

# UNIVERSIDAD DE MÉXICO

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO / JUNIO-JULIO 2000 NÚM. 593-594

- ◆ **García: El melodrama en el cine mexicano**
- ◆ **Poemas de Casar, Cincotta y Sánchez Mayáns**
- ◆ **Ilustra: Raúl Herrera**

- ◆ **Pascual Buxó: Una mujer sabia del siglo XVI**
- ◆ **Cabeza: El jardín mexicano**
- ◆ **Relatos de Espejo, Figueroa y Martín del Campo**
- ◆ **Guarner y Sotelo: Sobre la práctica médica**

Abril-Mayo 2000

◆  
Núm. 591-592

- ◆ Relatos de Ignacio Padilla  
y Alberto Ruy-Sánchez
- ◆ Poemas de Homero Aridjis  
y Enriqueta Ochoa
- ◆ Teoría del jardín  
por Juan Carvajal

- ◆ Jaime Cárdenas: La institucionalidad  
democrática ◆ Mauricio Merino:  
El servicio civil de carreteras ◆ Jacqueline  
Peschard: El reforzamiento del pluralismo
- ◆ Raúl Trejo Delarbre: Medios  
y democracia ◆ José Valdénberg:  
El cambio político y las elecciones  
del 2000 en México

Entre otros textos

- ◆ Historia, cine, literatura

Llame al número 56 06 69 36 o envíe un fax al 56 66 37 49  
y acudiremos a tomar su suscripción *dentro* del D. F.



Coordinación de Humanidades

**UNIVERSIDAD**  
DE MÉXICO  
REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Director: Alberto Dallal

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

*Coordinador editorial:* Octavio Ortiz Gómez

*Corrección:* Amira Candelaria Webster y Carlos Valdés Ortiz

*Publicidad y relaciones públicas:* Rocío Fuentes Vargas

*Administración:* Mario Pérez Fernández

*Diseño y producción editorial:* Revista *Universidad de México*

*Oficinas de la revista:* Los Ángeles 1932, número 11, Colonia Olímpica, C. P. 04710, Deleg. Coyoacán, México, D. F. Apartado Postal 70288, C. P. 04510, México, D. F. Teléfonos: 56 06 13 91, 56 06 69 36 y Fax 56 66 37 49. Correspondencia de Segunda Clase. Registro doc Núm. 061 1286. Características 2286611212. *Impresión:* Impresora y Editora Infagon, S.A. de C.V., Eje 5 Sur B Núm. 36, Col. Paseos de Churubusco, 09030, México, D.F. *Distribución:* Publicaciones Sayrols, S. A. de C. V., Mier y Pesado 126, Col. del Valle, 03100, México, D. F. y revista *Universidad de México*. Precio del ejemplar: \$30.00. Suscripción por 12 números: \$300.00 (US\$90.00 en el extranjero). Ejemplar de número atrasado: \$35.00. Revista mensual. Tiraje de tres mil ejemplares. Esta publicación no se hace responsable por textos no solicitados. Cada autor es responsable del contenido de su propio texto. Certificado de Licitud de Título número 2801. Certificado de Licitud de Contenido número 1797. Reserva de uso exclusivo número 112-86.

Correo electrónico: [reunimex@servidor.unam.mx](mailto:reunimex@servidor.unam.mx)

Internet: <http://www.unam.mx/univmex>

## Índice

- ◆ 2 ◆ **Presentación**
- EDUARDO CASAR ◆ 3 ◆ **Dos poemas**
- JULIO SOTELO ◆ 5 ◆ **La práctica médica  
en la era de las demandas**
- MARÍA SILVINA PERSINO ◆ 9 ◆ **La representación de la maternidad  
en la obra de Rosario Castellanos  
y Elena Garro**
- BEATRIZ ESPEJO ◆ 15 ◆ **Travesía con un poeta**
- JOSÉ PASCUAL BUXÓ ◆ 18 ◆ **Sabiduría femenina y condena social**
- FERNANDO SÁNCHEZ MAYÁNS ◆ 26 ◆ **Dos poemas**
- DAVID MARTÍN DEL CAMPO ◆ 28 ◆ **San Antonio Blues**
- JOSÉ EDUARDO SERRATO CÓRDOVA ◆ 31 ◆ **Luis Cardoza y Aragón  
inventa a Miguel Ángel Asturias**
- ENRIQUE FRANCO CALVO ◆ 35 ◆ **Presencia de Raúl Herrera**
- GUSTAVO GARCÍA ◆ 43 ◆ **"Me lo dice el corazón"**
- HÉCTOR DANTE CINCOTTA ◆ 50 ◆ **Recuerdo de la casa de Montevideo**
- HÉCTOR PEREA ◆ 52 ◆ **Jugarse el cuero bajo el brío del sol**
- MARIO ENRIQUE FIGUEROA ◆ 57 ◆ **Un amor del año 2000**
- PABLO YANKELEVICH ◆ 60 ◆ **Nosotros y los otros:  
Vasconcelos en Uruguay y Chile**
- ALEJANDRO CABEZA ◆ 63 ◆ **El jardín mexicano  
hacia el nuevo milenio**

### LA EXPERIENCIA CRÍTICA

- VICENTE GUARNER ◆ 69 ◆ **La enfermedad como concepto  
y como aflicción propia**
- ÓSCAR SALAS GÓMEZ ◆ 71 ◆ **No valen las musas**
- JUAN JOSÉ BARRIENTOS ◆ 73 ◆ **Borges en Argentina**
- ◆ 75 ◆ **Colaboradores**

# Presentación



**A**rduas, tenaces, intensas han sido las jornadas electorales. Quizás por primera vez en la historia de México el lapso se prolongó ese número amplio de meses en el que, con demasiada anticipación, algunos candidatos y partidos entraron en campaña. Muchas encuestas, fintas, presentaciones en público, debates; una enorme cantidad de tensiones y, a veces, impropiedades... No cabe duda de que la apertura democrática en el país no sólo ha creado una novedosa situación histórica sino también ha puesto a prueba tanto a dirigentes políticos y funcionarios como a la enorme red de medios de comunicación implementados estratégicamente para cubrir el fenómeno. Otro aspecto importante —que parece haber sido ignorado en los comentarios y discusiones— es la cuantiosa suma de gastos que, como siempre ocurre, ha pesado sobre las espaldas de los ciudadanos comunes y corrientes. Esta prolongada suma de situaciones nos lleva a reconocer la conclusión indiscutible: el verdadero héroe de la jornada es el pueblo, el conjunto de ciudadanos que, en una inesperada politización que le otorgan las circunstancias, promueve con talento la observación de los personajes y los protagonistas de las actividades electorales. En efecto, tras muchos años de letargo, indolencia, ignorancia o sencillamente ausencia de ganas de “agarrar al toro por los cuernos” en las cuestiones electorales, los ciudadanos, no obstante que a veces fueron ignorados por candidatos y medios, emitieron sus silenciosos o elocuentes veredictos sobre los avatares electorales. Resulta evidente que el ciudadano mexicano, en edad de elegir, debe y puede dar fe de lo ocurrido; es el único que ha de detectar con conocimiento de causa el saldo, positivo o negativo, de estas jornadas que son nuevas para el siglo XX y prometedoras para el XXI. ◆

# Dos poemas



EDUARDO CASAR

## Fábula de la anguila y el pulpo

Algo le da a las cosas un clima de alberca,  
un aire a cloro y sal se desprende de la luz que quisiera  
mirar a través de las cosas.

Algo pasa en el fondo.

El pulpo se recarga y se mueve despacio y tercamente,  
como si quisiera desprenderse de la idea  
de una almohada que le está molestando.

La anguila lo vigila, cabecea también  
y se va irguiendo para mirar qué pasa.  
El pulpo abre sus dos brazos más llenos  
y la anguila le toca con su boca más breve  
los labios duplicados en el centro del pulpo.  
Éste cierra los brazos que le quedan  
en torno de la anguila y no le deja más  
camino que tensarse e insistir en el pulpo,  
y no dar sino a veces marcha atrás.

Los dos se están moviendo, lubricados y vibran,  
convertidos en un solo animal que nos explica  
por qué se mueve el mar.

## Presente La otra

Agarrar a la sombra por los hombros.  
Encararla. Decirle sombra recuerda que eres mía.  
Argumentar con ella. Escuchar  
sus razones oscuras,  
pulir los argumentos  
y tratar de que adopte nuestra cara.

Poco a poco  
convencer a la sombra de volverse un espejo.

Y luego darse cuenta de que no tiene caso  
el esfuerzo invertido (ni el precio del espejo)  
porque al pasar el tiempo nos desaira la sombra.

Porque tanta insistencia, durante tanto tiempo,  
la fue volviendo noche. Y desaparecemos  
cuando lo cubre todo.

# La práctica médica en la era de las demandas

♦  
JULIO SOTELO

La ocasional desconfianza del paciente hacia su médico es un fenómeno novedoso que daña severamente la tan valiosa relación entre ambos. Tal recelo ha alcanzado niveles alarmantes en ciertos países y en algunos casos se ha convertido en auténtica hostilidad y en interposición de demandas millonarias que han propiciado el debut de los facultativos en las minutas cotidianas de las cortes judiciales, cuando deben responder a cargos de negligencia y práctica inadecuada de la medicina en perjuicio del enfermo.

Resulta curioso que sea ahora, cuando el médico se halla tan impresionantemente armado de conocimientos y respaldo tecnológico, y la investigación biomédica contra muchas enfermedades obtiene sonoros triunfos, el periodo en que con mucha mayor frecuencia el facultativo es impugnado violentamente por sus pacientes. Las razones de este nuevo fenómeno se han analizado desde muy variadas perspectivas. En mi examen del asunto, aprecio dos orígenes del mismo: uno conceptual y otro económico.

El conceptual se vincula con el hecho de que, para el público, la medicina ofrece a menudo lo que en la práctica no puede cumplir. La imagen popular de la ciencia médica moderna comprende la sapiencia, la certidumbre y la infalibilidad. La idea al respecto que comparte la sociedad en general es que la disciplina en cuestión ha doblegado y subyugado a casi todas las enfermedades, salvo contadas excepciones, como varias formas de cáncer o el síndrome de inmunodeficiencia adquirida, de sobra conocidos. Los deslumbrantes éxitos de la medicina en el siglo XX han contribuido a divulgar la creencia de que son contadas las enfermedades que resta vencer a la inmensurable sabi-

duría actual. Tal es la imagen popular de la ciencia médica. Pero la realidad es muy distinta: la medicina más vanguardista de la actualidad, una vez eliminadas o reducidas a su mínima incidencia las más frecuentes enfermedades de antaño, sólo conoce bien algunas de las enfermedades actuales, ignora profundamente otras muchas y no cuenta con información sobre las interacciones de muchos mecanismos complejos que causan padecimientos. Usa racionalmente varios medicamentos, pero también aplica cotidianamente otros cuyos poderes activos y efectos se le escapan en gran medida, aunque sepa que de una forma u otra alivian una determinada dolencia. Con excepción de las enfermedades infecciosas y parasitarias, respecto de las cuales nuestros conocimientos y logros son razonablemente amplios, aunque acusen considerables lagunas, sobre todo en cuanto al tratamiento de afecciones virales, nuestro entendimiento de muchos males congénitos, degenerativos, tumorales y autoinmunes va del nivel pobre al francamente nulo. El conocimiento de procesos de enfermedad y tratamiento de estos padecimientos casi en ningún caso es excelente, en algunos es bueno, en otros pocos aceptable y en muchos pobre, hasta rayar en franca ignorancia en no pocos de ellos. La investigación científica, en los escasos años que tiene de practicarse formalmente en la medicina, ha generado millones de datos e informes fragmentarios con los que se ha ido elaborando la estructura del quehacer médico moderno. Pero a propósito de los grandes problemas médicos actuales, sólo se cuenta con datos aislados, algunos enciclopédicos, otros prácticos, varios triviales y otros más francamente valiosos para el combate de una enfermedad. Si algo nos ha enseñado la ciencia es lo



aún limitado de nuestros conocimientos y lo complejo de los mecanismos relacionados con la vida misma, o sea con la biología. Nos ha enseñado que todavía falta mucho para comprender los procesos básicos de una sola célula, aunque respecto a su replicación, metabolismo, ultraestructura y función poseamos ya millones de piezas de información.

Un adicional conocimiento novedoso aportado por la ciencia es que todo en la biología se lleva a cabo en virtud de interacciones de la máxima complejidad y conforme a un ritmo caótico —en términos modernos interacciones no lineares—, antes bien que, como suponíamos hace pocos años, un vaivén ordenado y predecible de causa-efecto. Esta complejidad nos revela que la medicina se encuentra ahora sólo en el umbral del conocimiento y de ninguna manera, como la gente supone, en posesión del mismo. Seguramente faltan varias decenas de años de intensa investigación para que la medicina alcance niveles satisfactorios de saber y eficiencia.

En clara desventaja con otras profesiones como la ingeniería y la física, donde la ciencia ha registrado impresionantes avances tecnológicos, la medicina atraviesa múltiples recodos donde su objeto de trabajo, la enfermedad, apenas se conoce, entre otros motivos porque los médicos nos decidimos a estudiar el objeto más complejo del universo: el hombre. La información aún limitada y pobre que poseemos sobre la fisiología y la patología es una realidad incontrovertible, en evidente contraste con su espejismo, que es la idea del público no docto acerca de ella. A esta ilusión contribuyen tres factores: la imagen sobrevalorada que el sujeto elabora en forma instintiva y primitiva de

quien se ocupa de su salud; la arrogancia y a veces soberbia que con gran frecuencia ostentamos los médicos en nuestro trato con el enfermo, que induce la falsa idea de que somos absolutos poseedores del conocimiento necesario para restablecer la salud, debido a lo cual el paciente tolera a veces maltratos y displicencia, con la esperanza de que a final de cuentas va a curarse; la costumbre de algunos médicos de cobrar como si curaran siempre y, por otro lado, la expectativa del paciente de que gasta para curarse, pese a que en cuanto esto último no hay total certidumbre. Cuando esto no ocurre y persiste

la enfermedad, se genera resentimiento y hasta ira contra el médico.

El mecanismo psicológico que se produce al respecto es sencillo, sobre todo analizado en términos estrictamente comerciales: si alguien desea comprar un automóvil, calcula ventajas de marcas y modelos e investiga precios y ofertas; como para la mayoría de los seres humanos comprar un automóvil significa un desembolso importante, seguramente a cambio de él exigirá que el auto esté impecable, de acuerdo con las reglas más elementales de trato al consumidor. Así, el auto adquirido no deberá tener defecto o falla alguna. Por su lado, el vendedor se cerciorará de que la cantidad de dinero recibida sea la acordada y que, en su caso, el cheque o la tarjeta de crédito con que se efectúe el pago tengan fondos suficientes para ello. Estas simples bases mercantiles operan con eficiencia en todos los ámbitos de la actividad humana, desde el comercio hasta el pago por servicios profesionales; sólo cambia el objeto de compraventa.

En el caso de la medicina, el enfermo pretende comprar el restablecimiento de su salud, y aquí se inician los problemas, pues la salud es algo que los médicos con enorme frecuencia no podemos vender. Pese a ser conscientes de este pequeño inconveniente, en un sinnúmero de ocasiones, sobre todo en la medicina altamente tecnocratizada, damos la impresión al enfermo y a sus familiares de que, como contamos con impresionantes aparatos que emiten señales indescifrables para ellos, sí podemos restituirles la salud, ya que en el escenario tecnológico lucimos francamente omnipotentes. Esta impresión desfigurada que perci-

be el enfermo, y que nosotros consentimos en presentar, se refuerza hasta alcanzar niveles de certeza cuando los familiares del enfermo tienen que pagar elevados recibos de honorarios del médico y de servicios vinculados con la parafarmacia para atender al paciente.

Esta mezcla de realidad y fantasía hace surgir concepciones y anhelos infundados que resultan comprensibles en el enfermo, pero que inconscientemente e indebidamente alienta al médico, y que son fuente de las frecuentes insatisfacciones del paciente al apreciar, al final de cuentas, que el curso de la enfermedad no fue alterado por la participación del médico y su equipo, o al menos no como él lo esperaba.

En un capítulo paralelo se encuentra la temible expresión *negligencia médica*, ahora tan usada en cortes judiciales. El médico, igual que cualquier ser humano, puede equivocarse, y lo hace con frecuencia, pero también acierta y es agente indispensable de curación, alivio y mejoría de un buen número de enfermos. Pero este antecedente no cuenta cuando se le acusa de negligencia, es decir cuando se equivoca en el diagnóstico de un padecimiento o en la terapia destinada a combatirlo, en detrimento del paciente. El término negligencia no se usaba en la época premoderna de la medicina pese a que, visto a la luz actual, en esa época el galeno se equivocaba con mayor frecuencia. ¿Por qué ahora, cuando los beneficios de la medicina científica están a la vista de todos y cuando, en general, el facultativo acierta muchas veces más de las que se equivoca, es cuando cada día más médicos son acusados de negligencia? Sin pecar de simplificación, pienso que la más importante causa es económica y que se complica por el malentendido originado por cierta elevada dosis de arrogancia que tiende a ofrecer con la medicina curaciones que no puede garantizar.

Antes, la gente sabía que el médico era un catalizador, un personaje bien intencionado que haría lo posible para ayudar al enfermo a sobreponerse a su enfermedad y lo aliviaría en lo posible, mientras la naturaleza hacía lo propio en el curso natural del padecimiento, y que llevaba al enfermo a la muerte o bien a recuperar la salud, que afortunadamente era mucho más frecuente que lo anterior. Así, todos quedaban contentos, sea cual fuere el curso del mal. Si el enfermo se curaba, quedaba agradecido por el apoyo, la mediación y a los remedios brindados por el médico; si, en vez de ello, el enfermo moría, los familiares también guardaban gratitud al médico por las mismas razones. En resumen, la respetable posición del médico era invulnera-

ble, cualquiera que fuese el desenlace de la terapia. Se trataba de la época romántica de la medicina. El médico, por su parte, siempre era cauteloso en sus diagnósticos —con frecuencia extravagantes o inventados, aunque nunca se extralimitaban— y respetaba en absoluto la naturaleza, respeto que transmitía a los enfermos y sus familiares. Así infundía optimismo y esperanza en cuanto a que, de acuerdo con el curso propio de la enfermedad y desde luego con ayuda de los remedios administrados, el trance tendría un final favorable. Como todos los seres humanos sólo nos morimos de la enfermedad que nos va a matar y sólo nos morimos una vez, es previsible que ante las múltiples dolencias que todos padecemos a lo largo de la vida tendremos una razonablemente buena evolución. Ésta es una regla elemental y cierta sin excepción, aunque también obvia y simplista; pese a esto último, el médico moderno con frecuencia lo olvida, y peor aún, también el enfermo.

Aunque desde luego el facultativo ha de cobrar, pues se sobreentiende que tiene ambiciones y expectativas, y que en ningún momento de su formación hizo votos de pobreza, no necesariamente debe ser rico ni cobrar sumas exuberantes sólo porque su paciente lo es. El médico antiguo cobraba en el entendido de que era un intermediario entre fuerzas biológicas superiores a él, a su arte y a su ciencia, y de que en todas las enfermedades administraría remedios bienintencionados destinados a acelerar los procesos naturales que el organismo del paciente llevaría a cabo



en su lucha contra la enfermedad. El médico no pretendía dominar la naturaleza. Así las cosas, la sociedad siempre agradecía su intervención, le asignaba un lugar preponderante y le reservaba una digna retribución económica por su esfuerzo. En la práctica posmoderna de la medicina, la eficacia del facultativo es incomparablemente superior, pero con frecuencia su imagen es la de un empresario. El enfermo sigue teniendo fe en el galeno, pero su relación con él es distinta. Ahora el paciente trata con el médico y sus equipos, con el médico y sus colegas, especialistas y ayudantes, con el médico y con todos los cuantiosos gastos que el disfrute de su tecnología originan.

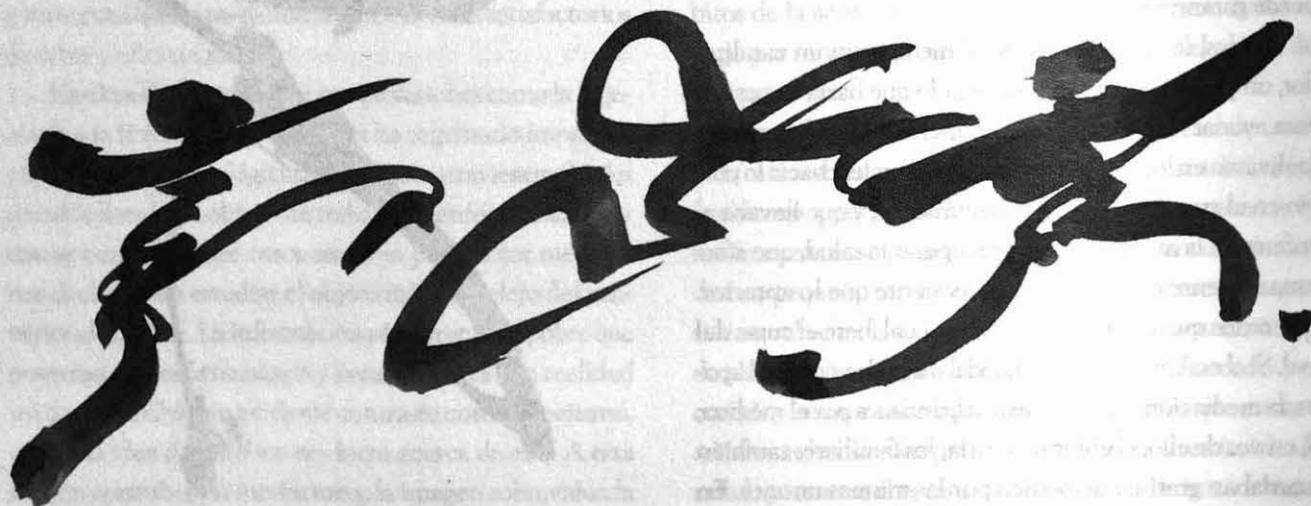
El enfermo considera que en ocasiones el médico podría curar fácil y económicamente su molestia; sin embargo, la aborda mediante un torrente de estudios, análisis e interconsultas. Si el paciente se cura, sospecha que lo consiguió a un alto precio, y si no se cura, termina francamente irritado. En ambos casos la imagen del médico llega a quedar muy mal. Y es que muchos profesionales de la medicina menosprecian la capacidad de una persona inteligente, aunque desconocedora de quisicosas médicas, para juzgar en términos económicos y técnicos los servicios recibidos. Si cualquiera hace una evaluación ponderada sobre un abogado, contador o arquitecto, aunque no sepa un ápice de leyes, contaduría o arquitectura, ¿por qué no habría de ocurrir lo mismo respecto a un médico?

El debut inevitable, aunque aún caótico de la mercadotecnia en la medicina ha acarreado beneficios legítimos y bien ganados, pero ha traído aparejadas nuevas circunstancias, algunos abusos, limitaciones y actuaciones no bien reglamentadas que originan nuevos problemas que aquejan

a la medicina toda. Con seguridad esta etapa crítica, que casualmente formó parte de la época de oro de la medicina científica, será superada. De parte del médico, con dosis generosas de modestia académica, sinceridad y talento científico, que buena falta hacen en nuestros tiempos complicados en parte por la mercadotecnia materialista. Brindar al enfermo mejor información sobre los avances y limitaciones de la medicina, el refinamiento de conceptos como *decisión informada*, *costo-beneficio* y las posibilidades de aplicación de los mismos le revelará que la disciplina aún padece enormes limitaciones para entender y tratar muchas enfermedades, que una de éstas será la causa de muerte de todos y cada uno de los seres humanos y que contra ella el facultativo más sabio no podría hacer nada más que aportar con su ciencia algún alivio y comodidad para permitir que la muerte, como proceso inevitable, llegue con el menor dolor y sufrimiento posibles. Mientras esto ocurre, el médico, con la mira siempre puesta en el beneficio del enfermo y nunca en el suyo propio, podrá cumplir, mediante toda la ciencia y tecnología a su alcance, el viejo, viejísimo dogma siempre vigente que reza así: "El buen médico a veces cura, a veces alivia y siempre consuela." Sin importar cuánto avance la ciencia biomédica al curar cada vez más enfermedades, este principio nunca perderá validez. ♦

#### Bibliografía

- Gadamer, Hans-Georg, *Philosophie de la santé*, Grasset-Mollat, 1993.  
 Laín Entralgo, Pedro, *Cuerpo y alma*, Espasa (Universal), 1991.  
 Mayer, R., *History of Medicine*, Thomas, 1960.



# La representación de la maternidad en la obra de Rosario Castellanos y Elena Garro

♦  
MARÍA SILVINA PERSINO

La posición crítica frente al papel de la maternidad va adquiriendo diferentes matices a través de la obra narrativa y dramática de Rosario Castellanos. Se podría hablar de un proceso cuyo primer estadio es el de *Balún Canán* (1957) y *Oficio de tinieblas* (1962), donde se denuncia el estado de opresión en que vive la mujer mediante una voz narrativa que no condena ni ensalza, sino que simplemente expone los hechos. ¿Qué valor se adjudica a la maternidad en el mundo representado en estas novelas?: “La mujer mexicana no se considera a sí misma, ni es considerada por los demás, como una mujer que haya alcanzado su realización si no ha sido fecunda en hijos, si no la ilumina el halo de la maternidad”, declara Rosario Castellanos en “La abnegación: una virtud loca”. En *Balún Canán* y *Oficio de tinieblas* hay personajes femeninos que viven de acuerdo con estos valores. Parecería haber una escala de circunstancias según las cuales la mujer es valorada, que de lo óptimo a lo pésimo serían: 1) concebir un hijo varón, 2) concebir una hija mujer, 3) concebir un hijo bastardo y 4) ser estéril. En las obras literarias referidas se perciben varios tipos femeninos que reaparecen y que se basan en esa suerte de clasificación. Dos son despreciados por la sociedad: la mujer estéril y la mujer soltera preñada, y otro constituye el modelo a seguir: la madre —mejor si es de hijo varón—, que es además esposa.

Así, en *Balún Canán*, Juana es esposa de un hombre importante de la comunidad, a quien no ha podido darle descendencia: “Juana no tuvo hijos. Porque un brujo le había secado el vientre. Era en balde que macerara las hierbas que le aconsejaban las mujeres y que bebiera su infusión. En balde que fuera, ciertas noches del mes, abra-

zarse a la ceiba de la majada. El oprobio había caído sobre ella” (107-108). Juana valora el hecho de que su marido no la haya repudiado: “Ella porque era humilde y le guardaba gratitud, pues no la repudió a la vista de todos, sino en secreto...” (107).

Este tipo de personaje reaparece en *Oficio de tinieblas* con Catalina, también ella una mujer indígena incapaz de concebir y agradecida con su esposo, Pedro Wilkinson, por no haberla repudiado. Esta mujer siente que la comunidad la desprecia o, en el mejor de los casos, la compadece, tal como se percibe en sus reflexiones expresadas por la voz narrativa: “¿Acaso ella era culpable de no tener hijos? ¿A qué medio, por doloroso, por repugnante que fuera, no había recurrido para curarse? Todos resultaron inútiles. Tiene la matriz fría, diagnosticaban, burlándose, las mujeres. Estaba señalada con una mala señal. Cualquiera podía despreciarla” (32). Su obsesión por la esterilidad se intensifica a lo largo de la novela hasta hacerla perder la cordura.

La historia de Catalina se enlaza con la de la joven Marcela, quien muy al comienzo de *Oficio de tinieblas* concibe un hijo al ser violada por Leonardo, un ladino. Ese hijo bastardo resulta providencial para los planes de Catalina, quien, al casar a Marcela con su hermano retardado, se deshace de una vez de la responsabilidad de cuidarlo, le da padre legítimo al niño y se apropia de éste para criarlo como su hijo. Este último hecho y la posterior sacralización de la maternidad son lo que, en última instancia, lleva a Catalina a la demencia y a permitir el sacrificio del niño en la cruz.

Por otra parte, como ya he dicho, según las normas sociales señaladas, la máxima perfección de la mujer se al-

canza con el hijo varón. En *Bahín Canán*, Zoraida, la esposa de César, es madre de un niño y una niña. La hija —narradora de la primera parte de la novela— percibe indiferencia por parte de su madre y ha encontrado un cuaderno donde un indio relata la historia de su tribu en relación con la familia Argüello, los patronos. Su madre la sorprende leyéndolo y se vuelve obvio lo que siempre había sabido:

Una sombra, más espesa que la de las hojas de la higuera, cae sobre mí. Alzo los ojos. Es mi madre. Precipitadamente quiero esconder los papeles. Pero ella los ha cogido y los contempla con aire absorto.

—No juegues con estas cosas —dice al fin—. Son la herencia de Mario. Del varón (60).

Más tarde, la nana india anuncia a Zoraida la decisión de los brujos de que su hijo ha de morir. Zoraida siente que perderá su razón de vivir, lo cual no oculta ni disimula siquiera frente a su hija que escucha estas palabras: “Si Dios quiere cebarse en mis hijos... ¡Pero no en el varón! ¡No en el varón!” (250).

Este mismo desprecio por la hija mujer como producto imperfecto se encuentra también —aunque en forma menos explícita— en *Oficio de tinieblas*. Volviendo a la historia de Marcela, su madre Felipa está castigándola, al fin de la jornada, por retrasarse y volver sin la mercadería para vender ni el dinero de su venta —en verdad no sabe que su hija ha sido violada por Leonardo ese día—. Catalina —quien se sugiere luego que, gracias a sus poderes especiales, ha presentido lo ocurrido a Marcela— intercede y declara su deseo de hacerse cargo de la muchacha. La madre muestra indiferencia y permite que Marcela quede “ajenada”, como se dice en su localidad. Felipa apenas sentirá cierta molestia, algo más tarde, al no obtener ventaja económica de la boda que Catalina organiza para casar a Marcela con su hermano débil mental.

Por otra parte, el mismo ladino que violó a Marcela, Leonardo, es el esposo de Isabel, con quien constituye una familia acomodada y prominente de Ciudad Real. Isabel tiene una hija de su primer matrimonio, Idolina, con la que sostiene una relación conflictiva. La muchacha no perdona a su madre por haberse casado con Leonardo, de quien se sospecha que ha asesinado al padre de la niña para quedarse con Isabel y su fortuna. La hija odia a su madre y a su nuevo marido, al que considera instrumento de merecido castigo para Isabel (76-78). Siendo adolescente, debido a un acceso de rabia contra Leonardo, queda paraliza-

da y postrada en cama. Años más tarde, su enfermedad se revela un mal psicossomático, producto del conflicto emocional que sufre y mecanismo, además, empleado para torturar a su madre y lograr la ruptura del matrimonio. Así ocurre, por lo que, de alguna manera, Isabel sacrifica su matrimonio por su hija. Sin embargo, en cuanto puede, empieza a delegar en otros el cuidado de Idolina, por miedo a sus duros reproches. Isabel abandona todo intento de diálogo con ella y emocionalmente se aleja tanto de su hija como de Leonardo (85). Lo pierde todo, pues ha antepuesto, muy a su pesar, su papel de madre al de esposa.

Hasta este punto de la lectura, hemos visto que los personajes femeninos de Castellanos sufren debido al significado atribuido socialmente a la maternidad. Zoraida y Catalina son mujeres cuya vida cobra sentido únicamente en virtud del hijo varón —biológico en un caso y adoptivo en el otro—. Se trata de la simple descripción de un orden social y no es posible asegurar que la voz narrativa de estas novelas manifieste una crítica o una condena al mismo. Una y otra vez el narrador en tercera persona se fusiona con el pensamiento del personaje y nos transmite, en un libre discurso indirecto, las reflexiones de esas mujeres que están muy lejos de tener conciencia de la injusticia de que son objeto.<sup>1</sup> Es cierto que, en *Bahín Canán*, el cambio de narrador, y por lo tanto de perspectiva, permite crear cierto espacio de crítica indirecta al dar voz al dolor que el desprecio de Zoraida provoca en su hija. Sin embargo, las referencias a la maternidad en las novelas de Castellanos cobran, por supuesto, un carácter diferente al ponérselas en relación con sus ensayos. Éstos proporcionan el contenido ideológico ausente en las novelas. Por ejemplo, los comentarios en “La mujer y su imagen” son lacerantes: “La preñez es una enfermedad cuyo desenlace es siempre catastrófico para quien la padece... [y luego del parto] ¿El precio está pagado? No por completo aún. Ahora el hijo va a ser el acreedor implacable. Su desamparo va a despertar la absoluta abnegación de la madre” (16). La maternidad es, según Castellanos, la única forma de redención que la mujer encuentra —o cree encontrar— en la sociedad patriarcal (“La abnegación: una virtud loca”).

Me referí antes a la relativa neutralidad con que se mostraba un estado de cosas injustas en estas dos novelas.

<sup>1</sup> Un ejemplo de la neutralidad de la voz narrativa sería el comentario de Isabel sobre su primer marido, traspuesto a un narrador en tercera persona: “Era un hombre débil y eso lo explicaba todo. Y mujeres como Isabel no perdonan la debilidad. Aprecian como signo de hombría el fute con que el macho doblega a la hembra y guardan el recuerdo de las humillaciones entre las reliquias de amor” (*Oficio de tinieblas*, 76).

En la obra de teatro *El eterno femenino*, se advierte un gran cambio al respecto. Mediante un discurso cáustico se busca dismantelar las instituciones y prácticas sociales que llevan a definir la pretendida esencia femenina: la virginidad, el matrimonio, el hogar, la negación de las ambiciones personales y, lo que nos interesa hoy, la maternidad.

Sin embargo, es importante hacer notar que, entre las novelas mencionadas y la obra de teatro, la autora ha dado un paso fundamental: la adquisición del humor y la ironía en *Álbum de familia*, que luego persistirán y se harán aún más demoledores en *El eterno femenino*. Asimismo, ya en el volumen de cuentos se abandona el ámbito rural de las novelas y entramos en el mundo de la gran ciudad moderna donde, sin embargo, si bien con un tono muy diferente, la cultura se repite a sí misma. "Cabecita blanca" es, de los tres relatos del volumen, el que se centra en el tema de la maternidad. La protagonista es Justina, una señora de edad cuyos hijos son ya seres adultos. En el cuento se refiere una situación irónica constante, ya que el lector advierte hechos que la mujer del cuento no percibe y así se ridiculiza su miopía interpretativa. Por supuesto que, para representar esta distancia irónica, los razonamientos y planteos de la señora mayor se llevan al extremo de la farsa. Es con el sarcasmo como la crítica mordaz de Castellanos adquiere una voz. En efecto, si, tal como en las novelas, la voz narrativa de "Cabecita blanca" adopta el punto de vista de sus personajes y se fusiona con ellos, la gran diferencia consiste en que en el cuento no "creemos" las palabras del narrador, pero la cari-

caturización —y ya no el realismo— nos obliga a decodificar su discurso en un registro sarcástico.

Justina encarna a la mujer que ha sacrificado todo por sus hijos y su marido, y que ha recibido en respuesta ingratitud. Sin embargo, no en todos los casos, ya que eso no pasa con su adorado Luisito. Una de las hijas, Lucrecia, tiene dos hijos y su marido la ha abandonado; la otra, Lupe, no se ha casado y vive con su madre. Pero, desde la perspectiva esta última, ellas ya no la necesitan, o al menos no la necesitan tanto como Luisito, que no se ha casado: "Porque así como se había desentendido de Carmela y como estaba dispuesta a abandonar a Lupe (eran mujeres, al fin y al cabo, podían arreglárselas solas), así no podía sosegar pensando en Luisito, que no tenía quien lo atendiera como se merecía" (63). De ese modo, salta a la vista la preferencia por el hijo varón en esta madre paradójica y típica: abnegada y absorbente, nutriente y egoísta. Esto nos recuerda una vez más las palabras de Castellanos en "La abnegación: una virtud loca": "...la abnegación ¿es verdaderamente una virtud?... He observado en las abnegadas una excesiva complacencia, un evidente disfrute de este estado, lo que hace lícito suponer que sus esfuerzos no se dirigen tan certera y completamente hacia el bien del otro como hacia el propio bien..." (261). Por medio del humor, la escritora nos muestra la vida trágica de esta mujer que no se da cuenta de lo que para el lector es obvio: que sus hijas llevan una vida algo promiscua, que su hijo es homosexual y que, en vida, su esposo la engañaba con la secretaria de éste.



Este tono sarcástico se intensifica en *El eterno femenino*. Como sabemos, esta obra de teatro reúne una sucesión de escenas que presentan distintos aspectos de la vida femenina actual y la del pasado. El texto apela a la sensibilidad del lector-espectador a través del humor y la ridiculización de las situaciones que describe y, lo mismo que en "Cabequita blanca," señala la complicidad de la mujer para que se produzca su condición sumisa. En la representación de *El eterno femenino*, el código visual de la puesta en escena acabaría multiplicando el elemento fársico y, en consecuencia, la fuerza de la ironía subyacente en el texto, especialmente en "La anunciación" (primer acto), abundante en acotaciones escénicas que incorporan un rico lenguaje corporal y gestual. La escena se concentra en lo que en un principio parece ser un abismo generacional, pero que termina transformándose en una relación de complicidad entre madre e hija, decididas a perpetuar los roles tradicionales. Al mismo tiempo, se hace hincapié en los beneficios que las mujeres reciben a cambio de su abnegación (y que en última instancia provocan su tendencia a asumirla). Lupita y su madre están muy lejos de la dureza y la indiferencia, del lazo cortado entre Marcela y su madre Felipa, o entre Zoraida y su hija, la pequeña narradora de *Balún Canán*. Seguramente esto tiene que ver con el hecho de que la acción se sitúa en el ámbito urbano de un México moderno, donde la distancia impuesta por el respeto a los padres se ha acortado y, sobre todo, con que la obra obtiene comicidad en el patetismo de las dos generaciones que conservan un mito de autodestrucción. La complicidad entre madre e hija en esta escena de "La anunciación" se sugiere como el único camino que, aunque sea a través del sometimiento, puede crear un vínculo emocional significativo entre ambas.

El abismo generacional queda salvado en el momento en que Lupita se rinde ante la presión de su madre y abraza los valores sociales que ella le impone. Así, la joven convierte su incipiente embarazo en una base de operaciones desde la cual puede hacer a su marido objeto de extorsiones domésticas. Por un instante, la mujer abandona su posición de víctima y aprovecha el ilusorio pedacito de



poder otorgado por su "estado". El precio de ello consiste en asumir la preñez como un estado necesariamente desagradable, que afea a la mujer y la vuelve en contra de su marido, quien tiene la suerte —y la culpa— de no pasar por esos sufrimientos. Gracias a su madre, perpetuadora del mito, Lupita se siente y se ve ciertamente descompuesta, después del vómito provocado por una bebida repugnante, el cabello calculadamente desgrefñado y una bata suelta que, al asegurar libre espacio al futuro hijo, borra los provocativos contornos de Lupita. Está clarísimo que, de allí en adelante, su vida sexual, que había comenzado de manera algo promisoria, quedará para siempre postergada y anulada. Una vez que el marido se va desesperado para satisfacer un antojo imposible de Lupita, la escena termina con la madre que sabiamente le dice: "Como ves, no hay felicidad comparable a la de ser madre, Lupita. Aunque te cueste, como en muchos casos, la vida. Y siempre, la juventud y la belleza. Ah, pero ser madre... ser madre..." (45-46). Tal vez lo más interesante del asunto sea la insistencia en la complicidad de la mujer en la construcción de esa imagen sagrada de la maternidad, que es uno de los pilares que mantiene subyugada a la mujer en una sociedad dominada por hombres.

Para que no quepa duda de la continuidad de la tarea femenina en la perpetuación de la tradición, dos escenas más tarde, en "Crepusculario", vemos a esta misma Lupita ya convertida en madre madura. En el diálogo con su hija, quien, como ella misma muchos años antes, intenta rebelarse contra las normas establecidas, vemos hasta qué

punto Lupita ha aprendido bien su papel. Ante la insistencia de su hija en estudiar en la universidad, ella se niega en nombre de lo que debe permanecer inmutable: "Porque no vas a ser distinta de lo que fui yo. Como yo no fui distinta de mi madre. Ni mi madre distinta de mi abuela" (61). Tanto en esta obra de teatro como en "Cabecita blanca", la verdadera víctima es la hija, y la victimaria la madre, quien, escudada en su abnegación como justificación absoluta, condena a la hija a desempeñar el papel social que a ella misma se le había impuesto antes. Sin embargo, se perciben algunos cambios en esta segunda escena que podrían apuntar a la posibilidad de una transformación. Por un lado, Lupita-madre parece consciente de la transacción cultural a la que se ha sometido: "¿Aburridísimo ser decente? Nunca había pensado yo en eso. Sí, creo que sí; pero tiene sus compensaciones" (58). La compensación consiste en ser llamada "señora" y no ser mirada con lástima, como le ocurre a una solterona, o con desconfianza, como le sucede a una mujer de dudosa reputación. Por otro lado, esta Lupita-hija no sucumbe tan rápidamente a las exigencias de la madre. La escena termina con un *crescendo* en la discusión entre ambas, lo que podría hacernos pensar que la segunda Lupita, todavía soltera y sin hijos, va a plantear su vida de una manera distinta a la de su madre y su abuela.

Kirsten Nigro sugiere que *El eterno femenino* constituye un texto de transición en el panorama del teatro mexicano feminista, ya que sirve de enlace entre obras dramáticas en donde se mostraba de manera realista la situación de la mujer y otras posteriores que abren espacios desde los cuales la mujer puede convertirse en agente de cambio (138-139). Se podría decir lo mismo de esta obra respecto a la producción de Castellanos en sí misma, pues hay en ella una crítica directa y corrosiva impensable en la narrativa que la precede. Se podría considerar que, al insistirse en la parte de responsabilidad que corresponde a las mujeres en la perpetuación de la cultura patriarcal, se sugiere que la llave para el cambio no reside necesariamente en los hombres, sino en las mismas mujeres. En tal sentido, la última escena de *El eterno femenino* reviste particular importancia. Allí se representa la oscilación de la mujer entre la comodidad de los valores de una clase pudiente que le asigna los roles tradicionales, por un lado, y el deseo de cambio, por el otro. En el balance de la escena y en su resolución —que lo es de la obra toda—, las fuerzas renovadoras —es preciso decirlo— quedan sepultadas en una marea de pánico y silenciadas por las voces femeninas cómplices del patriarcado. No obstante, también es cierto que,

si bien descartadas al final, se han hecho escuchar posibilidades de un cambio más o menos radical. Podríamos imaginar que, si acaso Rosario Castellanos no hubiera muerto tan joven en 1974, su siguiente paso habría sido escribir una obra donde la mujer desarrollara su capacidad de agente de cambio.

Otra escritora mexicana de la misma generación, Elena Garro, muestra sin duda la condición sometida de la mujer en la sociedad mexicana de su época. No obstante, su obra no llegó a dar en ningún momento el paso hacia la crítica, y menos aún hacia la construcción de un nuevo papel de la mujer. Muchos de los personajes femeninos de Garro —casi todos son de ese género— viven en un estado perpetuo de persecución, oprimidos bajo la dominación de un hombre. La protagonista, en *Testimonios sobre Mariana*, intenta sin éxito zafarse de la influencia y las garras de su marido, un intelectual de moda. La de *Reencuentro de personajes* está en constante movimiento, en tránsito, regida por su amante, que por su crueldad parece más bien su amo. Algo similar pasa a los personajes, casi todos femeninos, de *Andamos huyendo Lola*, volumen de cuentos poblados por mujeres que huyen de todo tipo de conspiraciones imaginadas y reales. Por otra parte, en las concentradas líneas y acciones de la obra dramática de Garro, *La señora en su balcón*, se presenta a Clara, quien comenta a viva voz su situación subordinada a tres hombres consecutivos. Es posiblemente éste el único momento de la obra de Garro en que se escucha una voz crítica, la de la señora, que denuncia la opresión de que es objeto. No obstante, no hay intento de cambio, pues Clara prefiere desaparecer de un mundo que no cree poder modificar: su única salida es el suicidio, con que termina la pieza. Insisto en que no considero la obra de Elena Garro una obra feminista, ya que no se encuentra en ella el germen de la rebelión ni la voz de la denuncia condenatoria. Parece más bien un recuento doloroso, aunque resignado, del destino de la mujer que se une —o cree unirse— a un hombre que será el eje de su vida.

Por otra parte, llama la atención la presencia de parejas de madre e hija en algunos de sus textos, específicamente en *Testimonios de Mariana* y *Andamos huyendo Lola*. En la novela, Mariana y Augusto tienen una hija, Natalia, quien aparece brevemente en escena. Pero las referencias a ella bastan para indicar que hay una estrecha unión entre Mariana y su hija, y que su padre se vale de dicha unión para agredir a su esposa. Augusto amenaza con separar a Mariana de Natalia para dominar a la primera. Cuando otro personaje pregunta a Mariana por qué no se divorcia de su

marido, quien la hace sufrir cruelmente, ella responde: "Me quitaría a Natalia para siempre. ¿Cree que me gusta el infierno en el que vivo? Desde que nació la niña vivo aterrada..." (205). De hecho, la amalgama entre madre e hija es tan fuerte que Mariana la arrastra con ella al suicidio, en un solo salto al vacío. En efecto, de todos los "testimonios" o versiones sobre la suerte final de Mariana, el más convincente es el que concluye ante su tumba y la de Natalia en Liverpool. Mariana, como la señora en su balcón, encuentra la salida en el suicidio.

Esta misma alianza ocurre en las madres e hijas de *Andamos huyendo Lola*. Lelinka y su hija Lucía son una pareja que reaparece en muchos de los cuentos del volumen. Tienen una presencia definitiva y un desarrollo en el relato más largo de la serie, "Andamos huyendo Lola". Ambas viven en un edificio semiabandonado de Nueva York y pronto conocerán a otra madre y otra hija: Aube y Karin, sus vecinas. Generalmente, cada pareja madre-hija funciona como bloque indisoluble, cada uno de sus miembros guarda lealtad al otro y se protegen entre sí frente a la adversidad del mundo que las rodea, inexorablemente hostil. Aunque una pareja puede estar momentáneamente distanciada de la otra, tiende a predominar una silenciosa alianza entre las cuatro mujeres, unidas por la huida constante. Me interesa citar al respecto el comentario de Delia Galván sobre la obra de Garro:

Las técnicas narrativas y la narración se funden en la metáfora mitológica de Deméter y su hija Core o Perséfone que sostienen una excelente relación madre-hija, símbolo de una sociedad mejor para las mujeres que no tienen que someterse a otras personas y no tienen que andar huyendo. En caso de peligro su madre Deméter las rescata (*La ficción reciente*, 131).

Por mi parte, no creo que se trate de la madre protegiendo a la hija, tal como en el mito de Perséfone y Deméter, sino más bien de roles intercambiables. En un caso como el de Mariana y su hija Natalia, o el de los personajes de *Andamos huyendo Lola*, sería difícil decir quién protege a quién. La protección es mutua. En los últimos años de su vida, Mariana y Natalia —posiblemente como fantasmas de sí mismas— son vistas casi como dos adolescentes, más como hermanas que como madre e hija. El hombre enamorado de Mariana habla de "su doble" refiriéndose a Natalia y describe a ambas así: "Sus trajes ocres ondulaban sobre sus cuerpos ligeros y sus cabellos rubios flotaban en la brisa marina. Tuve la impresión de que Mariana se había desdoblado en su hija y de que eran la misma persona" (317).

En lo que concuerdo plenamente con Galván es en el hecho de que la relación madre-hija tiene un carácter positivo y redentor en la obra de Garro. Este lazo entre mujeres, que no libera pero protege, se representa en un gineceo que incluye no sólo a la madre y a la hija, sino también a otras mujeres, perseguidas, amenazadas, cercadas, pero juntas. Si algo tiene de feminista la obra de Garro, creo que reside precisamente allí, en la alianza entre mujeres y, más específicamente, entre madre e hija.

En definitiva, parecería que aquello que condena a la mujer de Castellanos ofrece una salvación a la mujer de Garro. No se me escapa el hecho de que la diferencia de perspectiva tiene que ver, hasta cierto punto, con las experiencias personales que una y otra escritoras vivieron. Es un hecho conocido que Elena Garro y su hija Helenita Paz se volvieron inseparables aliadas desde muy temprano hasta la muerte de aquélla. Del mismo modo, el rechazo como hija mujer fue algo que Rosario Castellanos vivió en carne propia y, en tal sentido, *Balún Canán* tiene un hondo componente autobiográfico. Pero más allá de todo intento de justificación biográfica, la obra de estas escritoras explora una y otra vez el valor de la maternidad y provoca la reflexión de los lectores, quienes sentimos que somos las posteriores generaciones de hombres y mujeres los responsables de continuar la tarea y lograr un paso más hacia la flexibilización de los roles de género impuestos por la tradición. ♦

### Obras citadas

- Castellanos, Rosario, *Álbum de familia*, Joaquín Mortiz, México, 1996.
- , *Balún Canán*, FCE, México, 1995.
- , *El eterno femenino*, FCE, México, 1996.
- , "La abnegación: una virtud loca", en *Excelsior*, 21 de febrero de 1971, pp. 5 y 14.
- , "La mujer y su imagen", en *Mujer que sabe latín*, SEP, México, 1984.
- , *Oficio de tinieblas*, Joaquín Mortiz, México, 1982.
- Galván, Delia, *La ficción reciente de Elena Garro*, Universidad Autónoma de Querétaro, México, 1988.
- Nigro, Kirsten, "Inventions and Transgressions: A Fractured Narrative on Feminist Theatre in Mexico", en Diana Taylor y Juan Villegas (coords.), *Negotiating Performance: Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin/o America*, Duke University Press, Durham y Londres, 1994.

# Travesía con un poeta

◆  
BEATRIZ ESPEJO

Querido Emmanuel:

Llego al aeropuerto exactamente dos horas antes de lo fijado para el vuelo. Me interno hacia la sala de espera en la parte internacional. Primero la 28; luego la 26. Compruebo el número y descubro a un personaje más o menos de sesenta años, mal cuidados, con un libro del Fondo de Cultura Económica en las manos. Lo medio reconozco y le pregunto si es Francisco Cervantes. Al principio me mira con inquietud, después me pide que nos sentemos juntos. Cosa prevista puesto que llevamos asientos contiguos, 19 B y 19 C. Me alegro porque el 19 es mi número de suerte.

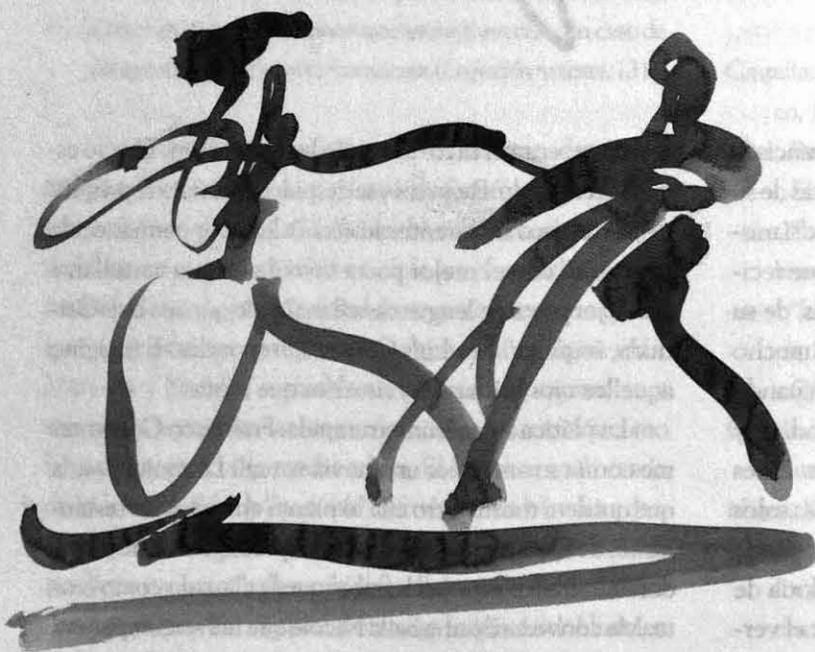
El avión, apenas lleno, azul por dentro estilo Continental, hará escala en Nueva York. El servicio entonces resulta calmado e impecable. Durante las seis horas de esa primera ruta, Francisco conversa, afina ante mis oídos ahítos todas las notas de su humor ácido. Practica la autobiografía oral, habla de sí mismo sin interrupciones, de la beca Guggenheim que recibió para ir a Europa, de cómo aprendió portugués, de su pasión por Fernando Pessoa. Me cuenta que hace mucho en tu oficina del Fondo en Avenida Universidad, cuando hacías la *Gaceta*, está allí un hombre de mediana edad, muy elegante y reservado; apenas pronuncia palabra. Sales para alguna diligencia dentro del edificio. Los dejas solos y él, Francisco, dice cuanta insensatez y barbaridad puede decir un muchacho de veintitrés años. Se vanagloria de su oficio. Comparte su propia manera de concebir el verso y enfrentar la poesía, las dificultades técnicas, lo azoros



que representa el rayo divino de la inspiración. El otro escucha resignado. Regresas y se despiden. Entonces le preguntas a Francisco si se siente satisfecho de haber permanecido tanto rato con el mejor poeta vivo de lengua castellana. ¿El mejor poeta de lengua castellana? Sólo que sea Luis Cernuda, inquiriere. Era Luis Cernuda, respondes. E imagino aquellos ojos brillantes y risueños que tenías.

La plática sigue ininterrumpida. Francisco Cervantes me confía su amor por una novia actual. La mujer con la que quisiera morir; pero ella lo planta en todos los restaurantes de Querétaro. Cuando se enoja simplemente abandona su silla, dimite y el hombre queda clavado como orate. Me conversa de una bella Nicole que fue su compañera largo tiempo. Recapacita, advierte que oigo sin soltar pren-

da. No es que practique el hermetismo sino que no hallo ninguna oportunidad de diálogo porque a este Francisco le gusta autoescucharse. Como todos los escritores tiene veleidades vanidosas y es atormentado por los demonios. En medio de aquel verbo incesante, cuatro o cinco veces alude a su fealdad. Un fealdad tan consciente que no se atreve a ponerse espejuelos para no añadir peculiaridades a su rostro. De pronto me confía algo curioso. Al terminarse su beca necesitaba regresar a México. Pensó que no había ninguna razón para ello. Únicamente le esperaban tardes vacías ante el televisor viendo programas con el Chavo del 8 y Rosy Jiménez. Ha tenido en Madrid ataques hepáticos. Para diagnosticarlos los médicos deciden practicarle una biopsia. Ya sobre la camilla, arrepentido se levanta medio encuerado y sale corriendo hacia la calle; pero de cualquier modo la muerte se aposenta en su pensamiento como opción. Un cuate de borracheras e intimidaciones le ofrece una Lugga que rechaza horrorizado por el ruidero estrepitoso de los posibles tiros. Elige algo mejor: inyectarse clorhidrato de potasio con una jeringa que le proporciona un médico cómplice. Planea perfectamente hasta el último detalle. El poeta alcohólico está harto de ver ante el espejo su cara de lobo aullando a la luna. Le asusta su frente estrecha con las entradas de pelo tan abajo, sus largas patillas, su barba hirsuta que cubre su papada; le espantan sus ojos tan tristes, su delgadez. Decide suicidarse provisto de lo necesario, en el avión de regreso. Será, se lo advirtieron, muy doloro-



so. Tres minutos de intenso, terrible sufrimiento; pero al cabo vendrá el descanso definitivo.

Antes de abordar la nave, una señora le encarga cuidar a tres niños precoces. Francisco no tiene valor para negarse ni tampoco para dejar su numerito pendiente. Mantiene sus planes secretos. En pleno vuelo duda, se decide. Abre el portaequipajes y saca la jeringa. Comienza a llenarla. A punto de encajársela, uno de los niños jala su manga preguntándole si darán bocadillos. La ampolleta cae al suelo y se estrella. Él se salva, sigue vivo.

Nos sirven la comida y descubro que me acompaña un inválido arreglándose para que el mundo entero solucione sus problemas. Necesito desenvolverle la mantequilla, las galletas, romper la bolsa de plástico que contiene el pan. Ni siquiera logra abrir la botellita de vino que nos sirve la azafata. Sólo requiere una vueltecita y trueno el tapón. A cambio de su inutilidad manual, habla. Así llegamos a Newark; durante el aterrizaje, Manhattan se vislumbra desde lejos. Francisco no trae visa norteamericana y, por tanto, queda al cuidado de una grosera agente aduanal, de nalgas tan prepotentes como sus modales, que lo transferirá de un punto de arribo a otro de embarque. Sigo sola una odisea, vistas, sellos y caminatas facilitadas por la ligereza de mi maletita rodante. Tomo un monorriel ultramoderno gracias a que mi inglés fluye con las alas de la necesidad. Finalmente encuentro la sala 100, una odisea

kafkiana que atino a navegar. Noventa minutos después Francisco surge radiante en silla de ruedas. De manera más misteriosa que la inspiración poética con la que le presu-  
mía a Cernuda, domó a la aduanera que ahora lo conduce y acompaña y facilita su travesía.

Dan las ocho y veinte. Embarcamos un aeroplano atestado rumbo a Lisboa cuyo nombre saudoso parece collar de vocales cerradas y abiertas como el sueño. Me acomoda-  
dan junto a un par de norteamericanas maduras que intercambian confidencias y direcciones. La mayor contesta el teléfono en un salón de belleza de Santa Fe, Nuevo México. La segunda es acupunturista y adoptó a dos peruanitas: una niña y una llama. Ambas crecen felices o así lo parecen en las fotografías que relucen de mano en mano y llegan hasta mí bajo la luz disparada por los foquitos individuales del techo. La telefonista también muestra tesoros: anillos de plata bonitamente diseñados y recién adquiridos en la barata de alguna tienda. Viene a Portugal en pos de un pueblo paraíso todavía indeterminado para alquilar casa. Actúan valientemente contra la soledad y la falta de estímulos vitales que obligan a luchar. Intercambian historias. La madre por adopción suena más tranquila. Las medidas que tomó le surten mejores efectos.

A mi izquierda van tres muchachas negras. La que ocupa la ventanilla es muy hermosa; la de en medio pretende ser actriz según deduzco por sus actitudes ignotas y el libro que devora: *Un actor se prepara* de Konstantin Stanislavsky; la más cercana trabaja en una fundación contra el mal de Parkinson y lee *Ensayo sobre la locura* de José Saramago. Intento dormir pero he quedado en el asiento del pasillo y hay demasiado movimiento con tantos viajeros demandantes, los timbres llamando a las aeromozas suenan insistentes. Me pican los ojos. Recurro a los anteojos de tela y los corchos en las orejas. Cabeceo.

Arribamos a Lisboa y otra vez me hago cargo de Francisco Cervantes, aterrado porque supone que olvidó el portugués después de varios lustros sin pararse en esa tierra tan amada. Se le hinchan los pies por la diabetes y apenas camina. Todos los demás pasajeros, incluso los tripulantes, salen a paso veloz. Las señoras maduritas y las muchachas

negras se despiden cortésmente. No consigo percatarme de su rumbo y Francisco y yo nos perdemos en un aeropuerto pequeño y con escasos señalamientos. Busco un banco para cambiar dólares por escudos previendo eventualidades. Está cerrado. Abrirán en diez minutos, informa el empleado del correo. Dichoso, Francisco lo escucha lanzando un suspiro poético, podrá sentarse sin el flagelo de mi prisa. Obtenemos el dinero y entramos a un laberinto porque Francisco asegura conocer el camino y se dispone a guiarme; pero el hilo de Ariadna que me tiende se revienta cada diez metros. Empiezo a impacientarme. Gracias a mi inglés desandamos caminos, bajamos escaleras, tomamos elevadores, atravesamos vestíbulos. Transcurren los segundos y aumenta mi mal humor. Me convengo de que debe leerse a los poetas, en vez de soportarlos. Me estoy convirtiendo en fiera, se me afilan las garras; pero como una redención, nimbo por su aura dorada, igualito a los arcángeles celestiales vestidos como centuriones romanos, aparece Daniel Leyva. Todavía nos espera a pesar de que ya llegaron y partieron todos los vuelos habidos y por haber, el que viene de Tumbuctú y el que sale al Amazonas. La amistad de Daniel resiste cualquier prueba, compone entuertos y suaviza tensiones con bromas oportunas. Veo un rompimiento de gloria al descubrirlo parado en la distancia dispuesto a desafiar leones.

Así pues, querido Emmanuel, por fin llegué a mi destino. ♦



# Sabiduría femenina y condena social

## Un caso de la España del siglo XVI

JOSÉ PASCUAL BUXÓ

Hace tiempo llamó mi atención la figura de Oliva Sabuco, autora de un ambicioso libro que tuvo muy buena acogida en su tiempo: la *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre, no conocida ni alcanzada de los grandes filósofos antiguos*, publicado en Madrid el año 1587 y todavía reeditado con algunos expurgos y enmiendas en 1728 por el médico ilustrado Martín Martínez e incluido un siglo más tarde por Adolfo de Castro en las *Obras escogidas de filósofos*, tomo 65 de la Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1873.

En opinión del doctor Martínez, sucedióle a doña Oliva lo que a Colón, pues si éste borró el *non plus ultra* que hasta entonces había impedido el descubrimiento del Nuevo Mundo, ella también “tuvo el valor de escribir un nuevo sistema de medicina” con que venció “las columnas que Aristóteles y Galeno habían puesto por último término de las verdades”. En su tiempo —añadía el doctor Martínez— el pensamiento de doña Oliva pudo parecer tan sólo el “sibílico furor de una fecunda imaginación, pero los experimentos de nuestro siglo (como ella misma pronosticó) ya le han reducido a sistema”. ¿Cuál fue, pues, ese preciso y revolucionario descubrimiento de doña Oliva que la hacía merecedora del más alto aprecio de los científicos ilustrados? Ese descubrimiento fue el *suco nervoso* (o, por mejor decir, jugo cerebral, al que doña Oliva daba el nombre de *quilo*), concepto que —al decir del doctor Martínez— le fue plagiado por ciertos médicos ingleses que “incurrieron en la negra nota de no nombrarla”, pero que sin duda conocieron su libro, de-

dicado a Felipe II “cuando este príncipe pasó a Inglaterra”.<sup>1</sup>

Lo que sea ese jugo cerebral y su importancia decisiva en el pensamiento médico-filosófico de doña Oliva lo diremos después, pero ahora

es preciso detenernos en el revelador comentario final del doctor Martínez: “Hay quien dice que esta obra no fue de mujer; yo estoy persuadido a que sí, porque el soberano a quien se dedicó fue demasiado grave y circunspecto para que, en materia tan importante y seria nadie se atreviese a hablarle disfrazado.” En la “Carta dedicatoria al Rey nuestro señor”, Oliva ponía bajo la protección real ese libro que ella misma consideraba como el servicio de mayor calidad de cuantos pudieran haberle hecho los hombres, vasallos o señores que fuesen. Y concluía: “tan extraño y nuevo es el libro cuanto el autor”. Nuevo, claro está, porque —como ella misma decía— “da doctrina para conocerse y entenderse el hombre a sí mismo y a su naturaleza y para saber las causas naturales por qué vive y enferma”, conocimientos que faltaron —se atrevía a decir— a Galeno, Platón, Hipócrates, Aristóteles y sus seguidores. Pero ¿por qué extraño? Sin duda, por tratarse de un conocimiento extraordinario y utilísimo no sólo a cada individuo en particular, sino a un rey prudente para aplicarlo al mejor

<sup>1</sup> Cfr. *Obras escogidas de filósofos* con un discurso preliminar de Adolfo de Castro, Biblioteca de Autores Españoles, t. 65, Ediciones Atlas, Madrid, 1953, pp. 325-326. El plagio denunciado por el doctor Martínez se fundaría en el hecho de que —al igual que Sabuco— el médico inglés Willis (1621-1675) sostuvo que la función nutritiva de la sangre necesita del concurso de un jugo cerebral que actúe de manera fecundante.

gobierno de sus vasallos, pero además por ser obra de una mujer que, sin haber nunca estudiado medicina —así lo confiesa ella—, descubrió las “verdaderas” causas, hasta entonces ocultas, de la salud y la enfermedad. En esa “Dedicatoria” al rey, doña Oliva le solicitaba que “se pruebe esta mi secta<sup>2</sup> un año, pues han probado la medicina de Hipócrates y Galeno dos mil años, y en ella han hallado tan poco efecto y fines tan inciertos como se ve claro cada día y se vido en el gran catarro, tabardete, viruelas, y en pestes pasadas...”

Y no sólo pedía que se experimentara su “secta” o doctrina por un tiempo razonable, sino que suplicaba a don Francisco Zapata, presidente del Consejo de Estado, que la protegiera de los émulos o detractores que sin duda surgirían, y que le concediera, además, el favor de “mandar juntar hombres sabios... [que] yo les probaré y daré evidencias cómo ambas cosas están erradas y engañado el mundo, y que la verdadera Filosofía y la verdadera Medicina es la contenida en este libro”.

No hay noticias de que tal examen público se hubiese llevado a cabo, pero el hecho es que esta mujer valerosa, a quien sus contemporáneos y pósteros pudieron dar el nombre de “heroica matrona”, “honor de España” y “Décima Musa” —como en efecto la llamó Lope de Vega—,<sup>3</sup> vendría a quedar reducida “a una mujer vulgar y aun pequeña moralmente”, como se dejó decir don Joaquín Roa y Erostarbe, cronista de la provincia de Albacete, patria de nuestra mal despojada escritora. No he podido averiguar en qué noticias o secretos rumores fundaba el doctor Martínez, a principios del siglo XVIII, la especie por él rechazada de que la *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre* “no fue obra de mujer”; pero lo cierto es que la gloria de doña Oliva vino abajo al empezar nuestro siglo, cuando don José Marco Hidalgo, registrador de la propiedad de Alcaraz, descubrió una serie de documentos notariales que probaban —al parecer de manera inconcusa— que “Doña Oliva Sabuco no fue escritora” y que, en cambio, el autor de la *Nueva filosofía* fue su padre, el bachiller Miguel Sabuco.<sup>4</sup> “¡Lás-

<sup>2</sup> Secta en el sentido de la “doctrina, máxima u opinión particular, enseñada por algún maestro célebre, que la halló, u explicó, y otros la siguen y defienden”, Diccionario de Autoridades.

<sup>3</sup> Lope de Vega inicia su auto sacramental *El hijo pródigo* con un largo romance en el cual se pasa revista de todos aquellos varones —especialmente de los contemporáneos del autor— cuyas obras son dignas de fama; allí dedica algunos versos a las mujeres que se han destacado por su hermosura, su virtud o sus letras; entre estas últimas, destaca a Isabel Esforcia, Valentina de Pinelo y Oliva de Nantes, “Musa décima”.

<sup>4</sup> José Hidalgo Marco, “Doña Oliva Sabuco no fue escritora. Estudios para la historia de la ciudad de Alcaraz”, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, VII, I, 1903.

tima grande —exclamaba Florentino M. Torner en un precioso volumen dedicado a nuestra escritora—<sup>5</sup> que la diligencia de un erudito nos haya destruido para siempre el bello mito de esta mujer filósofa y reformadora de la ciencia.”

Es muy poco lo que se conoce de la vida de Oliva Sabuco; sabemos que su padre fue Miguel Sabuco y Álvarez, farmacéutico, natural de Alcaraz; de su matrimonio con Francisca de Cózar tuvo cinco hijos; a Oliva, nacida también en Alcaraz el 2 de diciembre de 1562, se le adjudicaron por motivos desconocidos los apellidos de los testigos de pila; apenas cumplidos los 18 años, casó con Acacio de Buedo; cuando contaba 25 años salió a la luz la *Nueva filosofía*. Ese mismo año de 1587, al poco tiempo de la aparición del libro, el bachiller Sabuco otorgaba una escritura por medio de la cual concedía a su hijo mayor, Alonso, poder para que lo hiciera imprimir en Portugal y en la que sorpresivamente revelaba ser él y no su hija el verdadero autor de la obra. Dice, en parte, el mencionado documento: “Sepan cuantos esta carta de poder vieren como yo el bachiller Miguel Sabuco, vecino desta ciudad de Alcaraz, autor del libro intitulado *Nueva filosofía*, padre que soy de doña Oliva mi hija, a quien puse por autor sólo para darle honra y no el provecho ni interés...”<sup>6</sup>

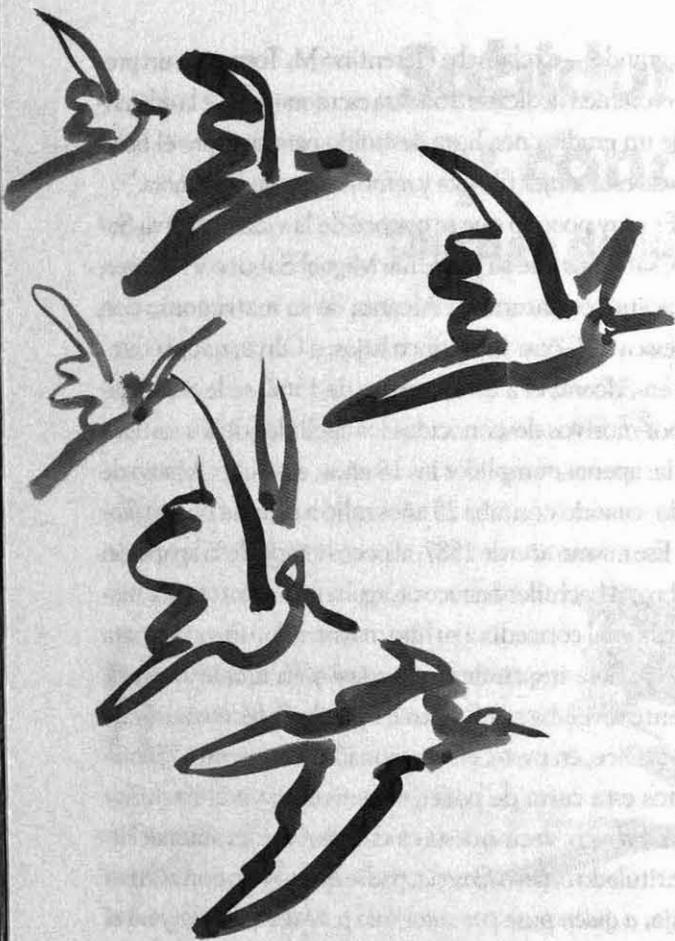
Y un año después, en 1588, al dar su testamento, el padre de doña Oliva no sólo tornaba a declarar “que yo compuse un libro intitulado *Nueva filosofía* o norma y otro libro, que se imprimieron, en los cuales puse y pongo por autora a la dicha Luisa de Oliva mi hija, sólo por darle el nombre y la honra”, reservándose para sí las ganancias que tales libros produjeran y amenazando a su hija con “pena de maldición” si se oponía al “privilegio” de impresión<sup>7</sup> que él aseguraba haber obtenido, sin que conste hasta ahora ninguna prueba de ello.

¿Qué agrias querellas se ocultan tras de ese reclamo de la paternidad del libro y la desapacible amenaza del bachiller Sabuco a su hija? ¿Qué pleitos familiares podrían ser la causa de tan áspero comportamiento del bachiller? ¿Quizá el segundo matrimonio, realizado, según todos los indicios, en 1583, pudiera hallarse la explicación de algunas de estas incidencias familiares”, dice Torner. Pero, antes que las causas de las disensiones familiares, interesa saber

<sup>5</sup> Florentino M. Torner, *Doña Oliva Sabuco de Nantes*. Siglo XVI, M. Aguilar Editor, Madrid, s.f.

<sup>6</sup> Cfr. Florentino M. Torner, *op. cit.* Los subrayados son nuestros.

<sup>7</sup> Puede consultarse también Oliva Sabuco de Nantes y Barrera, *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, edición de Atilano Martínez Tomé, Editora Nacional, Madrid, 1981.



con qué propósito Miguel Sabuco habría solicitado licencia para la publicación de la *Nueva filosofía* atribuyéndola expresamente a Oliva para darle “nombre” y “honra”, pero reclamando para sí ante notario todo el provecho económico. ¿Por qué razón sería acreedora doña Oliva de ese público homenaje? La respuesta no puede ser más que una: doña Oliva no era una lega en la materia —como debía constarle a los amigos del boticario de Alcaraz— y, en consecuencia, habría tenido una conocida participación en la obra.

Contrariamente al parecer de Manuel Serrano y Sanz,<sup>8</sup> quien, poniéndose incondicionalmente de lado del bachiller, interpretó los documentos arriba mencionados como una prueba de que doña Oliva quiso “apropiarse del todo de la *Nueva filosofía*, no contenta con la honra y fama que su padre le había dado”, Florentino M. Torner intu-yó que el bachiller Sabuco fue hombre materialista y de pésimo carácter; entre él y su hija habrían surgido ocasiones de discordia con motivo de la dote de doña Oliva, que su padre consideró excesiva y que dio lugar a un pleito en el que finalmente se concertaron “por bien de paz”. Pero por encima de estas mezquindades familiares, ¿qué es lo que

<sup>8</sup> Manuel Serrano y Sanz, “Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde 1402 al 1833”, en *Revista de Archivos y Bibliotecas*, Madrid, 1905; t. II, pp. 171-175.

podría haber llevado al bachiller a publicar el libro como si fuera de su hija y dirigir bajo su nombre a Felipe II y al presidente del Consejo sendas dedicatorias en las cuales —de ser él el verdadero o único autor del libro— se incurría en evidente fraude y desacato de la majestad real? ¿Pudo acaso pensar Miguel Sabuco que su doctrina fisiológica y médica alcanzaría mayor y más rápido éxito si se atribuía a una *mujer de valor*, puesto que —como había dicho pocos años antes fray Luis de León en su *Perfecta casada*— cuando una de ellas logra alzarse sobre su naturaleza “flaca y deleznable” y “acierta a señalarse en algo de lo que es de loar, vence en ello a muchos hombres de los que se dan a lo mismo”? ¿Presentando su obra como si fuese de una mujer excepcional obtendría mayores beneficios económicos?

Nada hay en lo poco que sabemos del padre de doña Oliva que nos lo presente como protector o admirador de las mujeres. Por el contrario, es su hija quien, en la “Carta dedicatoria” a Felipe II, le pide al “gran León, rey y señor de los hombres”, que la ampare como a mujer, puesto que corresponde a la magnanimidad del monarca dar protección a los pobres y a los débiles:

Una humilde sierva y vasalla, hincadas las rodillas en ausencia, pues no puede en presencia, osa hablar. Díome esta osadía y atrevimiento aquella antigua ley de alta caballería, a la cual los grandes señores y caballeros de alta prosapia... se quisieron atar y obligar, que fue favorecer siempre a las mujeres en sus aventuras.

Y añade, tomándola de Plinio, la anécdota de la cautiva de Getulia, que habiendo huido de sus carceleros, fue a dar a un paraje donde moraban muchos leones, y éstos, que son misericordiosos para quien se les humilla, en especial para las mujeres y niños, le dieron protección. Esta solicitud de favor al rey de España no puede reducirse, a nuestro juicio, a un mero recurso retórico para captar la benevolencia de su juez, sino que parece entrañar un positivo indicio de la peculiar situación en que se hallaba doña Oliva. Trasladando el ejemplo de Plinio a la realidad de nuestra autora, ¿de qué cautiverio o tiranía deseaba huir y por qué se veía forzada a poner bajo la protección de la majestad católica “*este mi hijo que yo he engendrado*” y reciba este servicio de una mujer, que pienso es el mayor, en calidad, que cuantos han hecho los hombres”? En el contexto de una inocultable disputa entre doña Oliva y su padre por la autoría del libro, este pasaje resulta revelador, por más que su significación haya escapado no sólo a los eruditos que

trataron del caso, sino quizá también al propio bachiller Sabuco en el preciso momento de la entrega del manuscrito de la *Nueva filosofía* a los oficiales del Consejo Real en solicitud de la licencia de impresión, pues detrás de la figura cautiva de Getulia se escondería la prueba de que doña Oliva estaba decidida a defender lo que ella consideraría sus legítimos derechos de autora. En efecto, la licencia para la publicación del libro le fue concedida a doña Oliva, de ahí que su padre, ante la imposibilidad de imprimirlo en España por su propia cuenta, haya encomendado a su hijo Alonso hacerlo en Portugal, donde en efecto salió a la luz muchos años después, en 1622, pero también bajo el nombre de Oliva, a quien el bachiller su padre no pudo arrebatarse el privilegio que el rey le había concedido “por todos los días de vuestra vida”.

En la páginas prologales de la *Nueva filosofía*, doña Oliva —que a mi entender es, por lo que adelante se dirá, verdadera autora del libro o, al menos, de algunas de sus partes— procuró anticiparse a los peligros que parecían acecharla: no sólo a la crítica maledicente de quienes lo juzgasen sin haberlo leído, sólo fundados —dice— en el “atrevimiento” y “osadía” de una mujer, sino incluso al plagio por parte de quienes quisieran disputarle la “paternidad” de sus ideas: “Y si alguno, por haber yo dado avisos de algunos puntos de esta materia, en tiempo pasado, ha escrito, o escribe usurpando estas verdades de mi invención, suplico a V. Católica Magestad mande las deje, porque no mueva a risa, como la corneja vestida de plumas ajenas.”

Y por las mismas razones le pedía al presidente del Consejo que convocara a una “junta de sabios” para que disputando públicamente con ellos pudiera demostrar que su libro era suyo y suyos los conocimientos que en él exponía: “yo les probaré y daré evidencias” de que la “verdadera filosofía y la verdadera medicina es la contenida en este libro”. Está claro, pues, que doña Oliva tenía sus razones para dejar establecido desde la misma fecha de la publicación que era ella la autora de la doctrina expuesta en su libro y que estaba dispuesta a probarlo ante un tribunal de hombres doctos. El hecho de solicitar tal examen no podría ligeramente interpretarse como otra artimaña del bachiller Sabuco —en el caso de que pudiera comprobarse que la autoría de doña Oliva fue una engañifa fraguada por él—, sino como un reto encubierto lanzado por la hija a su propio padre. Es presumible, pues, que tanto la “Dedicatoria” al rey como la “carta en que ... pide favor y amparo contra los émulos de este libro” los haya redactado doña Oliva sin darlos a conocer a su padre.

En 1588, y a pocos meses de la primera, el impresor P. Madrigal, también en Madrid, saca a luz la segunda edición de la *Nueva filosofía*; ésta podría ser la causa de que el bachiller Sabuco haya intentado publicarla por su cuenta fuera de España y de que muy poco después hiciera constar en su testamento que “Luisa Oliva, mi hija” no es la verdadera autora del libro y que la amenace con maldecirla si se “entremete” en el privilegio de impresión que para ese entonces estaría gestionando, al parecer, sin ningún éxito.

El examen público de una mujer con el fin de comprobar la verdad o falsía de sus conocimientos —tal como lo solicitaba doña Oliva— es, en principio, un extendido tópico de la literatura didáctica y hagiográfica, pero no por ello dejó de ser en algunos casos un puntual recurso académico y cortesano: si la doncella Teodor o santa Catarina fueron capaces de convencer a los filósofos reacios de la verdad y variedad de sus conocimientos, también Juana de Asbaje —en la corte novohispana del siglo XVII— salió fácilmente triunfante de aquellos letrados cortesanos que, como en un caballeresco ritual académico, le formulaban toda clase de cuestiones con el deseo de averiguar si la extensa sabiduría de que hacía gala la futura Sor Juana Inés de la Cruz era “infusa o adquirida”, esto es, concedida sobrenaturalmente o resultado de su propio esfuerzo.

Pero no son éstos los únicos indicios de que doña Oliva tuvo mucho que ver en la factura de la *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*; hay muchos otros que nos persuaden de lo mismo. Como se recordará, era también costumbre de antaño que, al publicar un libro, los amigos o mecenas del autor dedicasen alguna pieza en su elogio. La primera edición de la *Nueva filosofía* iba precedida de dos sonetos compuestos por un licenciado don Juan de Sotomayor, del que se dice ser “vecino de la ciudad de Alcaraz” y, sin duda, amigo cercano de la familia Sabuco; vale la pena copiar la primera de esas piezas panegíricas porque —a vueltas del esperado ditirambo— establece una sugestiva contraposición entre la *oliva* funérea, quemada y hecha ceniza para manifestación del duelo, y la *oliva*, fruto y cifra del árbol de la sabiduría, que revela —al igual que Minerva— secretos desconocidos para los hombres:

Oliva de virtud y de belleza,  
con ingenio y saber hermoçada  
Oliva do la ciencia está cifrada,  
con gracia de la suma eterna alteza.

Oliva de los pies a la cabeza  
de mil divinos dones adornada;  
Oliva, para siempre eternizada  
has dejado tu fama y tu grandeza.

La oliva en la ceniza convertida  
y puesta en la cabeza, nos predica  
que de ceniza somos y seremos;

mas otra Oliva bella, esclarecida,  
en su libro nos muestra y significa  
secretos que los hombres no sabemos.

Como bien decía el doctor Martínez al editar en 1728 la *Nueva filosofía*, nadie se hubiera atrevido a dedicar al rey una obra de “materia tan importante”, no sólo bajo nombre fingido, sino que la supuesta autora se atreviese a pedirle amparo para sí y para su obra; y aunque a nadie podrá pasar inadvertida la pugna familiar entre Miguel Sabuco y sus hijos, en especial con doña Oliva, y el imperativo carácter patriarcal del boticario de Alcaraz, cuya compulsiva avaricia se hace patente en los documentos con que aseguraba la devolución de los préstamos o adelantos en metálico que alguna vez hizo a sus hijos, no es posible basar exclusivamente en estos datos alguna hipótesis concluyente.<sup>9</sup> Con todo, si alguna pudiera aventurarse sería —a mi parecer— la siguiente: desde muy pequeña, Oliva habría frecuentado las tertulias en las que su padre; el doctor Heredia, su padrino de bautismo; el poeta Juan de Sotomayor, y otros ingenios provincianos, muy probablemente bajo el magisterio del sabio humanista Pedro Simón Abril,<sup>10</sup> disertaban periódicamente sobre asuntos relacionados con la filosofía moral y natural y, en particular, con la medicina. La joven Oliva destacaría en esas reuniones académicas por su lucidez intelectual no menos

que por su competencia literaria, de suerte que —como consecuencia y decantación de lo tratado en esas reuniones— a ella le correspondería redactar o retocar los tratados que luego integraron la *Nueva filosofía del hombre*.

En busca de una explicación que justifique, cuando no la ira y prepotencia, al menos las razones que pudieron asistir al bachiller Sabuco en su disputa con doña Oliva, y habida cuenta de que en 1778 el abate Lampillas<sup>11</sup> aseguraba que los tratados de que se compone la obra fueron publicados primeramente por separado y que después se imprimieron en un solo cuerpo, así como el hecho de que Miguel Sabuco haya asentado en su testamento haber publicado otro libro antes de que saliera a luz la *Nueva filosofía*, puede aventurarse con cautela la hipótesis de que el bachiller dio a conocer con anterioridad a 1587 las primeras versiones de los tratados que llevan por título “Coloquio de auxilios y remedios de la vera medicina” y “Vera medicina y vera filosofía oculta a los antiguos”, en tanto que doña Oliva habría redactado por completo el primer tratado del libro y dado una forma más literaria a los restantes, inicialmente bosquejados por su padre o el doctor Heredia, pero definitivamente redactados por ella.

Por principio de cuentas, hay que señalar que la obra de los Sabuco tiene un carácter evidentemente reformista y que, en tal sentido, se inserta en la línea de pensamiento propugnada por Pedro Simón Abril, quien en sus *Apuntamientos de cómo se deben reformar las doctrinas y la manera de enseñallas para reducillas a su antigua entereza y perfición* se dirigía públicamente a Felipe II para solicitarle que no sólo se dieran providencias para “reformar lo que toca al mantenimiento y vestido”, sino que se extendieran a la enseñanza de las ciencias y a los libros en que se difunden sus respectivas doctrinas. Y, así, exponía al rey los yerros que él mismo había podido advertir a lo largo de sus cuarenta años en el ejercicio de las letras griegas y latinas y en todo género de disciplinas. El primer error señalado por Abril residía en que las ciencias se enseñaran en “lenguas extrañas y apartadas” —esto es, en griego o en latín— y no en la lengua propia de cada nación, de donde “procede el quedar mal alumbrados en el conocimiento de las cosas, las cuales se perciben por la luz y la significación de las palabras”; así pues, era recomendable no gastar tiempo en el imperfecto aprendizaje de las lenguas extrañas y ganarlo en el estudio de las ciencias en la propia

<sup>9</sup> Aludo a una escritura del 10 de septiembre de 1587 por medio de la cual Alonso, hijo del bachiller Sabuco, se compromete a pagar a su padre la suma de ciento veinte ducados que habría recibido de éste para costearse el viaje a Portugal con el propósito de encontrar allí un editor para la *Nueva filosofía*.

<sup>10</sup> En el Prólogo a su edición cit. de la *Nueva filosofía*, Atilano Martínez Tomé da noticia de una cédula real de Felipe II, dada el 26 de noviembre de 1579, por la que se concede a la ciudad de Alcaraz “licencia para que de sus propios dé al maestro Pedro Simón Abril, preceptor de gramática, 10 000 maravedís más cada año sobre los 30 000 que ya tenía asignados, con obligación de que enseñe gramática a los niños pobres y lea una lección más de retórica”. Señala, por otra parte, que las relaciones de Oliva con el doctor Heredia, el bachiller Gutiérrez —quizá el primer maestro de nuestra autora— y Pedro Simón Abril, “sugieren la existencia de un círculo cultural y literario formado por las personalidades antes citadas”.

<sup>11</sup> Abate Javier Lampillas, *Saggio Storico-apologetico della Letteratura spagnola...*, 1, Génova, 1778.

lengua. De ahí pasaba a reseñar los errores que se cometen en la enseñanza de la gramática, la lógica, la retórica, las matemáticas y la filosofía natural y moral, todas ellas generalmente sujetas a la controversia de opiniones y pareceres. En cuanto a la filosofía moral, se quejaba Abril de que no se estudiase en las escuelas y universidades sino por “manera de cumplimiento”, siendo que esta parte de la filosofía es la que “propriadamente le toca y pertenece al hombre, pues es la que reforma todas sus acciones y obras y las ordena y conforma a la rectitud de la buena razón y no conforme a la depravación de la codicia”. Por lo que hace a la medicina, juzgaba nuestro humanista que es en la que se cometían menos errores en su enseñanza y por lo tanto la que estaba menos requerida de reformación, toda vez que siempre se siguió la doctrina de Hipócrates y Galeno, que —al decir de Abril— la “pusieron en método y orden de razón”. “Pero, con todo esto, tiene necesidad de hacer mayor estudio de las anatomías del cuerpo humano y leellas públicamente, pues sin el conocimiento dellas no se pueden entender ni curar muchos géneros de enfermedades...”<sup>12</sup>

Podemos imaginar la reacción del doctor Heredia y del boticario Sabuco —ya metidos en su personal reforma de la medicina— al escuchar esta opinión del maestro Abril en sus tertulias de Alcaraz; para ellos, también la medicina estaba urgida de reforma ya que, a su juicio, la doctrina de los médicos de la antigüedad no se fundaba en el verdadero conocimiento de la naturaleza del hombre, que ellos ya habían empezado a delinear con fundamento en nuevos principios. Quizá haya sido doña Oliva quien observaría que tanto la medicina como la filosofía moral eran las ciencias que requerían de mayor reforma por ser las más directamente relacionadas con el mejoramiento de la vida y la salud humanas, esto es, con su felicidad, y que, por lo tanto, las nuevas doctrinas fisiológicas y médicas propugandas por su padre y su padrino habrían también de ir expuestas conjuntamente, estableciendo una explícita relación entre la salud corporal y la del espíritu. Ahí residiría la novedad atribuible a doña Oliva y la causa de su actitud de defensa de su condición de verdadera o última autora de una “nueva filosofía” que enseñaba al hombre a “entender su naturaleza” y saber las causas “por qué vive y muere o enferma”, con lo cual evitará “la muerte temprana o violen-

ta y podrá vivir feliz hasta llegar a la muerte natural que pasa sin dolor”.

Por causa de su misma profesión, bien pudieron ser el doctor Heredia y el bachiller Sabuco los primeros en formular una doctrina médica y fisiológica contrapuesta a la galénica tradicional e, incluso, que la hubieran difundido entre algunos de sus correligionarios por medio de ese “otro libro” —muy probablemente manuscrito— al que hace alusión el bachiller en su testamento; pero el interés del médico y el farmacéutico se contraía principalmente a los fines terapéuticos de sus hipótesis, en tanto que doña Oliva elaboraría con mayor sutileza y galanura las consideraciones psicológicas y morales que dan precisamente al primer coloquio del libro su carácter peculiar: el de ser un tratado de las pasiones doblemente sustentado en una más coherente exposición de la doctrina fisiológica de Heredia y Miguel Sabuco y en los múltiples ejemplos probatorios extraídos particularmente de la *Historia natural* de Plinio, pero también de los acontecimientos ordinarios de que ella tenía noticia.

Quienes se han ocupado de la *Nueva filosofía del hombre* han hecho notar el carácter a la vez enciclopédico y poco ordenado de los conocimientos médicos, astronómicos y filosóficos que allí se exponen, así como las “innúmeras reiteraciones innecesarias” en que se incurre en las diversas partes del libro y aun dentro de cada uno de los tratados. En principio, estas observaciones son exactas, pero su explicación y sentido sólo podrán hallarse si consideramos la estructuración general del libro, esto es, el carácter relativamente independiente de sus partes, que nos permite suponer distintos momentos de la elaboración de su doctrina esencial y de su aplicación a los diversos aspectos de la realidad natural, moral o social.

En efecto, la *Nueva filosofía del hombre* se compone de siete tratados en forma dialogada o, por mejor decir, pseudo-dialogada, puesto que el intercambio de enunciados entre fingidas personas se ve frecuentemente interrumpido por largos periodos en los que prevalece el discursivo monológico o, inclusive, en los casos más extremos, en que el patrón dialógico se olvida por completo.

El primero de dichos tratados, el más extenso y ordenado y, por otra parte, el que va escrito con mayor artificio literario, se intitula “Coloquio del conocimiento de sí mismo, en el que hablan tres pastores filósofos en vida solitaria, nombrados Antonio, Veronio y Rodonio”; el segundo coloquio trata “de la compostura del mundo como está”; el tercero, “de las cosas que mejorarán este mundo y sus

<sup>12</sup> Pedro Simón Abril, “Apuntamientos de cómo se deben reformar las doctrinas y la manera de enseñarlas...” en *Obras escogidas de filósofos*, con un discurso preliminar de don Adolfo de Castro, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1953. pp. 293 y ss.

repúblicas”; el cuarto, de los “auxilios o remedios de la vera medicina”; el quinto lleva por título “Vera medicina y vera filosofía, oculta a los antiguos”. Cierran la obra dos breves opúsculos en latín: “Dicta brevia circa naturam hominis, medicinae fundamentum” y “Vera Philosophia de natura mistorum, hominis et mundi, antiquis oculta”, que Florentino M. Troner tradujo parcialmente al castellano.<sup>13</sup> Estos últimos son los que —en opinión del mencionado autor— ofrecen menos novedades por cuanto que “se limitan a ser como un compendio de la doctrina expuesta en los trabajos anteriores”; a nuestro juicio, en cambio, esos textos podrían ser las primeras versiones de la doctrina esbozada por Heredia y Miguel Sabuco, todavía expuesta en latín —como entonces era costumbre que se escribieran los libros de medicina—, en tanto que los tratados castellanos la desarrollan con mayor amplitud y, sobre todo, la refieren más cuidadosa y detalladamente a los diferentes aspectos de la vida del hombre, así sea en lo fisiológico o natural que en lo moral y político.

A juzgar por su disposición y factura, es lo más probable que doña Oliva haya redactado enteramente el primer tratado y retocado —o quizá traducido del latín al castellano— los cuatro siguientes tratados, que suponemos redactados inicialmente por el doctor Heredia y Miguel Sabuco

Para dar mayor fundamento a nuestra hipótesis conviene resumir la doctrina o ideario de los Sabuco, en primer lugar, según se manifiesta en sus primeras formulaciones —es decir en el tratado que lleva por título “Vera medicina y vera filosofía, oculta a los antiguos” y, después, tal como se enriquece y perfecciona en el primero de los coloquios del libro, esto es, el del “Conocimiento de sí mismo”—. Como he dicho, el diálogo de la “Vera medicina” representa, a mi juicio, uno de los primeros estados de la elaboración de la teoría fisiológica y psicológica del hombre. Según éste, al médico le corresponde limpiar y confortar el cerebro de los enfermos por medio de “palabras oportunas” que le quiten los graves cuidados, miedos y tristezas, porque en el cerebro reside “la raíz, la causa y principio y oficina del bueno y del mal jugo, de las enfermedades y la salud”. Concebido como un árbol invertido, el hombre tiene su “raíz” en el cerebro y en él se produce un “jugo blanco” que “sirve como la tierra a las plantas” y que se convierte en sangre en el hígado y corazón; la sangre es equivalente a la irrigación para las plantas, así como la respiración animal

equivale también al aire para los vegetales. He aquí cómo resume Sabuco el *quid* de la cuestión:

el jugo o quilo blanco de la raíz del cerebro, que nutre o vivifica, por su recta acción, a todo el árbol invertido, por una vía va blanco, por otra vuelve rojo; va por la piel, los nervios y telas y por las películas o membranas de las venas y arterias, y vuelve rojo de las tres oficinas [hígado, corazón y bazo] para la irrigación del árbol a través de las cavidades o alveolos de las venas y arterias. Mas viciado, esto es, corrompida su acción, penetra todas las vías y no guarda el orden de la naturaleza.

Hay, pues, un cremento y un decremento de la acción del *quilo*: cuanto más se adhiere a la *pia mater* o membrana de la médula cerebral, más vigorosa es la salud del hombre; cuando decrece su virtud, esto es, cuando su acción es viciosa, se desploma de la *pia mater* y provoca toda suerte de enfermedades. ¿Qué es lo que ocasiona el decremento del quilo y, por lo tanto, la “caída y deflujo del cerebro”? El tedio, el pesar, la ira, la codicia, en suma, todos los afectos vehementes y desordenados del ánimo son causa de la caída del jugo del cerebro y, con ello, de la muerte lenta o repentina. De modo, pues, que la generación, el crecimiento y la salud del hombre no son consecuencia de las ametrías o simetrías de los cuatro elementos (agua, tierra, aire, fuego) como sintieron Hipócrates y Galeno, sino del cremento y decremento del jugo cerebral que, lo mismo que el sol y la luna, también crece y mengua. De allí se infiere que el hombre conoce dos formas de vida: la primera tiene lugar mientras dura el crecimiento y auge, “subiendo hasta llegar al estado de perfección y madurez”; pero cuando el crecimiento cesa puede decirse también que el hombre alcanza su primera muerte. A partir de esta cesación del crecimiento se sigue una segunda vida que consiste en la conservación de las formas amenazadas por las enfermedades, las cuales producen una doble muerte, lenta y natural la una, ocasionada por la acción y desgaste del tiempo, y otra violenta provocada por la desarmonía o acciones contrarias del cuerpo y el alma y, finalmente, llega la muerte que tiene como causa la caída del “húmedo nativo” o radical. Por causa de los afectos desordenados, cae la *pia mater* y arrastra con ella “todo el jugo bueno que tenía para su alimento y oficio; y así cae aquel jugo y caen delante todos los espíritus”.

Sobre la base de esta teoría, aquí apenas esbozada, doña Oliva compuso el largo “Coloquio del conocimiento de sí

<sup>13</sup> Cfr. Florentino M. Troner, *op. cit.*, pp. 237-252.

mismo", notablemente mejor concebido e ilustrado que las restantes partes de la *Nueva filosofía*, y en el cual se hacen patentes muchos rasgos —tanto gramaticales como psicológicos— que permiten afirmar con pocas dudas haber sido escrito por una mujer. Comienza el coloquio entre los fingidos pastores Antonio, Rodonio y Veronio, señalando cuán pocos son los hombres que "llegan a morir la muerte natural, que pasa sin dolor" y que no se hallen sujetos a los afectos y pasiones capaces de quitarles la vida en un momento. Pasa enseguida a tratar de las pasiones propias del alma sensitiva como son el enojo y pesar, la tristeza, la ira, el miedo, el amor y deseo, el odio y enemistad, la congoja y cuidado, etcétera, y a señalar los remedios que les corresponden. El primero de éstos será, desde luego, el conocimiento que el hombre tenga de sí mismo, esto es, el saber las causas de las enfermedades que lo aquejan.

A lo largo del tratamiento de esas pasiones que alteran la armonía del cuerpo y el alma, es digno de notarse, primero, el hecho de que —al contrario de lo que acontece con los demás partes de la obra— doña Oliva no pierde la ocasión de apelar a los ejemplos femeninos; así por ejemplo, refiriéndose a los efectos del amor y a las formas que tiene de ocasionar la muerte, esto es, "perdiendo lo que se ama o no pudiendo alcanzar lo que se ama y desea", dice que en esa primera manera se "ve cada día la mujer que bien amaba a su marido", de lo que son ejemplo los sucesos de Alcestis, Deyanira, Porcia, Julia, etcétera, pero además el caso que "aquí vimos con nuestros ojos", el de una tal Ludovica que, "porque llevaban a su hijo preso por una deuda de seis reales, se cayó muerta en la calle". En relación con la segunda manera con que mata el amor, escribe doña Oliva este significativo párrafo en el cual no se conforma con referirse en general al "hombre" o ser humano, sino que especifica cómo "muchos y muchas murieron de amores".

Todo lo anterior pudiera no ser aún suficiente para postular la presencia de inequívocos rasgos de estilo y pensamiento propios de una mujer; en efecto, no es del todo imposible —aunque sí extremadamente raro— que un filósofo o médico del siglo XVI se parara a distinguir los sexos al ir discutiendo sobre las pasiones comunes al género humano, pero da mejor apoyo a mi propósito de comprobar que doña Oliva es, por lo menos, la autora de la primera parte de la *Nueva filosofía* el hecho de que se detenga a dar particular "aviso a las mujeres, que muchas murieron por el



descontento de juzgarse mal casadas" y que tratando del miedo, los daños y la muerte que acarrea, insista en que "éste obra mucho en las mujeres y más en las preñadas que de muy pequeños miedos repentinos o agravios malparen y mueren, y aunque sean falsos, con la sola imaginación el miedo las mata", para agregar enseguida: "¿Cuántas mujeres murieron por imprudencias de los jueces, por escándalo de riñas y espadas desenvainadas. Cecilia, de un fantasma hecho por manos de mancebos, por burla, se amorteció y nunca más tornó a la vida."

En fin, citaré un pasaje en el cual el sujeto de la enunciación manifiesta, tanto gramatical como psicológicamente, toda su personalidad femenina; no se trata —aclarémoslo— de un discurso femenino citado, sino de la autora en el trance de asumirse como inequívoco sujeto femenino: "¿Si yo perdiese esto que tanto amo, sería yo tan apocada y pusilánime que perdiese la vida también por ello, como las otras mujeres tontas que no sabían ni conocían estos enemigos del género humano?" Han sido tan prejuiciosa y parcialmente interpretados los documentos notariales en que el bachiller Sabuco niega a su hija la autoría de la *Nueva filosofía*, que hasta el ponderado Florentino M. Torner cambió en su edición el género femenino por el masculino en el pasaje que dejamos transcrito, pensando con ello dar al texto la debida coherencia.<sup>14</sup> A mi juicio, sin embargo, este pasaje echa una clara luz sobre lo dicho por doña Oliva tanto en su dedicatoria al rey como en la carta al presidente de Castilla: la "cautiva de Getulia" es ella misma, una mujer inteligente férreamente sometida, no sólo a la tutela paterna, sino condenada a su misma aniquilación intelectual. ♦

<sup>14</sup> Cfr. Florentino M. Torner, *Doña Oliva Sabuco de Nantes*, ed. cit., pp. 102 y 103: "Si yo perdiera esto que tanto amo ¿sería yo tan apocado y pusilánime que diese la vida también por ello ..."

# Dos poemas



FERNANDO SÁNCHEZ MAYÁNS

## Memoria de José Gorostiza

Sagrada la palabra ungida de belleza  
en el tímido espejo del agua sin figura  
ritual copia la muerte de su propia amargura  
en el perpetuo vaso oscuro que la apresa.

Perfecta por el llanto del canto que la expresa  
en la muerte perpetua de inasible escritura  
del verbo que se observa y el infierno perdura  
de una página blanca que a la muerte regresa.

¡Cuándo nace el silencio que el poema solloza  
para vivir amando el texto en que reposa  
una perpetua muerte y un transparente mito

al morir con la muerte que mental se recrea  
y en la exacta palabra su eternidad recrea?

¡Oh yámbica belleza que asume el infinito!

## Eurídice

La inédita escultura de la noche distante  
estructura el sudario de un mensaje inasible  
cuyo envolvente canto de máscara imposible  
tortura la palabra del poema flotante.

Del poema secreto que nace suplicante  
llorando la tortura de la forma posible  
si elevada cadencia de un infierno sensible  
agota en su misterio un ritmo circulante.

Envuelto en las visiones de una imposible aurora  
Oh Perséfone augusta de la llameante hora  
acepta este silencio de mi esperanza impura

si el poema que canto es de torpe armonía  
deploro de los dioses la sedienta poesía  
que sangra entre mis labios si mi llanto perdura.

# San Antonio Blues\*

DAVID MARTÍN DEL CAMPO

21 de mayo de 1945

El confort es el principio de la civilización. Por lo menos hoy nos obsequió con una cruda lección.

La Base Clark tiene dos anexos. De un lado de la pista aérea está ubicado el cuartel, propiamente dicho, de la U.S. Air Force. Luego están los hangares, y más al norte el anexo uno: Mabalacat, que es el campamento de los australianos. Luego sigue el anexo dos: Porac, que es el campamento de la Fuerza Aérea Expedicionaria Mexicana. El hogar del Escuadrón 201, el cubil de nosotros, los "tlacuachos del aire".

Cómo extrañamos los cómodos bungalows de Randolph Field. Aquí todo es rústico y a punto del Paleolítico: tiendas de campaña que tuvimos que montar para grupos de ocho, regaderas de cubeta, catres de lona, retretes de fosa séptica, cocinetas de queroseno, lavandería "de río" (el arroyo Porac), y nuestro cuartel general resguardado por un baluarte de 300 sacos de arena. Ahí están asegurados la mitad de los fusiles, la cartografía, las latas de chiles jalapeños.

Lo más valioso en Porac es un mosquitero sin rasgaduras, lo más agradable una noche de brisa, lo más terrible enfermar de malaria. (Guillermo García sufre temperaturas de 39 y 40 grados, ha perdido bastantes kilos, se lo llevaron en ambulancia al Hospital Aguinaldo de Manila.)

Hemos comenzado, por fin, el entrenamiento. La "fase final", nos advirtieron. Según mis cuentas ésta es la tercera

vez que cumplimos ese episodio. A cada una de las escuadrillas le ha sido asignado un "oficial de enlace". Los de la A ("Águilas") tienen al teniente Sheridan Keny, un pecoso que siempre hace guiños. Los de la B ("Burros") tenemos a Peter Economy (vaya apellido). Los de la C ("Colibríes") se quedaron con William Kester, calvo, y los de la D ("Don-sanchos") con Howard Riggs, un flaco neurasténico al que cualquier día le van a partir la madre.

El entrenamiento es elemental, sobre todo para el reconocimiento del territorio. "No olviden que las Filipinas están formadas por 7 000 islas, aunque dos son las principales: Luzón, al norte (donde estamos acampados), y Mindanao, al sur", nos recordó el coronel Kellond al leernos la cartilla, una vez que fuimos trasladados al lomerío de Porac. "Y cuidado con los 'canguros' de Mabalacat", nos previno, porque los australianos tienen fama de pleiteros. "Sobre todo los domingos, que se la amanecen bebiendo."

Cada escuadrilla tiene asignados cinco Thunderbolt P-47, aunque por lo regular uno queda en tierra para revisión mecánica. Los titulares vuelan a diario en formación *fighter sweep* con los nichos de artillería a reventar de tiros. Los reservistas volamos cada tercer día. Ni modo, quién nos manda ser "de reposición".

La última sorpresa fue hace dos semanas: una escuadrilla de torpederos japoneses volando sobre el Golfo de Lingayen, pero no hubo combate. Se escondieron en la niebla, a ras del mar, y ahí quedó todo. Los avistaron los australianos, que tienen asignadas nueve escuadrillas de bimotores P-38. Pero después de eso, nada. La verdad es que la reconquista de Filipinas está muy avanzada.

Si hubiésemos llegado tres meses antes, otra hubiera sido nuestra suerte, pero ahora... O, como decía mi abuela Juliana: "Hubiera, tiempo perfecto del verbo pendejo."

\* Avance de la novela *En la tierra como en el cielo* que será próximamente publicada en Planeta. La narración se inscribe en las peripecias (reales y ficticias) que el Escuadrón 201 tuvo en su desempeño como integrante de la Fuerza Aérea Expedicionaria que el gobierno de Manuel Ávila Camacho envió a Filipinas (1944 y 1945) para combatir contra las fuerzas japonesas de ocupación en aquel archipiélago.

Las misiones de *fighter sweep*, como su nombre lo indica, son de combate y barrido aéreo. Se despegan en franca disposición de buscapleitos. Y es una pena volar en esas maravillas artilladas para finalmente no tumbar ni una mosca. Será que una vez reconquistadas las islas de Leyte, Mindanao y Cebú, solamente queda actividad militar en algunos reductos montañosos de Luzón.

El foco estratégico está en derrotar al general Yamashita y sus 20 000 soldados emboscados en las montañas centrales de esta isla. Nadie sabe nada, pero al norte de Baguío la guerrilla de Yamashita es dueña de la noche. Ahí están los heridos que llegan cada tarde a acompañar a Memo García en el Hospital Aguinaldo. Dicen también que tiene una pequeña escuadrilla de Mitsubishis-Zero escondida en una pista secreta de la selva. Con ella podría huir a Formosa, o a Cantón, en la China continental, que aún está en manos japonesas. Claro, todo son rumores que disfruto consumiendo Coca-colas con los australianos "de reposición" en los hangares de la Base Clark.

Pero estábamos en lo del confort y la promiscuidad que padecemos bajo las lonas de Porac. Decidimos ampliar nuestras instalaciones, y en lo que nos proporcionan o no más tiendas de campaña, le sugerimos al comandante Cárdenas Rodríguez que nos permitiera una expedición de aprovisionamiento. El teniente Cruz Abundis, que fue cazador en sus mocedades, ha descubierto un bosquecillo de bambú en las montañas de Tarlac, no lejos del campamento. "Con ese material podríamos acondicionar nuestros

bungalows al tipo de esas cabañitas que en Acapulco llaman palapas", le dijimos al comandante, porque la verdad es que descansaríamos de los ronquidos colectivos.

Fuimos un grupo de veinte, guiados por Cruz Abundis y acompañados por Isabelo Resurrección, el muchacho filipino que se ha avecindado con nosotros. Lo llamamos "el bata", que en tagalo quiere decir 'mozo', además de que es nuestro intérprete para todo. Aso es 'perro', y *chacón*, 'cocodrilo'.

Nos hicimos de una carreta, pero el *jeep* derrapaba demasiado en el lodo y la zarandeaba a punto de romperla. Tuvimos que dejarlo y alquilar también una yunta de bueyes de agua, que Espinosa Galván (tan culto) llama "carabaos". Marchamos a su paso, hacia el oriente, donde se yerguen las montañas de Tarlac. Espinosa Galván aseguró que no había cuidado, pero por si las dudas todos fuimos pertrechados con armas cortas y, desde luego, machetes (que aquí llaman "bolos"). Salimos temprano bajo un chipi-chipi que parecía interminable. Con ese tiempo no hubo práctica posible con los "P-cuá" y el comandante no tuvo más remedio que dejarnos ir.

Kilómetros adelante el camino de grava se hizo de fango. Después de pastizal, y los que iban en *shorts* lo lamentaban porque de cuando en cuando las hojas cortaban como filosas dagas. Dejamos atrás los últimos arrozales y nos adentramos en una selva de palmeras y árboles que se parecen a nuestras jacarandas. Los que mejor avanzaban eran Cruz Abundis, que fue cazador en Guerrero, y el *buddy* Ruvalcaba,





que a todo le hallaba nombres jarochos. Poco después del mediodía, y a la vista del bosque de bambú, nos detuvimos para almorzar. Sándwiches horriblemente húmedos y barras de chocolate. Afortunadamente había dejado de llover.

Con bambú está construida la mitad de este país. Qué necesidad la nuestra de hacer casas de tabique y cemento, cuando en una tarde y con medio centenar de cañas queda armada una cabaña y su techumbre. "Una cabaña dura lo que un matrimonio, veinte años; lo demás es ganancia." Eso practicábamos ahí, muy quitados de la pena, cuando de pronto los gritos violentos del bata Isabelo nos pusieron en guardia.

Provenían del bosquecillo ahí delante y todos lamentamos no haber traído los M-1 en vez de las pistolas. Nos tiramos pecho a tierra, cortamos cartucho y esperamos lo que viniera. En eso apareció Isabelo Resurrección, más pálido que Emilio Tuero, señalando con terror hacia los bambúes. "¡Asuang... patay!", gritaba sin detenerse. "¡Asuang... patay!"

Lo obligamos a tumbarse, pero él insistía en levantarse y señalar hacia el macizo de cañas. "¡Asuang... patay!" Alfredo Zamora lo derribó de un puñetazo al grito de "¡agáchate, pinche chino, o te meto un puto balazo!"

Y esperamos.

Minutos después el bata logró zafarse. Fue hasta donde el *buddy* Ruvalcaba se erguía con curiosidad y lo jaló de la mano, con visible terror. "¡Patay, patay!" y gesticulaba un cuchillo que degüella.

Qué hermoso, qué terrible aquello. En mitad de los bambúes había un Mitsubishi incrustado desde meses atrás. El

fuselaje del Zero estaba casi intacto y las alas rebanadas por el impacto contra las cañas. El piloto había sido comido por las hormigas y las iguanas azules. Las llaman "gabinakas" y son nocturnas y carroñeras. Un esqueleto pulcro, uniformado, que empuñaba aún el espadín samurai desenvainado. Habrá muerto en combate aéreo o por la colisión.

A esos fantasmas (que eso quiere decir *asuang*) hemos venido a combatir. Ese cadáver, ese *patay*, nos saludaba desde las tinieblas en espera de un momento más oportuno.

El armero Antonio Ruvalcaba fue inmediatamente a lo suyo. Comprobó que al avión no le quedaba un solo tiro en los nichos de artillería (tres ametralladoras calibre 0.30), y dijo: "Cayó sin nada más que dar. Y sin dónde ir, porque si le hubiera quedado combustible habría estallado al impactarse."

No lo había notado.

Héctor Espinosa Galván, que estaba a cargo del grupo (es teniente coronel, después de todo) ordenó darle cristiana sepultura. Revisamos sus documentos, pero con aquellos jeroglíficos nipones jamás sabremos su nombre. Le regaló a Isabelo Resurrección el reloj del piloto, que todavía funcionaba. Preguntó quiénes estaban interesados en quedarse con la pistola reglamentaria, una Iwasaki preciosa, de acero inoxidable. Pugnaron un radiotelegrafista, apellidado Treviño, y el *Loco* Zamora. Este ganó el volado y se guardó el arma al cinto.

Enterramos al piloto a un lado del Zero, con sus documentos en el bolsillo de la chamarra. Aún recuerdo la fotografía que cargaba: una muchacha sonriente bajo una sombrilla de papel coloreado. ¿Su mujer, su novia, su prometida?, y pensé en Bárbara Torres. Yo no cargo, para nada, su retrato. Entonces me ofusqué.

No lo recuerdo bien. Sólo que el *Loco* Alfredo Zamora comentó al mirar la foto: "Putá geisha hija de la chingada", y me le fui encima. No paré de golpearlo hasta que nos separó el gordo Ruvalcaba. Y Espinosa Galván, que gruñía al reprender: "Cuide sus palabras, teniente Zamora, que este soldado valía más que muchos de nosotros."

Enterramos al piloto sin nombre. En lugar de cruz clavamos sobre el túmulo su espadín samurai. Y tras el relámpago se soltó un aguacero torrencial.

Somos "tulisanes", como dice Isabelo Resurrección al presumir su reloj armado en Yokohama. Sí, "tulisanes", ladrones en despoblado cargando la carreta con dos toneladas de bambú. Caía la noche y sólo resonaban nuestros machetes golpeando aquellas cañas duras como el hierro. Nadie olvidará ese atardecer bajo la lluvia en Tarlac. ♦

# Luis Cardoza y Aragón inventa a Miguel Ángel Asturias

♦  
JOSÉ EDUARDO SERRATO CÓRDOVA

## 1. París 1924: los mitos de Asturias y la invención de Guatemala

Sabemos por Marc Cheymol<sup>1</sup> que cuando Miguel Ángel Asturias vivió por primera vez en París, en 1924, el autor de *Leyendas de Guatemala* trazó su propia leyenda, o mejor dicho, sus mitos personales. El profesor francés encuentra tres: el mito del mestizo, el mito de París y el mito de Ulises. Sobre el primero, que se refiere a la supuesta ascendencia mestiza de Asturias, podemos afirmar, con toda claridad, que el escritor se “descubrió” guatemalteco en la ciudad luz, igual que su paisano, el poeta Luis Cardoza y Aragón. Este descubrimiento lo obligó a decir que era descendiente directo de los mayas e incluso asegurar que dominaba el idioma, aunque no tenía la menor idea de que existe una amplia gama de dialectos mayas.

En realidad, Asturias, en su época de oyente de las clases del profesor Raynaud en la Sorbona, descubrió la magia de la literatura maya, pero en francés. El conocimiento que tenía de la lengua quiché era nulo y su tan afamada traducción del *Libro del consejo* es obra del esfuerzo y del conocimiento de uno de los grandes maestros y eruditos de la época, José Manuel González de Mendoza.

Si Cheymol devela la verdad histórica del joven Asturias, Cardoza, en su antibiografía *Miguel Ángel Asturias. Casi novela*, reinventa la figura del premio Nobel guatemal-

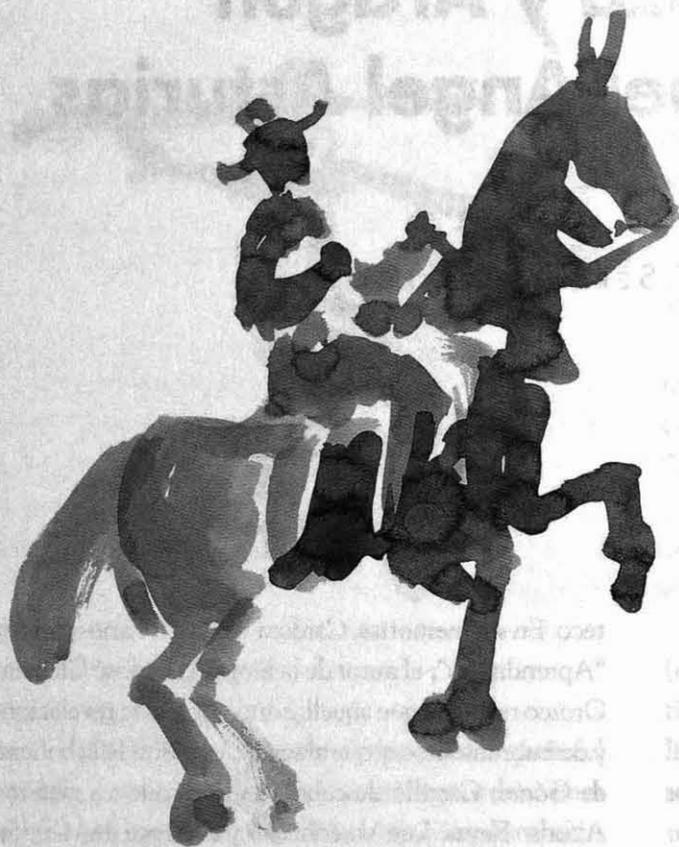
teco. En sus memorias, Cardoza llama a los años parisinos “Aprendizajes”; el autor de la biografía de José Clemente Orozco recuerda que aquellos años fueron de revelaciones y descubrimientos, y que al seguir los pasos de la bohemia de Gómez Carrillo descubrieron a los nuevos maestros: Alfonso Reyes, José Vasconcelos y El Abate de Mendoza, quienes les enseñaron a ver con nuevos ojos la literatura latinoamericana:

*Los de abajo*, *La vorágine*, con *Don Segundo Sombra* representaban la intención anticolonial de la creación que entonces avistábamos en contraste con la literatura considerada irvertebrada. Nos concernía que las obras nacieran de la realidad y no de la imitación. Ellas como el vaso preciso y macizo para recibir también la rosa mágica de lo irracional.<sup>2</sup>

De esos años hay algunos temas poco estudiados que tendrán que ser revisados a fondo; entre ellos, dilucidar cómo y cuándo se dieron las lecciones y tutelajes intelectuales de Alfonso Reyes, José María González de Mendoza e incluso José Vasconcelos, que recibieron los escritores latinoamericanos radicados en París —particularmente Miguel Ángel Asturias, Luis Cardoza y Aragón, Alejo Carpentier y Arturo Uslar Pietri—. Me llama la atención, por ejemplo, que fue Alfonso Reyes quien promovió entre los jóvenes intelectuales latinoamericanos que residían en París la lectura y traducción al francés del *Ulises* de Joyce. El Abate de Mendoza no sólo fue el traductor del *Popol Vuh*, sino también uno de los primeros introductores del surrealismo al ám-

<sup>1</sup> Remito al lector al ensayo “Miguel Ángel Asturias entre latinidad e indigenismo: los viajes de Prensa Latina y los seminarios de cultura maya en la Soborna”, en *Miguel Ángel Asturias. París 1924-1933. Periodismo y creación literaria*, CNCA-UNESCO, México, 1989.

<sup>2</sup> *El río. Novelas de caballerías*, FCE, México, 1986, p. 304.



bito latinoamericano. El breve contacto de José Vasconcelos con los jóvenes sirvió para que éstos conocieran el *best seller* de aquellos años, *Los de abajo* de Mariano Azuela.

Cardoza señala, además, que el autor de *La tormenta* fue modelo de compromiso político para los jóvenes de entonces. Cheymol, por su parte, concluye que hay una leyenda del Asturias viajero y lo llama el "mito de Ulises". Según esto, el novelista no fue un viajero compulsivo, pero, por el influjo de la vida y la obra de Vasconcelos, el autor de *El señor presidente* se inventó una versión propia de viajero exótico, una especie de leyenda de *Ulises criollo* personal. Pero la deuda de Asturias con Vasconcelos está en la pasión de la escritura. Anota Cardoza:

Se me aparece José Vasconcelos cabalgando una ola ascendente en la tetralogía de sus memorias. El condicionamiento sobre Vasconcelos fue menor; vuelve a las veleidades cuando se le da la gana. ¿Guardan la vida de Asturias y la de Vasconcelos algún punto distante? Después veo a Ulises criollo en la Biblioteca de Nueva York, metido en griegos y orientales, elaborando un "sistema filosófico". Vasconcelos nunca es mejor y más inquietante y trascendente

que cuando es todo fisiología y metafísica. Asturias quiso meterse en el alma de los indios y nunca es mejor y más inquietante que cuando es todo fisiología y metafísica. Odio a los moralistas que sudan buscando pretexto para indignarse. Son indefendibles los impolutos escritores idiotas.<sup>3</sup>

Del encuentro de 1924 en París nació la invención de la Guatemala literaria de ambos escritores. Las lecciones sobre mitología maya que Asturias recibió en la Sorbona están presentes en *Las leyendas de Guatemala*, relatos que a su vez contienen *in nuce* las historias que se entrelazan en *Hombres de maíz*. En cuanto a Cardoza, la idea de lo "real imaginario", que desarrollará primero en *Luna Park* y años más tarde en el poema fundamental *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*, es fruto de su encuentro con el mundo maya del *Rabinal Achí*, desde la perspectiva del profesor Raynaud, y del descubrimiento de la poesía de Aragón, Breton y Eluard.

## 2. Marcel Prosut y los lacandones del Sena

Una vez dada la ruptura entre Miguel Ángel Asturias y Luis Cardoza y Aragón, cada uno continuó con su propia visión de Guatemala. En 1954, año clave en la historia de ese país centroamericano, el novelista renuncia a su puesto diplomático y poco después se exilia en Argentina. Cardoza, a su vez, regresa a su país y se pone a las órdenes del gobierno democrático. *Guatemala: las líneas de su mano* da cuenta de esos días heroicos. Casi al final de su vida, el poeta decide saldar cuentas con su antiguo amigo y escribe *Miguel Ángel Asturias. Casi novela*, que es a veces un ajuste de cuentas, una evocación y un antihomenaje de Asturias. De haber leído el libro, Asturias seguramente odiaría a Cardoza; todos sabemos que éste era un iconoclasta atinado y feroz. Quien recuerde la evocación de Pablo Neruda en *El Río...* sabe a lo que me refiero.

Los dos guatemaltecos nunca fueron más amigos que en París. Asturias se convirtió en el intelectual más importante de América, su voz era ley en todo el mundo cultural, y se le consideró el portavoz de la cultura maya.

<sup>3</sup> Miguel Ángel Asturias. *Casi novela*, Era, México, 1991, p. 213.

Él mismo se creyó sus mitos. Cardoza, en cambio, lo desmitifica, lo recuerda ahogado de borracho y vestido con el hábito de los cofrades penitentes de Semana Santa. Además hubo otro asunto hiriente entre ambos autores que nadie puede dilucidar a ciencia cierta y tiene que ver con la decisión de Rodrigo, el hijo de Miguel Ángel, de tomar las armas y convertirse en el comandante Gaspar Ilóm. Asturias siempre le reprochó a Cardoza haberle arrebatado a su hijo.

Más allá de las cuestiones personales, el libro de Cardoza contiene elementos críticos muy valiosos sobre la obra de Asturias. Para el poeta, *Hombres de maíz* es uno de los libros cumbre de la novelística hispanoamericana del siglo XX, no porque nos revele la realidad del indio guatemalteco, sino por sus cualidades lingüísticas y estéticas. Cardoza no considera en absoluto que *Hombres de maíz* sea una novela indigenista; no encuentra una identidad indígena ni mucho menos pretende definir la identidad guatemalteca a partir de las obras de Asturias. No podríamos concebir una ofensa mayor que pensar que Cardoza y Asturias son emblemas nacionales.

El alma del indio guatemalteco, según Cardoza, nunca aparece en la obra de Asturias. Para Cardoza, el de la identidad es un falso problema filosófico que se ha convertido en la rémora del pensamiento, la crítica y las letras latinoamericanas. La lección de Cardoza sobre Asturias, y sobre la identidad guatemalteca, tal vez consista en que la condición humana es siempre cambiante, diversa y contradictoria y que la literatura no siempre es reflejo de esta condición: "Con el trasfondo que proveo, del cual procede en parte, quiero contribuir a que sea estudiado con perspectivas más pródigas y complejas. Lo que uno esconde es la identidad."<sup>4</sup> Más adelante nos dice: "Nuestra identidad —¿por qué tanta incertidumbre?— es el estado en que se encuentra la lucha de clases y la pluralidad unitaria; es las creaciones de ayer, de hoy, de mañana; es la situación socioeconómica y onírica."<sup>5</sup> Cardoza sabe que imponer una identidad o una imagen nacional es caer en la servidumbre de una ideología. Por eso mismo,

en sus libros *Apolo y Coatlicue* y *Guatemala: las líneas de su mano*, encuentra que los cimientos de la nacionalidad guatemalteca se hallan en los arquitectos de Tikal —los griegos de América—, en la crónica de Bernal Díaz del Castillo y en *Rusticatio Mexicana*, de Rafael Landívar.

La idea de identidad, por lo menos en el pensamiento de Cardoza, es fundamental. Y escribo idea de identidad o concepto por la fuerza de la costumbre, pues en realidad, en Cardoza tendríamos que hablar del concepto de *no identidad* y de la idea de *estar siendo*, de estar en una identidad cambiante. Allí reside lo más valioso de la crítica cardoziana a la idea de identidad nacional y también su idea de literatura, que aplica a la vida y a la obra de Asturias.

Tal vez no sé bien qué somos, pero tal vez sí sé qué vamos siendo, y cómo vamos siendo y por qué vamos siendo. A medio milenio de la conquista no cabe afirmar que es exótica la civilización occidental. Me imagino que no somos el modelo de las culturas precolombinas, que este modelo fue rebasado por la historia. Mi sugerencia resumida es extraña a todo silvestre romanticismo racial. Advierto que mi imaginario no es el imaginario indígena, sino el imaginario mestizo. Como el de Arguedas, Asturias, Icaza. La esquizofrenia no es mi fuerte. El imaginario indígena es el dominante en sectores en los cuales no hay grandes filtraciones afines



<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. 213. El subrayado es mío.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 103.

al imaginario indígena occidentalizándose. El avance del imaginario de Occidente en la mentalidad indígena es un hecho real, paulatino, indetenible; supongo que no ocurre al avance inverso. Cuando el imaginario indio no sea capaz de creación y rectoría real la cultura india pasará a constituir un hecho histórico por no ser ya fundadora, por no ser ya creadora.<sup>6</sup>

La crítica de Cardoza siempre mantuvo un espíritu lúdico y heterodoxo. Recuerdo que en cierta ocasión, en una querrela con David Alfaro Siqueiros por la modernidad, la verdad científica y el compromiso social del arte, el pintor le reprochó a Cardoza que fuera un "afrancesado" poco serio en su crítica científica. Cardoza le contestó que sí, que tenía razón pues "la crítica de arte es la Venus de Milo llevando en sus manos la cabeza de la Victoria de Samotracia". Cardoza en *Miguel Ángel Asturias. Casi novela* marca los mismos parámetros de su crítica. Sobre la obra, sobre Asturias, no hay concepto que lo explique:

¿Cómo habría escrito novelas José Carlos Mariátegui? ¿Es absurda esta pregunta? Probablemente, mal. El enfoque ha de ser como sin propósito y el resultado a pesar del autor. No se dio cuenta de ello Balzac sino Engles. Proust es folclorista de una sociedad desaparecida que nos la dejó en relieve; la de unos lacandones con frac, de caviar y champaña. Todo eso de indios mágicos y otras puerilidades suele ser ocultamiento impensado de lo recóndito y esencial. Cuando se muestra folclóricamente, se esconden las pústulas con el énfasis mismo o con evasiones lentejeadas, y a los indios, burlados como muñecos, los visten de piñatas, los visten de tarjeta postal. Sin embargo, se trasminan explotación, racismo, cicatrices. De nuevo se acerca lo ético y lo estético, y de nuevo se apartan: son inválidos los juicios éticos y los juicios ideológicos emitidos sobre valores estéticos.<sup>7</sup>

La novelística de Asturias, dice el poeta, no nació de un afán testimonial ni realista. La invención de un lenguaje es lo más valioso que encontramos en *Hombres de maíz*:

Veo con nitidez si partimos de su génesis y conocemos un poco de su relojería verbal. Los años parisienses fueron cruciales; se perciben influencias del ámbito, más que de

autor o autores determinados. Sobre varias intuiciones precolombinas y de la Torre Eiffel y formas dialectales y formas de cultura popular, sustentó su escritura. Si tal composición no hubiese asumido, con equiparable invención, una realidad que no existe. Como en todo novelista que valga la pena.

Al releer la edición crítica de *Hombres de maíz* y al regresar a las páginas de la biografía de Asturias, uno siente que las interpretaciones de Cardoza sobre la obra de éste constituyen una respuesta a los abrumadores estudios introductorios de Gerald Martin. Cardoza parece decirnos a todos, críticos, investigadores y simples lectores, que lo esencial de la obra de Asturias está más allá de Levi Strauss, más allá de los arquetipos de Jung, y que las raíces del indio de Asturias no nacen del *Popol Vuh*, sino que brotan de un complejo imaginario surrealista y de un oído atento oído a las voces populares.

Esto no quiere decir que Cardoza evada el problema del indio; por el contrario, el poeta es claro: el indio vive en la imagen del mural y de la novela, pero lo asesinan en la realidad. "Matar un indio en Guatemala no es matar un hombre." Cardoza encuentra que una de las riquezas de la novela de Asturias es la superación de lo folclórico, lo indigenista y la invención de una Guatemala rica e imaginativa que no corresponde a los informes etnográficos de las novelas que tienen como protagonista al indio. Cardoza, en su antibiografía, escribe: "Asturias se conservó seguro al perseverar en el fulgor de un imaginario indígena. Presiento, reitero, que es ilusión aquello de penetrar en el alma misma del indígena. No es sino una ilusión. Lo que debe retenernos es la calidad de esta ilusión escrita."<sup>8</sup>

Cardoza siempre creyó que la verdadera patria era la infancia, en su caso Antigua. Tal vez por eso concluye que el único lugar donde podría reencontrarse y reconciliarse con su antiguo amigo sería el recuerdo lejano de la Guatemala de la infancia:

Guatemala nos reunió en París en la mocedad, Guatemala se interpuso en nuestros años últimos, y Guatemala nos reunirá cuando en ella sea ágil el recuerdo del uno y acaso el recuerdo presunto del otro. Guatemala evocará mejor la obra que quisimos construir cuando no sufra olvido en su memoria desollada.<sup>9</sup> ♦

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 112-113.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 215.

# Presencia de Raúl Herrera



ENRIQUE FRANCO CALVO



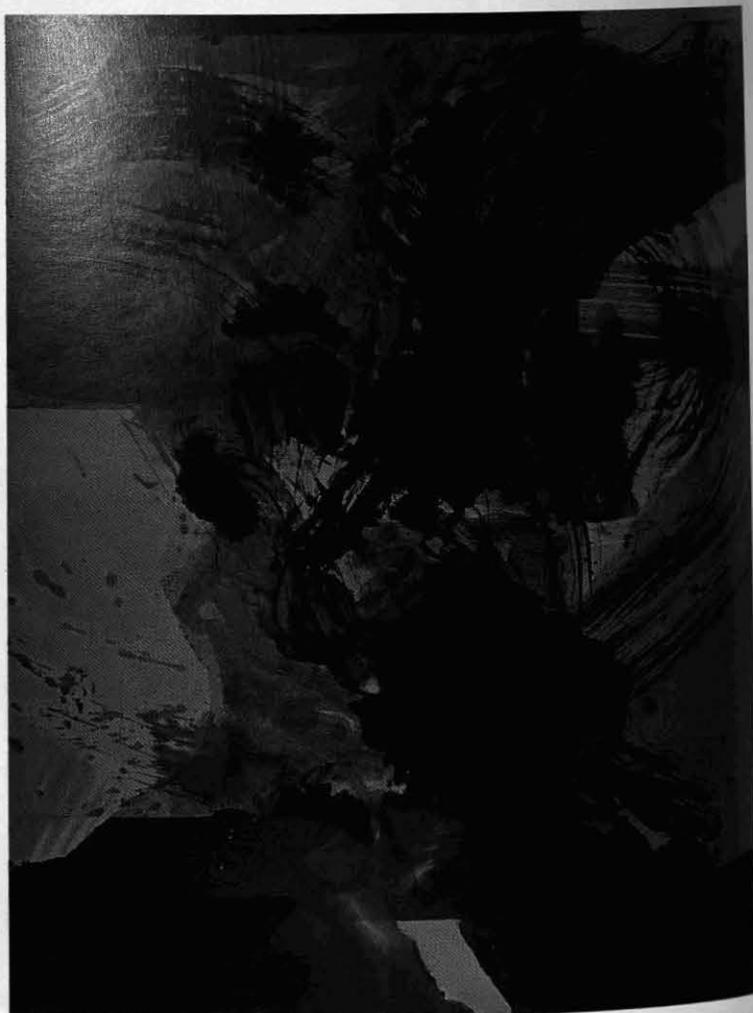
*Nostalgia  
de la selva,  
1999-2000,  
óleo/tela,  
140 x 110 cm*



Dragón  
escondido,  
1991,  
tinta china en  
papel de arroz  
encolado en tela  
con pigmentos  
al temple  
120 x 150 cm

### *Acerca de los orientalismos*

Las relaciones con los pensamientos y las culturas de Oriente se establecieron desde épocas muy tempranas en México. Valga traer a la memoria la importancia del Galeón de Acapulco, que trajo a América imágenes, libros, telas, tibores, marfiles, porcelanas y muebles hoy día objeto de veneración en colecciones públicas y privadas. En nuestra historia contemporánea señalemos los nombres de los pintores japoneses Tamiji Kitagawa, quien colaboró en las Escuelas de Pintura al Aire Libre en la década de los veinte, o el de Kazuya Sakai, quien actualmente vive en Nueva York pero que trabajó cerca de la generación que hoy llamamos de la Ruptura en México durante los sesentas. Si bien estos dos ejemplos sólo ofrecen un panorama del contacto entre nipones y mexicanos, lo cierto es que de nuestro lado la atención hacia Oriente se ha centrado en lecturas de libros como *Las mil y una noches* o los poemas de Lao-Tsé, entre otros temas que han interesado a escritores como José Juan Tablada, quien en sus memorias más de una vez habla de su fascinación por las cajas chinas u objetos orientales que compraba en tiendas de antigüedades o en mercados de cosas usadas. Pero la lista de escritores es más amplia:





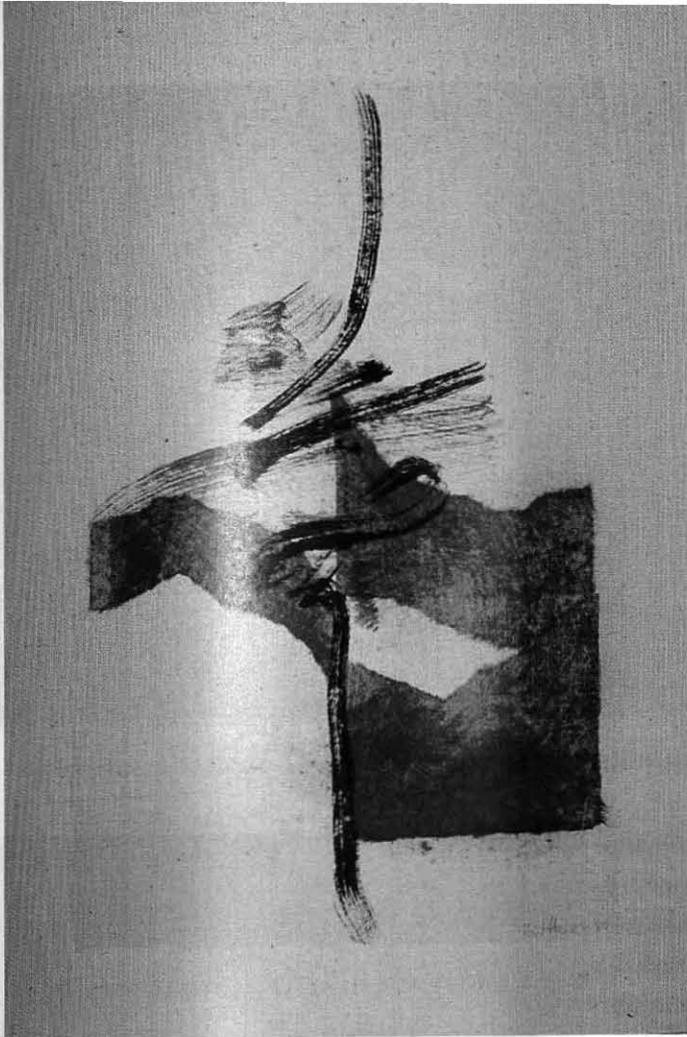
Dragón  
escondido,  
1991,  
tinta china en  
papel de arroz  
encolado en tela  
con pigmentos  
al temple  
120 x 150 cm

#### Acerca de los orientalismos

Las relaciones con los pensamientos y las culturas de Oriente se establecieron desde épocas muy tempranas en México. Valga traer a la memoria la importancia del Galeón de Acapulco, que trajo a América imágenes, libros, telas, tibores, marfiles, porcelanas y muebles hoy día objeto de veneración en colecciones públicas y privadas. En nuestra historia contemporánea señalemos los nombres de los pintores japoneses Tamiji Kitagawa, quien colaboró en las Escuelas de Pintura al Aire Libre en la década de los veinte, o el de Kazuya Sakai, quien actualmente vive en Nueva York pero que trabajó cerca de la generación que hoy llamamos de la Ruptura en México durante los sesentas. Si bien estos dos ejemplos sólo ofrecen un panorama del contacto entre nipones y mexicanos, lo cierto es que de nuestro lado la atención hacia Oriente se ha centrado en lecturas de libros como *Las mil y una noches* o los poemas de Lao-Tsé, entre otros temas que han interesado a escritores como José Juan Tablada, quien en sus memorias más de una vez habla de su fascinación por las cajas chinas u objetos orientales que compraba en tiendas de antigüedades o en mercados de cosas usadas. Pero la lista de escritores es más amplia:



Españamos,  
1983,  
collage y tinta  
china/papel  
de arroz montado  
en tela,  
45 x 35 cm



vinculados con ella. Generalmente se trata de una atracción intensa que esos creadores han sentido por imágenes budistas, mitologías o ritos chinos o japoneses, o por las ideas del erotismo y sus variedades, entre ellas la del amor, o por todo ello junto.

En este marco, el caso de Raúl Herrera resulta significativo. Herrera se ha ejercitado con disciplina en las artes marciales y ha estudiado las culturas china y japonesa. Se trata de un mexicano que practica el gesto pictórico, pues, al tiempo que con ejercicio domina su cuerpo y sus impulsos, logra realizar una obra plástica donde el momento de ejecución es determinante. Debe añadirse que en su pintura encontramos varias actitudes inspiradas en el respeto a la naturaleza y la admiración por el cosmos, que se mezclan con una concepción occidental del arte: depuración y propuesta. Quiero aquí narrar una anécdota para hacer más comprensible mi idea y que se relaciona con una moraleja milenaria. Hace un par de meses, al observar una hermosa tinta que me sugería el combate entre dos luchadores, le pregunté a Raúl Herrera que en cuánto tiempo la había producido. Me respondió: "¿Hacerla?... en tres segundos... ¿Lograrla?... cincuenta años."

### De Oriente en Occidente

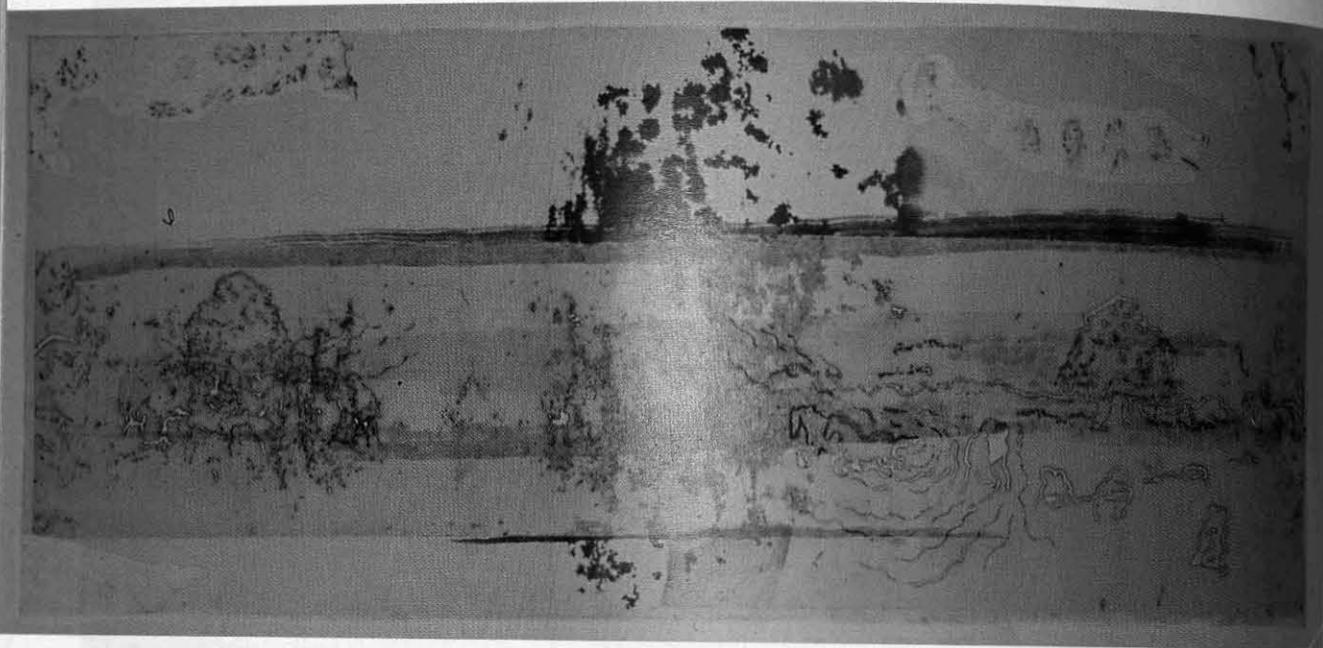
Sobre la obra de Raúl Herrera han escrito los críticos de arte más destacados de México como Juan García Ponce, Jorge Alberto Manrique, Carlos-Blas Galindo, Luis Cardoza y Aragón, Teresa del Conde, Raquel Tibol y Luis Carlos Emerich, entre otros. Herrera es un artista hecho, un pintor conocido y respetado dentro de su medio, cuya actividad siempre se ha orientado a la creación. Su obra se caracteriza por una tendencia a ocuparse de asuntos orientales que muy pocos artistas de estas latitudes han encarado como él lo ha hecho. Desde muy joven se acercó a disciplinas milenarias como el *tai chi chuan*, de la que se convirtió en experto. Pertenece a una generación plástica muy cercana a la de la Ruptura.

Águila,  
1992,  
tinta china y  
pigmentos/tela,  
140 x 110 cm

pienso en Salvador Elizondo con su *Farabeuf* o en Octavio Paz y su deslumbramiento ante la India, que pueden ser en este ensayo otros dos ejemplos notables.

En el caso de la plástica mexicana reciente, resulta sumamente atractivo observar obras que si bien no siempre se inscriben dentro de lo que podría ser una "filosofía" oriental, sí abordan cuando menos temáticas o imágenes al respecto. Pienso en los luchadores de sumo de Yishai Jusidman, en los animales-planta de Georgina Quintana y en las imágenes de demonios chinos y dolor provocados por tormentos que ha realizado Carla Rippey.

A veces, en el caso de estos artistas, no hay un conocimiento exhaustivo de la materia, pese a que hayan realizado lecturas o viajes



*Reflejos del tiempo*, 1999, tinta china y pirograbado/papel chino, 36 x 108 cm

Como sabemos, ésta se enfrentó a los discursos cansados de la Escuela Mexicana y buscó la liberación de la expresión plástica. Entre los nuevos lenguajes que en los sesentas empezaron a predominar, la pintura no figurativa encontró por fin en México su lugar de residencia. Herrera presenció los cambios registrados en las estéticas, que al iniciarse la segunda mitad del siglo XX se comparaban con campos de batalla donde se enfrentaban generaciones con puntos de vista distintos. Pero la de Herrera, donde podemos contar a Emilio Ortiz, Francisco Toledo, Ignacio Salazar y otros, no tuvo que sostener enfrentamientos, pues sus antecesores ya habían dejado libre el camino para la multiplicidad de discursos visuales. Gracias a tal ambiente fue posible también el desarrollo de la propuesta de Raúl Herrera, ya que ésta, remarquémoslo, se ha definido dentro de la plástica nacional por su carácter independiente y un lenguaje muy personal. Su independencia radica en que no ha tenido que formar grupos o escuelas para desenvolverse en los espacios consagratorios del arte de nuestro país, sean el Museo de Arte Moderno, el Museo del Palacio de Bellas Artes u otros. Y su estilo peculiar se vincula precisamente con algo que para la pintura abstracta es fundamental: la contundencia del gesto. Me explico: la obra de Raúl Herrera es el resultado de un estado de ánimo y de una situación



*Cascada*,  
1999,  
tinta china/  
papel chino,  
135 x 108 cm

*Luz en la selva*,  
1999,  
óleo/tela,  
30 x 60 cm



*Nostalgia de la selva*, 1999, tinta china, collage y pirógrafo/papel arroz, 54 x 135 cm



física. Cada trazo está cargado de un momento anímico y físico, es decir de una forma de equilibrio. ¿Por qué digo una forma de equilibrio? Porque lo que resulta fundamental en la pintura de este artista es que ninguna obra es igual a otra, si bien en todas ellas puede advertirse que fueron ejecutadas por la misma mano, aunque cada una por impulsos diferentes. Estos raptos, esta energía, son una concentración de vida que convierte a cada pintura en un momento único dentro de su producción. El pintor expresionista abstracto Jackson Pollock, por ejemplo, pudo haber adoptado esta visión que ante la pintura tiene Herrera; sin embargo, en el mexicano no hay una actitud rebelde, sino lúdica; no hay una energía desbordada, sino un control sobre la misma. Aunque sus resultados son similares, en sus bases ambos artistas son radicalmente distintos.

Generalmente se conoce a Raúl Herrera como pintor abstracto, pero esto no es del todo cierto. Su producción siempre ha incluido tanto pintura figurativa como abstracta. Hay obras que se encuentran en un, digámoslo así, doble juego, pues si bien se trata de momentos gestuales, éstos tienden a hacer formas aún reconocibles. Al respecto, destaca su serie de luchadores, creada con manchas de tinta que producen un efecto similar al de la legendaria caligrafía china.



Sierra mixteca II,  
1999,  
tinta/papel arroz,  
60 x 90 cm

En la última exposición del artista, celebrada en céntrica galería de la ciudad de Oaxaca y titulada *Nostalgia de la selva. Últimas pinturas para el templo de la madre tierra*, cuyo título es ya revelador, encontramos todos los atributos de la buena pintura. Muchos aciertos en su juego con la tinta china y su efecto de exactitud, resultado, lógicamente, de años de práctica. Asimismo, hallamos un juego interesante, ya que el título nombra “pinturas”, pero la mayor parte de las obras del grupo son básicamente tintas sobre papel montadas sobre tela. A ellas, en algunos casos, sumó “fragmentos de pintura” mediante recortes de papel que a su vez han sido producto de otras manchas de tinta. Como si quisiera construir con pegotes un universo de colores, trazos, profundidad y composición. Vale la pena insistir en este punto, pues Herrera considera que la obra está terminada sólo cuando deja de ser de su propiedad. En tanto se halle en su estudio puede sufrir cambios radicales que van desde convertirse totalmente en pedazos que se integrarán a otros cuadros hasta trocarse en soportes de fragmentos que la convertirán en una obra distinta. En la referida última exposición, pudimos observar una tranquilidad que no está divorciada de la necesidad de vivir, y vivir intensamente. Pero esa llama ardiente puede ser la contemplación o la búsqueda del yo dentro de nosotros mismos. El título, por esa razón, nos parece clave: *Nostalgia de la selva. Últimas pinturas para el templo de la madre tierra*. Herrera nos remite al paraíso fundador, pero simultáneamente ha realizado las “últimas” pinturas que servirán para adorar el lugar sagra-



Nostalgia  
de la selva,  
1999,  
tinta china/  
papel chino,  
135 x 72 cm

do que es la tierra, siempre virgen y madre. Claro que puede tratarse de las "últimas pinturas" por el momento, mientras haya que esperar las siguientes. Y en el caso de Raúl Herrera ésta es la lógica de sorpresas que con su arte nos ha prodigado. ♦

### Catálogos y libros consultados

Del Conde, Teresa *et al.*, *Doce expresiones plásticas de hoy*, Bancreser, México, 1988, pp. 111-121.

Del Conde, Teresa y Alberto Híjar, *Aparición de lo invisible*, Museo de Arte Moderno, México, 1991, pp. 49-53.

García Ponce, Juan, "Raúl Herrera: el camino de la tinta", en *Sábado Cultural*, suplemento de *Unomásuno*, México, 13 de octubre de 1979, p. 10.

*Raúl Herrera*, Museo de Arte Moderno, México, enero-febrero de 1975, s/f (con un ensayo de Jorge Alberto Manrique: "Raúl Herrera").

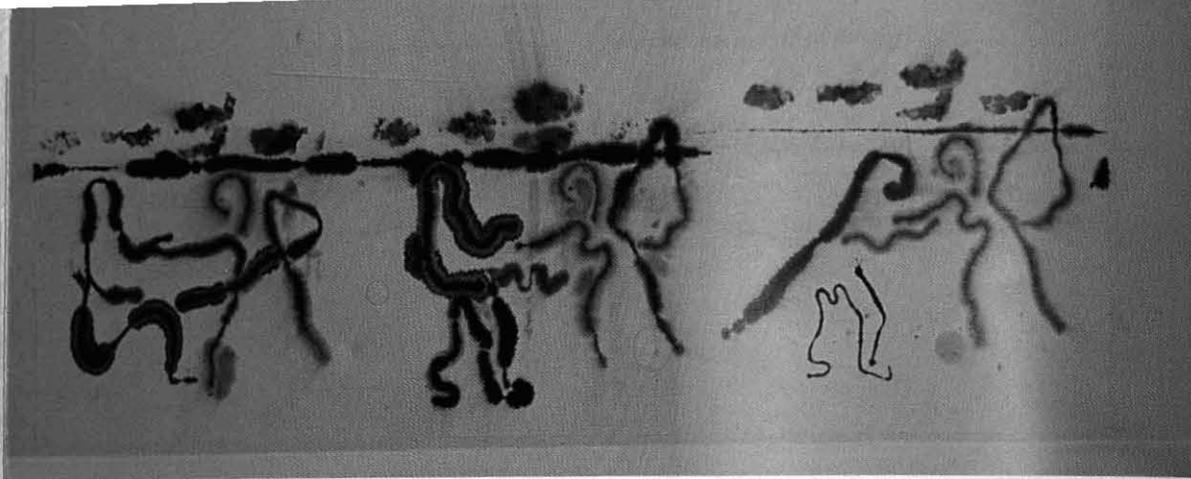
*Raúl Herrera. Nostalgia de la selva. Últimas pinturas para el templo de la madre selva*, Oaxacalli, Galería de Arte, Oaxaca, 2000 (tríptico con un texto de Carlos-Blas Galindo: "Raúl Herrera").

*Raúl Herrera. Obra reciente*, Galería Pecanins, México, febrero de 1998 (tríptico).

*Raúl Herrera, siete trípticos sobre el origen* (textos de Raúl Herrera y Arturo Fuentes), Galería Universitaria Aristos, México, agosto-septiembre de 1993, 26 pp.

*Raúl Herrera. Singularidades del espacio-tiempo oaxaqueño*, México, agosto de 1995 (tríptico con un ensayo de Jorge Alberto Manrique: "El gesto vivo de Raúl Herrera").





Encuentro,  
1999,  
tinta/papel arroz  
montado en tela,  
45 x 108 cm



Amantes,  
1999,  
tinta y collage/  
tela,  
54 x 135 cm



Amantes,  
1999,  
tinta/  
papel arroz,  
54 x 135 cm

# "Me lo dice el corazón"

## Notas sobre el melodrama en el cine mexicano

◆  
GUSTAVO GARCÍA

El melodrama, ese mecanismo narrativo afinado con sumo cuidado y armado de arbitrariedades, casualidades, golpes de efecto orientados a los sentimientos del consumidor. El melodrama: no sólo un género dramático sino también y quizá sobre todo, una representación de los funcionamientos de la sociedad desde los marcos de la moral, un sistema de elecciones y actos que califican inexorablemente a los personajes, vestidos con los atributos de convenciones generales: ¿cómo van a actuar Fulano o Sutanita sin salirse del estrechísimo camino marcado por el patriarcado y el puritanismo? Es un entramado moral que camina en la cuerda floja de la autoparodia y la solemnidad trágica por exceso y que debe llevar a sus personajes y a su público a varias moralejas útiles: el rencor y el amor brotan como fuerzas telúricas del pecho de la figura más frágil, nada vence a la fuerza del amor verdadero, la familia es el territorio de la epopeya intimista donde condenación y abnegación remontan su Calvario, el dinero no es la vida, desconfía de los paraísos, el corazón de una madre es el único búnker infalible e inexpugnable, mientras más alto vuelas más te dolerá el trancazo, la felicidad es resignada recompensa de quien aprende de los mayores fracasos: "Se sufre pero se aprende", concluía sabia la defensora del camión destartado de *Nosotros los pobres*.

El melodrama, cuyas raíces en el gusto mexicano se pueden rastrear, cuando menos, hasta los relatos moralistas de José Joaquín Fernández de Lizardi (*El periquillo samiento*, *Noches tristes y día alegre*) en la segunda década del XIX, llega al cine como la única posibilidad de capturar un público vulnerado por cinco o seis años de revolución. La comedia era impensable por razones técnicas: pese a la pericia de

los cómicos del teatro de revista para la creación de tipos, su humor era rigurosamente verbal, inmediateista, centrado en el retruécano y el doble sentido. Los afanes de hacer una comedia cinematográfica en la época silente (*Las aventuras de Tip Top en Chapultepec*, 1905; *El aniversario del fallecimiento de la suegra de Enhart*, 1912; *Viaje redondo*, 1919; *Terrible pesadilla*, 1930) sólo evidencian la imposible conciliación de una técnica actoral con las sutilezas del nuevo medio (incluso en el último título, que se supone una mexicanización de los métodos de Charles Chaplin, con resultados lamentables).

En cambio, el melodrama se resolvió, en esos años, con todas las herramientas imaginables, desde extensos letreos que evidenciaban sin dejar dudas lo tremendo de lo que el espectador contemplaba y metían al redil adecuado sus sentimientos (*Santa*, 1918) hasta milagros guadalupanos que desafiaban a los submarinos alemanes y a toda lógica (*Tepeyac*, 1917). Los datos disponibles dejan clara la influencia del melodrama de las divas italianas, en los dieces, y una nacionalización sin consecuencias pese a lo meritorio de los aislados esfuerzos (*El hombre sin patria*, *En la hacienda*, *El Cristo de oro*, *El coloso de mármol*). Los valores de la segunda *Santa* (1931, Antonio Moreno) como manifiesto a la nación del melodrama ya estaban dados en la novela de Federico Gamboa: el melodrama es cuestión de territorios y conocimientos: la provincia (Chimalistac, en el sur de la Ciudad de México) es una zona de gente trabajadora, respetuosa de la matriarca y de la virtud virginal femenina; sus límites no están trazados geográficamente, toda vez que es desde donde se pueden contemplar los volcanos, los valles, sin atadura. El corral es el de la moral más estricta obser-

vada sin conflictos. La ciudad es otra cosa: no hay línea de horizontes, sino contacto cercano con los desconocidos; las puertas que se abran pueden ser (o sin duda serán) las de la inmoralidad. Chimalistac tiene como centro su iglesia minúscula; la ciudad tiene la suya, sombría, con la puerta cerrada para quien busca su auxilio.

La Caída: de la ciudad al prostíbulo, de la ignorancia sexual a la seducción, a reina del lupanar, a infección mortal y lápida austera, todo apenas sazonado con música de Agustín Lara. No se describe únicamente *Santa* sino decenas de melodramas de mujer caída que seguirían el modelo con fidelidad impecable hasta los años sesentas. En 1933, *La mujer del puerto* lleva el tema a las alturas de la tragedia, por la vía del incesto involuntario de la joven orizabeña Rosario (Andrea Palma), prostituida en el puerto de Veracruz, cargando la culpa de haber propiciado la muerte de su padre a manos de su seductor, y su hermano (Domingo Soler insólitamente sensual) ausente durante tantos años que ignoraba todo el drama. El tratamiento conjunto de los dos directores, Arcady Boytler y Raphael J. Sevilla, transformó el tono melodramático del breve cuento de Guy de Maupassant en el que se inspiraron (*El puerto*) para hacer una lectura fatalista, sombría, que anticipa al mejor Emilio Fernández pero también dio carta de naturalización a las casualidades más tremendas: una regla del melodrama será el encuentro que revela el pecado tras la inocencia; la expresión aterrada del marino que se entera de que acaba de hacer el amor con su hermana y su grito aislado y desesperado ("¡Dios!") anticipan a María (Elvira Ríos) en el momento de enterarse de que acaba de hacer el amor con su propio hijo (Gustavo Rojo) en *Murallas de pasión* (1943, Víctor Urruchúa); a la tratante de blancas y dama de la mejor sociedad tapatía Rosaura (Andrea Palma) al descubrir que su hijo (Rubén Rojo) se ha casado con la mujer que ella se encargó de prostituir (Ninón Sevilla) en *Aventurera* (1949, Alberto Gout), y al médico de pueblo (Fernando Soler) corrompido por la burocracia citadina al darse cuenta de que la joven a la que tiene en la cama del burdel es su propia hija (Aída Araceli) en *Maldita ciudad* (1954, Ismael Rodríguez). Esa casualidad reiterada como regla obedece al entendimiento mercantil del género: hay que agotar cada hallazgo en su multiplicación, como imitación de la vida misma. Bastó con que Emma Roldán vendiera a la virginal Esther Fernández al patrón René Cardona en *Allá en el rancho grande* (1936, Fernando de Fuentes) para que la siguiera torturando en cada película durante los siguientes quince años. Alguna vez se reconocerá a Esther Fernández

su sitio como una de nuestras principales trágicas fílmicas, en el mismo rango de las matriarcas de la lágrima, Sara García, Marga López y Libertad Lamarque.

De 1933 a mediados de los sesentas se extiende el lapso que contempló el nacimiento, el auge esplendoroso e impúdico y la decadencia del melodrama y sus cultivadores, directores, guionistas, actores y actrices, mismo que terminó en un acto de revancha de las convenciones del melodrama durante el primer Concurso de Cine Experimental (1964-1965). La nómina de cultivadores arroja un saldo inmensamente favorable: Boytler tendría una incursión notable en el melodrama de amor loco con *Celos* (1935), con Fernando Soler como un médico enloquecido de celos hasta intentar el asesinato de su esposa y ser recluido en un manicomio del cual liberará a los internos. La cinta se reconoce como el claro anticipo de *Él* (1952, Luis Buñuel), pero la sensualidad de Boytler era mucho más elegante y menos retorcida que la del aragonés. Al mismo tiempo Fernando de Fuentes afianzaba lo propuesto por Boytler: su formación literaria, la influencia del melodrama norteamericano y francés, su insistencia en filmar en locaciones derivaban en un afán de verosimilitud y una mirada corrosiva que no compartía ningún otro director en los treinta y muy pocos en los cuarentas. De él son los retratos más justos de la clase media del momento: *La familia Dressel* (1935) se inspira directamente en los Boker, dueños de una célebre ferretería del centro de la Ciudad de México, para narrar la incompatibilidad entre una joven mexicana (Consuelo Frank) y la autoritaria suegra alemana (Rosita Arriaga): las actuaciones de Arriaga y Manuel Tamés son creaciones miméticas de los inmigrantes germanos, y en su afán por el realismo, De Fuentes filma en los estudios y pasillos de la XEW e invita a miembros de la colonia alemana a participar como extras. Del mismo modo, *Las mujeres mandan* (1936) es, en sus escenas de la casa familiar toluqueña, un registro puntual de la cotidianidad en una provincia que empezaba a urbanizarse.

No extrañe que en la siguiente década fuera el responsable de la imagen definitiva de María Félix: en tres películas, *Doña Bárbara*, *La devoradora* y *La mujer sin alma*, traza una imagen de mujer fatal más compleja de lo que quiere la posteridad: la mujer que arman De Fuentes y Félix no es la inmoral de *Doña Diabla* (1945, Tito Dávison) sino un personaje nunca del todo en control de su situación, que se gana un lugar en un mundo dominado por los hombres por un doble efecto de su ambición más la manipulación que los hombres creen ejercer sobre ella. Es una transposi-



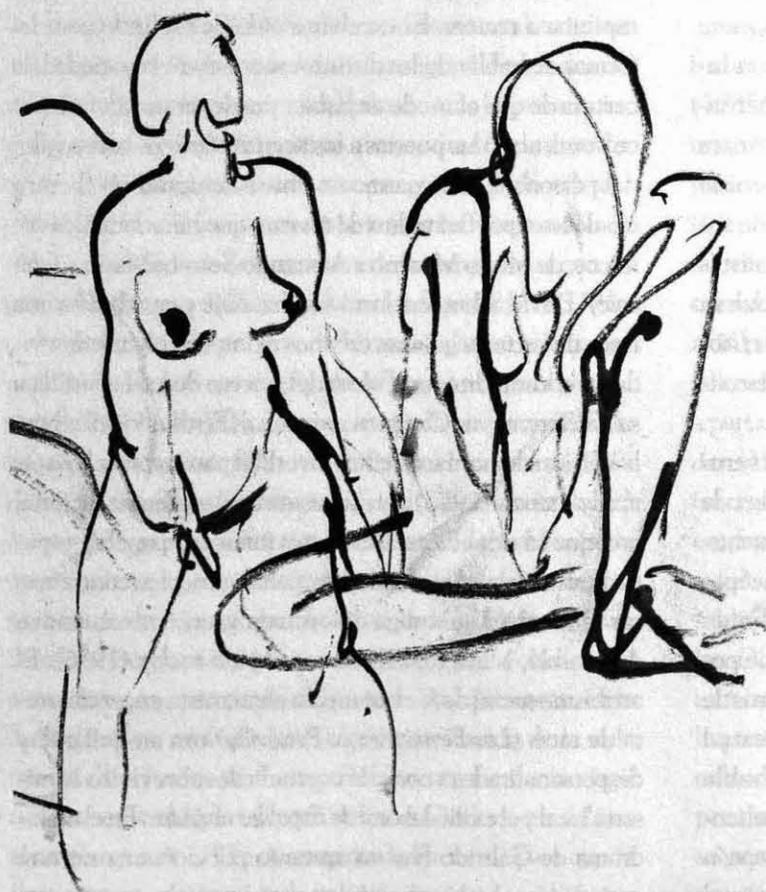
ción apenas velada de la propia historia de la actriz, quien llegó al cine con todo en contra: ya no era una muchacha, tenía un hijo, venía de un divorcio, su familia, en Sonora y en Jalisco, no le hablaba y presentaba una dicción lamentable. Gracias a una serie de circunstancias inmensamente favorables dentro de la industria, en unos cuantos meses María Félix era el primer símbolo sexual femenino creado estrictamente por el cine. La sutileza moral de sus personajes, la intrínseca inocencia de quien los analistas situarían toscamente en el cine de prostitutas, quedaban claras en *La mujer de todos* (1946, Julio Bracho), *¡Que Dios me perdone!* (1947, Dávison) y, tardíamente, en *La escondida* (1955, Roberto Gavaldón).

Si Fernando de Fuentes establece los escenarios verosímiles del melodrama (la inmensa vecindad orgánica de *La casa del ogro*, el departamento de lujo del avilacamachismo en *La devoradora*) y muchos de sus personajes (excepto el irrepetible homosexual Petrita que hace Manuel Tamés en *La casa del ogro*), Alejandro Galindo se encargó de poblar esas zonas con voces nuevas, realistas, a kilómetros de distancia de los tonos impuestos por la formación teatral de los actores de los treinta y a un centímetro del habla callejera verdadera. Poco a poco, desde sus primeras películas pero, sobre todo, desde *Divorciadas* (1943) y *Campeón sin corona* (1945), se empeñó en que a una verosimilitud sostenida tenazmente en los foros cinematográficos (en

contadísimas ocasiones salía a locaciones) se le agregara una crítica social que sólo podía partir de la realidad que aspiraba a recrear. El excelente oído de Galindo para las formas de hablar de los distintos sectores de la sociedad, la certeza de que el modo de hablar puede ser una definición cultural, abrió las puertas a los acentos étnicos como valor del personaje, ya no como un chiste denigratorio (herencia de los tipos del teatro de revista, que heredarán los cómicos, de Mario Moreno a Armando Soto LaMarina, *Chicote*). David Silva encontró su personaje y encabezó a una larga dinastía de galanes urbanos al imponer la irreflexividad y el cantadito arrabalero del nevero de La Lagunilla a su *Kid Terranova* (*Campeón sin corona*), Fernando Soler hará la versión demoníaca de su proverbial patriarca en *Una familia de tantas* (1948) con la misma contundencia racional con que Martha Elena Cervantes infesta su papel de esposa de una trivialidad chantajista, patológica, para contrarrestar el horror a su amiga divorciada y, en consecuencia, disponible, Maricruz Olivier en *Esposa te doy* (1956). El arribismo social de la clase media alemanista era una carrera de ratas (*Los Fernández de Peralvillo*) tan aniquilante y despersonalizadora como la urgencia de sobrevivir a la miseria local y el exilio laboral de *Espaldas mojadas*. En el melodrama de Galindo hay un apremio por documentar una sociedad en cambio y en choque con sus atavismos; un periodista no lo hubiera hecho mejor.

El grado más elegante del melodrama lo encarnó Roberto Gavaldón y su galería de antihéroes, encarnaciones enfermizas de la institucionalidad, como el ingeniero químico que envenena a su esposa para irse con la amante (*La diosa arrodillada*), el cacique que le sirvió al viejo sistema, asediado y aniquilado por los cambios desde afuera (*Rosaura Castro*) y la desolada ansiosa de matrimonio que inventa su esposo, embarazo e hijo (*Días de otoño*). El gran maestro de las locaciones (con ningún otro los espejos de una recámara, un puente o un edificio se verán tan imponentes, tendrán tanta eficacia dramática). Desigual, capaz de obras maestras (*La diosa arrodillada*, *En la palma de tu mano*, *Rosaura Castro*, *La noche avanza*, *La otra*, *Macario*, *Días de otoño*, *El gallo de oro*), de piezas insalvables (*Enseñame a vivir*, *Deseada*, *Flor de mayo*) y de momentos de demolidora sabiduría narrativa que aparecen aun en sus obras menores, sólo una apretada antología de sus imágenes más brillantes puede suplir, por razones de espacio, el inmenso análisis que demanda: la majestuosidad de la Bolsa de Valores de México oprimiendo al febril y arruinado arribista Hugo del Carril en *El socio*; la pobretona manicurista

Dolores del Río asesinando a su burguesa gemela (y el balazo oculto por el estallido de una piñata en la posada en el patio de la vecindad), desnudándola para volverse *La otra*; María Félix de blanco inmaculado cantando "Revancha" en el último tugurio panameño a donde llevó al antes próspero y ahora fugitivo ingeniero Arturo de Córdova en *La diosa arrodillada*; el pelotari Pedro Armendáriz asesinando a su amante en una alcoba que son puros espejos, por un fraude minúsculo, para a su vez morir a manos de una angelical víctima (Rebeca Iturbide) en plena huída en *La noche avanza*; el médico materialista Arturo de Córdova practicando una traqueotomía a un niño en la banca de la destaralada estación de trenes, aunque pierda la oportunidad de volver a la civilización, y el cacique Pedro Armendáriz anticipando la violación de Stella Inda en los caracoleos del caballo bajo un puente, todo en *El rebozo de Soledad*; el edípico Alejandro Ciangherotti Jr. que acusa a su niñera Libertad Lamarque de ser amante de su padre en plena fiesta de Navidad en *Acuérdate de vivir*, y Pina Pellicer que espera vestida de novia en la iglesia donde no se celebrará ninguna boda en *Días de otoño*.



El melodrama, en los años cuarentas y cincuentas, es el género rey, aunque en esos mismo años, Ismael Rodríguez, una fuerza desatada de la irreverencia, lleva a paroxismos límite lo levantado cuidadosamente por los cultivadores más obedientes, no aquellos aquí citados. El catálogo de momentos trepidantes de un melodrama que es mucho más, que va más allá del ridículo para instalarse en la provocación sería interminable y abarca toda su filmografía, desde su épica campirana *¡Qué lindo es Michoacán!* (1942) hasta las dos partes de *Reclusorio* (1997), compuestas de doce cuentos atroces (*Los narcosatánicos sidosos* es un ejemplo regular). Pocos títulos son prescindibles en su dilatada filmografía (si acaso *El monstruo de la Montaña Hueca*, *Autopsia de un fantasma*, *Mi niño Tizoc* y *Trampas para una niña*); en todos está el oficio de un cineasta de voz y una actitud de desobediencia y fascinación hacia el cine y sus convenciones que sólo le pueden comparar con Alejandro Galindo y con el Luis Buñuel mexicano, con quien tuvo una relación más cordial y cercana de lo que quisieran reconocer los admiradores del artista español.

Pero definir a Ismael Rodríguez como un Buñuel ingenuo sería equivocar los puntos de par-

tida desde donde ambos llegaban a conclusiones parecidas respecto a la subversión del melodrama. Buñuel formó su idea del género a partir de modelos franceses y españoles, tanto teatrales como literarios y cinematográficos, Rodríguez lo hizo a partir de los estereotipos del cine mexicano ya echado a andar y en el que él participó como extra y asistente desde la *Santa* de 1931. Por eso, mientras los melodramas "al revés" de Buñuel (*La hija del engaño*, *El gran calavera*, *Él*) y sus antimelodramas ásperos (*Los olvidados*, *Nazarín*) son al mismo tiempo comentarios acerca de la moral dominante y los mecanismos de representación convencionales del género, las películas de Rodríguez son principalmente comentarios sobre el cine mismo, sobre sus posibilidades de funcionar de otra manera. No por nada, su cuarta película, *Escándalo de estrellas*, hecha con recursos ínfimos y en medio de una enorme improvisación, aprovechaba la tenue línea dramática sobre un millonario que invertía una fortuna en filmar una película insalvable, para ofrecer una versión cómica de un oficio con el que había crecido, conociendo todo lo que tenía de maravilloso y de ridículo.

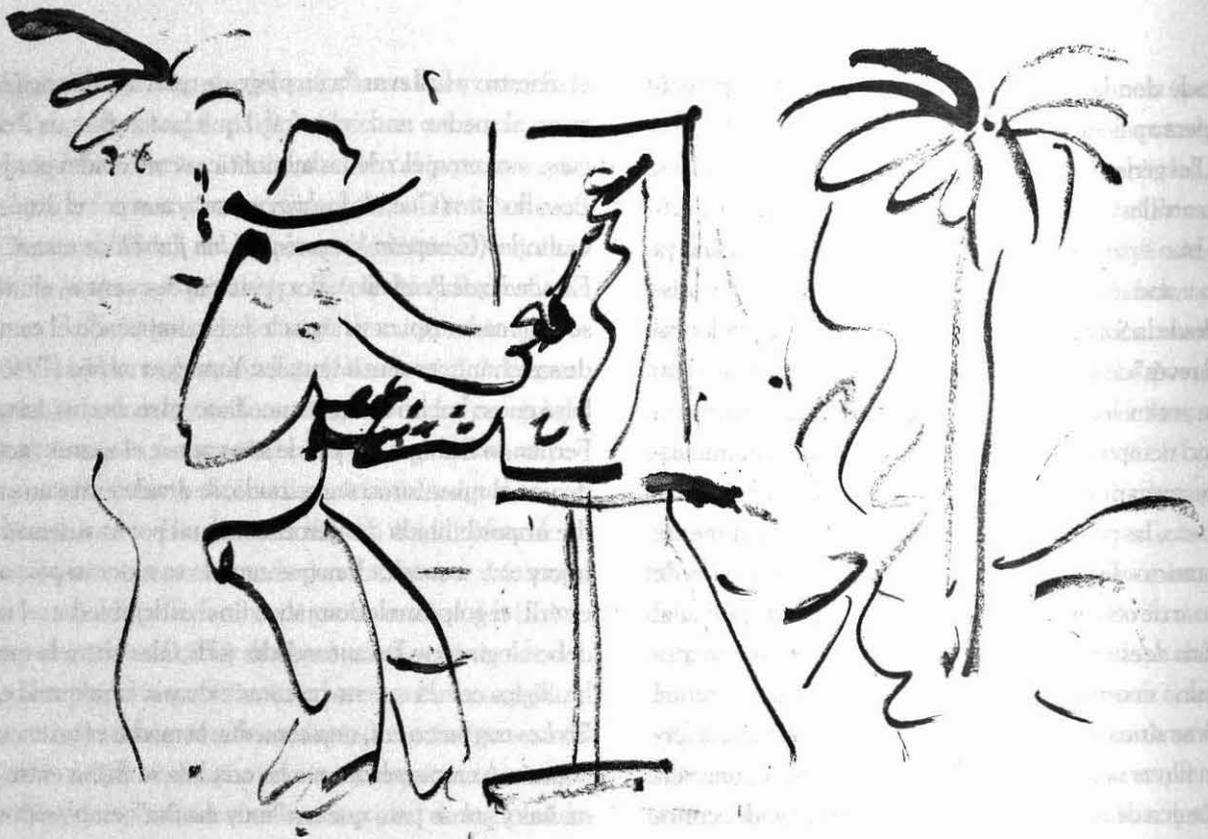
Maestro en la creación de tipos, fiel creyente de la máxima de Frank Capra: "Character makes your play" (El personaje hace la obra), a él correspondió inventar y sostener hasta los niveles de mito latinoamericano actuales la figura de Pedro Infante. Todo partió de la intuición de que en ese actor inseguro, en ese cantante de voz tenue, ansioso equívocamente de emular a Jorge Negrete, había la materia prima, el diamante en bruto de donde brotaría una nueva versión del macho latino, hasta entonces petrificada en la cerebralidad urbana de Arturo de Córdova y en la altanería pueblerina de Negrete. En manos de Rodríguez, Infante era el mexicano común pero que todo lo hacía hasta el extremo: su revelación se da en *Los tres García* y su secuela inmediata *Vuelven los García* (1947), como la alternativa (de tres arquetipos de mexicanidad) que se vacía de un trago un litro de tequila, piropea compulsivamente a todas las muchachas del pueblo, adora a su abuela hasta llorar con el cielo solidario sobre su tumba y persigue a su infinito harén aun después de muerto. A contrapelo de una representación masculina dominada por el pudor, Rodríguez aprovechó el exhibicionismo físico que desplegaba Infante tras las cámaras para hacer el primer símbolo sexual del cine mexicano, el primer *homo eroticus*. Las consecuencias se pueden medir por multitudes ante la tumba del ídolo en los aniversarios de su fallecimiento.

Con él y sin él, Ismael Rodríguez centrará la tensión de sus personajes en el equívoco sexual, del que se volverá

el maestro y le llevará a un juego de roles familiares insólito en el medio: nada más frágil que las familias de Rodríguez, a contrapelo de las monolíticas concebidas por Juan Bustillo Oro (*Cuando los hijos se van*) y aun por el disidente Galindo (*Campeón sin corona*, *Una familia de tantas*, *Los Fernández de Peralvillo*). Por principio de cuentas, elimínese a la madre típica y hágasele más complicado el camino de sus chantajes sentimentales: *Ya tengo a mi hijo* (1946) se basó en un hecho cierto e inmediato, el secuestro del niño Fernando Bohigas un par de años antes: el asunto, actuado por el mismísimo secuestrado, se divide entre una madre imposibilitada de ejercer como tal por la ausencia del hijo y una secuestradora que cumple su función pese a ser estéril; el golpe melodramático final es demoledor: el niño debe elegir ante las autoridades judiciales entre la madre biológica con la que no ha convivido y la falsa que lo crió. En *Los tres huastecos*, una comedia, la madre es un cacique bigotón y empistolado que ha criado a su hijita entre alimañas y armas para que sea "muy macha"; en *Nosotros los pobres* es una muda y paralítica que sólo tiene los ojos para expresarse (muy mal, excepto para la mala conciencia del vecino mariguano, que la acaba a golpes), una limitación que repetirá siete años después en *Maldita ciudad* en la madre que ve cómo su familia se desmorona en la impersonalidad urbana; en *Borrasca en las almas* es la impotente pieza prescindible de una familia, esposo e hijito, que opta por la hermana gemela de pasado narcotraficante; en *Los hermanos del Hierro* es la psicópata que entrena a sus hijos como asesinos orientados a vengar la muerte del esposo; en *Así era Pancho Villa*, el caudillo y sus Dorados huyen del enemigo mientras alimentan como pueden a un bebé que gradualmente pierde las fuerzas; *El hombre de papel* busca desesperadamente entre las prostitutas con quién hacer un hijo (acabará comprando al muñeco de vetrílocuo Titino).

La mujer sustituye al hombre: la abuela de *Los tres García* fuma puro, escupe en el suelo, domina a sus nietos a bastonazos, bebe y grita su orgullo de haber forjado a tres modelos de la virilidad nacional; en *Vuelven los García*, ha muerto a manos de los rivales, los López, uno de los cuales, Juan Simón, es una mujer (Blanca Estela Pavón) educada como hombre. Sólo cede a los avances amorosos de Luis Manuel García (Víctor Manuel Mendoza), el García poeta. No es tanto un ablandamiento de la coraza viril de la muchacha como una reacción al afeminamiento del hombre.

En los melodramas de Rodríguez, al hombre sólo le queda la nostalgia de la familia. A la ideología mexicana no le cabe mayor certeza que la solidez familiar como refu-



gio contra una realidad inestable y en crisis sistemática, es el signo de reconocimiento: la mujer sí quiere casarse y que la saquen de trabajar, la pareja espera que los suegros le aseguren techo y empleo. Esta certeza fundó a la familia melodramática, donde la autoridad del patriarca es raíz y razón, la inconformidad filial es una amenaza apocalíptica y la pureza femenina un dogma. Pero en Ismael Rodríguez, la familia no existe o es un castillo de naipes que se viene abajo con un soplo. El ejemplo más nítido es la saga del carpintero Pepe el Toro: En *Nosotros los pobres*, mantiene a su sobrina Chachita y a su madre parálitica, pero pasa dinero subrepticamente a su hermana prostituta, verdadera madre de Chachita, quien se cree huérfana y lleva flores a una tumba ajena cada Día de Muertos. Una vez fallecidas las madres parálitica y prostituta, Pepe consigue armar una frágil familia con su novia Celia, Chachita y el primogénito Torito. Pero en *Ustedes los ricos*, la sobrina se entera de que tiene padre millonario pero tiranizado por la madre. El Torito muere calcinado por obra de unos malos ya anunciados desde la primera parte. También muere el padre de Chachita y ésta queda desfigurada. Todo vuelve al punto de arranque.

Ismael Rodríguez ha sido un instintivo con un sistema interno que se confirmaba sin repetirse de una película a la siguiente; no tuvo las ambiciones estéticas de Emilio Fernández o Julio Bracho, pero sí la coherencia narrativa, la

audacia temática y la capacidad de poblar su propio universo con figuras reconocibles hasta el dolor colectivo que supera a sus dos compañeros de ruta más cercanos, Galindo y Buñuel. Pero el melodrama, género señero del cine mexicano, tuvo otros cultivadores de genio, aunque de obra más breve, como Alberto Gout (la trilogía de Ninón Sevilla: *Aventurera*, *Sensualidad* y *Aventura en Río*), Juan Bustillo Oro y su emblemática *Cuando los hijos se van*, aunque su mejor rostro es el de la comedia (*Aquí está el detalle*, *México de mis recuerdos*), Tito Dávison (*Que Dios me perdone*, *Doña Diabla*, *Cuando me vaya*, *La Diana cazadora*, *El derecho de nacer*) y un puñado más de artistas firmemente convencidos de las virtudes de la exaltación de los sentimientos, el triunfo de la sinrazón beatífica, el censo de una nación donde el poder judicial lo detenta el corazón de una madre.

Todo ese sistema de representación, complejo, matizado por las excepciones, las cumbres y los tropezones, no resistió la primera crisis del cine mexicano: para mediados de los sesentas, con Buñuel en Francia, los cultivadores veteranos se enfrentaban a una situación cinematográfica mundial y a un público local completamente distintos. La batalla que ofrecieron fue heroica en su fracaso: Alejandro Galindo volvió a su gusto cine negro que tan buenos frutos le diera antes (*Cuatro contra el mundo*, *Espaldas mojadas*) para hacer una paráfrasis del Evangelio identificando a Jesús con un joven asaltabancos (Carlos Piñar) en *Cristo 70*

(1969) y a su arrabal crítico para denunciar la ambición criminal de un taquero (Vicente Fernández) en *Tacos al carbón* (1971), mientras Emilio Fernández emprendía su obra compendio de todas sus manías rurales y épicas notoriamente empobrecidas en *Un dorado de Pancho Villa* (1966) y de sus obsesiones cosmopolitas tardíamente confesadas en *El crepúsculo de un Dios* (1967).

Mientras, se formaba una nueva generación con una postura crítica hacia una industria atascada; era una generación que se había forjado en el cine club, en el padecimiento de una censura despiadada y de una industria que cerraba el paso a toda voz nueva (para que Luis Alcoriza pudiera pasar a dirigir, debió hacer quince años de méritos como actor y argumentista). Esa generación se asoma en firme en el primer Concurso de Cine Experimental (1964), con obras como *Tajimara* (Juan José Gurrola), *Tarde de agosto* (Manuel Michel), *En el parque hondo* (Salomón Laiter), *Las dos Elenas* (José Luis Ibáñez) y *En este pueblo no hay ladrones* (Alberto Isaac). Lo continúan por otros caminos Arturo Ripstein con *Tiempo de morir*, Juan Ibáñez con *Los caifanes* y José Bolaños con *La soldadera*, todas de 1965. Era un caldo de cultivo cuyos objetivos temáticos se orientaban a refundar el melodrama sobre las bases de la austeridad narrativa, la instauración de nuevas voces y nuevas actitudes: las hijas podían enjuiciar la estabilidad de sus progenitores ("Tu matrimonio es una porquería", le decía Julissa a Rita Macedo en el cuento *Nosotros* de Jorge Fons, 1970), la familia podía ser una célula enferma de la mentalidad patriarcal (*El castillo de la pureza*, Ripstein, 1971), la psicopatología familiar, antes apenas mostrada en piezas excepcionales (*Los hermanos del Hierro*), es ahora la norma, que el cine mexicano de los setentas extiende a las vecindades (*El profeta Mimí* de José Estrada; *Chin Chin el teporocho* de Gabriel Retes), el arrabal (*La venida del rey Olmos* de Julián Pastor), la reconstrucción histórica (*El valle de los miserables* de René Cardona Jr.), la incorporación del boom latinoamericano (*Los cachorros* de Fons, *Coronación* de Sergio Olhovich, *El lugar sin límites* de Ripstein), el western (*Los desalmados*, *El sabor de la venganza* de Alberto Mariscal). En su revanchismo, el nuevo melodrama era tan extremista y escandalizado como el viejo: las excepciones reales fueron la obra de Arturo Ripstein, que de una postura analítica, en parte dada por sus mejores guionistas, José Emilio Pacheco y Vicente Leñero, gradualmente derivará en un profundo desprecio por sus personajes, definidos por una intrínseca incapacidad para salir de sus minúsculos conflictos. Lo artificioso de su pesimismo queda en evi-

dencia en las películas de José Estrada *Ángela Morante, ¿crimen o suicidio?* (1978), que indaga sobre el ascenso de una joven (Blanca Baldó) de la prostitución al estrellato cinematográfico, esperando que la sucesión de desdichas conduzca a un cuadro social de principios de los setentas, y *Los indolentes* (1977), que sí consigue abrir la individualidad de sus grises personajes provincianos a la representatividad de una época (el avilacamachismo) y una clase (la burguesía porfiriana venida a menos). Jaime Humberto Hermosillo aportó lo mejor de su carrera en unos cuantos, breves años (1974-1978) de esplendor irrepetible que comprenden la sutil primera declaración de amor homosexual del cine mexicano (*El cumpleaños del perro*), la incendiaria acta de liberación de la soltera provinciana (*La pasión según Berenice*), el lúdico ingreso a la delincuencia como aventura infantil en un México previo al estado de sitio criminal del cambio de milenio (*Matinée*) y el canto del cisne del amor antes del sida (*Amor libre*).

Casi se podría extender en esa generación el acta de defunción del melodrama mexicano; los siguientes cultivadores carecen de la convicción impúdica de los pioneros y de la rabia contestataria de los Nuevos Patriarcas; demasiado conscientes de la idea de género, de una tradición que ha sido vituperada y recuperada como pieza de culto *underground* (los travestis y performancers ataviados como Dolores del Río y María Félix), incursionan en él a regañadientes, sin convicción o premeditadamente ignorantes de sus reglas de tensión dramática. Rescátense la tenacidad de Carlos Carra, un director incapaz de sostener durante más de una hora sus historias, que ha perdido la frescura de esa primera media hora de *La mujer de Benjamín* (1991) tiene la manía de matar a sus personajes incómodos, aunque sean sus protagonistas (*Sin remitente*), pero que cada vez afina más sus recursos narrativos de carrera corta: *Un embrujo* (1998) carece de unidad narrativa, recomienza a cada rato; sin embargo, presenta ambientes y momentos aislados que remiten a lo mejor de sus maestros más obvios, Alcoriza e Isaac. Alejandro Gamboa llegó casi por casualidad a la crónica de una clase media con su serie *La primera noche* (1998) y *La segunda noche* (2000) que remite más a la literatura sesentera de Juan Tovar y José Agustín y a los cortos del Concurso de Cine Experimental que a todo lo hecho en los últimos treinta años. Es la necesaria maniobra de desandar el camino, volver al punto en que todo parecía nuevo y posible, pero ahora no para desplazar a quienes habían hecho y deshecho al cine mexicano, sino para refundarlo desde el confuso grado cero en que recibió al año 2000. ♦

# Recuerdo de la casa de Montevideo



HÉCTOR DANTE CINCOTTA

RECUERDO nuestro del patio y el limonero  
de baldosas negras y blancas  
dispuestas con simetría  
mirando siempre a la luna  
y la glicina entre las columnas  
pintadas de gris o blanco permanente.  
Tantos años mirando las mismas baldosas  
en el primer patio.

En tu jardín retumba todavía la palabra  
de los domingos, reunión de hombres viejos,  
de ética y felicidad, de cambio e historias.  
En tu jardín he aprendido nuestro idioma,  
la poesía heroica y la criolla  
y el agua sutil de la lluvia estacionada  
en el patio.

Atrás quedaron la parra y el aljibe,  
las uvas siempre negras y la ventana  
abierta.

El aroma de un pan repartido  
y apreciado, querido y de todos.  
Después llegó el viento, el viento solo y fuerte  
que cabalga a lo lejos  
y entra por la casa.  
Fue nuestro compañero del día y de la noche  
nos deja siempre solos,  
yo con ella,  
con el beso pegado y la oración entre los labios,  
con el beso pegado y las manos en su rostro,  
con el beso pegado y los ojos puestos en el cielo.  
El cielo de tan lejos y el beso que está cerca  
que es nuestro y del viento  
que entra y sale de nuestras manos  
y nuestro cuerpo.

En el fondo, la higuera silenciosa con sus frutos  
que ella tiene por maduros.  
Ésta es la voz de quien recoge y se acuerda  
de paredes e imágenes con sombras.  
Siempre a tu lado, siempre!

La casa con el viento, el amor y la muerte,  
la sombra de unos árboles que son y serán nuestros.

# Jugarse el cuero bajo el brío del sol

HÉCTOR PEREA

En la Ciudad de México en muchos aparadores colocaban grandes mapas de España marcando día con día con banderitas y alfileres los avances de las tropas fascistas de Franco o los éxitos de los milicianos de la República. La gente se dividió: unos a favor de Azaña y la República y otros a favor de Franco. Se despertaron las pasiones. La guerra de España es la que más ha apasionado al mundo desde entonces.

... Yo devoraba cuanto periódico conseguía prestado, cuanto noticia escuchaba por los noticieros de radio, cuanto se decía de Madrid me enardecía; ansiaba volar si fuera posible para sumarme a los milicianos que defendían heroicamente la capital de España de la acometida fascista.

En su prólogo—"Advertencia" a *Cervantes o la crítica de la lectura*, libro de 1976, Carlos Fuentes señalaba un rasgo fundamental del contacto establecido entre México y la península a lo largo de la historia. "Nuestra relación con España es como nuestra relación con nosotros mismos: conflictiva ... La medida del odio [concluiría entonces el escritor] es la medida del amor. Una palabra lo dice todo: pasión."<sup>1</sup>

Si por un lado, hecho cuyas reacciones en contra son aún visibles en el país americano, la conquista armada supuso para el pueblo mexicano una afrenta, una crueldad, por otro, aseguraba Fuentes hace más de dos décadas, en el padre Las Casas se resumiría la cara opuesta de la moneda. O sea, la generosidad española. Bajo el vistazo panorámico que aporta el transcurrir de la historia, conquista e in-

dependencia, reforma juarista, zapatismo—el original—y, por último, atracción cardenista de las personalidades de la cultura y la política republicana serían los ingredientes de la asimilación que en ese 1976 permitía ver como algo propio, también mexicano, el esperadísimo advenimiento de la democracia en España.

Hasta aquí, las opiniones de Fuentes eran en cierta forma lo esperado. No había en el fondo de su ensayo nada nuevo en cuanto a la fascinación que el exilio de la República ha provocado siempre entre los políticos y, sobre todo, los intelectuales y artistas mexicanos de izquierda o de avanzada. Años después el propio Fuentes procuraría reubicar, remodelar el tema dentro de una nueva y más profunda dimensión. En un trabajo hasta ahora inédito en libro<sup>2</sup> y bajo la impronta de acontecimientos más o menos nuevos, Fuentes consideraría que la imagen tópica de España se había modificado necesariamente ante los ojos de los mexicanos de su generación. Aquella idea que por esquemática había terminado por convertir en caricatura la hispanidad americana, a partir de ciertos hechos actuales no podía seguir vigente. En cuanto a esa imagen trasnochada, Carlos Fuentes se refería en concreto a interpretaciones del corte de la del muralista Diego Rivera. En ella se veía al español en América como símbolo del "vicioso conquistador", del esclavista y violador. O bien, a aquella otra versión en que se consideraba al emigrante económico como un tendero de boina vasca. Ambas imágenes, extremas y falsas, Fuentes las contrastaría con ese nuevo significado ya referido que había dado al concepto de his-

<sup>1</sup> Carlos Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura*, Joaquín Mortiz, México, 1983, p. 9.

<sup>2</sup> Carlos Fuentes, "La España de un mexicano", original mecanográfico.

panidad la guerra de España y el subsecuente exilio republicano. Exilio formador, exilio compañero de Fuentes y de sus coterráneos.

Con los argumentos anteriores el mexicano rompía un absurdo tópico. Pero aún a pesar de los esfuerzos renovadores, caía en otro. Pues si era verdad que el gobierno cardenista había acogido a uno de los contingentes de exiliados políticos más grande, hasta entonces, de la historia —si bien creo que mucho menor a la cifra de doscientos mil individuos que Fuentes refiere—, por otro lado este transitorio no estaba conformado únicamente por “lo mejor de la cultura española”, entendida ésta como sólo un conjunto de “poetas y cineastas, arquitectos y filósofos, editores y críticos, abogados y doctores”. Muchos más españoles, y no sólo republicanos, habían recalado en México. Entre ellos venían también, y en gran mayoría, obreros, campesinos y gente variopinta. Algunos de igual valía y en absoluto famosos.

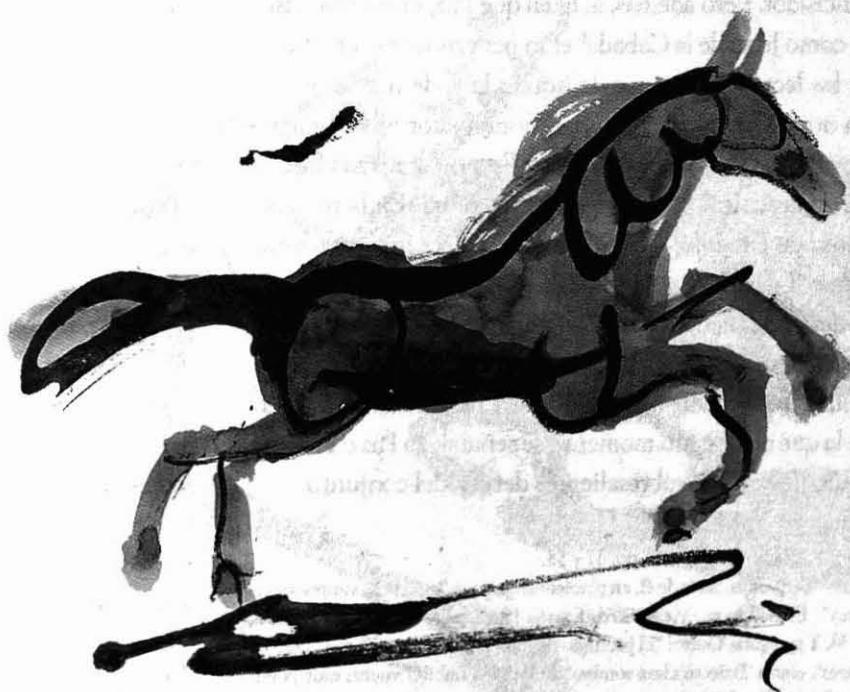
Por otro lado, un fenómeno como el anterior terminó por deformar, desde los años mismos de la guerra, la repercusión que tuvieron en su momento los mexicanos participantes en el conflicto. En cierta forma esta versión, propagada no sólo por Fuentes, era también una invención interesada. Imagen oficiosa por parte del gobierno y maniquea por parte del mundo intelectual. Y que en el caso concreto de los partícipes efectivos en el conflicto se apoyaría, de nueva cuenta, aunque desde el enfoque opuesto, en no más que algunos nombres con apellido y en poquísimos testimonios de primera mano.

Octavio Paz refiere en su libro *Inventario* el complemento de la idea grupal de Fuentes. Allí el poeta señalaba: “mi generación fue la primera que, en México, vivió como propia la historia del mundo, especialmente la del movimiento comunista internacional”<sup>3</sup>. Las palabras de Paz encierran quizá una gran verdad. Pero también, sin decirlo, el poeta, a través de ellas, sancionaba la participación de unos po-

cos, poquísimos individuos y daba por desaparecidos, o mucho peor, por inexistentes, a tantos otros. De hecho, él siempre dio excesiva importancia a la definición de las facciones mexicanas de intelectuales y artistas que en 1937 apoyaron a la República en el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas. Carlos Pellicer y él mismo, en una versión muy posterior a los acontecimientos, habían marcado su línea frente a la representación mexicana de la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios). Aunque en su momento nadie hizo aclaración alguna cuando la prensa republicana, sintetizada en *Estampa*, los presentó al lector español como un solo bloque de apoyo mexicano a la causa.<sup>4</sup> Octavio Paz apuntaría en *Itinerario* algo no del todo cierto si uno lee aquellas otras páginas periodísticas. Escribe Paz:

A los pocos días quedó integrada la delegación de México: el novelista José Mancisidor, designado por la LEAR, Carlos Pellicer y yo. ¿Por qué los organizadores habían invitado a dos escritores que no pertenecían a la LEAR? Ya en España, Arturo Serrano Plaja, uno de los encargados de la participación hispanoamericana en el congreso —los otros, si la

<sup>4</sup> Véase Eduardo Ontañón, “José Mancisidor visita España con una delegación de intelectuales mexicanos”, en *Estampa*, Madrid, año X, núm. 505, 2 de octubre de 1937, s/f.



<sup>3</sup> Octavio Paz, *Itinerario*, FCE, México, 1993, p. 51.



memoria no me es infiel, fueron Rafael Alberti y Pablo Neruda—, me refirió lo ocurrido: no les pareció que ninguno de los escritores de la LEAR fuese realmente representativo de la literatura mexicana de esos días y habían decidido invitar a un poeta conocido y a uno joven, ambos amigos de la causa y ambos sin partido: Carlos Pellicer y yo.<sup>5</sup>

Y repito que lo dicho por Paz no es del todo cierto ya que, según esa referida prensa republicana, quien comandaba el apoyo intelectual de México resultaba ser justamente Mancisidor. Pero además, al igual que Paz, tanto Mancisidor como Juan de la Cabaña<sup>6</sup> eran por entonces conocidos por los lectores hispanos de izquierda y, de hecho, junto con otro miembro del grupo, el compositor Silvestre Revueltas, todos ellos recibirían en España encargos literarios y musicales de la misma importancia.<sup>7</sup> En la nota de prensa de *Estampa* se introducía al grupo de la siguiente forma: “En la Delegación [mexicana] vienen primeras figuras de la nueva intelectualidad revolucionaria de Méjico.”<sup>8</sup> Las líneas anteriores, envueltas desde luego en cierta retórica, se verían continuadas por una lista de los delegados en la que en ningún momento se señalaba a Paz o Pellicer como personajes sobresalientes dentro del conjunto.

<sup>5</sup> Octavio Paz, *op. cit.*, pp. 57 y 58.

<sup>6</sup> Bergamín decía de él, en plan amistoso, que “era el Cervantes mexicano”. Elena Garro, *Memorias de España 1937*, Siglo XXI, México, 1992, p. 38. Y agregaba Garro: “El prestigio de Juan era inmenso. Tanto ‘Taurino López’, como ‘Bajo tu clara sombra’ de Paz, los habían vuelto muy populares” (pp. 85 y 86).

<sup>7</sup> Véase *ibid.*, pp. 51 y 52.

<sup>8</sup> Eduardo Ontañón, *op. cit.*

La versión de Paz sobre los días y las intrigas del Congreso es ampliamente conocida. Otra cara de la incursión mexicana en el conflicto, simbólica más que nada, la daría, también años después y bajo una perspectiva muy diferente por deshilvanada y cotidiana, la escritora Elena Garro. Ambas historias resultan en cierta forma complementarias. Aunque también, y desde luego, polémicas y contradictorias en más de un punto. Y han merecido matizaciones desde las más diversas posturas. Por ser éstas, repito, versiones del dominio público, lo que quisiera yo es

presentar una tercera vía de conocimiento de esta incursión mexicana en la guerra de España. Más allá del enfrentamiento político e ideológico manifiesto en la reunión antifascista, tan bien descrito por Octavio Paz en sus páginas autobiográficas, de lo que se trata ahora es de exponer la versión por muchos años silenciada. La de los auténticos combatientes.

Las palabras con que abrí este ensayo no son de Fuentes ni de Paz. No las expresó Macisidor como representante de la LEAR ni Elena Garro en función de mujer liberada. Quien en ese momento crucial para la República escribió lo siguiente: “cuanto se decía de Madrid me enardecía; ansiaba volar si fuera posible para sumarme a los milicianos que defendían heroicamente la capital de España de la acometida fascista”, fue Néstor Sánchez, combatiente mexicano en el frente de batalla. De hecho, en palabras del pintor David Alfaro Siqueiros, Sánchez fue “el único caso de un latinoamericano que no estuvo en las brigadas españolas, sino en las internacionales”.<sup>9</sup> Y la suya sería la de los polacos.

Ante la falta de una información precisa, vacío propiciado por diversas causas entre las que no estaría ausente la misma reserva del gobierno o de la milicia mexicana a una participación definida en el conflicto, se ha especulado sobre la cifra de 400 combatientes de este país en los diversos frentes. Siqueiros habla de “trescientos treinta y tantos mexicanos” incorporados al Ejército Republicano. De ellos,

<sup>9</sup> David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*, Grijalbo, México, 1977, p. 358.

por cierto, poco se sabía hasta llegado el informe de su muerte. Unos cuantos, sin embargo, entre los que se encuentra el propio Siqueiros, dejaron consignada por escrito su participación. De entre los que llegaron a sobresalir como militares habría que recordar que el famoso Juan B. Gómez comandó las brigadas 91 o 92.<sup>10</sup> El sobrino de éste, comandante Francisco Gómez, el mayor Ruperto García Arana y Bernabé Barrios participarían en otras tantas agrupaciones y un tal Pujol estuvo en el cuerpo de tanquistas de Madrid. Siqueiros, por su lado, figuró al mando de la 115, "la brigada de los mexicanos", como la llama Elena Garro en sus memorias y de la que, según dijo, llegó a ser jovencísima madrina.<sup>11</sup> Antes de pasar a los testimonios vivenciales transmitidos a través de la literatura quisiera terminar de dar constancia de algunos pocos grupos e individualidades que se han podido ubicar entre los mexicanos que acudieron a brindar apoyo moral a la causa o que participaron de lleno en la guerra.

En la entrevista a Mancisidor como cabeza de la representación intelectual mexicana también, un poco de paso, se mencionaba e incluso se mostraba fotográficamente —en instantánea de uno de los famosos grupos de refugiados, el de los hermanos Mayo— a "seis o siete hombres jóvenes, decididos, alegres de entusiasmo", que habiendo sido obreros en México formaban parte ahora del Ejército del Centro. "Nuestro Ejército Popular", aclaraba el reportero. Cuerpo armado tantas veces identificado con el revolucionario de México. "Dejamos aquello —decía uno de estos combatientes anónimos— porque vimos que era aquí, al lado de un pueblo que lucha por su libertad, donde estaba nuestro puesto."<sup>12</sup>

Con todas las matizaciones que debemos hoy considerar, el carácter del movimiento armado mexicano sería el antecedente del caso señalado años después por Carlos Fuentes. Visto de cierta forma como ejemplar para España, éste adquirió un nuevo peso y marcó de hecho, en lo más profundo, la relación establecida entre el país americano y la II República a partir de su advenimiento y del estallido del conflicto bélico.

<sup>10</sup> Siqueiros, en dos apartados distintos de sus memorias, refiere una u otra brigada al hablar de Gómez. Véase *ibid.*, pp. 333 y 358.

<sup>11</sup> Elena Garro, *op. cit.*, p. 73.

<sup>12</sup> Eduardo Ontañón, *op. cit.*

En abril de 1931<sup>13</sup> la revista *Estampa* había hecho figurar, entre los representantes de Argentina, Francia y Portugal, a los ministros de Uruguay y México como los que se disputaban el primer puesto en el reconocimiento del gobierno republicano. El poeta Enrique González Martínez sería entonces el último diplomático en calidad de ministro. Pues México, casi enseguida, y en un rasgo más de reconocimiento a la República, elevaría a nivel de embajada su representación. En este mismo sentido de cercanía entre los dos pueblos se pronunciaría pocos años después, aunque ya bajo distintas circunstancias, en octubre de 1936, otro embajador del gobierno mexicano. En declaraciones a la publicación republicana *Estampa*, había dicho Manuel Pérez Treviño:

Méjico en 1913, a través una época de lucha muy cruenta, de grandes semejanzas con la de la España de hoy ... Así como Méjico, una vez que terminó la lucha armada, hizo su reforma legislativa procurando las bases más amplias y seguras para el mejoramiento de las masas de campesinos y trabajadores y entró en un amplio periodo constructivo, yo deseo que el

<sup>13</sup> "Los representantes de los Estados que primero han reconocido a la República Española", en *Estampa*, Madrid, año IV, núm. 172, 25 de abril de 1931, s/f.



pueblo español vea recompensados sus sacrificios, encuentran-  
do los verdaderos derrotados de su bienestar colectivo.<sup>14</sup>

Para conmemorar el 27 aniversario del inicio de la Revolución el gobierno cardenista, en un hecho absolutamente sintomático, había enviado en diciembre de 1937 a un séquito de militares y diplomáticos a visitar los frentes de Madrid. El recorrido estaría marcado todo el tiempo por las memorias de combate de quien presidía la misión, el general obregonista Leobardo G. Ruiz. Movidio por la emoción, éste había llegado a declarar a la prensa: "La heroica firmeza de estos hombres no merece, a mi juicio, más que un comentario: cuadrarse ante ellos."<sup>15</sup> El periodista señalaba que las palabras anteriores las pronunciaba un embajador "de hechura popular y de hechura revolucionaria". En la aplicación de conocimientos prácticos, surgidos de la experiencia inmediata en combate, y teóricos, el periodista de *Estampa*, Clemente Cimorra, veía un claro paralelismo entre las labores del general Ruiz como profesor del Colegio de Militares Revolucionarios y la capacitación dentro del Ejército Popular. Ruiz había dirigido además, como jefe de la Aviación mexicana, la búsqueda de dos pilotos españoles: Barberán y Collar. De origen proletario, repartidor de periódicos de avanzada, el general Leobardo G. Ruiz dejó en claro que su representación no buscaba ni establecer ni estrechar las relaciones entre ambos países desde una óptica aséptica. Muy al contrario, él pretendía que su incursión llegara a simbolizar "el exponente auténtico" de unas relaciones consolidadas no entre diplomáticos sino entre los pueblos de México y de la "España leal".

Amigo combatiente de Ruiz era, desde luego, el mencionado Juan B. Gómez. Pero también otros militares mexicanos como el mayor Ruperto García y el teniente coronel Rafael Aguilar. Campesino en su país de origen, Aguilar ya para entonces había estado en Madrid a las órdenes de Miaja y en la Sierra dentro de un regimiento de caballería. Cimorra intentó en el artículo un retrato, entre poético y realista, de estos pocos mexicanos. Pero en su minúsculo trazo al claroscuro lograría sintetizar, en la tez y en el arrojo, el espíritu de muchísimos otros voluntarios. "Guerrilleros regulares —decía Cimorra de ellos—. Caras negras del campo ancho. Jugarse el cuero bajo el brío del sol."<sup>16</sup>

<sup>14</sup> "Los pueblos amigos de España. URSS. Méjico", en *Estampa*, Madrid, año IX, núm. 457, 17 de octubre de 1936, s/f.

<sup>15</sup> Citado por Clemente Cimorra, "El general mejicano por los frentes de Madrid", en *Estampa*, Madrid, año X, núm. 514, 4 de diciembre de 1937, s/f.

<sup>16</sup> *Ibid.*

Fallecidos en combate, la inmensa mayoría de estos brigadistas mexicanos, casi todos adolescentes, cayeron en el limbo de la historia. Nunca figuraron en las listas del gobierno mexicano ni, mucho menos, en las del franquismo triunfante. No obstante, y gracias a las memorias literarias que tanto abundaron por el lado español, algunos mexicanos llegarían a probar con dramatismo la existencia de esta presencia activa, y no sólo simbólica, en la guerra. Como lo hiciera Siqueiros en *Me llamaban el Coronelazo*, en libros testimoniales los brigadistas Juan Miguel de la Mora, Néstor Sánchez, Roberto Vega González o la enfermera y periodista hispanomexicana Carlota O'Neill narraron su verdad. Y, a diferencia de otros autores mexicanos, lo hicieron desde el interior mismo de la guerra.

Actores en los frentes del Ebro o Teruel, testigos de los bombardeos sobre Barcelona y Madrid, prisioneros en las cárceles y campos de concentración fascistas, algunos de estos ex villistas, obregonistas o simples gentes del pueblo escribieron páginas, aunque sin el lujo estilístico de Octavio Paz o Carlos Fuentes, sí con una pasión auténtica como la que encierra el siguiente cuadro:

Los condenados a muerte se encontraban amontonados en pequeñas celdas de castigo [escribió Roberto Vega González] ... Todos los días, 35, 40 o 60 hombres eran conducidos al "paredón" ...

Cuando la muerte está de por medio y la persona se encuentra en plena sangre fría, hasta los corazones más bien puestos se estremecen y sienten miedo ... Todo ello es producido por la imaginación y el cerebro. El terror que aquellos hombres sentían era momentáneo, era solamente la primera impresión. Porque esos hombres temerosos de la muerte en el primer momento, cuando eran conducidos hacia la puerta rumbo al cementerio, cambiaban completamente. Cada hombre que desfilaba se convertía en un héroe; sus poderosos gritos de rebeldía ante la injusticia repercutían mil veces más fuerte que las carcajadas del "sádico" [falangista]. Esos gritos hacían vibrar las cuerdas más escondidas de los hombres que quedaban en la prisión. Ya no eran de terror. Eran el grito de todos los pechos españoles, era el grito del pueblo ... ¡Viva la República! ¡Muera el traidor Franco! No valían los golpes de sus verdugos queriendo hacer callar esos gritos, no importaba que la sangre corriera y les bañara todo el cuerpo, ellos gritaban en esa forma y dejaban sus gritos como un postrer adiós que dirigían a sus compañeros.<sup>17</sup> ♦

<sup>17</sup> Roberto Vega González, *Cadetes mexicanos en la guerra de España*, Cía. General de Ediciones, México, 1954, pp. 153 y 154.

# Un amor del año 2000

♦  
MARIO ENRIQUE FIGUEROA

Al salir de la sucursal bancaria recompuse el rostro de la mujer tras el escritorio con la plaquita Servicio a Clientes: la sonrisa de Sandra Bustamante era, desde luego, profesional, amable, pero también prometía.

Mientras verificaba algunos datos en la pantalla de su computadora, le asigné —pocos más, pocos menos— cuarenta años. Firmé el recibo que me extendió ampliando la sonrisa y recogí mi dotación de cheques a las nueve de esa mañana de miércoles primaveral.

El viernes siguiente, bebiendo con ella una copa en el Sanborns cercano a su oficina, estimé que, según la luz y la escenografía del lugar, rebasaba esos cuarenta o apenas se aproximaba a ellos.

Y la medida confesional de las primeras entrevistas nos permitió saber que Sandra era madre soltera desde hacía trece años y no soportaba mucho tiempo las exigencias de los hombres; que yo me había divorciado dos veces, separado una y tenía un hijo de quince del primer matrimonio, con el que me llevaba tolerable, distanciamiento bien.

Por supuesto, en nuevos encuentros fuimos agregando detalles y anécdotas a las cartas biográficas puestas sobre la mesa del bar. En realidad, Sandra practicaba la sobrevivencia cotidiana para satisfacer las necesidades propias y de su vástago; yo buscaba no disminuir demasiado mi cuenta bancaria para evitar sobresaltos, mediante las declaraciones de impuestos confiadas a mí por varios conocidos.

Las prefiero solteras y sin hijos, porque su presencia —sobre todo si son pequeños y los conozco— termina por embarazar mis relaciones con ellas. Un resabio edípico debe haber en el asunto. Y aunque al de Sandra no lo conocí, me

hablaba de él, me mostraba fotografías en decurso cronológico, hasta llegar a rostros recientes donde la adolescencia adelantaba estigmas y engrimamientos, retos y acopio de rencores aún nuevos: esas expresiones que nos emparentan conforme vamos dejando de ser niños.

Sabedor de esa incómoda injerencia que tarde o temprano arredra mis apetitos, me apresuré a estar con el cuerpo de Sandra. Tras las copas imprescindibles del tercer, cuarto encuentro, se dejó conducir sin demasiadas prevenciones al motel de mi preferencia.



nables de los cuerpos donde mi lengua se mantuvo activa propiciando salinas compulsiones y mi miembro exigió penetrar entre dos muslos totalmente erguidos, abiertos.

También hubo, esa noche y otras, más juegos, diferentes buscas y afinidades que confirmaron esa renovación. Sin forzados para siempre, recibimos nuestra parte de la insobornable vigencia sexual del ahora, aquí.

Toda capilla tiene su fiestecita. Hay que disfrutarla. Porque las rémoras cotidianas nos jalonan la vida hasta aniquilarla. Esas contingencias de los presupuestos personales insuficientes que sin misericordia carcomen los fugaces paraísos. Pero lo bailado nadie lo quita, como dice el refrán. Y entonces llega el momento de ser solidarios con los y las menos favorecidas por los pesos y centavos que a diario deben exhibirse.

Cuando llenaba formularios con ingresos arduamente menoscabados y deducibles inflados por todos los medios, comprendía el vilipendio que padecemos los contribuyentes. El cuánto tienes, cuánto vales se revelaba en toda su crudeza para reflejarse en quienes dependen de nosotros. Como los hijos que teníamos Sandra y yo.

Hacia el mío fluían regulares e imprevistas cantidades. Había que equilibrar en parte la situación del de Sandra. Discos, aparatos reproductores, ropa, cines, parques de diversiones. Sin olvidar, por supuesto, lo que a ella correspondía.

Y en diciembre la marea de la felicidad consumidora menoscabó notablemente mis fondos.

Transcurrieron varios meses. Luego, de modo casi imperceptible, un año. Volvíamos a incursionar en la canícula.

Sólo para reafirmar la mutua disposición, ordené otro par de cubas. Las bebimos pausadamente en un sofá con nuestros cuerpos en tendente cercanía, mi brazo izquierdo rodeando sus hombros.

La minifalda, las piernas cruzadas, el escote de la blusa. La corbata floja, el miembro creciendo, una mano mímica acompañando palabras relajantes ajenas a la situación. Reincidentes fogueados bajo la luz de una lámpara de pie, bebíamos y dejábamos los vasos en la pequeña mesa frente a nosotros.

Ella reclinó la cabeza, miró el techo. Su expresión —quizá condolidada nostálgica— repasaba íntimas analogías. Torció el cuello para besar su mejilla, dejar caer en su oreja leves obscenidades, cuidando que la punta de mi lengua rozara lóbulos y sinuosidades, reprodujera diminutas borrascas.

En cuanto a mí, logré apartarme sin esfuerzo de pasados regodeos sensibles. Fiel a mi creencia de que la inicial promiscuidad de los cuerpos debe ser virginal, busqué y creí encontrar en el de Sandra hallazgos inéditos. Nuca, hombros, senos, en moroso recorrido, aportaron inaudibles sensaciones.

Ya que la piel de los humanos se renueva incesante, poco a poco fueron apareciendo porciones asombradas de las nuestras, que terminaron por delinear dos cálidas desnudeces regalando y acogiendo propuestas en tránsito hacia la cama: ella con mi sexo en una mano, yo con otra en sus nalgas.

No puedo decir que hubiera un repaso exhaustivo del catálogo posicional que recomiendan los tratados eróticos. Sí predilecciones murmuradas, apetencias indecli-



la de abril. Los aguaceros de mayo refrescaron un poco. Y en junio un congestionamiento de tránsito bajo un diluvio me atrapó en un paso a desnivel. Marejadas putrefactas anegaron varios autos, incluido el mío. Los gastos en reparaciones casi secaron mi cuenta bancaria.

Los focos rojos se encendieron. De súbito me encontré al margen de la consigna el que paga manda. Sandra y yo nos convertimos en amantes pobres, que consultaban bolso y bolsillos antes de beber dos copas estrictas o un café.

Renunciamos al motel y refugiados en mi apartamento los días perentorios, comenzamos a hacer vida casi marital. Lo que los restaurantes nos prodigaban en bebidas y comidas fue sustituido por la necesidad de proveer lo indispensable para tratar de pasarla bien. Y esto último lastró con las inevitables minucias de la convivencia nuestras urgencias sexuales.

A veces —en mi escritorio o bajo la regadera— resurgían destellos del ahora, aquí, esperando la vuelta de tiempos mejores. Se retrasaron. No tuve que decírselo, porque su computadora en la oficina la mantenía al tanto de la muy lenta recuperación.

No puedo negar que me tuvo paciencia y que al final no fui honesto con ella. Algo influyó la progresiva, ya dilatada apreciación en su cuerpo de adiposidades y celulitis, que yo había obviado empeñoso hasta esos últimos meses. Indicios que de paso restituyeron a mi propia imagen en el espejo arrugas y lonjas.

Porque Sandra dormía conmigo en ciertas ocasiones. Como esa mañana de domingo otoñal en que, aprovechando una excursión escolar de su hijo, despertó a mi lado. Me hizo recordar el día que nos conocimos. Los rebasados en definitiva cuarenta reposaban prendidos aún del sueño. Pensé que sería difícil recuperar sus apenumbados treinta y tantos, cuando en algún bar me miraba intencionada sobre la copa que sostenía con ambas manos cerca de su boca.

Así llegamos al cabo de nuestra relación, los rostros de nuevo enfrentados, pero sobre la almohada. Limpié con la sábana el hilo de baba que le escurría por la comisura de los labios. Los besé atraído sin remedio por el rostro abotagado y sin maquillaje. Sandra levantó un momento las pestañas —sólo un parpadeo— y fue aceptando mis caricias. Adormilada cedió su cuerpo a mi despedida. El re-



frán viejos los cerros y reverdecen estimuló mi penetración, acompañada por los plácidos rumores de la mañana de asueto.

Después reculé otra vez calculador. Mis llamadas a Sandra se espaciaron, se redujeron en el curso de los días siguientes. Entre amantes que han corrido la legua no son indispensables los adioses contritos. Nos veíamos ya muy poco la mañana en que me atendió un joven solícito porque ella, Sandra Bustamante, tenía enfrente a un cliente de nuca y hombros demasiado semejantes a los míos.

Nos saludamos de lejos con un amistoso, reconocido movimiento de mano. El joven servicial, Andrés Montesinos, me condujo a la ventanilla donde me entregaron mi nueva tarjeta de crédito. Me volví a mirar el rostro de Sandra junto al nuevo y milenar árbol navideño. Le sonreía al hombre, sí, como a mí aquella lejana mañana de miércoles primaveral.

Para entonces, el grueso de mis entradas era jineteado por otra institución bancaria. ♦

# Nosotros y los otros: Vasconcelos en Uruguay y Chile

PABLO YANKELEVICH

En los últimos meses de 1922 José Vasconcelos encabezó una misión oficial a Brasil y Argentina. La representación de México en las fiestas del centenario de la independencia brasileña y la ceremonia de relevo presidencial en Buenos Aires fueron motivo de un impresionante despliegue de más de cuatrocientas personas entre cadetes del ejército y la armada, aviadores, funcionarios y músicos de una orquesta militar y de otra típica.

Aprovechando este viaje, el entonces secretario de Educación del presidente Obregón improvisó dos cortas visitas, una a Uruguay y otra a Chile. Mientras las noticias de esta gira eran profusamente difundidas en la prensa nacional, el propio Vasconcelos anotaba sus impresiones que más tarde publicaría a manera de apéndice a *La raza cósmica*, cuya edición original de 1925 tuvo el subtítulo de "Notas de viaje a la América del Sur". En aquel apéndice dejó constancias de sus vivencias y reflexiones en torno a los cuatro países visitados; sin embargo en las ediciones posteriores a 1927, el subtítulo sólo indica "Argentina y Brasil"; de un plumazo entonces hizo desaparecer las casi cincuenta páginas de su recorrido entre uruguayos y chilenos.

A mediados de septiembre de 1922, Vasconcelos daba por concluida la misión en Brasil. El grueso de la delegación se embarcó rumbo a Montevideo y por tren el secretario de Educación se dirigió a Uruguay. En un vagón especialmente fletado por el gobierno brasileño, compartió el recorrido con el profesor universitario y militante socialista argentino Alfredo Palacios. Durante una semana dialogaron sobre política mexicana y latinoamericana en una excursión que sirvió para tender un vínculo que, poco después, se estrecharía durante la visita de Vasconcelos a Argentina.

"Escuchando lo que yo exponía como planes de la Revolución mexicana, cualquiera hubiera creído que México poseía realmente instituciones socialistas", escribió años más tarde.<sup>1</sup>

Una serie de circunstancias se conjugaron para que, en los cinco días que permaneció en Uruguay, Vasconcelos dejara constancia de una desagradable impresión, emitiendo juicios sobre la realidad uruguaya, mucho de ellos sin más fundamentos que sus propias observaciones. En efecto, a finales de septiembre de 1922, el secretario de Educación Pública cruzó la frontera brasileña-uruguaya. La presencia en el tren del general Brieva, jefe del Estado Mayor chileno, obligó a que en el puesto fronterizo el ejército uruguayo rindiera los honores del caso. "Por este motivo pasamos por entre pobres gentes que formadas en líneas rectas, presentaban rifles y no debían ni parpadear, ni sonreír, ni pensar." Vasconcelos dedujo la existencia de una poderosa institución militar en Uruguay: "causaba mal efecto ver tanto botón dorado de oficialidad dispendiosa", y mucho más, de tomar en cuenta la ausencia de un ceremonial específico dedicado al visitante, "mi estado de ánimo era de lo más cordial, pero se hacen mal los países que mandan soldados en recibimiento de los extranjeros" porque "ante aquellos ademanes de autómatas, el afecto se hiela y lo único que se desea es salir pronto de un trance molesto". Al disgusto causado por tanto militar, agregó la tristeza y miseria de "los niños que acuden al paso del tren" e inmediatamente creyó descubrir la causa: el latifundio "con su corolario de esclavitud".<sup>2</sup>

<sup>1</sup> José Vasconcelos, *La raza cósmica*, Agencia Mundial de Librería, Barcelona, 1925, p. 133.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 141.

En su recorrido por el extremo sur del continente pareció dispuesto a constatar los efectos de "las tres maldiciones de la América española": el ejército, el latifundio y el clero. "En el Uruguay se vuelven a hacer presentes las dos últimas calamidades. El clero en cambio, parece que ha sido bien castigado, lo que merece un elogio." Las críticas de Vasconcelos se extendieron tanto al gobernante Partido Colorado como a su líder y ex presidente José Batlle Ordoñez, básicamente "por no haber tocado el problema agrario, debido a que aún subsisten los grandes estancieros y el capital está en muy pocas manos".<sup>3</sup>

La molestias de Vasconcelos en buena medida se debieron a la improvisación con que fue planeada aquella escala. La ausencia de ceremonias y agasajos oficiales fue interpretada como un "exceso de condescendencia a la legación yanqui" en función de "que por aquellos días privaba en las esferas oficiales del Uruguay la doctrina panamericana, en oposición, casi bélica, a la doctrina iberoamericana".<sup>4</sup>

A pesar de las opiniones del *ilustre* visitante, nada de lo anterior opacó el ambiente festivo del desembarco y posterior desfile militar de los cadetes mexicanos. Por su parte, las presentaciones de los músicos y cantantes fueron todo un éxito, al punto que el teatro "resultó insuficiente para contener la enorme cantidad de gente".<sup>5</sup> Vasconcelos y sus colaboradores se entrevistaron con el presidente Baltasar Brum, visitaron escuelas primarias e instalaciones universitarias. No hubo conferencias, sólo discusiones en privado donde se cuestionó sus proposiciones acerca de la raza cósmica. "El Uruguay me desilusionó un poco por la gran ilusión que yo llevaba", cierto regionalismo inhibía "el aliento continental de Rodó"; aunque el balance final resultó positivo: "Uruguay es un pueblo libre", jamás toleraría el despotismo, "su raza es pura, casi exclusivamente blanca" y en realidad "de todos los pueblos de la América del Sur es el que menos se parece a nosotros". Como era de suponer,

en el ámbito universitario halló reservas suficientes para defender cuestiones iberoamericanas y en general "a pesar de ciertas incomodidades morales, encontré camaradería afectuosa y franca".<sup>6</sup>

De Montevideo pasó a Buenos Aires, y allí quedó fascinado por el cosmopolitismo de la gran ciudad. Tras un mes de intensas actividades partió a Chile, y los cuatro días que permaneció en Santiago trascurrieron en un ambiente que mal escondió el disgusto oficial ante expresiones de un visitante poco acostumbrado a la "prudencia" diplomática.

Antes de su llegada, la prensa chilena, con ayuda de la legación de México, difundió los antecedentes personales de Vasconcelos, como las principales líneas de su gestión al frente de la política educativa mexicana.<sup>7</sup> En las palabras del crítico literario Armando Donoso, hicieron eco las opiniones de buena parte de la intelectualidad hispanoamericana: "Vasconcelos nos recuerda que nuestro progreso no debe hacernos olvidar la necesaria unión latinoamericana frente a los peligros de los dominios extraños. El caso de México importa como una noble lección y la palabra de portavoces como Vasconcelos son una advertencia y un ejemplo que no debemos desperdiciar".<sup>8</sup>

El visitante percibió un clima político tenso. El programa reformista que había permitido a Arturo Alessandri ascender a la presidencia se hallaba bloqueado por la oposición conservadora en el Congreso. De este modo, no tardó en descubrir las deformaciones de un ordenamiento político donde el presidente "resulta un jefe de paja que no se

<sup>3</sup> José Vasconcelos, *op. cit.*, pp. 144-148.

<sup>7</sup> *El Diario Ilustrado*, Santiago de Chile, 30 de octubre de 1922.

<sup>8</sup> *El Mercurio*, Santiago de Chile, 2 de noviembre de 1922.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 142-144. Las apreciaciones sobre el militarismo, el latifundio y el Partido Colorado, fueron objeto de una seria crítica por parte de J. Óscar Cosco Montaldo, quien sin "ocultar su filiación batlista" rebatió los apresurados juicios de Vasconcelos. Cosco publicó su artículo "El Uruguay desfigurado por Vasconcelos. Observaciones al margen de la Raza Cósmica", en *Nosotros*, Buenos Aires, año XX, núm. 206, agosto de 1926, pp. 495-516.

<sup>4</sup> José Vasconcelos, *op. cit.*, p. 144. Vasconcelos fundó su "enojo" en el hecho de que los diarios de Montevideo se negaron a reproducir el discurso que pronunció en Brasil al entregar una réplica de la estatua de Cuauhtémoc. El secretario de Educación Pública, calificando su discurso como verdadera "declaración política mexicana", entendió aquella negativa como un rechazo al "nacionalismo iberoamericano" que propugnaba México.

<sup>5</sup> Archivo Histórico-Diplomático de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México, Uruguay, Exp. 21-5-61, f.1



imponía a los ministros, ni podía pasar sobre las resoluciones del Congreso”, un presidente “sitiado” por el poder de una “oligárquica terrateniente”.<sup>9</sup> Junto a ello, la soberbia de los jefes militares, guiando una visita que colocó a Vasconcelos frente a trofeos capturados durante la guerra chileno-peruana, terminó por oscurecer su visión del gobierno, activando un encendido antimilitarismo. Ante posturas patrioterías del ejército chileno, proclamó que “la patria es un sentimiento demasiado pequeño para los corazones libres”, manifestó su creencia de que “la nacionalidad es un forma caduca”, que debía superarse por “un internacionalismo” donde todas las razas “tengan derecho a organizarse social y políticamente conforme a sus simpatías y gustos”.<sup>10</sup>

Las palabras de Vasconcelos “causaron extrañeza en la concurrencia” sobre todo porque recordaban ideas defendidas “por elementos indeseables”.<sup>11</sup> “Huésped molesto” lo calificaron “órganos destacados de la prensa chilena”.<sup>12</sup> Lejos de amedrentarse, Vasconcelos inclinó sus simpatías por la Federación de Estudiantes de Chile, de marcado tono antigobierista, frente a la Federación Nacional de Estudiantes Chilenos, organización oficialista que visitó sólo por cortesía.<sup>13</sup> Los estudiantes “rebeldes” le extendieron una invitación para que pronunciara una conferencia; enteradas de ello, las autoridades trataron de disuadirlo, comunicando que el recinto universitario había sido negado para la realización del acto, al tiempo que el mismo general Brieva pasó a indicarle que “los estudiantes se hallan peligrosamente excitados a causa de las prédicas bolcheviques y antipatriotas que llegaban de fuera y que por lo mismo consideraba prudente que yo me abstuviera de hablarles”. Ante una nueva negativa de Vasconcelos, el militar “amenazante” advirtió que en caso de desmanes se vería obligado a conservar el orden, “y ya usted sabe, las balas no conocen protocolos”.<sup>14</sup>

<sup>9</sup> José Vasconcelos, *op. cit.*, pp. 252-253.

<sup>10</sup> *El Diario Ilustrado*, Santiago de Chile, 2 de noviembre de 1922.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, México, t. 1, núm. 3, enero de 1923, p. 734.

<sup>13</sup> Las divisiones en el estudiantado estallaron cuando, hacia 1921, la Federación de Estudiantes de Chile resolvió estrechar relaciones con universitarios peruanos, propugnando una solución pacífica de las diferencias fronterizas entre ambas nacionales. Este asunto condujo a que sectores dirigentes abanderados en posturas militaristas acusaran de traidores a los estudiantes, desatando contra ellos una sostenida represión. En México, el *Boletín de la Universidad*, durante 1921 y 1922, sirvió de tribuna a los universitarios chilenos para dar a conocer sus posiciones.

<sup>14</sup> José Vasconcelos, *op. cit.*, p. 276.

De nada valieron las amenazas. El 3 de noviembre, los estudiantes ingresaron a la Universidad, tomaron el salón de actos donde Vasconcelos pronunció su conferencia, en la cual realizó un largo recorrido por causas, personajes y anécdotas de la Revolución de 1910, “para ir pintando situaciones idénticas a las que creía existían en Chile”.<sup>15</sup> Así, pasó revista al problema del latifundio, a la supervivencia del poder clerical, habló de reforma agraria, de salarios mínimos y explicó cómo en defensa de todas las injusticias siempre se alza el ejército, “este mal que en México, como en otras latitudes ha sido el instrumento de que se han servido todos los opresores”.<sup>16</sup> La prensa chilena endureció sus ataques acusándolo de agitador;<sup>17</sup> Vasconcelos, mientras tanto, en una reunión con artistas, escritores y periodistas volvió sobre el tema de los militares: “son una fuerza inconsciente, que no sabe a dónde va ni quién la maneja, la desgracia de México, la desgracia de Chile, la desgracia de la América Latina, consiste en que hemos estado gobernados por la espada y no por la inteligencia”. La alternativa debía partir de “los soldados del ideal”, las fuerzas que él mismo creía representar, “tarde o temprano, los otros, los inconscientes, tendrán que seguir la ruta que les marquemos nosotros”.<sup>18</sup>

De inmediato Vasconcelos retornó a Buenos Aires para iniciar el viaje de vuelta a México. Los acontecimientos posteriores vinieron a confirmar sus predicciones. Hacia 1924, un golpe militar derrocó a Arturo Alessandri; su reinstalación en la presidencia, un año más tarde, no hizo más que confirmar el avance de la institución militar en la vida política chilena. Y en México, también en aquel año, Vasconcelos se alejó de las filas del obregonismo. En su proyecto de capitanear a los “soldados del ideal”, los “otros” volvieron una y otra vez a imponerse sobre aquel “nosotros”, colectivo intelectual, encarnación de la utopía arielista que Vasconcelos creyó poder materializar en su campaña de 1929. Sin embargo, esta experiencia electoral fracturó de una vez y para siempre el pensamiento y la acción del hasta entonces *maestro de la juventud*. Resentido y amargado se empeñó en borrar las huellas de sus propias palabras, en no dejar rastro de la insolencia y el desenfado con que alguna vez trató a militares, curas y terratenientes en el sur de América Latina. ◆

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 277.

<sup>16</sup> *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, México, t. 1, núm. 3, enero de 1923, p. 750.

<sup>17</sup> *El Diario Ilustrado*, Santiago de Chile, 5 de noviembre de 1922.

<sup>18</sup> José Vasconcelos, *op. cit.*, p. 281.

# El jardín mexicano hacia el nuevo milenio

## Una retrospectiva evolutiva

◆  
ALEJANDRO CABEZA

El jardín mexicano tiene una gran variedad de expresiones derivadas del mosaico geográfico y cultural donde se ha originado; sin embargo, para entender su evolución, es necesario ver hacia su pasado y evaluar la herencia natural y cultural que en él se conjunta. Eso nos llevará a apreciar elementos que pueden proyectarse en el futuro.

Cuando se trata de formular un concepto del jardín mexicano, de su filosofía y sus contenidos, hay que remontarse a sus orígenes. El presente trabajo examina la evolución histórica que se inicia con los jardines precolombinos, continúa con las expresiones coloniales y las del periodo independiente y se extiende hasta el nacimiento de diseños originales basados en la búsqueda de carácter e identidad de la etapa moderna; posteriormente, se enumeran algunas características generales del jardín mexicano actual que se vislumbran como testimonio de su futuro y plantea reflexiones acerca de su paso al nuevo milenio.

### *Los jardines en el México antiguo*

Los jardines formales de los tiempos prehispánicos se iniciaron como colecciones de plantas medicinales, de manera similar a las de carácter botánico. Probablemente los diseñaron por primera vez los toltecas, cuya cultura dominó el centro de México del siglo X al XII d. C. Esta civilización influyó de manera determinante en la de los aztecas y texcocanos establecidos en la cuenca del Valle de México. La mayor parte de los jardines de esos pueblos los construyó la nobleza en sitios de recreo que pertenecieron a diversos emperadores. Algunos de los más famosos y de los que se tiene algún registro son Oaxtepec, Tetzcutzingo y Chapultepec.

### *Oaxtepec*

Oaxtepec, localizado en el actual estado de Morelos, cuenta con un clima cálido que tiende a templado, con lluvias en verano. El sitio escogido para el jardín cuenta con un extraordinario manantial de aguas sulfurosas, ríos y arroyos, así como con formaciones rocosas de particular belleza que le imprimen un carácter particular. Este vergel se creó como una colección de plantas medicinales y exóticas que conformaban un lugar de descanso y placer para disfrute de emperadores y personajes de la nobleza de la época en tierra caliente.

Fray Diego Durán describe así la curiosa forma en que se preparó el lugar:

Los cuatlxtecas llevaron las plantas a Huaxtepec [Oaxtepec] y las dejaron en el lugar donde se les indicó. Ayunaron por ocho días cerca de ellas, salpicando las hojas con sangre de sus orejas a manera de sacrificio al dios de las flores, a quien dedicaron una ofrenda de pájaros muertos. Después salpicaron más sangre de los pájaros sobre las plantas y el lugar donde serían plantadas, de tal forma que ninguna muriera y que produjera pronto flores y frutos.

### *Tetzcutzingo*

Fernando Alva Ixtlilxóchitl, otro historiador, nos ha dejado referencias de los jardines creados por el rey texcocano Nezahualcóyotl, entre los cuales Tetzcutzingo, en Texcoco, Estado de México, fue el más importante.

Alva Ixtlilxóchitl señala que, además de jardines, ese gobernante formó bosques en Tetzcutzingo, colina donde igualmente construyó suntuosos palacios, fuentes, canales, estanques, baños y laberintos, enmarcados por flores y árboles traídos de diversos lugares.

De todos los jardines de Nezahualcóyotl, los más disfrutables y llenos de curiosidades fueron los de Tetzcutzingo, pues contenían escaleras esculpidas en la roca, agua cristalina traída de manantiales por medio de acueductos y canales para alimentar fuentes, estanques y baños, y para regar innumerables flores y árboles plantados en el lugar. Alva Ixtlilxóchitl agrega que de uno de los estanques caía, sobre un manto de rocas, una cascada que salpicaba un vergel lleno de flores aromáticas y coloridas.

Ese lugar, más que un jardín, representa el sitio de descanso por excelencia para la monarquía, así como el lugar donde se cultivaban las plantas medicinales accesibles a la población. Las especies no producidas ahí eran las frutícolas, pues se las consideraba comunes y se las dejaba fuera de aquel paraíso. Otro rasgo de gran impor-



Baño de Nezahualcóyotl, Tetzcutzingo, Texcoco. Tomada de Hugo Bremen, México pintoresco, 1920

tancia, común a muchos jardines de la época, fue que albergaban animales exóticos, incluidas aves, mamíferos y peces. Tetzcutzingo sobresale además por contar con un palacio, un trono y varios temazcales —especies de baños de vapor con plantas medicinales—, de los cuales se sabe que existieron el del rey, el de la reina y el de las concubinas.

El sitio sobresale por la selección del lugar, una colina con magníficas vistas hacia los alrededores y en particular hacia el Valle de México, donde yacía Tenochtitlan, la ciudad azteca que parecía flotar en el lago. Sobre las pendientes orientadas al sur se cultivaban las plantas de sitios más cálidos, para que pudieran adaptarse más fácilmente al clima templado del lugar.

Hoy, Tetzcutzingo es el único testigo de esos espléndidos oasis, donde se puede evocar el paisaje que las culturas prehispánicas crearon.

### Chapultepec

Uno de los jardines de Moctezuma, emperador azteca, fue Chapultepec. Se hallaba también en una colina, que lleva el mismo nombre, situada dentro de la cuenca del Valle de México. El jardín se diseñó como un *arboretum*, colección de árboles de diferentes altitudes y latitudes adaptados a las condiciones microclimáticas, tales como el ahuehuete (*Taxodium mucronata*), ejemplar que vive por varias centurias y que hoy se ha convertido en el árbol nacional. Otros son la magnolia mexicana (*Talauma mexicana*), conocida en náhuatl como Yolloxóchitl, que significa árbol para la cura del corazón, y el árbol de la manita (*Chiranthodendron pentadactylon*), o Macpalxóchitl en náhuatl. Chapultepec se concibió como un bosque, que después se convertiría en la primera arboleda pública de América en tiempos coloniales. Otros elementos presentes en el sitio fueron manantiales, acequias y figuras esculpidas en la roca de personajes importantes del imperio azteca. Como en Tetzcutzingo, hubo ahí especies vegetales y animales exóticos que formaban parte de las colecciones de Moctezuma.

Otras descripciones de jardines localizados dentro del valle las formuló Hernán Cortés, el conquistador. En ellas menciona la existencia de Iztapalapa, el lugar de las casas blancas, donde había jardines refrescantes plantados con abundancia de árboles y huertos, flores aromáticas y hierbas, así como estanques de agua dulce con peces rodeados

de amplios andadores y aves que imprimían un ambiente naturalista al paraje.

### Chinampas

Conocidas en el viejo mundo como jardines flotantes, las chinampas constituían un sistema de cultivo en lagos de poca profundidad. Casi siempre se construían en las orillas del lago y se iniciaban con la manufactura de una parrilla de tallos o varas que al principio flotaba, y tal vez de ahí se deriva su denominación como jardines flotantes. La parrilla recibía limo extraído del fondo del lago con objeto de conformar un terreno propicio para el cultivo de verduras y cereales como el maíz. Al mismo tiempo, se plantaban árboles conocidos como ahuejotes (*Salix bonplandiana*) en toda la orilla de la chinampa, con el fin de anclar ésta al fondo del lago. Una de las características peculiares de este método es que no requería de riego, pues al mantenerse en contacto con el agua del lago la chinampa se abastecía de agua por capilaridad. El sitio más conocido por esta forma de cultivo fue Xochimilco, poblado del mismo nombre localizado a orillas del lago, donde había manantiales de agua cristalina con una gran variedad de peces y aves. La chinampa dio origen a un paisaje extraordinario formado por canales o calzadas de agua, alineamientos de sauces (ahuejotes) y cultivos de hortalizas y flores que se enviaban como tributo a los aztecas. De hecho la imagen que el lugar ofrecía al visitante era la de jardines que flotaban sobre el agua cristalina de los canales, donde se podían observar también casas-habitación fabricadas sobre la chinampa con tule. Ello constituía un espectáculo singular.

### El encuentro de dos culturas: patios y jardines

Desde el punto de vista ambiental y paisajístico, México es una tierra variada, compuesta por escenarios propios de la orografía y las condiciones climáticas del país, que van desde el desierto hasta el exuberante bosque tropical, y desde las frías alturas de los volcanes hasta las cálidas playas. Ésta es la tierra que conquistaron los españoles. A causa de la conquista, se produjeron expresiones del diseño originadas por la amalgama de dos culturas contrastantes: la indígena —caracterizada por una permanente comunión con la naturaleza— y la hispánica —señalada por influencias de



Patio de la Hacienda Ledezma, Jalisco. Tomada de *Haciendas de México*, t. 1, Fomento Cultural Banamex/El Equilibrista, 1997

civilizaciones del medio Oriente y de Occidente—. Estas manifestaciones se distinguieron por perseguir un propósito de aislamiento del contexto inmediato, que implica la idea del jardín privado.

Con los españoles vino la influencia islámica y la generación de conceptos mediterráneos como el uso de fuentes, estanques y canales. También se introdujo material vegetal como árboles de naranjo, especies aromáticas, especímenes culinarios y árboles frutales, todos ellos incluidos en la construcción de jardines ornamentales y productivos.

Posiblemente el patio es el espacio más característico de la Colonia, y se derivó de la necesidad de proveer luz natural y ventilación. Aunque ya hay patios desde la época prehispánica en las zonas habitacionales palaciegas de ciudades como Teotihuacan, los de la Colonia se asocian directamente con el Islam. Los más característicos se conservaban con superficies pavimentadas y escasa vegetación, como es el caso de los típicos Patios de los Naranjos, donde sólo se plantaban cuatro especímenes de esta especie en cada uno de los cuadrantes que resultaban de una traza en forma de cruz y con una fuente central. Estrechamente ligados al concepto del jardín islámico, estos patios se fueron enriqueciendo al introducirse plantas variadas con la pretensión de reproducir con ellas la imagen del paraíso, aunque en la mayor parte de los casos los árboles frutales y las plantas medicinales se cultivaban en la huerta, formada por un espacio amplio en la parte posterior de la construcción.

La residencia colonial se construyó como un refugio. Austera en su exterior, su apariencia iba cambiando hacia adentro, gracias a espacios interiores abiertos, como el patio, donde había gran profusión de plantas cultivadas en macetas. Una buena cantidad de elementos transicionales para ligar el interior con el exterior se integraron, como pórticos, terrazas, portales y balcones. Los colores y los materiales locales trabajados de manera artesanal imprimían a los edificios un carácter regional único. Tal es el caso de las haciendas surgidas en el campo mexicano, con un tratamiento semejante, en términos de jardines, al de las residencias urbanas.

Durante el periodo colonial surgen también los jardines urbanos a manera de paseos. De ellos, los más comunes fueron las alamedas, jardines públicos donde se plantaban álamos (*Ulmus sp.*) que luego se remplazaron con fresnos (*Fraxinus sp.*). Esos espacios se concibieron como los correspondientes del Renacimiento: poseían una traza formal e incluían nodos con fuentes o esculturas. Otra forma de paseo se originó a lo largo de grandes avenidas, donde la gente "paseaba" a pie, a caballo o en elegantes carruajes.

### La influencia europea

La arquitectura virreinal de connotación clásico-renacentista, presente en el siglo XVIII, se extendió hasta el XIX, cuando se impuso una tendencia ecléctica en cuanto al diseño de jardines. Fue un tiempo de racionalismo, ilustración, romanticismo y devoción por la naturaleza, con una gran influencia europea. Durante este periodo, fue común el uso de materiales naturales, el sentido de subordinación ante la naturaleza, la creación de formas orgánicas y la atracción por *chalets* de verano con jardines al estilo inglés.

El patio tradicional fue sustituido por un vestíbulo cubierto donde se alojaba una gran escalinata. A consecuencia de ello, la casa-habitación, ya sin patios, recibe un jardín frontal y otro en la parte posterior, donde se incluyen pequeñas capillas, quioscos y arcadas para plantas trepadoras, así como estanques.

Una expresión característica de la época fueron los tívolis, surgidos cuando se abrieron *buffets* para extranjeros. En ellos se alojaban mesas para comer en lo alto de los árboles. Antonio García Cubas los describe como bellos parques con magníficos fresnos, con céspedes y jardines de sinuosos andadores amojonados por macetas llenas de horten-

sias (*Hydrangea sp.*), montículos y estanques con flores de loto, quioscos y jaulas con palomas y canarios. En este ambiente se celebraban fiestas y reuniones donde se ventilaban cuestiones relativas al amor, la política y la amistad.

Estos sitios responden al concepto de los parques románticos, donde se combina el uso de la escultura, los estanques y las fuentes, y la vegetación, según criterios de los estilos italiano, francés e inglés.

Durante el siglo XIX surgieron casas de descanso reservadas a la aristocracia, como el Jardín Borda de la ciudad de Cuernavaca, Morelos, que perteneció al emperador Maximiliano de Habsburgo. Ahí, a lo largo de caminatas formales orientadas por una traza renacentista, se puede encontrar un gran número de fuentes rodeadas de vegetación exuberante y un largo-estante provisto de un pequeño muelle para el uso de botes de remo dentro de una atmósfera pastoral que evoca una residencia europea.

Hacia la segunda mitad del mismo siglo, los espacios urbanos públicos, como la plaza, empezaron a transformarse. En su lugar empezaron a crearse jardines abiertos a todo mundo, conforme a los modelos europeos, donde había tapetes florales, setos formales, gran variedad de árboles provenientes de otros países, esculturas y quioscos. Asimismo, se crearon avenidas inspiradas en los Campos Elíseos de París, que ejercieron gran influencia.

Un andador famoso de la Ciudad de México fue el conocido por igual como Paseo de las Flores, Canal de Jamaica, Paseo del Bordo y Paseo de Santa Anita. Se trata de un canal que ligaba Xochimilco (sementería de flores) con la Ciudad de México, por donde circularon provisiones de flores, frutas y legumbres a lo largo del periodo colonial, en un ambiente de recreación. El canal se engalanaba y perfumaba al paso de las flores aromáticas, los agapandos y las rosas transportadas en canoas.

Algunas de las plantas introducidas en la época fueron el trueno (*Ligustrum lucidum*), el sicomoro (*Platanus orientalis*), el ciprés italiano (*Cupressus sempervirens*), la mora (*Morus alba*), el olmo europeo (*Ulmus carpinifolia*), el fresno también europeo (*Fraxinus excelsior*) y las palmas canaria (*Phoenix canariensis*), livinstonia (*Livinstonia australis*) y kentia (*Howeia forsteriana*).

### El periodo moderno: en búsqueda de identidad

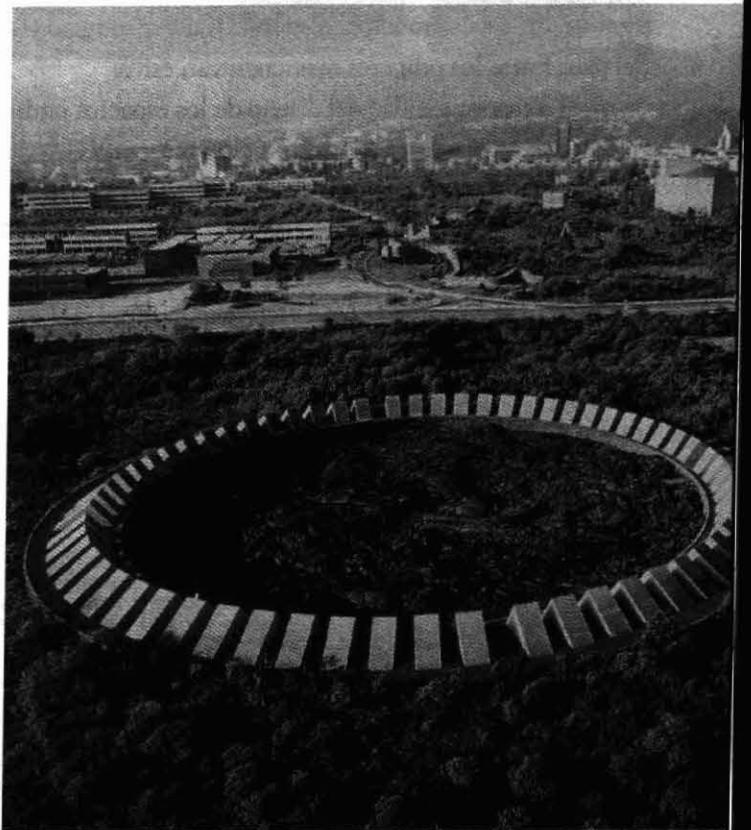
En respuesta al funcionalismo, el estilo internacional y la mala interpretación de conceptos modernos, un grupo

de artistas, arquitectos e intelectuales promovieron la integración de arte, nacionalismo y "carácter regional" aplicados en la arquitectura y el diseño de jardines. La organicidad —que implica una mejor relación con el paisaje del contexto—, los materiales locales, el muralismo, las técnicas artesanales y las plantas nativas fueron recursos empleados para recuperar identidad dentro del escenario mexicano.

La decoración exterior utilizada por Juan O'Gorman en su casa, a base de mosaicos con motivos de influencia prehispánica logrados mediante piedras de diversos colores naturales, es un claro intento de recobrar una herencia pasada. La casa y el jardín se encontraban en armonía con la lava del lugar, y además se crearon composiciones con vegetación nativa y con especies mexicanas procedentes de otras regiones que se adaptaron al lugar.

A mediados del siglo XX, se originó otra clase de expresión fundada en nuevos conceptos: la escuela de Luis Barragán, identificada hoy con el minimalismo. Los principios de diseño de esta corriente impulsada por Barragán se basan en la recuperación de valores naturales y culturales; suponen gran sensibilidad para captar el espíritu del lugar, propiciar un ambiente de recogimiento y tranquilidad, y, mediante contrastes, insinuar un diálogo entre la obra de la naturaleza y la del hombre, del que ambos surgen enriquecidos. Gran cantidad de los trabajos de Barragán incluyen el uso de vegetación autóctona, formaciones de lava existentes en el sitio, muros, patios, prados cultivados, fuentes y estanques, así como un uso muy particular del color. Barragán se inspiró en la Alhambra, Diego Rivera y Ferdinand Bac. Su nacimiento en un lugar donde reviste gran importancia, la tradición vinculada con haciendas y ranchos, donde los caballos, la agricultura y los acueductos son parte del paisaje regional, ejerció una gran influencia en la conformación de sus diseños. Sus jardines invitan a la reflexión, el descanso y la reconciliación entre el hombre y la naturaleza, dentro de un espacio aislado de la vida urbana: son un refugio donde el espíritu y el alma se renuevan.

Barragán influyó de manera directa en el diseño del campus central de la Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México, en la Ciudad de México, donde los espacios abiertos y los jardines se inspiran en la arquitectura precolombina, en términos de proporciones espaciales. El espacio principal de dicho campus combina escalinatas, terrazas, muros con obra plástica



Espacio Escultórico. Tomada de Universidad Nacional Autónoma de México. Imágenes de hoy, Grupo Azabache, 1992

integrada y plataformas que incluyen figuras esculpidas en piedra. En contraste con una gran superficie de césped, se introdujeron ahí dos especies de árboles de floración espectacular: las jacarandas (*Jacaranda mimosifolia*) y los colorines (*Erythrina americana*), para proveer color estacional al escenario.

Desde entonces, el diseño del jardín mexicano ha recibido notoria influencia de la obra de Barragán.

### **El inicio de una nueva era**

Durante las últimas cuatro décadas, el diseño de espacios jardinados se ha enriquecido continuamente con elementos prehispánicos, coloniales y regionales, en los planos de la cultura y la naturaleza. En ese tiempo, se han creado jardines que varían según las particularidades del clima regional, la accesibilidad de plantas y las expresiones culturales locales. Pese a la gran variedad de materiales y plantas introducidos de otros países, se tiende ya a valorar tanto el material vegetal nativo como los materiales de la región, tal como ocurre en otras expresiones contemporáneas.

Podríamos hablar de una serie de principios y conceptos comunes a diversos tipos de jardines, así como de una

tipología de los mismos que responde a diversas regiones del país. Entre los primeros se encuentran éstos:

— La espontaneidad del diseño de los espacios jardinerados, que responde a una composición azarosa.

— El contraste de formas, colores y texturas de diversos materiales, tanto vegetales como de construcción.

— Los trabajos artesanales en el tratamiento de superficies tanto horizontales como verticales.

— La integración de la escultura o elementos escultóricos.

— El uso del color en los elementos arquitectónicos donde se asienta el jardín y a través de otros materiales constructivos o de plantación.

— La gran cantidad de detalles aprovechados, ya mediante la introducción de nuevas especies y materiales naturales y artificiales, ya por vía de ciertos aspectos constructivos.

Quizás la característica más sobresaliente del jardín mexicano es la enorme variedad de material vegetal disponible gracias a que el país se localiza en una región transicional entre el hemisferio norte y el sur, donde gran número de especies vegetales prácticamente de todo el mundo pueden adaptarse.

Evidentemente, hay una tipología apropiada para las diversas regiones del país. Así, en los jardines creados en las zonas áridas y semiáridas, predominan plantas que apenas requieren agua y materiales pétreos regionales, al igual que ambientes donde se procura crear mejores condiciones de comodidad e introducir fuentes y estanques que humidifiquen el jardín. En los de climas templados hay, en cambio, una gran variedad de plantas tanto mexicanas como de otros países que se adaptan a ellos y que responden al diseño de los sitios de estancia prolongada debido a lo benéfico de dichos climas; en ellos se acondicionan amplias superficies de césped como reminiscencia de la escuela inglesa. Otro tipo de jardín corresponde al de sitios cálido-húmedos cuyo carácter depende de la vegetación exuberante que evoca el ambiente de un bosque de niebla, con presencia predominante de helechos y palmas y pocas especies que florecen abundantemente. Sobre la costa oriental del país, se ha desarrollado otra clase de jardín que intercala la vegetación del lugar con la que se ha introducido, como es el caso de la palma de coco. El uso de elementos arquitectónicos de color para crear espacios reservados con vista al mar y el diseño de "tapetes" de concreto con detalles esculpidos en piedra es una de las principales características de esta tipología.

### Un jardín único: hacia el nuevo milenio

Con el objeto de ejemplificar la originalidad del jardín mexicano y su posible proyección hacia el próximo milenio, conviene referir un caso único, creado por artistas y conocido como Espacio Escultórico. Construido para conmemorar el cincuentenario de la autonomía universitaria, se seleccionó para él un sitio en las cercanías de la reserva ecológica de la Universidad Nacional Autónoma de México, en la Ciudad de México. Desde el punto de vista natural, el lugar corresponde a un ecosistema asentado sobre un pedregal que se formó a causa de la erupción del volcán del Xitle en tiempos prehispánicos, en la Sierra del Ajusco.

Para la estructura del espacio, se eligió la circunferencia, seguramente para evocar el centro ceremonial conocido como Cuicuilco, cuyo templo se hallaba erigido sobre una pirámide de forma circular.

El perímetro tiene cuatro aberturas orientadas hacia los puntos cardinales, en otro aspecto de la cultura prehispánica que se integra a la concepción del espacio escultórico. Lo más llamativo de la obra es que todos sus autores acordaron que la apariencia escultórica la brindara la naturaleza, es decir las fuerzas que quedaron petrificadas en la lava, la cual, limpia ya de vegetación, muestra un abanico de formas, texturas y dinamismo que convierte el sitio en una obra de arte natural: un jardín escultórico.

El espacio está rodeado por vegetación natural y volúmenes geométricos que imprimen un aire místico al espacio, que también recuerda la forma de un cráter.

El espacio escultórico, homenaje a la obra de la naturaleza y del hombre, es una pieza de arte, un retorno a la apreciación del diseño natural y a las raíces culturales. La madurez de su diseño puro y original representa al jardín mexicano que se proyecta hacia el nuevo milenio. ♦

### Bibliografía

- Hass, Antonio, *Jardines de México*, Jilguero-Rizzoli, Nueva York, 1993.
- Crisp, Barbara, *Human Spaces*, Rockport, Massachusetts, 1998.
- González Gortázar, F., *La arquitectura mexicana del siglo xx*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994.
- International Federation of Landscape Architects, *Memoria del 33º Congreso de la IFLA*, Florencia, 1996.
- Rendón Garcini, R., *Haciendas de México*, Fomento Cultural Banamex, México, 1994.

## La enfermedad como concepto y como aflicción propia

VICENTE GUARNER

La historia de la medicina puede definirse como la lucha del hombre, a través del tiempo, por vencer la enfermedad, prevenirla y alargar la esperanza de vida. El saber del médico se centra esencialmente en el conocimiento del padecimiento como entidad. Aunque parezca irreal, hay un abismo entre saber acerca de una dolencia —por más que se tengan profundos conocimientos sobre ella— y sufrirla uno mismo. Y es que, cognoscitivamente hablando, resulta por completo distinto estudiar la enfermedad como suceso ajeno, que padecerla. Por ello, Laín Entralgo, en su libro *Cuerpo y alma*,<sup>1</sup> dice que “no es mi cuerpo y yo, sino mi cuerpo yo”. Yo soy mi cuerpo y lo que él padece lo sufro yo. La voz del pueblo, que es siempre muy sabia, lo expresa muy claramente así: *lo sufrí en carne propia*.

Los médicos nos pasamos la vida estudiando el padecimiento como entidad, como concepto; a veces somos grandes expertos: conocemos hasta sus mínimos detalles, lo podemos reconocer y hasta diagnosticar, incluso por teléfono y por correo electrónico. Por más que cuando es el médico el que debe soportar la dolencia, descubre, a menudo y gracias a su capacidad de observación, matices de la misma que antes desconocía, que no se registran en los libros, que no han sido descritos. Por ello muchos clínicos que han llegado a sufrir una determinada enfermedad han sido, a través de la historia, quienes han con-

tribuido con las mejores descripciones a conocerla mejor; tal es el caso, en el siglo XVII, de Tomas Sydenham con su espléndida explicación de lo que llamamos gota, y, en el XIX, de Armando Trousseau, cuando descubre en sí mismo que el enfermo con cáncer padece flebitis. Hay un sinnúmero de ejemplos más que resultaría largo citar.

La enfermedad es un acompañante inseparable en la vida del hombre, desde que puso, por vez primera, un pie en la tierra. Es más, incluso lo precedió, como lo han demostrado los vestigios hallados en los esqueletos de los dinosaurios. La paleopatología, es decir el estudio de las enfermedades desde tiempos ancestrales, es un fiel testigo de ello que se basa en las huellas indelebles dejadas por los hombres primitivos. El *pitcantropus erectus*, descubierto en Java en la segunda mitad del siglo XIX, es un ejemplo fiel de tal aseveración, pues padecía exostosis,<sup>2</sup> es decir crecimiento de un segmento del fémur en una de las caderas.

Para el hombre de las cavernas, la enfermedad era algo que no tenía cabida en su habitat cotidiano. El quehacer diario, lo natural, consistía en despertar por las mañanas, salir en busca de alimento, cazar, comer y sostener relaciones sexuales. Cuando aquel ser primitivo sufría una dolencia, no hacía nada de eso y, al sentirse indefenso, se refugiaba en el fondo de la cueva. Por ello es que, precisamente, en el fondo

de las cuevas se han encontrado la mayor parte de los restos humanos. La misma costumbre tienen todos los animales: cuando se enferman, se esconden, porque al hallarse en condiciones de inferioridad tratan de aislarse de los demás.

En la prehistoria, la enfermedad no se veía como algo natural y había necesidad de curarla mediante procedimientos sobrenaturales; tal es el origen de los brujos y hechiceros, que poseían poderes ultraterrenos y misteriosos.

Cuando surgen las primeras civilizaciones, los padecimientos se ligan con la religión y el concepto común es que todo mal se debe a un castigo divino; por ello, los médicos de las culturas mesopotámicas y egipcia eran, casi invariablemente, sacerdotes.

Ambas consideraciones acerca de la idea de enfermedad se hallan muy difundidas todavía en nuestro tiempo. Los brujos existen en todo el mundo; no sólo en las sierras de Oaxaca y Puebla, sino hasta en los países más industrializados, como Francia,<sup>3</sup> por ejemplo, donde hay una numerosa población de curanderos que ejercen medicinas paralelas. Todavía hoy, cuando sufrimos un padecimiento grave, nos preguntamos: “¿qué habremos hecho para merecerlo?, ¿por qué tuvo que alcanzarnos a nosotros la leucemia y no al vecino, que es un depravado y un hijo de tal por cual? La sífilis hasta principios de siglo y el sida en nuestro tiempo han sido dos ejemplos representativos de lo que se considera el efecto de la acción divina ante el mal comportamiento humano: por el pecado.

Los médicos estudiamos los padecimientos, primero como un hecho abstracto, y después lo proyectamos en la persona; pero nuestra relación con la enfermedad no deja de ser distante. La dolencia del otro nos afecta, si bien siempre es ajena y lejana a nosotros. Es algo que ocurre en

<sup>1</sup> Laín Entralgo Pedro, *Cuerpo y alma*, Espasa-Universal, 1991.

<sup>2</sup> Mayor R., *History of Medicine*, Thomas, 1960.

<sup>3</sup> Gadamer Hans-Georg, *Philosophie de la Santé*, Grasset-Mollat, 1993.

el que está frente a nosotros, pero que no nos puede alcanzar. Mi paciente tiene una perforación intestinal, está muy grave, me preocupó por él y pongo en juego todos mis conocimientos para sacarlo adelante, pero ni un solo momento me pasa por la cabeza que a mí mismo pueda llegar a aquejarme un mal semejante.

Hace un par de meses, estaba en el extranjero y caí enfermo. Hubo necesidad incluso de operarme y tenerme 48 horas en terapia intensiva y cinco días más en una terapia intermedia. Requerí una intervención quirúrgica muy laboriosa, que yo mismo he practicado un sinnúmero de veces.

Uno de los primeros hechos de que pude darme cuenta al comenzar a recuperarme es que, para el paciente, el desarrollo tecnológico de la medicina actual no resulta una herramienta suficiente para curarlo. Voy a referir un ejemplo: cada cuarto del hospital donde yo estaba dispone de una computadora en que los médicos y las enfermeras registran, con absoluta precisión, todos los datos del paciente: sus pérdidas de fluidos, la cantidad de líquidos que se le administran, el dolor, las respiraciones, los latidos y hasta las radiografías: en suma, se trata de un informe completísimo del estado del enfermo. Los facultativos residentes e internos me visitaban en el cuarto a las 7 am, se sentaban ante la computadora, revisaban los datos e incluían en ellos sus notas y sus prescripciones, para luego desaparecer sin darme siquiera los buenos días. Mi persona, corporalmente, no existía para ellos. Yo era un simple objeto depositado en la cama, sin relación alguna con el padecimiento y la convalecencia postoperatoria. La enfermedad estaba en la computadora. Mi ser como individuo era algo abstracto. Un día se me ocurrió preguntarles: "¿cómo ven mi pulmón derecho, muchachos?" "Muy bien, doctor Guarner —me respondieron—, perfectamente ex-



pandido y ventilado." "¿Y cómo saben que está bien ventilado, si en tres días no me han puesto ni una sola vez el estetoscopio encima?" —repliqué. Debo confesar, como paciente, que esto me hizo meditar mucho sobre la medicina del mañana, que va a ser fiel reflejo de esta experiencia, y caer en una profunda tristeza. Me sentí un objeto y no un enfermo. Nadie se daba cuenta de mi sentir, de mis necesidades y de mi padecer, porque nadie me preguntaba acerca de mí. Según los doctores, todo lo que necesitaban saber lo encontraban en la computadora. He de aclarar que el nosocomio donde me hallaba, con el que he estado vinculado desde hace tiempo por razones académicas, es uno de los que cuentan en su haber con más prestigio en la ciudad de Nueva York: es el hospital escuela de la Universidad de Cornell.

Para controlar el dolor, esa institución dispone de un personal especializado. Por más que insistí en que el analgésico

que me administraban no mitigaba mi dolor y únicamente me producía náuseas, no me pusieron atención sino hasta después de 72 horas. El dolor es algo subjetivo que sólo siente el enfermo y que las personas que lo rodean no pueden valorar, aunque tienen la obligación de respetarlo como síntoma y atenuarlo hasta donde sea posible.

La medicina moderna es enormemente cara. Se ha convertido en una gran industria o, mejor dicho, muchas industrias. Los hospitales como empresas, la industria farmacéutica como un enorme negocio, no se diga ya el magno comercio de los instrumentos quirúrgicos y, por último, los seguros de gastos médicos, que son costosísimos, pagan indignamente al médico y resultan transacciones en extremo lucrativas. Todo ello provocará, y ya lo está consiguiendo, que la medicina privada resulte inalcanzable para el hombre de la clase media en nuestro país.

Esta experiencia, en mi propia persona, me ha llevado a reflexionar y a plantearme la interrogante: ¿qué va a ser de la medicina de mañana? La medicina lleva el camino de un enorme desarrollo tecnológico que en los próximos quince años resultará no sólo asombroso, sino hasta increíble para muchos de los que en ese momento habitan la biosfera. La tecnología la hará más cara, más precisa, pero dudo que la haga perfecta. El ser humano no es una máquina, como lo creía La Mettrie en la primera mitad del siglo XVIII, y, por mucho que lleguemos a progresar en tecnología y aunque manejemos robóticamente las intervenciones quirúrgicas, el hombre enfermo siempre necesitará de alguien que le dé los buenos días, lo salude, le explique, se siente en el borde de su cama y le ponga la mano en el hombro. Si ello se pierde permítanme que dude de la perfección de la ciencia médica. ♦

## No valen las musas

ÓSCAR SALAS GÓMEZ

Como lego y lelo de la creación artística, imagino que ésta es mística y misteriosa; al querer escudriñarla, hurgarla, uno puede salir con un palmo de narices y tirando a la basura el papel donde preparó apenas cinco sesudas preguntas, después de un quebradero de cabeza de más de una o dos horas barajando notas de aquí y allá, porque el pretendido entrevistado, manojito de amanerados y nerviosos manoteos, tan sólo expresa: "¿Le gustó, no le gustó? Pues eso escriba", y ni adios dice.

Ése no ha sido el caso de Jaime Blanc, quien llegó a la hora y al lugar convenidos con las manos ocupadas por un platito soperero repleto de trocitos de fruta diversa rociada de granola, o algo similar, adquirido en el restaurante vecino al Centro Nacional de Danza Contemporánea, en la colonia Villas del Sol, en Santiago de Querétaro.

Ese nutrimento —conocido en los gimnasios de físicoconstructivismo como "energético" y en la jerga científica de los nutriólogos clasificado como "eso es una bomba"— contiene algo que la palabra aminoácidos no le ayudó a recordar a Jaime Blanc, pero que es muy útil para regenerar algo que tampoco le vino a la memoria, y acompañó al artista mientras expuso puntos de vista contruados a lo largo de sus treinta años formando parte del elenco del Ballet Nacional de México, como bailarín, coreógrafo y responsable técnico de las puestas en escena de la cincuentenaria institución. Semejante bagaje artístico luce cual codiciable objeto periódistico decididamente inabarcable; sin embargo, presento aquí las notas de un intento.

Óscar Salas Gómez: ¿Te consideras marcado indeleble e irremediamente por Ballet Nacional en tu condición de coreógrafo?

Jaime Blanc: Quiéralo o no, pero sí lo quiero, pertenezco a una tradición en el orden y la utilización del movimiento que proviene de una concepción de la danza que nos ha inculcado la maestra Bravo, y no ha sido con machete ni a golpes, sino a través de la obra misma. El haber trabajado tantos años con Guillermina como intérprete, viendo sus obras, aprehendiéndolas, me ha enseñado las pocas cosas que sé como coreógrafo: el uso del espacio, de la dinámica, de las intenciones. Uno aprende de ella al estar en contra de ella, pero



como una ramificación a partir de su propuesta o aportación. A partir de las oposiciones se va creando el movimiento. Cuando alguien de fuera ve cómo monto una obra, seguramente dirá: "Este chavo [sonríe y corrige], ese señor es de Ballet Nacional", por el uso de los ataques en el cuerpo, por el fraseo, por el juego del espacio.

¿Qué puedes mencionar de tu búsqueda coreográfica?

He trabajado en varios modos de hacer coreografía que va desde el estricto uso literario con textos en las obras, lo cual está muy referido al teatro, hasta lo muy abstracto con música muy inusable, música de Lukas Foss, de John Cage, tratando de hacer lo que es prácticamente imposible de hacer, como lo es la abstracción en la danza. Entre esos dos puntos he variado mi búsqueda coreográfica. Por lo anterior, no me considero identificable, no me considero poseedor de un lenguaje preciso. Aunque en un principio reincidía mucho en la desfachatez. Pero esto dejó de sucederme hace mucho tiempo. Ser

reconocible como creador no lo considero importante. Importante es poder conmover al público hasta el punto que pueda decir: "Qué terribles somos los seres humanos que podemos llegar a tales extremos como el asesinato, la violencia." Eso es lo fundamental, y no que digan: "Está bonito", o "no me gustó". Conmover es lo más difícil del mundo.

¿Cómo prepara la maestra Guillermina Bravo a otros integrantes de Ballet Nacional para dejarles su lugar?

En mi caso, Guillermina nos ha estado preparando desde hace treinta años con sus pláticas cotidianas, con sus puntos de vista sobre cualquier tema diariamente, aunque como en cualquier familia no coincidamos en todo.

¿Cómo entender la propuesta de la maestra de romper con el pasado?

Seguramente cuando ella habla de romper con el pasado se refiere a tomar lo que funciona para seguir con la búsqueda del desarrollo. Esto lo veo claramente en sus últimas obras: retoma lo mexicano que hacía muchísimos años no lo tocaba. Así tenemos por ejemplo *La tambora*, o más atrás *El reportaje sobre la patria*; en ellas regresa a su reflexión sobre lo mexicano, sobre el ser del mexicano, sobre la alegría de la danza mexicana como cuando estaba con Waldeen, pero ahora con otra codificación.

*Propone también ella romper con los vicios del presente...*

El vicio fundamental del presente contra el cual hay que romper con machete y a caballo es la inercia: el estar cómodos. El artista no puede darse el lujo de simplemente estar. Siempre tiene que provocar el movimiento, máxime un artista de la danza. La danza no sucede quedándose sentadito. La danza sucede porque uno va, y va y va. La danza es provocación.

*¿Cargan los coreógrafos de Ballet Nacional con la maestra Guillermina?*

Cuando fui un joven coreógrafo de Ballet Nacional las opiniones de la maestra acerca del deber ser y el deber hacer coreográfico me resultaban tan certeras y apabullantes que me quedaba: "¿Entonces qué? No puedo hacer nada. No sé hacer nada. ¿Para qué sirvo?"

Ésa es una tradición de Ballet: ser crítico, y no nada más de Ballet. Yo creo, con Octavio Paz, que la modernidad es la oportunidad de ser crítico. Crítico en el sentido de ¿qué estoy haciendo, lo estoy haciendo bien, hacia dónde me dirijo? Ella nos insiste en esto como coreógrafos: "¿Estás teniendo una estructura correcta, estás haciendo un lenguaje apropiado, sabes lo que estás queriendo hacer. Estás experimentando, qué tipo de experimento estás haciendo, por dónde va tu experimento?"

A la quinta pregunta de este tipo uno siente cargar una presencia que casi todo lo sabe. Queda uno a punto de decir: "Ya

cállese." Porque es una impugnadora constante. Esto es una enorme virtud; esto es impedir que las cosas se mantengan en una inercia que no lleva a ningún lado; la impugnación obliga a reflexionar sobre la propia obra. ¡Eso es lo que necesitamos! ¿Qué estoy haciendo con mi obra? Aquí no hay ni musa ni intuición que valgan. La intuición puede aparecer un instante ¡y agárrala!, pero el trabajo a lo bestia hace la obra.

*En alguna plática escuché a Lyn Durán, investigadora de danza, referir la manera como hace 45 años Guillermina Bravo reclamaba y remataba sus posturas: "A ver, convénzanme, demuéstrenme que estoy equivocada." ¿Continúa ella en la misma posición?*

Un poquito más exacerbada [el tono y la acentuación de la voz me hacen suponer que el "poquito" de ha enriquecido con los años], pero es la misma. Es el ser dialéctico por excelencia, y es maravillosa. ♦

**UNIVERSIDAD**  
DE MÉXICO  
REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**Números temáticos  
en existencia**

♦ <i>Formas de gobierno</i>	Junio 1995	núm. 533
♦ <i>Empresas y empresarios en México</i>	Mayo 1996	núm. 544
♦ <i>Más sobre empresas y empresarios en México</i>	Junio 1996	núm. 545
♦ <i>Cultura de lo concreto</i>	Julio-Agosto 1996	núm. 546-547
♦ <i>Presencia de América Latina</i>	Octubre 1996	núm. 549
♦ <i>Herencia, cultura en transformación y genoma humano</i>	Diciembre 1996	núm. 551
♦ <i>Materiales mujeres materiales</i>	Extraordinario I 1998	
♦ <i>Mujeres: asunto ancestral, ideas nuevas</i>	Extraordinario II 1998	
♦ <i>Danza y cultura del cuerpo</i>	Diciembre 1998	núm. 575
♦ <i>Medios de comunicación, sociedad y política en México</i>	Julio-Agosto 1999	núm. 582-583

**Adquiéralos en las oficinas de la revista**

Los Ángeles 1932, núm. 11, Col. Olímpica, teléfono: 56 06 69 36

Correo electrónico: [reunimex@servidor.unam.mx](mailto:reunimex@servidor.unam.mx)

## Reyes en Argentina

JUAN JOSÉ BARRIENTOS

**A**lfonso Reyes en Argentina es una compilación de entrevistas, artículos, semblanzas y comentarios, la mayoría publicados en periódicos y revistas argentinas, con motivo del nombramiento de don Alfonso Reyes como embajador de México en ese país o en ocasión de su fallecimiento o de la celebración del centenario de su natalicio.

La presentación del embajador Eduardo Robledo Rincón, responsable de la compilación, y el artículo de Enrique Zuleta Álvarez, originalmente publicado en *Cuadernos hispanoamericanos* (octubre, 1989), se complementan y enriquecen mutuamente.

Reyes, que había llegado a París en agosto de 1923 para colaborar como segundo secretario de la legación de México en Francia, fue cesado un año después por el gobierno constitucionalista que derrocó a Victoriano Huerta y, como al mismo tiempo comenzó la primera Guerra Mundial, se refugió en España, donde permaneció de septiembre de 1914 a mayo de 1924. En 1920 se reincorporó al servicio diplomático y, a fines de 1924, mientras todavía estaba en España, surgió la posibilidad de que se lo trasladara a Buenos Aires, donde la legación se transformaría en embajada con él como primer embajador. Antes, tuvo que volver a París, donde participó en el homenaje a Paul Groussac en la Sorbona (1925). Al comenzar 1927, Reyes supo que concluía su embajada en Francia y que su nombramiento en Argentina era inminente. Volvió a México y visitó Monterrey rumbo a Nueva York para embarcarse a Buenos Aires, adonde llegaría el 2 de julio de ese año.

Comenzó por instalarse en una casa a la altura de la jerarquía que quería para su representación que en otros tiempos habían ejercido Amado Nervo y Enrique González Martínez, para no hablar

de las misiones de Antonio Caso y José Vasconcelos.

Ricardo Barnatán, en su biografía de Borges, había escrito que

en 1929, con el sello de Proa, ahora dirigida y financiada por Reyes, aparece ... *Cuaderno San Martín*, con el que [Borges] obtuvo el segundo premio munici-

pal de poesía, y más tarde, a instancias de Borges, los *Papeles de reciénvenido* de Macedonio Fernández,

pero Enrique Zuleta recuerda que

con el grupo de jóvenes escritores ... Reyes pensó en convertirse en editor de una colección literaria, integrada por pequeños libros, casi folletos, como los que en Madrid había sacado Juan Ramón Jiménez, o los Cuadernos literarios, que Reyes había editado junto a José Moreno Villa y Enrique Díez Canedo [pero] para todo ello era imprescindible el apoyo económico, el cual obtuvo de Evar Méndez, quien editaba Cuadernos del Plata como una colección de la editorial Proa de su propiedad.



Así aparecieron *Seis relatos* de Ricardo Güiraldes, encabezados por un poema de Reyes, *El pez y la manzana* de Ricardo Molinari y *Línea* de Gilberto Owen, además de los ya mencionados. Desafortunadamente, la empresa no duró porque Evar Méndez trató de imponer sus criterios en la dirección de Cuadernos del Plata, y "Reyes no quiso aceptarlo y se desligó de los mismos".

Debido a este fracaso, Reyes no dejó de experimentar cierta amargura y más tarde llegó a expresar en su Diario algún desencanto con los jóvenes que antes le habían entusiasmado: "Estamos muy lejos. No estamos de acuerdo ni siquiera en el uso de las palabras. Los muchachos argentinos están llenos de prejuicios..." Por ejemplo, explica Zuleta, rechazaban a España y su literatura, tan queridas para Reyes.

Reyes se trasladó a Brasil en 1930, desde donde hizo varios viajes a la Argentina y a otros países sudamericanos, y al llegar 1936, el gobierno mexicano volvió a nombrarlo embajador en Buenos Aires, adonde llegó en julio de ese año.

En 1931 se realizó en Montevideo el XV Congreso Internacional de los PEN clubes, cuyo tema eran las relaciones entre Europa y América Latina. Reyes disertó,

en francés, sobre el tema de la inteligencia americana, y más tarde, entre el 23 de octubre y el 19 de noviembre de 1936, se reunió varias veces con Pedro Henríquez Ureña y el filósofo Francisco Romero para discutir más detenidamente ese tema. Según Zuleta, de estas conversaciones sólo se conservaron notas que Reyes aprovechó más tarde en *La constelación americana* (1950).

Otro de los artículos más interesantes de la compilación es el de Anderson Imbert sobre "La mano del coronel Aranda", que Amelia Barili hubiera podido utilizar para agregarle un capítulo comparatista a su libro sobre Borges y Reyes, pues el mexicano escribió un buen número de cuentos basados en otros cuentos, que Anderson clasifica. Así menciona "cuentos que son secuelas de otros", como "El fraile converso" que continúa una historia narrada por Shakespeare en *Measure for Measure*, y "Cuentos que cambian las circunstancias, el país, la atmósfera, la época y aún el nombre de personajes de cuentos famosos", como "Los tres tesoros" (México, 1955), que es una versión mexicana del "Treasure of Franchard" de Robert Louis Stevenson. Se trata, en fin, de un repertorio de prácticas en que Borges alcanzó la

excelencia. Hay, desde luego, más afinidades y paralelismos en el quehacer literario de Borges y Reyes. Tal vez la diferencia estriba en que el mexicano dedicó varios libros a teorizar sobre literatura, y en cambio Borges se limitó a incluir en sus ensayos y relatos algunos comentarios que permiten adivinar o deducir su teoría de la literatura, llevando así al extremo sus ideas acerca del poder de la alusión.

En general, este libro es un almacén de noticias varias donde lo mismo podemos encontrar las cartas escritas por Reyes a Victoria Ocampo, Ricardo Rojas, Guillermo de Torre y otros que un artículo de León Tannenbaum acerca de su visita a la Capilla Alfonsina en 1969, los artículos que Borges escribió con motivo del fallecimiento de su amigo, así como testimonios de Bioy Casares y Carlos Fuentes, pues éste, como señala Robledo Rincón, convivió con Reyes en Brasil, donde su padre desempeñó un cargo en la embajada, y en Cuernavaca, donde solía visitarlo y lo acompañaba a ver las películas de vaqueros de John Wayne en un cine local. ♦

Eduardo Robledo Rincón (comp.), *Alfonso Reyes en Argentina*, Instituto Cultural de Aguascalientes, Buenos Aires, 1999. 450 pp.



**Juan José Barrientos.** Véanse los números 530, 582-583 y 591-592.

jjbarrie@bugs.invest.uv.mx

**Alejandro Cabeza.** Colaboró en el número 536-537. Profesor de la licenciatura en arquitectura de paisaje y de la maestría en diseño arquitectónico de la UNAM. Presidente de la Sociedad de Arquitectos Paisajistas de México. Coautor del libro *La vegetación en el diseño de los espacios exteriores* (UNAM). Asesor en el diseño del Jardín Etnobotánico del Centro Cultural Santo Domingo, Oaxaca.

alejandrocabeza@hotmail.com

**Eduardo Casar.** Véase el número 554-555.

casarbel@prodigy.net.com

**Héctor Dante Cincotta.** Colaboró en el número 580.

hcincotta@arnet.com.ar

**Beatriz Espejo.** Su anterior colaboración apareció en el número 581. Recientemente publicó *Cómo mataron a mi abuelo el español* (ISSSTE) y *José García Ocejo o el gozo de vivir* (CNCA).

**Mario Enrique Figueroa.** Véanse los números 540, 550, 570-571 y 682-583. Actualmente prepara su libro de relatos *Los días del huracán*.

mfiguero@fce.com.mx

**Enrique Franco Calvo.** Su anterior colaboración apareció en el número 581. Su libro más reciente es *Museo de Arte Moderno. Tradición y vanguardia* (Museo de Arte Moderno).

tule@oax1.telmex.net.mx

**Gustavo García** (Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 1954). Crítico de cine y literario. Licenciado en periodismo y ciencias de la comunicación por la UNAM, donde fue profesor de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales y del Centro Universitario de

Estudios Cinematográficos; actualmente lo es de la UAM-Xochimilco. Ha sido colaborador de *La cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, *Revista de la Universidad*, *Nexos*, *Unomásuno* y *El Financiero*; comentarista del programa de televisión *Para gente grande*, y crítico de cine en Radio Red. Entre sus libros se cuentan: *El cine mudo mexicano* (SEP-Martín Casillas), *No me parezco a nadie*. *La vida de Pedro Infante* (Clío) y *Pedro Armendáriz* (Clío).

lean1@prodigy.com

**Vicente Guarnier.** Colaboró en los números 580 y 584-585.

guarnier@data.net.mx

**Raúl Herrera** (Ciudad de México, 1941). Artista plástico. Realizó estudios en la Academia de San Carlos y, de estética y psicología del arte, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; también tomó cursos en la Escuela del Museo de Louvre y en la Academia de Bellas Artes de París. Ha presentado más de 50 exposiciones individuales en México y el extranjero, entre ellas la del Museo Nacional de Bellas Artes (1967) y las del Museo de Arte Moderno (1975 y 1986), en la Ciudad de México. Su muestra más reciente fue *Nostalgia de la selva* (Oaxacalli Galería de Arte, Oaxaca, febrero, 2000). Ha sido becario del Sistema Nacional de Creadores, así como jurado y tutor del Fonca, Programa Jóvenes Creadores.

**David Martín del Campo.** Sus colaboraciones aparecen en los números 541, 562, 569 y 581.

martincampo@hotmail.com

**José Pascual Buxó.** Colaboraciones de su autoría aparecen en los números 504-505, 511 y 559.

pbuxo@prodigy.net.mx

**Héctor Perea.** Véanse los números 512-513 y 563.

perea28@hotmail.com

**María Silvina Persino.** Véase el número 573-574. Su libro más reciente es *Hacia una poética de la mirada: Mario Vargas Llosa, Juan Marsé, Elena Garro y Juan Goytisolo* (Corregidor, Buenos Aires).

maria.persino@trincoll.edu

**Raúl Ortega** (Ciudad de México, 1963). Fotógrafo. Ha colaborado en las agencias Reuters, AP y AFP. Desde 1986 es fotógrafo de *La Jornada*, donde es coordinador y editor del suplemento *Foto*. En la VI Bial de Fotografía obtuvo el Premio del Público y en la I Bial de de Fotoperiodismo, el Premio Especial del Jurado. Ha participado en las exposiciones *150 años de fotografía en México* (MAM), *El futuro hoy* y *Más allá de la información* (ambas en el Museo Mural Diego Rivera). Actualmente presenta *Chiapas en marcha* (Universidad de Valencia, España). Es autor del libro *Pabellón cero* (Desea).

**Óscar Salas Gómez** (Ciudad Juárez, Chihuahua, 1950). Licenciado en relaciones industriales por la Universidad Iberoamericana. Ha incursionado en el periodismo, el trabajo editorial y la fotografía en la ciudad de Querétaro.

**Fernando Sánchez Mayáns.** Sus colaboraciones aparecen en los números 508, 514 y 569. Sus libros más recientes son *Experiencia del silencio* (FCE) y la obra de teatro *Las alas del pez*, que próximamente será publicado por el CNCA.

**José Eduardo Serrato Córdova.** Ha colaborado en los números 530, 563 y 584-585.

jesc@servidor.unam.mx

**Julio Sotelo.** Colaboró en los números 580 y 588-589.

jsotelo@servidor.unam.mx

**Pablo Yankelevich.** Colaboraciones suyas aparecen en los números 570-571 y 581.

pablo@servidor.unam.mx



## Conozca el posgrado de la UNAM



Dirección General de Estudios de Posgrado

La Dirección General de Estudios de Posgrado de la UNAM le invita a conocer los programas de especialización, maestría y doctorado a través de su página de internet:

**www.posgrado.unam.mx**

Correo electrónico:  
**dgep@dgep.posgrado.unam.mx**

### Toledo

Francisco



Teodoro

Arquitectura



González

Cino



Javier Rubio  
González



Sergio Hernández

Poesía



Hugo  
Gutiérrez Vega

La cultura también se ve



Todos los sábados a las 18:30 hrs.

## Presencias del siglo: Diálogos entre generaciones

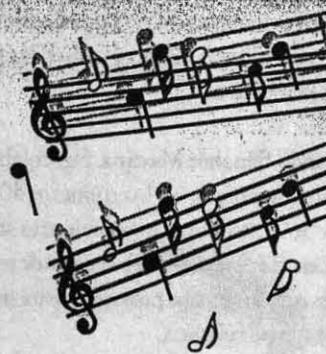
Una revisión de la dinámica y la transformación cultural en el México del siglo XX a través del pensamiento y las reflexiones de los grandes artistas del país, intelectuales y promotores culturales, en conversaciones con otras figuras destacadas de nuestra cultura.



Programación sujeta a cambios.

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

**RADIO EDUCACIÓN**  
XEEP, 1060 KHZ.



# MUCHOS

# ESPACIOS

# PARA

# LA

# MÚSICA

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



CULTURA CON IMAGINACIÓN



## PUBLICACIONES UNAM

- Cuento mexicano moderno  
*M. Cluff, Russell; Alfredo Pavón, Luis Arturo Ramos; Guillermo Samperio*: Selección  
*Alfredo Pavón*: Prólogo  
Coordinación de Humanidades  
Programa Editorial  
Coordinación de Difusión Cultural  
Dirección de Literatura  
Colección Antologías Literarias del Siglo XX  
2000, 829 págs.
- El sujeto y su odisea  
*Zardel Jacobo Cúpich; Alfredo Flores Vidales; Helena Yrizar*:  
Compilación  
ENEP Iztacala  
1999, 352 págs.
- Lo que soy ante nadie  
*Jean-Marc Desgent*  
Edición bilingüe  
*Laura González Durán y Juan Carlos Rodríguez*: Traducción  
Coordinación de Difusión Cultural  
Textos de Difusión Cultural / Serie El Puente  
1999, 109 págs.
- Asociación y cooperación de la micro, pequeña y mediana empresas. México, Chile, Argentina, Brasil, Italia y España  
*Isabel Rueda Peira y Nadima Simón Domínguez*: Coordinación  
Instituto de Investigaciones Económicas  
Colección Jesús Silva Herzog  
1999, 252 págs.
- Empresas, reestructuración productiva y empleo en la agricultura mexicana  
*Hubert C. de Grammont*: Coordinación  
Instituto de Investigaciones Sociales  
1999, 342 págs.
- Historia del derecho natural. Un ensayo  
*Francisco Benítez*  
Instituto de Investigaciones Jurídicas  
Serie Doctrina Jurídica, Núm. 7  
1999, 2 págs.

Informes: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial  
Av. del IMAN núm. 5, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, México, D.F., Tel. y Fax 56 2265 82  
<http://bibliounam.unam.mx/libros> e-mail: [lpfedito@servidor.unam.mx](mailto:lpfedito@servidor.unam.mx)

Ventas: Red de Librerías UNAM

## Fotografía de Raúl Ortega



San Miguel de Allende, Guanajuato, 2000

Una doble presencia alada emerge de la oscuridad y confecciona la atmósfera mística de la imagen. El silencio ceremonioso que guardan los rostros de las mujeres que ofrendan a los ángeles no ha sido interrumpido ni siquiera por el clic en ocasiones estruendoso de la cámara fotográfica. Raúl Ortega parece haber conseguido la invisibilidad anhelada por los fotógrafos, para cautelosamente componer y captar esta estampa cargada de simbolismo religioso que nos transporta al sentido original de la palabra griega *angelos*: sombra de Dios. Pero hay algo más en esta fotografía que, se contrapone al uso promocional que desde siempre le dio el cristianismo a las imágenes para difundir la Biblia entre los iletrados. Existen religiones para las cuales es tajante la prohibición de representar de manera gráfica al mundo por considerarlo una usurpación del poder del Dios creador de todas las cosas. "Pensándolo bien", dice Gérard Castello Lopes, "es muy posible que fotografiar sea una artimaña del diablo y cada disparo, un pecado".

Iván Carrillo

