rubén Bonifaz Nuño observa el gigantismo creciente de la capital mexicana: "En muy pocos años ha crecido/ mi ciudad. Se estira con violencia/ rumbo a todos lados; derriba, ocupa,/ se acomoda a todos los vacíos". El poeta contempla abrumado el despaisajamiento hecho de asfalto y hierro que vicia el aire: "levanta esqueletos que,/ cada vez más, ocultan el aire [...]/ y torres de vidrio y sótanos líquidos/ y estufas y mugre y gasolina y asfalto" (*ibid.*). Contrasta Rubén Bonifaz Nuño la *ostentosa riqueza* y la *mísera mendicidad*: "y despierta calles y aparadores,/ se llena de largos automóviles sonoros/ y de limosneros de todas clases" (*ibid.*); y percibe el *amontonamiento de los pobres* que se apiñan en insuficientes transportes: "Y lentos camiones donde los indios/ juntan el sudor y la miseria/ de todos los días, se apretujan./ y llegan a barrios que se deshacen/ de viejos, y tiemblan y trabajan"

¹ Ms. *Cantares mexicanos*, fol. 18 r.

² Balbuena, Bernardo de, *Grandeza mexicana*, est. I

³ Reyes, Alfonso, *Visión de Anahuac*, en *Obras Completas*, vol. II, p. 17. teniendo siempre presente el famoso epígrafe de la obra citada: "Viajero: has llegado a la región más transparente del aire".

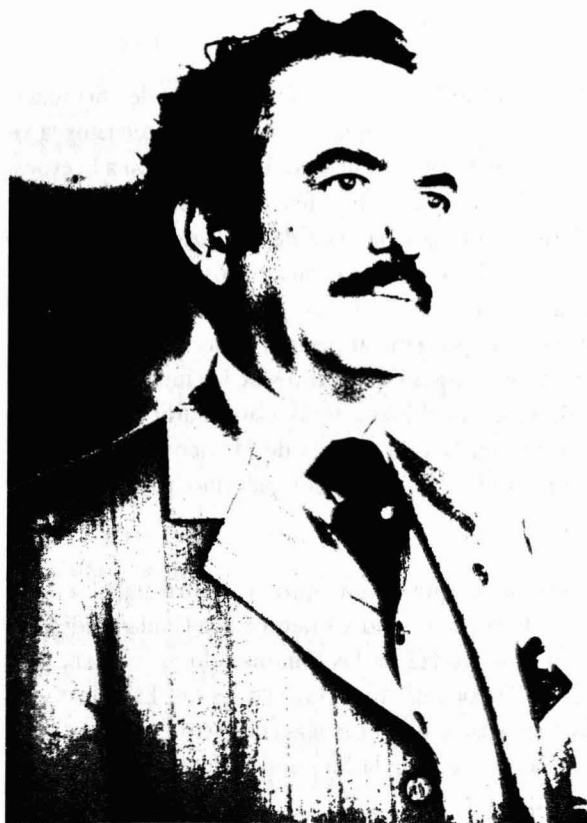
⁴ Conocido es el amor de Novo por su ciudad: "Pocos mortales habrá que amen a esta ciudad de México tan desinteresada, tan puramente como yo" en *Antología, 1925-1962* de Salvador Novo, prólogo de Antonio Castro Leal, México, Porrúa, 1979, p. 110. (Escritores mexicanos, 84). La cita del trabajo está en la p. III.

⁵ *Vuelta* 104, México, año IX, julio 1985, p. 33.

⁶ Doy el título del libro y el número del poema a que pertenece el texto citado.

(*ibid.*). El poeta detecta la contaminación producida por los rayos solares atrapados por la niebla y el humo: "Y un sol que calienta y acongoja/ más de tres millones de almas enfermas" (*ibid.*). En el poema treinta y tres de *Fuego de pobres* señala la aglomeración y el hacinamiento humanos: "Hervor de calles.../ Y alégrate si nadie, en esta plaza,/ si nadie de tan juntos y de tantos,/ puede caer". En el poema sesenta de *El ala del tigre*, Rubén Bonifaz Nuño subraya poéticamente los trastornos ecológicos que acarrea al ambiente la tecnología, especialmente, la corrupción atmosférica: "O el aire de mi ciudad, tupido/ de aceites quemados, de paraguas/ de polvo, de matrimonios tristes,/ proclama, y su cerco de escritorios/ y calor de axilas y ascensores./ Dos de la tarde. Luz de plomo". En el poema ciento dos de *Siete espadas* la sorprendente metáfora, también aposición, que identifica la ciudad de México con la cima hueca del volcán pleno de polvareda y ceniza: "Ciudad, cráter de polvo, tolvanera/ primaveral de calle, casa mía". En este mismo poema, se encuentra la imagen visionaria de un mediodía carente de luz, oscurecido por sofocante niebla: "El mediodía descargó sus redes/ sobre la luz; el humo agobia,/ con el azul fre y la pescadería/ [...] y en las calles/ suda el ruido su calor de humano". Con expresiva pincelada el poeta destaca aspectos parciales de la vida de la ciudad, la abrumadora visión del México nocturno, las moles de cemento que se levantan fantasmales contra la noche, a pesar de estar regidas por la voluntad del hombre: "Yo miro esto que pesa inmensamente,/ que sube a fuerza contra el peso/ de la noche geográfica./ Esta mole sonámbula y regida [...] Esto que vive, esto que pesa, miro" (*Fuego de pobres*). Cuando los habitantes del Distrito Federal se entregan al sueño, la ciudad aparece "como un taller en huelga" (*ibid.*), como fábrica sin obreros "que asila, como un barco entre la lluvia,/ su cargamento de dormidos" (*ibid.*). La lluvia transforma la vida urbana de México en húmeda desolación: "Nadie sale. Parece/ que cuando llueve en México, lo único/ posible es encerrarse [...] Llueve en México; llueve/ como para salir a enchubascarse" (*ibid.*, 2). La plaga de perros callejeros que deambulan libres por la ciudad son niebla que la oscurece y empaña: "los perros/ como gente se anublan por las calles" (*ibid.*). A los perros se une el viento y su fuerza conjunta produce opresión y desamparo: "Y hay un temblor de viento;/ hay un latir de perros repetido/ encendiéndose lejos, y llenándome/ de un algo sin socorro" (*ibid.*). Los textos anteriores transmiten una realidad existencial. Rubén Bonifaz ama su ciudad, pero la ama tal cual es y, sobre todo, su poesía refleja la vida cotidiana, la de todos los días.

Ahora bien, la realidad quedaría trunca si presentara solamente la visión unilateral de la vida de la ciudad de México. Por ello, la negra pincelada que oscurece la imagen del Distrito Federal, deja paso también a la nota clara, el contraste luminoso y esperanzador. La ciudad de México aglutina la familia y congrega en su recinto "La secreta cofradía de casas familiares" (*ibid.*, 7) y ofrece a la comunidad los beneficios del urbanismo, los recursos de cuidados y atencio-



nes de la ciudad capitalina: "con su riqueza/ de cuerpos maternales, y de enfermos/ tiernamente guardados" (*ibid.*, 10). Ciudad pletórica de bienes: "como ciudad rendida en la abundancia" (*ibid.*, 12), pródiga en olores que el poeta ama: "y la pescadería/ del olor que amo" (*Siete de espadas*, 102). El amor que el poeta siente por su ciudad establece con ella profunda relación afectiva y familiar, así la ciudad es su casa: "Ciudad [...] casa mía" (*ibid.*), por ello se hace responsable de cuidarla y vigilarla: "Ciudad encomendada a mi vigilia,/ a salvo junto a mí" (*Fuego de pobres*, 10). Y, con una bella alusión a las tradiciones de la vida heroica de antiguos tiempos, proclama la responsabilidad de guardarla: "soy, en tus bordes, atalaya/ que te cubre de lejos; voz velando,/ llamando, transmitiendo su noticia nocturna/ de centinela sobre el muro" (*ibid.*). La ciudad humanizada parece adquirir rostro y voluntad de hombre que llega a extremos de violencia exacerbada: "y la ciudad se vuelve humana/ y de humana muere y asesina" (*El ala del tigre*, 84). El poeta se aferra a su ciudad, no quiere abandonarla, sólo quiere permanecer dentro de ella, así lo afirma en un contundente *aquí y ahora*: "Aquí velo, aquí estoy, aquí me agunto/ mi corazón. Clavado a la mirada/ mía, y a mis pasos,/ y al grito de mi boca, y a mi oreja" (*Fuego de pobres*, 10) (he subrayado la expresión anafórica y reiterativa). Al presentar los aspectos positivos de la ciudad de México, Rubén Bonifaz Nuño equilibra con un trazo harto luminoso el aspecto negativo de la misma. La visión poética del Distrito Federal es más completa y realista. De paso, cabe aclarar que los valores del claroscuro siempre están presentes en la obra de Rubén Bonifaz Nuño, factor plástico que aumenta el valor artístico de la poesía bonifaciana.

La dimensión histórica de la ciudad, capital del virreinato de la Nueva España, enriquece con valores pretéritos la visión poética de Rubén Bonifaz Nuño. Me refiero a la evocación que el poeta hace del México colonial, la bellísima ciudad renacentista y barroca de los siglos XVI y XVII. El poeta bucea en su memoria, cala en los estratos temporales, espaciales y espirituales, en una búsqueda que va del hoy al ayer, del presente al pasado, de lo visible a lo invisible, y recupera rasgos significativos de la ciudad de México, edificada sobre las ruinas aztecas. Cabe aludir al presente a la constante en la vida urbana de México: *construir—destruir*. Al respecto, el historiador Guillermo Tovar y de Teresa dice:

Es asombroso que en un lapso de cuatro siglos se haya demolido tanto: el siglo XVI devastó a la Ciudad Indígena; el XVII, a la ciudad de los Conquistadores, y el XIX, a la Ciudad Barroca de los siglos XVII y XVIII. El siglo XX, el más responsable por ser el más consciente, ha sido el más avasallador y el que la ha convertido en un monstruo apocalíptico.⁷

En efecto, en el siglo XIV, casas y templos fueron edificados sobre las ruinas de la Tenochtitlan azteca. En *La flama en el espejo* se leen versos que pudieran referirse al fenómeno de la *destrucción-construcción* ya aludido: “en el derrumbe/ vertiginoso de ciudades/ a medio instante edificadas”. En otro texto más explícito, Rubén Bonifaz Nuño se siente rodeado de renovación y vida: “Me circunda/ la restauración vertiginosa/ de antiguas ciudades, que cayeron/ a medio instante derrumbadas” (*ibid.*). Otras veces hace énfasis sólo en el fenómeno demoledor: “Deja,/ fuera de sí, tan sólo oscuras/ruinas de cenizas y ciudades” (*ibid.*). Otros versos hablan de ordenar el sinónimo de construir: “contra la expansión de los derrumbes/ levanta el orden de los muros” (*ibid.*). En *Fuego de pobres* las mismas alusiones a la ciudad construida sobre la devastación y los despojos: “Así, el oficio/ de fundar la ciudad sobre cenizas/ de vencidas ciudades. Buen oficio”. En una enumeración caótica negativa (ni, no), el poeta desea que sean eliminados de la ciudad los ataques, los atropellos, las violencias, las furia apocalíptica, los asaltos, las violaciones de la historia de la Conquista:

⁷ “La ciudad de México: destrucciones y resurrecciones” en *Vuelta* 125, México, año XI, abril 1987, p. 10, por el contrario las ciudades mesoamericanas fueron destruidas y abandonadas. Dice Octavio Paz: “En todo el territorio, casi al mismo tiempo, las ciudades-estados se derrumban y en menos de un siglo se convierten en ruinas abandonadas. Los historiadores modernos todavía no han podido responder a esta pregunta”. En “Luz sobre los mayas. Reflexiones de un intruso”, *Vuelta* 122, México, año XI, enero 1987. Cabe aclarar que los aztecas construían sobre lo ya construido para ampliarlo. El Templo Mayor de la ciudad de México y la Pirámide de Quetzacóatl en Teotihuacan, por ejemplo.



No para ti los perros de la furia
ni los enrojecidos
humeantes jinetes al asalto;
no la puerta rajada, ni el relámpago
de la espada en la alcoba,
ni el temblor de las sábanas terribles
bajo la violación, ni los gemidos (*ibid.* 10).

Por otra parte, la línea clara y positiva de la ciudad colonial, plena de bienes, honrados oficios, forjadores de vida sosegada, abundante y pacífica: “sí manantial de macizas paredes,/ de azules templos para bordadoras/ calladas, de albañiles coronados,/ de dulces padres carpinteros,/ de manos como príncipes que rijan/ el sabor unitivo de la espada” (*ibid.* 37).

La ciudad celeste, la Nueva Jerusalén, la ciudad bíblica, la mística ciudad de Dios de San Agustín, la ciudad sobrenatural que desearon construir los doce primeros frailes evangelizadores de México, se eleva junto al México colonial y terreno. Las anteriores afirmaciones van sugeridas por la lectura de versos que con términos teológicos remiten a seres sobrenaturales que pueblan la ciudad de presencias in-

visibles: “verde abrevadero de los ángeles de la ciudad” (*El ala del tigre*, 30), o bien aluden a la ciudad con atributos espirituales o trascendentes que la colocan en un nivel sobrenatural y divino: “ciudad celeste sobre el valle” (*ibid.* 9); “insigne/ ciudad fundada con la hoguera/ del sol; sentido sustentador/ por la alegre ruina de ciudades que engendraron la ciudad eterna” (*La flama en el espejo*) (el subrayado es mío). La ciudad predestinada por Dios para su pueblo elegido es recordada por Rubén Bonifaz Nuño en un lúcido ensayo titulado “La fundación de la ciudad”, del que extracto el siguiente fragmento del éxodo bíblico.

Así por ejemplo, en la *Biblia* se narra el camino de los hijos de Israel, rumbo a una tierra buena y espaciosa, rumbo a una tierra donde fluyen la leche y la miel, camino que habrá de verse coronado, en la consumación de los tiempos, por el descenso de la celeste Jerusalén cúbica, con aquella luz igual a la de la piedra preciosa, como la piedra de jaspé, semejante al cristal, júbilo y justificación de todo cuanto existe.⁸

El texto anterior alude con precisión al *Apocalipsis* (21, 2—11): “Y vi la Ciudad Santa, la nueva Jerusalén, que bajaba del cielo [...] Me trasladó en espíritu [el Ángel] a un monte grande y alto y me mostró la ciudad Santa de Jerusalén, que bajaba del cielo, de junto a Dios [...] Su resplandor era como el de una piedra muy preciosa, como jaspé cristalino”. Por otro lado la huella de la ciudad bíblica está presente en otros textos que sería prolijo enumerar. Por ejemplo, en los hermosos versos de *El corazón de la espiral, Homenaje a Ángela Gurría*, Rubén Bonifaz Nuño habla de las modernas esculturas de la artista: “Desde el alma de sus manos, brota/ muchedumbre de pueblos; lúcidas/ ciudades proféticas revela”⁹ que guardan la reminiscencia bíblica. El símbolo de la ciudad trascendente y eterna que ha superado la circunstancia histórica y temporal, enriquece y contrasta la poesía citadina de Rubén Bonifaz Nuño.

México-Tenochtitlan

La ciudad *perdida* bajo los derrumbes de los *cues* y *palacios* de la antigua Tenochtitlan, es recuperada por el canto de Rubén Bonifaz Nuño. La Tenochtitlan que desesperadamente buscaban los antiguos mexicanos en sus migraciones hacia la altiplanicie central de México, el lugar predestinado por los dioses para dar cumplimiento a su misión específica como nación. En el artículo ya citado de “La fundación de la ciudad”, Rubén Bonifaz Nuño escribe:

Puede leerse en muchos textos antiguos que pueblos enteros, elegidos para ciertas finalidades, altísimas, emprenden

migraciones hacia el encuentro de una tierra, hacia el establecimiento de una ciudad en donde llevarán a término el cumplimiento de su destino.¹⁰

Rubén Bonifaz Nuño se remonta hasta los orígenes de la ciudad de Tenochtitlan, a las dificultades y trabajos que tuvieron que sufrir los antiguos mexicanos para encontrar el lugar en el que habría de construirse su ciudad, fundamento de la nación:

[...] se cuenta cómo las tribus, después de salir de su morada de las Siete Cuevas, viajaron y padecieron hasta llegar a las orillas del lago en cuyo islote central un águila, erguida sobre un nopal, desgarraba al comérsela una serpiente que sostenía entre las garras. En este momento se detuvieron porque adquirieron el conocimiento de que habían llegado al lugar de la ciudad que buscaban.¹¹

En *Destino del canto*, Rubén Bonifaz Nuño cita al *Códice matritense de la Real Academia de la Historia*: “Se estableció el canto, se fijaron los tambores; se dice que así principiaban las ciudades: existía en ellas la música”¹². Luego comenta el verdadero sentido de la música y el canto, fuego de amor y unión del pueblo —la ciudad que formaban los antiguos habitantes de Tenochtitlan: “El canto, cimiento irremplazable de la ciudad, lo era de la comunidad también; pues resalta con evidencia que al hablar de la ciudad se nombra, antes y después de todo, a la comunidad de los hombres que la habitan”¹³. En *El Arte en el Templo Mayor*, Rubén Bonifaz Nuño continúa hablándonos de la música como fundamento de la ciudad: “Sobre la música ilustre que en esas tierras acuáticas había existido desde antes, vino la ciudad a salir de entre las manos de los hombres”¹⁴. En *Fuego de pobres* el poeta suplica: “introdúceme al coro” (37), es decir, ejercer el oficio del cantor para así contribuir a la edificación de la ciudad: “Y estableciendo el canto/ se fundó la ciudad, como al principio” (*ibid.*). Ciudad construida sobre el fuego del amor y la unión fraterna (canto). En suma: la idiosincrasia propia del espíritu del pueblo mexicano que habría de forjar en los siglos futuros el México independiente, el México de la Revolución y el México moderno: Y así “para siempre naciera,/ y en torno y habitada y ofrecida,/ la ciudad y la gente suscitada/ por el orden del canto” (*ibid.* 27).

Para el poeta veracruzano las migraciones históricas de

¹⁰ *Memoria*, op. cit., p. 151. Prescindo del canto a la ciudad de Roma contenido en este ensayo ya que intento centrarme solamente en la ciudad de México. Cabe aclarar que el tema de la ciudad se encuentra disperso en toda la obra de Rubén Bonifaz Nuño. Por ejemplo *As de oros*, México, UNAM, 1981: “Ciudad de muchas puertas, alta/ de abiertos sepulcros despoblados” (“Edipo”, p. 75).

¹¹ *Ibid.* Rubén Bonifaz Nuño transcribe el texto de Sahagún.

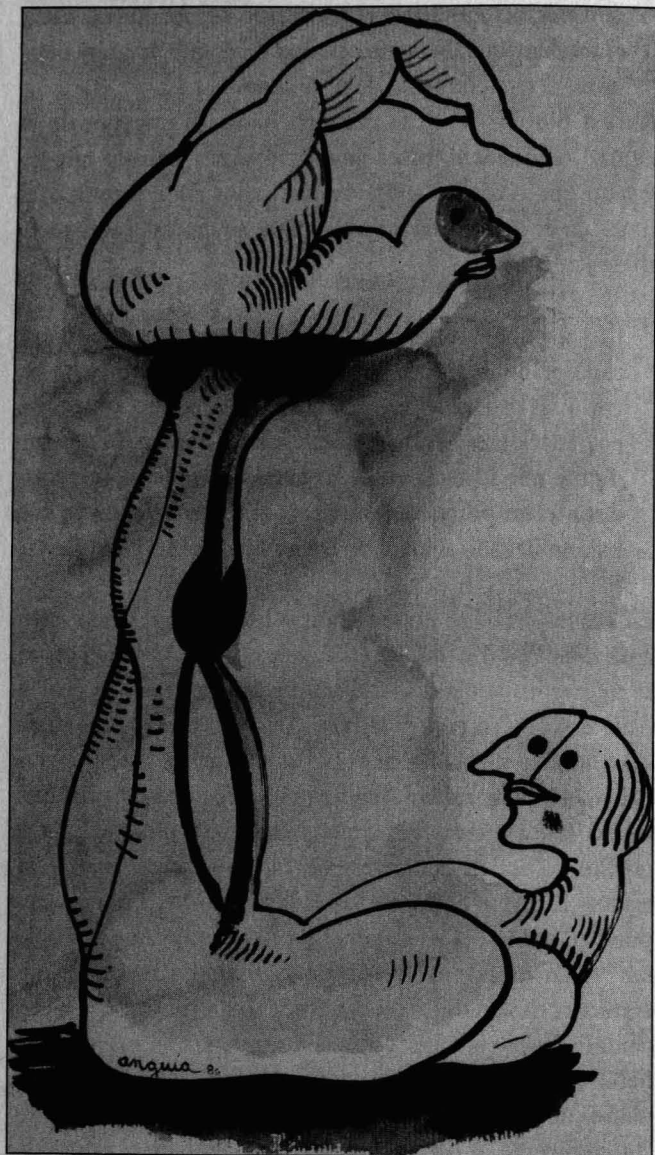
¹² *Destino del Canto*. Discurso de Ingreso a la Academia Mexicana, México, UNAM, 1963, p. 32.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *El Arte en el Templo Mayor*, texto de Rubén Bonifaz Nuño, fotografías por Fernando Robles, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, SEP, 1981. p. 13.

⁸ *Memoria de El Colegio Nacional*, tomo VII, año 1972, núm. 3, p. 151.

⁹ México, Miguel Ángel Porrúa, 1983, I, p. 7



los pueblos nahuas devienen paradigmas de otras migraciones de orden espiritual: el hombre habrá de adentrarse en su yo interior, trabajar en su perfeccionamiento y, de esta forma, poder integrarse en la comunidad de los hermanos en búsqueda de armonía y libertad. Esto es: ser piedra viva entre la muchedumbre de piedras vivas que habrán de formar la nueva ciudad de México:

[...] la posibilidad de que el hombre inicie, en su propio interior, esa peregrinación de que hablan los viejos textos en busca de un conocimiento profundo que, al proyectarse hacia afuera, permita fundar, como una ciudad, una relación armónica; que coloque, por encima de todo, el libre poder de cooperar con el orden benéfico del ámbito en que está contenido. Alcanzar la libertad por la conciencia. Porque el conocimiento que el hombre alcanza de sí mismo, su propio despertar, es la única vía posible para establecer la libre comunidad.¹⁵

En efecto, la ciudad trasciende los muros, las ventanas, los edificios. ¿Qué es la ciudad además de los edificios, casas, templos, oficinas y mercados? Rubén Bonifaz Nuño, en la entrevista citada anteriormente, ha vuelto a reiterar su convicción de que el amor que fundamentara el asentamiento de las ciudades nahuas es el mismo que construirá el México actual: Porque la ciudad no es sólo la "materia convocada y dócil/ de banquetas y lámparas y muros [...] Sitio de piedras y madera, jerarquía/ de materiales ordenados" (*ibid.*, 2) sino la solidaridad humana fraterna y espiritual:

*Ciudad es comunidad humana, sustentada antes que sobre núcleos de piedras, sobre cimientos espirituales. La poesía se concibe como el lazo de unión entre los hombres; es decir, como una suerte de concierto espiritual y material sobre el cual se tiene que levantar la fraternidad humana.*¹⁶

Rubén Bonifaz Nuño, poeta urbano, poeta de la ciudad de México, Distrito Federal, en triple dimensión del espacio y el tiempo porque en su escritura, tanto en la poesía como en el ensayo, ha sabido cantar con fervor y verdad al México moderno, al México colonial y a la Tenochtitlan azteca.

La literatura urbana hace blanco a la ciudad del amor o del odio, la exaltación o la injuria, el epíteto laudatorio o el insulto, pero siempre la ciudad es centro de atención de sus moradores. Por eso no es de extrañar la larga serie de impugnadores desde Juvenal a Federico García Lorca (*Poeta en Nueva York*), sin olvidar a Fray Antonio de Guevara en *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*. Otro grupo sería el de los amantes de la ciudad como Pedro Salinas (*Nocturno de los avisos*). Rubén Bonifaz Nuño se integra a este último tipo de poetas y escritores que aun reconociendo los problemas inherentes a toda gran urbe, saben comprenderla y aceptarla con sus sombras de infamia o sus luces de gloria. "Para comprender una gran ciudad hay que ser hombre de ciudad", señaló Manuel Durán¹⁷. En efecto, Rubén Bonifaz Nuño —y dicho con sus propias palabras— es "hombre de ciudad"¹⁸ que sabe cantar el espacio geográfico y vital donde siempre ha vivido porque siempre lo ha amado. Poeta urbano, Rubén Bonifaz Nuño sabe elevar la circunstancia urbana a nivel trascendente y ha sido capaz de encontrar la plenitud de su sentido mítico, simbólico y espiritual. ◇

¹⁶ *Vuelta* 104, *op. cit.*, p. 32

¹⁷ En *Ínsula*, Madrid, núm. 300-301, año XXVI, nov-dic, 1971. Manuel Durán compara el enfoque sobre la ciudad de Nueva York por parte de dos grandes poetas de la Generación del Veintisiete: "La visión de Salinas es, en este caso, en gran parte crítica e irónica, distinta de la de García Lorca ante el mismo espectáculo. Para comprender una gran ciudad hay que ser hombre de ciudad. Salinas lo era; Lorca, no".

¹⁸ Véase nota 5.

¹⁵ *Memoria*, *op. cit.*, p. 165.

La narrativa mexicana de fin de milenio

y tú ahí, diciéndome que me invento, que no vivo, que hago literatura.

Miguel Donoso Pareja

Títulos pretenciosos, si los hay. ¿Cómo caracterizar un momento que no ha terminado? ¿Cómo hablar sin distancia? Por un lado de época: la literatura se sigue escribiendo, se está escribiendo y leyendo estos días; pero también de persona, se es juez y parte. Quisiera más bien hacer un recorrido, que no quiere ser exhaustivo, por los títulos más recientes. Un mapa de mi lectura personal y de mis obsesiones lectoras.

Empezaría con la novela de Carmen Boullosa: *Son vacas, somos puercos*. Hoy editada, me parece, con el más sonoro nombre de *El médico de los piratas*. Si Carmen Boullosa con *Antes* y con *Mejor desaparece* había explorado ciertas atmósferas infantiles oprimientes, en su última novela alcanza un tono y una intención mucho más amplios. La historia de un curandero que ha ingresado en el mundo de los puercos (los piratas) sirve de marco a serias reflexiones sobre la condición humana. Si los hombres libres, los bucaneros, han proscrito de su isla a las mujeres es para evitar el deseo, que es lo que corrompe la libertad e incita a la posesión. En este mundo utópico no es necesaria la propiedad privada, porque nadie la desea. Aquí uno de los puntos de confluencia que quisiera tocar más adelante. La obsesión histórica. Sí, pero entiéndase ésta como una recreación mitopoética y no como un calco costumbrista. La libertad del novelista, su eficacia simbólica reside en el acto imaginativo, no en su eficacia histórica, en su verificabilidad. Poco importa si estos piratas son localizables o si se toparon con el dragón de la cruel Medea, Sir Francis Drake. Son certeras construcciones imaginarias, pivotes lúdicos.

En este mismo tono, aunque con proporciones distintas, Pablo Soler Frost ha construido en *Legión* un texto histórico (incluso con un juguetón mapa de itinerarios) sobre una legión romana que realiza un viaje-conquista imposible. En la historia de ese peregrinaje se mezclan las sagas artúricas (viajes de iniciación, introspecciones sobre la heroicidad y sobre la vida), pero también un conocimiento preciso y precioso de la literatura latina. El aparente caos sintáctico y lingüístico sirve como parte del extrañamiento que Soler

quiere provocar. Me parece, antes que una reconstrucción histórica fidedigna, un texto que opera a nivel simbólico. La traición, la amistad, el heroísmo son los grandes temas de este narrador que nos entrega una benigna metáfora de la historia. Soler Frost ha sido finalista del envidiado Premio Planeta con una novela que ya se antoja ver publicada: *La mano derecha*.

Sigo. Dos novelas de escritores no recientes pero sí hace poco editadas vuelven a poner en el tapete el mismo fenómeno. *Guerra en el paraíso*, de Carlos Montemayor y *La guerra de Galio* de Héctor Aguilar Camín. Lo que hace eficaz a la primera es el gran defecto de la segunda: la falta de concesiones en Montemayor, aunada a una compleja estructura literaria y a un manejo lingüístico preciso. En una reciente entrevista su autor —célebre latinista— declaró que sus conocimientos de literatura latina le sirvieron para imaginar el escenario de la guerrilla guerrerense del maestro Lucio Cabañas. Fue a partir de la épica romana que Montemayor urdió esta fábula copiosamente documentada. Con un aparente juego con *La guerra de las Galias* de Julio César, Aguilar intentó abordar un fenómeno similar: la guerrilla urbana, los conflictos de *Excelsior* y la represión echeverrista. Pudiendo usar datos hasta ahora ocultos el novelista intentó reconstruir la época valiéndose del truco del joven investigador de historia que hincó el diente en la época. Si Montemayor se atrevió a denuncias contra el casi indennunciable ejército, *La guerra de Galio* peca de fría, termina por no ser eficaz.

Otra forma de la obsesión histórica se ve claramente en *El disparo de Argón*, la primera novela de Juan Villoro. Las características más palpables de sus cuentos: el trabajo humorístico a partir de metáforas paradójicas y la redondez estructural están presentes en el texto sobre la clínica de ojos de Antonio Suárez, construida a la manera de Barraquer en Barcelona pero contextualizada a la mitología tezcatlipoquense de nuestro país. Además de plantear claramente la vida de "barrio" que es la vida en el DF, Villoro ofrece a partir del juego y el tráfico de ojos y miradas una



profunda visión de nuestro país. Un rostro que se desdibuja, que enceguece, a pesar de los esfuerzos reales y simbólicos del Dr. Suárez por restituir el poder de la mirada de un país que ha terminado perdiéndose y que ha traficado con su capacidad para mirarse, vendiéndole los ojos al vecino del norte. La capacidad narrativa de Villoro y la fuerza de un *thriller* muy bien construido ofrecen otra de las caras de nuestra reciente literatura. El pretexto policiaco —la estructura de *suspense*— para mostrar una realidad donde ya no hay ni buenos ni malos y donde los enigmas y las verdades no son necesariamente reales. Como diría un novelista brasileño, Joao Ubaldo Rybeiro: “El secreto de la verdad es éste: no existen hechos, sólo existen historias”.

Tocar una época reciente y desnudarla es un acto de enorme dificultad. Y un riesgo si quien lo hace ha sido crítico. Gonzalo Celorio paga el boleto y sale airoso con su primera novela: *Amor propio*. Varias son las virtudes de este texto que comparte con todos los anteriores su obsesión por la historia —aunque reciente— y su estructura paródica. Mexicanísima, *Amor propio* presupone que la vida de un personaje puede contarse a través de las fiestas que ha vivido. Desde ser testigo en la de quince años de su hermana y terminar masturbándose frente a un disco de Sarita Montiel, hasta un reventón inútil que termina en la calle de la soledad, Moncho, Ramón nos narra un viaje sentimental: de la ingenuidad de las graduaciones con sandwiches de triángulo y coca cola al primer amor y de la cruda sesentaiochera a la primera chamba, de la literaturización de la vida a las clases de literatura en la UNAM, esta novela está llena de símbolos localizados —música, literatura, cine— y, sin ser ondera, parodia los textos coloquiales que abundaron en nuestra literatura. Una gran parodia sobre nosotros, pero también la terrible metáfora de toda una generación que como Ramón se suben a su volkswagen color mierda que no

quiere arrancar. Lo único que le queda al personaje es la hueva. La hueva elevada a monumento.

Apenas una revisión que deja de lado a muchos, pero que más que emitir un juicio global permite encontrar similitudes (faltarían otros nombres y obras como Álvaro Quijano, Ricardo Chávez, Enrique Serna, Gerardo Kleinburg, Eugenio Partida, Luis Humberto Crostwhite, Francisco José Amparán, Juan Gerardo Sampedro, Eduardo Vill y muchos más). Quisiera decir algunas cosas más que me parecen como un manifiesto secreto aún de lo que está siendo y será la narrativa mexicana reciente. Por un lado encontramos que las historias han girado, que los personajes han cambiado. Si durante veinte años casi todos los personajes de nuestra literatura eran chavos universitarios clasemedieros con pretensiones intelectuales y obsesiones amorosas, hoy las cosas parecen cambiar. Si nuestra literatura ha sido parca en personajes entrañables, queribles, los escritores recientes han producido ya un puñado de personajes que, seguramente, nos acompañarán un tiempo: Fernando Balmes, el oftalmólogo de *El disparo de Argón*, el Basilio de *Legión*, por sólo citar a uno de los brillantes caracteres de Soler-Frost. Por supuesto el astuto Smeeks de *Son vacas, somos puercos*, quien monologa con nosotros en toda la narración contándonos sus peripecias y, por supuesto, el Moncho Aguilar de Celorio con quien vivimos en otras iniciaciones, las de siempre.

Por otro lado la subversión de la historia por la imaginación y, por ende, los variados escenarios: el caribe, un barrio, San Jerónimo —Macondo defeño—, Asia y la sierra de Guerrero han venido a airear el escenario físico de nuestra literatura.

Sin entrar en la bizantina discusión de literatura *light* y *heavy* me gustaría pensar que la literatura mexicana de estos años producirá obras legibles que sin perder su carácter propio sean profundamente comprendidas en otros contextos. Siempre he pensado que en México aún nos falta nuestro Jorge Amado, que la realidad de un país enormemente rico y grande está aún virgen en nuestras letras y que, sin menoscabo de la calidad literaria, los textos que se producen y producirán serán leídos por más gente y no escritos para que en cien años los hipotéticos mutantes mexicanos sepan que tienen un pasado literario. *Legión* y *Son vacas, somos puercos* pueden leerse bien como novelas de aventuras. *El disparo de Argón* y, en buena medida, *Amor propio* y *La guerra de Galio* como *thrillers*. ¿Qué hay atrás de esta elección de estructuras sino el interés reciente por hacer una literatura menos grupuscular y más universal? No ha habido literatura más regional que aquella del idiolecto de unos chavos que vivían entre la colonia Narvarte y la del Valle y que por un tiempo se consideró como la literatura mexicana.

En este país de más de ochenta millones de habitantes y donde nuestros tirajes no alcanzan los mil ejemplares o apenas los superan, no nos queda sino leernos entre amigos, ser cófrades. Estamos, estoy seguro, escribiendo una literatura, en ese sentido, mucho más amigable, entrañable. México, en su literatura, todavía está por inventarse. ◇

José Emilio Pacheco

Circo de noche

1 EL DOMADOR

El Domador dice que no:
él no tortura a sus bestias.
Su método infalible es la persuasión,
su recompensa el cariño.

El Domador se muestra como un tirano benévolo.
Con mano ya perlada por la vejez,
acaricia indolente unos cachorritos.
Es el espíritu del orden.
Cada cual tiene su lugar
bajo esta carpa y en las jaulas de afuera.

"Sólo trabajo para el placer de mi público;
y lucho por el bien de mis animales.
Sin la misericordia de este Circo
ya los habrían cazado. Serían tal vez
pieles de lujo en un aparador
o simples organismos de sufrimiento
en los laboratorios del infierno.

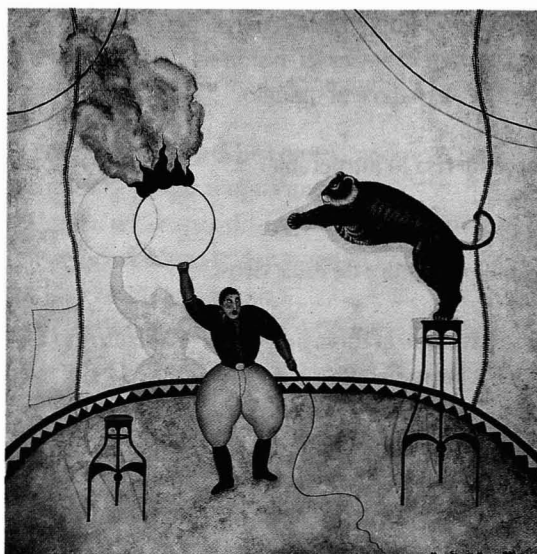
"En mi Circo no existe ley de la selva.
Viven en paz. Se encuentran protegidos
por mi benevolencia, a veces exigente.
No podría ser de otra manera.

"Ahora observen la cara de mis bestias.
Sólo les falta hablar y si pudieran hacerlo
entonarían a coro mi alabanza.

"Con gusto posaré para sus fotos.
Me encanta retratarme con las panteras,
ver cómo tiembla el tigre cuando empuño mi látigo.

¿Pueden negarlo? El Circo es el Estado perfecto."

Cuando él termina de hablar
el silencio no colma el Circo;
se oyen protestas entre rejas.



Domador de tigre, 1980. Óleo/tela, 60 x 60 cm

Fotografías: Bob Schalkwijk

2 LA TRAPECISTA

La Trapecista encarna el drama del amor
y está siempre en manos del aire.

La Trapecista no comparte el estigma:
ser de la tierra y regresar a la tierra;

vivir atados al polvo
por la ley de la gravedad y por la pesadumbre del
[cuerpo.

La Trapecista actúa siempre con dos
pero nunca se queda con ninguno.

Se hunde y vuela en la noche en donde no hay red.
Su cuerpo se hace vida ante la muerte.

La Trapecista es el deseo que se va.
Se halla al alcance de la mano y escapa.

Alta como una estrella en su desnudez,
su arte de estar presente se llama ausencia.

3 PAYASOS

Por los Payasos habla la verdad.
Como escribió Freud, la broma no existe:
todo se dice en serio.

Sólo hay una manera de reír:
la humillación del otro. La bofetada,
el pastelazo o el golpe
nos dejan observar muertos de risa
la verdad más profunda de nuestro vínculo.

Todo Payaso es caricaturista
que emplea como hoja su falso cuerpo deforme.
Distorsiona, exagera —y es su misión—
pero el retrato se parece al modelo.

Vuelve cosa de risa lo intolerable.
Nos libera
de la carga de ser,
la imposible costumbre de estar vivos.

Cuando se extingue la carcajada y cesa el aplauso,
nos quitamos las narizotas,
la peluca de zanahoria, el carmín,
el albayalde que blanquea nuestra cara.

Entonces aparece lo que somos sin máscara:
los payasos dolientes.



Practicando en el trapecio, 1980. Óleo/tela, 65 x 65 cm



La carpa del circo, 1980. Gouache/papel, 79.5 x 66.5 cm

4. BORO

Boro es el niño bestial,
el hijo de las fieras, el joven-lobo
que creció entre los lobos y está cubierto de pelo.

Boro tiene a lo sumo catorce años.
Su mirada, todos los siglos.

Lo hallamos en un bosque de Sarajevo
y lo hemos mantenido en pleno estado salvaje
para cobrar por exhibirlo.

Observen sus colmillos. Vean cómo gruñe.
Aprecien esas uñas encorvadas en garras.
Sólo puede comer carne sangrante.
Fíjense en cómo parte ese corderito
y se deleita en arrancar sus entrañas.

Boro es el Mal Salvaje, el asesino yacente
bajo la represión que hace posible
vivir como vivimos: entre aullidos
y detrás de las rejas.

5 SIAMESES

Me llamo Tim y odio a Jim, mi hermano
gemelo —y algo más,
ya que nacimos unidos
por una membrana flexible
que otorga libertad de movimiento (hasta cierto punto).
Imposible cortarla: la escisión
acabaría de golpe con nuestras vidas.

Tenemos dos cabezas muy diferentes.
Jim es glotón y sólo come cadáveres.
Yo soy vegetariano, estoico, ascético:
mi rival vive esclavo de la lujuria.
Y cuánto me repugnan sus contorsiones
en mujeres de paga mientras yo en vano
hojea una revista o finjo distancia
mirando en la pantalla videos idiotas.

Yo simpatizo con el pueblo doliente.
Mi ideal es anarquista y odio el poder.
Jim ama el capital, gana millones
pues tiene genio para invertir en la Bolsa.

Él duerme como un niño. Yo soy insomne.
Leo todo el tiempo y Jim detesta los libros.
Me gusta hablar. Mi hermano es silencioso.
Aborrezco la caza. Él es experto en venados.

Nos han hecho famosos nuestra danza grotesca,
los diálogos obscenos que improvisamos
y los feroces juegos con espadas.

Dice la gente: "Es el acorde perfecto.
Nunca se han visto hermanos tan idénticos."
Nadie se ha imaginado nuestra guerra interior,
la lucha interminable que libramos a solas.
(Ninguno de nosotros sabrá nunca
qué significa la expresión *a solas*.)

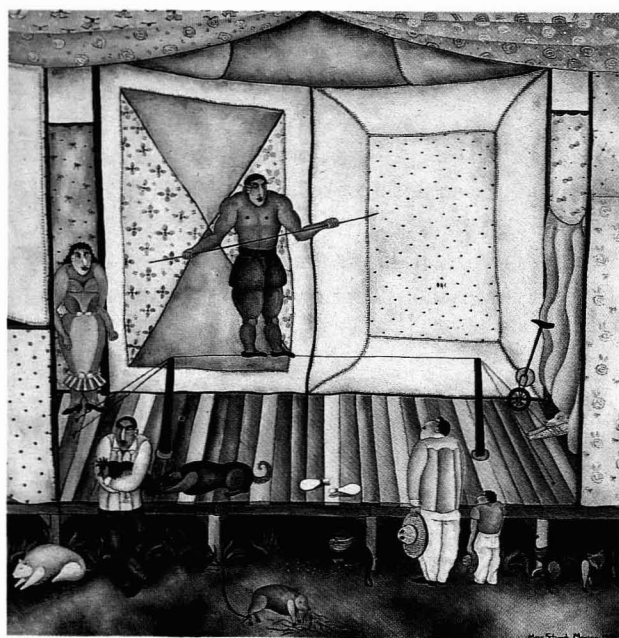
No podemos creer que existan seres
por separado. Los consideramos
triste mitad de un todo inexistente,
mellizos de un fantasma o espectrales siameses
que alojan en un cuerpo la dualidad, la enemiga
contradicción de opuestos para siempre enfrentados.

Cómo anhele
vivir sin este monstruo que me duplica y estorba.

Y no obstante de noche conversamos
en nuestra propia lengua inventada.
¿Alguien será capaz de descifrar la clave imposible?
En presencia de extraños no se usa nunca.
La llamamos *Desesperanto*.
Arde en lumbre de rabia y odio hacia ustedes.

Si puedo hablar ahora es porque mi Jim
duerme su borrachera como puerco en zahúrda.
Despertará en un minuto
y entonces volveremos a la guerra incesante.

Oigan lo que les digo: de verdad
la convivencia es imposible.



Trapezista de feria, 1980. Óleo/tela, 60 x 60 cm



Mujer con oso bailador, 1980. Óleo/tela, 60 x 60 cm

6 FENÓMENOS

Vivimos del desprecio y para el desprecio.
La elocuencia de la mirada, el fulgor
con que ustedes tasan y humillan
a nosotros nos alimentan.

En las buenas familias se nos oculta.
Todas las dinastías imperiales
tienen fieros palacios, hondas prisiones
para aquellos que son de nuestra especie.

Señoras y señores, gracias por vernos.
Gracias por las monedas del desdén.
(Deberían adorarnos:
los hacemos sentirse dioses.)

Pasen a nuestro inmóvil carnaval.
Celebren los disfraces que no podemos quitarnos.
Después, para lavarse de la visión,
vayan a los espejos deformantes.
Aquí está el mundo: pueden observarlo
en otro espejo cóncavo y oscuro.

Miren las cuatro piernas, los dos pares de brazos:
nuestro as, El Pulpo Humano, aún no es pescado
y ya hace mucho que dejó de ser carne.

Y este es El Lobizón. Cara imborrable,
nudo de pelo hirsuto color de sangre
en donde apenas flotan dos ojillos impávidos.

Vean al Enano-Enano, el más pequeño del mundo,
diminuto bebé de setenta años.
¿No les divierte a ustedes su dolor?
Vestido de Pierrot con mandolina,
el bufoncito danza a su propio son
y tiene por contraste voz de bajo profundo.

El otro en cambio se llama El Hombre Montaña.
Mide casi tres metros. No hay lugar
para él en ese estrecho mundo de ustedes.

En el género hembra
nunca ha habido un espécimen más horrible que el
[nuestro:
en anteriores circos la llamaron
La Bruja Azteca, La Aborigen del Hades.

Félix posee un gemelo en miniatura
que cuelga de su pecho como un ahorcado.
No tiene habla. Emite sólo un vil chillido de pájaro,
un grito de angustia

cuando ustedes lo observan y se doblan de risa.

Aquí están todos: La Mujer Barbada,
La Niña-Boa, El Más Gordo de Tokio.
Y ahora, viscosidad sin esqueleto,
se presenta reptando la pesadilla,
el asco, la inmundicia: El Hombre-Gusano.
Nació sin miembros y ha perdido los ojos.
Pero toca en la armónica *Valencia*.

Somos tragedia, error y proyecto fallido.
Cáncer de Dios, nos ha llamado un blasfemo.
Serías erratas en El Gran Libro del Mundo.
Intrusos en lo que ustedes creen *normalidad*.
Pero tenemos un papel en la vida:
darles la sensación de ser perfectos
y de creerse afortunados
—con dos posibles excepciones:
los compasivos (ya se están acabando)
y las parejas que sospechan: tal vez
el hijo que esperamos salga como éstos.

En su arrogancia ni siquiera imaginan
que ustedes nos divierten con su cara de asombro,
con su alarmada burla y su temor
a un accidente o a una enfermedad
que los haga cruzar nuestra frontera.

¿Qué esperaban? Sí, somos teratocéntricos
y todo lo medimos con nuestra vara.
Ustedes nos repugnan, nos dan pavor
con sus cuerpos de dieta y ejercicio
que también la vejez hará monstruosos;
con sus caras sin vello ni fealdad
que pronto han de plegarse bajo el agua del tiempo;
el don divino de caminar en dos pies
—pero algún día acabarán arrastrándose.

Mírense en el espejo: llevan muy dentro
lo mismo que en nosotros se hace visible.

Ustedes son para nosotros *fenómenos*.
Ustedes son los monstruos de los monstruos.

7 EL CONTORSIONISTA

Desde que abrió los ojos le gustó el Circo.
A los seis años se unió a él.
Pasó otros tantos
en el aprendizaje de su arte.
Ocho horas de ejercicio todos los días
para cinco minutos de espectáculo.

Primero fue flexible,
después alado, incorpóreo.
Esqueleto de gato, huesos de esponja,
cuerpo de alga o de agua que asimiló
las formas de Proteo.

Volvió su carne
reflejo y cauce del fluir del mundo.

Fue pelota de goma, tirabuzón,
árbol en la tormenta, vela, pagoda:
lo que usted quiera.
Todos y nadie.
Vasos del aire, forma pura, concepto,
garabato, acertijo, símbolo.

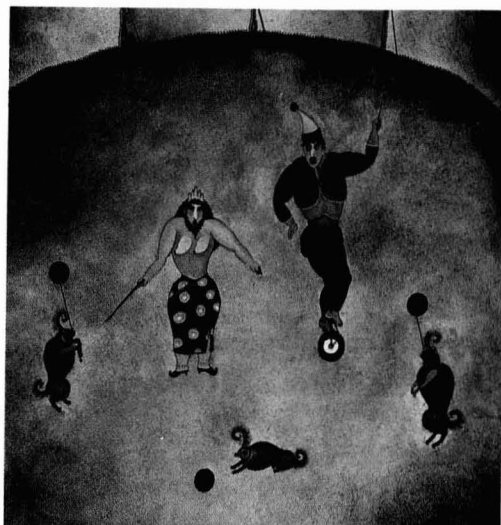
No existe el mundo para él si no hay Circo.
No concibe otra vida que no sea el Circo.
Quiere morir allí sin ver el mundo desde afuera.

Por lástima,
por el vago recuerdo de sus hazañas,
no lo han echado del Circo.

Oye con gran dolor la resonancia del látigo.
Cada animal provoca en él accesos de llanto.
Se muere de tristeza ante los grandes reyes cautivos
(muy pronto en esta tierra no habrá elefantes).

Pasó aquel tiempo en que era atleta y acróbata.
Nunca será de nuevo el Contorsionista.
Ahora sólo se mueve bajo el estruendo del golpe.

Es El Payaso de las Bofetadas.



Mujer barbuda, 1980. Gouache/papel, 40 x 40 cm

8 LAS PULGAS

Bajo el vidrio de aumento
aquí en esta prisión los divertimos
con nuestro desempeño casi humano.

Reparen la injusticia de su desdén.
Acepten un minuto —nada les cuesta—
que hay auténtico genio entre las Pulgas.

Miren cómo disparo este cañoncito
y vestido de frac bailo ante ustedes
con mi pareja el vals *Sobre las olas*.

Mientras tanto boxean las otras Pulgas,
corren en el hipódromo, atraviesan
abismos ígneos en la cuerda floja.

Vean con qué destreza incomparable
damos saltos mortales y nos mecemos
esbeltas e impecables en el trapecio.

Nuestro arte es nuestro orgullo.
Sólo en Amsterdam
han logrado igualar el espectáculo.

Pasmo del mundo, El Gran Entrenador
cada semana elige entre cien mil Pulgas
una que colme sus aspiraciones.

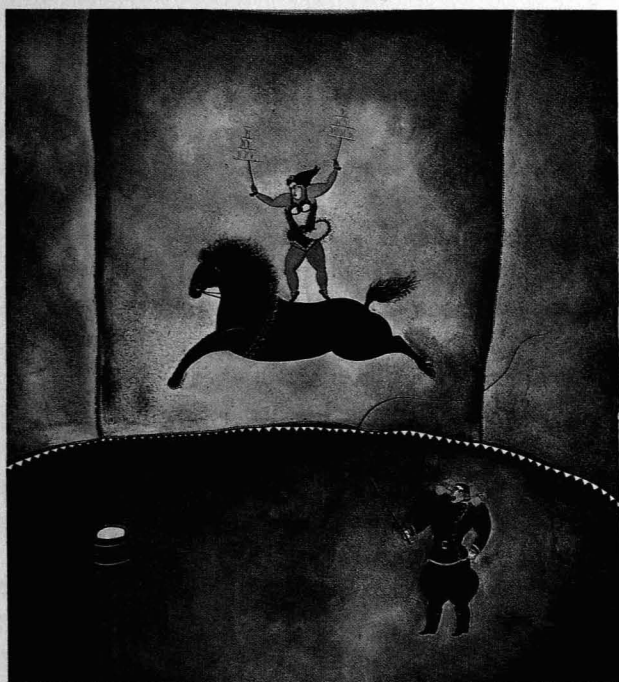
Aprendan del ejemplo: vuélvanse humildes.
La estrella de este Circo en vidrio de aumento
dura lo que otras Pulgas: siempre, siempre
termina como todas; aplastada.

Las pulgas no contamos ante El Señor
que sin embargo vive de nuestra sangre.

9 EL HOMBRE BALA

Entre humo y ruido lo dispara un cañón.
Cruza como una piedra el vacío concentrado
y cae en la red al otro extremo del Circo.
(Todo lo que protege es también un abismo.)
Espera en la barraca el siguiente combate
jugando con cañones que no hacen fuego.

El Hombre-Bala se ha quedado sin voz.
Su oído es sólo estruendo,
su cerebro todo humo.
Poco a poco la piel se hace de plomo.
El año entrante será un cartucho quemado.



Écuyère, 1980. Gouache/papel, 79.5 x 68 cm

10 EL AUTÓMATA

Esta gran antigualla es hoy novedad
y la exhibo a la entrada del espectáculo.

Quiero decirle por qué sorprende mi Autómata:
hoy un robot
es una maquinaria vagamente humanoide;
más bien parece
computadora o cualquier trasto electrónico.
En cambio mi Autómata
es un espectro ambiguo como un muñeco de cera.

La marioneta mecánica
—fabricada en Berlín hacia mil ochocientos setenta,
[creo—

como por arte de magia
se levanta, saluda, enciende las velas,
se sienta al piano
y toca para asombro de los presentes
La Polonesa.

¿Pueden creerlo? *La Polonesa* tocada
en la pianola, el viejo piano mecánico,
por un Autómata
que responde al nombre de *Wagner*?
Chopin debió llamarse mi Autómata.
Y con todo se llama *Wagner*.

¿Aprecia usted la exactitud con que los dedos de *Wagner*
hunden la tecla justa sin fallar nunca?
Los más grandes pianistas abren la boca
ante el perfecto acorde entre las dos máquinas.

No es nada más relojería este gran triunfo mecánico.
El creador de *Wagner*
hizo con él una obra de arte admirable,
un asombroso modelo
de eficacia, obediencia y método.

Probablemente no fue un artista anónimo aislado
sino un equipo, maravilla en su campo.
Qué disciplina, qué inventiva, qué genio.
Nunca podremos alcanzarlos.

Pregunta usted por qué llamamos *Wagner* a este
prodigio que anticipa el mundo de ahora.
En realidad no lo sé a ciencia cierta:
Wagner ya estaba de tiempo atrás en el Circo
cuando me lo vendieron hace diez años.

Supongo que será porque lo compraron maltrecho
en el sitio donde hubo un *campo*.
Allí tocaba *Wagner* a la pianola sus valse
de bienvenida a los que iban
a morir bajo el gas *Zyklon B* en las cámaras.

11 EL ILUSIONISTA

Echamos a patadas al viejo Mago.
Que sus huesos se pudran en el desierto
y su polvo regrese al polvo.

Ya nunca más veremos su horrible cara,
la grotesca peluca rubia,
la mirada torva de cerdo.

Y sus trucos, qué horror, sus trucos.
Nunca se ha visto un repertorio más fúnebre.
Todo tan gris y mediocre
que sólo de milagro no acabó con el Circo.

Este pobre diablo
vivió sin darse cuenta de que existía la electrónica,
de que hay televisión, de que ya todo
lo vemos en el marco de una pantalla, y el Circo
sólo perdurará si alcanza el formato
de un videoclip que satisfaga el gusto moderno.

No fue lo peor aquello. Lo inadmisible
era su narcisismo intolerante, la vanidad
llevada a los confines de la locura.

(En una sola cosa los tiranos se parecen a Dios:
quieren oír sin tregua su alabanza.)

Nadie a mi izquierda, nadie a mi derecha,
era el lema del viejo como el de Hitler y Stalin.
Quería para él todas las pistas del Circo
y las tres horas de función. Qué vergüenza.

Se hizo justicia. En buena hora lo echamos.
Agoniza en las calles, vive borracho,
pide limosna y dice: "Yo fui el gran mago".
Peor ni quien se acuerde. Todos se alejan
del fardo humano que huele a orines y a mierda.

Ocupé su lugar. Qué diferencia.
Asombro y maravillo a cuantos vienen al circo.
Todos abren la boca cuando presencian
cómo aparece el tigre bajo mi frac
y cómo de la manga me saco un buitres.

Gran privilegio de este Circo el tenerme
como su estrella máxima. Sin mi presencia
nadie se asomaría a la triste carpa.
Lo demás es relleno. Vienen a verme.
A estas alturas
nuestros pobres Payasos inspiran lástima.
La Trapecista, el Domador, los Fenómenos
son cosa vieja, de otro siglo, no importan.

Yo soy el Circo, todo el Circo. No admito
que nadie objete mi supremacía.
No es vanidad sino conciencia crítica:
sólo hay un Mago, los demás son farsantes.

Vean mi acto más grande de ilusionismo:
tengo en mi derredor unas cuarenta personas.
Un pase mágico y de repente, señores,
mi pedestal se eleva entre una nube de incienso:
Nadie a mi izquierda, nadie a mi derecha.



Tragasable, 1980. Gouache/papel, 53.5 x 54 cm



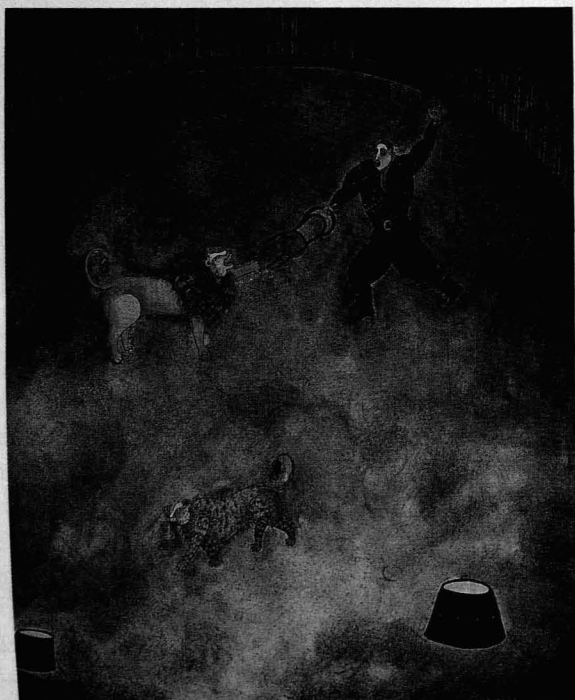
Tragafuego, 1980. Gouache/papel, 54 x 54 cm

12 LAS JAULAS

Dejemos que termine el empresario del Circo:
"En la arena del mundo somos tigres y leones.
Nacemos con las garras bien afiladas.
No hay nadie que no tenga agudos colmillos,
disposición para la lucha, talento innato
para la herida, para el desprecio y la burla.

"Unos cuantos alcanzan el doctorado,
se especializan
en la tortura o la matanza en cadena.
Pero todos ganamos nuestro diploma
en la escuela del desamor,
en el colegio del odio,
el seminario de la intolerancia.

"La inmensa paradoja es que se ha hecho justicia:
a nadie en el reparto de los males
se le negó su rebanada.
Daga es la mano, proyectil el puño,
flecha incendiaria venenosa la lengua
y látigo los dedos que abofetean.
Todos nosotros somos ministerio de guerra,
ejércitos compuestos de una sola persona,
tropas de asalto contra el semejante
a quien nunca hallaremos desarmado.

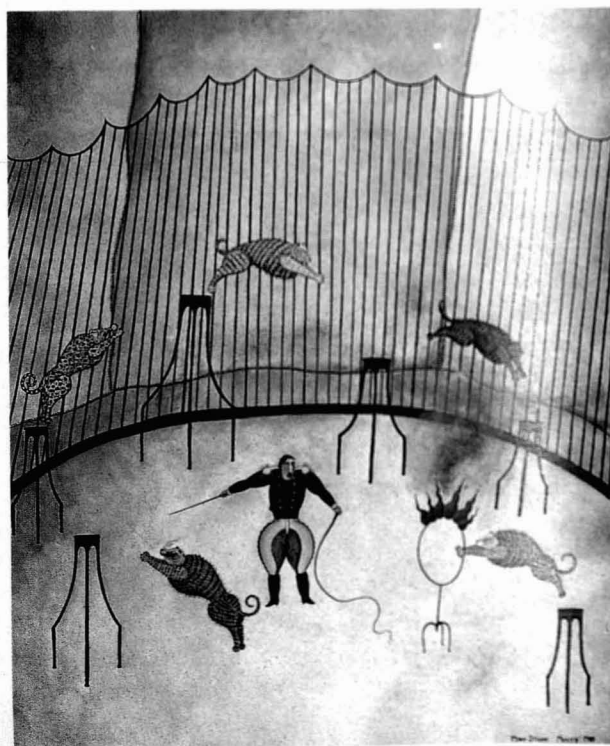


En la jaula de los leones, 1980. Gouache/papel, 61 x 53.5 cm

"El gran tema del mundo es la venganza.
Me haces algo, contesto, me respondes.
Perpetuamos el ciclo interminable.
Y si alguien se atreve a interrumpirlo
será siempre marcado a fuego y hierro
con el terrible epíteto: *cobarde*.
¿A quién honran los pueblos y las artes?
Al que deja montañas de cadáveres
para salvarlos de su error: ser distintos.

"La vida sólo avanza gracias al conflicto.
La historia es el recuento de la discordia
que no termina nunca.
El zarpazo bestial es tan humano
como la dentellada.
El heroísmo auténtico sería
entender las razones diferentes,
respetar la otredad insalvable,
vivir hasta cierto punto en concordia,
sin opresión ni miedo ni injusticia.

"Pero entonces, señores, no habría Circo,
ni novela, ni drama ni noticias.
No estaría bajando esa cuchilla
que tendrá como premio mi cabeza."



El show de tigres, 1980. Gouache/papel, 79.5 x 66.5 cm

Dionisia Urtubees

Las danzas de Delfos



Los amorosos. Coreografía
e interpretación: Claudia
Lavista y Víctor Ruiz (Delfos).

Delfos es el santuario donde los hombres, para conocerse a sí mismos, se atreven a hablar con los dioses. En esta candente matriz, las inspiradas sibilas auguran las más terribles o maravillosas realidades y los misterios del cosmos pueden ser descifrados. En Delfos, Apolo y Dionisios conviven en la más perfecta armonía, por lo que pueden surgir las más bellas músicas, danzas... poesías. Tal vez por eso Delfos sea el nombre de una pequeña compañía, integrada por dos jóvenes que han decidido sumergirse en el oráculo que desentraña los misterios del alma y el cuerpo y transformarlos en movimiento. Las danzas de Claudia Lavista y Víctor Manuel Ruiz son fugaces caleidoscopios que van descifrando, revelando membranas de una realidad muy íntima, muy esencial. Cada una de ellas es un universo pulcramente elaborado y cuidado en el que una búsqueda muy profunda llega a crear un lenguaje propio, único y de gran belleza.

Claudia y Manuel trabajan juntos desde hace algunos años. Los dos estudiaron en las escuelas de danza del

INBA (ella también se formó con Federico Castro). Sin embargo, no se conocieron en México sino en Caracas: ambos formaron parte (él, siete años; ella, cuatro) de Danza Hoy, una de las más importantes compañías de danza contemporánea en Venezuela.

Por entendimiento y por química —dice Manuel— los coreógrafos de Danza Hoy nos ponían a trabajar juntos; fue como un flechazo artístico pues siempre hacíamos todo juntos y las partes creativas nos las dejaban a nosotros. De pronto empezamos a hacer cosas fuera de la compañía. Todo fue muy espontáneo. Una amiga pintora iba a montar una exposición en una galería y nosotros le propusimos hacer algo para la inauguración. Fue como un regalo. Esta primera obra fue la que marcó la fecha donde nos dimos cuenta de que había algo que desarrollar. Poco después los directores de Danza Hoy decidieron incluir esta obra en su repertorio pues era muy distinta a lo que es-

taban haciendo, ya que ellos utilizan mucho lo que llamamos multimedia (mucha luz, mucha escenografía, mucha espectacularidad). Nuestra obra (*Los amorosos*) es muy breve; es como una pequeña danza de cámara.

Aunque el entrenamiento que Claudia y Manuel tuvieron inicialmente fue el de la técnica Graham, su inclusión en Danza Hoy les permitió conocer otras técnicas, otros estilos. Manuel afirma que, para su entrenamiento, la compañía venezolana toma lo que más le sirve de cada técnica (incluyendo el ballet clásico) y que por ello ha logrado crear un lenguaje propio. La experiencia de Claudia y Manuel en Venezuela fue absolutamente positiva ya que ambos, acostumbrados a un acelerado ritmo de trabajo y disciplina, poseen un extraordinario nivel técnico, así como un profundo conocimiento de las diferentes energías que fluyen en el cuerpo. (Cabe mencionar que antes de que la compañía venezolana la requiriera, Claudia ganó aquí el premio

como la mejor bailarina en el Premio Nacional de Danza 1988.)

Cuando hacemos coreografía —afirma Claudia— no nos preocupamos por cuál técnica estamos utilizando; más bien tratamos de buscar un lenguaje propio, tratamos de buscar mucho más la intimidad de la danza, el mundo que hay dentro de la danza y que no sea algo ilustrativo, hacia afuera, ya que dentro de la propia danza pasan cosas, situaciones y eventos, que uno como espectador puede ver, sin que nosotros, coreógrafos, tratemos de demostrar nada... Puedo estar triste o contenta dentro de la obra pero sin tratar de demostrar nada.

Manuel agrega que como es un trabajo introspectivo, los sentimientos son internos y por tanto los movimientos son muy precisos; no hay necesidad de buscar más intensidad para que el espectador pueda apreciarlos.

Creo— afirma Claudia— que cuan-

do tú dices la verdad, no la verdad universal sino la tuya, entonces te mueves con respecto a esa verdad; la vas siguiendo y no puedes mentir: no puedes mentir en el escenario; entonces no necesitas pegar de gritos para que te escuchen; puedes hablar muy bajito pero si lo que dices es verdadero, el espectador lo ve.

Claudia y Manuel han elaborado un programa —espectáculo llamado *Visiones insondables*— de cinco obras que, aunque muy diferentes entre sí, poseen todas esa búsqueda de la profundidad y la sutileza: desde una danza que a través de su aparente comicidad logra revelar un gran dramatismo (*La boda*), hasta la obra ganadora del Premio Nacional de Danza 1992: un viaje a través de diversos estados del alma (*Trio y cordón*). Ambos bailarines afirman que las coreografías van surgiendo por necesidad, a partir de lo que están viviendo en ese momento. Algunas veces nacen al ver alguna pintura, como en la obra ganadora del Premio, o a partir de un poema, como la obra *Los amorosos*.

Pero siempre surgen de manera espontánea y visceral, sin que ellos quieran "decir" algo en particular.

La música en las obras de Lavista-Ruiz es fundamental: en unos casos han trabajado sobre una obra musical en particular, otras veces han tenido que buscar, y hasta cambiar, la música para determinada danza, pero también tienen la libertad de trabajar con el silencio, como en *Sótano*, donde Claudia decidió que el único ritmo lo marcaran los bailarines en su interior. En *La boda*, los momentos más dramáticos ocurren en silencio. También son básicos en las obras de Delfos el vestuario y la escenografía. Los dos jóvenes creadores han reunido gente muy talentosa para crearlos. Por ejemplo, Janneth Berrettn, pintora venezolana que diseñó el bello vestuario de *Los Amorosos* y Luis A. Castillo, también venezolano, quien hizo el de *Trio y cordón*.

Característica de estos dos jóvenes creadores es que, a pesar de la economía de sus movimientos, o la intencionalidad de ellos, no caen en lo teatral; siempre se mantienen "en el borde" pero nunca las secuencias



Los amorosos.



Trío y Córdón. Coreografía: Víctor Ruiz y Claudia Lavista. Bailarines: Lorena Glinz, Claudia Lavista y Víctor Ruiz.

dejan de ser danza. Esta es una actitud valiosa ya que hoy día muchos coreógrafos recurren a la teatralidad para disfrazar carencias técnicas.

Esto es muy importante para nosotros —dice Manuel; somos bailarines, no actores, y nos encanta bailar. Nosotros —agrega Claudia— hemos querido volver a la danza, volver atrás para ver lo que antes se hacía. Por ejemplo, nos interesa Martha Graham; a pesar de su teatralidad, hacía puramente danza. La danza en sí misma interpreta y ésta es su similitud con el teatro; aunque hagas danza abstracta tienes que inventarte una historia porque si no, la obra no tendría sentido; en la medida que interpretas, realizas personajes, pero siempre bailados. En el teatro tienes que conocer más de la historia del personaje para interpretarlo; en una coreografía, en el momento mismo que ocurre la danza, ocurre ese personaje; es una situación, un instante único.

Al hablar de la Graham y de la pro-

fundidad de su conocimiento sobre el cuerpo humano, Claudia y Manuel aducen que la danza actual se encuentra limitada, ya que no hay figuras, maestros, guías a quiénes seguir, como en el pasado pudieron serlo, entre otros, la misma Graham o José Limón, o en el presente, en la danza clásica, Barishnikov y tantos más. Están muy conscientes de que muchas veces se recurre a falsos elementos para suplir el nivel técnico, o que se improvisan bailarines con mucha facilidad; para ellos, esta falta de exigencia y de rigor hace que el nivel de la danza actual sea, en general, bajo. Para Claudia y Manuel la disciplina es esencial, imprescindible, pues saben que un bailarín nunca termina de formarse. En ellos la ausencia de una figura a quien seguir los ha llevado a buscarse a sí mismos:

No sé si es porque vivimos el fin del siglo; o una época de transición, pero hay que revolucionar todo otra vez, no sé. El hombre está tratando de regresar a sí mismo ya que ha estado por mucho tiempo demasiado expues-

to, quemándose; pienso que lo mismo sucede en el arte. En algunos artistas hay una especie de necesidad de recogerse y sacar lo que tienen dentro. Como ya no puedes seguir una línea particular, pues no la hay, entonces tienes que tratar de encontrar tu propia línea... y ahí vas... encontrándola...

Actualmente Delfos enfrenta las difíciles condiciones a las que todo bailarín independiente se tiene que enfrentar: con quién y dónde entrenarse, buscar funciones, etc. Ambos dan clases, partiendo de sus propias conclusiones y métodos de trabajo e invitan a otros bailarines a participar en la compañía. Afirman que en el futuro les gustaría conformar una compañía más sólida, con gente que crea en ellos. Sin embargo, el fin inmediato de los integrantes de Delfos es consolidar un lenguaje propio, verdadero. Saben que para lograrlo tienen que seguir inmersos en los oráculos de su propio ser, y buscar, y encontrar, para que pueda surgir el movimiento, la danza, la poesía... ◇

El sueño de la Mujer

Traducción de Ma. Luisa Escalante y Humberto Rivas

El sofoco de la Mujer. Robert no soporta bajar las ventanillas porque el aire que se cuele dentro del coche le molesta los ojos. El ventilador está encendido, pero a muy baja velocidad porque el sonido, de igual manera, lo distrae mientras maneja. A la Mujer comienza a pesarle la cabeza y cuando empieza a dormitar, levanta los párpados en un esfuerzo voluntarioso. El calor y la humedad de la piel, le producen la sensación de estar afiebrada. Comienza a ver cosas en los largos momentos en que sus ojos están cerrados. Cosas más precisas y familiares que el húmedo cableado telefónico y el manchón de los árboles, y al hombre silencioso que ella ve mirando hacia la carretera, fijamente, cuando sus ojos están abiertos. "¿Mujer?" Repite la voz de Robert, pero ella permanece con los ojos cerrados.

Esto es la vida para él. No soporta que ella duerma mientras él no lo hace. Pero tendría una buena razón para despertarla. Nunca un motivo desagradable. Nunca. Cuando él va a solicitar un favor, siempre llama primero y deja que pase el tiempo, después insiste al día siguiente y dice que ha sido muy bueno hablar con ellos, él lo disfruta mucho, pero ha olvidado pedir el favor. No sabe por qué lo hace. Ella nunca lo ha escuchado decir una mentira, ni mejorar una historia. Cuenta las historias más aburridas. Mortales. Considera cada palabra. Considera todo. A principios de enero compra doce bolsas para la aspiradora y escribe un mes diferente en cada una, para no olvidarse de cambiarlas. Por supuesto, ella las utiliza lo más que puede, y tira las que le sobran a fin de año, de otra manera él las encontraría y lo sabría. No dice nada —sólo lo sabe. Una vez tiró siete. Se salió a hurtadillas con ellas, entre la nieve, y las arrojó a la basura.

Considerado. Todo como una cuestión de principios. Justicia para todo: amarillos, cafés, negros o blancos, son valiosos a su vista. No puede decir que no a ninguna caridad, pero se olvida enviar el dinero. Le hace preguntas a ella acerca de su propio ser: *¿Quién es esa actriz que me gusta tanto?* *¿Cuál es mi pescado favorito?* Es tranquilo en cualquier circunstancia. Limpia sus lentes todo el tiempo. Brillan tanto que difícilmente puedes verle los ojos. Tiene que dormir en el lado derecho de la cama. Las sábanas tienen que ser blancas. Cualquier otro color le produce pesadillas, para no ha-

blar de las formas. Las formas podrían matarlo. Usa un casco de plástico duro cuando trabaja en casa. Pronuncia el nombre de ella centenares de veces al día. Siempre lo hace. Bajo cualquier excusa. Él ama su nombre: Mujer. Se casó con su nombre. La aprisiona en su nombre. La encarcela.

"¿Mujer?"

Lo siento, señor. La señora se ha marchado.

Ella sabe dónde está. Ella está de regreso en casa. Su padre está lejos, pero su madre está en casa, al igual que su hermana Jo. La Mujer escucha sus voces. Ella está en la cocina llenando un vaso de agua, deja que se derrame sobre sus dedos hasta que siente placer y frío. Levanta el vaso, bebe el contenido y lo vuelve a colocar en el fregadero, después camina despacio como un gato a través de la cocina y en dirección a la sala, hacia el reluciente corredor que da sobre el portal donde su madre y su hermana están sentadas. Su madre intenta levantarse y se acomoda otra vez mientras la Mujer se aleja hacia las vías del tren, se apoya sobre sus codos y mira hacia la calle, después extiende la vista más allá de los campos.

Lordalmighty es caluroso.

Pero a pesar de todo no es ardiente.

Jo está sentada con indolencia en su silla, haciendo rodar una botella de coca-cola en su frente. Yo podría morir, simplemente.

¿Tarde otra vez, Mujer?

Él vendrá.

Debe haber perdido el autobús otra vez.

Supongo.

Te apuesto que esos sardos estúpidos están molestándolo como acostumbran. Yo nunca sería un soldado.

Él estará aquí. Al menos llamará.

Yo no sería un soldado.

Nadie te lo preguntó.

Muchachas, por favor.

Me gustaría verte como soldado de cualquier manera, durmiendo todo el día y tumbada en la cama, comiendo chocolates. En tus días de menstruación. Oh, mi general, no me haga marchar, me agota. Oh, debo usar esa cosa verde, tan verde que me hace ver como una enferma, ¿no tiene una de esas cosas en rojo? ¿Por qué? Yo no puedo comer

habas, no sabe usted nada acerca de mí, ni acerca de las habas.

Vamos, Mujer...

Pero su madre está riendo y también Jo, a expensas de ella. Oh, la bondad de aquel sonido. Y de su propia voz. Como si fuera un canto. General, querido, usted sabe que no puedo disparar esa horrible cosa, ¿por qué no le pide a uno de esos viejos camaradas que lo haga por mí, a ellos les encanta disparar sus pistolas en lugar de Jo Kay.

¡Mujer!

Las tres en el portal esperando sin esperar. Autosuficientes. Nadie tiene que venir.

Pero Robert está en camino. Está apoyando su cabeza en la ventanilla del autobús y trata de recuperar el aliento. Perdió el primero, y tuvo que correr para treparse en éste porque su sargento lo culpó durante la inspección y lo obligó a que detallara la falta. El General odiaba sus agallas. Él es una ignorante basura y Robert es un hombre educado en Vermont, un ingeniero recién egresado de la universidad, que renunció a la Shell Oil, en Louisiana, para enlistarse el día en que Corea del Norte cruzó el paralelo. El único yanqui en su compañía. Robert dice que cuando llegaron al otro lado del mar, allí no había ningún yanqui más, ni ningún sureño, sólo americanos. La Mujer le gusta por creer en esto, pero ella lo imita molestándolo porque sabe que no es verdad.

Él cambió su uniforme con rapidez, pero no se vio al espejo antes de abandonar las barracas. Hay una mancha en su mejilla derecha. Grasa para el calzado. Su cara está sonrojada y sudorosa, y su camisa empapada. Mira por la ventanilla y recita un poema para sí mismo. Robert es bueno para los poemas. Tiene poemas para correr, para el entrenamiento, para irse a la cama a dormir y para cuando los sardos empiezan a deprimirlo.

Afuera la noche que me cubre
Negra como una Cueva de Polo a Polo
Doy gracias a Dios quienquiera que sea
Por mi Alma indomable.

Ése es el poema que usa para fortalecerse. Lo piensa una y otra vez, incluso cuando ellos le están gritando en la cara. Esto lo mantiene fuerte. La Mujer ríe cuando él le cuenta cosas como ésta, y él la mira un poco sorprendido y después ríe también para mostrarle que le gusta su insolencia, aunque no sea cierto. Él piensa que hace esto sólo por ser joven y consentida, y que desaparecerá si logra sacarla de esa casa y alejarla de su familia y de gente razonable y sin sentido del humor. A su tiempo él lo hará y la dejará tranquila y dignificada y respetuosa de la seriedad de la vida —la dejará convertida en una pura Dama.

Esto es lo que él piensa algunos días. La mayor parte del tiempo él no ve esperanza ninguna. Piensa llevarla a casa, a casa de su padre y cuando imagina lo que ella debe decirle, empieza a escuchar sus propias excusas y disculpas. Enton-



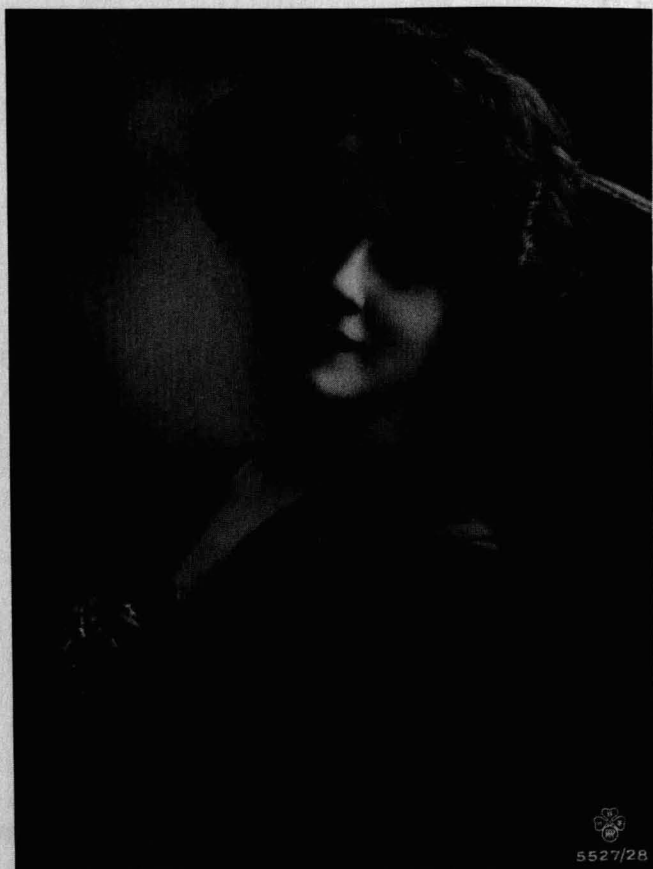
ces, comprende que eso es imposible. Robert ha aprendido algo de psicología aquí y allá, y cree comprender qué lo llevó a este desastre. Su rebelión. De forma subconsciente, por supuesto. Una rebelión subconsciente contra su padre, enamorarse de una chica como Mujer. Porque tú no te enamoras. No. La vida no es una canción. Tú escoges enamorarte. Y existe una razón para esa decisión, como hay una razón para cada decisión, si puedes llegar al fondo del asunto. Es tan simple como eso.

Robert mira por la ventanilla, pero en realidad no ve nada.

Esto es imposible. Mujer es sólo una niña, no sabe nada acerca de la vida, hay una inmadurez en ella que tardará años en corregirse. Es consentida y voluntariosa, y medio salvaje. Excepto por su lengua, la cual es por completo salvaje. Y ella es una sureña, no que exista algún problema con esto *per se*, sino que es un particular tipo de sureña. No basura, como diría ella, pero demasiado orgullosa de no serlo. Irracional. Supersticiosa. Perteneciente a un clan.

¿Y qué clan es éste? El clan Cobb. Mr. Cobb, un vendedor de arte con tirantes siempre de viaje, lleno de chistes ruidosos acerca de negras y sandías. La señora Cobb, una gran chismosa, una sollozante religiosa, contenta de vivir en los términos de sus hijas, en lugar de educarlas al nivel de la mujer, con disciplina y buenos ejemplos. Y la hermana. Jo Kay. Puedes escribir esa triste historia antes de que suceda.

Después de todo, Robert no puede imaginarse una familia mejor que los Cobbs para vengarse de su padre. Ésta debe ser la razón por la que los escogió y por la que tuvo que tomar esa decisión. Él lo inventó. Intentó decírselo la



última vez, pero no hubo oportunidad. Ahora, ya no importa, ella no lo entenderá. Llorará. Él será amable al referirse a esto. Le dirá que es una buena chica, pero muy joven. Dirá que no es justo pedirle que lo espere, ya que nadie sabe qué pasará, y luego seguirlo a un lugar donde nunca ha estado, lejos de su familia y de sus amigos.

Él le dirá a la Mujer sólo la verdad, la cual es que estaba avergonzado por haberla llevado y usado contra su padre. Ésta es su propia batalla. Él ha estado escapando de esto desde hace mucho y sabe que tiene que detenerse. Tiene que enfrentarse al hombre.

Lo hará, también, lo hará después de que regrese a casa del ejército, de esta guerra. Entonces su padre tendrá que escucharlo. Robert hará que él lo escuche. Él se lo dirá, él enfrentará a su padre y le dirá...

A Robert se le cierra la garganta y endereza la espalda. Escucha su propio aliento rápido y profundo y se pregunta si alguien más lo ha notado. Su corazón late de prisa. Tiene la boca seca. Cierra los ojos y se fuerza a respirar más despacio y más profundamente; finge calma hasta que ésta se convierte casi en realidad.

Pasan la compañía de luz y la estación Greyhound. Soldados de caras enrojecidas y con zapatos lustrosos están de pie frente a la estación, fumando. El autobús se detiene en una calle señalada con líneas y unos hombres bajan gritando y empujándose. Sólo Robert y cuatro mujeres más permanecen a bordo. Dan vuelta en Jackson y el autobús traquetea al atravesar las vías del tren y se dirige hacia el este más allá de la maderería. Unos hombres negros están cargando un ca-

mión con maderos, no llevan camisa; en la vaga luz, su piel brilla. Luego desaparecen detrás de una cerca. Robert tira del cordón para pedir su parada, detrás de él una mujer gorda con un vestido floreado, espera. La carne se mece como hamaca bajo sus brazos, y tarda toda una eternidad para descender los escalones.

El sol le lastima los ojos. Baja la visera de su gorra y camina hacia la esquina y da vuelta a la derecha. Ésta es Arsenal Street. La Mujer vive más abajo, donde la calle desemboca en los campos. El final del camino no está trazado —sólo termina de forma abrupta. Durante millas, de aquí hasta allá, no hay más que granjas. En la noche Mujer y Jo Kay roban fresas del campo que está detrás de su casa, las ponen en platos con crema fresca espesa y chocolate gratinado. Las fresas han sido cortadas durante el calor del día y se abren a la primera presión de los dientes. Robert desaprueba que se tome el fruto del trabajo de otro hombre, pero también comparte el botín. La temporada está a punto de terminar. Será afortunado si logra obtener una esta noche.

Él piensa en fresas al ver a la Mujer en el portal y justo entonces la dulzura de ese sabor le llena la boca. Esto lo sorprende. Se detiene como si recordara algo, después avanza hacia ella otra vez. Sus labios se mueven, pero él no puede escucharla, no está consciente de nada, sino del sabor de su boca, de la cercanía que viene y de la fuerza que conlleva. Su ritmo cardíaco aumenta. Extiende la mano hacia el barandal, y prácticamente devora los escalones como si eso significara devorarla a ella.

No, ella está diciendo, no. Está dirigiéndose a él y a la chica cuya vida él anhela. Ella sabe lo que le pasará si le permite obtenerla. Ahí, en este portal, con su madre y su hermana, pronto tendrán necesidad de ti. Se alegrarán los ojos de tu padre sólo por un momento. Este hombre no es para ti. Tratará de educarte con paciencia casi hasta matarte. Te pondrá con gentileza entre inflexibles extraños para que lo veas fracasar al tratar de ser valiente. Para sufrir sus cuidados, y para ver a tus hijos amargarse bajo esto y rechazar todo tipo de autoflagelación e imprudencia. Para ser transformada. Para escucharte a ti misma y no saber quién está hablando. Espera, muchacha. Espera tu oportunidad.

"¿Mujer?"

Esto no está bien. Ella no escuchará. Incluso ahora se inclina hacia él al verlo subir los escalones. Alcanza su mejilla para quitarle la mancha que él ignora que tiene ahí. Él piensa que es algo más lo que la lleva a hacer esto, y su fina y delgada cara confiesa todo, pide todo. No hay vuelta atrás después de esta caricia. Pero ella no puede ser detenida. Ella tiene sus propias ideas y sabe algo que la Mujer ignora. Ella sabe cómo amarlo.

La Mujer escucha su nombre de nuevo.

Espere, señor.

Ella bendice a la niña. Se vuelve hacia los lejanos y ondulantes campos que solía soñar, un océano, esta casa, el barco que la conduce. Le da una última e intensa mirada y abre los ojos. ◇

Lupe Rivas Cacho, socióloga

Como aún ocurre en el ámbito de la farándula, del teatro, el cine y la televisión, las divas mexicanas de los veinte y treinta tenían adictos y fanáticos que las admiraban y, en algunos casos, las adoraban. El ejército de obsesivos admiradores contaba en sus filas con no pocos críticos, reseñistas y periodistas. No por casualidad el periodismo de la época se hermanaba con las actividades del teatro frívolo: ambos generaban cierto tipo de crítica social y ambos registraban la generación espontánea de la auténtica cultura popular. En ocasiones —y con el pretexto de alguna obra o de ciertos desaguizados de las vidas privadas de las divas— se desarrollaban verdaderas batallas campales en los teatros, durante las funciones, y en las páginas de los periódicos. Las intensidades de estos actos de enfrentamiento verbal le daban sabor a la época y podían considerarse prolongaciones de la de por sí agitada situación política producida y prolongada por la Revolución Mexicana en todo el territorio nacional.

A partir de 1917, el teatro frívolo, el reino de las tandas y de la zarzuela, comienza a recibir asiduamente el embate del nacionalismo. En los periódicos de la época el tema de “lo mexicano” se discute, se busca, se propicia, se ilustra, pero el teatro frívolo resulta ávida esponja de los sentimientos y las obras de las capas medias y bajas de la sociedad. Es sólo un “avance” de lo que posteriormente ocurrirá en los medios masivos de comunicación. Como explica Aurelio de los Reyes, “el teatro, en aquel entonces, difundía expresiones populares de la misma manera que posteriormente lo harán la radio, el cine y, más recientemente, la televisión”.

De frente, sentado o de perfil, el campesino mexicano se convierte en un personaje analizado y, aparentemente, protegido por los mejores escritores de obras del género chico. Pero vuelve a llamar la atención sobre todo la figura del “peladito”, del lumpen metropolitano, del vago y el malviviente de la entonces y ahora gran urbe por antonomasia: la Ciudad de México. Y si bien algunas de las actrices-cantantes-bailarinas se ocupaban de repetir hasta la saciedad sus remedos de personajes “famosos” y cosmopolitas, otras buscaban la renovación del repertorio metiéndose de lleno en la observación y la imitación de las costumbres de los habitantes de los barrios bajos de la zona urbana.

La búsqueda de “personajes” populares para animar los escenarios líricos y musicales de México tenía ya una larga tradición en el teatro mexicano. A la copia fiel y, por tanto, ocasionalmente obscena y repelente, de los tipos y situaciones de los barrios urbanos, siguió una reconstrucción un poco más elaborada —con un mayor número de recursos artísticos—, destacada y atractiva de los personajes de “clase baja”. Muchos actores que despidieron el siglo XIX en pleno apogeo de sus carreras “copiaron” el decir, el cantar y el moverse de los “peladitos” metropolitanos.

Como la sátira política, la presencia del “peladito” urbano en los escenarios del teatro frívolo roba los placeres y las inclinaciones de los espectadores en el año de 1910. No sólo los argumentos de variada y a veces profunda crítica política van a propiciar la algarabía de los asistentes a los teatros; los exaltados espectadores, miembros de la “clase lumpen” (en realidad una no-clase) y del proletariado, querrán observar, admirar y hasta contemplar sus formas de vida y de pensamiento acompañadas de música y bailables. Si antes y durante el encuentro armado pesan sobre todo las alusiones políticas en el escenario, a lo largo de dos o tres decenios se intentará particularmente reproducir en el foro la “manera de ser” de los personajes, sobre todo urbanos. En las obras del género chico, los autores-periodistas “no pretendían mitificar la conducta de los espectadores con el buen ejemplo; los retrataban sin censurar sus actos. En este sentido, sus obras son de una concesión moral absoluta. Los personajes no son herejes, ni heréticos, ni pecadores, son fieles cristianos, creyentes que saben vivir su vida. Es, tal vez, este aspecto, uno de los más apasionantes de las obrillas” (De los Reyes).

Con las sensaciones políticas a flor de piel y con los sentimientos encontrados, José Juan Tablada —que había ya ocupado una curul porfirista en la Cámara— escribe y monta en 1910 una obra anti-maderista que llevaba por título *Madero-Chantecler*. En ella el poeta hace gala de una maestría de elaboración poco común y un genio de insospechada agresividad política. Algunas de las estrofas de las canciones suenan a interpretación fallida, otras a perspectivas reaccionarias pero casi todas resumen perfección formal:



Foto: Archivo Alberto Dallal

¡La risa me desternilla!
Alguien tiene un agujero:
O en el asiento, la silla,
O en la cabeza Madero.

Los personajes irónicos e ilustrativos comenzarán a dar pie a nuevas obras y al surgimiento de actores de nuevo cuño. En el teatro "María Tepache" como llamaban al María Guerrero por hallarse situado en zona populosa, el corazón de Perálvillo, "empezaron a desfilan por el escenario —nos dice Armando de María y Campos— el pelado dicharachero, el rancharo ladino, el indio taimado y el lépero de arrabal, en una forma sainetesca al principio y después bajo el aspecto de revistas más o menos feéricas".

Pero el mejor ilustrador de la personalidad del peladito en 1910 es Anastasio Otero "Tacho". Este singular actor se especializó en recrear las vestimentas, las poses, los modos de hablar, la psicología del habitante o el merodeador de los barrios bajos de la Ciudad de México. Lo hacía en las obras que *ad hoc* escribían los periodistas de la farándula o en revistas y ejemplares de los géneros chico e ínfimo que proponían el argumento fácil y la situación tierna y jocosa

apropiados para públicos de teatro frívolo. "Tacho" había construido toda una creación maestra en el "payo" de *Chin Chun Chan* y había ofrecido personajes singulares en *FIAT* y *El pájaro azul*. Los suyos son "tipos populares sin exagerar la nota grotesca, sin hacerlos repugnantes, sin llegar nunca a la procacidad". Durante muchos años trabajó en los teatros Principal, Lírico y otros; afiló su colmillo de aguzado observador y reproductor de pícaros. Murió en Santiago de Cuba en 1924, durante una gira que cubría en aquel país precisamente con la compañía de Lupe Rivas Cacho.

También Fabio Acevedo, el "cuate" Leopoldo Beristáin y César Sánchez incursionaron en este eficaz remedo para inventar rutinas, *sketches*, cuadros y escenas, y simultáneamente para atraer al público de los barrios populares de la creciente Ciudad de México. César Sánchez, por su parte,

[...] abrió en 1911 el Teatro Apolo (más tarde el cine Odeón)... llenando el programa con obras debidas a la pluma de Humberto Galindo, Arturo Ávila y Manuel Castro Padilla. El éxito no se hizo esperar y el intento dio magníficos resultados dando lugar a que esta temporada se continuara al año siguiente en el teatro Alcázar, que estaba mucho más céntrico, tenía mayor capacidad y mejor público (*Revista de Revistas*, 1942).

Esta búsqueda de lo mexicano, unida a su gracia para cantar y bailar las ligeras obras mexicanas de la época, hicieron famosa a Lupe Rivas Cacho, prototipo de la desparpajada y desinhibida actriz farandulera del México de los años veinte. Su gracia, su mimética personalidad y sus "puntadas" —rápidas, ingeniosas intervenciones improvisadas en el escenario— la proveyeron de un lugar destacado en el gusto de los espectadores del teatro frívolo, el cual acogía en su seno todos los ritmos, todas las rutinas, todas las tonadas que durante períodos bastante prolongados surgían y se diseminaban por la música y la danza popular de México. Los espectadores de la época son exigentes, perceptivos, dispuestos a reconocer virtudes y talentos —pero también a señalar estruendosamente sus defectos y limitaciones— no obstante la agitación de los años y de los días propiciados por la Revolución.

Las técnicas de preparación de Lupe Rivas Cacho indican con creces la enorme profesionalidad de la diva. En la atención que le prestaba a las imitaciones certeras y exactas de los personajes de los barrios bajos, así como el "procesamiento" de sus observaciones —las cuales desembocaban en estupendas actuaciones en el foro—, radicaba el gran atractivo histriónico de Lupe. Al respecto, y con la seguridad de que ni las imitadoras le harían sombra perdurable, la notable artista revelaba, por la pluma de un periodista, su acercamiento a los hábitos de la "gente pobre", observaciones que desataban un nuevo tipo de folklore que ya se denominaba "folklore urbano". Su trabajo le costaba erigirse asimismo en preferida de los cronistas pero lo lograba con creces. Ya en 1920, Jacobo Dalevuelta (Fernando Ramírez de Aguilar, 1887-1953), pregonaba con entusiasmo:



Foto: Archivo General de la Nación

A Lupe Rivas Cacho corresponde el lugar de única actriz mexicana en su género. A esta conclusión llegué después de una detenida observación que he hecho en incontables noches viéndola en el tablado, rindiendo culto a la tradición popular; convertida, tal vez sin saberlo, en una entusiasta folklorista... La noche en que la proclamé desde lo íntimo de mi sinceridad, representaba la diminuta artista un papel en la zarzuela *El país de los camiones*. Los autores de este libreto, criticando las mil y tantas máculas que vemos a diario, encarnaron en personajes los nombres de las principales líneas urbanas de tracción eléctrica. A cada cual dieron lo suyo. A la línea "Rastro-Viga" la representaron con uno de esos curiosos y legendarios tipos de nuestra hampa, que tanto nos maravillan por su ingenio y por su originalidad; por su talento y por su exótica y ridícula presentación. ¿Y qué mejor forma de llevar al espectador a un recorrido por aquellos barrios de trueno, donde la musa popular crea intensamente canciones y dichos, frases intencionadas y refranes que a la vuelta de una semana ya se conocen en los salones y los repiten audazmente las clases doradas?

No se pone en duda la necesidad de reproducir en el escenario la personalidad de los ejemplares más significativos de las "clases bajas". El teatro —frívolo, sobre todo— está inmerso en la obligación de llevar a la mente del público la existencia de un conglomerado humano que transita, vive, se extiende sobre la realidad, sólo a unos pasos de donde los espectadores ven el espectáculo. Resulta evidente que en lo que a temas y contenidos se refiere, el gusto y las inclinaciones de los espectadores señalaban el rumbo del género chico.

Los habitantes de las barriadas son los nuevos personajes farandulescos; y son asimismo los que van a abarrotar los teatros de revista. Y si bien por respondones no son ciudada-

nos intachables, sí conforman un sector social que la Revolución trajo a la superficie de la atención pública. Asimismo, se trata de una clase social sumamente creativa, dicharachera, pintoresca, atractiva, observable, la cual va iniciándose en la vida industrial, en la lucha urbana y en los "modos", también industrializados, de la diversión. Se constituyen en nobles y básicos asistentes, en "consumidores" protagónicos del teatro frívolo y de sus encantos. Por ello, las excelentes artistas ponen todo su empeño en reproducir hábitos de sus integrantes. Lupe Rivas Cacho (1894-1975) lo sabe y explota al máximo estas características y virtudes:

Para la encarnación de esta clase de tipos femeninos; para la viva representación de esas mujeres, indiscutiblemente interesantes, por su porte, por sus vicios, por sus pasiones, por sus creencias, está la Rivas Cacho. Ahí está la artista única que por ahora nos hace sentir la sensación (*sic*) que recibieramos de paso por una misérrima pulquería del barrio de la palma, o por uno de esos comercios de "tronchado" establecidos en Tepito.

Y tan buena la artista como el modelo: el grupo social aludido es recomendable hasta la saciedad. La Rivas Cacho le dice por qué al periodista:

He platicado con esta artista, que interpreta las viejas costumbres de nuestro pueblo. Mucho me ha dicho acerca del modo cómo nuestros humildes sienten el arte, cómo lo estimulan, cómo lo practican y lo propagan. Para ellos la canción sentimental es la más hermosa. Una copla que no lleve lágrimas, una canción en donde no se diga del desengaño; una estrofa que no hable del traidor que robó corazones y que besó mucho, no tiene para los de abajo ninguna importancia... En todas sus penas, para vivir en la escena a esos personajes, ha pasado gustosa por la barriada. Sabe levantar entre sus manos un cubo con pulque; de tomarlo sin "chacualear". Sabe también de aspirar el humo pestilente que produce, al quemarse, la "Rosa María".

No es fácil incurrir y penetrar en un mundo en el que abundan borrachos, drogados, prostitutas, ladrones. La atmósfera de estos lugares envuelve a los protagonistas hasta hacerlos partícipes de las locuras y embates "inmorales" que inundan esta "ciénaga". Personajes y situaciones han inspirado a todos los buenos observadores y re-creadores de la realidad: cronistas, novelistas, dramaturgos, poetas. Sin embargo, Lupe Rivas Cacho no se arredra: va en plan de observación, con el objeto de aprender, concediéndoles a estos personajes la absolución por medio del agua bendita, de la varita mágica del arte que le es propio y propicio. Como artista, es una oficiante que va más allá de la moral establecida porque "se ha hecho" en el teatro de revista, se "ha fogueado" adaptándose a papeles que le asigna (casi) la vida misma, desde sus "primeros pasos" en *El bueno de Guz-*

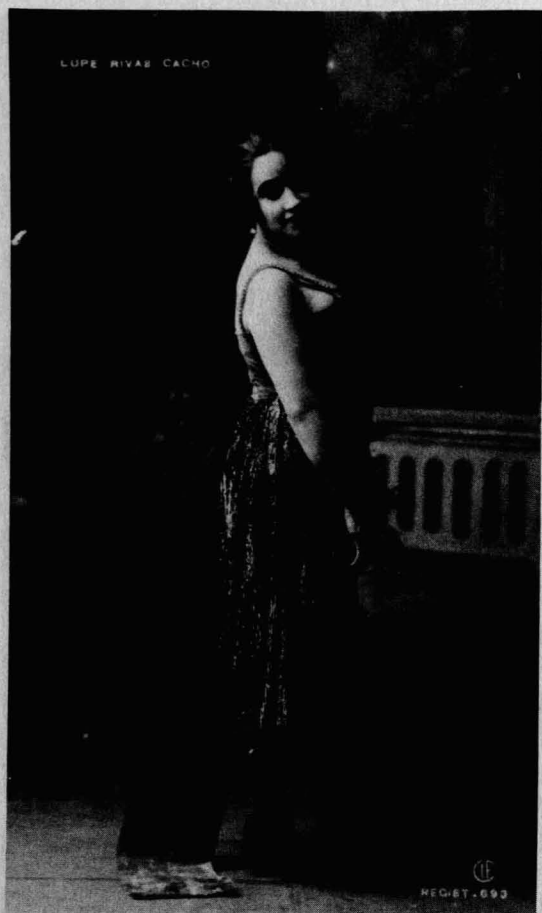


Foto: Archivo General de la Nación

mán, obra en la que interpretaba, ya a las mil maravillas, una “bobita tartamuda”. Eran asimismo sus primeros balbuceos en el teatro.

Pero de estos momentos pasados (en la barriada), sopor-tando la atmósfera impregnada de pesados humos, ha co-nocido los secretos de la gente de abajo. Ha sentido su vida por instantes identificada con la de aquéllos y he aquí por qué puede, sin temor ninguno, presentarse airosa ante el público que la busca, y arrancar palmas y des-pertar entusiasmos.

La Rivas Cacho acude como una verdadera analista social. Detecta un mayor número de elementos que los que descu-bren esa pléyade de nuevos funcionarios que, por una parte, también visitan los mismos lugares —pero para “aga-rrar” criminales y homicidas— y, por la otra, también la van a ver al teatro para regodearse con los personajes perfecta-mente bien contruidos que encarna la actriz-cantante-baila-rina —*vedette*. En cada uno de los papeles hampescos, creados por ella, da una exquisita nota folclorista.

—En el barrio de Tepito he hallado los tipos más intere-santes de mujeres, me ha dicho. Y entrando en el terre-no de la confidencia —continuó— esos tipos me han interesado hasta conmoverme.

Y sin darle mucha vuelta, Jacobo Dalevuelta entra en mate-

ría de rehabilitación teatral y describe, en concreto, los lo-gros de doña Lupe:

De una melancólica mujer, observada por ella durante más de dos semanas, creó el personaje llamado “La Grifa” (la fumadora de marihuana). Sus vestidos son idénticos: no perdió detalle en la presentación. Y para hacer más efectiva, más realista, más completa, más exótica, ..., antes de presentarse con ella en la escena la ha llevado largas horas a su hogar, para naturalizar sus movimientos.

Estos eran los ires y venires, podríamos denominar “técni-cos” de las *vedettes*, procedimientos “ni mandados a hacer” para lucir en el escenario los más variados ropajes humanos. Podría decirse que estas mujeres de las tandas, de la zarzue-la, de la revista mexicana, de la carpa, bien podían explicar-les a los investigadores sociales de qué pie cojeaban sus “personajes” de observación y estudios, y también cuáles eran las limitaciones de los propios analistas sociales, funcio-narios, detectives, policías, dirigentes, jueces, etc., en lo que se refiere a sistemas y métodos de trabajo. Además, algunas de ellas, pero especialmente Lupe Rivas Cacho, eran lo sufi-cientemente sabias como para organizar y regentear sus pro-pias compañías de espectáculos. Sin que se diluyera su nombre de versátil cantatriz, tiple e histriona, al finalizar los veintes la artista había hecho debutar su Compañía Mexica-na de Revistas de Lupe Rivas Cacho, había viajado por Cuba y Sudamérica y se presentaba en el Teatro Principal con el *México típico* y *Gauchos y charros*, obras que con bailables y can-tables ofrecían un ecléctico conocimiento de los placeres y requerimientos de nuestros hermanos “más allá de las fron-teras”. A estas alturas de su vida profesional, la Rivas Cacho ya se había impregnado de sus aplaudidas caracterizaciones. Los personajes más notables le habían conferido, en el con-glomerado escénico, la apropiada insaculación, grata e inter-pretable, por su manera de hablar, cantar y bailar.

Y dominó este género en donde ella ha encontrado un arte, y en tal forma vive con él, que en su lenguaje fami-liar suele deslizarse insensiblemente con alguna frecuencia frases hampescas efectivistas y de colorido especial.

Y en el entusiasmo del panegírico, Dalevuelta sitúa el arte de la artista en el plano de lo excepcional, toda vez que la saca del contexto escénico y la convierte en precursora de lo que en la actualidad sería un hábil cómico de televisión.

Lupe Rivas Cacho jamás ha sido una tiple cantante. Pues hasta esa circunstancia le ha favorecido en la estu-penda creación de sus papeles. El número de cancio-nes que ha sacado de sus giras por los barrios bajos es incontable. Sabe dar a su vocesita vulgarona las infle-xiones que necesita para decirnos de tristezas, de celos, de alegrías, en cada copla o en cada canción. Tiene un repertorio inagotable. Para cada poemita de los de



Foto: Archivo General de la Nación

abajo tiene un gesto. Imprime alma en donde necesita hacerlo.

"Acelerado el ratón", Dalevuelta vierte en su texto una gama sublime de ejemplos propios de la Rivas Cacho, apreciados y necesitados por un público que cada vez se vuelve más y más metropolitano, más y más cosmopolita:

He aquí el tipo de una canción de la barriada que Lupe Rivas Cacho dice (*sic*) con un acento indiscutible. Se trata de una añoranza amarga:

A las doce del día
nos empiezan a formar
con mi jarrito en la mano
pa pedir mi caridá...
un pambazo y mi "gamuza" *
¡ay! ¡que sentimiento me da!...
En la cárcel no hay amores
allí todo se acabó...

En esta copla está perfectamente pintada el alma de una mujer de arrabal. A toda hora extraña la caricia brutal del macho. Casi siempre, en ese medio, los besos de hampones corren parejos con las puñaladas...

Otra de las canciones folkloristas con las que ha tenido más éxito nuestra artista, es la titulada *La Marihuana*.

* Especie de pambazo que dan a los presos (JD).

Raro sería que no hubiese pensado el cerebro hampesco en dedicar una copla al estimulante favorito:

Por aquí pasó
por aquí pasaba
la marihuanita
Con Doña Juanita**
que era su hermanita, etc.

O bien:

Ya llegó el diablo mayor
con sus siete mil hermanos.
Dice que se ha vuelto a llevar
a todos los marihuanos.

En esta ocasión revela el tipo de arrabal, los sufrimientos que suele soportar cuando embargado su cerebro por el tremendo veneno, en vez de sentir ilusiones placenteras, crea fantasmas y demonios horribles.

Aunque parezca increíble, Dalevuelta sitúa perfectamente al género y a la generatriz pues aduce, con seriedad y rigor, que los materiales humanos, musicales y escénicos que la Rivas Cacho "maneja" pertenecen al más puro folklorismo, en este caso urbano. Pero no debe quedar en el lector la impresión de que Lupe Rivas Cacho se anda sangoloteando nada más porque sí. Es capaz de reconstruir en el foro la vida poco recomendable de los hampones pero también es adoradora de la más pura creatividad pueblerina y popular. He aquí las pruebas:

A veces, la Rivas Cacho sale de los linderos de ese mundo horrible y trata de cruzar por caminos más elevados. Ha fijado su atención en la música popular campesina que tantos encantos encierra. Sus primeros ensayos —valga el término— en este nuevo género, el folklórico urbano, los ha realizado cantando *La pajarera* y *Quién sabe, señor* que son arreglos de Castro Padilla.

Y de despedida, una elocuente conversación junto con el consabido mutis, digno y admirable de la *vedette*:

—¿Desde cuándo se dedica usted al estudio de estos tipos?

—Desde hace dos años.

—Y, ¿cuál de ellos le gusta más?

—El de la "Garbancera"*** —me contestó, mostrando dos hileras de dientes impecablemente blancos e irreprochables...

La llaman a escena. Hace la señal de la cruz, se persigna y sale tranquila a vivir los tipos dolientes del hampa. ◇

** Sinónimo de marihuana (JD).

*** Designación ordinaria que se da a las criadas de las casas ricas (JD).

José G. Moreno de Alba

Un nuevo edificio para el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional



Sabemos que existieron en México importantes bibliotecas prehispánicas, que conservaban libros compuestos de tiras de cuero de venado pintadas y que fueron destruidas por el conquistador. Fray Juan de Zumárraga se encargó de quemar, en inmensa hoguera, buena parte de esos valiosísimos materiales pictográficos. A cambio, durante los siglos coloniales llegaron a la Nueva España muchos libros europeos y, sobre todo, llegó también muy pronto la imprenta, lo que permitió tener una propia y abundantísima producción de impresos. Fueron así apareciendo asimismo las primeras bibliotecas a la manera occidental. Probablemente quien formó hacia 1536 en estas tierras, concretamente en el convento de Tiripetío, la primera biblioteca

européa fue fray Alonso de la Veracruz, quien sería después destacadísimo profesor de la Real y Pontificia Universidad de México, venerable institución, ilustre antecedente de la nuestra, a la que, a su vez, cabría el honor de abrir, en 1762, la primera biblioteca pública de la Nueva España. Curiosamente es el mismo Alonso de la Veracruz el autor del impreso novohispano más antiguo (1554) entre los que todavía conserva la Biblioteca Nacional. Puede decirse, además, que durante los siglos coloniales, cualquier convento tenía sus propios acervos bibliográficos. Hubo también muchas de carácter privado. Entre ellas destacan la del Obispo de Puebla, Juan Palafox y Mendoza, que todavía se conserva completa, las de Carlos de Singüenza y

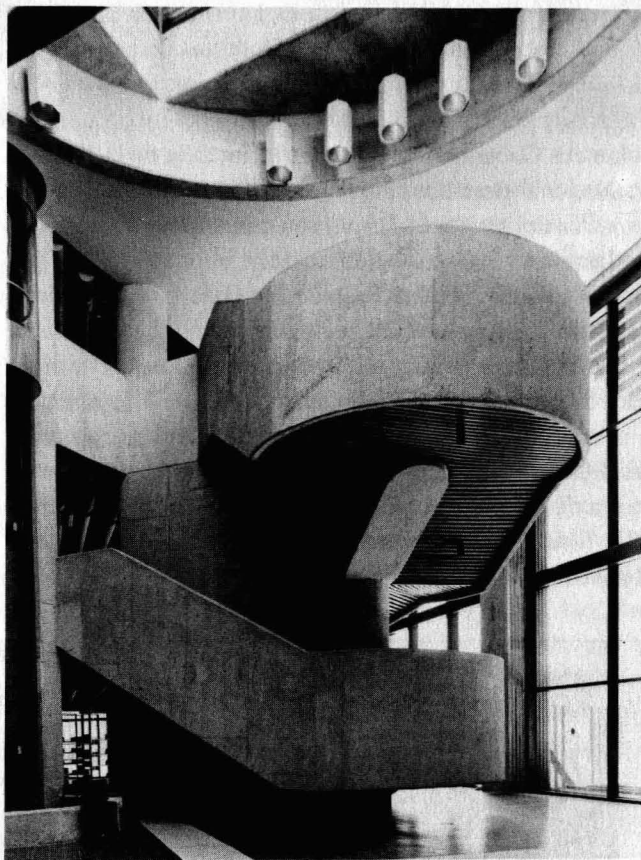
Góngora, Fernando de Alva Ixtlilxochitl y Sor Juana Inés de la Cruz.

Hacia mediados del siglo XIX eran cuatro las bibliotecas mexicanas que sobresalían de manera evidente: una era la Biblioteca de la Universidad que conservaba, en 86 estantes, más de 9,000 volúmenes, entre los cuales destacaban muchos tesoros decomisados a los jesuitas en 1767. Otra era la Biblioteca del Colegio de San Idelfonso, a la que se había incorporado la procedente del Colegio de Santos y que, en total, contaba por entonces con cerca de 20,000 libros. A un costado de la Catedral de México estaba su biblioteca, también conocida como Turriana, en cuyas librerías se guardaban más de 12,000 piezas. A juicio de algunos, como Miguel Belanzario, era ésta la mejor biblioteca mexicana de su tiempo, por la calidad de sus colecciones. Finalmente, conviene considerar, en este grupo, la Biblioteca del Colegio de San Gregorio, que había fundado en 1845 Juan Rodríguez Puebla. La sociedad de exalumnos de este colegio fue muy activa en lo que concierne a enriquecer su biblioteca. En 1853 su acervo llegaba a más de 5,000 ejemplares. Particularmente importantes eran sus colecciones de publicaciones periódicas. Este repositorio estuvo, hacia 1849, en el templo de Nuestra Señora de Loreto y, poco tiempo después, en San Jacinto, hoy barrio de San Ángel. A estos famosos cuatro recintos hay que añadir las muy ricas bibliotecas conventuales. No disponemos de datos confiables sobre cada una de ellas, sin embargo su importancia puede deducirse del alto número de volúmenes, no menos de 100,000 que, provenientes sólo de las que pertenecían a conventos de la ciudad de México, se reunieron, primero en la Universidad y después en los sótanos de la Casa de Moneda y en el exconvento de la Enseñanza, para formar con ellos, años más tarde, la Biblioteca Nacional.

Hoy ciertamente son mucho más abundantes los materiales bibliográficos y hemerográficos que administra la Biblioteca Nacional, si se los compara con los que existían en el momento de su fundación. Se dispone asimismo de una moderna infraestructura para su mejor custodia y administración. Sin embargo, inexplicablemente, venía siendo objeto de olvido buena parte de sus más valiosas obras. Me refiero precisamente a las que forman el que se conoce como Fondo de Origen de la Biblioteca Nacional. Está constituido éste por las obras que desde la llegada de los españoles a México fueron acumulándose en las bibliotecas conventuales y universitarias a las que acabo de referirme y que vinieron a ser el primer importantísimo aporte para la creación de la actual Biblioteca Nacional. El olvido al que aludo se manifiesta principalmente en dos aspectos: por una parte, carecen esas obras, hasta la fecha, de su necesario registro catalográfico y, por otro, muchas de ellas no tienen siquiera acomodo conveniente en nuestros estantes, pues, al no tener cabida en el moderno edificio que la Universidad inauguró hace unos diez años, algunas de ellas se hallan sin el debido orden en la exiglesia de San Agustín, mientras que otras muchas —aún más grave— siguen guardadas en cajas sin que sea posible su consulta por parte del investigador.

Por lo que corresponde al primero de estos inconvenientes, me es grato informar que, desde el año pasado, se viene desarrollando, con éxito, el proyecto de catálogo del Fondo de Origen de la Biblioteca Nacional. Todo permite suponer que hacia fines de 1993 se contará ya con un registro de esas obras que cumpla las especificaciones de la moderna bibliotecología.

Conviene no confundir este Fondo de Origen con otro que solemos denominar Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional. Éste está formado por unas 50,000 piezas, impresos y manuscritos, que a juicio de expertos son particularmente valiosas, ya sea por su rareza, por su importancia histórica, por su belleza tipográfica, etcétera. El Fondo Reservado, obviamente, sí está catalogado y perfectamente or-



denado. Sin embargo continúa también, por la carencia de espacio en el edificio del Centro Cultural Universitario, en el antiguo edificio de la exiglesia de San Agustín. Ese inmueble venerable, importantísimo para la cultura nacional, no sólo por su intrínseco valor artístico e histórico sino también por el invaluable servicio que ha prestado a México, no está ya en condiciones de guardar tan valioso acervo.

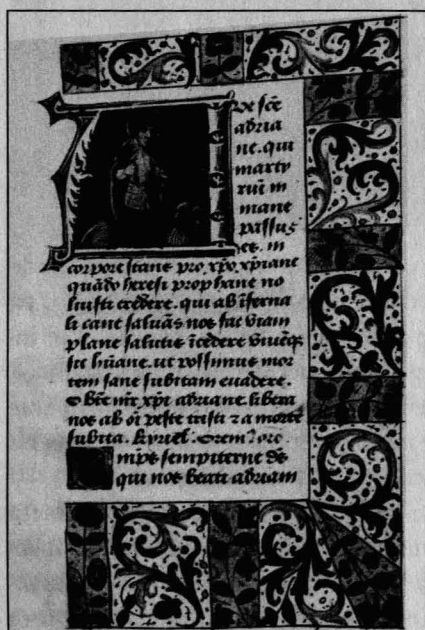
Quizá convenga que me detenga un poco para, a manera de simples ejemplos, enumerar algunas de las joyas bibliográficas a las que estoy aludiendo. Eran, hasta hace pocas semanas, 171 los incunables que atesoraba la Biblioteca Nacional. Eran, digo, porque el Mtro. Jesús Imhoff Cabrera, incansable investigador del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad, recientemente fallecido, a quien todos recordamos con respetuoso afecto, descubrió, pocos días antes de morir, un incunable más, que estaba en-

cuadernado con otros impresos de fecha posterior. Son ya, entonces, 172 los incunables, es decir, los impresos fechados antes de 1501, que conserva el Fondo Reservado. Proceden, en su mayoría, de bibliotecas de órdenes religiosas (agustinos, carmelitas, dominicos, franciscanos, jesuitas y mercedarios), de la Biblioteca Turriana y de la Universidad, tanto Nacional cuanto Pontificia. Hay que recordar también a los ilustres intelectuales mexicanos que fueron también propietarios de algunos de estos incunables que hoy pertenecen a la Biblioteca Nacional, como el mismo Carlos de Sigüenza y Góngora. No tenemos ciertamente ejemplar alguno de los que técnicamente se conocen como paleotipos, esto es los anteriores a 1470, pero sí se cuenta con tres incunables del año 1472, es decir apenas dos años posteriores a esa fecha límite: uno de Paulus Bagellardus impreso por Bartolomé de Valdezoccho en Padua, otro de Robertus Caracciolus, impreso en Venecia por Vindelinus de Spira, y uno más de Franciscus de Platea, impreso también en Venecia por Bartolomeus Cremonensis. Entre los incunables de la Biblioteca Nacional destacan también, todos impresos en Venecia: una *Divina Comedia* de Dante, con comentarios de Cristóforo Landino y bellísimas ilustraciones, impresa en 1493 por Mateo Capcasa, las *Etimologías* de San Isidoro, que imprimió Juan de Colonia en 1491, el tratado *De ente et essentia* de Santo Tomás de Aquino, impreso por Juan Lucilo Santritter en 1488, tres obras de San Agustín, los *Sermones ad heremitam* y el tratado *De Trinitate* (ambos por Paganinus de Paganinis, en 1487 y 1489, respectivamente) y los *Opuscula* (por Andreas de Bonetis, en 1484), la versión original latina de los *Diez libros de arquitectura* de Marco Vitruvio Polio, que en 1497 imprimió Simón Bevilacqua, etcétera. Estos 172 incu-

nables, propiedad de la Biblioteca Nacional, fueron impresos en diversas ciudades europeas: Augsburgo, Basilea, Bolognia, Brescia, Colonia, Cremona, Estrasburgo, Florencia, Lyon, Mantua, Milán, Nuremberg, Padua, París, Parma, Pavia, Roma, Salamanca, Sevilla, Venecia...

Otro invaluable conjunto bibliográfico, que aún se encuentra en la iglesia de San Agustín, es el que conocemos como Colección Mexicana y que consiste en más de 2,000 impresos novohispanos, desde mediados del siglo XVI hasta 1821. Algunos llaman incunables mexicanos a los impresos novohispanos del siglo XVI. Aunque por desgracia son pocas las piezas de este periodo que conserva la Biblioteca Nacional, por ello mismo representan para nosotros un tesoro bibliográfico de primera importancia. Se supone que fueron impresas en la Nueva España, entre 1539 y 1600 unas 250 obras. La Biblioteca posee solamente 22 de ellas, entre las que destaca, como la más antigua, la de Alonso de la Veracruz (*Dialectica resolutio cum textu Aristotelis*) que Juan Pablos imprimió en el año de 1554. Durante el siglo XVII puede pensarse que el número de impresos novohispanos fue cercano a los 2,000 títulos. La Colección Mexicana de la Biblioteca Nacional cuenta con 193 de ellos. Finalmente, de las aproximadamente 7,000 obras impresas en el México del siglo XVIII son cerca de 700 las que atesora en el Fondo Reservado nuestra Colección de impresos mexicanos. Las demás, aproximadamente unas 300, corresponden a principios del siglo XIX. Ahí podrá encontrar el estudioso primeras ediciones de Sor Juana Inés de la Cruz, de José Ignacio Bartolache, de José Joaquín Fernández de Lizardi...

Permítaseme dar algún ejemplo más del tipo de riqueza que conserva el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional,



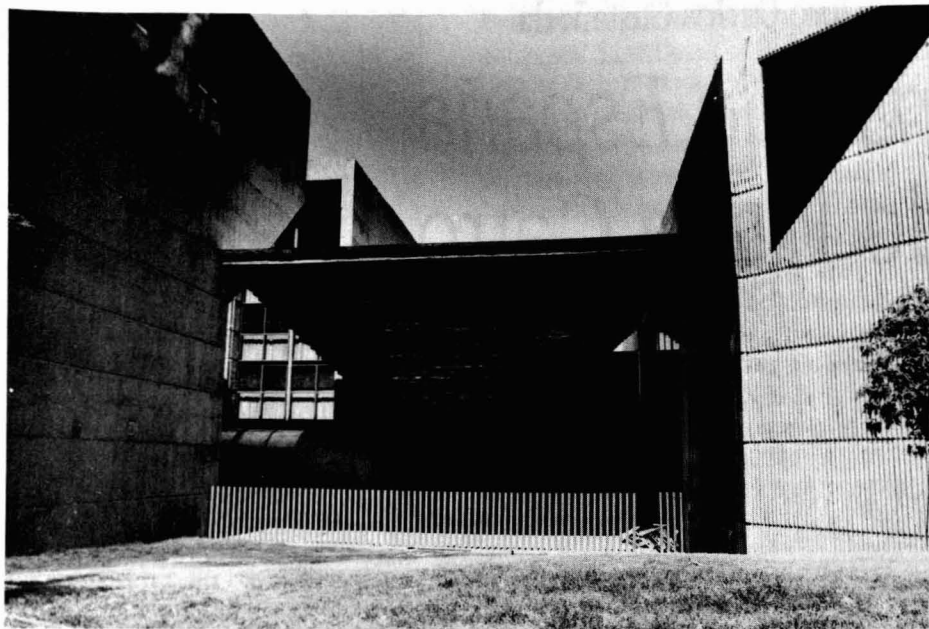
Libro de Horas — s.l. [Flandes] s.f. Manuscrito original. s. XIV. Se le denomina Libro de Horas por contener las siguientes oraciones: antífonas de los santos, salmos penitenciales, y letanías de los santos. Fondo de Origen Biblioteca Nacional de México.



Alonso de Molina. *Confessionario mayor, en la lengua mexicana y castellana*. México, Antonio de Espinosa, 1569. El único ejemplar conocido se encuentra en la Biblioteca Nacional de México. Fondo de Origen Biblioteca Nacional de México.



Sor Juana Inés de la Cruz. *Poemas de la única poetisa americana, musa dezima, Sor Juana Inés de la Cruz*. Madrid, en la imprenta de Angel Pasqual Rubio, año 1725. Fondo de Origen Biblioteca Nacional de México.



creado en 1963 por iniciativa de don Manuel Alcalá, cuando fue director, e inaugurado por el presidente Adolfo López Mateos el 2 de agosto de ese año, en una bóveda de seguridad acondicionada en la antigua sacristía de San Agustín y que, cuando el lugar resultó insuficiente, se trasladó, en 1984, por iniciativa de la Mtra. Ma. del Carmen Ruiz Castañeda, a la sazón directora, al lugar que actualmente ocupa y del que muy próximamente saldrá para ser alojado definitivamente en el suntuoso edificio que recientemente se entregó a la Biblioteca Nacional. Pues bien, en la sección de manuscritos de ese Fondo Reservado se conserva, por ejemplo, un *Libro de horas* del siglo XIV, el histórico manuscrito denominado *Cantares de los mexicanos y otros opúsculos*, el *Códice Azcapotzalco*, el manuscrito de fray Juan Navarro, *Historia natural o jardín americano*, la *Tablatura musical*, la *Biblioteca mexicana* de Juan José Eguiara y Eguren, entre muchos otros. Parte importantísima del Fondo Reservado es la *Colección Lafragua*, integrada por 1,580 volúmenes y más de 20,000 folletos, información valiosísima, particularmente para la historia de nuestra independencia.

En ese venerable repositorio se conservan, además, muy importantes archivos, como los *Cedularios* coloniales, el *Archivo Franciscano*, constituido por 156 cajas con documentación relativa a la historia de la Provincia del Santo Evangelio y a otros muchos asuntos, el *Archivo Juárez* en donde podrán encontrarse testimonios invaluable sobre la situación política y militar del país entre los años de 1849 y 1872, el *Archivo de la correspondencia particular de Maximiliano*, el *Archivo Francisco I. Madero*, constituido por 2,440 documentos indispensables para la historia mexicana de los años 1909 a 1911.

Ahora bien, todo ese tesoro bibliográfico tendrá, a partir del presente año, cabida en el espléndido nuevo edificio, que en diciembre de 1992 entregó la Universidad a la Biblioteca Nacional y donde también se guardará y se administrará con escrupuloso cuidado, un nuevo Fondo Reservado,

el de la Hemeroteca Nacional. Dentro de algunas semanas, las más antiguas y venerables publicaciones periódicas, otro gran tesoro de la Biblioteca Nacional, que todavía hoy indebidamente forman parte del acervo hemerográfico general, tendrán un mejor acomodo y seguridad en las nuevas instalaciones. Después de muchos años será posible volver a tener reunido, en un solo inmueble, todo el acervo de la Biblioteca Nacional, hasta ahora disperso. Además, se trata de instalaciones modernas que garantizarán tanto la seguridad de los materiales cuanto el mejor servicio al público, especialmente al investigador. Sobra decir que, además, la Universidad y el país adquieren con el edificio mismo una verdadera obra del arte arquitectónico, debida al Arq. Orso Núñez, autor del proyecto, y a la diligente empresa Ingenieros Civiles Asociados, encargada de la construcción. La comunidad académica y administrativa del Instituto de Investigaciones Bibliográficas agradece al rector de la Universidad, Dr. José Sarukhán, su interés, su sensibilidad, su decisión para ayudar a la biblioteca Nacional, al archivo más importante de la inteligencia mexicana. El Rector supo encabezar con la mayor dignidad a esta comunidad cuando le solicitamos al Presidente de la República su urgente ayuda, quien de inmediato comprendió la trascendencia y justicia de nuestra petición. Hace menos de un año tuvimos la suerte, con el rector de la Universidad al frente, de ser recibidos por el Presidente de la República en su residencia oficial. En mi carácter de director de la Biblioteca Nacional tuve ahí el honor de manifestarle las carencias de esta benemérita institución y de solicitarle su intervención para que el Gobierno que preside asignara recursos para la construcción de un nuevo edificio. El edificio que pedíamos ha sido ya entregado a la Biblioteca Nacional. La comunidad universitaria del Instituto de Investigaciones Bibliográficas, la de la Biblioteca Nacional de México, seguirá cumpliendo cada día con mayor entusiasmo su noble obligación con la Universidad y con el país. ◇

José Carlos Castañeda

Memorias de España 1937, de Elena Garro



Delegación de artistas mexicanos en Madrid, septiembre de 1937. De pie, izquierda a derecha: Pascual Plá y Beltrán, no identificado, Fernando Gamboa, Silvestre Revueltas, no identificado, Octavio Paz, José Mancidior. Sentados, izquierda a derecha: no identificada, no identificado, Elena Garro, Clementina Bassols, Juan Comas

A raíz de un poema titulado "No pasarán" invitaron a Octavio Paz al congreso de intelectuales antifascistas en Madrid. Recién casada con él, a sus 16 años, Elena emprendió el viaje a España. Educada bajo principios cristianos, defensora de la resistencia cristera, vegetariana dispuesta al contrabando para conseguir unos "Lucky Strike". La guerra fue una experiencia ambigua para ella; las querellas ideológicas entre anarquistas, comunistas y troskistas eran analogías de las persecuciones religiosas; versiones de una misma fe: el futuro. Su aventura, al contrario, fue un encuentro con la desesperanza, sus cómplices eran poetas: Machado, Cernuda, Vallejo. Junto a ellos descubrió el origen de la tragedia.

Escondida en su actual refugio parisino, re-

cuerda sus incursiones en una guerra traicionera donde el heroísmo rozaba la frivolidad; las razones del conflicto le parecen divagaciones estériles, los acontecimientos tienen el ritmo de la fatalidad; dedicó sus ocios a ir a la playa con Cernuda y jugar futbolito con León Felipe. El romanticismo de la guerra española queda devaluado por sus correrías bajo el fuego de los obuses obsesionada por comprar unas capas; el peligro es lúdico si va de la mano de Pellicer a la línea de combate. Madrina de la brigada 115 —batallón mexicano de las fuerzas internacionales—, al mando del rival en valentía de Siqueiros, Juan B. Gómez. Su mirada retrata en un tríptico la metáfora del viaje: Antonio Machado muere al huir de los franquistas, aparece como el símbolo del exilio; César

Vallejo abandonado en París, un vagabundo de ojos tristes, era "el elegido de la desdicha"; y Silvestre Revueltas compone la cadencia de las memorias con su obra "México en España", era la imagen de la derrota.

Con las *Memorias de España* la narrativa de Elena Garro persiste en su alquimia: transfigurar la literatura en un conjuro contra la fugacidad de la vida. Como Cabrera Infante, guarda fidelidad a una memoria infiel, su relación con la verdad padece una carencia, los recuerdos son imperfectos, por ello la escritura teje un laberinto dónde confabular simulacros en una hoja manchada por el olvido; las memorias sufren la nostalgia de un reino perdido; el modo de transitar sus páginas recuerda un viaje de regreso; su método se distingue de la autobio-



grafía, para la cual el tiempo es lineal; la reminiscencia busca el umbral donde la huida y el regreso se entrecruzan porque el tiempo, en las memorias, es un eterno retorno.

La escritura de Elena Garro cruza el espectro literario con un estilo lábil, inestable, su fragilidad es un signo de levedad; reconoce como Kundera la imposibilidad de la experiencia porque una vida que no puede ensayar sus apariciones está expuesta al vacío; su única defensa: conservar intacto el pasado, evitar el fluir efímero del tiempo; una tarea imposible, su fracaso la persigue. Cada nuevo libro de Elena es una manera de enfrentar la mirada del espejo, de reconocerse en la imagen evanescente del recuerdo.

La memoria no tiene como función restaurar o recobrar lo vivido, su figura no forma un reflejo porque a la conciencia le está vedada la huella del recuerdo, su labor destruye el tejido de las impresiones en un mecanismo de defensa, no somos el efecto directo del pasado, su figura es semejante a una sombra, zona ineludible del cuerpo —irreversible nos acompaña a todas partes. La nostalgia para Elena es la sensación de lo perdido, la seducción de la ausencia.

Elena, dice Octavio Paz, "es un sofisma". Su estrategia definida en *Testimonio sobre Mariana*, "la vida es un juego literario", juego especular, ilusión óptica, la mirada que refleja el infinito, una imagen suspendida, cautiva entre dos espejos. Los espejos representan al recuerdo y a la "otra memoria": la voz del adiuvino, el presagio. La memoria del futuro coincide con el destino porque el tiempo es un carrusel: buscar el origen de la desgracia reproduce la antigua derrota.

Una pregunta precipita la narrativa, siempre la misma, como una obsesión persecutoria;

Elena recurre al problema de la identidad: ¿quién soy? Su respuesta es un sofisma. La identidad de sus personajes la rastrea en la memoria de los otros, "sólo soy memoria y la memoria que de mí se tenga" escribió en *Recuerdos del porvenir*, la construcción literaria es una reconstrucción de las impresiones del recuerdo, pero la literatura no puede reflejar el sentido verdadero de la vida, el espejo está roto y la imagen mutilada. La emboscada del olvido merma la identidad. El olvido, dice Elena, es un dejar de ser. Su narrativa tiene un perfil persecutorio, huye de sí misma en busca de lo perdido; su reclamo es ser una vez más; su deseo: la repetición, figura de la pulsión de muerte.

La decepción de Ortega y Gasset ante la guerra civil desde su exilio en Argentina, en casa de Victoria Ocampo, resume el humor melancólico de las *Memorias*. En su única ponencia en España Elena propuso comprarle un abrigo a Silvestre Revueltas, triste paradoja para quien murió de pulmonía pocos años después. "Los mexicanos siempre compadecieron a Paz por haberse casado conmigo. ¡Su elección fue fatídica! Me consuela saber que está vivo y que goza de buena salud, reputación y gloria merecida, a pesar de su grave error de juventud", escribe Elena en su recuento del viaje, "durante mi matrimonio, siempre tuve la impresión de estar en un internado de reglas estrictas y regañones cotidianos, que, entre paréntesis, no me sirvieron de nada, ya que seguí siendo la misma". Desfile de máscaras, reencuentro de personajes: Henry Miller y Anaïs Nin, Tina Modotti, su romance "secreto" con Juan de la Cabada; Lupe Marín en casa de Denis de Rougemont, Alejo Carpentier y sus convicciones comunistas, Neruda, María Zambrano y Miguel Hernández, Rafael Alberti y Robert Desnos. El carnaval continúa. El viaje a España fue una búsqueda. Si la revuelta española creyó en la esperanza del futuro, Elena descubrió el ocaso de la nostalgia, el fin de la desesperanza. La memoria no puede darnos la verdad, pero inventa una reconciliación con lo que dejó de ser. Su evocación es el cuerpo de ese vacío, la impresión difusa de un recuerdo perdido. Las memorias no son un recuerdo de lo que pasó, son una evocación de lo que desapareció. Elena Garro preserva un ritual, su escritura resguarda la imagen del espejo, recorre los escondites del olvido, recobra un tiempo perdido, dibuja la huella de su fuga, reconoce la incertidumbre de la identidad como un espejo de agua donde el reflejo se deforma con un movimiento y nos devuelve una imagen escondida. ◊

Elena Garro, *Memorias de España 1937*, Siglo XXI, México, 1992, 154 pp.

ondo de Cultura Económica

Eva Alexandra Uchmany

LA VIDA ENTRE EL JUDAÍSMO Y EL CRISTIANISMO EN LA NUEVA ESPAÑA, 1580-1606



La presente
investigación estudia
la vida de los cristianos
nuevos de origen
portugués en la
Nueva España.

I. LA FAMILIA DE
LOS DÍAZ NIETO Y
SUS
CONTEMPORÁNEOS

II. EL SEGUNDO
PROCESO CRIMINAL
DE DIEGO DÍAZ
NIETO POR JUDÍO
JUDAIZANTE
1601-1606



El saqueo del pasado

Julieta Ortiz Gaitán

Entre los múltiples enfoques que pueden aplicarse a los objetos artísticos está el referente a la calidad que, como mercancías, adquieren en el intrincado mercado del arte, mercado que ha cobrado un gran auge en las últimas décadas y que, de acuerdo a la dinámica del libre comercio internacional, tenderá a incrementarse aún más.

Este valor monetario de la obra de arte, adyacente a valores estéticos, culturales e históricos, la coloca en una situación difícil que ha originado una problemática de diversos aspectos, algunos de ellos novedosos e inéditos en el campo del arte. Objeto de estudio, de contemplación, de placer estético, de interés erudito, la obra de arte es también codiciada por este valor meramente comercial y especulativo que se establece en los grandes centros internacionales de arte, desde donde se maneja la red de transacciones de una importante fuente de moderna inversión.

En efecto, el auge del mercado de arte se origina en los años de la posguerra, cuando se llevan a cabo las grandes subastas organizadas por las principales galerías —*Sotheby's* y *Christie's* entre otras— de Londres, París y Nueva York. A partir de esta promoción de las obras de arte se activa una gran circulación y demanda que inicia un proceso especulativo de las mismas, debido a políticas o intereses no siempre regidos por principios meramente estéticos. Ya en 1955 una importante revista del ámbito financiero asesoraba a sus lectores en términos de que "el arte puede ser la inversión más lucrativa del mundo."

Pero el atractivo que presenta esta inversión novedosa ha propiciado que la exclusiva demanda de bienes artísticos, en ocasiones desmedida y voraz y estimulada por los altos precios pagados por coleccionistas y museos, haya derivado en lo que constituye el núcleo central del presente libro: la existencia de un intenso tráfico ilícito de dichos objetos con el consecuente saqueo indiscriminado del patrimonio artístico y cultural de la humanidad que es, en última instancia, el testimonio de un pasado que a todos nos atañe.

El autor, arqueólogo aficionado y periodista del *Washington Post* —al cual renunció para escribir este libro—, plantea sus principales preocupaciones al respecto y analiza diversos fenómenos derivados de las altas cotizaciones

alcanzadas por el arte en los últimos tiempos: el robo a museos, galerías, colecciones particulares, templos, santuarios y edificios públicos en general, así como la aparición de un número creciente de falsificaciones de pinturas, esculturas, "antigüedades" y demás objetos artísticos. Otro problema que se expone es el despojo de las zonas arqueológicas que aún existen por descubrir a lo largo y ancho del planeta. Todo lo anterior conduce a una destrucción sistemática del pasado que no concierne a estudiosos y eruditos exclusivamente, sino a pueblos y gobiernos en general.

En el caso del tráfico ilícito de objetos arqueológicos, el autor considera que al ritmo del presente siglo la mayoría de la zonas aún inexploradas, podrían haber sido saqueadas o pavimentadas para la comercialización urbana del suelo, lo que nos enfrenta al problema de un deterioro considerable del conocimiento histórico y de la conservación del patrimonio cultural. Las consecuencias de este saqueo son, a juicio del autor, aún más graves que las de robos de pinturas de autores famosos, ya que en estos últimos las obras de arte son generalmente recuperadas —o al menos no destruidas— mientras que en aquél se da una pérdida total de información no registrada. "Con frecuencia se mutilan los objetos que se extraen de un sitio y, en todos los casos, se pierden de su contexto; la pieza saqueada se convierte en un huérfano sin antecedentes y su misma autenticidad está sujeta a discusión."

Otros factores sociales intervienen en este fenómeno. Los países importadores de bienes

artísticos pertenecen generalmente a la comunidad internacional del llamado *Primer mundo*, mientras que la exportación y pérdida del patrimonio cultural la resienten los países en vías de desarrollo y los subdesarrollados. Desde esta perspectiva es fácil dilucidar que los principales motivos que subyacen en el problema son de orden económico.

Sin embargo, es alentador conocer que este panorama de fuerzas mercantiles de oferta y demanda, así como de complejas cuestiones de índole moral y jurídica, no está desprovisto del todo de mecanismos que normen esta tupida trama de interrelaciones. El autor nos ofrece en los apéndices del libro un esquema de las leyes referentes a la protección del patrimonio nacional de diversos países, así como acuerdos y resoluciones de importantes organizaciones mundiales a favor de dicha protección. Asimismo, es relevante el hecho de que los principales museos de las grandes metrópolis en posibilidades de efectuar considerables adquisiciones en materia de obras de arte, se hayan pronunciado, como política general de sus instituciones, en contra de la compra de objetos de procedencia dudosa.

Por demás interesante resulta conocer a los diferentes protagonistas que intervienen en el asunto: los eruditos, arqueólogos, historiadores, estudiosos; los saqueadores —conocidos en diversas latitudes como *tombaroli*, *huaqueros* o *esteleros*—, los intermediarios, *dealers* y traficantes; las autoridades oficiales encargadas de los asuntos culturales; los curadores y directivos de importantes museos, los artistas, *dilettanti* y *connoisseurs*; los exaltados nacionalistas que, como Lord Byron, condenan acremente el saqueo cultural aun contra sus propios países; todos, en fin, actuando según puntos de vista particulares y todos involucrados en un proceso que, por el interés público del que está revestido, es problema actual y candente comparable con la depredación sistemática del medio ambiente.

Todos nos hemos preguntado, dentro de este contexto, a quién pertenecen las obras de arte de los grandes maestros y a quién pertenece el pasado en general, pero pese a las divergencias que pueden existir en las posibles respuestas, es indiscutible que un tráfico ilegal del arte sólo conduce al deterioro acelerado del patrimonio cultural y colectivo, cuya conservación es de igual importancia a la del medio ambiente, para que el ser humano pueda seguir desarrollándose en los dos aspectos fundamentales *sine qua non* de su existencia: naturaleza y cultura. ◊

Karl E. Meyer, *El saqueo del pasado. Historia del tráfico internacional ilegal de obras de arte*. Fondo de Cultura Económica, México, 1990.



Una ética del gasto

Florence Olivier

Con *Son vacas, somos puercos*, Carmen Boullosa demuestra que no tiene menos sangre fría que los Hermanos de la Costa, los famosos filibusteros libertarios de la isla de la Tortuga, de los que forma parte Smeeks, el narrador de la novela. En efecto, es una obra de resonancias sadianas, en el sentido en el que Lacan entiende a Sade para trazar las directrices de una Ética en su seminario. El goce de los filibusteros, sin hogar ni lugar, sin más ley que la solidaridad de su Cofradía, su rehusar de toda posesión que no fuese pasajera, se halla en las antipodas del pragmático "gobierno de los bienes" que toda política arrastra consigo.

Son vacas, somos puercos también es una novela de iniciación en la que la cuestión de la identidad —entre otras, la del narrador, siempre titubeante— anda a la par con la armazón desarmada del relato, debido a esa única fidelidad que reivindica Smeeks: conservar el recuerdo de su primer benefactor, Negro Miel, el africano curandero que le transmitió su saber y le devolvió una dignidad a través de un amor que rebasaba los límites de la compasión.

Desde la primera página, el lector se ve extraviado entre la multiplicidad de los nombres que se da al narrador, quien además se esquivo enseguida para contar la historia de David Nau, el Olonés. Smeeks, Esquemelin, Oexmelin, El Trepanador, no son más que uno, aunque la fragmentación de este personaje no puede disimularse. Fragmentación cuyo correlato es una generosidad sin límites en la transmisión de historias, generosidad donadora que desafía una castración a cuya merced se encuentra constantemente.

Así en un primer tiempo, Smeeks, el ingenuo huérfano, recibe secretos o saberes que lo constituyen; en un segundo tiempo se convierte en Hermano de la Costa, arrojado a cuerpo descubierto, perdido y recobrado, en el goce de las orgías victoriosas tanto como en la cuidadosa labor del cirujano que amputa miembros para reparar el irreparable ultraje de la muerte virtual, gracias a las enseñanzas de su segundo benefactor, el hugonote y humanista Pineau. Dos tiempos, dos partes de la novela.

Uno de los encantos, nada menor, de este texto, estriba en el mantenimiento hasta el desenlace de la ingenuidad adolescente del na-

rrador, a un tiempo ennoblecido por los sucesivos de los que se hace depositario y pasando sin cesar del asombro al maravillamiento o al horror; de ahí la inocente crudeza de sus palabras a lo largo de su hospitalaria crónica autobiográfica.

La confusión de Smeeks, sujeto y objeto del relato, alcanza a ratos las cumbres de una pérdida del aliento, o sea, un ritmo oral con el que sólo pueden rivalizar los torbellinos del Huracán, último amo del Caribe.

Las frases se alargan y saturan con nombres y personajes cuyas identidades se confunden a veces en un solo sentimiento de terror transmitido de uno a otro: así un verdugo negro y español se hace pasar por capitán de un navío abordado por los filibusteros, y afirma que hablará con tal de que le perdonen la vida. Lo ejecutarán, por supuesto, pero el hombre a quien no ultimaron porque no pidió clemencia y que prestará servicios como mensajero del Olonés ante el gobierno español de Cuba sólo podrá, enajenado, repetir los cobardes aullidos del negro y será finalmente muerto a quemarropa por el gobernador, presa de un incont-

lable espanto a la lectura de la carta del pirata. El encadenamiento de las muertes no se detiene ni con ésta, tan barroca.

Uno de los fragmentos más bellos en que el propio Smeeks se halla en un oscilamiento entre la enajenación y la comprensión de la alteridad, se sitúa en la segunda parte, cuando ya no lleva más nombre que El Trepanador y debe enumerar obsesivamente los miembros que amputó, los ojos que cauterizó, para reconstruirse —volver a encontrar las referencias de su tiempo en la expedición guerrera del Olonés— llenándose a la vez de los crímenes de los demás, identificándose con los ojos que apuntaron, los dedos que apretaron gatillos, los brazos que blandieron espadas. Donde vemos que el relato se encanta con sus variaciones en torno a un mismo tema, que es literalmente labrado por éste.

La ingenuidad de Smeeks le permite la oportunidad de ser a la vez el regulador y el improvisador de la narración, deslizándose de un flash-back a una anécdota referida, anticipando ciertos acontecimientos para postergar mejor su historia, retomando cual funámbulo en la trama un poco floja del relato, los episodios en curso. A modo de blasón, volvemos a encontrar, entre las peripecias de la novela, este mismo poder de regulación inconsciente: se trata de la escena en la cual se le hace confidente y responsable (a él, el adolescente ignorante de los tiempos del cuerpo femenino) del escalonar menstrual de las prostitutas de una rica casa de Port Royal, cuyos ciclos han ido concordando de concierto con la luna desde la desaparición del Negro Miel, que sabía suministrar "el remedio de la hierba suelta" con el fin de variar las apariciones de los flujos para gran satisfacción de las bellas y sus clientes. Donde vemos que relato e historia dialogan sobre sus respectivas concepciones.

Los cuerpos —el de Smeeks en primer lugar, puesto que sólo lo descubre íntegro el día de su goce con una mujer, gracias al azar del don verdadero de una prostituta— están en el corazón del relato. Pobre carne humana, violada, vendida, usada, mutilada, yerta, y sin embargo, animada por el placer, iluminada por el alma que conoce la gratitud tanto como la venganza. Los cuerpos en los que Smeeks sabe restaurar una armonía con los remedios africanos heredados, la carne que taja siguiendo los principios de Ambroise Paré enseñados por Pineau, forman cuerpo con la historia. Aquellos se palpan, ésta conmueve.

Y así como son amputados o salvados de la animalidad y de la muerte, asimismo se desmultiplica el relato en una serie de anécdotas que se dan ecos de un capítulo a otro, de la primera parte a la segunda, para fundirse lúdicamente en la enunciación de una verdad: si el



El infierno en su antesala

Ignacio Padilla

trasfondo de un cuerpo se le escapa asimismo, la materia de la escritura *debe* escaparse.

Carmen Boullosa no teme la verdad: mujer, evoca un universo de transgresión donde está prohibida la estancia de las mujeres por ser éstas sinónimos de posesión, de propiedad de la tierra, de todo lo que los piratas rehúsan con violencia, orgullo y dignidad. Las mujeres en la sumisión, las mujeres que, circulando como únicos bienes, fijan y atan en las familias, deben estar proscritas. Lo cual equivale a decir, a la manera de la kantiana libertad negativa, que sin la liberación de las mujeres, ninguna libertad es viable. Perderán la suya los piratas por no haberlo entendido sino como prohibición y por haberse creído más libres que el aire. El Huracán, dios de los indios, se encarga de los que, en indomable soberbia, se consideraban el espejo del remolino; la Compañía Francesa de Occidente consigue sus fines: mujeres (¿huérfanas o exconvictas?) son vendidas en la Tortuga ante los ojos de los filibusteros que menosprecian estas transacciones y son traicionados por los suyos, convertidos en compradores. Fin de la utopía, nacimiento del mercado.

Smeeks, quien es otra vez el último depositario de un documento, sumamente simbólico, que proclama la ausencia de mujeres como condición *sine qua non* de la supervivencia de la Cofradía, comprende por fin plenamente el idilio que acaba de vivir. Entiende también el deseo de escapar a una condición femenina envilecedora, manifestado por una muchacha disfrazada de hombre que viajaba con él en un barco rumbo a Tortuga. Único detentor del secreto de su identidad sexual, se había enamorado perdida y platónicamente. Se clausura el ciclo de los secretos, se cierra la novela.

En su centro, una pausa en la que Smeeks, dirigiéndose al lector, afirma el carácter erótico de la narración y la fuerza del lazo que lo ata a ella: es el único acto del que dispone para saberse real. La ficción reside en el corrimiento de un velo, en la fragilidad conmovedora de un desvestir.

Si existen dos tiempos en la iniciación del personaje que corresponden a dos partes de la novela, el tercer tiempo no es sino el todo, la narración misma: envejecido y retirado de Europa, el protagonista cumple la promesa que le hiciera a Negro Miel, rinde homenaje a su recuerdo con la leve e inmensa diferencia de que no lo hace por la tradición oral sino por la escritura, como un buen filibustero occidental. Bienaventurado el lector a quien se le restituye la memoria de los otros. Bienaventurada la escritura que, siguiendo la ética pirata, sólo se pertenece cuando es gastada en la lectura. ◇

Carmen Boullosa, *Son vacas, somos puercos*. Era, México, 1991.

Los esfuerzos de la crítica por definir a Thomas Bernhard han sido por lo general tan infructuosos, que han terminado por disolver su imagen y su obra en un mar de contradicciones. El obsecado propósito de inmovilizarlo en el eje de una cruz donde convergen Beckett y Musil, cuando no de un asterisco en el que se incluyen Broch y Kafka, coloca a sus libros en un trance incómodo, suficiente para eliminar algunas de las facetas más valiosas de su pensamiento, tales como la autoactividad rayana en exageración, la huida hacia los hombres y la existencia como materia sustancial de su literatura. El propio Miguel Sáenz, su inmejorable traductor al castellano, sugiere en *El imitador de voces* la existencia de dos Bernhards: el escritor difícil de las grandes construcciones novelísticas ("el escritor para escritores") y el Bernhard autobiógrafo, el de sus últimas novelas, escritas "para los que no están dispuestos a hacer esfuerzos".

Una de las soluciones más inteligentes a este tipo de etiquetación es la que Luis Goytisolo, tomando el papel de portavoz del escritor, expone en su prólogo a *Sí*: "La obra de Bernhard tiene autonomía más que suficiente para no precisar de referencias ajenas a su propia entidad, como obra que es de uno de los autores más destacados de ese resurgir creador, único en Europa por su magnitud, que es la actual novela alemana". Ésta, creo, es la actitud más prudente en lo que toca a los lectores que, aun dispuestos a gozar de la lectura de Bernhard, con el esfuerzo que ello implica, no desentrañaremos fácilmente el contenido filosófico de sus primeros y últimos escritos. Después de todo, poco antes de su muerte, el propio Thomas Bernhard reconoció ante la grabadora de Kurt Hofmann que cada libro suyo estaba lleno de resoluciones y que, por lo mismo, había tantos Bernhards como lectores.

"Pero todo resultará exacto un día, más adelante", comentó el escritor en dichas conversaciones con Hofmann, "porque todo está roturado y se podrá encontrar todo en mis libros". Por desgracia, parece ser que su muerte determina el origen de ese día, de ese instante alargado en el que corresponde encontrar su cosmovisión. Para Bernhard, la vida y la escritura fueron siempre una misma cosa y publicar era concluir una suerte de exorcismo que lo dejara limpio para darle el *sí* a la nada.

Sin embargo, la prolongación de la vida hizo de esta purificación una paradoja: mientras vivimos, estamos condenados a convivir con los hombres y con sus instituciones, y por eso es inevitable seguir escribiendo un permanente *non serveam*, un escape en la dirección opuesta, como el que queda plasmado en *El sótano*: "Y me espacé corriendo de todo aquello a lo que había estado unido, de mi colegio y mis profesores y mis educadores y administradores queridos y no queridos, y de todas las molestias e irritaciones de toda mi vida, y de toda mi confusa historia propia, al escaparme corriendo de ella hacia la historia total". Así el adolescente de *El sótano* descubre luego que esa carrera se alarga en cada libro, en cada obra de teatro, en cada poema, hasta que sólo queda reconocer que se trata de una carrera en círculos por la existencia, por el mundo aborrecido que de tanto parecer la antesala del infierno se ha convertido en el infierno mismo: "Una casualidad, pensaba, me había llevado a la antesala del infierno (el infierno). Quien no conoce la antesala del infierno (el infierno) es un inconsciente, un incompetente" (*El sótano*).

Y es en esta carrera circular que la última y más extensa novela de Thomas Bernhard adquiere importancia no sólo como síntesis del trayecto, sino como denuncia del agotamiento que ese habitar en el infierno ha significado para el autor de esta, así llamada, *Extinción*. Como suele y debe ser, el Bernhard postrero que ha decidido encerrarse a esperar la muerte en su aborrecida ciudad de Viena, se ha vaciado por entero en su personaje-narrador, un tal Franz Josef Murau, nacido también en la década de los 30 y malcriado en una finca llamada Wolfsegg, misma que, como Austria para Bernhard, habrá de presentarse como un tumor maligno que, no obstante, es imposible de extirpar de la esencia del protagonista.

La primera mitad de esta voluminosa novela transcurre en el lapso aproximado de una hora: Marau ha recibido un telegrama en el que se le notifica la muerte de sus padres y de su hermano mayor, Johannes. La sola idea de tener que regresar —y peor aún, de heredar— a la tierra de la que tanto trabajo le ha costado deshacerse y que sólo significa para él el universo de lo repugnante, origina una extensa reflexión donde una a una se irán sucediendo

y entremezclando las obsesiones de Bernhard: la muerte, la verdad de las mentiras, las tortuosas relaciones familiares, la pugna entre lo provinciano y lo cosmopolita, el fantasma austriaco del tan citado "catoliconacionalsocialismo". Sirve para esta disertación un interlocutor a medias imaginario, su alumno romano Gambetti, quien tomará la función del lector bernhardiano, esto es, de receptáculo de la exageración del narrador como única manera de alcanzar la claridad: "Lo único que tengo ya definitivamente en la cabeza, le había dicho a Gambetti, es el título *Extinción*, porque mi relato sólo estará ahí para extinguir lo en él descrito, para extinguir todo lo que entiendo por Wolfsegg y todo lo que Wolfsegg es, todo, Gambetti, me entiende, real y verdaderamente todo".

La segunda parte de *Extinción* es la secuela de dicha batalla, la confesión de una derrota: a pesar de todo, Murau ha vuelto a Wolfsegg para asistir al entierro de sus familiares, y se enfrenta a los supervivientes, a su pasado y al de la finca, para descubrir que la extinción no es posible. Murau-Bernhard pertenece al origen mismo de sus vejaciones, se asume aborrecible en la medida en que ahora es amo y señor del vientre materno. Murau desearía —

sólo *desearía*— modificar su nueva posesión, disfrazar los edificios que en otros tiempos albergaron a los nazis y presentarlos como un teatro de marionetas para los campesinos de la región. Bernhard, que a lo largo de su vida ha despotricado contra todo y contra todos, se burla de su propia ingenuidad y le da cuerpo a la burla en el pensamiento ilusorio de Franz Josef Murau: en el momento de escribir la novela, su fallida extinción, entra en conciencia de la imposibilidad de trastocar, mediante la escritura, la antesala del infierno (el infierno) que después de todo no es otra cosa que su origen.

Nunca como en *Extinción* empleó Bernhard tanta inteligencia en contra de sí mismo. El viaje de ida, que en cierta forma es su magnífica biografía, llega con esta obra a su punto de partida; el círculo se ha cerrado y Thomas Bernhard sigue corriendo, por lo que resulta al mismo tiempo perseguidor y perseguido, verdugo y víctima de su tragicomedia crítica: "Esa es la tragedia de quien quiere registrar algo por escrito, que una y otra vez llama a los que le impiden registrarlo, le había dicho a Gambetti, una tragedia que, al mismo tiempo, es una comedia páfida y perfecta". Y quedan entonces en el aire las transformaciones soñadas

por Murau, permanecen inmutables en una fotografía que ha captado los gestos ridículos de los muertos, una imagen cuya contemplación no deja de inducirnos un malsano regocijo: "Esa foto devastadora, había dicho con frecuencia a Gambetti. Aquí se trata sólo de los rostros burlones de mis hermanas que no puedo suprimir ya, no puedo sacarme ya de la cabeza".

Si Thomas Bernhard escribió siempre para explicarse su existencia, y publicó tanto para que nosotros nos la explicásemos con él, cabe considerar *Extinción* como una vía alternativa para comprender ya no su vida, sino su muerte, su agotamiento. La novela, susceptible de muchísimas interpretaciones, parece desarrollarse y agotarse en una de las premisas constantes de Bernhard: cambiar el mundo destruyéndolo primero, "aniquilándolo casi hasta la nada, para construirlo entonces de la forma que me parece, en una palabra, soportable". Y dicho proceso llega a su culminación gracias a que Bernhard, como Joyce, empleó para ello las únicas herramientas que se podía permitir: la palabra y el silencio.◊

Thomas Bernhard, *Extinción*. Alfaguara Literaturas. México, 1992, 484 pp.



**RADIO
EDUCACION**

**XEEP 1060 KHZ
XEPPM-OC 6185 KHZ**

Cultura con imaginación



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes

HUMANIDADES

Ciudad Universitaria, D. F., enero 20, 1993

LAS \$S CUOTAS

Esta lista ha sido enviada a los secretarios administrativos y jefes de

Licenciatura (cuota anual)	20 \$
Bachillerato (cuota anual)	15 \$
Por asignatura ordinaria	5 \$
Por asignatura especial	10 \$
En Artes Plásticas	5 \$
En Escuela Nacional de Música	5 \$
Extrajeros Licenciatura (cuota anual)	N\$ 5.00
Bachillerato (cuota anual)	N\$ 2.00
Materia Aislada	50 \$
Cursos de Graduación	N\$ 1.00
Asignatura Adicional	N\$ 1.00
Exámenes Extraordinarios	5 \$
Supletivos	5 \$
General Readmisión	5 \$
Módulo Admisión	5 \$
Módulo Deportivo	5 \$
Módulo General	5 \$
Exámenes Prácticos	5 \$
Artes Plásticas, Enfermería,	
Trabajo Social	80 \$
Licenciatura	N\$ 1.00
Licenciatura Estudiantil	
Incorporados	90 \$
Maestría y Doctorado	N\$ 1.25
Expedición de Documentos: Credencial	5 \$

las unidades administrativas y de las dependencias de la Universidad. Los valores están expresados en Nuevos Pesos (N\$) y Nuevos Centavos (c). No se admiten cheques.

Certificado de Estudios	5 \$
Posgrados	5 \$
Diploma	5 \$
Revalidación de Estudios Hechos Por Materia	5 \$
Diploma Bachillerato	70 \$
Materia de Preparatoria	5 \$
Materia de Licenciatura	5 \$
Otros Trámites Credencial Deportiva	5 \$
Credencial de Identificación	5 \$
Segundo Cambio de Grupo	5 \$
Cambio de Turno Preparatoria	5 \$
Cambio de Carrera	5 \$
Cambio de Plan de Estudios	10 \$
Duplicado de Comprobante	5 \$
Examen Médico	5 \$
No Especificados	5 \$
Estudios Incorporados Facultad o Escuela	N\$ 2.00
Bachillerato 6 años	N\$ 2.00
Por los tres primeros o últimos	
Bachillerato OCU	N\$ 2.50
Alumnos Incorporados Enfermería y	
Trabajo Social	10 \$
Bachillerato	20 \$
Licenciatura	25 \$

EL DIABLO CRIOLLO: UNA CREACION CULTURAL

Luis Esteban Amaya
Instituto Nacional de Antropología (Argentina)

El diablo es parte fundamental de la cultura occidental, es difícil recorrer la literatura, la música, el arte sin encontrarlo con su presencia. De Beltrán de Nizkor, Machiavelli a la leyenda de Fausto con versiones de Marlowe, Goethe, Conrad, Brecht, Thomas Mann hasta su constante presencia en leyendas y cuentos folclóricos europeos y americanos.

¿Ha vencido o ha perdido el diablo en el mundo contemporáneo? Hoy se asiste — un poco en todo el mundo — a un "revival" de la creencia en él. Se debe aclarar que esta del diablo es una obsesión, sobre todo de Occidente, en tanto la cultura occidental es heredera, por lo que que pretende ser, de los fundamentos profundos de la cristiandad. Cuando analizamos creencias fuera de las experiencias monoteístas y trascendentes propias del pueblo de Israel, que basa

su código moral en una distinción entre bien y mal, pero donde el poder de Dios es mayor, el discurso se torna complejo.

Los mitos relativos al mal parecen formar parte de todas las religiones del mundo. Si estudiamos antiguas leyendas o documentos etnográficos, descubrimos dioses o entidades diabólicas en las más diversas culturas.

Usamos en este artículo el término "diablo" o "demonio" para indicar lo que corrientemente entendemos por "adversario de Dios", y diferenciamos este término de "demonios" que tiene un sentido antropológico religioso muy amplio.

Si se observan los personajes pertenecientes a la brujería como grupos sociales y se analiza su posición dentro del grupo mayor

◊ 7



¿QUE ES NUESTRO HUMANISMO?

Antonio Pompa y Pompa
Instituto de Investigaciones Antropológicas

El estudio que hoy iniciamos es concebido como el propósito de estudiar y definir qué constituye esencialmente el humanismo como estructura conceptual o ideológica. Para ello fue indispensable un lapso previo de intervención

◊ 7



EN ESTE NUMERO:

LAS \$S CUOTAS	1
EL DIABLO CRIOLLO: UNA CREACION CULTURAL	1
¿QUE ES NUESTRO HUMANISMO?	1
Pompa y Pompa	1
SOFA DE LETRAS	2
CRUQUERAMA	2
LOS SANTELES	2
(Héctor Ace)	2
LA IMPRENTA EN EX-	3
PANSON (Ensayo de la Torre Villal)	3
PREMIO UNIVERSIDAD NACIONAL 1992 (II)	3
(Jorge Alberto Márquez)	3
NUEVAS PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD	3
DE VIDA POLITICA	3
NUEVA TENTATIVA DE INCREMENTO DE CUOTAS EN LA UNAM	3
(José Benjamín Martínez)	3
1993-AÑO POLITICO	3
(José González Schmal)	3
PROFESION DE LEGIS-	3
LADOR (Antonio Te-	3
soño Adams)	3
BICAS	6
CALL FOR PAPERS	6
SOLO PARA NIÑOS	6
CONVOCATORIAS	6
REUNIONES	6
CONFERENCIAS	6
LA UNIVERSIDAD EN EL TIEMPO	7
CURSILLOS	7
INSCRIPCION A CURSILLOS	8
ECONOMIA	10
LA ECONOMIA MEDICANA EN 1992 (BALANCE ANUAL)	10
(Antonio González Pineda)	10
BALANCE ANUAL LA ECONOMIA INTER-	10
NACIONAL EN 1992	10
(Antonio González Pineda)	10
LA OFERTA Y LA DEMANDA	12

HUMANIDADES 82: p. 1

Un periódico para la Universidad

Ordalía a Jorge Volpi

Bernardo Bolaños

El alquimista realiza una suerte de lucha en la que él es al mismo tiempo espectador —el que verá el resultado del combate— y uno de los combatientes, que puede ganar o perder.

Michel Foucault

La cumbre del placer sexual es, como la muerte, un espasmo, un estremecimiento muscular. Pero mientras que el orgasmo es tan fugaz que apenas somos —como escribió Jorge Cuesta— “el residuo estéril de su brasa”, en cambio, la muerte logra colmar todos los deseos, aplacarlos por siempre. La fusión física de los amantes es una ilusión instantánea, pero la fusión con la materia que forma el universo es una realidad eterna y fatal; a todos nos está destinada la cópula con el mundo, lo devoramos diariamente, en pequeñas raciones, antes de perdernos en la tierra, en los gusanos y el fuego.

Acaso el sentido último de muchos suicidios se encuentre en la esencia erótica de la muerte. Si parece admirable la sabiduría de Sócrates al beber la cicuta o la de Borges cuando repudiaba la inmortalidad personal, ¿por qué no habrían de serlo también las pulsiones autodestructivas de los poetas, desde Lucrecio hasta Mishima?

Jorge Volpi Escalante (México, 1968) descubre en el extraño suicidio de Jorge Cuesta un acto de conocimiento, acaso de amor, “lógica y rigurosa conclusión” de un poema. “Era la única manera de sustraerse al paso del tiempo —explica—, de iniciar su resurrección. El dios mineral, el dios de la permanencia, tenía que ser, asimismo, un dios de muerte”¹. Tanto como las afirmaciones finales, los instrumentos de investigación que emplea Volpi son asombrosos: la alquimia y la autoexperimentación.

En *El magisterio de Jorge Cuesta*, ensayo ganador del premio Plural 1990, Volpi explica los aspectos químicos y simbólicos del “Canto a un dios mineral”, de tal forma que la obra maestra del poeta se nos presenta como la fórmula alquímica del elixir de la vida. El investigador asume con rigor sacramental la extravagancia de la propuesta, maneja con autori-

dad el saber de brujos antiguos y exhibe la cordedad de otros estudiosos de Cuesta. Para los lectores que siguen hasta el final el ensayo, labor tan ardua como la que impone por sí solo el Canto, la única conclusión posible es, o bien la confirmación de la locura de Cuesta y, por añadidura, la de su intérprete, o bien, la fe en dos inteligencias gemelas.

En cuanto a la autoexperimentación, Jorge Volpi publica la novela *A pesar del oscuro silencio* (Joaquín Mortiz, 1992) introduciendo expresamente, una y otra vez, su obsesión personal por Cuesta. La historia que narra no trata del más oscuro de los Contemporáneos, sino de la pasión por la oscuridad de ese hombre. El protagonista no es Cuesta, sino un biógrafo fanático de éste; poco importan Lupe Marín, Diego Rivera o la hermana Natalia, se explora al poeta a través de un seguidor desconocido, un burócrata, escritor, el autor del libro.

La prudencia aconseja, generalmente, sostener la independencia del libro frente al escritor, de la ficción con respecto a la realidad, excepto cuando el propio autor nos induce expresamente a vincularlos. ¿Cómo evitarlo en este caso, si desde el inicio de la novela se dice repetidamente: “Se llamaba Jorge, como yo, y por eso su vida me duele dos veces”? ¿Cómo, cuando en la cuarta de forros Jorge Volpi se esmera en representar el más famoso retrato de Cuesta, que a su vez sirve de portada? ¿Cómo, si en la narración describe haber escrito el ensayo ganador del premio Plural?

Si Cuesta experimentaba en su propio cuerpo las combinaciones químicas que elaboraba, Volpi se utiliza como vehículo de la filosofía cuestiana, se presta a sí mismo como protagonista de la tragedia del poeta emasculado. La irrupción del autor sirve para superar las limitaciones del acervo histórico y vencer el temor reverencial a Cuesta y a la fidelidad del pasado. Si hemos de confiar en que el autor se ha involucrado al extremo de que pretende ser un mismo Jorge quien escribe y quien es descrito, la obra es una reencarnación voluntaria, un ritual. Así el libro tiene la propiedad de existir como fenómeno literario, relación intemporal, antes de que el lector aparezca. *A pesar del oscuro silencio* es un brebaje que se ha bebido a sí mismo.

Se le puede reprochar al autor la megalomanía, la creación de una sociedad hermética

donde invita a su amigo Eloy —a quien la dedica la novela— y a Alma, amante demasiado ordinaria para un fiel seguidor de Cuesta. Las pálidas referencias autobiográficas casi igualan la extensión de la apasionante tragedia suicida, en una novela que es de por sí apretada.

El autor busca incorporar a su lenguaje la magia del de Cuesta, pero a pesar de la enorme capacidad de Volpi para describir las cosas inaprehensibles —el flujo zigzagante de la música o la elocuencia del espacio bruto—, cuando usa retacería del poeta, las citas quedan zurcidas a la narración o a los diálogos artificialmente, alineadas porque se las aparta del poema. Por momentos Volpi consigue transmitir la inteligencia matérica de Cuesta, pero frecuentemente su obsesión se traduce en un exceso literario, fascinación empalagosa por parlamentos dramatizados, protagonismo trascendental que corrompe el tono realista de la narración.

En resumen, Jorge Volpi parece haber disfrutado su trabajo, se exorcizó con él a costa de los lectores. Así como históricamente la alquimia desapareció por su hermetismo —pues sólo estaba destinada a salvar a unos pocos iniciados—, igualmente, la novela de Volpi lo complace primero a él y a quienes se ven involucrados en el atractivo juego. Esta situación supondría al menos la posibilidad de una literatura extraestética, corporativa, íntima y misteriosa, en algún sentido semejante al propio “Canto a un dios mineral”. Siendo así no tiene sentido proseguir un juicio literario de la obra, más justo y coherente resulta llevar al autor a una ordalía, es decir, someterlo a un proceso consigo mismo para ver si en su rito ha vencido o ha fracasado. El juicio a seguir no precisa de un tercero que lo desencadene, no consiste en introducir la mano de Volpi en agua hirviendo o arrojarlo atado al mar. Para emprender la ordalía, como único medio probatorio basta la confesión del autor: en la narración el protagonista se ostenta portador del conocimiento supremo, de la verdad indiscutible, de la revelación final; él ha afirmado —con Cuesta— que “el sabor de la tiniebla es el propio sentido de la inmortalidad y del futuro”, pues su secreto consiste en aceptar las propiedades trascendentes de la muerte. Cuando repite que “a pesar del oscuro silencio” su amada está presente, probablemente invoca la esencia erótica de la nada. Esa es la verdad revelada por el poeta alquimista a Volpi. Sin embargo, autor-protagonista no es fiel a sí mismo ni a Cuesta, en el penúltimo capítulo de la obra final escupe su derrota, confiesa que la trama lo rebasa, prefiere su historia fragmentada, la triste relación con Alma y el destino que en nada se asemeja a la pasión del legendario Contemporáneo. Nadie que poseyera la verdad sería

¹ Jorge Volpi Escalante, “El magisterio de Jorge Cuesta”. Revista Plural 234, marzo de 1991. p. 40.

Registro de causantes, de Daniel Sada

Nancy Sanciprián

capaz de abandonarla, igual que no se podría abandonar a Dios luego de conocerlo; el escritor no cree en el conocimiento que se le ha revelado, se hace patente que desde el inicio la fascinación fue por la retórica de la muerte, por el misterio antes de resolverlo, por el sexo descuartizado del poeta o el impacto estético de la locura. La vida, como un testigo de Dios, es la prueba absoluta del fracaso del rito, no importa que justo después, en la parte final, presenciemos el suicidio del personaje —idéntico al del poeta—, pues esta vez no se trata de una muerte sino de una dramatización, de un truco de congruencia literaria que pretende redondear la novela, pero es ajeno al misterio. En las últimas páginas el autor había dejado de creer, pero no se atrevió a alterar el destino original, por mero trámite literario prefirió seguir el rito, aunque fingiera.

La interpretación que Volpi hizo de Cuesta es admirable, pero ocultó los resultados de la autoexperimentación. Si bien es cierto que su meta —la tragedia de Cuesta—, quedó resuelta, en cambio no nos reveló el destino, ciertamente distinto, del personaje. Nuevamente el autor se satisface en lo personal, se salva cuando deja de creer en la muerte, pero se salva solo; usa la narrativa como método de conocimiento pero no se compromete con ella como medio de comunicación, ignora a los lectores. A cambio de su egoísmo o su apresuramiento, Volpi no contribuyó a desarrollar la tradición del amor a la muerte, peor aún, no nos heredó una de esas escasas tragedias en las que el protagonista se sustrae a la desgracia. Jorge Volpi está vivo, su personaje está emasculado y muerto, ambos han perdido la ordalía.

Si recapacitamos en que es una intromisión insoportable decirle a un escritor cómo debió concluir su historia —lo cual, según el principio literario, sería materia de otra historia—, digamos, avocándonos sólo a lo que está escrito, que *A pesar del oscuro silencio* es una novela que usa el género narrativo para corroborar una investigación. Contra lo que señala la advertencia contenida en la revista *Plural* en el sentido de que el ensayo "El magisterio de Jorge Cuesta" sirve de sustento teórico de la novela, en realidad ambos trabajos son materialmente "ensayos" respaldados por diferentes métodos de conocimiento. Sin embargo, en el caso del "ensayo narrativo" la castración del poeta se convirtió en la masturbación del novelista, en el orgasmo prematuro de un estudioso. ◇

La reunión de estos diecisiete relatos nos permite apreciar una diversidad de voces acumuladas en una especie de memoria auditiva, que devuelve al desierto la urdimbre de historias insólitas repetidas en alguna velada, recorrido interminable entre suposiciones y certidumbres, revisión de engaños, recuento de habladerías que sólo un oído atento atesora. Sada reencuentra los hilos de la oralidad y con ellos se lía y se deslía, ata y desata un discurso en donde las anécdotas se han cristalizado, en un estilo ciertamente aventurado (desestructuración de la frase, uso despiadado de los dos puntos), y sin embargo notable.

Cultivador del ocio a la manera de Reyes, busca —en esta muestra de su quehacer narrativo— contar lo que imagina, no lo que entiende. Todo sucede en Sacramento, hombres y mujeres van y vienen del desierto, ellos son los causantes, los que pueblan el anecdotario norteno que, no obstante su asimilación en un juego discursivo que en ocasiones llega a ser un "follón piruetero", conseguimos escuchar. Son las voces de los presos en aquel vagón-cárcel que de pronto se desprende del pueblo junto con el casino; de los asombrados dolientes que asisten a los dos velorios de un presidente y al espectáculo de su resurrección ante la viuda azorada; del velador que ya no espera a nadie en El Gavilán; de los tres que discuten sobre la distancia entre dos pueblos; la voz del tipo en el micrófono atentando estúpidamente contra el equilibrista; la de los herma-

nos que se defienden bajo la tibia oscuridad del azar. Palabras contundentes como las del párroco ofreciendo salvación eterna a los restauradores de la campana, o las del enano anunciando el advenimiento de un apocalipsis entre botellas en Charcos de Risa.

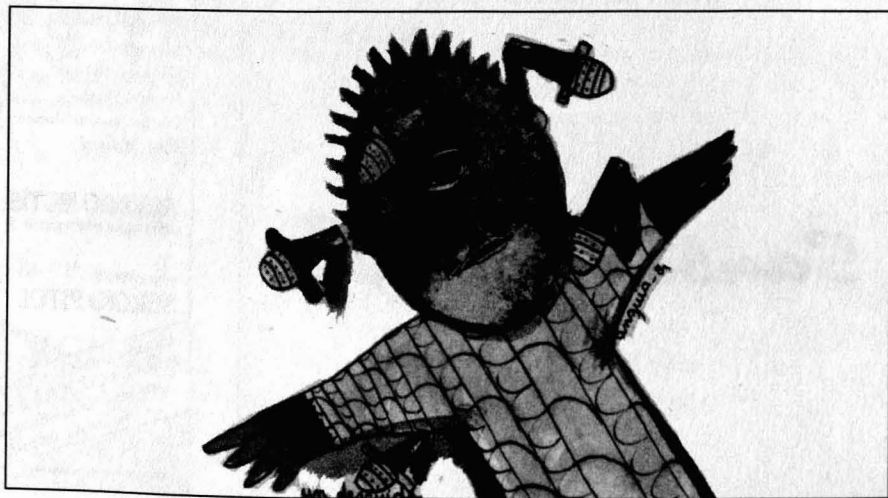
En relatos breves como "Filo de equilibrio" y "La apariencia: una casualidad" es indiscutible la destreza narrativa con la que se recrea un momento de riesgo, de indefinición que atemoriza pero finalmente no atrapa al individuo:

Es que: ya se le antojaba el fin. Debido a la inmediatez se le antojaba correr —tal si hubiera de un infierno— sin importarle el peligro. ¿Muerto a la vista de todos?: cómo el padre? ¿Ni de chiste! Entonces, no le quedaba otra cosa que una quietud manejable. Al contrario y por su bien deseaba ahora más que nunca un arribo calculado, es decir: la otra orilla del momento, del aplauso accidental. [...] El reto es lo que sostiene a lo que puede abismarse.

Daniel Sada (premio Xavier Villaurrutia en 1992) sabe que la capacidad perturbadora de la palabra viva, tocada por la gracia y la imaginación es el material de la cruceta que tiene en las manos. ◇

Daniel Sada, *Registro de causantes*. Joaquín Mortiz, México, 1992, 165 pp.

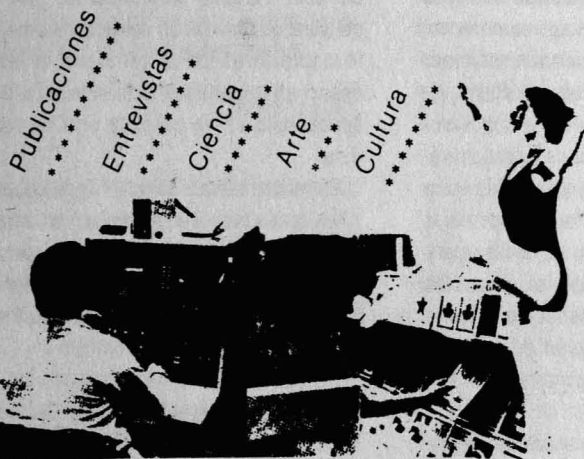
Jorge Volpi, *A pesar del oscuro silencio*. Ed. Joaquín Mortiz, Serie El volador, México, 1992, 118 pp.



GACETA UNAM



Información universitaria



Dirección General
de Información

Se distribuye
lunes y jueves
550-59-06

¿Voces en su biblioteca?
Escúchelas... son las nuevas
voces de México

Voices of Mexico

- El TLC, audaz respuesta de México al proceso de globalización.
- Los bloques regionales surgen, pero ¿lograrán consolidarse?
- ¿Qué estamos haciendo para contrarrestar el desequilibrio ecológico?
- Historia, arqueología, museos... el esplendor de México a todo color

Adquiera el volumen encuadernado con los cuatro números de la nueva época:

659-38-21, 659-23-49 y 554-65-73

Un documento indispensable en su biblioteca... y un bello obsequio para sus amistades.

Publicación trimestral en inglés

CISEUA • UNAM

La revista

Universidad de México

También está a la venta en
todas las sucursales de



TIERRA ADENTRO

NÚMERO
63
ENERO-FEBRERO DE 1993

NUEVA NARRATIVA MEXICANA:

Alvarado, García,
Gutiérrez, Guzmán,
Heredia, Palou,
Padilla, Ramírez Monroy,
Ulloa, Wolfson

ÁLVARO MUTIS: TRIPTICO DE MAR Y TIERRA

ENTREVISTA CON SERGIO PITOL

Un espacio del CONSEJO NACIONAL
PARA LA CULTURA Y LAS ARTES
abierto a los jóvenes creadores
del interior del país...

MUESTRA DE POESÍA JOVEN

Barrenechea,
Catalá, Chávez,
Dominguez
Ventura, Galina,
Martínez Sánchez

OBRA PLÁSTICA DE Sánchez-Juárez y Manrique

MISCELÁNEA NARRATIVA:
BOULLOSA,
CAPETILLO, JUÁREZ,
LARA ZAVALA,
RAMOS,
SELIGSON



Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ha publicado:

Enero-febrero, 1991 ♦ 480-481

Las ciencias en la UNAM

Marzo, 1991 ♦ 482

Poesía brasileña

Abril, 1991 ♦ 483

Depresión y
melancolía

Mayo, 1991 ♦ 484

Comunicación en
México

Junio, 1991 ♦ 485

Las humanidades en la
UNAM

Julio, 1991 ♦ 486

Nuevos caminos de la
astronomía. El eclipse

Agosto, 1991 ♦ 487

Las Naciones Unidas

Septiembre, 1991 ♦ 488

La Independencia
americana

Octubre, 1991 ♦ 489

Poesía norteamericana
contemporánea

Noviembre, 1991 ♦ 490

Retrato de Arturo

Diciembre, 1991 ♦ 491

Desafíos de las ciencias
sociales

Enero-febrero, 1992 ♦ 492-493

Praga. La ciudad mágica

Marzo, 1992 ♦ 494

Crítica de la novela
latinoamericana

Abril, 1992 ♦ 495

César Vallejo

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

La revista *Universidad de México* puede adquirirse en las siguientes librerías

♦ PARNASO COYOACÁN

Carrillo Puerto 2

♦ DISTRIBUIDORA MONTE
PARNASO

Carrillo Puerto 6

♦ LIBRERÍA IBERO

Prolongación Paseo de la Reforma 880

♦ LIBRERÍA GANDHI, S. A.

Miguel Ángel de Quevedo 134