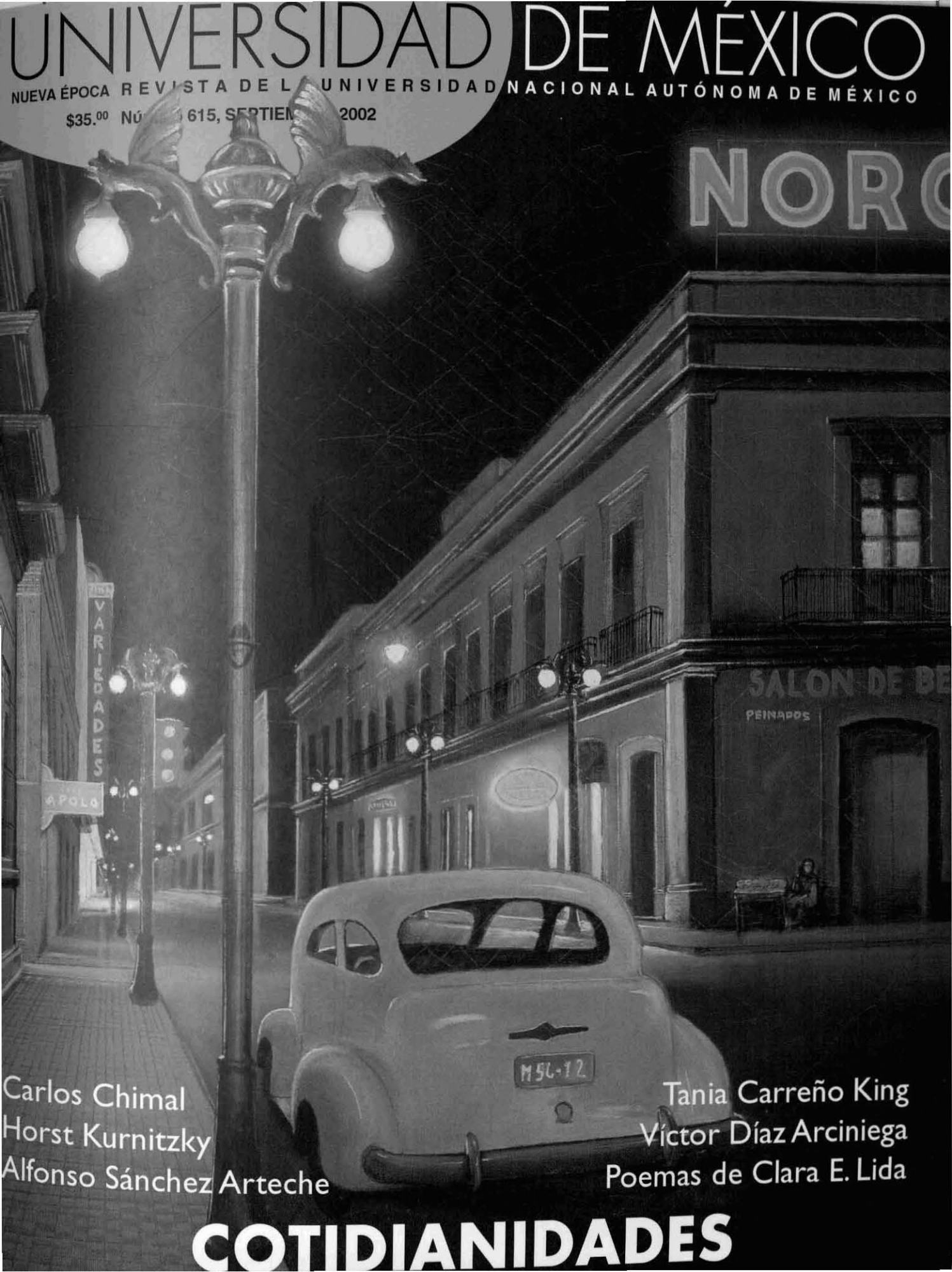


UNIVERSIDAD DE MÉXICO

NUEVA ÉPOCA REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

\$35.00 Núm. 615, SEPTIEMBRE 2002



Carlos Chimal
Horst Kurnitzky
Alfonso Sánchez Arteche

Tania Carreño King
Víctor Díaz Arciniega
Poemas de Clara E. Lida

COTIDIANIDADES

Las cosas más sorprendentes
son siempre las más sencillas

Gabriel Celaya



UNIVERSIDAD DE MÉXICO

NUEVA ÉPOCA REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. Juan Ramón de la Fuente

Rector

Dra. Olga Elizabeth Hansberg

Coordinadora de Humanidades

Revista Universidad de México

Director

Ricardo Pérez Montfort

Consejo Editorial

Roger Bartra

Rodrigo Díaz Cruz

Juan Pedro Laclette

Clara E. Lida

Linda Manzanilla

Carlos Pereda

Vicente Quirarte

Coordinador Editorial

Horacio Ortiz

Editores

Javier Bañuelos Rentería

Isaac García Venegas

Mauricio Ríos Celis

Asistente editorial

Miriam Aguirre

Editor de arte

Francisco Montellano

Coordinadora de "Miradas"

Itzel Rodríguez Mortellaro

Publicidad y relaciones públicas

Jazmin Flores Yarce

Suscripciones

Rocio Fuentes Vargas

Administración

Mario Pérez Fernández

Diseño y producción editorial

Agustín Estrada

Asistente de diseño y formación

Araceli Limón

Portada: Antigua calle de Juárez, F. Muñoz H. 1948. Col. INAH. Tomado del libro: *Pintura y vida cotidiana*, BANAMEX, 1998.



Oficinas de la revista: Lado poniente del Estadio Olímpico, Ciudad Universitaria, C.P. 04510. Del. Coyoacán, México, D.F. Apartado Postal 70288, C.P. 04510, México, D.F. Teléfonos: 5616-2422, 5616-7211.

Correspondencia de Segunda Clase.

Registro DGC Núm. 061 1286. Características 2286611212.

Impresión: Artes Gráficas Panorama S.A. de C.V.

Distribución: Revista *Universidad de México*.

Precio del ejemplar: \$35.00. Suscripción anual: \$350.00

(US\$110.00 en el extranjero). Ejemplar de número atrasado: \$40.00

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 (e-mail): reunimex@servidor.unam.mx

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

al pie de la letra

Núm. 2 septiembre de 2002 Suplemento de libros de la revista UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Crítica Pág. 2→ La dignidad e igualdad de las lenguas. Crítica de la discriminación lingüística. Roberto García Jurado. Pág. 6→ Política y tiempo. Hombres e ideas que marcaron el pensamiento político. Carlos Pereda.

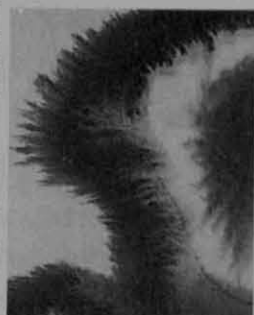
Opinión Pág. 12→ De críticos y críticas literarias. Pedro C.

Tapia Zúñiga. **Librero** Pág. 17→ El libro de un hombre solo. Isaac García Venegas. Pág. 18→ Los derechos humanos

en México, un largo camino por andar. Javier Bañuelos Rentería. **Galería de**

arte Pág. 21→ Sobre héroes y dioses. Alejandro Ortiz González.

Entrevista Pág. 22→ La bondad como objetivo. Entrevista con Nick Hornby. Roberto Frías.



La desigualdad de las lenguas

Moreno Cabrera, Juan Carlos

La dignidad e igualdad de las lenguas. Crítica de la discriminación lingüística,
Alianza Editorial, Madrid, 2000

Roberto García Jurado

Los griegos llamaban bárbaros a todos los pueblos que no hablaban su lengua, que se expresaban a través de un lenguaje que consideraban burdo e incomprensible, del que sólo alcanzaban a percibir una sucesión de sonidos que describían como *bar-bar-bar*. Aunque los griegos aplicaban también a los romanos el calificativo de bárbaros, cuando éstos lo incorporaron a su propio vocabulario, lo hicieron para referirse principalmente a todos aquellos pueblos que además de usar una lengua incomprensible tenían hábitos y costumbres salvajes, incivilizadas. Posteriormente, algo muy similar sucedió con los bereberes, un conjunto de pueblos habitantes del norte de África a quienes se les llamó así por usar una lengua incomprensible y extraña que sonaba a algo así como *ber-ber-ber*. Ejemplos de este tipo se multiplican a lo largo de la historia de la humanidad, en la cual siempre han existido sociedades que considerándose más avanzadas y refinadas han descalificado y despreciado a otras, usando para ello calificativos denigrantes de la lengua y cultura que las caracterizan. Un ejemplo mucho más reciente y cercano a nosotros mismos es el de Estados Unidos, en donde se usa el término de hispanos para referirse a todos aquellos que hablan español, sin diferenciar ni reparar en su nacionalidad, aspecto o clase social. Cuando los norteamericanos utilizan esta palabra lo que pretenden denotar es que las personas a las que se aplica no tienen al inglés como lengua materna, sino al español, una lengua y una cultura que desprecian y descalifican.

Sin embargo, más allá de ánimos y pasiones nacionalistas, lo que importa señalar es que estos ejemplos permiten mostrar que siempre han existido relaciones de dominio, discriminación y proscripción entre los diferentes pueblos de la humanidad, los cuales sistemáticamente han menospreciado la raza, religión o lengua de quienes juzgan menos civilizados. No obstante, es necesario comprender que el prestigio de una lengua no depende de ningún rasgo intrínseco de ésta, sino del poderío económico, militar o cultural de la sociedad que la usa, la cual equipara las ventajas de su lengua con el desarrollo de estos otros factores. Es pertinente llamar la atención sobre ello debido a que no

se trata de acontecimientos históricos remotos o problemas sociales ya superados, sino que constituye un rasgo notorio de la realidad presente y, seguramente, seguirá siendo una característica de las relaciones humanas por un periodo que se prolongue hasta un futuro incierto.

En efecto, no existen evidencias científicas de ninguna característica lingüística que permita determinar si una lengua es mejor o peor que otra, como trata de mostrarlo Juan Carlos Moreno Cabrera en su libro *La dignidad e igualdad de las lenguas*. Desde la misma introducción de su texto plantea la tesis central que intenta probar a lo largo del mismo: en

términos estrictamente lingüísticos, no hay medio alguno de mostrar que una lengua es más rica, útil o bella que las otras; desde la perspectiva de la lingüística, todas tienen el mismo estatus funcional, todas son sistemas de comunicación eficientes y estructurados. Este nivel homogéneo de estructuración y desempeño funcional puede describirse a partir de cuatro propiedades básicas:

1. Todas las lenguas del mundo tienen un número limitado de sonidos vocálicos y consonánticos y unas reglas de combinación de los mismos para obtener unidades mayores llamadas sílabas.
2. Todas las lenguas del mundo tienen un elenco de elementos mínimos con significado, denominados palabras.
3. Todas las lenguas tienen mecanismos para obtener palabras nuevas a partir de otras ya existentes.
4. Todas las lenguas tienen una serie de reglas de combinación sintáctica a través de las cuales se unen las palabras para obtener sintagmas y oraciones.

Desde este punto de vista, no existen lenguas más evolucionadas que otras; no existen lenguas primitivas ni desarrolladas. Si una lengua cumple con estos cuatro requisitos básicos, entonces tiene el estatus de lengua, al igual que cualquier otra. Así, con base en las evidencias y los estudios disponibles, Moreno Cabrera plantea que todas las lenguas conocidas en el mundo cumplen estos requisitos, que son sistemas lingüísticos eficientes con pleno derecho. Esto no significa que no haya ninguna diferencia entre ellas, pues evidentemente las hay, particularmente en lo que se refiere a la mayor difusión, antigüedad o prestigio de unas sobre otras.

Estas diferencias son las que en muchas ocasiones hacen pensar que existen notables diferencias de desarrollo entre las distintas lenguas, lo cual cuestiona Moreno Cabrera combatiendo una serie de mitos, prejuicios y falsas apreciaciones que sustentan ese tipo de opiniones. Son muchos y de muy diversa índole los argumentos que presenta para realizar esta tarea, por lo que sería un tanto dilatado tratar cada uno de ellos en detalle, sin embargo, puede resultar de interés exponer algunos de los más relevantes, los cuales pueden agruparse en estas tres categorías: la complejidad estructural de las lenguas, su riqueza léxica y su expresión literaria e intelectual.

Por lo que respecta a la complejidad estructural, Moreno Cabrera señala que hay lenguas que se juzgan más complejas que otras, que tienen una estructura más intrincada, ya sea porque sus reglas gramaticales son excesivas o poco claras; porque sus reglas de conjugación contienen muchas irregularidades; porque

su aprendizaje presenta mayores dificultades para aquellos que desean aprenderla como segunda lengua; o porque su pronunciación no responde directamente a su ortografía. Pero él considera que todas estas ideas son mitos, incluso prejuicios.

Como punto de partida, Moreno Cabrera explica que todas las lenguas tienen más o menos el mismo grado de complejidad en lo que se refiere a sus reglas gramaticales, y que la dificultad en algunas partes de la estructura se compensan con la simplicidad en otras, de tal suerte que al hacer un balance extenso del conjunto de sus componentes todas las lenguas presentan un grado similar de complejidad.

Por lo que se refiere a la conjugación de los verbos, advierte que todas las lenguas tienen irregularidades y que esto no puede considerarse una desventaja, sino una característica general de todas las lenguas naturales. Él cree además que la irregularidad tiene el propósito de rasaltar la regularidad, es decir, que las lenguas en tanto que sistemas comunicativos albergan excepciones para que durante el proceso de aprendizaje se aprecien más claramente las regularidades. Sin embargo, este argumento no es muy convincente, ya que Moreno Cabrera atribuye a la lógica lo que sin duda alguna corresponde a la historia, es decir, no concibe que muchas de las irregularidades de las lenguas han sido el producto de la fusión, mezcla y adaptación que han experimentado todas ellas dando como resultado a las lenguas naturales tal y como se conocen en cada lugar y época determinada. Para muestra de ello basta considerar el ejemplo de los niños cuando aprenden a hablar y aplican la regla gramatical que han deducido y aprendido a todos los casos, incluidos aquellos irregulares, por lo que su educación debe continuar hasta aprender la norma y sus excepciones.

En este mismo sentido, Moreno Cabrera señala que frecuentemente se considera que existen lenguas más difíciles de aprender que otras. Sin embargo, advierte acertadamente que este tipo de juicios son completamente relativos pues, en efecto, existen unas lenguas más difíciles de aprender, pero esta dificultad no depende intrínsecamente de la lengua que se desea estudiar, sino de la que se parte para ello, es decir, de la lengua materna de los aprendices. Esto significa, por ejemplo, que para una persona que hable español le parecerá una lengua fácil el portugués o el italiano, pero considerará difícil el noruego o el sueco. Sin embargo, para alguien que hable danés, el noruego y el sueco le parecerán fáciles, mientras que el portugués, el italiano o el español le parecerán lenguas tremendamente difíciles.



Cantar de las huestes de Igor
(Traducción y estudio preliminar
de Armando Partida Tayzan).
FFYL-UNAM,
México, 2001, 208 págs.

Considerado como la más grandiosa obra de la antigua literatura rusa, el Cantar de las huestes de Igor se presenta en este libro en una minuciosa versión anotada a cargo del doctor Armando Partida Tayzan.



María Stoopén
Los autores, el texto, los lectores
en el Quijote de 1605.

FFYL-UNAM, Univ. de Guanajuato-
Gov. del edo. de Guanajuato,
México, 2002, 393 págs.

La doctora María Stoopén recoge y examina en este libro las aportaciones recientes de la crítica sobre el sistema autoral y narrativo en el Quijote.

Muy relacionado con el aprendizaje de las lenguas se encuentra la vinculación entre la lengua hablada y la escrita, es decir, el apego de la pronunciación a la ortografía. Aunque todas las lenguas con escritura alfabética o silábica se basan en la correspondencia entre el sonido y el signo, esto es, entre la pronunciación y la ortografía, es bien sabido que muchas de ellas tienen tal cantidad de excepciones y salvedades que en muchos casos esta supuesta correspondencia se reduce notablemente. Esta falta de congruencia ha propiciado muchas veces el planteamiento de emprender una reforma ortográfica con el fin de que la lengua se escriba tal y como se habla. Sin embargo, Moreno Cabrera considera que una reforma de este tipo sería inútil debido a que las lenguas están en permanente evolución, lo que implica que si en un determinado momento se adecua la escritura de la lengua a su pronunciación, en un momento posterior, cuando ésta se vuelva a separar, habría que hacer una nueva reforma. Sin embargo, no toma en cuenta que la mayor parte de la historia y la evolución de las lenguas se ha dado en el periodo en el cual no existía escritura, imprenta ni medios masivos de comunicación, lo cual permitía que la lengua hablada se diferenciase notablemente entre una localidad y otra, o que se transformara sustancialmente en un corto periodo de tiempo. Por ello, una vez que la imprenta y la alfabetización se han extendido considerablemente por todo el mundo y que los medios masivos de comunicación producen y reproducen determinadas normas lingüísticas, habría que preguntarse si siguen existiendo las mismas condiciones que en el pasado permitieron que el latín se diferenciara y fraccionara para dar origen a las lenguas romance.

El segundo argumento al que se refiere Moreno Cabrera es al de la riqueza léxica, esto es, juzgar a una lengua por el número de palabras que tiene su

vocabulario. Esta observación obedece a que existen lenguas con un vocabulario muy extenso, enorme a veces, y otras con un vocabulario notablemente reducido, a partir de lo cual se presume la superioridad de las primeras sobre las segundas. Sin embargo, él considera improcedente una jerarquización de este tipo ya que el volumen del vocabulario de una lengua se adapta a las exigencias culturales, económicas o políticas de la comunidad que la usa, es decir, si se trata de una comunidad muy poco desarrollada y diferenciada su vocabulario será reducido, pero con él podrá satisfacer todas sus necesidades de comunicación. Del mismo modo, una sociedad más grande, diferenciada y compleja requerirá de un vocabulario mayor para comunicarse, del necesario para expresar adecuadamente el mayor número de actividades y tareas cotidianas de sus miembros. De este modo, no hay ninguna medida para definir cuál es el nivel óptimo de vocabulario para una lengua; cada una de ellas deberá tener el número de palabras necesario para comunicarse adecuadamente. Además, argumenta Moreno Cabrera, es muy difícil que una persona memorice más de ocho o diez mil palabras; así que por más vocabulario que tenga una lengua, la memoria limitada de los individuos hace que rebasado cierto nivel sea relativamente inútil contar con más palabras.

En este aspecto la argumentación de Moreno Cabrera tiene dos deficiencias. La primera de ellas es que en el mundo moderno casi todas las sociedades están experimentando una intensa interacción, un influencia mutua basada en un determinado nivel de vida y de desarrollo cultural, por lo que las sociedades que pretendan incorporarse a él deberán ampliar en ese sentido su vocabulario. Es decir, ciertamente no puede decirse si una lengua es mejor o peor que otra simplemente por el número de palabras que tiene, pero aquellas que lo tengan más extenso y actualiza-

novedades

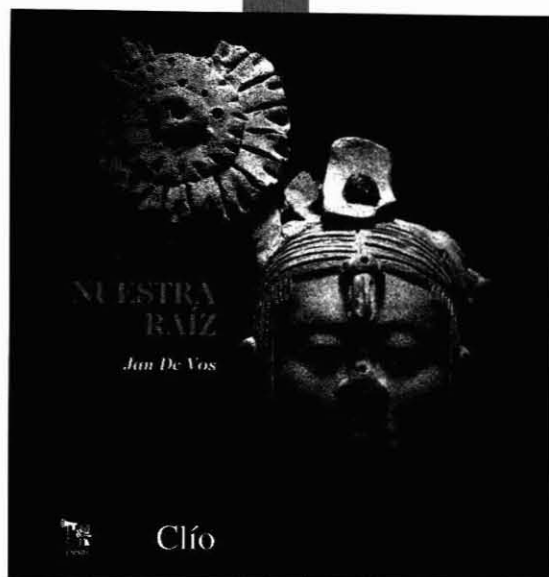
Nuestra raíz

Jan De Vos

CIESAS/CLÍO, 2001

"... la obra *Nuestra raíz* [*Ja kechtiki'* (tojolabal), *Kibeltik* (tzotzil) *Te jlohptik* (tzeltal), *Lakwi'* (ch'ol)], desacraliza y desmitifica la historia oficial que leemos en las escuelas y también la historia académica escrita por los investigadores. En este sentido, es una historia relatada o más bien redactada desde la visión de los propios pueblos tzotziles, tzeltales, choles y tojolabales. Me atrevo a decir que Jan De Vos concede su voz y su pluma para que hablen, o más bien escriban su historia, los propios pueblos mayas de Chiapas. Pone al servicio de estos pueblos, todo su capital profesional como historiador para que hablen los excluidos de la historia escrita por los vencedores. Es una historia contada a cinco voces en la que la equidad y la dignidad de las cinco lenguas, incluida la española, se manifiesta a todas luces en las páginas del libro bellamente ilustrado y publicado por Editorial Clío y CIESAS".

Natalio Hernández



do tendrán mayores oportunidades para dar a sus hablantes un mejor acceso a la vida globalizada moderna. Además, la riqueza expresiva de una lengua no puede medirse simplemente por la capacidad de memoria de los individuos, como lo pretende él. No puede sostenerse que más allá del límite de memoria de un solo individuo toda adición léxica es superflua; en tanto que la lengua es un producto y un patrimonio social, las palabras que usará y memorizará cada sujeto dependerán de su edad, actividad y medio social, por lo que algunos usarán un determinado grupo de ellas y otros uno diferente, enriqueciendo el panorama cultural de una sociedad.

Por último, en tercer sitio, Moreno Cabrera se refiere al prestigio que tienen algunas lenguas en lo concerniente a la expresión literaria e intelectual. Es un lugar común atribuir a ciertas lenguas una mayor capacidad de abstracción para pensar en la filosofía, la sociología o la política, o bien una mayor belleza en su expresión narrativa y poética, e incluso una musicalidad más adaptada para el verso, la música o el canto. Sin embargo, todos estos son también mitos y prejuicios injustificados; ninguna lengua está mejor adaptada para la reflexión intelectual, la literatura o la expresión poética. Es cierto que algunas

de ellas han sido el vehículo para que los grandes filósofos expresen sus teorías y sistemas de pensamiento, sin embargo, esto se debe menos a la calidad de la lengua que al desarrollo y evolución de la cultura y la sociedad en la cual estos pensadores vivieron. Del mismo modo, no puede haber juicio más subjetivo que el de las bellezas de la lenguas; cada quien dirá que su lengua es la más bella, sonora y melodiosa, aun cuando sea una lengua poco difundida y prestigiada.

Es muy probable que en el futuro sólo sobrevivan las grandes lenguas de la actualidad, es decir, aquellas que ahora son usadas por una gran cantidad de personas. Muchas de las lenguas minoritarias desaparecerán; incluso en Europa, cuna de las lenguas que más se han expandido por el mundo, habrá algunas que desaparezcan irremediabilmente. Debido a los procesos económicos, políticos y sociales de globalización, incontables hablantes de lenguas minoritarias las irán abandonando para usar aquellas con más prestigio, utilidad o difusión. Tal vez las lenguas sean iguales en cuanto a su estatus de sistemas comunicativos, pero hay algunas que por su difusión, utilidad y prestigio son diferentes de las otras, son las lenguas del futuro. ●

El arte de la convivencia

Silveira, Pablo da

Política y tiempo.

Hombres e ideas que marcaron el pensamiento político,

Buenos Aires, Taurus, 2000

Carlos Pereda

Superficialmente este libro se compone como un conjunto de textos muy bien argumentados, y en tres o cuatro ocasiones, originalísimos, en donde se discuten varias tesis importantes de algunos autores centrales del pensamiento político (muchos de ellos clásicos de la filosofía). Además, este recuento posee ciertas características: no se realiza de acuerdo con los intereses del anticuario, sino que se lleva a cabo desde las urgencias del hoy, "desde los intereses y preocupaciones propios de las sociedades democráticas contemporáneas" (pág. 9), y entre sus propósitos se encuentra el de descubrir cómo muchas de las palabras que usamos en la vida pública articulan conceptos densos, conceptos que el conocimiento de su "profundidad histórica" nos puede ayudar a desenredar algunas dificultades del presente.

El libro se divide en tres partes. En la primera, "Los antiguos", se discute a los sofistas, a Platón y a Aristóteles. El capítulo sobre Platón me resultó el menos interesante del libro. Después de Popper, quien se ocupe de Platón y la política creo que debe tener algo más interesante que decir que reiterar la acusación de totalitarismo. Incluso quien acepte esa acusación tendrá que preguntarse: pese a ello, ¿por qué nos sigue importando tanto discutir no sólo en epistemología y metafísica, sino también en moral y en política a Platón?, ¿por qué su teoría de la justicia y del bien continúan siendo algunas de las teorías con las cuales debemos seguir confrontándonos? Por el

contrario, el capítulo sobre Aristóteles, línea a línea, resulta admirable.

En la segunda parte, "Los modernos" se retoma a Maquiavelo, Hobbes y Rousseau (llama la atención la ausencia de Kant en un libro cuyas tesis centrales, si no me equivoco, pertenecen básicamente a la tradición kantiana). Los tres trabajos son enormemente ricos y lúcidos, pero el de Hobbes me importó en particular. Es, creo, un buen ejemplo de aplicar la máxima de los datos, fetiches y materiales (la máxima ausente en la lectura de Platón y, a veces, también respecto de algunos de los contemporáneos), esto es, la máxima que después de atacar todo lo que nos parece equivocado



Max Aub.
Hablo como hombre.
Fundación Max Aub-Segorbe,
España, 2002, 289 págs.

Recopilación de ensayos publicados entre 1937 y 1967, que dan cuenta del compromiso del autor con la defensa de la justicia y de la libertad.



Sam Quinones.
Historias Verdaderas del otro México.
Planeta, México, 2002.

En este libro Sam Quinones presenta historias cuyos escenarios son la frontera norte o el sur de California, y con personajes como el narcosanto Jesús Malverde y el legendario Chalina Sánchez, cuyas canciones dieron popularidad al narcocorrido.

en un autor influyente—incluyendo sobre todo las graves distorsiones que su pensamiento puede causarnos o fetiches—, se pregunta por qué ese pensamiento nos sigue importando o nos puede seguir importando todavía, qué materiales podemos recoger de él, después de haberlo criticado. En el caso de Hobbes es claro todo lo que rechazamos de él: Hobbes fue un defensor de la monarquía absoluta, un enemigo de la división de poderes, de la representación parlamentaria, de los partidos políticos, de la libertad de expresión... ¿Qué materiales, sin embargo, podemos recoger después de atacar esos fetiches? Observa Da

Silveira: Hobbes “fue un perfecto antiliberal. Pero los instrumentos intelectuales de los que se sirvió fueron rápidamente adoptados por sus adversarios para justificar las instituciones típicas del liberalismo. En otras palabras: la involuntaria influencia de Hobbes sobre el pensamiento liberal no fue sustantiva sino metodológica (pág. 154). ¿Son estos todos los materiales que podemos recoger de Hobbes?

La tercera parte, “Los contemporáneos”, está dedicada a Rawls, Habermas y MacIntyre. El trabajo sobre Rawls constituye una excelente exposición de las líneas generales de *Una teoría de la justicia*: una exposición y una reafirmación elogiosa. En cambio, respecto de Habermas se lleva a cabo una lectura irritada. ¿Por qué? Habermas es un filósofo sistemático y, a la vez, un agudo crítico de la cultura del siglo xx, y como corresponde a un intelectual europeo, ambos aspectos

El trabajo sobre Rawls constituye una excelente exposición de las líneas generales de *Una teoría de la justicia*: una exposición y una reafirmación elogiosa.

se encuentran interrelacionados en su obra. Da Silveira manifiesta su desacuerdo en particular con aquellos temas de Habermas que enfatizan las limitaciones del agente en la modernidad: con todo lo que le pasa a quien actúa hoy y está—total o parcialmente—fuera de su control (estructuras económicas subyacentes, aparatos burocráticos, lógica independiente del mercado...). Da Silveira insiste en que los agentes no son impotentes frente a estos “imperativos sistemáticos”.

Sospecho que Habermas estaría de acuerdo con él.

El último trabajo, sobre MacIntyre, me suscitó reparos similares a los que anoté respecto de Platón.

Las objeciones de Da Silveira a MacIntyre (y, en general, a los comunitarismos, porque hay muchos, religiosos y laicos, conservadores y revolucionarios...) son, creo, correctas: “la vida dentro de los límites de la comunidad puede volverse tremendamente asfixiante para buena parte de sus miembros” (pág. 301). Sin embargo, de nuevo, ¿no habría muchos materiales que recoger en algunos comunitarismos, después de tal objeción?

Quiero apuntar aquí y allá varios comienzos de discusión para subrayar el carácter provocador de este libro, militantemente liberal, y militantemente defensor de la política como el arte de articular la convivencia. Pero más allá de nuestros acuerdos o desacuerdos lo que no podemos dejar de señalar es que estamos indudablemente ante un libro muy inteligente, extremadamente lúcido y, no pocas veces, magnífico. ●

Directorio

Director	Ricardo Pérez Montfort
Coordinador editorial	Horacio Ortiz
Edición	Isaac García y Javier Bañuelos
Corrección	Mauricio Ríos
Asist. editorial	Miriam Aguirre
Diseño	Lorena Howard
Publicidad y ventas	Jazmín Flores Yarcé

AL PIE DE LA LETRA es una publicación que se encarta junto con la revista *Universidad de México* sin costo. ISSN en trámite. Certificado de licitud de título en trámite. Certificado de licitud de contenido en trámite. Reserva de uso exclusivo en trámite. Impresión: Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa. Oficinas de la revista: Lado Poniente del Estadio Olímpico, Ciudad Universitaria, CP 04510, México, D.F. Tel. 5616 2422, 5616 7211. E-mail: reunimex@servidor.unam.mx. Esta publicación no se hace responsable por textos no solicitados. Cada autor es responsable del contenido de su propio texto. AL PIE DE LA LETRA acepta reseñas de novedades editoriales nacionales y extranjeras con una extensión no mayor a tres cuartillas (5,700 caracteres).

La naturaleza a través del mito, el arte y la filosofía

Maillard, Chantal

El árbol de la vida. La naturaleza en el arte y las tradiciones de la India,
Kairós, Barcelona, 2001

Por Marcela Solís-Quiroga

El tiempo, el espacio y el universo han sido percibidos de manera distinta a lo largo de la historia. El hombre, consciente de su capacidad transformadora, no sólo se ha dedicado a imaginar, a crear diversos instrumentos y objetos para hacer más confortable su estancia en el mundo, sino que también ha fomentado una concepción consumista de los recursos naturales; es decir, la creencia de que las cosas, así como los animales y las plantas existen para ser explotados, usados, desperdiciados u olvidados, y no para ser comprendidos, sentidos y conservados.

Esta marcada distancia entre el hombre y la naturaleza, más que un fenómeno universal, es una de las características esenciales de lo que llamamos Occidente, rasgo que —después de siglos— se ha introducido paulatinamente en las culturas más antiguas y tradicionales de Oriente. De esta manera, los moldes o los paradigmas culturales que propician una frontera, aparentemente impermeable y hermética, entre las diversas formas de vida, se pierden con el flujo de tendencias ideológicas y con las relaciones humanas que no conocen límite alguno.

Antes, la oposición Oriente-Occidente, unida a una imagen creada con fines mercadotécnicos y económicos,

constituía una justificación de las potencias europeas y de Estados Unidos para colonizar, conquistar y expandirse territorialmente. Se trataba, pues, de excluir al otro y de calificarlo de inferior y bárbaro. Desgraciadamente, dicho pensamiento aún parece estar vigente en los países donde la intolerancia y el rencor social formulan una moral decadente y un desprecio por el género humano. No cabe duda de que el fanatismo en cualquiera de sus manifestaciones, ya sea religioso, político o económico, polariza y fractura cualquier analogía con el "enemigo", que —en realidad— no es más que el desconocido, el extranjero al que se debe anular y engullir para extender y difundir la única verdad: la del "yo".

Santiago Gamboa
Los impostores



Santiago Gamboa.
Los Impostores.
Seix Barral,
España, 2002, 351 págs.

El colombiano Santiago Gamboa, una de las figuras de la nueva narrativa latinoamericana, nos entrega una apasionante novela de intriga, salpicada de humor e ironía, llena de guiños literarios y surcada de diferentes registros.



José Saramago .
La flor más grande del mundo.
Alfaguara, Madrid, 2001.

¿Y si las historias para niños fueran de lectura obligatoria para los adultos?
¿Seríamos realmente capaces de aprender lo que, desde hace tanto tiempo, venimos enseñando?

Debido a la necesidad de preservar la vida en la Tierra y a la devastación de los recursos naturales, propiciada por la inconsciencia y la explotación, la investigadora Chantal Maillard decidió reunir una serie de ensayos, con el fin de proponer una nueva actitud frente a los problemas ecológicos, y, sobre todo, buscar una integración, un conocimiento del otro —en este caso de la naturaleza— a partir de la contemplación, ya que “quien contempla está vacío de sí mismo y ese vacío lleno de posibilidades en el suelo común, propiamente común de lo humano”. La contemplación, entonces, no debe ser entendida como un hecho esotérico, sino más bien como una apertura, una empatía con el resto de los seres vivos; como una actitud *ecosófica*. ¿Ecosófica o ecológica? Si partimos de la idea de que la ecología parte de *logos*, del conocimiento científico que exige objetividad y por lo tanto distancia, comprenderemos el sentido real de la ecosofía, término acuñado por uno de los colaboradores de *El árbol de la vida*: Raimon Panikkar, quien afirma que “Conocer los lirios es más que situarlos en el espacio, o en el tiempo, o analizar sus funciones y sus partes. Conocer es más que clasificar y que ser capaces de predecir comportamientos”. El conocimiento implica más que la razón, la verdadera sabiduría que es incluyente y sensible. No resulta vano que el origen de todos los conceptos surja de la experiencia, de lo percibido y retenido por la memoria en forma de imágenes recreadas. La palabra es el origen del pensamiento, *Vac* —como se dice en el *Rig Veda*, es ese ente que le da nombre a las cosas y, de ese modo, se adueña “de todas las existencias”. Esto nos sugiere que el lenguaje, el concepto, contiene en sí la *esencia* del Ser tangible o incommensurable como lo es el amor o el mismo *Brahman* (lo Absoluto) del hinduismo. El *Rig Veda* se conforma por una serie de himnos religiosos, filosóficos y referentes a la vida cotidiana. La filosofía, la religión y el arte se hallan muy

cercanas entre sí, debido a que poseen elementos y conceptos en común, pertenencias a una forma de enfrentar el mundo. En este sentido, es preciso recordar la importancia de la dialéctica y la reflexión del *Anekantavada* o teoría de la relatividad conceptual, proveniente de los jainas de la India, grupo que defiende la vida de todos los seres vivos y la coexistencia de diversas interpretaciones del mundo, aunque éstas sean opuestas o contradictorias. Al respecto, resulta muy ilustrativo el ensayo del Dr. Juan Miguel de Mora, titulado “Ecología jaina y *Anekantavada*”. La postura ecológica de los jainas penetró en el hinduismo y se asimiló a la mitología y a las filosofías hindúes, incluyendo el *lokayata* o materialismo ateo, donde no se pierde de vista la integración del hombre en la naturaleza y no la de la naturaleza en el hombre, tal como lo ha querido el sistema del mercado occidental.

Se debe también tomar en cuenta que a partir de la escisión que el cristianismo generó al distanciar al ser humano de lo divino y de la naturaleza, el hombre occidental —por no decir judeocristiano— tuvo que replantear sus parámetros de acción en el mundo, sus nociones de vida y de muerte. En cambio, los hindúes o los chinos, así como aquellas culturas en las que el amor, el sexo, el erotismo, la religión y la filosofía fueron, han sido y todavía son parte de un conocimiento cósmico, mantienen una postura de convivencia directa con lo divino y la naturaleza. Dicha divergencia marca la percepción de una cultura a otra. De tal modo, se empieza a difundir en Occidente la imagen esotérica, politeísta y espiritual como el estereotipo del hombre oriental, negando así el ámbito corpóreo y todo aquello que gira en torno al placer, la voluptuosidad y la embriaguez. Asimismo, a raíz de la década de los sesenta, la publicidad nos ha tratado de vender, mediante las fotografías de los templos hindúes plagados de

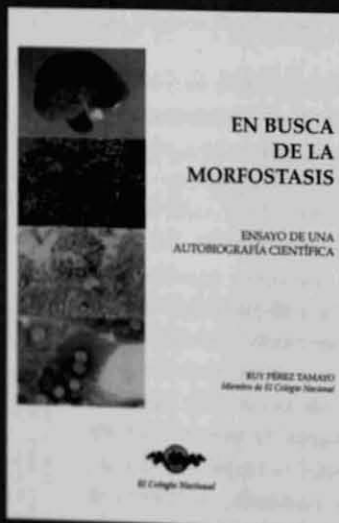
escenas eróticas esculpidas, la idea de liberalidad y exotismo orientales. Hallamos, entonces, dos polos entre los que fluctúan la imagen de la cultura oriental y, particularmente, de la hindú en Occidente: el esoterismo, la espiritualidad y el ascetismo frente al libertinaje, la voluptuosidad y la desinhibición.

La India ha sido percibida como un centro de espiritualidad porque desde la antigüedad conserva esos mitos y tradiciones que ven en la naturaleza una madre, el origen de Todo, una manifestación de lo Absoluto. Sin embargo, dicha idiosincracia no se relaciona directamente con el materialismo ateo (*lokyata*), que respeta en todos los aspectos a los animales y plantas. La razón de este pensamiento es muy simple, aunque muy difícil de comprender para Occidente: la visión del mundo hindú es *cosmocéntrica*.

Ahora bien, ¿cómo negar el contexto de nuestro presente y asumir una concepción hoy tan ajena y distante como la que nos muestra el arte y las tradiciones de la India? Justamente, el propósito del libro editado por Maillard es acercarnos a esta visión ecléctica y sincrética de la antigua India, mediante la sensibilización léxica, producida por una serie de ensayos que no sólo hablan de la realidad de la anti-

gua India o de sus manifestaciones culturales en el arte y la filosofía, sino también de nuestra cotidianidad como seres humanos, como habitantes de un planeta semidestruido por razones de toda índole: económicas, políticas, sociales y religiosas. Se trata, pues, de partir de una tradición, en la actualidad elitista, para comprender las causas por las que la naturaleza y el arte o la energía creadora se reúnen en el lugar más sublime del hombre, en donde se origina, a partir de la contemplación, la verdadera sabiduría: la mente con ayuda de sus sentidos internos y externos. Con este propósito, Maillard dividió los textos en dos partes: la primera se titula "Naturaleza y tradición"; la segunda, "Naturaleza y arte". En la primera parte leemos los textos de Raimon Panikkar, Óscar Pujol, Juan Miguel de Mora, Rada Ivekovic, Kapila Vatsyayan y María Ludwika Jarocka, en los cuales se retoman algunas particularidades de ciertos mitos, textos sagrados y tradiciones antiguas vinculadas al cuidado de los recursos naturales. Tal vez, el único artículo que rompe con la especificidad y el carácter informativo, que predomina en el resto, es el de Panikkar, quien de manera concisa, clara y coherente plantea de modo general el problema y la inefi-

Ruy Pérez Tamayo, *En busca de la morfostasis. Ensayo de una autobiografía científica*, El Colegio Nacional, México, 2001, 226 págs.



En este libro el Dr. Ruy Pérez Tamayo, médico miembro de El Colegio Nacional desde hace más de veinte años, reflexiona sobre sus estudios científicos sobre un tema de importancia biomédica básica, la *morfostasis*.

La encuesta cubre la evolución de sus ideas sobre el tema a lo largo de medio siglo: nos cuenta cuándo y cómo, a partir de 1946, comenzó a pensar en la patología del tejido conjuntivo, cuáles fueron sus primeros estudios, cómo evolucionaron a lo largo de su vida científica, y culmina describiendo sus más recientes experimentos, sus conclusiones y sus nuevas dudas y proyectos sobre el tema. También nos invita a reflexionar, entre líneas y *sotto voce*, sobre la sociología y la política de la ciencia en nuestro país en la segunda mitad del siglo XX.

Dos aspectos destacan de este relato:

1) la perseverancia para mantenerse en el

mismo campo, enfrentando los nuevos problemas creados por el progreso del conocimiento y por los resultados de sus propios experimentos de tantos años, y 2) la indiferencia e incluso la respuesta negativa por parte de la comunidad científica internacional y especializada en el tema de los datos originales generados por Pérez Tamayo y su grupo, quienes a pesar de todo continúan creyendo que, tarde o temprano, "la verdad tendrá la última palabra".

Escrito en un lenguaje sencillo, este libro es un documento singularmente valioso para el estudio del desarrollo de la investigación biomédica en México en la segunda mitad del siglo XX, por lo que será útil a estudiantes, profesores e investigadores de la biología y medicina, así como a historiadores, filósofos y sociólogos interesados en la ciencia contemporánea de nuestro país. ♦

cacia de la ecología para postular su "ecosofía", propuesta original y nada descabellada. Maillard tuvo el acierto de colocar dicho artículo al principio, pues reitera los motivos por los que se hacía necesaria la edición de un libro como *El árbol de la vida*.

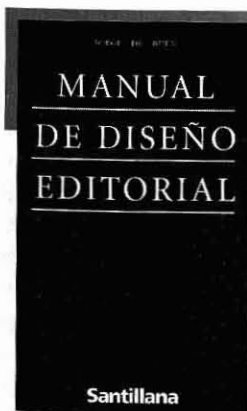
En la segunda parte se introduce un elemento que ya se iba vislumbrando desde el inicio: el arte. Autores como Bettina Bäumer, K.D. Trpathi, Rosa Fernández Gómez,

Carmen García-Ormaechea y Eva Fernández del Campo Barbadillo nos hablan de la estética hindú y de los simbolismos que encarnan las figuras del fuego, el agua, la tierra y el aire. Asimismo, se incluye aquí un texto de Ananda Coomaraswamy, considerado uno de los más importantes orientalistas. De hecho, el título que nos ocupa se debe al ensayo de Coomaraswamy, "El árbol de la vida, el loto de la tierra y la rueda de la palabra". Su autor —ya difunto— desea recalcar los simbolismos que encarnan las figuras de árbol y el loto, como bases mitológicas de la India y su importancia en la conformación de discursos e iconografías de índole artística, sin dejar de ser —por ello— significativas y sensibles a una multitud de interpretaciones. No es extraño que si el árbol es símbolo de la vida, de lo femenino, de la fertilidad y de las fuerzas creadora y conservadora, el loto haya encontrado un lugar en el pensamiento hinduista, budista y jainista como la conexión perfecta entre el

No es extraño que si el árbol es símbolo de la vida, de lo femenino, de la fertilidad y de las fuerzas creadora y conservadora, el loto haya encontrado un lugar en el pensamiento hinduista, budista y jainista como la conexión perfecta entre el agua, la tierra y el aire, elementos primordiales de la vida y, por lo tanto, de la mitología hindú. El mito es indispensable para la creación artística en las culturas antiguas; sin éste y sin lo que lo motiva, es decir, el entorno que todo lo devora y lo contiene, no tendrían razón de ser ni la creación humana ni el pensamiento mismo. De ahí la urgencia de rescatar todo aquello que motiva la vida, pero que también fomenta la existencia del arte, de la liberación espiritual del hombre.

agua, la tierra y el aire, elementos primordiales de la vida y, por lo tanto, de la mitología hindú. El mito es indispensable para la creación artística en las culturas antiguas; sin éste y sin lo que lo motiva, es decir, el entorno que todo lo devora y lo contiene, no tendrían razón de ser ni la creación humana ni el pensamiento mismo. De ahí la urgencia de rescatar todo aquello que motiva la vida, pero que también fomenta la existencia del arte, de la

liberación espiritual del hombre. En realidad, la naturaleza, al ser madre de lo que existe materialmente sobre la Tierra, funge como progenitora de los sentidos y sensaciones conceptualizadas por la razón humana, que ella misma engendró. La conciencia que debemos tomar tiene que trascender toda hipótesis para ser sentida y asumida. No se trata de que la India moderna y hasta cierto punto occidentalizada vuelva al pasado tal y como fue, ya que resultaría absurdo e imposible; tampoco se pretende que Occidente adopte la idiosincrasia de un pueblo con realidades y percepciones casi radicalmente opuestas a las suyas, sino más bien de buscar una revalorización de lo que el hombre pensó en algún momento y lugar determinados. Ese pasado no volverá, pero ¿por qué no tomar ciertos aspectos de ese tiempo perdido para construir uno, si no semejante por lo menos atractivo en su naturalidad? ●



Jorge de Buen.
Manual de Diseño Editorial.
Santillana,
México, 2000, 398 págs.

Luego de muchos años de práctica editorial, el autor reúne aquí, una serie de reglas básicas de lo que considera debe ser el trabajo del diseñador.



Christopher Phillips.
Sócrates Café. Un soplo fresco de filosofía.
Temas de hoy,
España, 2002, 246 págs.

Sócrates Café es, en definitiva, una atractiva mezcla de pensamiento y narración que no sólo logra sacar la filosofía de su torre de Marfil y acercarla a la gente.

De críticos y críticas literarias

Pedro C. Tapia Zúñiga

Todos somos críticos por naturaleza, y signo de ello, quizás el más evidente, es el "me gusta / no me gusta", que casi inconscientemente emitimos ante cualquiera de las posibilidades que nos ofrece la vida diaria: la camisa roja o la blanca, el cine o el paseo, la ciudad o el campo.

La crítica atañe a cualquiera. Todos pueden leer, oír o ver una escultura, una canción o una novela, y todos podemos emitir un juicio para alabar, desaprobar, preferir o desechar. En este plano personal simple y a la vez tan complejo, tan imbuido de factores como la política, la religión, la moda, las costumbres y demás elementos que conforman una cultura, todos somos críticos.

Si buscamos ejemplos de sociedades donde el gusto ha jugado un papel predominante y activo, e incluso agresivo, no tenemos que ir muy lejos: ahí está la sociedad ateniense del siglo V antes de Cristo, una sociedad muy aficionada al teatro. Para este público, que era, en general, conservador y bien afinado en la retórica de los juicios y los debates políticos, de los argumentos y contra-argumentos, cualquier idea o detalle que se apartara un ápice de sus normas, que no cumpliera con la más mínima de sus exigencias, era blanco móvil de su crítica. Si a Eurípides se le escapaba el más mínimo atisbo anticonvencional, los tumultos no se hacían esperar, según cuenta Séneca en alguna de sus *Epístolas*. Si algún actor perdía ligeramente el ritmo del verso, el auditorio alzaba una rechifla tal, que la obra tenía que interrumpirse y, en algunos casos, incluso suspenderse.

Sabemos que las tragedias y comedias griegas se presentaban en certámenes teatrales: se otorgaba un premio al autor que más gustara. Esta decisión final no dependía únicamente del gusto de los jueces, sino también del gusto del público, que en ocasiones inclinaba el veredicto en favor o en contra de algún poeta. Aquí podría hablarse de un gusto que critica con base en convenciones sociales aceptadas.

Todos podemos —sea como sea— defender nuestros gustos; algunos somos capaces de justificarlos mediante argumentos, aunque sólo se trate de un astuto y simple poner la razón de nuestro lado, como diría Sartre. Hay quienes afirman que, mediante una ins-

pección más o menos profunda, pueden dar razones por las cuales prefieren una tragedia de Esquilo y no una de Eurípides. Aristóteles se puso a cavilar sobre qué era eso que le agradaba, e intentó sistematizarlo y definirlo. Para ello, se preguntó por qué gusta más esta obra, y no la otra; cuáles son los elementos que la conforman, esos que, si faltan, pueden perjudicarla. ¿Será posible encontrar en cierto tipo de obras una cualidad común a todas ellas? ¿Cabe entender y juzgar cualquier obra, vieja o no tan vieja, a la luz de esta posible cualidad universal? Esta búsqueda, hurgando en criterios elementales, y bajo las razones de estos juicios, asentó las bases para la crítica y, sobre todo, dotó a ésta de un andamiaje de términos técnicos que facilitaron el análisis de obras literarias. Con Aristóteles, ciertamente, comenzó la crítica como una faceta de la literatura, separada del teatro y otros géneros literarios —como la épica y la lírica—, y cercana a la filosofía y a la retórica.

Poco después, en la época helenística, hubo más críticos —así se les llama: a Filetas de Cos se le llamaba expresamente "poeta y al mismo tiempo crítico"—; sin embargo, según parece, estos personajes se dedicaron a editar y comentar a los viejos poetas, sobre todo a Homero. Todos sabemos que es difícil, quizás imposible, delimitar con fechas exactas los finales y principios de corrientes o usos literarios; esta dificultad vale para los tiempos que nos ocupan: no sabemos cuándo estos críticos comenzaron a llamarse gramáticos. Lo cierto es que durante la época helenística surgió otra clase de crítica, una más refinada, una que se insertó en la gramática y se constituyó en su cúspide, como su parte más hermosa.

Tradicionalmente, el gramático era aquella persona que enseñaba a leer y a escribir; pero durante la época helenística, mediante "gramático" se comienza a significar "filólogo" en el mejor sentido actual del término. Así, en esos tiempos, la "Gramática", o el "Arte de la

gramática", comenzó a ser la ciencia experimental que se ocupa de los *grámmata*, es decir, de las letras, en el sentido de "literatura". Por lo mismo, se ocupaba de la lectura, de la interpretación, de la corrección y —al final— de la CRÍTICA de las obras literarias. Ésas eran las cuatro tareas de la gramática, y quizá porque la crítica era la corona del arte gramática, a ésta se le llamaba crítica, y críticos a los gramáticos. Durante la época helenística, los grandes centros de actividad literaria fueron Pérgamo y Alejandría.

En Alejandría destacan críticos como Aristófanes de Bizancio y su discípulo Aristarco; estos y otros gramáticos —igual que sus rivales académicos en la biblioteca de Pérgamo, que prefirieron seguir llamándose "críticos", a la manera de Filetas— se dedicaron a editar y comentar los textos antiguos, a separar obras auténticas de obras apócrifas, a elabo-

rar listas de autores dignos de estudio o de imitación. El objetivo de esta crítica ni era completamente filosófico (no se preocupaba por buscar principios universales aplicables a toda la literatura), ni completamente retórico (no se ocupaba de analizar tan sólo la estructura y efectividad del discurso). Consistía —repetiendo brevemente— en la lectura, interpretación, corrección de los errores y erratas de los textos, y en la crítica que juzgaba sobre los valores estéticos y sobre la autenticidad de las obras; por ello, esta actividad bien podría ser llamada crítica filológica, tal como hoy se entiende.

Esta doble herencia crítica —la aristotélica y la alejandrina— fue recibida por un griego de Halicarnaso llamado Dionisio. Este personaje llegó a Roma poco tiempo después de que Augusto pusiera fin a la guerra civil en el año 31 antes de Cristo. Tendría entre 25 y 33 años. Es posible que haya sido llamado por el mismo emperador; quizá lo invitó Tiberón, su amigo romano, jurisconsulto que compartía con él un gran interés en la historiografía. Tal vez se estableció en la ciudad atraído por la floreciente vida literaria y artística que había en el nuevo ombligo del mundo. Lo cierto es que la ciudad a la cual arribó Dionisio era la Roma de Augusto, la de la época de oro: la ciudad cambiaba su fisonomía con las nuevas construcciones de Vitruvio; el emperador llamaba y se hacía rodear de poetas como Virgilio y Horacio; otros protectores se adornaban con Tibulo y Pro-

percio, mientras Ovidio se daba el lujo de no ser de nadie. Dionisio de Halicarnaso también pertenecía a un círculo literario, entre cuyos miembros se contaban Tiberón y el crítico literario Cecilio de Sicilia.

Por estos tiempos, Tito Livio terminaba su monumental historia de Roma, su *Ab urbe condita*. Dionisio no quiso quedarse atrás y, durante los 22 años que siguieron a su llegada —del año 30 al 8 antes de Cristo—, escribió sus libros de historia, sus *Antigüedades romanas*. Esta obra abarcaba, como él mismo lo dice en su primer libro, desde los orígenes de Roma hasta el comienzo de la primera guerra púnica. Por lo

demás, Dionisio era un rétor, y si no parece que haya tenido una escuela propiamente dicha, quizá daba clases particulares. Durante los tiempos libres que le dejaban sus historias, sus clases y sus enfermedades —es creíble que haya sido un tanto delica-

do de salud—, escribió el conjunto de obras de crítica literaria más extenso que nos ha llegado de la antigüedad.

La primera de estas obras de crítica se llama *Sobre los oradores antiguos*. Esta obra se compone de dos series de ensayos sobre la vida, las características de estilo y las cualidades de seis oradores griegos (Lisias, Isócrates e Iseo ocupan la primera parte; Demóstenes, Hipérides y Esquines, la segunda). Estos ensayos marcarían la pauta para las posteriores investigaciones de Dionisio, tales como sus estudios más detallados en torno a Demóstenes, Tucídides y Dinarco.

Dionisio de Halicarnaso tenía sus razones para escribir *Sobre los oradores antiguos*. Según él y su círculo, el estilo griego, que los antiguos oradores llevaron a la cima de la perfección, había entrado en franca decadencia y desmesura. Este modo de retórica *decadente*, practicado sobre todo por algunos griegos de Asia Menor, fue denominado ASIANISMO; sus oradores corruptos —escribe Eggers— "descuidaban el fondo por la forma y por los ornamentos, y la concisión plena de las ideas, por la verborragia insignificante". Para enfrentar los males retóricos del tiempo, Dionisio propuso un retorno al estudio de los antiguos modelos de oratoria griega. Este movimiento de repulsa y retorno fue llamado ATICISMO y, por extraño que parezca, había tenido sus orígenes en la Roma republicana: tres de sus principales representantes fueron Cicerón, César y Bruto (aunque la urbe también tuvo asianistas como Hortensio, amigo y rival



de Cicerón). Sin embargo, la campaña del aticismo –dice Eggers– se hallaba “confundida y enturbiada”, pues inclusive sus simpatizantes aún no se habían puesto de acuerdo en fijar los postulados del movimiento. Con la redacción de su libro *Sobre los oradores antiguos*, Dionisio emprendió un análisis de algunos de éstos con miras a establecer, sobre todo, un *canon* de modelos.

Simplificando mucho, el procedimiento de Dionisio podría describirse en dos momentos; primero analiza los elementos retóricos y estilísticos de un discurso (según la *Retórica* de Aristóteles y las obras de crítica de Teofrasto) y, en seguida, valora los discursos (a la manera de la crítica alejandrina). El resultado de este método fue una especie de eclecticismo: cada orador aventaja a sus colegas en cierta cualidad, mientras que éstos son más brillantes que aquél en alguna otra. El perfecto orador aticista será –en la opinión de Dionisio– aquel que reúna en sí mismo las cualidades principales de los seis grandes oradores en cuestión. Una breve cita del libro *Sobre los oradores antiguos* puede servir para ilustrar este procedimiento. Hablando de Lisias, Dionisio escribe:

es purísimo en cuanto a su vocabulario, y el modelo perfecto del dialecto ático. En este aspecto –me refiero a la pureza del lenguaje–, que es de primordial importancia en la oratoria, no lo superó ninguno de sus sucesores, exceptuando, como único, a Isócrates; por eso, en el vocabulario, yo considero que este hombre es el más puro de los sucesores de Lisias. Así, yo pienso que en el orador, ésta es la cualidad más digna de celo e imitación, y recomendaría mucho a los que quieran escribir o hablar con pureza, que lo tomen como modelo de esa cualidad.

Sin embargo, el análisis retórico parece tener sus límites. Una vez que se ha calibrado el vocabulario, después de que el discurso ha sido dividido en sus partes, y uno ha situado y sopesado la exposición de las ideas, siempre hay algo que se escapa de la categorización. Es como si la retórica nos dejara con una visión parcial, una que comprende las obras sólo a medias. Dionisio tuvo clara conciencia de esto, y cuando el análisis terminológico y de componentes llega a su límite y ya no le resulta suficiente, él prosigue la crítica por su propia cuenta: más allá de los terrenos de la retórica y de sus métodos de análisis, existe en la obra una cualidad inefable, una que desafía cualquier tipo de explicación. Dionisio –hablando del estilo del orador Lisias– nos explica ese más allá en los siguientes términos:

¿Cuál es esa cualidad? Es el encanto, que florece en todos sus vocablos; una cosa que está más allá de la razón... Pues bien, yo pienso que ese encanto es la cualidad más importante y característica del estilo de Lisias –ya sea que debamos llamarla regalo de la naturaleza, ya producto del trabajo y del arte, ya condición o facultad que es mezcla de los dos–; con ella supera totalmente a los demás oradores. Y siempre que dudo de alguno de los discursos que se le atribuyen, y no me es fácil encontrar la verdad mediante las otras señales externas, recurro a esta cualidad en busca del veredicto supremo; y entonces, si los encantos del estilo me parecen adornar el escrito, pienso que éste es del genio de Lisias, y ya ni siquiera juzgo pertinente examinarlo más a fondo. Pero si el carácter del estilo no tiene ningún deleite ni belleza, bajo los ojos y sospecho que el discurso de ningún modo es de Lisias, y ya no le pido más a mi sensibilidad irracional, ni siquiera en el caso de que el discurso me parezca efectivo en lo demás y extraordinariamente elaborado, porque pienso que muchos tienen la habilidad de escribir bien de acuerdo con algunas y otras características peculiares del estilo –ya que este asunto implica muchos aspectos–, pero el escribir dulce y encantadora y bellamente es una habilidad de Lisias.

Nosotros, hoy, tomando un camino fácil, podríamos hablar de *genialidad*. Dionisio fue más allá que nosotros: habló de una “sensibilidad irracional” que él mismo explica un poco antes del texto que citamos como un “desterrar la razón de los sentidos y entrenarlos mediante paciente estudio, durante mucho tiempo, hasta que uno llegue a sentir, ya sin pensar”. Este salto “crítico” es lo que Dionisio quiere explicar en ese pasaje.

Al dejar los modelos retóricos, Dionisio se topó con la mayor de las dificultades a que se puede enfrentar un crítico, con aquella que le da la razón de ser a su oficio: la definición de una obra de arte o –quizá mejor– la explicación del arte de una obra. Este intento de definición lo conduce, dentro de la gran aventura crítica comenzada por Aristóteles y los alejandrinos, de vuelta a la gran pregunta, al mayor misterio: ¿por qué me gusta? Y quizá sólo se puede responder simplemente hablando a los otros de lo que me gusta y en los mejores términos, de manera que mi crítica también resulte agradable, y entonces, como decía Filoxeno, de quien Dionisio hace una paráfrasis en otro lugar, “porque te amo, te ofrezco como un canto mi crítica”.

La crítica es literatura enamorada de la literatura; no puede negar el objeto de sus deseos y se rompe la cabeza averiguando el porqué de su pasión, buscando que la razón se ponga del lado de sus gustos y deseos. Y el misterio de este amor –como haciendo una paráfrasis de Wilde– siempre será mayor que el misterio de cualquier retórica. ●

Un país de todos, una historia de todos

BITÁCORA INEHRM

13 DE SEPTIEMBRE

SACRIFICIO DE LOS NIÑOS HÉROES
DE CHAPULTEPEC EN 1847

15 Y 16 DE SEPTIEMBRE

INICIO DE LA INDEPENDENCIA
DE MÉXICO EN 1810

27 DE SEPTIEMBRE

CONSUMACIÓN DE LA INDEPENDENCIA
EN 1821

30 DE SEPTIEMBRE

NATALICIO DE JOSÉ MA. MORELOS
Y PAVÓN EN 1765

EXPOSICIONES INEHRM

**ENTRE EL PODER Y LAS MASAS.
LÁZARO CÁRDENAS,
SÍNTESIS ICONOGRÁFICA**

Del 18 de junio al 30 de septiembre

Sala de lectura de la Biblioteca
de la Revolución Mexicana

Lunes a viernes:
9 a 18 horas

sábados:
10 a 15 horas



FOROS INEHRM

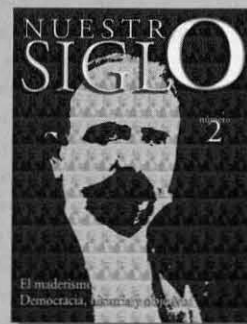
**REVISIÓN Y VISITA A LA
HISTORIOGRAFÍA DEL ZAPATISMO**

NOVIEMBRE 26, 27 Y 28

Para mayores informes:
bbarros@segob.gob.mx
Tels. 5616 3808, 5616 3809

PUBLICACIONES INEHRM

**NUESTRO SIGLO 1 y NUESTRO SIGLO 2
YA PUEDE LEERLAS EN
www.gobernacion.gob.mx**



INEHRM VIRTUAL

**PRÓXIMAMENTE EL SIGLO XX
EN LA PUNTA DE TUS DEDOS...
www.inehrm.gob.mx**

SECRETARÍA DE GOBERNACIÓN

INSTITUTO NACIONAL DE ESTUDIOS HISTÓRICOS DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA

Plaza del Carmen 27, San Ángel, Del. Álvaro Obregón. Tels. 5616 3808, 5616 3809

correo electrónico: bbarros@segob.gob.mx



Mujeres mexicanas del siglo xx.

La otra revolución,

(coord. Francisco Blanco), Edicol, México, 4 tomos, 2584 págs.

Elena Urrutia

El desarrollo del pensamiento feminista incluye, entre otras cosas, la necesidad de buscar los antecedentes de la mujer cercanos y remotos, de rescatar del olvido a nuestras madres, abuelas y bisabuelas, sus inquietudes y sus reivindicaciones, para ir construyendo nuestra propia historia, y para entender mejor nuestro propio desarrollo. Es así que cuando las mujeres empiezan a tener conciencia de su condición de oprimidas, una de las acciones que emprenden y que se repite de un país a otro, no importa de qué hemisferio se trate, es la del rescate de figuras femeninas que las han precedido dentro de su cultura, logrando de esta forma modelos, arquetipos fundamentales para construir su identidad.

A lo largo de los años y con una incidencia creciente en los últimos tiempos, el tema de la mujer en México ha cobrado más y más interés; me refiero en este caso concretamente a la mujer que ha salido del anonimato para ocupar un lugar visible dentro de la sociedad, distinguiéndose no sólo por su creatividad sino por su liderazgo en cualquier campo. Pienso en los primeros intentos por difundir esto, que tienen lugar a finales del siglo xix: la antología con prólogo de José María Vigil, *Poetisas mexicanas*, siglos xv, xvi, xvii, xviii y xix, publicada por la Junta de Señoras correspondiente de la Exposición de Chicago, en 1893, para celebrar un centenario más del descubrimiento o encuentro con América. Si este libro destacaba a las poetisas nada más, aunque en el prólogo José María Vigil se refiere a otras participaciones femeninas en esa Exposición de Chicago, cerca de esos años, el libro de Laureana Wright de Kleinhans abre una amplia visión sobre las mujeres en México —escritoras, poetisas, maestras,

combatientes, filántropas, profesionales, artistas, etcétera— que destacaron de modo particular como para que se encontrara documentación sobre ellas, desde la época prehispánica hasta finales del siglo xix, cubriendo también el periodo colonial y el independiente. *Mujeres notables de México* fue publicado en 1910 para celebrar los 100 años de la Independencia, bajo los auspicios de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes en una edición póstuma, ya que su autora murió en 1896. O bien Laureana Wright había preparado el libro poco antes de morir y sólo seis años después salió a la luz, o bien alguien cercano reunió los textos que la autora había publicado, entre otros lugares, en la revista dirigida por ella *Violetas del Anáhuac* (1887-1889), publicación precursora del periodismo femenino en México: el propio libro no cuenta con ningún dato que pueda esclarecer la duda.

En 1956 Carolina Amor de Fournier promovió una carpeta de extraordinario buen gusto con 21 dibujos de mujeres de México, obra a lápiz del excelente pintor y retratista Antonio Peláez, cada dibujo acompañado de la semblanza de algún intelectual de primera línea. Años después, en 1991, patrocinada por la Secretaría de la Mujer del Gobierno del Estado de Guerrero, se publicó otra carpeta coordinada por Dolores Olmedo que dista mucho de la calidad y belleza de la anterior. Sin embargo, de entre las 22 mujeres elegidas se destacan —y no por su calidad de impresión— algunos retratos de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Juan O'Gorman, Alfredo Zalce, Cordelia Urueta y ciertas semblanzas de: Alfonso Reyes, Carlos Monsiváis, Rubén Bonifaz Nuño, Enrique Krauze, Ramón Xirau. Retengo entre varias de las mujeres a Lola Álvarez Bravo, Griselda Álvarez, Pita Amor, Socorro Díaz, Ángela Gurría, Ana Mérida y la propia Dolores Olmedo. Esa misma Secretaría de la Mujer del Gobierno del Estado de Guerrero había publicado en 1988 un pequeño libro de 100 páginas titulado *Mujeres del sur, perfiles*

biográficos que representa —como se señala en el prólogo— “una lucha contra el olvido y un homenaje a la mujer”. La primera de las biografías nacida en 1779 y la última en 1954.

Veinte mujeres notables en la vida de México es el título de la publicación que surgió de la exposición del mismo nombre, organizada en el Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales, en 1974, por Felipe García Beraza. Las veinte mujeres notables ahí representadas tuvieron en común dos aspectos: el no estar más en este mundo, y el que hubiera sido posible encontrar alguna escultura, fotografía o pintura que las recordara: filántropas, poetisas, esposas de embajadores de países extranjeros en México, educadoras, insurgentes, pintoras, escritoras e intelectuales, cantantes.

Más recientemente, Aurora Tovar emprendió una cuidadosa investigación que desembocó en el libro *Mil quinientas mujeres en nuestra conciencia colectiva*. Catálogo biográfico de mujeres en México que obtuvo el premio Demac 1995-1996. En él se da a conocer la trayectoria de mujeres sobresalientes nacidas entre la época precolombina y el año de 1925. Actualmente, la autora realiza un estudio centrado en la biografía de mujeres nacidas entre 1925 y 1950 que busca igualmente rescatar del olvido a destacadas personalidades femeninas.

No pretendo agotar las publicaciones sobre mujeres que han destacado de una manera u otra; sólo he querido señalar ciertos antecedentes de obras que algo tienen en común con la que ahora nos ocupa: *Mujeres mexicanas del siglo xx. La otra revolución*, obra en cuatro tomos bajo la dirección de Francisco Blanco, editada por Edicol y con el múltiple patrocinio de la Universidad Autónoma Metropolitana, Instituto Politécnico Nacional, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Universidad Autónoma de Nuevo León, Universidad Autónoma

del Estado de México y Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

2584 páginas distribuidas en cuatro tomos con un promedio de 646 páginas cada uno; un prólogo; 13 ensayos dando un promedio de 3.2 por volumen, y 210 semblanzas a razón de 52.5 como promedio: cifras impresionantes que revelan el intenso trabajo de equipo que logró una obra imprescindible, no sólo para valorar el excelente nivel al que ha llegado un número importante de mujeres en México, del cual las 210 semblanzas son un pequeño ejemplo, sino también para proveer una fuente de información biobibliográfica acerca de esas mujeres que reunieron en su momento las condiciones propicias para ser incluidas. Son multitud los campos del saber, de la creatividad y de la acción magníficamente representados, que al iniciar el siglo que acaba de concluir difícilmente habrían podido ser siquiera soñados.

No es difícil imaginar las varias tareas que el autor del proyecto y director de la obra, Francisco Blanco Figueroa, ha debido emprender al concebirla, promoverla, ejecutarla y legitimarla ante las mujeres que aceptaron participar y las numerosas instituciones académicas patrocinadoras.

He palomeado con entusiasmo varios ensayos y gran número de semblanzas cuya lectura completará la magnífica impresión causada por aquellos que hasta el momento he leído admirando su redacción clara, directa, la gran pulcritud del trabajo editorial que hace posible reflexionar sobre los temas tratados en los ensayos y sobre los universos que los retratos hablados de las mujeres abren ante el lector, la lectora. Para tener también una visión del desempeño de las mismas y su vital inserción en este país, en el siglo que acaba de morir.

A pesar de que se mantiene en las semblanzas un formato que tiende a establecer cierta unidad, cada mujer retratada se revela en su singularidad y riqueza irrepetibles. Pero también hay formatos que

escapan al conjunto: pienso en el original texto de Bárbara Jacobs, aunque en justicia no puedo, ante el universo inabarcable que ofrece la obra, referirme a alguna, algunas de las integrantes del mismo.

Los cuatro volúmenes de la obra *Mujeres Mexicanas del Siglo xx. La otra revolución* tienen la enorme virtud de ofrecer una lectura que se puede dosificar a voluntad, procurando en cualquier página elegida incluso al azar, un interés sostenido y consistente. ●

Xingjian, Gao,

El libro de un hombre solo

traducción de Xin Fei y José Luis Sánchez, epílogo de Liu Zaifu, Barcelona, Planeta (Étnicos del Bronce, núm. 26), 2002, 542 págs.

Isaac García Venegas

"La soledad –afirmaba E. M. Cioran en 1940– no te enseña a estar solo sino a ser único". Tal vez *El libro de un hombre solo* de Gao Xingjian confirme lo dicho por aquel pensador rumano. Tan único es el protagonista central de la novela que carece de nombre; solamente tiene pronombres para referirse a sí mismo: "tú" y "él". Es un hombre escindido entre el que es cuando escribe acosado por los recuerdos que lo torturan, y el que fue cuando vivió en la China de Mao Zedong y soñaba con la libertad absoluta. La distancia entre ambos es tan grande que le impide construir un "yo". Aun cuando se intuye que el personaje central –escritor, principalmente de obras de teatro, pintor y poeta– es un retrato del propio Xingjian y que la novela es en gran medida una autobiografía, resulta que esta condición escindida, metódicamente forjada, es la que vuelve inquietante el libro de Gao.

A diferencia de la soledad occidental, casi siempre concebida como una enfermedad, un malestar o un defecto, la soledad del escritor chino es una virtud necesaria para sobrevivir en un sistema autoritario que hizo del miedo la condición *sine qua non* de su existencia. La descripción hecha por el premio nobel de literatura de la China de

Mao, particularmente de la Revolución cultural (1965-1976), es alucinante. Se trató de un poder político que violaba una y otra vez a quienes se hallaban bajo su égida al hacer de ellos lo quería sin tomar en cuenta sus opiniones ni deseos. Era un sistema que todo lo vigilaba, todo lo sabía, todo lo inducía. Más allá de los indiscutibles méritos literarios con que cuenta su obra, probablemente sea por estas descripciones tan crudas, y al parecer tan reales, que la obra de Gao Xingjian ha obtenido un amplio reconocimiento en un Occidente ansioso de hundirse todo él en la festiva homogeneidad de la globalifilia.

Pero para el escritor chino la realidad de esa patria en la que no se reconoce es una expresión más del mito moderno. Argumento al que difícilmente se le puede negar su acerto. Lo que allá era una tragedia acá es un espectáculo, un gran *Big Brother* que todo lo ve, que todo lo sabe, que todo lo induce. Por ello el personaje central no deja de ser un hombre solo cuando logra huir de China, se instala en París, y recorre diversas partes del mundo acompañado por mujeres que con su cuerpo y pasión no pretenden sosegar la soledad conquistada sino reforzarla. Su soledad en Occidente ya no es exclusivamente el baluarte en donde es verdaderamente libre, sino una atalaya desde la cual observa sin tapujos, sin remilgos, sin temor ni concesión alguna. No escribe para vivir, sino para dar rienda suelta a su libertad caramente conquistada. Es entonces cuando "tú" escribe sobre "él".

Esta soledad plena y esta conciencia de ser único, sin nombre, sin patria, sin ganas de ir más allá de su presente, de los instantes, sin ataduras de ningún tipo, abiertamente frágil y totalmente libre, es lo que el personaje, y por supuesto el autor, desea compartir a través de su escritura. Sus interlocutores son esos lectores desconocidos que como él son personas ordinarias y sensibles. Así pues, aprender a estar solo cuesta mucho trabajo, pero en el proceso se conquista la inigualable sensación

de ser único y la soledad se convierte en una rara virtud que no se abandona fácilmente. El hombre solo simplemente no quiere dejar de serlo. ●

Los derechos humanos en México, un largo camino por andar.

México, Comisión Nacional de los Derechos Humanos-Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, México, 2002, 156 págs.

Javier Bañuelos Rentería

Hace ya diez años la Comisión Nacional de los Derechos Humanos (CNDH), que había sido creada por decreto presidencial en 1990, adquirió rango constitucional al convertirse en un organismo descentralizado. De entonces a la fecha ha venido trabajando por arraigar en la sociedad mexicana la cultura de los derechos humanos. Sin los avances que se han registrado en esta materia la transición política que hoy vive el país hubiera resultado imposible. Aunque como lo señala el título del libro aquí reseñado falta un largo camino por andar.

Interesada en conocer la opinión de la sociedad acerca del respeto de los derechos humanos, la CNDH convocó a un certamen fotográfico a finales del año pasado. Ahora las imágenes participantes se publican junto con un texto que narra de manera concisa cómo se han ido reconociendo los derechos humanos en la legislación mexicana. El libro, editado por Miguel Ángel Porrúa, se distingue por un diseño sobrio que trata con el mismo respeto tanto al texto como a la imagen.

José Luis Soberanes, presidente de la CNDH, reconoce en la presentación del libro que lamentablemente la mayoría de las fotografías enviadas muestran en realidad la ausencia de respeto a los derechos humanos. Niños explotados, abusos policíacos, pobreza indignante, diversos tipos de discriminación, linchamientos públicos, maltrato en hospitales y en cárceles, son algunos de los temas consignados en estas imágenes que ponen en evidencia la debilidad del Estado de derecho.

Por su parte Víctor Martínez Bullé-Goyri y Rodolfo Lara Ponte, primero y cuarto visitantes de la CNDH, respectivamente, hacen un breve recuento de cómo han sido reconocidos los derechos humanos en el mundo, desde la primera consideración en la legislación inglesa de principios del siglo XIII, hasta la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano durante la Revolución Francesa en el siglo XVIII y, finalmente, la Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948. Esta introducción les permite ubicar dentro del contexto mundial la historia de los derechos humanos en México. Desde las primeras Leyes de Indias que protegían a la población indígena de los abusos del conquistador español y la Constitución de Cádiz de 1812, hasta la Constitución de 1917 y las posteriores reformas que ésta ha sufrido en razón de una cada vez mejor representación legal de las prerrogativas inherentes del ser humano. Sin embargo, cuando se confrontan estas aspiraciones de corte humanista con la violencia que satura las fotografías, queda la sensación de que la distancia entre la ley y la inclemente realidad nacional es todavía abismal. ●

Teresa del Conde

Arte y Psique

México-España
Plaza y Janés, 2002

Museo Rufino Tamayo

El libro de la doctora Teresa del Conde nos ofrece una colección o antología de escritos enlazados por una antigua preocupación de la autora, que se remonta al año de 1987 cuando publica su obra *Las ideas estéticas de Freud*.

Tal interés se refleja en sus trabajos que se refieren a los siguientes temas básicos: ¿Cuál es la relación que existe entre las creaciones artísticas, especialmente las que pertenecen a las artes plásticas y la personalidad de los artistas? Existen disposiciones o estructuras psíquicas singulares que propician la creatividad. La psicopatología permite comprender

en algunos casos la naturaleza de las obras de arte y su originalidad. El psicoanálisis es una teoría válida para interpretar la iconografía de las obras de arte. Estas cuestiones de la psicología del arte han sido objeto de estudio reiterado por parte de Del Conde, en sus diversas actividades de investigación y docencia, así como en sus textos, publicaciones y conferencias.

Aun cuando su especialidad es la historia y la crítica de arte, disciplinas en las cuales posee notables conocimientos y erudición, el discurso psicoanalítico siempre la ha cautivado y ha dedicado buen tiempo a estudiar los escritos originales de Freud así como las aportaciones de eminentes discípulos como Jung, Adler, E. Kries, Schneider, Neumann, Aniela Jaffé, M. Klein, Hans Sachs y recientemente los Seminarios de Jacques Lacan. El pensamiento filosófico matiza sus reflexiones sobre la estética y la perspectiva existencial. Esto y el surrealismo le otorgan una óptica novedosa sobre cuestiones relevantes del arte y su significación.

Tal caudal de conocimientos y perspectivas diversas, organizado por un pensamiento ordenado, creativo y original se aprecia en la colección de ensayos que componen el presente libro.

Pretender examinar y analizar cada uno de sus trabajos, es una tarea innecesaria pues cada uno de sus lectores, sin duda encontrará, motivos de reflexión a interés personal. Además del contenido manifiesto que expresan, nos informan de cuestiones anotadas por su experiencia a través del tiempo, a lo que adhieren un valor heurístico, que reclama nuestra participación intelectual.

Desde el fascinante discurso del psicoanálisis, invención de Freud, como señala Michael Foucault, y desde mi propio interés por las relaciones entre la dinámica psíquica, la creatividad y el arte, me digo que este libro requiere varias lecturas. Por ahora quiero mencionar ciertas páginas que estimo de singular valor e importancia.



Bassols, Mario y Melé, P. (coords.), **Medio ambiente, ciudad y orden jurídico**, México, UAM I-Miguel Á. Porrúa, 2001

NOVEDADES EDITORIALES 2001-2002



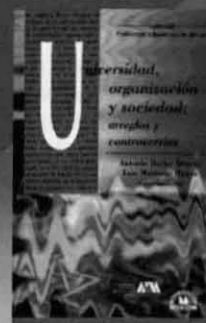
Aguilar, Miguel Ángel et al. (coords.), **La ciudad desde sus lugares: trece ventanas etnográficas para una metrópoli**, México, UAM I-Conaculta-Miguel Á. Porrúa, 2001



Fuentes Morúa, Jorge, **José Revueltas. Una biografía intelectual**, México, UAM I-Miguel Á. Porrúa, 2001



Guzmán, Alenka, **Las fuentes del crecimiento en la siderurgia mexicana: innovación, productividad y competitividad**, México, UAM I-Miguel Á. Porrúa, 2002



Barba Álvarez, Antonio y Montaño Hirose, Luis, (coords.), **Universidad, organización y sociedad: arreglos y controversias**, México, UAM I-Miguel Á. Porrúa, 2001



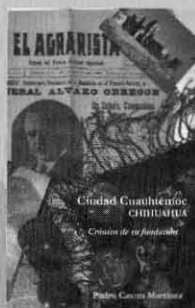
Steffen Riedemann, Cristina, **Los comerciantes de Huajuapán de León, Oaxaca 1920-1980**, México, UAM I-Plaza y Valdés, 2001



Ortega Soto, Martha, **Alta California una frontera olvidada del noroeste de México 1769-1846**, México, UAM I-Plaza y Valdés, 2001



Ibarra Colado, Eduardo, **La universidad en México hoy: Gubernamentalidad y modernización**, México, UAM I-UNAM-ANUIES, 2001



Castro Martínez, Pedro, **Ciudad Cuauhtémoc Chihuahua, crónica de su fundación**, México, UAM I-Conaculta-Fonca, 2001



Guadarrama Olivera, Rocío, **Los empresarios nortños en la sociedad y la política del México moderno: Sonora (1929-1988)**, México, UAM I-Colmex, Colegio de Sonora, 2001



Husserl, Edmund, **Renovación del hombre y de la cultura: cinco ensayos**, Barcelona, UAM I-Anthropos, 2002



Colom González, Francisco (ed.), **El espejo, el mosaico y el crisol**, Barcelona, UAM I-Anthropos, 2001

De venta en
Casa del Tiempo- Librería José Vasconcelos,
 Pedro A. De los Santos núm. 84,
 Col. San Miguel Chapultepec, CP 11850,
 Tel. 55 15 60 00
 Librerías de prestigio y
Librería de la UAM
 San Rafael Atlixco núm. 186
 (edificio H, cubículo 215) Col. Vicentina,
 CP 09340, México, D.F. Tels. 58 04 47 55 y 59.
 E-mail: rev@xanum.uam.mx

Los tres ensayos dedicados a Leonora Carrington, plantean la relación entre la creatividad artística y la locura. Por cierto el interrogatorio anotado, que hace Del Conde a Leonora en el capítulo "Pensamiento, palabras e imágenes", puede considerarse como un modelo de comunicación, dentro de la práctica de la Clínica Psiquiátrica. La doctora se atreve a vivir "la realidad psíquica de la pintora". Esta condición empática permitió el acceso a sus obsesiones obedeciendo así a la validación consensual que señala Harry Stack Sullivan.

Es cierto que en la mayoría de los artistas podemos encontrar, lo que los psiquiatras llaman trastornos de la personalidad o trastornos de ansiedad como aparece en el DSM4 (clasificación oficial de la asociación psiquiátrica americana de las enfermedades mentales) diagnóstico por lo demás laxo e impreciso que puede incluir rasgos histéricos, paranoicos, narcisismo, fobias y neurosis de carácter entre otras alteraciones psíquicas. En estos casos la creatividad artística se abre paso a través de la angustia neurótica. Existen por otra parte geniales artistas en los cuales la locura está presente, de los cuales el libro nos muestra ilustres ejemplos.

A veces la locura puede manifestarse en los materiales plásticos, como ocurre con los trabajos de los enfermos mentales pero es necesaria la presencia del talento creador para la producción de una auténtica obra de arte.

De cierta manera la irrupción de los registros inconscientes en la conciencia libera la fantasía y la imaginación de los artistas. Se ha mencionado que el artista posee mayor tolerancia a la angustia y puede soportar tales representaciones originarias sin la escisión y desintegración que ocurre en los procesos psicóticos.

El número de personas que han padecido trastornos psicóticos en el curso de la historia, no siempre reclusos en los sanatorios es incalculable y no existen evidencias que una condición patológica de esta naturaleza, propicie la creatividad

artística, cosa que Del Conde se ocupa en señalar.

En la colección Prinzhorn del Hospital Psiquiátrico de la Universidad de Heidelberg (citada por la autora) había 5 mil trabajos de arte producidos por 450 enfermos provenientes de diferentes instituciones de atención psiquiátrica y aun cuando el doctor Prinzhorn enfatizaba el valor estético de las obras reunidas y el impulso artístico del "sentimiento esquizofrénico de la existencia", tales muestras tenían valor desde la perspectiva clínica y permitían apreciar el grado de desintegración de los pacientes y en algunos casos su evolución, mas desde mi punto de vista no podrían ser consideradas como obras de arte.

Algunas obras de esta colección, bajo el régimen nazi, fueron consideradas como arte degenerado y analogadas a las pinturas expresionistas.

El doctor Weygant que se hizo cargo de la colección a la muerte de Prinzhorn hablaba del arte del insano, con el propósito de declarar a los artistas *Avant Garde*, futuristas, expresionistas, dadaístas y algunos pertenecientes al *Bauhaus* como dementes, degenerados y esquizofrénicos. Su argumento falaz era la semejanza que se advertía en sus producciones artísticas con las obras de la colección de los enfermos.

La locura, es decir la psicosis tiene su origen en alteraciones bioquímicas de la mente, e inclusive anatómicas, detectables con las modernas técnicas de imagenología, o bien se trata de una condición psicológica regresiva profunda a etapas primitivas de la organización libidinal. Sin embargo, para que puedan surgir las obras de arte, es necesario que exista una condición psíquica singular (tal vez genética) que permita la expresión formal de la energía psíquica como ocurre en los artistas que han protagonizado la historia del arte.

Coincido con Teresa del Conde, la locura no propicia la producción de las obras de arte, inclusive en ocasiones la limita. Su origen es semejante y tal vez las formas de la locura asociadas a la creatividad artística puedan generar producciones insólitas y maravillosas

como es el caso de Leonora Carrington y Van Gogh.

Todo lo que existe es finalmente energía. La vida es una especie particular de energía que tiene entre otras características la disposición de expresarse en apariencias formales.

La vida psíquica, nuestra vida ocurre bajo diferentes aspectos de actividad:

El pensamiento o la razón.

Las emociones o sentimientos.

Los juicios axiológicos o juicios de valor.

La lógica estudia las formas de la razón. Sin duda las emociones y sentimientos poseen también una estructura que caracteriza a cada individuo y constituye su personalidad. Esta organización particular es el objeto de estudio de la psicología normal y patológica. Desde la filosofía, S. Langer en un texto denominado "Sentimiento y forma" señala aportaciones originales, acerca de la comprensión de la lógica de las emociones. La estructura matemática de las composiciones musicales es una prueba de que los sentimientos poseen también una estructura. Por otra parte, la "Axiología Formal" de Robert S. Hartman nos muestra que el hombre establece juicios de valor, que el valor es objetivo y puede ser estudiado dentro de un orden formal.

Pudiera ser que Leonora Carrington, en algún momento particularmente difícil de la vida haya presentado una condición psicótica de naturaleza paranoica. Esto parece evidente en la lectura de la narración de su autoría titulada *En Bas*.

Pensamos que su notable y original creatividad innata siguió en ocasiones el cauce de las estructuras psicóticas y su arte fue así matizado por la locura mas nunca producido por esta condición psicopatológica.

No deseo extender mis notas y comentarios acerca de las cuestiones tan apasionantes que la doctora Teresa del Conde nos plantea en sus ensayos, porque es mejor leer su libro.

Su prosa siempre eficaz, inteligente y plena de erudición es un estímulo permanente a la reflexión y un halago para la inteligencia y la curiosidad.

Agradezco su invitación para compartir los comentarios sobre su nuevo libro. ●

Héroes y dioses

Sobre héroes y dioses

Curaduría: Graciela Cervantes,

Claudina López, Guillermo Olguín

Texto: Fernando Gálvez de Aguinaga

Traducción: Traducciones Glazer

Fotografías del diario: Guillermo Olguín

Fotografía de obra: Jesús Sánchez Uribe,
Marcela Taboada

Diseño: Taller 13, Héctor Carranza Mejía,
Guillermo Olguín

Impresión: Piasca S.A. de C.V.

Cuidado de la impresión: Manuel García
Galería Quetzalli, México, mayo 2000

Alejandro Ortiz González

Cuando hablamos de escribir sobre catálogos de arte y no sobre el arte mismo, estamos hablando en realidad de pasar revista al cuidado editorial, al diseño gráfico, a las varias soluciones que implican el producir una pieza editorial que lleva en su seno el ser la cara de otras piezas. La del catálogo es una profesión ingrata, pues antes de nacer es estrella que ilumina, y ya nacido es pieza rápidamente desechada, queda en los estantes, solo, abandonado y peor aún, despreciado frente al libro en ciernes que mostrará la obra más reciente.

En esta línea, es grato descubrir piezas editoriales que sobreviven a la obra que han pretendido mostrar, y se erigen en obras por sí solas. Este es el caso de una pieza producida por la Galería Quetzalli, asentada en la ciudad de Oaxaca, que resume las aventuras del pintor Guillermo Olguín (Oaxaca, 1969) en su viaje a la India hace unos años.

La Quetzalli es conocida en México y el extranjero por tener entre sus artistas a muchos de los mejores pintores oaxaqueños contemporáneos, como a los clásicos Francisco Toledo, Sergio Hernández o José Villalobos (por mencionar sólo tres de una larga y asombrosa lista de talentos), o a los jóvenes Demián Flores, Adán Paredes, Mauricio Cervantes, Emi Winter o el propio Willy Olguín, quienes suman a la balanza juventud, tesón y talento probado.

Entre sus creaciones, la galería ofrece con cada exposición un catálogo que sugerentemente pasa a formar parte de la obra misma que se muestra, y casi generalmente es producto de una labor entre la galería y el artista, en este caso Olguín, con quien se elaboró no un catálogo tradicional, sino un libro-objeto que lo mismo muestra imágenes producidas durante y después del viaje, o textos tomados de una bitácora que marca el creciente asombro e incorporación de una cultura distinta y distante al bagaje de este joven pintor, hasta fotografías de la India tomadas por él mismo o algún transeúnte ocasional (incluida una donde se

le ve sentado entre algunos niños, probablemente a las afueras de algún mercado, completamente mimetizado con el entorno).

El texto central del catálogo corre a cargo del crítico Fernando Gálvez de Aguinaga, curador de la Galería desde hace tres años y actual director del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO), y el trabajo de edición, diseño y cuidado editorial corre a cargo del propio pintor más las galeristas Graciela Cervantes y Claudina López, y el meticuloso trabajo de cuidado de impresión de Manuel García, una institución ambulante en estas lides en la ciudad de Oaxaca.

Casi sesenta páginas conforman una obra que se muestra como un mapa de viaje, como un *collage* cuyas páginas van alternando fotografías, pinturas, tintas, dibujos, tipografías que cuelgan y se ordenan en varias direcciones y con varios sentidos, y un escrito que resume con lujo de detalle esta aventura de un pintor que, como señala Gálvez, "viaja y pinta desesperadamente buscando ese país que en realidad es todos los países".

La tradición editorial de la Galería Quetzalli queda manifiesta con gracia y elegancia en esta pieza, ave rara entre los propios catálogos de la casa de arte, generalmente definidos por un estilo homogéneo y menos vibrante en la apuesta por hacer del libro otra pieza del autor. Es aquí donde la mano del pintor entra de lleno, y con ayuda de mucha gente (a quien generosamente da el crédito al finalizar el libro) logra concretar en una pieza editorial que nos recuerda las bitácoras de los grandes aventureros europeos del siglo XIX en África o Asia.

Es así como la tradición editorial se suma a la tradición gráfica que hacen de Oaxaca un foco de placer y gusto. Estamos a la espera de nuevas obras producidas por esta galería, sabiendo de antemano que las que tengan que ver con el pintor Guillermo Olguín tratarán de alcanzar esa fase de llevar al libro a un terreno de obra por sí misma, más allá de los cuadros que pudiera incluir en sus páginas. ●

Por Roberto Frías

Nick Hornby (Inglaterra, 1957) es considerado uno de los escritores que mejor representa la narrativa británica de corte realista, social y opuesta a autores como Barnes, McEwan, Ishiguro o Amis; un tipo de literatura muy popular pero que en la lucha por establecer su propio camino se deslinda también de lo superficial o predigerido.

Antes de *Cómo ser buenos* (Anagrama, 2002) escribió las novelas *Fiebre en las gradas*, *Alta fidelidad* y *Érase una vez un padre* que se han adaptado cinematográficamente y en las que retrata con insistencia la vida cotidiana en el norte de Londres, la pasión por el fútbol, la música y los problemas de las relaciones de pareja. En su más reciente novela vuelven los elementos escenográficos de las anteriores pero la exploración se centra en algunas preguntas básicas: ¿qué hacer cuando ya no se cree en nada?, ¿qué hacer con un matrimonio en crisis? y, por supuesto, ¿cómo ser buenos?



La bondad cor

Roberto Frías: Por primera vez el narrador de una novela suya es una mujer y se ha centrado en el ámbito doméstico, ¿cómo fue que derivó hacia este punto de mira?

Nick Hornby: Por mucho tiempo preferí leer escritoras porque estaba interesado en las relaciones domésticas entre la gente y supongo que, por razones obvias, generalmente son más las mujeres que los hombres quienes escriben sobre esto. Era natural para mí aportar algo. Supongo que *Alta fidelidad* y

Érase una vez un padre son novelas sobre mujeres escritas por un hombre. Incluso *Fiebre en las gradas* fue concebida como una explicación de algo que más mujeres que hombres no entendían.

Frías: ¿Cuál es su opinión del estado que guarda el matrimonio, como institución, en el Reino Unido?

Hornby: Es una institución en crisis. Hemos llegado a pensar que segundos y terceros matrimonios son algo normal y mucha gente que conozco tiene complejas relaciones con sus hijos, ex parejas,

novios, novias, etc. Creo que en *Érase una vez un padre* y *Cómo ser buenos* hablo de cuan complicadas pueden llegar a ser estas relaciones. En los últimos diez años la gente ha comenzado a pensar que el divorcio no es necesariamente algo malo.

Frías: De hecho el concepto de familia también se encuentra en un proceso de cambio a través de la aparición en escena de tipos de familia alternativos.

Hornby: Muchas de estas alternativas son muy interesantes pero hay también muchas divisiones políticas respecto a la familia. El partido conservador, en Inglaterra, ha invertido mucho tiempo en decir que la mejor manera de criar a un niño es dentro de una familia convencional.

Frías: ¿Cuáles fueron las primeras preocupaciones que lo llevaron a escribir una novela que discutiera el concepto de bondad?

Hornby: Dos, una política y una personal. La política es que vivimos en una era

pobres, lo hacen impulsados en realidad por el egoísmo, por el afán de expiar sus culpas. El personaje de Katie habla mucho acerca de este tipo de culpa.

Hornby: Totalmente cierto, una conclusión inexorable de la novela es que la gente hace todo esto por sentirse mejor consigo misma. Dicho esto, creo que se trata de una posición filosófica muy privilegiada el aseverar que todo lo que se hace de esta manera es inútil. Si la culpa liberal desapareciera sería un desastre para el mundo.

Frías: Usted ha dicho que el personaje de David, por lo menos al principio de la novela, donde lo encontramos enojado con el mundo, refleja a muchas personas de su generación ¿a qué cree que se deba este enojo?

Hornby: Muchos factores, la muerte de los años sesenta, del idealismo, el odio que la señora Thatcher despertó en la gente y, ahora, la desaparición de la esperanza con Tony Blair.

como objetivo

en que muchos de nosotros tenemos más de lo que nunca hemos tenido pero también estamos más concientes que nunca de que muchos otros tienen menos. Este conocimiento entraña el potencial para mucha confusión y culpa. Personalmente, en los últimos años, he recibido mucho más dinero del que jamás imaginé tener, así que empezó a volverse un tema que me interesaba mucho más que hace diez años.

Frías: Lipovetsky dice que quienes se involucran en buenas causas, como salvar al planeta o dar de comer a los

Frías: De hecho, David y su esposa tienen el principal problema porque ya no tienen muchas cosas en qué creer después de que él deja de estar enojado.

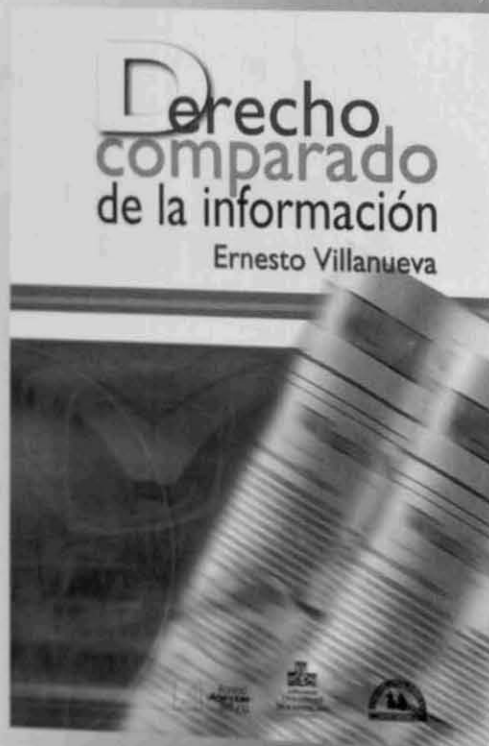
Hornby: Sí, es un libro que sólo se podría haber escrito en el momento que lo escribí, porque tres años atrás aún había cierto grado de optimismo. Ese optimismo paró y nosotros, en Inglaterra, somos una sociedad muy atea, hay una ausencia de espiritualidad y creo que, precisamente, los personajes no encuentran con qué reemplazarla. ●



Ernesto Villanueva



¿Cómo lograr que la libertad pueda coexistir con la responsabilidad sin que una avasalle a la otra en el campo de la información? Ernesto Villanueva intenta resolver esta interrogante fundamental en el ámbito normativo de la experiencia comparada: analiza conceptos y escudriña distintos casos de autorregulación de la prensa escrita correspondientes a los cinco continentes. El autor analiza experiencias paradigmáticas donde la autorregulación es posible sólo con la participación de los ciudadanos, periodistas y empresas informativas (sujetos universales de la información), y también estudia casos en donde el sistema de autorregulación tiene un fundamento legal. Coedición con la Universidad Iberoamericana. 2002, rústica, 304 pp., 17 x 23 cm, 500 g.



Ernesto Villanueva



Valioso instrumento de consulta referencial para la toma de decisiones en aras de modernizar el marco jurídico mexicano y para incrementar el conocimiento científico sobre cuatro grandes temas esenciales de esta disciplina:

- a) el régimen constitucional de la información en los países del mundo;
- b) el régimen jurídico de la radio y la televisión en Europa e Iberoamérica;
- c) los subsidios del Estado a la prensa en la experiencia comparada;
- d) el régimen ético-jurídico del secreto profesional del periodista en el derecho comparado.

Coedición con la Universidad Iberoamericana y la Fundación Konrad Adenauer. 2002, rústica, 632 pp., 17 x 23 cm, 1,500 g.

LA POESÍA ERÓTICA DE EFRÉN REBOLLEDO (1877-1929)



Carlos Montemayor*

* Poeta, filólogo, articulista y novelista

Separata de la revista *Universidad de México*

Juan Ramón de la Fuente

Rector

Dra. Olga Elizabeth Hansberg

Coordinadora de Humanidades

Revista *Universidad de México*

Director

Ricardo Pérez Montfort

Consejo Editorial

Roger Bartra

Rodrigo Díaz Cruz

Juan Pedro Laclette

Clara E. Lida

Linda Manzanilla

Carlos Pereda

Vicente Quirarte

Coordinador Editorial

Horacio Ortiz

Editores

Javier Bañuelos Rentería

Isaac García Venegas

Mauricio Ríos Celis

Asistente editorial

Miriam Aguirre

Editor de arte

Francisco Montellano

Coordinadora de "Miradas"

Itzel Rodríguez Mortellaro

Publicidad y relaciones públicas

Jazmín Flores Yarcé

Suscripciones

Rocío Fuentes Vargas

Administración

Mario Pérez Fernández

Diseño y producción editorial

Agustín Estrada

Asistente de diseño y formación

Araceli Limón

Impresa en la ciudad de México en agosto de 2002,
en los talleres de Artes Gráficas Panorama, S.A. de C.V.

LA POESÍA ERÓTICA DE EFRÉN REBOLLEDO (1877-1929)

I. INTRODUCCIÓN

Las limitaciones y las virtudes estilísticas de la poesía de Efrén Rebolledo fueron las del modernismo mexicano. Se dio a conocer como poeta el año de 1899, en un homenaje a Emilio Castelar en la Escuela de Jurisprudencia.¹ Participó en la *Revista Moderna* y fue fundador de la revista *Pegaso* junto con González Martínez y López Velarde. Su vida fue singular: por su destierro de diplomático y por la soledad que como poeta debió padecer en países como Japón o Noruega, donde el modernismo mexicano ninguna trascendencia podía tener, como bien lo señaló Luis Mario Schneider.² Su apego a los moldes modernistas de creación poética fue una forma de arraigo a ultranza con nuestro país y con nuestro idioma. Y aunque en su obra poética hay alusiones a varios países, podríamos decir que tres son los que lo marcaron: Japón, Noruega y el dilatado país del cuerpo femenino.

En esos años escribían también Luis G. Urbina, Amado Nervo, José Juan Tablada, Enrique González Martínez, Rafael López, Manuel de la Parra, Ramón López Velarde, entre otros. Antonio Castro Leal, cuando menciona a Rebolledo en la relación de los colaboradores mexicanos de la revista que Jesús E. Valenzuela patrocinó, la *Revista Moderna*, dice:

...parnasiano del erotismo, que representó mejor que nadie —una vez que Amado Nervo superó su primera manera— el espíritu, la técnica y las limitaciones del grupo de la *Revista Moderna*.

Y añade:

El grupo adoraba la materia, y su adoración iba hacia arriba, a los mármoles de la Grecia que celebrara en sus discursos Jesús Urueta y a las estatuas y pinturas del Renacimiento que reproducía en sus páginas la revista y, hacia abajo, a la estruendosa lujuria decorativa de "La Bella Otero" de Tablada y la "Magna Voluptas" de Rebolledo, ilustradas adecuadamente por Julio Ruelas. La filosofía que destilaba esa actitud era una especie de paganismo en que el mundo del ideal y de la acción perdía toda su fuerza de empeño elevado y noble. Eran los últimos tiempos del porfirismo.³

Se ha hablado de varias influencias en Efrén Rebolledo: Huysmans, Wilde, Gautier, Maeterlinck, Kipling, Herrera y Reissig y Leopoldo Lugones; a algunos de los primeros los tradujo al español.

Es habitual que la mención de Rebolledo remita a otro poeta de la *Revista Moderna*: José Juan Tablada. Villaurrutia afirmó que la poesía de ambos poetas tiene un cierto aire de familia⁴ y es rara la reseña de su obra que no diga que junto con Tablada es el introductor del japonismo en la poesía mexicana. Pero la diferencia salta a la vista en cuanto se comparan las producciones poéticas de ambos autores, especialmente las que conciernen al japonismo. La juvenil transformación técnica y formal de Tablada es la antípoda de la perseverancia modernista de Rebolledo, de tal modo que su aire de familia es el de primos políticos muy lejanos. Ni el erotismo ni el japonismo ostentan rasgos formales similares; tampoco las mismas motivaciones materiales, los mismos referentes

concretos, tangibles. Yo diría que está en esa coincidencia temática justamente la manifiesta e irreductible distancia que los separa. Más adelante hablaremos de esto.

La perseverancia de Rebolledo en el modernismo lo hizo, por otra parte, débil, limitado. Aunque escribió en la época del posmodernismo, su poesía mantuvo los rasgos de la primera época modernista, parnasiana. La producción de Rebolledo podría considerarse anacrónica. Así lo advirtió Luis Mario Schneider:

Esta situación anacrónica tiene doble desventaja; por un lado, la poesía y la prosa de Rebolledo se realizan con base en los elementos compositivos que ya eran o comenzaban a ser lugares comunes de la técnica y la temática descubierta por el movimiento y, por el otro, la dificultad que implica la presencia de "recién llegado" a una corriente que ya había dado y definido, en tiempos en que Rebolledo comienza a publicar, lo mejor de sus obras o por lo menos los libros más fundamentales.⁵

Y Allen W. Phillips, por su parte:

Rebolledo es el escritor mexicano más extensamente modernista, con todos los defectos y virtudes que implique aquella lealtad. De ahí, pues, la preterición de Rebolledo, cuya obra en cierto sentido se inmoviliza en una estética pasada de moda y que no trasciende sino en muy contados momentos la época en que se escribió.⁶

A esto hay que añadir que en español publicaban ya Vicente Huidobro, Guillén, César Vallejo, Borges, Lorca; que en portugués escribían Pessoa, Bandeira, Andrade, Drummond; en italiano, Montale, Quasimodo; en inglés, Eliot, Pound, Cummings, Williams. Ciertamente, el trabajo de Rebolledo debe ser situado con conciencia, a fin de no levantar más sahumeros de los necesarios.

II. OBRAS

La obra de Rebolledo no es tan escasa; entre novelas, poemas en prosa y en verso, alcanza un respetable volumen. Las obras completas de creación fueron editadas por Luis Mario Schneider.⁷ La descripción detallada puede verse especialmente en Allen Phillips.⁸

Para Schneider la obra de Rebolledo se jalona en dos etapas; una, hasta 1922, aproximadamente, con una marcada preferencia por la creación poética y la versificación; otra, de 1922 hasta su muerte, con la inclinación por la prosa y por la novela.

Allen Phillips, por su parte, distingue cuatro etapas, en las cuales se imbrican la prosa, la poesía, la traducción y su efímero paso por el drama. Es la segunda etapa (de 1907 a 1916) la que Phillips considera del japonismo; comprende *Rimas japonesas* y tres libros en prosa: *Nikko*, *Hojas de bambú* y *Caprichos*. La tercera etapa va de 1916 a 1919 y es la más próspera de Rebolledo, a la que pertenecen los textos por las que merecidamente se le recuerda: los espléndidos sonetos del *Caro Victrix*. A ésta pertenecen también los poemas del *Libro de loco amor*; los poemas en prosa de *El desencanto de Dulcinea* y la novela *Salamandra*, comentada por José Emilio Pacheco.

Después de reseñar la cuarta etapa, concluye con Schneider que Rebolledo se inclinó al final de su vida por la prosa:

A modo de resumen, es fácil notar que Rebolledo, con el avance de los años, se consagra cada vez más a la prosa, aunque se anuncian sus Poemas noruegos, y que en su obra quedan huellas indelebles de sus prolongadas estancias en el Japón y en Noruega.⁹

Es adecuado aquí hacer una observación. Para aquilatar la obra de un escritor no basta con hacer un balance particular de los elementos que constituyan la totalidad de la obra. Desde ese pun-

to de vista, más de un poeta resultaría menor. Creo conveniente, y más útil, observar el conjunto terminado desde los puntos luminosos que contenga y ofrezca para cada ángulo de sí mismo. Para ello es necesario que se parta de alguna perspectiva particular, y se vea así cuáles son los cánones propios, autónomos, de una producción cerrada, y cuál el proceso de desenvolvimiento, de ruptura o de madurez. Insistir en el modernismo de Rebolledo es insistir en ciertos aspectos de Rebolledo que son extremadamente modernistas, anacrónicos o menores; insistir en el erotismo, en cambio, puede ser útil a condición de que no se vean como opuestos una perspectiva (lo erótico) y una técnica y estilo (el modernismo), puesto que no están en un mismo nivel de significación ni de dominancia. Comparar la poesía modernista erótica o sexual de Rebolledo con la poesía erótica o sexual de otro modernista, podría darnos, ahora sí, el valor real de nuestro poeta (o de otros poetas). Sólo así nos aventuraríamos a decir si un poeta es anacrónico o menor. Conduciéndonos de esta manera en la lectura y en el análisis de la poesía erótica de Rebolledo, especialmente los sonetos del *Caro*

Victrix, nos encontraremos al final del camino no con un poeta segundón, sino con uno de nuestros clásicos. Más elogiable me parece un poeta que, además de ser iniciador de la poesía de tema sexual en México, se añadió el valor de hacerlo en moldes clásicos, parnasianos. En lo que otros ven anacronismo, veo yo una atinada elección: los primeros poemas descarnados y profundos del erotismo poético mexicano quedaron como una llama, en un monumento firme y sólido, en versos pétros, cincelados.

III. SUS CRÍTICOS

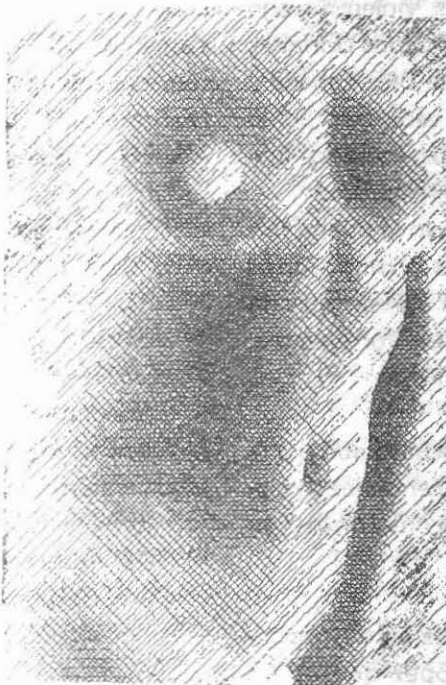
Varios son los que han escrito reflexiones y juicios sobre el valor y las características de la poesía de Efrén Rebolledo. Pocos son, en cambio, quienes han tomado como objeto único de estudio su obra. Allen W. Phillips es el único, que yo sepa, que ha atendido sistemáticamente a su prosa. No hay, en cambio, quien se haya dedicado con insistencia a su poesía. Sólo algunos artículos, reseñas particularmente motivadas por antologías colectivas, han dado atención a su poesía.

Pero tal atención ha estado condicionada por las primeras opiniones de cuatro poetas: Tablada, Nervo, Cuesta y Villaurrutia.

El primero, Tablada, publicó dos textos, uno de los cuales sirvió de prólogo a *Joyeles* y donde son perceptibles dos cuestiones: la primera, y más notoria, la palabrería hueca y excesiva de Tablada; la segunda, el énfasis en la labor preciosista, técnica, formal, de los poemas de Rebolledo.

Amado Nervo insiste también, parafraseando el epígrafe de Gautier que apareció en el primer libro de Rebolledo, en el aspecto formal, técnico, el afirmar que más que gran poeta era un gran artifice.

Creo que tal actitud se ha generalizado, mal que bien, a lo largo de muchos comentaristas posteriores. La ceguera verbal que caracteriza a más de un lector de nuestro idioma hace que la impotencia del lector para rebasar obstáculos de lenguaje se revierta como nota característica del poeta leído. Confundir las palabras con la idea; confundir el cuerpo con la vida, es a menudo más que una calamidad de poetas formales, una calamidad de lectores.



Las otras dos opiniones son de poetas de otra generación. En su *Antología de la poesía mexicana moderna*, Jorge Cuesta afirmó que la poesía de Efrén Rebolledo era la primera y la mejor muestra de amor sexual entre nosotros. Elogia, merecidamente, los sonetos del *Caro Victrix* y los relaciona con *Los doce gozos* de Lugones. Éste es el primer momento en que se señala el valor de la poesía erótica en Rebolledo.

Años después, Xavier Villaurrutia aclara el rasgo erótico sexual de esta poesía, en el prólogo a su antología de Rebolledo. Tal prólogo es uno de los comentarios clásicos y más brillantes. Vinieron luego textos de Francisco Monterde, de Carlos González Peña, de Rafael López, de Enrique Díez-Canedo y de Enrique González Martínez. A veces incorporan o descuidan aspectos subordinados, como los motivos japoneses, nórdicos, épicos o religiosos.

Sin embargo, Rebolledo no tuvo la buena fortuna bibliográfica que sus compañeros generacionales, dice Phillips. Yo agrego que no sólo bibliográfica, sino de lectores. Por ejemplo, veamos esta opinión de Alfonso Reyes:

los "besos" de Flores, cuyo chasquido ponía nervioso a don Marcelino Menéndez y Pelayo, se vuelven simplemente "mordiscos" en Efrén Rebolledo.¹⁰

En otro sitio dice gustar más de las descripciones de cortesanas de Rafael López que de las de Efrén Rebolledo, con excepción de "Burbujas de champaña" que, por cierto, es a mi juicio pésimo.¹¹

El bueno de Amado Nervo había dicho, pues, que "Rebolledo es un modernista de alma parnasiana". Enrique Díez-Canedo advirtió hacia 1944 que su exterioridad es parnasiana, pero su interior, su espíritu, modernista, distinguiendo entre la formulación de técnica poética y los fines internos o búsquedas poéticas.

Más justo fue en 1919 el poeta Enrique González Martínez. Afirmó que Rebolledo fue siempre un cincelador del verso y que

En su obra hay un penetrante perfume de erotismo que constituye la nota fundamental de su poesía dentro del parnasianismo de la forma. Ama a Baudelaire en lo que tiene de sensual, no en lo que tiene de simbólico...¹²

No podía ser más breve ni más certero. Él es un comentarista, asimismo, que marca con igual penetración el marco justo del japonismo en nuestro poeta, como veremos más adelante.

Otra de las observaciones más apreciadas fue la de Octavio Gabino Barrera, que al comentar el ensayo de Villaurrutia, hacia 1939, señaló un parentesco con Ramón López Velarde, y que después reafirmaron Octavio Paz, José Emilio Pacheco y Allen Phillips. Barrera escribió que Rebolledo es

...uno de los eslabones perdidos entre el modernismo mexicano y la revolución en la poesía que inicia en México Ramón López Velarde...¹³

y cita al final los siguientes versos, que, al decir de Allen Phillips, traen un eco indiscutible de otros de López Velarde:

Todo enmudece, y al sentir el grato
crespón de tus caricias, mi gozosa
virilidad se encarna como un gato.

Yo me animo a consignar algunos otros versos de Rebolledo y dejo a la memoria de los lectores su enlace con López Velarde:

En el santo templo de cirios cuajado
donde vas a misa, yo jamás imploro
ni murmuro rezos, pero arrodillado
el perfil celeste de tu faz adoro.

O este otro poema:

Te sorprende la lluvia repentina...

Para evitar la racha cristalina
esgrimes tu paraguas desplegado,
que suena cual si fuera fustigado
con los cordones de una disciplina.

...

escapando del agua que te asedia,
y miedosa del suelo humedecido,
alzas pérfidamente tu vestido
mostrando la negrura de tu media.

O también este cuarteto:

Tus manos de pichones son pareja
que esconden su blancura colombina
en el suave manguito, y una fina
argolla de oro es gala de tu oreja.

Bien, para terminar este apartado, sólo añadiré que cuatro aspectos son los que habitualmente se le reconocen a este poeta: primero, su preciosismo escultórico parnasiano; segundo, ser autor de los doce sonetos del *Caro Victrix*; tercero, que con estos sonetos introduce en México la poesía erótica, y cuarto, que junto con Tablada introduce el japonismo en la literatura mexicana.

Ya hemos tenido ocasión de mencionar algo sobre su perfección de lenguaje y en qué condiciones es pertinente destacarlo como relevante para su pensamiento poético. Continuemos ahora con su japonismo.



IV. JAPONISMO

¿Qué vamos a entender por "japonismo"? ¿Es posible llamar así a una mención cualquiera de Japón? O mejor, ¿a su inclusión temática? ¿O a técnicas formales poéticas? Por mi parte, y sentado en este momento, en 1977, creo que el japonismo de Rebolledo no es relevante en cuanto japonismo; no creo que sea útil para entender su pensamiento poético. Si el tema o los motivos japoneses absorbieran totalmente el pensamiento del autor o la técnica poética, sería entonces útil leer a Rebolledo desde esa perspectiva. Ninguno de esas circunstancias se da. Habría que hablar, si ése fuera el caso, del nordicismo, del mexicanismo, helenismo o españolismo de Rebolledo, lo cual sería, ciertamente, aberrante.

No sucedió lo mismo en Tablada. Leo a Octavio Paz:

Aquí me limitaré a recordar que entre los primeros en ocuparse de arte y literatura japoneses se encuentran, a principios del siglo, dos poetas mexicanos: Efrén Rebolledo y José Juan Tablada. Ambos vivieron en el Japón, el primero varios años y el segundo, en 1910, unos cuantos meses. Su afición nació sin duda por contagio francés: el libro que Tablada consagró a Hiroshigué -quizás el primer estudio en nuestra lengua sobre ese pintor- está dedicado a la "venerada memoria de Edmundo de Goncourt". A pesar de que Rebolledo conoció más íntimamente el Japón que Tablada, su poesía nunca fue más allá de la retórica "modernista"; entre la cultura japonesa y su mirada se interpuso siempre la imagen estereotipada de los poetas franceses de fin de siglo y su Japón fue un exotismo parisino más que un descubrimiento hispanoamericano. Tablada empezó como Rebolledo pero pronto descubrió en la poesía japonesa ciertos elementos -economía verbal, humor, lenguaje co-

loquial, amor por la imagen exacta e insólita— que lo impulsaron a abandonar el modernismo y a buscar una nueva manera.¹⁴

Me parece lúcido este comentario; sólo hago dos observaciones. "Ocuparse del arte y de la literatura japonesas" es más de Tablada que de Rebolledo. Este se dedicó más a vivir, a conocer y a enamorarse en Japón, que a introducir en México la poesía y el arte japoneses. Segundo, no creo que entre la cultura japonesa y su mirada se interpusiera la imagen estereotipada de los poetas franceses, sino, por el contrario, los motivos perseverantes de su trabajo: por el lado técnico, la versificación modernista parnasiana; por el lado vital, emotivo, el amor sexual, la descripción de su pasión permanente. Tablada, en cambio, como lo señala el maestro Paz, sí estuvo abierto a una experimentación ultra modernista.

Enrique González Martínez, tan atinado y sobrio en la anterior cita, en este respecto no es menos agudo. Leamos:

El japonismo de Rebolledo era auténtico, no como el de Tablada, que se asomó apenas a la tierra del Mikado y cuya erudición japonesa no traspasó los límites de lo libresco; Rebolledo, sin llegar a conocer el alma del Japón como Lafcadio Hearn, era autoridad en asuntos de aquel lejano pueblo europeizado y orgulloso. La fealdad de Rebolledo, que era mucha, compensada con su inteligencia, su cultura y su simpatía, lo ligó acaso con aquel país cuyos rasgos físicos de raza poseía mucho más que los occidentales.¹⁵

En la misma perspectiva que González Martínez, Luis Mario Schneider apunta que

La circunstancia de que la mayor parte de la obra de Rebolledo esté escrita en comunicación directa con vivencias y paisajes extranjeros, otorga también cierta originali-

dad a su creación dentro de la literatura modernista y nacional. En lo primero, destruye el concepto o la afición del "exotismo mental" a que eran adeptos los escritores del modernismo; en lo segundo, en la funcionalidad de su orientalismo dentro de las letras mexicanas. Es común creer que Rebolledo continúa la corriente del japonismo iniciada por José Juan Tablada; sin embargo, una detenida lectura demuestra que es tan sólo continuador en la referencia geográfica, puesto que el Japón para Tablada no pasa de ser siempre una situación literaria, o mejor, una contorsión formalista o, carente de fusión, correlación o afinidad sentimental como lo es en Rebolledo. Dos razones determinan estas diferencias; por un lado la ausencia del haikai y su valor formal en la poesía de Rebolledo; es decir, no se deja engañar en cuanto a introducir la significación de un idioma occidental dentro de una síntesis oriental formal, como es el caso de Tablada; por el otro lado, el sentimiento nacional por contraposición, como actitud nostálgica de un México a la distancia, pero presente en formas de vida, en naturaleza, en carácter, actitud que nunca se observa en la obra de Tablada.¹⁶

En el mismo sentido, afirmó Villaurrutia:

Poeta de los ojos, Tablada trajo del Japón una visión plástica que lo deslumbró con su espejismo dorado. Más intenso, más concreto y limitado también, Rebolledo no supo del Japón sino lo que sus sentidos podían tocar.¹⁷

Por mi parte, si acaso tiene algún valor como japonismo, tal valor es existente sólo desde un punto de vista ajeno a su obra misma, considerada desde el contexto de la poesía mexicana de ese

momento y desde el japonismo en el modernismo español o en la poesía francesa de ese tiempo. Pero tal japonismo, desde el punto de vista de su obra, se desvanece, pues sólo es otro pretexto para entregar la misma constancia de su búsqueda real: la sincera y difícil mirada de la belleza que tiene, no de la que carece, el amor sexual. Así, en las *Rimas japonesas*, hay que apreciar no tanto el japonismo que en ningún momento absorbe por completo el alma de este poeta, sino la realización, en esos temas, con esos motivos incidentales, del erotismo. Nada más alejado de un introductor del japonismo en México que titulara a uno de los mejores poemas de *Rimas japonesas* nada menos que "Venus Áurea". Demos lectura al poema para mostrar cuán poco relevante es para el poeta que Jana San fuese japonesa; es relevante, sólo en tanto que en ella aparece también el amor sensual, el amor de siempre, el resplandeciente amor. Me parece que en el título mismo esto queda advertido. Leo el primero y segundo cuartetos.

Se posterna hasta besar la limpia estera
Y sentándose medrosa en sus talones,
La Señora Flor me mira zalamera
Prometiéndome exquisitas emociones.

Yo sentado en un cojín tomo té verde
A la vera del jibachi mortecino,
Y en un bosque laberíntico se pierde
Mi razón ante aquel cuerpo femenino.

Como vemos, después del motivo japonés, el contacto real con la mujer es lo que atrae y extraña la mente del poeta. Los cuartetos tercero, cuarto y quinto repiten motivos japoneses; priva en ellos la sensación de lo exótico, del lenguaje que no entiende o del vestido extraño. Pero los cuartetos sexto, séptimo y octavo, con que termina el poema, son universales, no japoneses (universales en el ámbito de la poesía de Rebolledo, constantes en la obra de Rebolledo). Leamos:

Cual se rompe con el viento un casto lirio
De tus galas vaporosas te despojas,
Y ofreciéndote obediente a mi delirio
te deshojas, te deshojas, te deshojas.
Tu cintura es más endeble que un arbusto,
No se esparce tu enlutada cabellera,
Son muy tímidas las curvas de tu busto
Y muy sobria me parece tu cadera.

Mas tu espasmo es como un tierno espasmo
/de ave,
Tus miradas si no ardientes son sumisas,
Es tu cuerpo de una seda muy suave,
Y tus labios un venero de sonrisas.

Lo mismo ocurre en el poema "La ciudad sin noche", donde justo por la inclusión del ambiente y el lugar japonés, la individualidad, la realidad solitaria del poeta se hace más importante. El final del poema dice:

Me asfixio en este infierno de gozo insano,
El chamisén me irrita con sus querellas,
No quiero ya más luces ni lujo vano,
Y al fin cuando a mi espalda dejo el pantano
Me alivia el ver los lirios de las estrellas



Hay poemas descriptivos del ambiente japonés, o del rostro de una mujer japonesa, ciertamente. Yo los incluiría en los poemas de corte descriptivo de Rebolledo. En cambio, el mejor poema de esa época, "Támako", lo leería como uno de sus poemas clásicos, no por japonés, sino porque el juego que instaura es la revelación individual de la cultura occidental y la amargura solitaria del poeta. En el primer poema de "Támako" dice:

y aunque he cruzado muchos y precelosos mares
me espanto del abismo sin fin de mi amargura.

En el segundo poema, la música de los instrumentos japoneses le provoca otra alianza:

Al femenino reclamo del ríspido instrumento
Mi espíritu que ataba la angustia con sus lazos
De trances voluptuosos se estremeció sediento
Y ansió el celeste asilo de unos amantes brazos.

Ya de la guesha breve cesaron las canciones
Y la adorable Oshaku sola a mi lado queda;
Sus manos, dos pequeños y cándidos pichones,
Por su sin par tersura compiten con la seda.
Los lirios de su cuello con mis caricias quemo,
Medrosas del deliquio se esconden sus pupilas,
Y oyendo sus dichosos latidos remo, remo,
En un leteo de aguas profundas y tranquilas.

Como se ve, la pasión de Rebolledo por lo erótico era insobornable, y por insobornable, diría yo, ejemplar. No tenía remedio. El poema narra y canta el encuentro, el enamoramiento y la separación con una mujer. Es la obra gemela de otra que muchos años después escribió en prosa: el encuentro con una mujer, el enamoramiento y la separación en *Saga de Sigrída la Blanca*. Tanto en lo japonés como en lo nórdico, la nota dominante no fue introducir en nuestra literatura los temas japoneses ni los temas nórdicos (no es Tablada introduciendo el japonismo; no es Borges introduciendo la ejemplaridad de las sagas nórdicas): es

el irremediable, el irredento amante. Lo que importa es localizar los momentos en que esa búsqueda constante alcanzó las mayores alturas.

Para terminar con esta parte, mencionaré un pasaje de José Emilio Pacheco. Afirma que, aparte de Tablada, que sólo estuvo algunos meses, Rebolledo fue el único modernista que conoció directamente el Japón. Señala, como Paz, la falta de experimentación con la poesía japonesa; a partir de la técnica modernista de Rebolledo, dice:

La segunda versión de *Rimas japonesas* (1915) posterior en ocho años a la primera, prueba el rigor artístico de Rebolledo y la sinceridad de su búsqueda de la perfección. Se trata de un nuevo libro pues cambia el orden y los títulos, altera todas las composiciones y añade una extensa "Tamako". Sin embargo, en Rebolledo no hay modificación: tempranamente encuentra una línea y persiste en ella ahondándola hasta agotarla en todos los matices. Díaz Mirón es el poeta del orgullo: Rebolledo es el poeta de la lujuria y su verdadera singularidad está en los doce sonetos de *Caro Victrix* (Carne victoriosa 1916) que radicalizan el inicial influjo de Lugones, en cuyos "Doce gozos" Jorge Cuesta señaló que se inspiran.¹⁸

Que estas líneas del imparcial y admirable José Emilio Pacheco nos sirvan de entrada al siguiente apartado.



V. EROTISMO

En el aspecto erótico de Rebolledo como elemento dominante y redentor de su obra, coinciden Cuesta, Díez-Canedo, Xavier Villaurrutia, Francisco Monterde, Antonio Castro Leal, Luis Mario Schneider, Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco, Jaime Labastida, Allen W. Phillips... y supongo que algunos más; yo, entre ellos.

La primera formulación sistemática de tal aspecto se debe, como dijimos ya, a Villaurrutia en el año 1939. Dice ahí, por ejemplo:

La prosa de Rebolledo, como su poesía artificiosa, fue su máscara. La poesía erótica es la íntima cara de Efrén Rebolledo.

Afirma claramente que

En la pasión erótica encontramos la diferencia específica de Rebolledo, aquello que lo aparta de otros poetas de su tiempo que no lograron vencer el gusto de un parnaso superficial. Lo que Rebolledo parece perder cuando abandona la fría conciencia escultórica preconizada por Gautier, y el oficio de artífice de joyas y cálices, lo gana al fin en la expresión perfilada de sus momentos pasionales, en la revelación de una intimidad, en la fuga de una naturaleza ardiente, acompasada al breve grito, al espasmo precioso del endecasílabo.

Esa es la nota dominante de la poesía de Rebolledo:

La pasión erótica es la tónica de la poesía de Rebolledo. Las demás notas de su escala tienen una resonancia artificiosa que podría hacernos dudar definitivamente del gusto del poeta si no apareciera nuevamente, después de intervalos y desmayos, la nota que caracteriza los momentos mejores de su poesía.

Por ello, Villaurrutia concluye:

Tratar de presentar aislada, en lo posible, la nota erótica de Efrén Rebolledo, aislar esta cualidad personal y valiosa, equivale a ejercer un acto de justicia con un poeta digno de atención y memoria.¹⁹

En nuestro tiempo, Jaime Labastida no duda en afirmar que

Efrén Rebolledo, en cambio, pese a que tenga con Tablada "un perceptible aire de familia", es el poeta sensual y erótico, por excelencia, de la literatura mexicana; así lo definió, y con plena justicia, Xavier Villaurrutia: "La poesía erótica es la íntima cara de Efrén Rebolledo".²⁰

Este rasgo permite no sólo una lectura justa de su obra poética, sino de su prosa. Para Allen Phillips, el amor y la pasión sexual son casi el tema exclusivo de sus novelas:

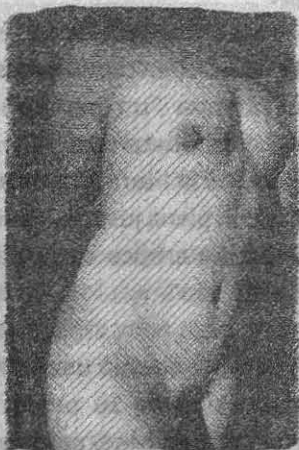
Cabe recordar aquí, sin embargo, que la prosa de Rebolledo es eminentemente erótica, con las mismas notas voluptuosas y sensuales, y que sigue muy de cerca aquella línea trazada en su mejor poesía.²¹

Pero hablar así del erotismo es fácil, relativamente, en nuestro tiempo, cien años después del nacimiento del poeta. Este rasgo lo aprecia José Emilio Pacheco:

Es difícil comprender ahora el valor que se necesitaba en el México de entonces para publicar sonetos como los de Rebolledo, los cuales por una parte ayudan a desinhibirse a López Velarde, y por otra deben de haber sido la causa de que Rebolledo no ascendiera en la diplomacia (al morir, con treinta años en el servicio, desempeñaba las funciones

de secretario del ministro González Martínez).

Más directo y osado que Díaz Mirón —en quien la mujer sigue tenuemente asociada a la idea de culpa— Rebolledo se aparta del pudor literario mexicano y lleva el erotismo a un punto cercano a la libertad con que se tratan hoy estos temas.²²



VI. CARO VICTRIX

Ahora bien, su erotismo se sitúa al amparo de doce sonetos específicos: los del conjunto *Caro Victrix* (Carne victoriosa). Son los que cita en su prólogo Xavier Villaurrutia; los que menciona y elige Jorge Cuesta; los que elogian Labastida, Pacheco y Phillips; de los que selecciona Gabriel Zaid. Ciertamente, aunque en antologías colectivas no son los únicos seleccionados, en la mejor de todas, por ejemplo, en la de Antonio Castro Leal, son la obra madura y perdurable de Rebolledo. Desde Cuesta se añade otro dato: su parentesco con *Los doce gozos* de Lugones y, en el caso de Enrique Díez-Canedo, con Herrera y Reissig.

Vayamos por partes, ya que nos encaminamos al último punto de este análisis. No puedo resistir la tentación de leer el elogio que hace Villaurrutia a estos sonetos:

Pasa Efrén Rebolledo a expresiones de íntimo erotismo que no necesitan veladura alguna y que se realizan en la forma estricta del soneto. Nacen así los doce poemas de *Caro Victrix*, que son los más intensos y, hasta ahora, mejores poemas de amor sexual de la poesía mexicana. Es entonces cuando el poema de Rebolledo no es ya como una joya, sino una joya.²³

La perspectiva del erotismo nutre toda su obra, pero la nutre abriendo varias coordenadas que trataré de enlistar. La soledad de la memoria carnal. La solitaria memoria del deseo y de la imagen femenina en el lecho del hombre. La descripción morosa, pura, de las caricias y los besos sobre la desnudez del cuerpo femenino. La risueña y dolorosa imagen del viejo que sólo recuerda, como fauno, los días pasados en que asaltó a náyades desnudas. La coincidencia mística y sensual. Un cierto masoquismo, señalado por Labastida. La separación de los amantes. El amor de la mujer como un abismo que devora, su abrazo en que el deseo y el peligro se unen. El amor de la mujer lesbiana. El amor de la mujer religiosa. Finalmente, con el que termina el *Caro Victrix*, el amor sensual y su espasmo como una puerta o un velo que al rasgarse muestra la noche humana hundiéndose en la soledad individual e intransferible de la vida.

Empero, el conjunto de los temas eróticos puede subsumirse en tres o cuatro direcciones —o mejor, impulsos— principales: primero, el amor sensual como un gozo contemplativo (donde priva lo descriptivo, ya sea en la posesión, ya sea en el deseo, ya sea en la memoria, ya en amantes donde no se incluye el poeta mismo); segundo, el amor sensual como destrucción de uno o de ambos amantes; tercero, el amor sensual como experiencia que conduce a la conciencia o revelación de la propia soledad de la vida. O sea, no es el deseo erótico por sí mismo: es la puerta que el deseo abre. No es la experiencia erótica por sí misma: es la conciencia a que el deseo nos entrega. No es el vértigo

del deseo erótico por sí mismo: es la visión de la vida y la memoria que tal vértigo nos permite.

El cuarto elemento dominante es la persistente alabanza y adoración del cuerpo carnal, de la carne iluminadora, rasgo que lo hace no sólo moderno, sino completamente nuestro contemporáneo. A la luz del cristianismo, surgirá una carne glorificada por el espíritu en la resurrección o, según la secta de que se trate, un cuerpo espiritual que ya no es carne, pero es glorioso. La virtud de tal cuerpo, redimido, es la virtud de no ser vencido por la muerte, sino la de haberse tornado en el vencedor de la muerte. Ésta, antes victoriosa, había recibido la advertencia de Jeremías y después de San Pablo:

¿Dónde está, oh muerte, tu victoria,
dónde, oh muerte, tu aguijón?

Vencerá a la muerte esa resurrección gloriosa y será justo decir, desde una perspectiva judeocristiana, que ese cuerpo y esa carne serán victoriosos y habrán vencido al pecado y a la muerte.

En *Caro Victrix* la carne es victoriosa no por el deseo mismo ni por el cuerpo mismo, sino por la vida que el deseo y la carne constituyen y por la conciencia que ambos revelan. Es victoriosa porque sólo canta el poeta la que ha logrado ser digna del amor, ser digna de la pasión. No cualquier carne es por sí misma victoriosa; no cualquier deseo es por sí mismo victorioso; la carne que se hace digna de la aceptación y el engrandecimiento de ese deseo, de esa experiencia y de esa conciencia consigue por su persistencia ser victoriosa. Esto se canta, esto se labró en moldes clásicos y justísimos; esto hace de Rebolledo uno de nuestros principales clásicos.

Tú no sabes lo que es la codicia
de morder en la boca anhelada...
Y no sabes lo que es el despecho
de pensar en tus formas divinas
revolviéndose solo en su lecho
que el insomnio ha sembrado de espinas.

La rima de las voces divinas y espinas no es casual; la relación entre la pasión por una mujer que se siente diosa se opone semánticamente a la flagelación cristiana del místico. Esta nota ya tuvimos ocasión de leerla:

esgrimes tu paraguas desplegado,
que suena cual si fuera fustigado
con los cordones de una disciplina.

No muy lejana a esta experiencia se halla el poema dedicado a Santa Teresa o el de "Yo necesito tu mano nevada", que es la consecuencia lógica de tal planteamiento: el contacto o unión con el cuerpo de la mujer deseada o del amante deseado, lava, limpia de culpa, redime.

Una faz diversa de la imposibilidad de retener a la amante es la vejez o la muerte. Leo este risueño y tierno final de la "Vejez del sátiro", que observa escondido entre los bosques la persistencia de la vida joven:

Hoy el soplo glacial de los inviernos
ha doblado las puntas de sus cuernos,
su flauta de carrizos está muda
y lleno de pesares y congojas,
al mirar una náyade desnuda
suspira de impotencia entre las hojas.

Bien, encontraríamos varios poemas que ejemplificaran el proceso de elevación que condujo a Rebolledo a las mayores alturas en las cuatro vertientes o cuatro impulsos de sus temas. Grandes poemas hay anteriores al *Caro Victrix* inscritos en la experiencia destructora de la pasión erótica. La perfección e intensidad de algunos de sus primeros poemas es una demostración incontrastable de la unidad de su obra y de la constancia de sus temas. Veamos el que se llama "Los ojos":

Felinos y traidores como el viejo
Mar, su calma engañosa me fascina,
Y veo en su llanura cristalina
Pasar mis ideales en cortejo.

En sus linfas serenas un reflejo
Verdioso dibuja la divina
Esperanza y como una golondrina
La ilusión raya el agua de su espejo.

Mirando su cristal pérfido y hondo
Columbro tempestades en el fondo,
Zafiros y coral en sus arenas.

Y al abismo atrayendo mis miradas,
Saliendo de sus ondas hechizadas
Oigo el canto traidor de las sirenas.

Es irrelevante decir que lo escribió entre los veinte y veintitrés años; pudo haberlo hecho a los cuarenta. Es un poema, nada más. Igualmente pulcros y hermosos, más modernistas y ceñidos que el anterior, son "Los besos" y asimismo, "Las manos". Pero a la altura del poema "Los ojos" está el de "La música":

Dulce como la voz de la Serpiente,
Se eleva entre el follaje rumoroso
De la Gama, y el beso voluptuoso
Despierta y la caricia delincuente.

Los restirados nervios, suavemente
Excita con su ritmo vagoroso,
Y gime femenino como el lloroso
Oboe cristalino de las flores.

Arrulla en las cadencias sugestivas
El reclamo sensual de las lascivas
Tórtolas de cabezas tornasoles.

Y escucha sus murmullos el oído,
Vagos y misteriosos, como el ruido
Del mar en los rosados caracoles.

En ambos poemas, la nota común es el oído y la voz: en la terrible, el canto de las sirenas; en la alegre, el del mar que no es salado ni áspero, sino armonioso en las caracolas. En los ojos del primer poema, el mar es peligroso, mortal; en el segundo no es mortífero el deseo: la caricia que despierta es la caricia delincuente.

No está por demás decir que el poema erótico no ha sido siempre objeto de atención. En Occidente, dieron acaso el primer ejemplo los poetas eolios como Safo, Anacreonte y Alceo. Ellos cantaron en el siglo VI a.C. al Ερωΐς del que Hesíodo había dicho que fue el primero en existir, junto con el Caos, Gea y el Tártaro. Varios siglos después, Eros fue considerado distinto de φιλοζ, amistad o amar, y de αγαπαω amar, como expresión más elevada del espíritu. Con el cristianismo, Eros pasó a formar parte de la pasión más baja del ser humano, de la carne, y las otras formas participaron de los valores del alma y de Dios y del amor que redime. En este nivel superior de amor la poesía trovadoresca se situó y avanzó con los poetas del *dolce stil nuovo*. Las cantigas galaicoportuguesas, en cambio, retornaron a la noción de Eros, sobre todo motivadas por la influencia árabe y judía. Rebolledo es el primer poeta en México que, en estas vertientes, fue tenaz al encuentro del viejo amor de la carne.

México, 2001

NOTAS

1. José Emilio Pacheco, *Antología del modernismo (1884-1921)*, Universidad Nacional Autónoma de México, Biblioteca del Estudiante Universitario 90-91, México, 1970, pág. 114.
2. Luis Mario Schneider, "Introducción", en Efrén Rebolledo, *Obras completas*, Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Literatura, México, 1968, pág.7.
3. Antonio Castro Leal, *La poesía mexicana moderna*, FCE, Colección Letras Mexicanas, México, 1953, págs. xiv-xvi.
4. Xavier Villaurrutia, "La poesía de Efrén Rebolledo", en "Textos y pretextos", en *Obras*, FCE, Colección Letras Mexicanas, México, 1996, pág. 662.
5. Luis Mario Schneider, *op.cit.*, pág. 7.
6. Allen W. Phillips, "La prosa artística de Efrén Rebolledo", en *Cinco estudios sobre literatura mexicana moderna*, Secretaría de Educación Pública, Colección SepSetentas, México, 1974, pág.43.
7. Luis Mario Schneider, *op.cit.*
8. Allen W. Phillips, *op.cit.*
9. *Ibid*, págs. 44-45.
10. Alfonso Reyes, "La experiencia literaria", en *Obras completas*, FCE, México, 1962, pág. 141.
11. "La poesía de Rafael López", en "Páginas sueltas", en *op.cit.*, tomo I, 1955, pág. 294.
12. Citado por Allen W. Phillips, *op.cit.*, núm.14, pág. 60.
13. Citado por Allen W. Phillips, "Leopoldo Lugones en México", en *op.cit.*, núm.46, págs. 106-107.
14. Octavio Paz, "La tradición del haikú", en *El signo y el garabato*, Joaquín Mortiz, México, 1973, pág. 122.
15. Enrique González Martínez, "La apacible locura", en *Obras completas*, El Colegio Nacional, México, 1971, págs. 801-802.
16. Luis Mario Schneider, *op.cit.*, pág.9.
17. Xavier Villaurrutia, *op.cit.*, pág. 665.
18. José Emilio Pacheco, *op.cit.*, pág. 115.
19. Xavier Villaurrutia, *op.cit.*, págs. 663-666.
20. Jaime Labastida, *El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana*, IPN, México, 1969, pág. 50.
21. Allen W. Phillips, *op.cit.*, pág. 49.
22. José Emilio Pacheco, *op.cit.*, pág. 115.
23. Xavier Villaurrutia, *op.cit.*, pág. 665.



LA REFLEXIÓN Y LAS IDEAS

- En torno a la historia de la vida cotidiana** 5
María del Carmen Collado

- El significado de la envoltura.** 9
El Baúl de recuerdos de Eduardo Mejía
Víctor Díaz Arciniega

- Sólo un baile** 17
Horst Kurnitzky

- El ser y el parecer** 31
Alfonso Sánchez Arteche

- Sociedades de convivencia.** 44
Entre la tolerancia simulada y los derechos plenos
Javier Bañuelos Rentería
Isaac García Venegas

TIPOS E IMPRESIONES

- Tres poemas** 14
Clara E. Lida

- Relámpago de fuga** 28
Un poema
Ricardo García

- La calle de la infancia de Manuel Bandeira** 49
Nota y versiones al español de Alberto Paredes

- El secreto de Rodríguez** 53
Cuento
Francisco García Marañón

- El cosmos y la literatura** 58
Ensayo
Carlos Chimal

ORDEN Y CAOS

- Las humanidades**
Del corral al corralito 64
Ignacio Díaz Ruiz

- Al margen**
Encomio de Juan Manuel Lope Blanch 67
Leonardo Martínez Carrizales

- Aeropuerto**
Las ilusiones perdidas 68
Sergio González Rodríguez

- Arrebatos**
Taxis y hoteles 70
Mónica Lavín

- Paralajes**
Música y vida cotidiana 71
Ricardo Miranda

- Carta del exterior**
Diario de viaje. Desde algún lugar de Sierra Leona 73
Adel Gutiérrez Tenorio

PERFILES

- Variaciones y fugas**
Dub: la lengua del vate negro 74
Sergio Monsalvo C.

- Miradas**
Espejismos de la modernidad.
Objetos y artefactos modernos en la vida
cotidiana de los años cincuenta 76
Tania Carreño King

- La muerte del Sidral Mundet** 80
Emilio Ebergenyi

- La caja de pandora**
La luz y la vida: lo cotidiano en el cine 82
Román Domínguez Jiménez

SENDEROS

- Capilaridades**
Chiles, ciencia y cultura:
de la salsa a la ingeniería genética 86
Alejandro Casas

- Los expedientes secretos**
El diario de Oyukita 90
Juan de la Cabada

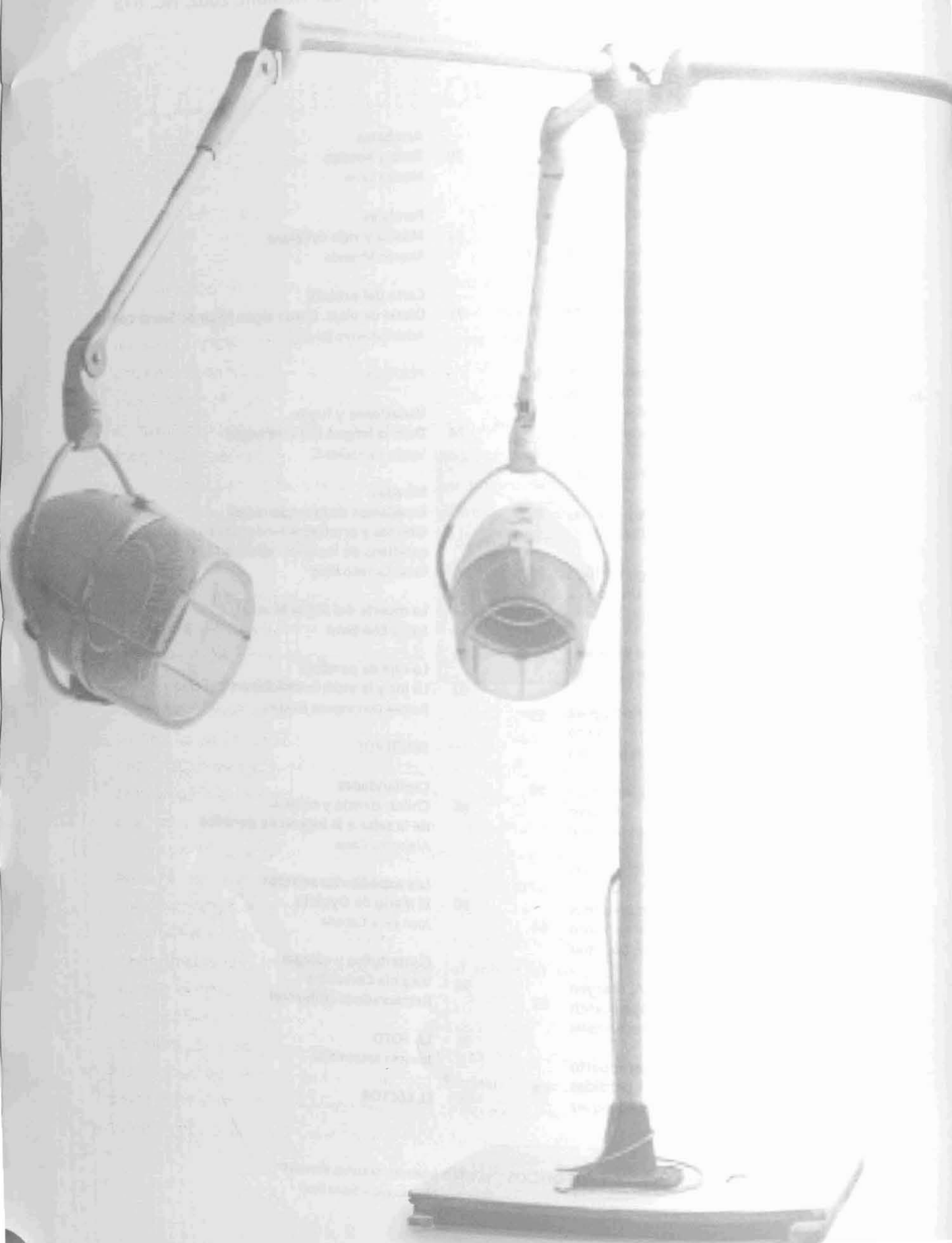
- Contertulios y colegas**
Virginia Cervantes
Restauradora ambiental 94

- LA FOTO** 95
Joaquín Santamaría

- EL LECTOR** 96

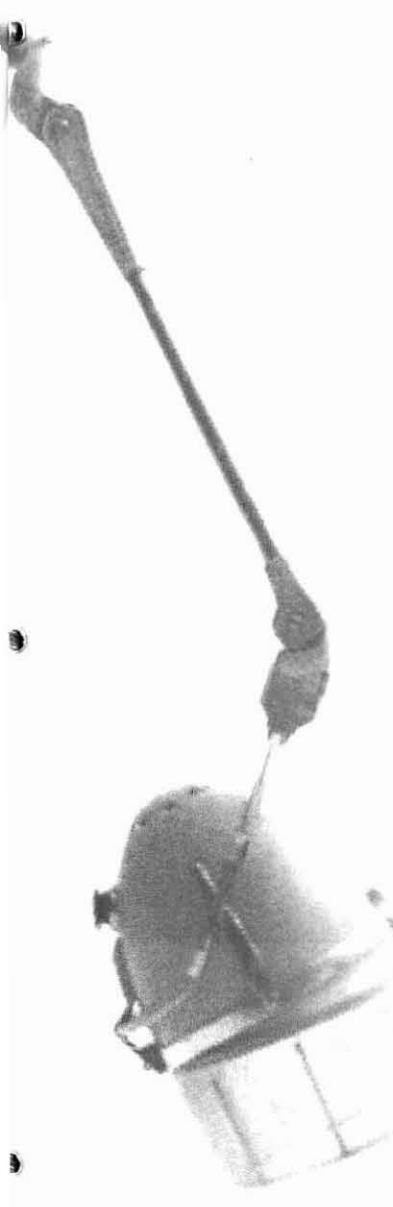
LAS ARTES Y LOS OFICIOS

EL ESTILO MÁRQUEZ. TARJETAS POSTALES
FRANCISCO MONTELLANO Y SUSAN FROST



EN TORNO A LA HISTORIA DE LA VIDA COTIDIANA

María del Carmen Collado*



La palabra cotidiana proviene del latín *quotidie* que quiere decir, cada día, diariamente, vocablo del cual se deriva *quotidianus*: diario, cotidiano. Aunque no existe consenso sobre qué se entiende por vida cotidiana, sabemos que se encuentra en el ámbito de lo social, en tanto que actuar del hombre en una comunidad dada. Para Agnes Heller la vida cotidiana se refiere a lo particular, es decir al "conjunto de actividades que caracterizan la reproducción de los hombres particulares, los cuales, a su vez, crean la posibilidad de reproducción social"; trata sobre "las actividades que sirven para conservar al hombre en cuanto ente natural".¹ Así, en tanto que la vida cotidiana se refiere a las prácticas humanas, éstas tienen una temporalidad y, por tanto, son susceptibles de ser historiadas, de manera que podemos hablar de una historia de la vida cotidiana.

La historia de la vida cotidiana tiene una dimensión propia, aquella que se deriva de la relación del hombre con su ambiente más inmediato. Está emparentada con la historia social, pero a diferencia de ella, no atiende al estudio de los movimientos populares, los sindicatos, los grupos sociales, las rebeliones, sino a las prácticas y relaciones de los hombres comunes y corrientes en la vida diaria. Podría decirse que para acercarse a su objeto de estudio la historia de la vida cotidiana adopta un enfoque etnológico en lo relativo a la noción de que el hombre crea cultura constantemente. Así, esta subdisciplina histórica es una auténtica hija del siglo xx, pues fue durante esta centuria cuando el concepto de cultura se abrió e incorporó a la cultura popular, aquella creada por el hombre común en su práctica diaria.²

La vida cotidiana abarca una amplísima gama de actividades concernientes al trabajo, la vida familiar, las diversiones, los paseos, el consumo, el transporte; también puede referirse a los espacios de la casa, el mobiliario, a los espacios públicos, la comida, la indumentaria, los ruidos, los olores, la educación y los valores familiares y la enfermedad, entre muchos otros, y en su ámbito pueden intersectarse lo público y lo privado. La historia de la vida cotidiana se hallaría en el extremo opuesto de los "grandes hechos históricos", de los realizados por personas notables; se refiere a los hechos y acontecimientos "menores", a aquellos protagonizados por personajes anónimos, o más bien dicho, por personajes cuyo nombre resulta irrelevante para este tipo de historia. No tiene que ser necesariamente una "historia desde abajo", pues también puede ocuparse de la vida cotidiana de las elites.

* Investigadora del Instituto Mora

1 Agnes Heller, *Sociología de la vida cotidiana*, Ediciones Península, Barcelona, 1998, pág. 19.

2 Peter Burke, *Historia y teoría social*, Instituto Mora, 1997 (Colección Itinerarios), México, págs. 138-139.

Podría decirse que la historia de la vida cotidiana se ocupa de los hechos menudos, de aquellos que aisladamente parecen insignificantes para el devenir de una nación o de un grupo social, de las actividades que realizan los hombres ordinarios, muchas veces desconocidos, pero que constituyen los ladrillos que forman el conjunto social. El estudio de la vida cotidiana nos permite hacer una lectura desde el lugar donde se materializan las grandes decisiones políticas, donde inciden las fluctuaciones económicas, los cambios religiosos, las revoluciones, las creencias, los mitos. Para acceder al conocimiento de la vida diaria se requiere de una mirada particular, capaz de observar lo que es inmediato al ser humano y la manera cómo se reflejan en sus prácticas y relaciones los acontecimientos y procesos de mayor envergadura.

No obstante, sería erróneo suponer que lo sucedido en la vida cotidiana es sólo un reflejo de lo que acontece en la dimensión externa del poder, que es de lo que se ha ocupado la historia tradicionalmente. Es decir, no podemos partir del supuesto de que estos dos niveles forman una dualidad dominante/dominado, en la que el segundo reproduce automáticamente las relaciones y prácticas provenientes de la órbita del poder. Como sostiene Michel de Certeau, la actitud de los grupos populares no es necesariamente la del consumidor o receptor pasivo que reproduce mecánicamente lo que le llega desde las esferas políticas y económicas. Por el contrario, el hombre ordinario se apropia de las representaciones que le son transmitidas, las puede resignificar y darles un uso diferente.³ A manera de ejemplo, recordemos cómo los indios de lo que hoy es México se apropiaron de la religión católica que les brindó la evangelización española. Los indios no se limitaron a reproducir sin más las prácticas e ideas religiosas que recibían de los misioneros, sino que las resignificaron, creando una religiosidad popular, sincrética, rica en manifestaciones originales que se han plasmado en rituales como los de los danzantes, las peregrinaciones, los entierros o el culto a los muertos.

Si se trata, pues, de un enfoque y de unos actores históricos distintos, la historia de la vida cotidiana tiene que echar mano de metodologías también distintas y mezclarlas con las tradicionales, pero sobre todo requiere de fuentes diferentes. En esencia, desde el punto de vista metodológico se trataría de utilizar técnicas más cercanas a la etnología, como la historia oral, o la observación participante, cuando se trata de grupos contemporáneos. En cuanto a las fuentes, se tienen que buscar aquellas que rescaten lo particular, lo singular, lo más próximo a la práctica del hombre: Así, la prensa, los archivos judiciales, la fotografía, la pintura, las artes visuales en general, la publicidad, la correspondencia, los diarios, los manuales de etiqueta,

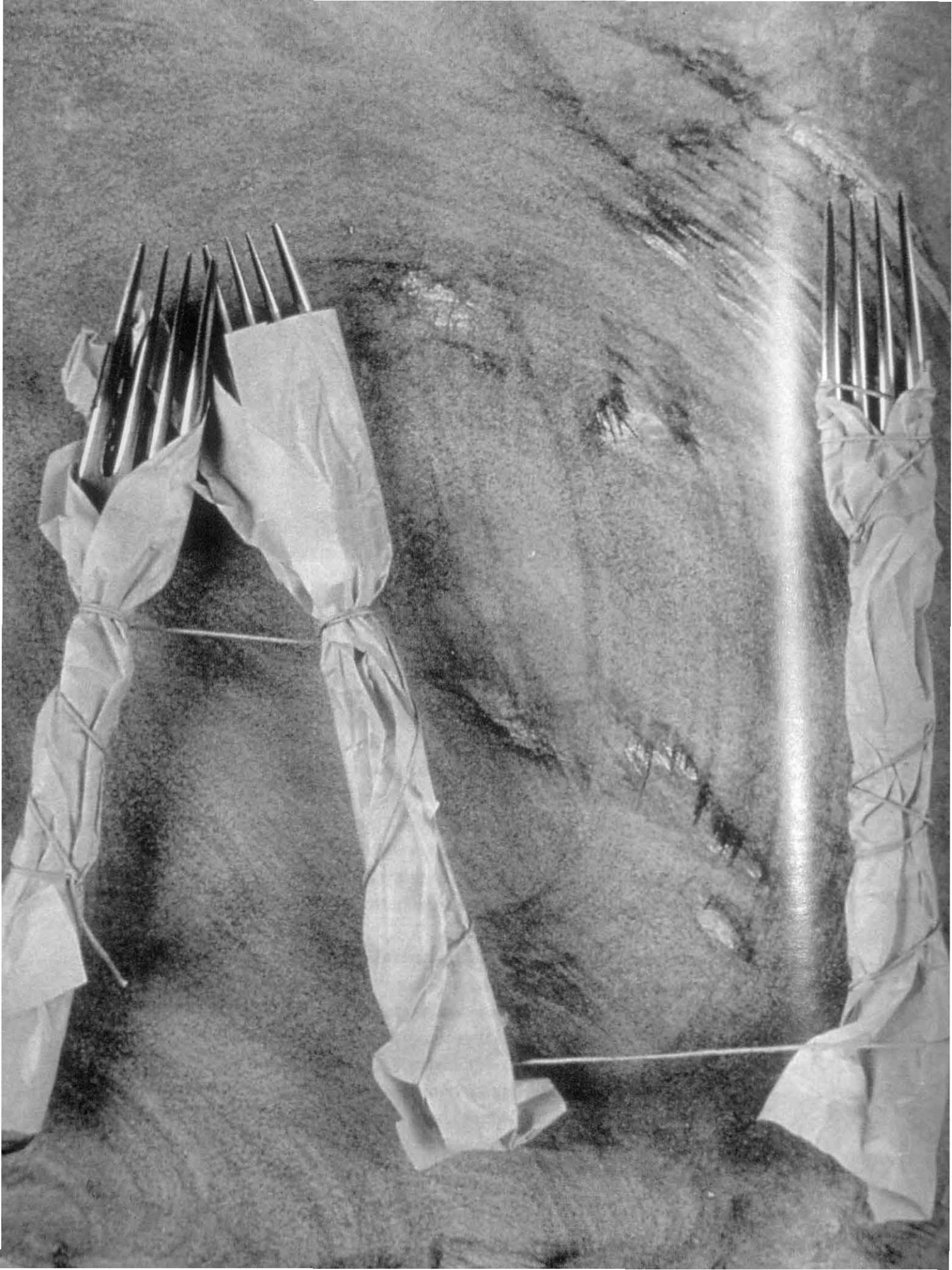


3 Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*, UIA/Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, México, v. 1, 2000, págs. XLII-XLIII.



los restos materiales y la narrativa, por mencionar los más importantes, pueden proveernos del material necesario para ingresar al mundo de lo cotidiano. El contraste entre el discurso oficial dominante y el que nos aportan las fuentes alternativas, nos permite calibrar en qué medida lo acaecido en la vida cotidiana expresa una reproducción mecánica de lo emitido desde la esfera del poder o representa una apropiación de las representaciones por parte de los grupos receptores, dándoles un uso distinto.

La historia de la vida cotidiana puede ser más popular, en términos de lectores, porque presenta experiencias más cercanas a ellos, las cuales satisfacen su curiosidad por conocer cómo se vivía y percibía en otra época, qué música se escuchaba, qué ruidos y olores poblaban el ambiente, cuáles eran las diversiones, cómo se comía, se vestía y se cortejaba, etc. En suma, este tipo de historia puede llegar a un número mayor de lectores, pues les resulta más cercana. En México existen pocos trabajos sobre la vida cotidiana realizados por historiadores profesionales, pero su estudio está cobrando importancia. Prueba de ello es el número que hoy dedica la revista *Universidad de México* al tema. ❀



EL SIGNIFICADO DE LA ENVOLTURA

EL *BAÚL DE RECUERDOS* DE EDUARDO MEJÍA

Víctor Díaz Arciniega*

Eduardo Mejía se fascina con la trivía. Su entusiasmo con y por la invocación de detalles en apariencia fútiles es admirable, tanto por el gusto con que los reconstruye, como por la calidad, precisión y minucia de sus características. También sorprende por la amplitud de su registro, la espontaneidad de su expresión, la viveza de su memoria y la relación que establece entre elementos en apariencia disímbolos. Más aún, a la menor insinuación, activa la asociación instantánea entre un presente vivo y un recuerdo que todavía mantiene intensos sus rasgos vitales. Así es en su conversación y, en sus textos, su memoria testimonial se conforma de una rica colección de recuerdos, que opera como una suerte de almanaque, pronuario y álbum, todo a la vez; en lo individual, la piezas de su colección son valiosas y, como conjunto, permiten integrar y reconstruir una sensibilidad dentro de un periodo histórico específico. Tal es la propuesta de su *Baúl de recuerdos* (Océano, 2001), compilación antologada de sus notas periodísticas publicadas en *El Financiero* a lo largo de cinco años.

En su nota introductoria justifica la compilación:

La desmemoria se agrava, aparte de las causas naturales, tiene su origen en nuestra escasa memoria colectiva. No hay libros en México, como sí los hay en Estados Unidos y algunos países de Europa, donde se perpetúan modas, peinados, discos, juguetes, manjares, personajes típicos de una época que no dirían nada a quienes no la vivieron, de no ser porque uno puede revivirlos, aunque sea momentáneamente, o conocerlos, aunque sea por referencia.

Como es evidente, Eduardo Mejía no se propone ni la memoria testimonial de una experiencia (individual o colectiva), ni la reconstrucción de un proceso histórico dentro de un periodo en el cual se expresa y conforma la educación de una sensibilidad y un gusto. La suya es una tarea modesta: rescatar del olvido muchos detalles de la vida cotidiana que son en sí mismos deleznable, como las envolturas de una tablilla de chocolate o los olores que identificaban a un barrio de la ciudad porque dentro de él estaba La Azteca, o La Cubana, o la Larín, ellas tres fábricas de chocolates.

* Profesor e investigador del Departamento de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco, y maestro del Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM

Sin que sea tal, quiero considerar emblemática la nota "Sitios de referencia". Desde su título se advierten los motivos de la justificación del libro, porque con él el autor desea invertir los términos citados: él "dirá algo a quienes sí lo vivieron". En otras palabras, con sus notas semanales en el periódico convocaba a la reconstrucción y rescate de una memoria colectiva, cuyas coordenadas son relativamente simples: la dinámica de ciertos usos y costumbres dentro de nuestra ciudad. Sin embargo, de ahí la calificación de relativamente simples, Mejía pretende el rescate y la reconstrucción de algo cotidiano y desechable, eso que en sí mismo es muy difícil aprehender y que, contrariamente, ese algo marcó en su momento a quienes lo vivieron como algo rutinario. El ejemplo del autor es elocuente: "—Nos vemos en la Larín"—, era la expresión con que muchos referían un lugar de encuentro dentro de la ciudad en los años cuarenta. A partir de aquí, del encuentro (espacial y temporal, para su representación simbólica), empezaban los desplazamientos hacia los diferentes puntos de la urbe (de los recuerdos, ahora en la reconstrucción).

Con la referencia emblemática Eduardo Mejía convoca a sus lectores al sano ejercicio de recordar. Su muestrario abarca, como indica el subtítulo del libro, "Sabores, aromas, miradas, sonidos y texturas de la ciudad de México". Por lo tanto, las tres diferentes tiendas de la Larín —según el autor— ubican tres diferentes zonas de la ciudad y cada una de ellas posee sus particularidades: la de San Juan de Letrán con el centro, incluido el ciego vendedor de mapas (acompañado de su respetable perro) en la puerta de la tienda; la de la Guerrero, con su división por zonas entre tranquila y peligrosa; la de Chapultepec, con los compradores que salían del parque y entraban a la tienda a comprar estas y aquellas golosinas, más los circuitos de los trolebuses, que permiten al autor nuevas y complementarias evocaciones en nuevos puntos de la ciudad. Y concluye con un detalle menor, no menos significativo: la Larín vino a menos ante la competencia chocolatera, que en sus anuncios publicitarios tenía como eslogan la frase "esa sabrosa mordida", que decía la actriz italiana de moda, Silvana Pampanini, contratada para el anuncio.

Si atendemos con mirada de historiador el *Baúl de recuerdos* de Eduardo Mejía podemos encontrar un enorme cúmulo de pequeños detalles indispensables para identificar ciertas, significativas referencias de identidad de más de una generación de individuos. En sentido estricto, doy por hecho que ninguna caló hondo en la memoria; imposible reconocerlas como marca en el tiempo dentro de la identidad de los hombres. No obstante, si hacemos caso omiso a los aspectos sentimentales de la evocación, el cúmulo de ellas revela la paulatina aparición y desaparición de ciertos usos y costumbres de, por ejemplo, los alimentos que se consumían como tentempié en la calle, a la hora del recreo o a la hora de salida en la escuela, o como almuerzo los domingos. Los ejemplos se multiplican, aunque el repertorio está delimitado a los sentidos del hombre y, algo más intrincado, a sus





manías: desde la colección de envoltorios grabados en papel oro hasta los tratamientos de algunos malestares comunes, como la gripa o el "dolor de costado".

Es lugar común: la trivia es una puesta a prueba ociosa; en sí misma, carece de valor. No obstante, sorprende, más cuando el dato aislado y curioso, que en sí mismo parece estéril, despliega su importancia y significado en el momento que se relaciona con otros datos complementarios y se contextualiza en el tiempo y espacio. Aquí, Eduardo Mejía muestra su mejor condición, como ilustra en sus notas sobre, por ejemplo, Tin Tán, los villanos y vaqueros de los cuentos, o las malas y buenas palabras, con sus respectivos y suspicaces juegos. Pero la sorpresa no sólo radica en la relación y contextualización sino, sobre todo, en la manera de ver, leer y registrar la realidad (filmes, cuentos, libros, conversaciones) para, con esa retacería de datos pulverizados, elaborar significados nuevos o, por lo menos, proponer vías para proseguir pesquisas similares.

La memoria de experiencias personales, tan comunes y corrientes como el recorrido en el circuito 2 del trolebús; el deambular por su barrio de la infancia y juventud por la zona norte de la ciudad; los programas de radio y

televisión, sus conductores, actores y anuncios publicitarios; los envoltorios de golosinas y chocolates, más que su contenido; los juegos, juguetes y rutinas de una infancia citadina en los años cuarenta; las fiestas, ropas, peinados, lociones, músicas... de los jóvenes de los años cincuenta y sesenta; las diferencias entre los calendarios escolares en la ciudad y la provincia; los refranes, las expresiones lingüísticas, los modismos y tanto más del lenguaje vivo que todos los días se renueva; las tortas, fritangas, tamales y tanto más que se comía al paso aquí y allá; el "san lunes", el "qué bueno que es viernes", el "sabadito alegre" y la "semana santa" como parte de una dinámica social, y así hasta sumar casi una centena de estampas del pasado no del todo olvidado.

Es natural que toda memoria tenga jerarquías y sesgos, consecuentes a las preferencias y antipatías del individuo. Eduardo Mejía ni oculta sus preferencias ni pretende enmascararlas. En su *Baúl de recuerdos* es común encontrar frases calificativas que dibujan sus simpatías y, por supuesto, lo contrario. Aquí alcanzo a percibir cierto aire de nostalgia, no por los objetos o situaciones externas que se quedaron en el pasado, sino por la transformación del "asombro" que distinguía al niño de ayer frente al hombre de hoy. Es muy elocuente un párrafo que, significativamente, encierra entre paréntesis:

(Igual uno corría a la esquina para ver pasar el tren, o dirigía la vista al cielo para admirar los no tan frecuentes aviones, y los aún más raros helicópteros. Pero era un asombro que se ha perdido en la actualidad o lo dedicamos hacia los adelantos tecnológicos. Con la misma inocencia con que miramos alados la rapidez del correo electrónico o la información desplegada en unos cuantos segundos por Internet, antes veíamos al negro de la bicicleta o al viejo del oso.)

Junto a las simpatías/antipatías asoman los análisis e interpretaciones. En la memoria es inevitable una selección, que conlleva un análisis y una ponderación. Eduardo Mejía, atento crítico y sagaz editor, apela a las valoraciones históricas para ubicar ciertos fenómenos sociales y económicos indispensables para observar el cambio en ciertos usos y costumbres de los individuos. Por ejemplo, la rutina de ir al mercado a la compra diaria cambia con la aparición del refrigerador y, años más tarde, con la creación y aceptación de los supermercados: "se transformó la economía y se modernizaron las costumbres", además "se acabaron las paletas de anís, las colaciones, las monedas de dulce y las Usher de sabores". Consecuentemente, el autor deja entrever las partes de un proceso de cambio dentro de la historia y apunta tenuemente algunas coordenadas interpretativas, sin duda útiles para el historiador y sociólogo.

Simultáneas a estas sugerentes interpretaciones también ocupan su lugar los hábitos y los prejuicios, ambos gruesos filtros de valoración. En su Intención Eduardo Mejía lo escribe con puntualidad: "No se trata de ver el pasado como un tiempo ideal que se ha ido para siempre." Sin embargo, en forma inmediata se contradice: "La mayoría de los artículos intenta demostrar que, contra la tendencia general de hacer ciertas las impresiones de Jorge Manrique [...], uno tiende a idealizar los recuerdos..." Le ganó el inconsciente, qué duda cabe, y ¡qué bueno! El suyo no es un libro de historia de los usos y costumbres cotidianas, sino una colección de impresiones personales donde se exponen gustos y disgustos. Y esto es tan claro que el lector no es llevado a engaño. Por ejemplo, si la aparición del supermercado transformó las costumbres, la llegada de Bimbo acabó con "el santo olor de la panadería" y pondera: "La industrialización e higiene a cambio del sabor y la espontaneidad." La nota "El retorno del pasado" obvia los prejuicios típicos del autor en su condición de coleccionista, cuando tras una documentada descripción de los tocadiscos, discos y algunos músicos, hace una categórica afirmación: "los CD son para oírse, no para presumir".



Finalmente, considero que el *Baúl de recuerdos* de Eduardo Mejía nos coloca ante una delicada, peligrosa disyuntiva para recuperar el pasado a través de la memoria viva. Lo más riesgoso aparece en la última afirmación citada del autor, donde él se muestra –en número es la parte más exigua– como el coleccionista de recuerdos (donde se mezclan los datos informativos con las impresiones vivenciales) a los que rinde culto y conserva como fetiches; según su propia fórmula, los recuerdos se exhiben y presumen, tal como suele hacerlo el aficionado a la trivía. El otro lado de la disyuntiva es más sano para la historia, aunque sin duda muy frágil para operar con él. Me refiero a las asociaciones ponderadas y contextualizadas de los datos informativos e impresiones vivenciales con que Mejía nutre la memoria; no obstante su aparente despersonalización y paradoja, esos datos valen por la persona, porque es a través de ella que vive su memoria viva. En ambas vertientes de la disyuntiva, los recuerdos del individuo como tal pasarán a ser parte de la comunidad sólo a través de su capacidad para relatarlos. La palabra los fija; la palabra los hace trascender; por la palabra cobra vida el pasado. ♣



Tres poemas

Clara E. Lida*

A M.G.E., *in memoriam*

Silencio

I

Silencios que ensordecen
al decir lo profundo, lo importante.
Insistes en la voz; yo en el silencio.
Tú ya todo lo sabes; yo lo digo.
Tú y yo
silencio y voz:
es lo importante.

II

Yo callo y miro,
sin ver y sin oír,
muy sola en mí
y tú como escuchando.

Inmortales

I

Entonces ya tenías la eternidad delante
y por eso callabas y escuchabas
como la bugambilia en tu jardín:
inmortales las dos y tan fugaces.
¿Será la eternidad lo mismo que estar muerta?
Por siempre nunca más:
recuerdo esfuminado,
eternidad y nada
ya inmortal.

* Historiadora de El Colegio de México. Forma parte del Consejo Editorial de la revista *Universidad de México*. Estos poemas forman parte del libro de próxima aparición *Variación última* publicado por Ediciones Sin Nombre

Solo un alma

II

No lo sabía entonces, pero ahora ya entiendo

sólo los muertos son los inmortales

los héroes patrios —¿no la heroínas?

los grandes hombres —¿nunca las mujeres?

esos que tienen calle y monumento.

¿Y tú? ¿Y nosotras?

Tú sí,

ya eres inmortal,

pero, ¿y tu monumento?

la quietud del jardín hoy olvidado.

Y yo en la soledad

sin poder entender por qué te fuiste

por qué tan pronto

te volviste inmortal y tan lejana.

Duro quebranto

I

Tu suavidad y fortaleza

y de repente el quiebre.

Débil pasado

y áspero futuro.

II

Locura juntas;

tú, yo, las dos y cada una,

y a veces cada una, sin las dos.

Esa es peor locura. No la suma,

sino la resta de una menos una.

Mentira, ¡que no es cero!

¡Es menos dos! Y a veces tres y cuatro...

Al menos menos dos.



(Siegel) 505/18
Gale: 6012
Negativ
Form 4. H. Bonn, Friedberg

1910
1910
+ 5.10.10
Ablage 39 in Littenburg

SÓLO UN BAILE

Horst Kurnitzky*

Hoy sólo parece folclor o una diversión social, tal vez un asunto de competencia deportiva o un esfuerzo supremo por dominar al cuerpo como lo representa el ballet; en otros tiempos, el baile fue una parte indispensable de los más antiguos ritos de la cohesión social. En la danza rítmica y mímica se articula el conflicto ambivalente que constituye cualquier unión de los seres humanos; básicamente el conflicto entre los deseos pulsionales y su represión. El rito los lleva a bailar. El baile se mueve en las fronteras entre la represión de los deseos, representada por el orden de las formas y la mimesis del baile, y la transgresión parcial de las leyes que prohíben la satisfacción de esos deseos, representada en el erotismo de las mismas formas y en movimientos mímicos, también en la exhibición del cuerpo y en el contacto corporal de los danzantes. Luciano nos confirma la antigüedad de la danza mímica en la que se articula este conflicto.

Antes que nada tengo que decirte lo que todavía no sabes de ninguna manera, que el baile no es una cosa de ayer, ni quizás una invención de nuestros abuelos o bisabuelos, al contrario, los que han investigado su historia hasta el origen te van a enseñar que al mismo tiempo que nació el universo, también tuvo su origen el baile, dado en el viejísimo Amor [la unión de los elementos].¹

Como baile mímico, la danza representa el orden de la unión social que, hasta donde alcanza la memoria, ya estaba presente y formó parte del ritual de sacrificio que, en la creencia de la comunidad, garantizó su cohesión. Como manifestación ambivalente, el baile representa las únicas condiciones bajo las cuales la comunidad se puede reproducir. Hesiodo, quien al comienzo de su *Teogonía* habla de las musas bailando alrededor de un altar de sacrificio, también atestigua que el baile siempre estuvo vinculado al arte y la autorepresentación social. Según su testimonio, eran las hijas del aire y de la madre Tierra.² Para Hesiodo, al igual que para Luciano, eran producto de la cópula, del Amor, del cual procede todo el mundo. En el mismo sentido, Oskar Panizza dice que la danza del vientre es, "como cualquier baile, un movimiento del cuerpo que solamente pretende evocar imágenes eróticas".³

* Investigador independiente, filósofo y cineasta

¹ Luciano, *Über den mimischen Tanz (Sobre la danza mímica)*, Werke, Bd. 7, Stuttgart, 1827.

² Hesiodo, *Teogonía*, Alianza, Madrid, 1986.

³ Hans Kistenmaecker (Oskar Panizza), *La danse du ventre*, Zürcher Diskußjonen, núm. 27, Zürich, 1900, pág. 3.

Para los seres humanos, la unión, elevada al principio de la reproducción, tiene que seguir determinadas reglas –sólo así representa un principio de reproducción– cuyo centro es el sacrificio de los deseos libidinales encarnados, en última instancia, en el tabú del incesto. Bailando al son del pesado ritmo de trabajo, como lo ejecutan múltiples bailes, sobre todo en el medio rural, los danzantes, miméticamente, interpretan las relaciones y las formas de reproducción a las que están sometidos y a las que deben su vida. Atareados en ellas y entonando una canción épica sobre su desgracia, se aferran a la esperanza de liberarse de las trabas. Así, sobre la base de la reproducción, la danza y el canto forman parte de las ceremonias del culto de todos los pueblos. Cuando con un baile una tribu articula los fundamentos de su vida social, el baile significa el rito esencial para la supervivencia de la comunidad.



George Catlin relata que los mandanos, una tribu de indios de Norteamérica, danzan el baile de los búfalos “para que vengan los búfalos”.⁴ Bailan hasta que éstos llegan, y –según el testigo de Catlin– nunca ha fallado como trabajo esencial y fundamento de la reproducción de la tribu. Después, cazar y matar a los búfalos sólo es un asunto técnico. Este informe sobre una ceremonia de sacrificio en la cual la danza y el canto forman el trabajo al cual la comunidad debe su supervivencia lo confirma Carl Lumholtz⁵ en una investigación sobre el papel del baile entre los indios tarahumara de México. Para que el padre Sol y la madre Luna los provean de lluvia fértil y otras necesidades, no únicamente tienen que sacrificar, sino que también siempre deben bailar. Y su palabra para bailar, *nolávoa*, es igualmente su palabra para trabajar. Cuando durante la fiesta, a los miembros de la tribu que están afuera, parados en la orilla de la plaza de baile, les dicen: “¿por qué no te pones a trabajar?”, esto quiere decir que tienen que bailar. Este es el verdadero trabajo. Ellos bailan para evitar enfermedades en los hombres, los animales y las plantas; para atraer la lluvia y en contra del exceso de lluvia; para el éxito en las labores del campo, las cosechas y las piezas de caza; para los nacimientos, las bodas y los funerales. No hay ningún asunto importante en la vida de la tribu y de sus miembros que no se realice por medio de un baile. Lumholtz explica que durante la cosecha, en la plaza de baile, un miembro de la familia siempre tiene que bailar, mientras los otros recogen la cosecha en el campo; además sostiene que los tarahumaras dicen que el trabajo de bailar es, con mucho, el trabajo más pesado. Para ellos, el baile significa el propio fundamento de la vida.

Dado que el baile representa este papel fundamental para la comunidad, es decir, representa la esencia de su vida, los indígenas del río del Cisne en Australia –para sorpresa de los misioneros– consideraban al sacramento de la comu-

4 George Catlin, *Die Indianer Nordamerikas*, Ed. L. Borowski sin año, pág. 116.

5 Carl Lumholtz, *Unknown Mexico*, New York, 1902, vol. 1, pág. 31.

nión una danza. Por la misma razón, en África, los basutos y betchuanos denominaban al culto protestante “la danza de Dios”.⁶ Más aún, al dibujar una pierna apoyada y otra elevada, quienes pintaron al Dios cristiano crucificado en el convento mexicano de Malinalco, parecen haberle querido atribuir el don del baile. Todo esto resulta evidente cuando se toma en cuenta que, en otros tiempos, el baile fue esencial en todas las ceremonias del sacrificio.

Karl Kerenyi⁷ supone que la mayoría de los bailes de culto que articulan las condiciones de la cohesión social de una comunidad, se basan en bailes en forma de laberinto en los que se representa simbólicamente la relación entra la vida y la muerte; es decir, la muerte como fundamento de la vida. Por ejemplo, en el mito de Perséfone, su muerte en el invierno y su resurrección en la primavera se entienden como una imagen de la muerte y la resurrección de la vegetación. Esto fue trasladado a la sociedad y llevado a la escena en el culto. Evidentemente una muy antigua representación de este fundamento de la vida ha sido el baile en forma de laberinto. Al realizarlo, los danzantes forman una cadena y bailan a lo largo de las curvas de una imaginaria espiral –tal vez agarrados a un lazo– hacia la derecha en dirección al centro del laberinto, que imaginan como lugar de la muerte, para continuar bailando hacia afuera del centro en dirección inversa hasta salir del laberinto. Afue-

ra es el lugar de la vida. En ocasiones, una simple danza en corro, como todavía acostumbran las sociedades agrarias, representó el eterno retorno de la muerte y la vida como fundamento de la vida. Así, todos los símbolos circulares, como anillos, coronas nupciales y arcaicas formas del dinero, se refieren al ciclo vital de las sociedades agrarias –primavera, verano, otoño, invierno– y a su organización por los sacrificios periódicamente repetidos. Trasladado a la sociedad, el sacrificio, la muerte forzosa (las sociedades arcaicas no conocían una muerte natural), fue estilizado como condición de la vida y la riqueza social. En esta estilización los cultos de sacrificio experimentaron su primera racionalización.

El sentido sacrificial del baile se muestra claramente en un cuento relatado por A. E. Jensen⁸ sobre la muchacha Hainuwele, de Ceram, una isla de las Molucas. En el gran baile de Maro, los danzantes pusieron a Hainuwele –quien según el cuento nació de un coco, o sea, fue hija de la madre tierra, entonces una encarnación de la naturaleza– en el centro de la plaza de baile y bailaron durante toda la noche alrededor de ella en forma de laberinto; este es el baile de Maro. Según el cuento, bailaron a lo largo de varias noches y recibieron de la muchacha primero todas las frutas de las cuales se alimentan hasta hoy y después objetos de valor como joyas, porcelana china y gongs de Java, que usaron como arras o dones nupciales. Todos estos objetos llegaron por vías marítimas a la isla; ellos no los ela-



6 K. H. E. de Jong, *Das antike Mysterienwesen*, Leiden, 1919, pág. 27.

7 Karl Kerenyi, *Labyrinth-Studien*, en: *Humanistische Seelenforschung*, München/Wien, 1966, pág. 226.

8 A. E. Jensen, *Volkserzählungen der Molukken-Insel Ceram*, Frankfurt am Main, 1939, pág. 59.

boraron. Entonces, poco a poco, recibieron toda la riqueza de la cual disponen. Finalmente, así prosigue el cuento, se pusieron celosos de que Hainuwele les pudiera dar tantas riquezas, y acordaron matarla. Abrieron un hoyo en el centro de la plaza de baile, bailando la empujaron a él y patearon en el suelo.

Muchas veces, los cuentos y sueños no reconocen una secuencia cronológica, por eso hay que leerlos al revés. Así, los cerameses mataron y sacrificaron a Hainuwele porque todavía encarnaba una feminidad y naturaleza no domesticadas que había que socializar, lo cual quiere decir, sacrificar. A este sacrificio se debe la riqueza de la comunidad. Pero no únicamente los indígenas de la isla Ceram, todas las comunidades de seres humanos, de una forma u otra, se constituyen a partir del sacrificio femenino como fundamento de su vida social. Asimismo, la tierra estilizada en madre de nuestras sociedades indica que nuestra civilización se constituyó como resultado de un sacrificio femenino. En los misterios de Eleusis, el culto supremo de los griegos, eso representa la muerte y la resurrección de Perséfone. Cuando los griegos lamentan su muerte, simultáneamente la aceptan porque su resurrección o renacimiento es seguro. Esencialmente de este culto depende la vida de la sociedad: el florecimiento de la siembra y finalmente el pan. Los cultos de la fertilidad son siempre cultos de la muerte. El sacrificio es el centro que les corresponde a todos los cultos de la cohesión y reproducción sociales. Este sacrificio, como base de la cultura y como representación de la reproducción social, también lo encarna la piedra esculpida de la mexicana Coyolxauhqui –hija de la madre tierra Cuatlícue y hermana del dios mayor Huizilopochtli– quien parece bailar su propio sacrificio.

Todo pensamiento sobre el origen de una cultura o civilización se funda en el sacrificio de la vida, una *idée fixe* según la cual sólo la muerte puede liberar la angustia de la muerte; una creencia que se opone ciega frente al hecho de que precisamente el sacrificio, como fundamento de la pretendida vida, define la vida real y limita la libertad. Por ello, la invención del origen en un mito fundacional, tanto en los mitos que construyen los pueblos como el nacionalismo moderno, significa, al mismo tiempo, el fin de la deseada felicidad. Además, este pensamiento es ciego ante la realidad que nos enseña, contra los ensayos de inventar orígenes, que todos son pasos de corrido porque cualquier comienzo es también un resultado de acontecimientos anteriores. No sabemos





por qué razón los seres humanos, en algún momento, se organizaron en comunidad, ni por qué los fundamentos de su estructura principal se han conservado hasta ahora. Todo circula, como los planetas alrededor del sol, alrededor de la economización de las relaciones sexuales de los hombres, que se expresa, por ejemplo, en la universalidad del tabú del incesto y en sus múltiples formas.

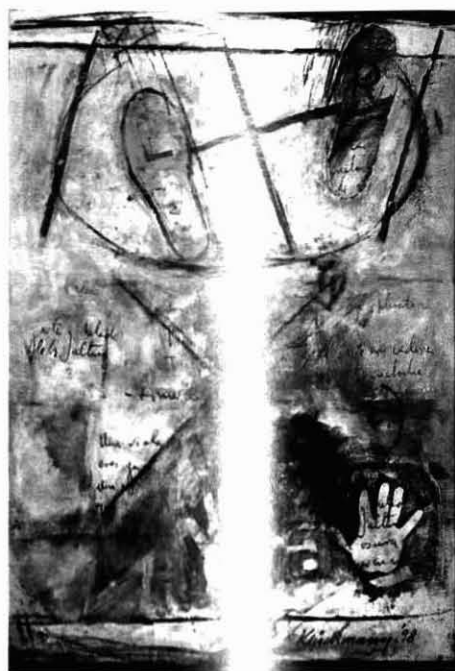
Sólo la angustia mortal puede ser motivo suficiente para superar la angustia por las innumerables muertes. Aquí puede radicar la clave para comprender una organización social que se basa en el sacrificio de seres humanos, animales o lo que sea. La comunidad requiere sacrificios de sus miembros, sobre todo sacrificios de sus deseos libidinales, que, centrados en torno al tabú del incesto, forman parte de cualquier organización social. Sobre esto se erige la economía, cuyo progreso pasa por toda la historia, por la dialéctica de la opresión y represión de los deseos libidinales y el ensayo de realizar estos deseos en formas de sustitución; y otra vez su opresión y represión hasta el surgimiento de nuevos deseos; y otra vez su sustitución y la sustitución de los sustitutos.⁹ Este conflicto y el intento de superarlo concibiendo una vida pacífica y satisfactoria, los han puesto de manifiesto los pueblos en sus religiones y celebraciones de cultos colectivos. Al mismo tiempo, aquí se encuentra el lugar donde se desarrolló el arte del teatro, la música y el baile.

Se puede pensar que en la antigüedad, en las celebraciones del culto del sacrificio, el baile y el canto siempre estuvieron relacionados entre sí. Karl Bücher afirmó que los griegos llamaron al baile y al canto con la misma palabra: *molpé*.¹⁰ En tanto el ritmo del baile, como un ritmo del trabajo, confirma las relaciones sociales del sacrificio, la melodía del canto y, sobre todo, del belcanto, articula la esperanza de los seres humanos de liberarse de la obligación forzada por las relaciones de sacrificio. Principalmente la voz humana reclama la liberación de las trabas del sacrificio. Entre todos los géneros del arte, la música encarna mejor el conflicto entre el deseo de satisfacer todos los deseos y la obligación de las relaciones de reproducción que no lo permiten. Pero no solamente la música, también otros géneros del arte se han desarrollado a partir de un ritual de sacrificio, relacionado con el cual, las artes articulan los fundamentos de la síntesis social. Así, Jane Ellen Harrison mostró que el teatro, al igual que la poesía, tiene sus raíces en el baile mímico del ritual de sacrificio. En la Grecia antigua, el ditirambo fue el canto y el baile del renacimiento en la primavera y perteneció a un ritual mágico con el cual se afirmó el crecimiento de la siembra. Hasta la actualidad, la poesía, que antes también fue cantada, carga, en su métrica, su herencia de un culto de sacrificio que, como el ditirambo, originalmente salió de un paso de baile. Hasta en los signos de puntuación de la actual lengua escrita se conserva la métrica de la poesía y la herencia del culto de sacrificio. La sintaxis y la gramática de las lenguas reflejan las relaciones sociales de la cultura a la que pertenecen.

9 Véase Horst Kurnitzky, *La estructura libidinal del dinero*, Siglo XXI, México, 1978/1992.

10 Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, Leipzig, 1924, pág. 397.

Mientras el teatro y la poesía están estrechamente relacionadas con la representación de las relaciones de sacrificio en el baile mímico, sólo la escultura parece apartarse de ello. Pero, como lo explica Jane Ellen Harrison, también "la escultura sale del ritual, como encarnación tiene el ritual como su tema".¹¹ Harrison entiende el friso del Partenón como un ritual traducido en piedra. En efecto, en los lugares de culto, todas las representaciones de lucha y guerra plasmadas en la pintura y la escultura forman parte del culto. Una guerra pintada representa un baile de guerra; nunca es una representación realista de hechos como lo creen algunos historiadores. La escultura misma ha desempeñado un papel importante en el ritual de sacrificio, en cuanto, por ejemplo, una escultura de la Diana efesia no debe faltar en el ágora en la cena colectiva del culto de sacrificio. Ella representa las relaciones de sacrificio como fundamento de la vida social. Como ama de los animales, las víctimas casi brotan de su cuerpo.



No es imposible que las piernas afiladas de los ídolos de la fertilidad de tiempos paleolíticos hayan sido alguna vez enterradas en el centro de una plaza de baile, y que alrededor de estos ídolos se haya danzado un baile en forma de laberinto, como los cerameses alrededor de Hainuwele. La enorme difusión de representaciones de laberintos y espirales en el paleolítico invita a suponer que estos símbolos articulaban el mismo principio de organización social en muchas comunidades. Pero, por lo pronto, hay otro hecho que nos indica una relación esencial entre el mito de Hainuwele y los ídolos de la fertilidad del paleolítico. Hainuwele, una hija de la naturaleza, nacida de un coco, representa así una naturaleza aún no socializada que sólo sacrificada se convierte en el fundamento de la vida social. Lo mismo representan los ídolos de fertilidad paleolíticos. Como representaciones de seres femeninos convertidos por el culto en madres, como Hainuwele, representan a las que con anterioridad fueron sacrificadas en sacrificios femeninos en favor de los intereses de la reproducción social.

En la figura del laberinto se reúnen todos los elementos de la conciencia de los pueblos que organizan la comuna hacia adentro y hacia afuera. En ocasión de la iniciación en una tribu o en una religión, en ocasión de una boda y en ocasión de una muerte se celebra un rito idéntico en su fundamento; o sea, un rito que articula el sacrificio como fundamento de las relaciones sociales. La comunidad lamenta la muerte y celebra el renacimiento del sacrificado. En el caso de una iniciación, la persona se muere simbólicamente —en su lugar posiblemente matan a un animal de sacrificio— y después celebra su renacimiento como miembro de la comunidad. Lo mismo pasa en una boda en la que simbólicamente se sacrifica a la esposa

¹¹ Jane Ellen Harrison, *Ancient Art and Ritual*, op. cit., pág. 173.

¹² Karl Kerényi, op. cit., pág. 249.

–también en su lugar se mata a un animal–, quien experimenta su renacimiento como la adorada máquina de partos de la comunidad. Como madre, es decir, como mujer que sacrificó sus intereses psíquicos y sexuales, se ha convertido en el fundamento vital de la comunidad. No sorprende que este ritual se repita en el funeral, porque aquí, en realidad, alguien ha muerto. Una vez más, en su lugar se mata a un animal y se interpreta el viaje del muerto al imperio de los muertos. Curiosamente, en la religión cristiana, también se insiste en la fe en la resurrección –análogamente a la resurrección de su dios–, pero sólo cuando el muerto verdaderamente sacrificó sus deseos libidinales durante la vida. Para todas estas ceremonias de culto, el baile en forma de laberinto, espiral o corro –como símbolo de sacrificio y renacimiento de la víctima– alguna vez fue esencial. El baile en corro sobrevive en las danzas populares que no deben faltar en ninguna boda o fiesta del pueblo en las sociedades agrarias y, en su forma reducida a vals, la fósil supervivencia es indispensable en todas las fiestas oficiales de la sociedad.

La universalidad del laberinto como símbolo de las relaciones sociales del sacrificio nos lleva a los actos heroicos de Teseo en el laberinto de Cnosos. Ya se sabe que mató al Minotauro en el palacio y que, por esta labor, ganó a Ariadna como esposa. La leyenda plantea que Teseo recibió de Ariadna el famoso hilo con el cual encontró el camino para salir del laberinto después de la matanza del Minotauro. Pero, si la tradición es cierta, el Minotauro era el hermano de Ariadna. ¿Mató Teseo con la ayuda de Ariadna a su hermano? Quizás, sin sospechar nada, ella sólo delató dónde se encontraba su hermano. Esto se puede imaginar y probablemente es un

elemento del mito cuando se toma en cuenta que el héroe patriarcal que quería acabar con el matriarcado en Creta también quería acabar con la persona que tenía el poder sobre la propiedad del clan en las sociedades matriarcales. Ese era el hermano. ¿O tal vez el Minotauro era una encarnación mitológica del propio rey Minos, o bien el legítimo esposo de Ariadna? El patriarcal ateniense debió haber visto al matriarcado cretense como un monstruo, al igual que todos los héroes civilizadores han visto la cultura que han civilizado como salvaje. ¿O quizás sólo fue un ordinario robo de mujer, posteriormente legitimado con una leyenda de salvación? Pero todo eso no nos conduce al fundamento material del mito. Más nos ayuda recordar una tradición según la cual Dédalo inventó el baile y preparó la plaza de baile que hizo a Cnosos tan famoso. Kerenyi relata que en Cnosos no apareció el plano de un palacio –es cuestionable que haya sido un palacio y no una necrópolis–, sino un laberinto incrustado en el suelo.¹² En este caso posiblemente fue un baile nupcial que el pretendiente convirtió en una victoria sobre el Minotauro. ¿O ya ha vencido algo?, ¿quizá algo que se mata en cualquier rito nupcial? Ya lo sospechábamos: en honor y en lugar



de Ariadna, Teseo mató a un toro. La sospecha de que la misma encarnación de Ariadna haya sido sacrificada en el laberinto confirma también una observación de Robert Graves, quien indica que una moneda de Cnosos muestra una luna nueva en el centro de un laberinto.¹³ La luna nueva es el símbolo de la matriarcal diosa luna y así se conecta, sustancialmente, con Ariadna. Con esta interpretación del mito, la aventura de Teseo en el laberinto nos lleva a la relación del sacrificio que constituye lo social, y que con el símbolo del laberinto experimenta una expresión plástica. El lugar del sacrificio es entonces el lugar de la muerte, una sepultura y, al mismo tiempo, la puerta al infierno, al cual tiene que bajar el héroe para salir, victoriosamente, ya hecho héroe. Este es el sentido del laberinto. Fue la figura de un baile, en el cual se expresó esta heroica leyenda, que cuenta la historia de la sumisión de la naturaleza bajo el poder del hombre. Es la historia del héroe que, como Teseo, con la ayuda de su propio cordón umbilical –este es probablemente el significado del hilo, con el cual cada uno encuentra una y otra vez la salida del vientre materno, del infierno al mundo–, bajó al vientre de su madre para vencer como héroe sus propios deseos pulsionales, para matar al animal pulsional, al Minotauro. Pero no solamente sacrificó sus propios deseos pulsionales, asimismo sacrificó los deseos de su madre, quien, impedida por el tabú del incesto, no debía sostener relaciones sexuales con su hijo. En el fondo, Ariadna misma será sacrificada –encarnada en la luna y desfigurada en el Minotauro– y, como cualquier mujer en el rito nupcial, ayudará con su propia mano a su propio sacrificio. Como fin pulsional del héroe, ella encarna una parte de su propia madre, la cual, hecha madre, es nuevamente sacrificada. En este caso el mito nos relata una situación edípica. Con la ayuda de su propia madre, Teseo mata a su madre encarnada en el Minotauro. Pero salido del laberinto se gana a Ariadna, una sustitución de su madre, como lo es cualquier mujer con la que se casa un héroe.

Son las pasiones bestiales no productivas, las que, aunque constituyan el fundamento vital de la sociedad, tienen que ser permanentemente sacrificadas para garantizar la persistencia de la sociedad y su fundamento que se construye por el sacrificio de la vida. De hecho, el Minotauro fue un producto de pasiones bestiales, porque salió de la relación de Proserpina y un toro, que, en realidad, el rey Minos tenía que sacrificar. En cuanto el héroe venció a su bestia pulsional, él recibió también a su Ariadna. Este espíritu de sacrificio también le garantizó al héroe la sumisión de la naturaleza externa. Teseo no es un artista que, como Tannhäuser, se bambolea entre Venus e Isabel, entre su deseo y el orden social, para ponerse finalmente al lado del orden; o como Hoffmann, en los cuentos de Hoffmann quien después de una sucesión de aventuras insatisfechas finalmente regresa a su musa. Teseo es un héroe que, bailan-





do como cualquier pretendiente, pone todo en orden y garantiza así la permanencia de una comunidad establecida por el sacrificio de la vida. Pero el mito que cuenta esta leyenda es un producto del arte que nos muestra, como todas las obras de arte, la desunión de la vida social, es decir, la discordia entre la obligación de la reproducción social y el deseo libidinal.

Una representación de este baile que se articula en sacrificio como fundamento de la vida, la encontramos actualmente todavía en la corrida. Se sabe que la lucha de toros en España es una herencia de la lucha de toros de Creta, donde fue uno de los más antiguos cultos de sacrificio. Igual que Teseo, el torero tiene que vencer a la indómita naturaleza interna y externa. En el laberinto, esta vez representado en los movimientos que realiza el torero en la arena, el torero tiene el hilo y guía al toro al centro para clavarle su espada en el corazón. De esta forma, las laberínticas figuras artísticas en que consiste el arte de la corrida no son difíciles de interpretar como un baile. Algunas figuras de la corrida recuerdan al tango argentino, que igualmente representa un baile de domesticación, inicialmente realizado por los hombres trabajadores de los mataderos de Buenos Aires, y después por los chulos y sus putas. Sin la menor dificultad, el tango muestra la machista dominación de la mujer. No es un milagro que el tango fuera el baile predilecto de los fascistas argentinos. Cuando el torero mata al toro, siguiendo minuciosamente las reglas artísticas de la corrida, le conceden los símbolos de ambos sexos: las orejas, que simbolizan la vagina, y la cola que simboliza el pene. Junto con la vida casi célibe del torero, todo el complejo de la corrida se ubica en el gran número de cultos y bailes en los que los héroes interpretan, como en el teatro clásico, los fundamentos sacrificiales de la vida social.

13 Robert Graves, *Los mitos griegos*, Alianza, Madrid, 1985, vol. 1, pág. 98, "Teseo en Creta".

Las representaciones de laberintos en relación con bailadores armados con herramientas de sacrificio y caza, muchas veces las encontramos en incisiones rupestres de todo el mundo. Probablemente representan la misma relación del culto de sacrificio que nos relata el mito del Minotauro, en cierto modo como un mito dibujado, o mejor dicho, como un ritual gráficamente reproducido. Comprendemos esta relación: las más antiguas obras de arte manifiestan ritos vinculados con cultos de la reproducción social. Me refiero a pinturas rupestres del paleolítico europeo que en general se interpretan como la cuna del arte, aunque por mucho tiempo fueron interpretadas como documentos acerca de la magia de caza, después fueron atribuidas a una religión primitiva, hasta que André Leroi-Gourhan las interpretó como relaciones sexuales traducidas en animales.¹⁴ Estas mismas cuevas son laberintos en cuyo interior se colocaron plazas de culto. Leroi-Gourhan describe la ubicación de una plaza de culto que fácilmente se entiende como lugar de la reproducción social —el vientre materno, el infierno y el laberinto— que acompañaron, tiempo atrás, a la imaginación y a la práctica de los cultos de sacrificio. Él escribe:

La entrada es increíblemente inmensa, y se podría estimar que ella sólo sería adecuada para una entera composición [de las pinturas rupestres]; pero para llegar al lugar de culto se necesita, aparte de un equipo de espeleología, más de una hora, durante la cual hay que pasar por un pequeño lago, trepar a una cornisa, y subir un declive de unos metros por el fuste de estalagmitas, hasta llegar a un estrecho orificio que va a dar a un pasillo muy angosto en el cual finalmente se bajan dos metros hacia un abismo sin tener apoyo alguno. Ahí comienza el lugar de culto.¹⁵

Por lo visto, después se encuentra ese útero museo cuya función como centro del laberinto y plaza del culto de sacrificio y del baile está fuera de toda duda. Las paredes están cubiertas con símbolos sexuales y a los sexos se les atribuyen representaciones de animales. Ahí encontramos el mismo principio de reproducción que ya conocemos del baile de laberinto. Por eso no importa si se trata de una magia de caza o de la representación de un culto, de todas formas es el lugar de un culto de sacrificio en el cual las representaciones son simbólicas y nunca reales. El arte no reproduce la naturaleza, representa una relación con ella. La lanza que el cazador clava en la herida de la pieza de caza, entendida también como símbolo del coito sexual, ilustra las relaciones sacrificiales a las cuales ya se debía la vida en la comunidad paleolítica. En su movimiento congelado los animales representados protestan como *nature morte* aún contra la muerte como fundamento de la vida de nuestra civilización. ♣

(Versión al español: Marialba Pastor Llana).

¹⁴ André Leroi-Gourhan, *Prähistorische Kunst, Die Ursprünge der Kunst in Europa*, Freiburg, 1971.

¹⁵ André Leroi-Gourhan, *op. cit.* pág. 195.



Relámpago de fuga

Ricardo García*

Una bala debería entrar por el oído
Un impacto que lo borre todo
Una percusión total de gratitud
Por tantas horas de tarde en tarde
desperdiciadas en la medianía de las voces,
de las conversaciones, de los no me acuerdo,
de las fiestas en sordina tratando de borrar
algunos versos transeúntes que se fueron en
en el anónimo barullo de avenidas,
en fin,
esa eterna conversación ininterrumpida
por teléfonos y celulares ambiguos
Esas voces que lo ensucian todo.

Una bala que corra a lo largo de mi sien
Me toqué por dentro, y acabe de veras
con el zumbido intenso de esta sordera
Sí, lo había olvidado, una bala, así empecé:
una evidencia de revólver que dispare mi existencia.

Y resulta que no hay pistola iracunda
ni posibilidad de hallarla, así, a la mano,
como no queriendo, o queriendo asirla
a lo galeote, remando en el dolor informe,
y poco distinguir la voz propia de la muerte,
del lamento o la decepción,
una mano como una voz,
así como no queriendo hallarla,
una batalla segura de la prosa.

* Escritor y poeta

Entonces qué:

la bala entrara percutida por las voces peces
de tan mudas, de oír torrentes,
de palpar y saber que eso era estar consonante,
o rimado en consecuencia.

Pero queda un oído

Y me basta para saber que la canción es la misma,
no aprendida, un canto a la deriva,
y no lo alcanzo, ¿pero quién puede?

Voy soñando una bala,
una intemperie esdrújula
que estruja limones y vierte trayectorias
y por fin se oiga lo que tanto perseguí en el ritmo
de este río inmenso, de este decir sin medianías
de esta palabra o de esta voz.

Una bala sólo,
Un batir de alas
que no se escucha ya
en los parques.

Una urgencia, amigo,
Por un audible verso en el oído.



foto 3

Foto tomada del libro: *La casa de citas en el barrio galante*, de Ava Vargas con prólogo de Carlos Monsivieses
CONACULTA-Grijalbo, 1988

EL SER Y EL PARECER

Alfonso Sánchez Arteche*

I

A sí como la palabra miente, la imagen engaña. La tan deslumbrante máxima, atribuida a la sabiduría oriental, de que "una imagen dice más que mil palabras" sería cierta si pudiera ser expuesta por medio de una sola imagen capaz de decir cuando menos lo mismo que esas siete palabras. Ello es imposible, porque si bien la imagen puede expresar cosas distintas de las contenidas en las palabras, este decir las cosas no puede ser comunicado sino a través de palabras. La imagen transmite, en cambio, un efecto de realidad que las palabras son incapaces de producir, y esto es particularmente cierto en los mensajes visuales propios de la época contemporánea: fotografía, cine, televisión e informática parecerían haberse liberado del viejo imperio de la palabra, pero aún así la exigen para darle sentido a su expresión. Lo cierto es que ambas, imagen y palabra, se necesitan mutuamente. Como la palabra tiene fama de mentir, requiere de la imagen para que certifique sus verdades, y como la imagen suele mover a engaño, solicita el aval de las palabras para aclarar su contenido.

Como prueba de lo anterior, examinemos el conjunto de fotografías antiguas que ilustran este artículo como si, descubiertas por casualidad, careciéramos de mayores datos acerca de las personas que posaron para ellas. Hagamos que hablen por sí solas. Al golpe de la vista, se advierte que son cinco retratos femeninos, dos en formato rectangular y tres en óvalo, y que las damas fotografiadas comparten un aire de época, indicado por el ambiente,

el vestuario y las actitudes. Sorprende, si acaso, la carencia de afeites y una seriedad poco común en gente joven, pues incluso la de mayor edad no aparenta haber rebasado la madurez. ¿Cómo "leer" estas imágenes para que puedan comunicar algo más que el registro visual de una presencia? ¿Qué método seguir con el propósito de descifrarlas y hallarles algún sentido?

La primera vía posible nos la ofrece la época, pues resulta evidente que todas estas mujeres han sido puestas a posar, y que la pose de cuatro de ellas se sujeta a los principios del retrato académico dominante en el siglo XIX, en una especie de "sintaxis" visual. La postura del cuerpo, la colocación de las manos, el perfil de las ropas y hasta algunos objetos accesorios, señalan claras líneas de composición que denuncian, no sólo los antecedentes del fotógrafo como artista plástico, sino la marca de un estilo personal que reclama la disposición de un mueble, a la derecha del objetivo, para que apoye la mano o recargue el brazo cada modelo. Revelador es también que al fondo de estas cuatro fotografías se observen porciones de un lambrín que ornamenta la pared, además de que en las dos primeras el diseño del piso coincide, indicios de que fueron tomadas en el mismo sitio, con toda probabilidad el estudio de este fotógrafo con evidente oficio de pintor. La quinta fotografía es más directa y espontánea, tal vez no regida por los cánones de una "sintaxis académica", pero de mayor eficacia estética al lograr que resalte, mediante el claroscuro, la belleza de un rostro juvenil frente a un fondo neutro. Aquí se aprecia el estilo de un artista más sensible e intuitivo que el anterior.

* Doctorante en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM

Un segundo método de "lectura" se relaciona con la apariencia que cada una de estas mujeres logra proyectar, algo que no depende totalmente de su voluntad; está sujeto a la calidad del vestido que se trae puesto, indicador de pertenencia a una clase social, y a diversas reacciones síquicas ante la cámara, reflejadas en la posición del cuerpo, los gestos faciales y la tensión de las manos. Podría pensarse en una "semántica" de la expresión. Si nos detenemos a observar la foto 1, vemos el aspecto de una mujer adulta mas no vieja, austeramente vestida con un traje oscuro de amplio vuelo y de una sola pieza, sin más contraste de color que el blanco del cuello y de la sombrilla que sostiene con actitud viril. La postura erguida, el ceño adusto, la mano derecha apoyada firmemente sobre el atril en forma de columna, todo en ella está dirigido a representar autoridad y energía. En cambio, la foto 2 muestra a una mujer sin duda más joven, también de pie, con vestido igualmente largo pero blanco y estampado con pequeña cuadrícula, abotonado al frente y abultado en su parte posterior por el poli-són. La coquetería de la flor inserta en su cuidadoso peinado, el cairel que descende sobre su frente, la pañoleta que se desliza de entre sus dedos para cubrir la parte alta de un mueble trípode abalaustrado y un pequeño objeto en la mano izquierda, puesta a la altura del vientre, buscan crear un efecto de mundana feminidad que, sin embargo, se contradice con la dura expresión del rostro. Por lo que se ve, estas dos damas ostentan mayor elegancia que las otras.

De clase social más humilde parece ser la joven de la foto 3, porque en lugar de un "retrato de salón" que la exhibiera de cuerpo entero, tuvo que conformarse con uno de óvalo, que la muestra sentada con su modesto vestido de tela negra con bordados en el cuello, los hombros y las mangas. Su mirada es de una fiera casi felina; ve directamen-

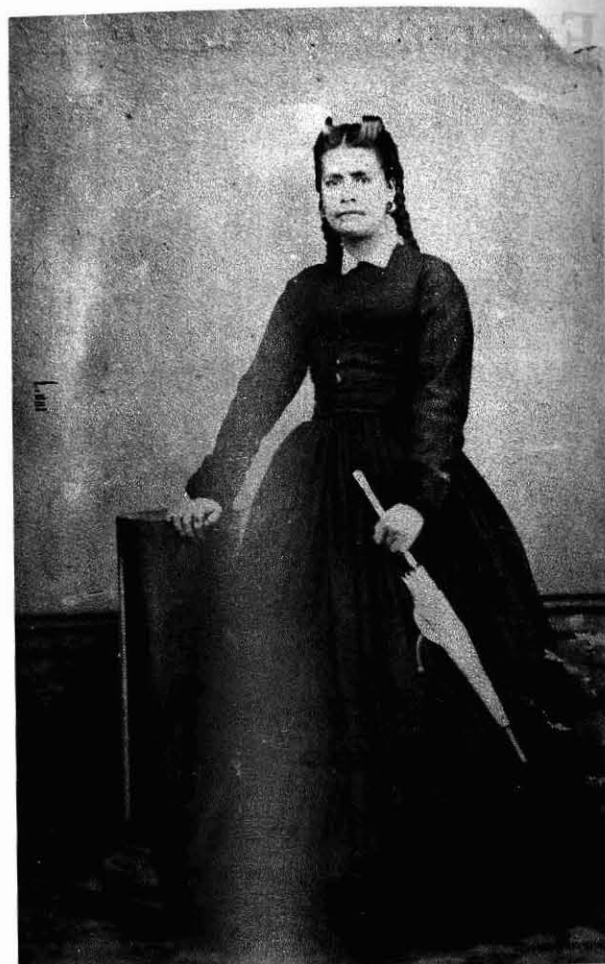


foto 1

te a la cámara con las cejas en alto y las mandíbulas contraídas, mientras apoya el brazo en un atril y sujeta fuertemente con la mano izquierda una especie de libreta; sus manos nervudas, de dedos largos y maltratados, permiten suponer que las ha empleado en tareas serviles. La foto 4 presenta, de pie frente a un paisaje pintado, a una adolescente escuálida, que viste un traje blanco corriente, casi un camisón tejido, de dos piezas y casi recto; lleva una gargantilla y un chal que cubre sus hombros para quedar sujeto al frente. De apariencia frágil y enfermiza, apresa con la mano derecha el remate de una base de lámpara abalaustrada, mientras que la izquierda, con los dedos plegados, pende a un lado de su cuerpo; ella arquea la comisura de los



foto 2

labios y mira asustada a la cámara. Finalmente la foto 5, un retrato de busto y en óvalo, nos muestra la serena expresión de un rostro juvenil, al que enmarca el cabello cuidadosamente distribuido en dos copas asimétricas, con un rulo al frente y un par de trenzas cayendo sobre los hombros. Lo previsible sería un vestido acorde con esta imagen de atractiva feminidad, pero uno se lleva la sorpresa de constatar que la mujer lleva puesta una chaqueta masculina, que además le queda grande. La pañoleta, cruzada al frente, no alcanza a disimular semejante contrasentido. Al menos esta foto exige una aclaración.

Pero ha llegado el momento de aclararlas todas. Si desde un principio hubiéramos informado al

lector que estas damas tienen un oficio en común, y que este oficio es el "más antiguo del mundo", seguramente habría sacado conclusiones antes de tiempo. La opinión que más frecuentemente hemos oído es que, si son prostitutas "no lo parecen", ya que se trata de hacerlas caber en un estereotipo actual de la meretriz, y la carga simbólica asociada a ese término habría distorsionado la "lectura" objetiva de las imágenes. Era necesario, pues, ponerlas a salvo de una palabra tan insolvente. Parezcan o no, estas mujeres lo son, o mejor dicho lo fueron, porque todas ellas operaron en la ciudad de Toluca, de manera continua o por periodos más o menos largos, durante la década 1877-1886. Contar con sus fotografías se debe a que están incluidas en un libro de registro que abrió el Ayuntamiento de ese municipio para tener un control sanitario sobre las "mujeres públicas", de acuerdo con el reglamento que entró en vigor el primero de esos años.



foto 3

En los términos de un enfoque "pragmático", la fotografía era un simple medio de identificación que cada mujer debía entregar, por duplicado, en el momento de inscribirse para poder desempeñar su actividad en el municipio. Una copia se adhería a la hoja de registro donde se anotaban los datos de filiación, los reportes médicos, los pagos de cuotas anuales y mensuales, así como los cambios de domicilio o de burdel, salidas de la ciudad, retiros del oficio o cualquier otro movimiento del que tuviera que ser notificada la autoridad. La otra copia era anexada a la libreta que cada mujer debía llevar consigo, principalmente cuando asistía al reconocimiento médico quincenal, porque en ella se apuntaba su estado de salud; cualquiera podía solicitar la exhibición de este documento, aunque los más interesados eran los posibles clientes, pues verificando las notas sanitarias podían saberse relativamente a salvo de contraer alguna enfermedad venérea, sobre todo la entonces incurable sífilis. La libreta, un documento oficial de identificación, se renovaba cada año.

Con este antecedente ya es posible explicar las fotografías. O sea, poner palabras a lo que las imágenes no son capaces de decir por sí mismas. Los datos contenidos en el propio libro y en otros expedientes del mismo ramo proporcionan información suficiente para identificar a cada una de las retratadas. La foto 1 corresponde a Justa Palacios, originaria de Pachuca, una emprendedora mujer que en abril de 1872 ya había abierto el primer burdel del que se tenga noticia en esa ciudad. Lo hizo en una zona marginal, habitada por artesanos y asalariados, el segundo callejón del Compositor (que casi un siglo después se amplió para formar la céntrica y troncal avenida Morelos), donde había varias casas desocupadas. Debió tener mucha clientela y muy escandalosa, porque no tardaron los habitantes del barrio en quejarse ante la autoridad; ésta citó a la matrona, quien seguramente hizo valer sus dere-



foto 4

chos para operar en ese inmueble, por no tener vecindario inmediato, así es que se le dejó proseguir, y lo hizo con tal éxito que meses después ya tenía competencia en el siguiente callejón. Así surgió la primera zona de tolerancia en Toluca.

Doña Justa decía ser soltera y tener treinta años en marzo de 1877 cuando, en virtud del primer reglamento local en la materia, solicitó patente para abrir un burdel con cuatro mujeres en el callejón del Vidriero (hoy avenida Rayón). Ahora se entiende por qué razón ella decidió posar con un vestido tan sobrio y asumir ese gesto de enérgica autoridad, que el fotógrafo remarcó al hacer que se apoyara en un atril en forma de media columna, tal vez para simbolizar que fungía como representante de la ley en la casa que regentaba.



foto 5

Y ya que se alude a él, ha llegado el momento de reconocer también al artista-fotógrafo responsable de las primeras tomas examinadas. No pudo haber sido otro que Daniel Alva, quien a partir de 1848 había sido discípulo del pintor Felipe S. Gutiérrez en la Academia de Dibujo y Pintura del Instituto Literario de Toluca. Desde 1872, Alva aparece con la profesión de fotógrafo en los padrones de habitantes de Toluca, y hacia abril de 1877—cuando se hizo el retrato de la Palacios—tenía su estudio en el número 3 de la calle de la Ley (hoy Avenida Villada). En ese local, donde a lo largo de cinco generaciones abrió sus puertas la Fotografía Alva, deben haberse realizado las cuatro tomas que, para que no quede la menor duda, siguen el sistema de composición académica que aplicaba en sus retratos el maestro Gutiérrez.

Pasando a la joven con pretensiones de elegancia que aparece en la foto 2, se trata de Herlinda Riverol, originaria de la ciudad de México. Declaraba veinte años (aunque probablemente se quitaba cinco, según se advierte en el padrón de ese año).

Tenía ojos “garzos” o azules y era “pecosa”. Inscrita el 23 de junio de 1877, durante nueve años consecutivos sacó libreta en el Ayuntamiento, pagó sus cuotas mensuales y asistió con relativa regularidad al reconocimiento médico quincenal. En un principio estuvo de planta en la casa de la toluqueña Jesusita González, apodada La Verónica, competidora de la Palacios desde 1872, cuando ambas matronas operaban en los dos callejones del Compositor. Como indica la dureza de su expresión, Herlinda no era de trato dulce y apacible; hay un informe de que en noviembre de 1877 estaba “en la cárcel por heridas”, sin que se conozca al detalle este suceso, aunque tampoco se tiene noticia de que la Riverol se haya visto envuelta en nuevos hechos de sangre durante su dilatada trayectoria profesional en esa ciudad.

La mujer cuyo aspecto montaraz hemos advertido en la foto 3 era Vicenta Rojo, toluqueña de diecinueve años, quien operaba en una de las cuatro accesorias habilitadas como “lupanar” frente a la plazuela del Puente de Alba (hoy Jardín Zaragoza). Se inscribió el 24 de marzo de 1877 en calidad de “aislada”, aunque es muy posible que ese conjunto de locales fuesen administrados por la lenona Feliciano Domínguez. Vicenta, quien estuvo en activo por ocho años, tal vez haya sido sirvienta o lavandera antes de iniciarse en el oficio. Lo maltratado de sus manos así parece indicarlo, y es incluso probable que haya sido la necesidad lo que la orilló a probar suerte como meretriz en la propia ciudad de la que era originaria, no en un burdel de cierta categoría sino en un antro cuya ínfima clientela, además de pagar poco por sus servicios, debió reforzar en ella la actitud defensiva que se observa en el retrato.

El de María Alatorre, la adolescente desmebrada de la foto 4, es un caso patético. Se inscribió el 15 de noviembre de 1881, un día después que

Elena Alatorre, tal vez su hermana o prima, aunque la primera decía ser del Distrito Federal y la segunda de Guadalajara. Después de una etapa de estancamiento en la ciudad, el comercio sexual se estaba reorganizando y es comprensible que la más experimentada Elena, de veintiún años, haya encontrado colocación en el acreditado negocio de Jesusita González, alias La Verónica, mientras que María, quien declaraba dieciocho (aunque da la impresión de ser menor), fuese admitida en otro prostíbulo recientemente formado por Clara Montecinos. A pesar de su frágil condición física y aparentemente escaso potencial erótico, María se desempeñó con regularidad hasta marzo de 1883, se ausentó por seis meses, volvió al burdel en septiembre y en febrero de 1884 el médico recomendó su ingreso al hospital porque había contraído la sífilis.

En la fotografía adherida al libro de registro, se advierte la huella de un dedo ligeramente manchado de tinta que hizo presión sobre la cara de María Alatorre. Probablemente haya sido el pulgar de Román Navarrete, casi septuagenario secretario del Ayuntamiento que tenía a su cargo la tarea de inscribir a las "mujeres públicas", tomar sus datos, recibir las fotografías y, luego de comprobar el parecido, adherirlas tanto en la hoja de registro como en la libreta de control. Padre de cinco hijas solteras, a Navarrete debió conmovérle la presencia de una criatura tan delicada que se iniciaba en esa actividad, socialmente considerada deshonrosa. Tal vez el manchón de tinta podría no ser evidencia de esa reacción anímica, como sin duda lo era la nota con que el buen hombre, tiempo después, remitió al hospital "a la joven pública María Alatorre", categoría desde luego inexistente en el reglamento. Por si ello fuera poco, el secretario hizo saber, en su informe mensual al cabildo, que había sido dada de baja y reducida para su curación "la joven María Alatorre".

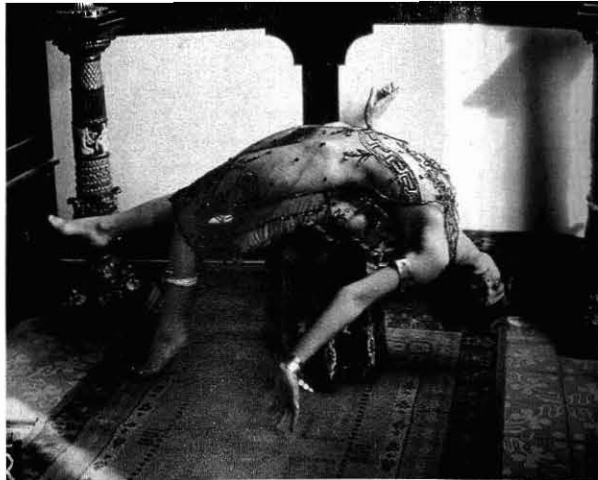


Foto tomada del libro: *La casa de citas en el barrio galante*, de Ava Vargas con prólogo de Carlos Monsiváis. CONACULTA-Grijalbo, 1991

Resta por identificar a la mujer de la foto 5, misteriosamente vestida con una prenda masculina. Se trata de la moreliana Soledad Ramírez, quien se inscribió dos veces para operar en Toluca, la primera en abril de 1878 y la segunda en septiembre de 1882. Por cierto que el secretario Navarrete, a quien seguramente le fallaba la vista, no advirtió que esta mujer ya estaba registrada cuando volvió a asentar su filiación, pero si cuatro años antes la vio de "color rosado, pelo castaño oscuro, ojos negros", ahora le parecía de "color trigueño, pelo negro, ojos pardos". Esta prostituta estuvo la primera vez por seis meses en el burdel del Vidriero, que Justa Palacios había dejado a cargo de Soledad Guarte. Durante su segunda estancia en la ciudad, Soledad Ramírez volvió a la casa de su tocaya y antigua patrona, luego pasó al establecimiento de Antonia Sánchez, en marzo de 1884 vino a la ciudad de México y un mes más tarde devolvió su libreta al Ayuntamiento por hallarse grávida.

De la citada moreliana sólo se ha conservado la fotografía que se muestra, tomada en 1878, cuando dijo tener veintiún años. En el libro de registro hay varios retratos de factura semejante, en que importa más destacar las líneas del rostro y lograr la naturalidad de la expresión, que sujetarse a la preceptiva formal. Es probable que su autor haya sido un modesto competidor de Alva, Agustín Flores, soltero de treinta y ocho años—según el padrón de 1877—, quien tenía su estudio en el callejón de la Llave. La prenda masculina con que se cubre la mo-

delo pudo haber sido proporcionada por él o por un hipotético acompañante de ella, eso no tiene mayor importancia, lo que habría que preguntarse es por qué razón Soledad no se fotografió con la ropa que llevaba puesta. Acaso fuera demasiado provocativa y dejase ver más de la cuenta, apariencia que no habría sido admitida por la autoridad. La condición para registrarse como prostituta muy probablemente haya sido, entonces, no parecerlo... al menos en la fotografía.

Si se observa nuevamente el conjunto, todas estas mujeres están excesivamente cubiertas, demasiado si se considera su oficio, pero no han ido al fotógrafo por su gusto sino para satisfacer un requisito oficial. El señor Navarrete les debe haber advertido que irían a retratarse con un vestido decente, sin el menor afeitado en el rostro ni nada que hiciera notorio su oficio. Don Daniel Alva, un hombre de orden y buen gusto (fue dos veces regidor, además de maestro de dibujo y pintura en varios planteles educativos), sin duda era el más riguroso vigilante de esta disposición. Si una mujer se le presentase vestida de un modo "indecoroso", la regresaría de inmediato a su casa para cambiarse; pero alguien de temperamento más bohemio —Flores o quienquiera que haya sido el otro artista de la lente— buscaría la manera de salvar la situación, cubriendo aquello que el sentido decimonónico de la decencia exigía ocultar.

La conclusión a que nos conduce este razonamiento es que el sentido de tales imágenes estuvo condicionado por las exigencias de una autoridad orillada a mediar entre dos fuerzas contrarias, por una parte la imposibilidad de evitar el empuje de un mercado sexual ya implantado en la ciudad y, por otra, las normas morales de una sociedad tradicionalista. Fuera de su ambiente normal de actividad, constreñidas por el vestuario y a merced del fotógrafo que les impone ciertas posturas rígidas,

sólo Justa Palacios consigue demostrar lo que realmente es, una matrona de burdel, mientras que Soledad Ramírez luce más relajada que sus colegas por participar en un juego de simulación del cual es cómplice el fotógrafo. En las otras el malestar resulta visible; malestar físico y malestar simbólico, por la presencia de un representante del poder que las coacciona.

Así es que, como la palabra miente y la imagen engaña, la única forma de hacer que ambas digan la verdad es "leyéndolas" primero por separado para después confrontar sus respectivos discursos desde una perspectiva "pragmática".

II

Ahora ofreceremos un ejemplo de la situación contraria: mujeres que parecían prostitutas sin que necesariamente lo fueran.

Se toma como referente, en este caso, una colección de fotografías descubiertas por el investigador Ava Vargas, quien las recuperó en dos series separadas; luego de tener acceso a un primer conjunto, lo publicó en inglés bajo el título *La casa de citas. Mexican Photographs* (London, Quartet Books, 1986) y, después de adquirir el segundo lote, lo dio a conocer, añadiendo algunas tomas del anterior, en *La casa de citas en el barrio galante* (México, Grijalbo, 1991). Dado su indiscutible conocimiento técnico, Vargas pudo establecer que se trataba de una sola colección de placas "estereoscópicas, es decir imágenes impresas en vidrio, que eran colocadas dentro de un visor y observadas a través de dos oculares, de manera que ambas reproducciones crearan una sola fotografía en tercera dimensión". Su mirada experta le hizo saber que eran "estereotipos en vidrio de la misma casa y de las mismas muchachas" que posaron desnudas para el mismo fotógrafo. Únicamente actuó de manera precipitada al concluir que "las foto-



Foto tomada del libro: *La casa de citas en el barrio galante*, de Ava Vargas con prólogo de Carlos Monsiváis. CONACULTA-Grijalbo, 1991

grafías fueron tomadas en un burdel [...], y muestran a las mujeres que ahí trabajaban”.

Si, como él mismo declara en la “Introducción” a la segunda de las obras citadas, “todo está por averiguarse”, hubiera sido necesario demostrar, por una parte, que las mujeres fotografiadas eran prostitutas y, por otra, que el lugar

donde fueron realizadas las tomas era un burdel. A menos que la citada afirmación se base en un sofisma cargado de prejuicios morales del tipo “a) Toda mujer que posa desnuda es una prostituta; b) Todo lugar donde hay prostitutas es un burdel; luego c) Toda mujer que posa desnuda lo hace en un burdel”, la tarea que se impone es una “lectura” objetiva de las imágenes para aclarar si de ellas se puede inferir el oficio de esas mujeres y el uso dado a esa locación.

En cuanto al oficio, nada es más difícil de precisar a simple vista que la relación pecuniaria que se establece entre una prestadora de servicios sexuales y un cliente, lo cual constituye la esencia de ese modo de vida; también hay mujeres que se desnudan por una paga, sin necesidad de prostituirse, como lo puede atestiguar cualquier artista que —como se acostumbra desde el siglo XIX— emplee a modelos profesionales para desarrollar estudios de la figura humana al natural, e incluso se ha dado el caso de jóvenes formales, como la que posó para que el escultor Olaguíbel

modelara el original de la llamada Diana Cazadora, que acceden a desnudarse para contribuir a la realización de una obra de arte.

En segundo término, puesto que en la colección plausiblemente recuperada y estudiada por Vargas sólo aparecen cuerpos femeninos desnudos, no es posible concluir nada al respecto; queda, en cambio, la locación como único referente posible de que las fotografías fueron tomadas en un establecimiento de ese tipo. En el anterior inciso comenzamos por omitir el dato de que las mujeres retratadas eran prostitutas, para evitar que esa palabra mendaz distorsionara la “lectura” de las imágenes; ahora será conveniente hacer de cuenta que las engañosas figuras desnudas no aparecen en tres fotografías de *La casa de citas...*, aquí propuestas como objeto de análisis para determinar si realmente se trataba de un prostíbulo.

La foto 1 muestra un abigarrado conjunto de objetos decorativos, de los más diversos estilos, dispuestos por el fotógrafo contra toda “sintaxis académica”, más para crear un ambiente artificioso de lujo que para producir una composición equilibrada y naturalista. Lo más notable es que muchos de estos objetos están fuera de su sitio habitual, a menos que se trate de un bazar o una casa de empeños. Todo indica, en cambio, que es una estancia amplia y bien iluminada, de cuyo ajuar cotidiano deben haber formado parte sólo algunos de estos elementos: tal vez el sofá recto forrado de cuero, las pieles de animales usadas como tapetes y algunas de las estatuillas. El resto habrán sido tomados de otros espacios, como sería el biombo de alguna recámara, las sillas del comedor, el jarrón de alguna sala. Sin nada que sugiera intimidad y penumbra cómplices, esta habitación bien pudo haber formado parte de una mansión, quizás como despacho o salón de recepciones, pero nada —salvo la mujer desnuda— que la haga sospechosa de propiciar tratos venales.



foto 1 Foto tomada del libro: *La casa de citas en el barrio galante*, de Ava Vargas con prólogo de Carlos Monsivais. CONACULTA-Grijalbo, 1991

Si se pasa al examen de la foto 2, el contraste con la imagen anterior no puede ser más evidente. En medio del paisaje rural se abre paso una corriente de agua que forma, entre rocas, la cascada que anima el primer plano de la toma. Aquí el fotógrafo no ha añadido nada a la naturaleza, salvo el par de mujeres que, en pose forzada, miran a la cámara. Si se acepta que este sitio forma parte del mismo contexto del anterior, difícilmente podría demostrarse que un establecimiento tan típicamente urbano como la supuesta casa de citas pudiera estar enclavado en esa zona de ambiente bucólico. En cambio, la residencia campestre de un potentado sí podría combinar ambas características.

Estamos a un paso de demostrar que esta conjetura es la correcta. La foto 3 deja ver, a la izquierda de la cariátide tallada en el marco del espejo, una galería de fotografías domésticas sobrepuestas. Si se observa con atención, entre los alcatraces aparece una pareja de recién casados, más arriba un conjunto de retratos infantiles, como el de un niño con sombrero de charro y, en el extremo derecho, sendas imágenes de caballeros elegantemente vestidos. Uno de ellos, el de cabello y bigote blanco, puede ser reconocido como el hacendado e industrial Manuel Medina Garduño. Como prueba de ello se presenta la foto 4, un retrato al óleo del notable personaje, probablemente basado en esa fotografía, que forma parte de la galería de gobernadores



foto 2

Foto tomada del libro: *La casa de citas en el barrio galante*, de Ava Vargas con prólogo de Carlos Monsiváis. CONACULTA-Grijalbo, 1991

del Estado de México, en el palacio del Ejecutivo de la capital estatal.

De acuerdo con las historiadoras Patricia Luna Marez y María Eugenia Romero Ibarra, el señor Medina Garduño era propietario de la hacienda y fábrica de casimires de San Pedro Tejalpa, o del Molino, en el municipio de Zinacantepec, Estado de México. Había nacido el 2 de junio de 1852 y se graduó como ingeniero topógrafo el 3 de noviembre de 1874. La finca fue adquirida por su padre en

1868 y una vez que Manuel la heredó, con el fin de convertirla en "Negociación Agrícola Industrial de San Pedro" emprendió el aprovechamiento de las aguas del río de ese nombre, que señalaba el lindero a su propiedad, tanto para el riego como para mover un molino y una máquina trilladora, mediante un motor hidráulico de treinta caballos de fuerza. Entre 1896-1897 –siguiendo la información publicada por las citadas investigadoras– el industrial hacendado instaló una planta de luz y fuerza mo-

triz que, “de día daba servicio a la hacienda y fábrica y en la noche alimentaba el alumbrado público y el servicio doméstico de la ciudad”. La cascada que formaba ese río pudo haber sido el escenario para que las dos modelos de la foto 2 –una de ellas la misma que aparece junto a la efígie del ingeniero en la foto 3– posaran desnudas en una vista de la colección de Vargas.

En cuanto a las imágenes en interiores, se sabe –por las mismas autoras– que “la casa habitación del hacendado contaba con sala, despacho, cuatro recámaras, comedor [...] Al lado opuesto se encontraban: [...] cuatro recámaras para huéspedes, un despacho para la administración de la finca con antedespacho”. Algunas de estas habitaciones y despachos pudieron haber servido para ambientar la serie de desnudos descubierta por Vargas. El mobiliario, las pieles de animales usadas como tapetes y hasta piezas pictóricas, escultóricas y ornamentales, si bien representan a deidades del amor, denotan espacios de masculinidad, como se advierte en la foto 1.

Mas, ¿era el ingeniero Medina Garduño un libertino que ofreciese su negocio como locación para esta clase de puestas en escena? Difícilmente, pues a pesar de que hizo construir “un pequeño teatro, en cual se representaban obras escritas por el dueño”, y de que era “propietario del cine el Buen Tono”, no tenía edad para permitirse semejantes calaveradas. La fotografía delatora muestra los rasgos de un casi sexagenario, como casi lo era el hacendado e industrial cuando fue electo gobernador del Estado de México, en octubre de 1911, luego de lograr una mayoría absoluta de 70 mil 408 votos en un total de 136 mil 737 emitidos en los comicios locales de ese año. Pocos meses antes Francisco I. Madero había asumido el poder presidencial.

Personaje tan conspicuo de los negocios y de la política en el Valle de Toluca no debió tener tiem-

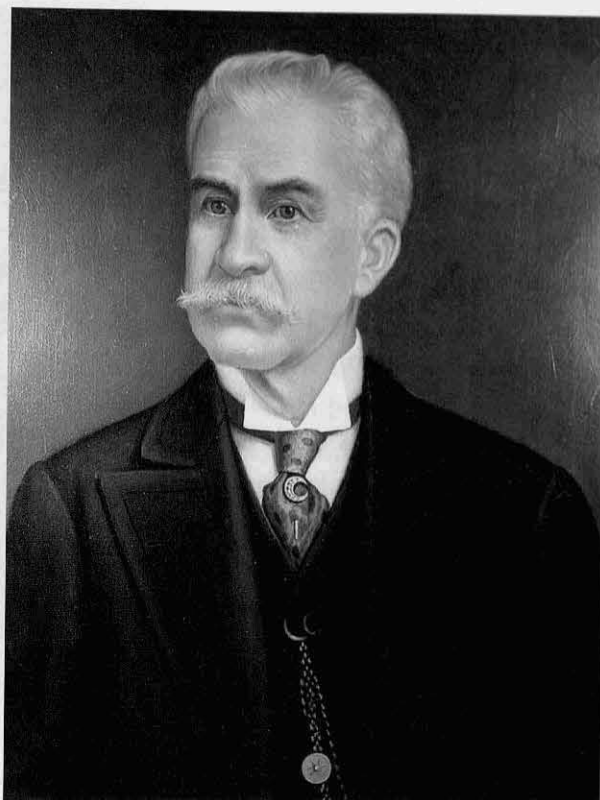


foto 4

po ni voluntad para arriesgar en esa forma su reputación y sus intereses económicos. En cambio su hijo Fernando sí estaba dispuesto a ello, pues como refieren dos amigos suyos, ambos cronistas del ayer toluqueño, Leopoldo Zíncúnegui y Ramón Pérez (Rape), el heredero de esa fortuna se metió a productor cinematográfico.

Artista platónico y bohemio de corazón [...] –refiere Zíncúnegui– Fernando, alegre y despreocupadamente, despilfarró los caudales que recibiera como herencia de su progenitor don Manuel Medina Garduño [...] Fernando costó los gastos de la película *Llamas de rebelión* en la cual actuó como galán joven. Esta cinta si no tuvo todo el éxito que era de desearse, sí marcó una fecha en la historia de nuestra incipiente cinematografía nacional [...]

Rape abunda en la información sobre la que a su parecer fue "sin lugar a dudas la película precursora del cine nacional en aquel año de gracia de 1919." Recuerda:

El argumento se refería a la Revolución mexicana y, como era natural, se hacía destacar en ella, la vida de nuestros hombres del campo y la del aristocrático hijo de un hacendado de polendas, dado al vicio y a la perdición [...] Fernando Medina aparecía en su papel de galán joven, acompañado de la señorita Isabel Ordóñez, hermosa empleada de gobierno, que lucía con donaire y gentileza y con cierta ingenua sencillez tan apartada de la artificiosa actuación de nuestras primeras estrellas. Junto con Chabela Ordóñez aparecían igualmente las estimadas señoritas Carmen Gutiérrez y Josefina Zepeda que bien podían, por su esmerada actuación, estar al lado de tantas celebridades (?) que llenan en la actualidad los sets de nuestros estudios vernáculos.

Este memorioso escritor anota también que la acción cinematográfica se desarrollaba en Zinacantan, en la Hacienda de San Pedro, propiedad de la familia Medina, en la Villa Ferrat por el rumbo del Paseo Colón, en la Hacienda de Atenco y en Metepec". No parece haber noticias de esta realización filmica en estudios sobre los orígenes del cine en México, pero Rape asegura que "se exhibió en Zitácuaro, Morelia, Zacatecas, Tampico, la ciudad de México y le produjo mucho dinero a un señor de apellido Martínez y que, aparte de recibir las ventajas del *film*, le cobró al bueno de Fernando algo más de cinco mil pesos.

Esta bien pudo ser la ocasión para que, con el pretexto del rodaje, el joven hacendado-actor se deshiciera de sus familiares y de la servidumbre de la

hacienda, lo que habría facilitado la sesión fotográfica de "desnudos artísticos" con la entusiasta participación de las no tan candorosas aspirantes a estrellas de la pantalla. No hay manera de probar lo anterior sin una investigación más profunda, que implicaría localizar una copia de *Llamas de rebelión* para identificar las locaciones y los rostros de las actrices que formaron parte del elenco. ¿Serían algunas de ellas las que posaron desnudas, en la Hacienda de San Pedro, para la colección descubierta por Vargas? Hay, ciertamente, un indicio que permitiría identificar al fotógrafo. Apunta este avezado y —a pesar del deslizo que comentamos— atendible investigador:

El misterioso autor de este trabajo aparece furtivamente en un espejo; pero, como decía al principio, no contamos con ningún dato concreto que nos permita descubrir su identidad. Firmó algunas de las fotografías con las iniciales JB y JBG, pero no hay ningún registro de algún fotógrafo o estudio que trabajara profesionalmente bajo estas iniciales en el México de aquella época. Además, el formato usado para la serie entera no era popular entre los fotógrafos comerciales; la placa estereoscópica de 6 x 13 cm estaba más difundida entre los aficionados que tomaban muy en serio su pasatiempo.

Podemos eliminar, de entrada, a Ernesto y Eduardo Alva (hijos de Daniel, de quien se dieron referencias en el artículo anterior), fotógrafos profesionales establecidos por entonces en Toluca, aún siendo probable que realizaran por esa época trabajos del mismo tipo, pues sus iniciales no coinciden con las de este misterioso artista, como tampoco corresponden las de Luis Santa María, fotógrafo además de autor del argumento en que se basaba *Llamas de rebelión*. Pero uno de los actores se llama-



Foto tomada del libro: *La casa de citas en el barrio galante*, de Ava Vargas con prólogo de Carlos Monsiváis. CONACULTA-Grijalbo, 1991

ba Jesús Bravo, y Rape comenta la "estupenda fotografía en que Jesús Bravo en una parte de la película daba una vuelta completa con el caballo, en caída aparatosa, en la que nada había de truco ni artificio". La anécdota sólo nos da a conocer la habilidad de Bravo como jinete, y nada nos dice acerca de que fuese aficionado a la fotografía (es imposible que se hubiera fotografiado a sí mismo), pero sus iniciales empantan significativamente con las de la rúbrica.

No es propósito de este artículo ahondar en el estudio sobre *Llamas de rebelión*. Simplemente, la sospecha razonable de que los desnudos fotográficos descubiertos y reproducidos por Ava Vargas no hayan tenido como escenario un *prostíbulo* sino una hacienda-factoría, y de que las *prostitutas*, supuestas habitantes de esa "casa de citas en el barrio galante", fuesen simples aspirantes a actriz, pone de manifiesto las trampas que tiende al ojo contemporáneo un imaginario colectivo: el de la *prostitución*. Las cosas podrían no ser lo que parecen y aun miradas tan sagaces corren el peligro de sucumbir ante el engaño. Si las profesionales del comercio erótico no lo pare-

cían, las que sí lo parecían, ¿eran por fuerza representantes del oficio más viejo del mundo?

Quedaría por resolver una última cuestión, relativa a lo que quiso comunicar este estrafalario fotógrafo aficionado, porque es indiscutible que en la foto 3 acumuló una serie de indicios reveladores. En primer lugar, el mismo espejo donde se refleja la espalda de la modelo nos devuelve la imagen del operador, oculto detrás de su aparato en el momento de accionar el mecanismo; en segundo término, ha hecho figurar en la toma un conjunto de fotografías que

harían reconocible el sitio para cualquiera que conociese a la familia Medina Garduño. Estos signos pueden ser considerados *interpretantes* para un cierto *intérprete* capaz de descifrar su contenido. Probablemente se haya querido probar varias cosas: a) que las tomas fueron hechas en la hacienda de San Pedro Tejalpa; b) que no era un montaje de laboratorio, puesto que el fotógrafo aparece en el espejo, y c) que el estilo de vida de los grandes terratenientes incluía esta clase de lujos.

Perdidas esas claves de interpretación con el paso del tiempo, las fotografías han pasado a ser "leídas" en un sentido distinto al que tenían cuando fueron producidas. Pero de ello no podría acusarse al artista de la lente sino al imaginario colectivo, aún persistente, de la *prostitución*. ♣



SOCIEDADES DE CONVIVENCIA ENTRE LA TOLERANCIA SIMULADA Y LOS DERECHOS PLENOS

Javier Bañuelos Rentería
Isaac García Venegas*

Padre, madre e hijos juntos conviviendo en un mismo espacio es una imagen que no refleja ya los diferentes tipos de hogar que registra el mundo a principios del siglo XXI. Al aumento de los divorcios y de los casos de madres solteras hay que agregar, en este proceso de diversificación, el crecimiento del número de hogares formados por parejas del mismo sexo.

En la ciudad de México el pasado 4 de julio la Asamblea Legislativa del Distrito Federal (ALDF) prefirió posponer la discusión y en su caso aprobación de una iniciativa de ley que busca el reconocimiento jurídico de relaciones de convivencia distintas a la familia nuclear. En dicha iniciativa se contempla la unión de personas del mismo sexo, tengan o no trato sexual, sostengan una relación amorosa o bien sean amigos solidarios; también contempla a los grupos que deciden vivir bajo un mismo techo y que mantienen una relación de convivencia y ayuda mutua. El recurso utilizado fue una moción suspensiva, presentada al pleno por la fracción parlamentaria del Partido Acción Nacional, defendida por el Partido Revolucionario Institucional y, en última instancia, avalada por el Partido de la Revolución Democrática al no participar en la votación tres de sus diputados.

El 26 de abril del 2001 la diputada local Enoé Uranga presentó ante la ALDF la iniciativa de Ley de Sociedad de Convivencia. En ese momento, comenzó

una batalla pública por el reconocimiento legal de las formas de convivencia distintas al matrimonio o concubinato que de hecho existen en la ciudad de México, incluidas por supuesto las del mismo sexo. Varios elementos favorecieron este paso decisivo. Uno de ellos es el amplio movimiento a favor de los derechos humanos que se vive en todo el mundo y que condena cualquier tipo de discriminación a los individuos por su orientación sexual. En este sentido, es necesario reconocer que de haber sido aprobada la iniciativa, la ciudad de México se habría colocado a la altura de países vanguardistas con respecto a este tema, como lo son Alemania, Dinamarca, Finlandia, Francia, Holanda, Hungría, Islandia, Noruega, Suecia, Brasil y algunas regiones o provincias de Canadá y España.

No obstante, fue la fuerza y organización del movimiento lésbico-gay en la ciudad de México lo que logró articular un amplio espectro ciudadano que participó en la elaboración de la propuesta. Tal vez esta iniciativa sea una de las pocas que cambió cualitativamente el proceso legislativo tradicional de este país: surgió del trabajo consensuado de más de doscientas agrupaciones civiles —incluidos juristas, académicos e intelectuales— y, sólo entonces, se presentó en el órgano legislativo para su discusión y aprobación. De aquí que las sociedades de convivencia cuenten con un fuerte respaldo entre la ciudadanía, como lo demuestran los diversos actos públicos que se realizaron para apoyar la iniciativa (mítines, conferencias, coloquios, marchas, etcétera).

* Editores de la revista *Universidad de México*



Sin embargo, ni el reconocimiento mundial de los derechos humanos ni la fuerza y organización del movimiento lésbico-gay hubiesen bastado de no existir una diputada local que abiertamente asumiera ser lesbiana y estuviese dispuesta a defender tal iniciativa en cuanto foro social fuese necesario. Este hecho en sí mismo habla ya de un cambio importante en el ámbito legislativo mexicano. Aun cuando al interior de los órganos de representación popular existen individuos de orientación sexual diversa (lo mismo homosexuales que heterosexuales y bisexuales), tal circunstancia no se asume públicamente.

La mayor de las veces la actitud de los diputados con respecto a temas de esta índole no pasan de ser meramente testimoniales, "políticamente correctos" o francamente oportunistas. Un ejemplo claro de lo anterior es lo que sucedió con el diputado perredista Armando Quintero en diciembre del año 2000, cuando fungía como coordinador de la fracción parlamentaria del PRD y como presidente de la Comisión de Gobierno de la ALDF. En aquel entonces Quintero afirmó que su partido tenía una iniciativa para legalizar las "uniones solidarias" entre personas del mismo sexo. Pocos días después, el vocero de su fracción, Alejandro Sánchez Camacho, negó que existiese entre sus compañeros consenso al respecto. Así, pues, las "uniones solidarias" no pasaron de ser una declaración propia de los tiempos navideños, un testimonio más del uso de la palabra frente a los medios de comunicación con un fin distinto al declarado.

II

Aunque entre la opinión pública el debate sobre las sociedades de convivencia se centra fundamentalmente en el reconocimiento jurídico de uniones entre personas del mismo sexo, la iniciativa va más allá de esto. Como lo señala el coordinador

de la Red Ciudadana a Favor de las Sociedades de Convivencia, Francisco Lagunes, una de las virtudes de esta propuesta es que los homosexuales reconocieron y asumieron la defensa de personas que viven juntas por motivos diferentes a los suyos. Sin embargo, a menudo la propuesta de sociedades de convivencia es desvirtuada y se omiten sus bondades. Uno de los argumentos más utilizados para descalificarla es decir que en los hechos es una especie de "matrimonio homosexual", algo que de ninguna manera contempla la iniciativa.

La propuesta de Ley de Sociedad de Convivencia busca "reconocer los efectos jurídicos de aquellas relaciones en las que no necesariamente exista trato sexual, sino sólo el deseo de compartir una vida en común basada en auténticos lazos de solidaridad humana, de comprensión mutua y apego afectivo". De acuerdo a la iniciativa, los interesados en crear una sociedad de este tipo, ya sean del mismo o de diferente sexo, deben manifestar su consentimiento por escrito dando origen así a un acto jurídico. Los requisitos que deben cumplir los integrantes son: tener capacidad jurídica plena, vivir en un hogar común, con voluntad de permanencia y ayuda mutuas. Por "vida en común" se entiende no sólo el que dos personas habiten una vivienda, sino que haya entre ellos una convivencia en la que compartan derechos y obligaciones. Se establece que cuando esta interacción se interrumpe por un periodo de tres meses sin causa justificada, la sociedad puede darse por terminada. En cuanto a la "voluntad de permanencia" se considera que los solicitantes deben manifestar una intención de estar juntos de manera constante. Por último, la referencia a la "ayuda mutua" tiene que ver con la "necesaria solidaridad" a la que deben comprometerse los convivientes. Lo más importante es que con esta forma jurídica se generan derechos de alimento, casa, vestido, gastos médicos, sucesión y tutela legítima.

III

Una vez presentada formalmente ante la ALDF y turnada a las comisiones unidas de Derechos Humanos y de Estudios Legislativos y Prácticas Parlamentarias para su dictamen, la reacción en algunos sectores sociales profundamente conservadores no se hizo esperar. La tónica ha sido la misma a lo largo de estos diecisiete meses: la desinformación, la descalificación moral y la amenaza de utilizar métodos inquisitoriales. Rocío Gálvez, la presidenta del Comité Nacional Pro Vida, afirma que esta iniciativa en realidad pretende disfrazar el matrimonio de personas del mismo sexo y que su intención a largo plazo es hacer posible la adopción de niños por parte de parejas homosexuales. Precisamente por eso considera a las sociedades de convivencia una amenaza directa a la familia. De manera categórica afirma que su organización está dispuesta a realizar una campaña de voto "informado" y "responsable" hacia la población para que sepa qué diputados y partidos "destruyen" a la familia y cuáles "la protegen".

En este intento de estigmatizar a los representantes populares, coincide el presidente de la Unión Nacional de Padres de Familia, Guillermo Bustamente Manilla. De aprobarse la iniciativa amenaza con realizar una campaña en la que distribuirán cartelones con las fotografías, nombres y partido al que pertenecen los diputados que la apoyen para que la sociedad ejerza un voto de castigo en las próximas elecciones del 2003. Para el presidente de la UNPF las sociedades de convivencia no sólo atentan contra la familia sino que son "antinaturales" y las equipara con otras "acciones que lastiman la sana convivencia de la sociedad" como son la "contaminación, la corrupción y la ofensa".

Lo grave de estas posturas es que se reproducen en medios de comunicación que por su alcance pueden llegar a provocar reacciones de considerable envergadura. Por ejemplo, en la página electrónica



Foto: Óscar Sánchez Gómez, del ensayo: *Recintos: retratos de parejas gays, lésbicas y transgénicas*, FONCA, 1999.

de *El Informador* (elinformador.com) los editores sostienen que promover "desde los poderes públicos, so pretexto de pluralismo democrático un tratamiento político y jurídico preferencial a una escasa minoría es un signo de dictadura ideológica". Y rematan: "La pregunta que se antoja: ¿se deben otorgar 'derechos especiales' a los homosexuales?, ¿no habría también que legalizar las uniones incestuosas o poligámicas para evitar su discriminación?".

Como bien lo señala Gilberto Rincón Gallardo, parte del problema reside en la frecuente confusión que existe entre los valores morales de cada uno y los que deben ser principios legales e institucionales de la sociedad. Por este motivo, y con toda razón, tanto Gallardo como Uranga ven en las sociedades de convivencia una prueba para el laicismo del Estado mexicano: laicismo frente a una moral que se pretende universal. Pero éste tan sólo es una parte del problema.

IV

La otra parte del problema no es la confusión sino la imposición de numerosos intereses políticos sobre propuestas cuidadosamente elaboradas por la ciudadanía. Ni para el presidente del Tribunal Superior

de Justicia del Distrito Federal, Luis González Alcántara y Carrancá, ni para el presidente de la Comisión de Derechos Humanos del Distrito Federal, Emilio Álvarez Icaza, la iniciativa tiene problema legal alguno. Sin embargo, el 4 de julio pasado, en una sesión extraordinaria plagada de irregularidades, el pleno de la Asamblea Legislativa aprobó una moción suspensiva por medio de la cual el dictamen se regresó a las comisiones correspondientes para su reelaboración y para que, de ser posible, se vuelva a presentar en el periodo que comienza en este mes de septiembre.

Mucho más grave que las reacciones conservadoras de ciudadanos confusos que están convencidos de poseer la única moral válida, es el proceder parlamentario de los diputados locales. Durante quince meses la iniciativa fue prácticamente congelada por una constante falta de quórum en las comisiones encargadas de elaborar el dictamen. Después, una moción suspensiva la regresó a ese mundo de la inmovilidad a pesar de que cinco días antes representantes de todas las fracciones parlamentarias reconocieron "en primera instancia" el "procedimiento de la dictaminación". ¿Qué sucedió?, ¿cómo explicar esta actitud?, ¿a qué obedecen las decisiones de los diputados que un día manifiestan su apoyo y al día siguiente lo retiran, como lo hizo el diputado panista, Francisco Solís, con las sociedades de convivencia?

No es un gran secreto para los ciudadanos que la tradicional cultura política de los legisladores casi siempre carece de un diálogo efectivo con sus representados. Su aparente desidia para con ciertos temas y propuestas, tiene su verdadera explicación en la deliberada intención de tratar únicamente aquello que a su leal entender les sea redituable política o electoralmente, aquello que les permita continuar dentro de la clase política. Evidentemente, las sociedades de convivencia parecen no ser redituables, sobre todo cuando soplan los vientos de canonizaciones y apariciones milagrosas.

Así las cosas, el dictamen sobre la iniciativa presentada por la diputada Uranga llegó al pleno de la ALDF precedida de nubarrones. Al parecer, la necesidad de darle cauce al dictamen de otra iniciativa, la de la Ley de Transporte y Vialidad —en la que se reglamentan marchas y plantones—, obligó a dar paso al dictamen de la iniciativa de las sociedades de convivencia. Después de todo, ambas iniciativas se habían presentado el mismo día (26 de abril de 2001) y resultaba prácticamente imposible abordar la una sin la otra. Esta circunstancia, no el amplio apoyo ciudadano a la propuesta, definió las posturas de los tres partidos principales en la ALDF.

Inicialmente tanto el PRD como el PRI y el PAN intentaron llegar a un acuerdo que les fuera favorable a sus intereses: no aprobar la Ley de Transporte y Vialidad ni la Ley de Sociedad de Convivencia. Al Partido de la Revolución Democrática le convenía la primera postura: de ese modo el jefe de Gobierno no estaría obligado a aplicar una ley que le provocaría un gran desgaste político; al Partido Acción Nacional y al Revolucionario Institucional les interesaba la segunda postura por diferentes razones: a unos por convicción y a otros por la visita papal.

Esto generó incertidumbre y contradicciones en el interior de los partidos. La moción suspensiva al dictamen de las sociedades de convivencia se gestó en estas condiciones. Al final no hubo acuerdo entre las fracciones parlamentarias y absolutamente todo se volvió confuso. La Ley de Transporte y Vialidad se aprobó y con un solo voto de diferencia (31 a favor y 30 en contra) la iniciativa de Ley de Sociedad de Convivencia se regresó a las comisiones dictaminadoras. El enojo de la diputada Uranga y de todo el movimiento social que dio origen a la propuesta es justificado: se quedaron a dos votos de cruzar la frontera entre una tolerancia simulada y los derechos plenos que deben gozar todos los ciudadanos mexicanos, particularmente en una ciudad que ha

reconocido los derechos de las mujeres, los niños y las niñas, los y las jóvenes, y los adultos mayores. Lo paradójico es que esos votos necesarios correspondían a tres diputados perredistas: dos de ellas no llegaron a la sesión y otro simplemente no ejerció su derecho al voto en ningún sentido...

V

En definitiva los vientos papales y el moralismo romo que impera en buena parte de la sociedad mexicana, abollaron la laicidad obligada del órgano legislativo local. Cada uno de los 31 diputados (todos ellos panistas y priistas) que votaron a favor de la moción suspensiva promovida por el diputado Solís, recibieron una felicitación del obispo emérito de Nezahualcóyotl, José Melgoza. A partir de ese 4 de julio la iglesia pudo respirar tranquila: no recibirían al papa con "interpretaciones torcidas de la facultad de propagación que le dio Dios a los hombres", como dijo Melgoza. La visita del representante del Vaticano volvió poco favorable el ambiente para temas considerados delicados por la moral católica. Tan fue así que incluso "El crimen del padre Amaro" tuvo que ceder a esta presión "invisible": su estreno se pospuso. Tampoco era conveniente recibir al papa con una película que por alusión pone el dedo sobre la llaga de los recientes escándalos de abusos sexuales de numerosos eclesiásticos católicos en todo el mundo.

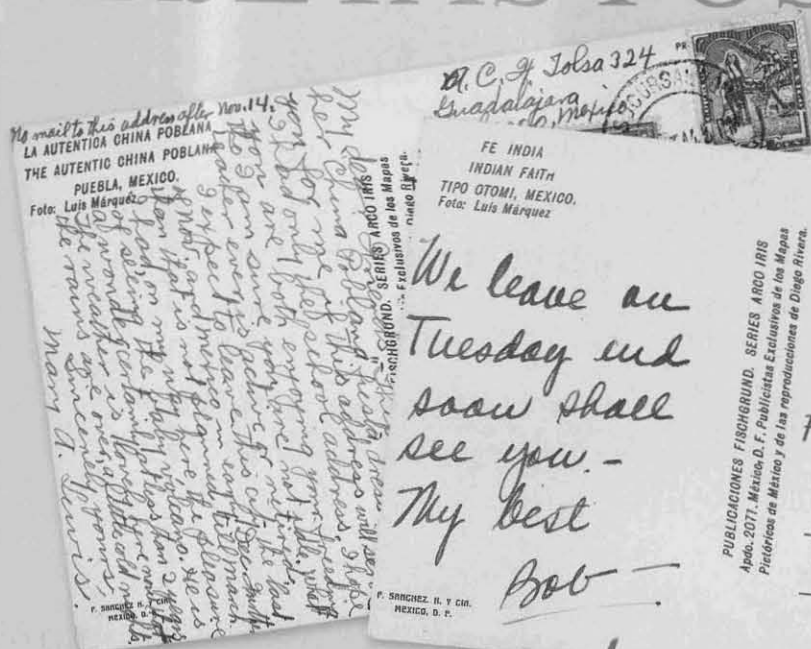
Pero si bien los "tiempos mejores" llegaron para la película después de la visita papal, parece difícil que lleguen para las sociedades de convivencia. Otros vientos comienzan a soplar con intensidad: los de las candidaturas y la búsqueda del voto ciudadano. Los análisis de tendencias, las encuestas para definir estrategias, los compromisos, todo ello va configurando un escenario que difícilmente podrán remontar las sociedades de convivencia. Sin embargo, los diputados le deben a la sociedad un debate de fondo, sin máscaras o artificios legales de por medio.



Foto: Óscar Sánchez Gómez, del ensayo: *Recintos: retratos de parejas gays, lésbicas y transgénéricas*, FONCA, 1999.

El amplio movimiento ciudadano que dio origen a la propuesta es testigo privilegiado —si es que así se les puede llamar— de una extraña lógica política que hasta hoy todavía impera en nuestro país: lo que se oculta no se ve, lo que no se ve no existe, lo que no existe no se nombra, y lo que no se nombra sencillamente no es importante. Tan sólo habría que recordarles a los diputados que también lo que no se nombra da pábulo para el abuso, la descalificación y la denigración cotidianos, y que, al mismo tiempo, es precisamente en lo cotidiano en donde las sociedades se revolucionan de manera lenta y silenciosa. Verlo requiere de una mirada fina que no se deslumbré con los grandes reflectores. La igualdad jurídica y plena de todos, absolutamente todos los ciudadanos, sigue siendo un tema para "tiempos mejores", para cuando "la primavera llegue", para cuando las instancias de decisión decidan ver y nombrar lo que existe. ¿Será que ese tiempo llegará pronto? ♣

EL ESTILO MÁRQUEZ TARJETAS POSTALES



M. C. 9 Jolsa 324
Guadalupe, Mexico

FE INDIA
INDIAN FAITH
TIPO OTOMI, MEXICO.
Foto: Luis Márquez

We leave on
Tuesday and
soon shall
see you. -
Thy best
Bob

PUBLICACIONES FISCHGRUND, SERIES ARCO IRIS
Apdo. 2071, México, D. F. Publicistas Exclusivos de los Mapas
Pictóricos de México y de las reproducciones de Diego Rivera.

Susan Frost
Francisco Montellano



Luis Márquez Romay (1899-1978), fotógrafo activo a lo largo de cinco décadas, obtuvo sus mayores reconocimientos artísticos durante los años treinta. Influenciado de manera muy importante por la "visión" cinematográfica de la época, también participó de las tendencias mexicanistas que el Estado marcó como una misión cultural en el México posrevolucionario. Engolosinado con las diferentes regiones del país —es famosa su colección de trajes típicos, completos y rigurosamente auténticos— viajó por todo el territorio nacional levantando el documento vivo de nuestro mosaico racial.

La exaltación de los supuestos valores reconocidos como mexicanos encuentra en Márquez el "instrumento" ideal para promoverlos por el mundo. Preocupado constantemente por vindicar lo nuestro, Márquez no duda en confirmar osadamente la señalada aportación de los artistas nacionales, en especial de los fotógrafos; según él, para descubrir el paisaje mexicano:



Es ya tiempo de afirmar que en México hemos habido algunos que nos hemos preocupado por dar a conocer las cosas de México, no sólo aquí sino también en el extranjero.

Márquez fue reconocido en vida, tanto por su colaboración en la película *Janitzio*, de la que fue argumentista e impulsor para su buena realización, como de una fotografía, una foto fija, "Los Patriarcas", que después fue premiada e identificó al autor con el sobrenombre de "El Patriarca" en alguna nota periodística:

Condecorado como un mariscal: Cuatro medallas y dos diplomas de honor ganados en exposiciones mundiales..., y con el gran gusto de haber ayudado a documentar a Walt Disney para la película *Piñata* y a Fitzpatrick para *Viajes narrados*,... (además) que en estos momentos en la oficina de correos siguen de moda su india yacalteca y su india tehuana en los timbres de a centavo.



En el año 43, el fotógrafo-mexicanista obtiene un nuevo reconocimiento: "En estos momentos, nos dice un reportero del *Excélsior*, recorre los 48 estados del vecino país su victoriosa fotografía *Los Patriarcas*".



Madre indígena



Tipo de indias Otomí del estado de México

Patriotero hasta la saciedad y generador a su vez del mismo mal, promotor incansable de las virtudes nacionales, Márquez se topa con el éxito gracias a sus fotografías, definitivamente folclóricas, con un estilo que transita del clásico al barroco esperpéntico representando a la belleza mexicana. Paradójico en extremo, Márquez, por no dejar duda de sus pretensiones, es capaz de todo: si un modelo de cine hollywoodense le sirve para ilustrar lo auténticamente mexicano, mayor el acierto.

Márquez recurre a todos los medios a su alcance para difundir las bellezas nacionales.



Desde luego el cine fue su prioridad, pero también las revistas, los libros y las tarjetas postales. Con éstas últimas recupera la técnica iniciada por los impresores de tarjetas de fines del siglo XIX y principios del XX y colorea sus imágenes fotográficas para después circularlas como postales. Cabe mencionar que las grandes compañías comercializadoras de película fotográfica en México, Kodak y Agfa, introduje-

ron la variante en color en la década de los treinta y cuarenta, pero aquí no fue utilizada por los fotógrafos sino hasta una década después. Así, Márquez en alianza con Editorial de Arte de Eugenio Fischgrund –que merece mención aparte y quién también editó en formato de postales acuarelas de C. X. Carlson, F. Lugo y Rafael Martínez; los frescos de José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros; la pintura de Miguel Covarrubias; serigrafías de los bailes regionales de México y la serie de artes populares y mapas pictóricos de Miguel Gómez Medina, entre otras– lanza al mercado la serie “Arco Iris”, que consta de 100 postales numeradas consecutivamente con sus fotografías de tipos y lugares de México. La verdadera china poblana, El huichol, El típico peón, tipo mestizo de Yucatán, El vendedor de piñatas en el Distrito Federal, La fe india, La muchacha de Huautla, El guardia y Tipo de Huautleca (*Belle and Bells of Mexico*, la tituló en inglés) por



mentar algunas, conforman un conjunto de temas tradicionales que muchos fotógrafos explotaron hasta el exceso en los años prerrevolucionarios.

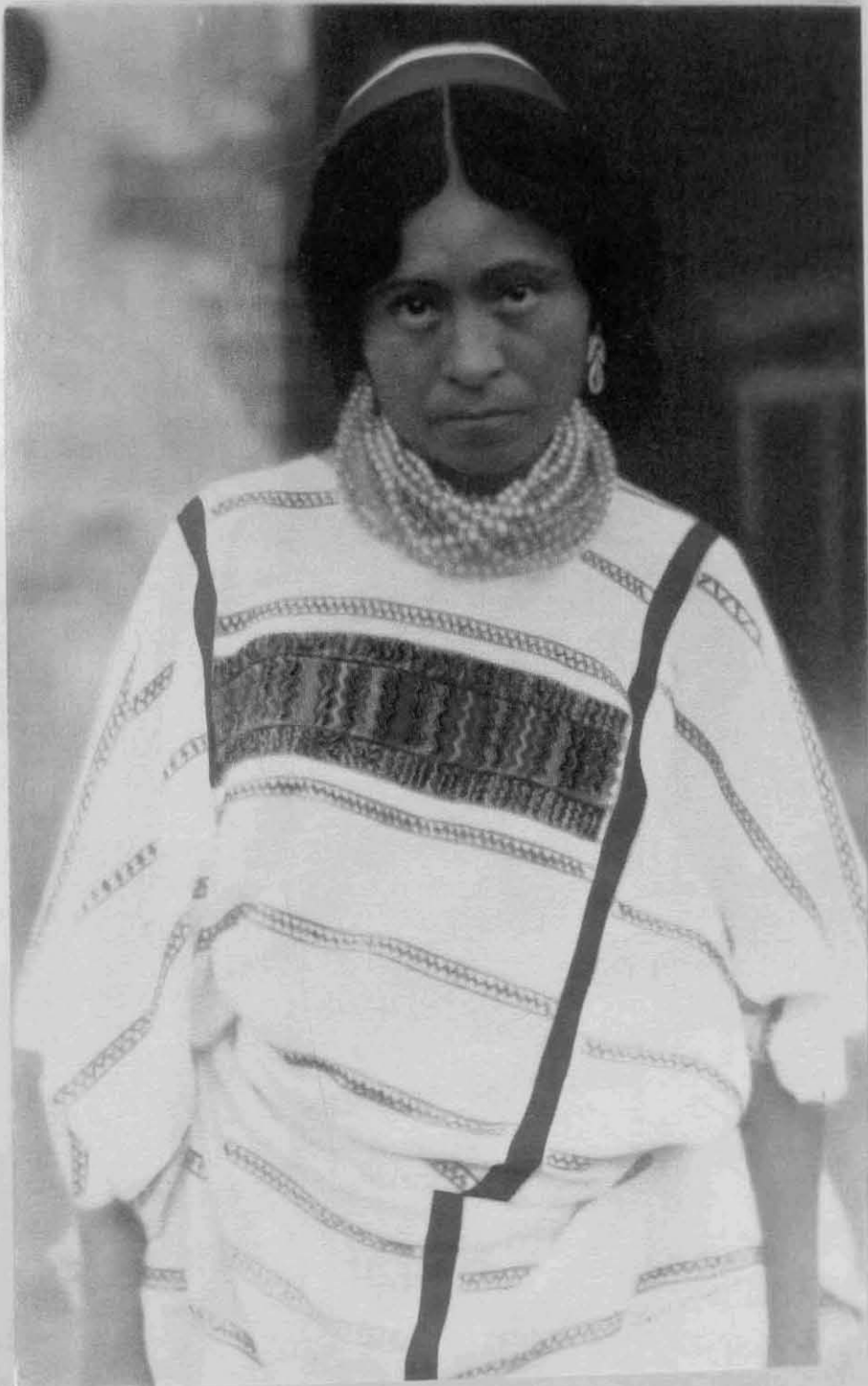
Conforme al criterio que patentó la casa Fischgrund, la inclusión del color llamaba poderosamente la atención en el blanco y negro preponderante en la fotografía. Hasta este punto, la forma se identificaba con la cosa pero con Márquez, la práctica destruiría el principio. En efecto, en el caso de las postales, el artista, como siempre excesivo y hasta cierto punto chocante, decide no apegarse a la imagen original –una fotografía real– y añade con la coloración un elemento más fantasioso, si cabe, de lo auténticamente mexicano.



Tipo india del estado de México



Tipo Huichol



Tipo de india Trique. Edo de Oaxaca



El regreso al pueblo



Canastas de Toluca



Tipo de mestiza de Yucatán



Vendedor de canastas



Carreta típica



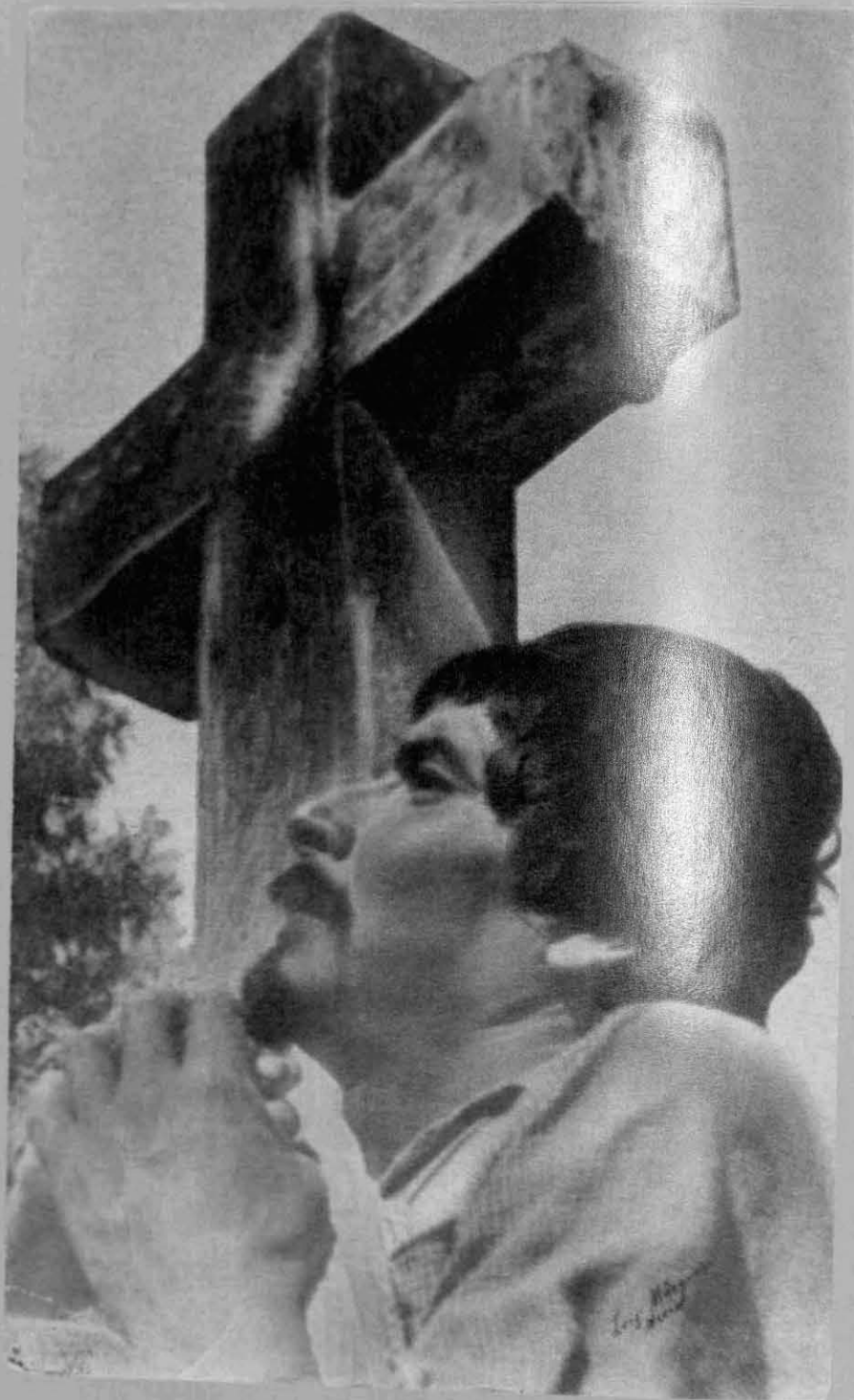
Típico pescador del lago Pátzcuaro



Telas mexicanas



Tipo de cantador del Distrito Federal



Fe india

Susan Frost es coleccionista de postales y especialista en Hugo Brehme.
Francisco Montellano es investigador independiente de historia de la fotografía.

LA CALLE DE LA INFANCIA DE MANUEL BANDEIRA

Nota y versiones al español: Alberto Paredes*

Quiero ofrecer a los lectores de la revista de la Universidad un viaje, por fuerza entrañable y dolido, a la infancia. El brasileño Manuel Bandeira (1886-1968) es quien vuelve, con su prosa y su verso a la calle de sus primeros días. El poema pertenece a un libro significativamente titulado *Libertinagem* (1930) y la prosa fue redactada cuarenta años después, justo para desplegar el paisaje emocional que proveyó aquel poema.¹

Manuel Bandeira es conocido en nuestra lengua por los lectores que frecuentan la poesía. Su lirismo es un delicado equilibrio entre lo cotidiano y lo espiritual; su registro abarca el verso libre —coloquial e introspectivo— y las formas métricas convencionales, que resuelve con fino oído. *Saudade* —esa palabra que cifra un sentimiento intraducible, en el que hemos de incorporar tristeza, claro, pero también serenidad, sensualidad y sosiego: una nostalgia que se acaricia, un extrañamiento que despierta el sabor de una experiencia sensual. En fin, el poeta es de Recife, una bella ciudad del nordeste brasileño, cruzada por su río Capibaribe, que sería para siempre la seña de la infancia. Sólo vivió en ella desde su nacimiento hasta los cuatro años, y, nuevamente,

... de los seis a los diez años; en esos cuatro años de residencia en Recife, con pequeños veraneos en los alrededores — Monteiro, Sertãozinho de Caxangá, Boa Viagem, Usina do Cabo— se construyó mi mitología, y digo mitología porque sus tipos, un Totônio Rodrigues, una doña Aninha Viegas, la negra Tomásia, vieja cocinera de la casa de mi abuelo Costa Ribeiro, tienen para mí la misma consistencia heroica de los personajes de los poemas homéricos. La calle de la Unión, con sus cuatro cuadras adyacentes delimitadas por las calles de la Aurora, de la Saudade, Formosa y Princesa Isabel, fue mi Troya; la casa de mi abuelo, la capital de ese país fabuloso. Cuando comparo esos cuatro años de mi infancia con cualquiera otros cuatro años de mi vida de adulto, me sorprende del vacío de estos últimos ante la densidad de aquella fase lejana.²

Vayamos, pues, a la calle de la infancia.

Evocación de Recife

Manuel Bandeira

RECIFE

No la Venecia americana

No la Mauritssatd de los armadores de las Indias

/de Occidente

No el Recife de los aboneros

Tampoco el Recife que aprendí a amar después...

Recife de las revoluciones libertarias

Sino el Recife sin historia ni literatura

Recife sin nada más

Recife de mi infancia

Calle de la Unión donde jugaba al chicote-quemado

/y rompía los vidrios de la casa

/de Doña Anita Viegas

Toño Rodrigues estaba muy viejo y usaba

/quevedos en la punta de la nariz

Después de cenar, las familias ocupaban la

/banqueta con sillas, chismes, amoríos, risas

Jugábamos a media calle

Los niños gritaban:

¡Conejo sal!

¡No sale!

A lo lejos las suaves voces de las niñas politonaban:

Dame una rosa rosal

Clavel dame un botón

(Cuántas de ese rosal

Habrán muerto en botón...)

De pronto

En el fondo de la noche

una campana

un adulto decía:

¡Fuego en San Antonio!

* Doctor en Letras. Profesor visitante en la Universidad de Sao Paulo

Otro contradecía: ¡San José!
Toño Rodrigues siempre creía que era en San José.
Los hombres se ponían el sombrero salían fumando
A mí me daba rabia ser chico porque no podía ir a
/ver el incendio

Calle de la Unión...
Eran tan bellos los nombres de las calles de mi
/infancia

Calle del Sol
(Me da miedo que hoy se llame del Lic. Fulano de
Tal)

Detrás de la casa quedaba la Calle de la Saudade...
...donde íbamos a fumar a escondidas
Del otro lado estaba el muelle de la Calle de la
/Aurora...
...donde íbamos a pescar a escondidas

Capiberibe
-Capibaribe
Allá lejos el sertoncito de Caxangá
Baños de paja
Un día vi una muchacha desnudita en el baño
Quedé inmóvil el corazón retumbando
Se rió
Fue mi primera iluminación

¡Crecida! ¡Las crecidas! Barro buey muerto árboles
destrozados remolino desapareció
Y en los pilotes del puente del ferrocarril los
/campesinos temerarios en jangadas
/de plátano

Novenas
Carreras de caballos

Me recosté en el regazo de la muchacha y comenzó
/a acariciar mis cabellos

Capiberibe
-Capibaribe

Calle de la Unión por la que todas las tardes
/pasaba la negra de los plátanos con su
/vistoso chal de colores brillantes
Y el vendedor de cucuruchos de caña
O de maní
que se llamaba maní-maní y no era tostado
/era cocido

Recuerdo todos los pregones:
Huevos frescos y baratos
Diez huevos por un real
Fue hace mucho tiempo...

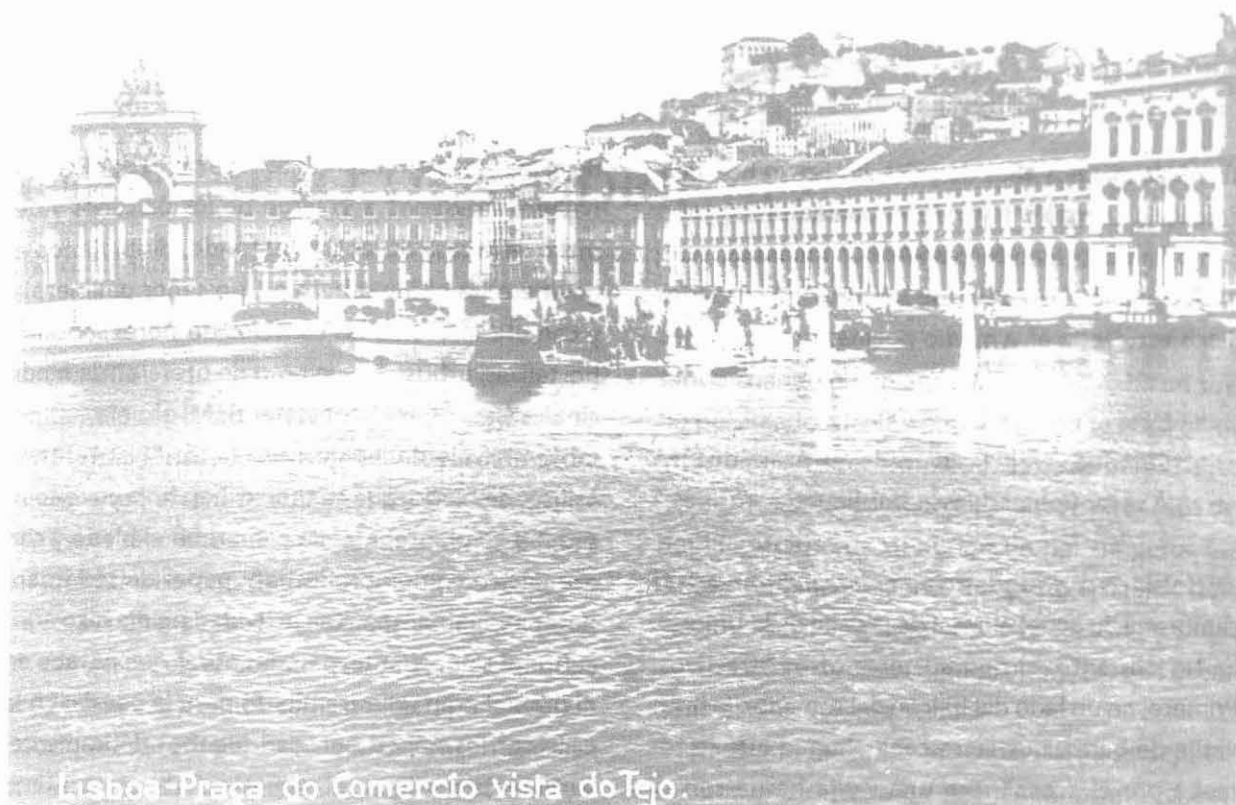
La vida no me llegaba por los diarios ni por los
/libros
Venía de boca del pueblo en la lengua equivocada
/del pueblo
Lengua correcta del pueblo
Pues él es quien habla sabroso el portugués del
/Brasil

Mientras que nosotros
Lo que hacemos
Es remedar
La lusitana sintaxis
La vida con tantas cosas que no comprendía
Tierras que ignoraba dónde estaban
Recife...

Calle de la Unión...
La casa de mi abuelo...
¡Nunca pensé que se acabara!
Todo aquello parecía impregnado de eternidad

Recife...
Mi abuelo muerto.
Recife muerto, Recife bueno, Recife brasileño
/como la casa del abuelo

[1925³]



El Quintal⁴

Manuel Bandeira

¿QUÉ ES UN QUINTAL? Abro mi viejo diccionario Morais, mi viejo y querido Antônio De Morais Silva y leo esta definición: "Es, en la ciudad o villa, un pedazo de tierra amurallada con árboles frutales", etcétera.

No era eso lo que llamábamos quintal en casa de mi abuelo materno, en Recife, en la casa de la Calle de la Unión que canté en un poema. Veamos entonces lo que dice el Aulete⁵ en la entrada "quintal", a la letra: "Porción de terreno contiguo a la casa habitación, con huerta y jardín." Mejor, es decir, se acerca más a lo que llamábamos quintal en la casa del abuelo. Interroguemos la etimología, recurramos al *Dicionário Etimológico* de Antenor Nascentes. He aquí la entrada:

Quintal 1. (horto): del lat. *quintanale* (Leite de Vasconcelos, *Lições de filologia*, 306). cfr. *quinta*. A. Coelho eliminó de *quinta* el sufijo al.

En la entrada "Quinta", Nascentes registra que en Portugal, en la Beira, aún ahora la palabra significa "patio".

El quintal de la calle de la Unión era eso: una pequeña porción de terreno cuadrangular para donde miraba el balcón del comedor y en ángulo con ésta el balcón que daba acceso a la despensa, la cocina, el baño, el cuarto de triques;⁶ del lado opuesto al segundo balcón, notablemente más estrecho que el primero, estaba el alto muro de la casa vecina, donde vivían unas tías del escritor José Lins do Rego; al fondo quedaba el gallinero y, a su costado, el cambrone. Acá en el Sur poca gente sabe lo que es un cambrone y menos aún la razón por la que en el Recife de aquellos años (principios de siglo) se llamaba a la letrina con el nombre del general napoleónico quien, intimidado por el enemigo a rendirse en la batalla de Waterloo, respondió llanamente con una única palabra de cinco letras. Sepan que el motivo es el siguiente: el ingeniero francés que planeó y dirigió en Recife el sistema de drenaje se llamaba Cambrone; ignoro si era pariente del héroe de Waterloo. Los cambrones de Recife eran de lo más primitivos, pero ¿por qué el niño de siete años, futuro poeta para su mal, gustaba de estar

ahí? Sólo muchos años después, hecho un hombre, descubrió la razón, leyendo el poema de un niño genio llamado Jean-Nicolas-Arthur Rimbaud; poema intitulado "Les Poètes de Sept Ans", escrito a los diecisiete. Decía él, a medio poema:

L'été

Surtout, vaincu, stupide, il était entêté
À se renfermer dans la fraîcheur des latrines.⁷

Había, en abundancia, esa *fraîcheur* en el cambrone de aquel quintal de la Calle de la Unión...

No obstante, el quintal tenía otros atractivos. Primero, en un lado del balcón del comedor, la gran vasija de barro, que refrescaba el agua que se tomaba por el "coco", era una vasija hecha con el endocarpio de esa fruta y con la boca torneada y bonita; en el centro del quintal estaba el asoleadero de ropa, "soleadero" decíamos, magnífico lugar para

dejar la ropa blanqueando con sus hojas de zinc acanalado; alrededor, a lo largo de los balcones y del muro de la casa de las Lins, al fondo, disimulando el gallinero, también soberbio (¡un señor gallinero!), y con el cambrone, los canteros de flores sencillas, hortalizas, arbustos, que eran de preferencia medicinales (saúcos, malva, etcétera). Mi abuela estimulaba mis veleidades de hortelano: "Plante estos tallitos de bleado, que cuando echen hoja yo le compro." Y yo plantaba y ella compraba el bleado y con ese dinero compraba flecha y papel de seda para hacer mis papalotes... Esa actividad no me hizo agricultor ni comerciante, pero las horas que pasaba en el quintal eran adiestramiento para la poesía. En la calle, con los niños de mi edad, jugaba atléticamente, turbulentamente; en el quintal soñaba en la intimidad de mí mismo. Aquel quintal era mi pequeño mundo dentro del gran mundo de la vida... ♣

[1965]



1 Este texto, que ahora ofrecemos, dialoga con mi libro *La poesía de cada día: un viaje al modernismo brasileño* (UNAM, 2000), donde hay una amplia semblanza de aquellos años. (N. de A.P.)

2 En, *Itinerário de Pasárgada*, 1954; ensayo autobiográfico de M.B.; cita traducida por A.P.

3 La edición original de *Libertinagem* apunta así la fecha de escritura asumida por el poeta. (N. de A.P.)

4 En, *Andorinha andorinha* ["Golondrina golondrina"], 1965.

5 Consignemos los diccionarios mencionados por M.B.: lexicones, efectivamente, "viejos y queridos" (se citan sin alterar la ortografía textual): Antonio de Moraes Silva, *Dicionário da língua portuguesa, composto pelo padre d. Rafael Bluteu, reformado, e acrescentado por Antonio de Moraes Silva*, Lisboa, 1789; Caldas Aulete, *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*, Lisboa, 1881; de éste hubo una "edición brasileña actualizada", que probablemente atesoró M.B.: *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*, revisión de Hamílcar García y adaptación fonética de Antenor Nascentes, Rio de Janeiro, 1958. En las obras que detecto del filólogo y académico Antenor Nascentes, aparece un *Dicionário da língua portuguesa da Academia Brasileira de Letras*, Rio, ed. actual de 1968, y su

Tesouro da fraseologia brasileira, 2ª ed., Rio, 1966, pero no he encontrado su *Dicionário Etimológico*. Y, por su lado: José Leite de Vasconcelos, *Lições de filologia portuguesa*, 2ª ed., Lisboa, 1926. (N. de A.P.)

6 Para continuar con el asedio filológico: esa mezcla de patio trasero con minihuerta, es lo que muy pocos diccionarios "viejos -o nuevos- y queridos" registran en castellano, aunque la mayoría de los hablantes no titubeamos en llamar "quintal" (y no "quinta", por ejemplo); algo nos acercamos si combinamos la primera y tercera acepción que Seco, Andrés y Ramos dan, en su *Diccionario del español actual* (Madrid, 1999), para 'quinto -ta', saber: 1) "Que ocupa un lugar inmediatamente detrás o después del cuarto." 3) "Parcela de gran extensión resultante de la división de una dehesa u otro terreno." (N. de A. P.)

7 Los dos versos y medio del poema de Arthur Rimbaud, firmado el 26 de mayo de 1871, pueden decir así, en español: "... En verano/ sobre todo, vencido, estupefacto, terco/ en encerrarse en la frescura de las letrinas..."; supongo que Bandeira hubiera leído con placer el célebre pasaje de *Pedro Páramo* (1955), donde el niño Pedro añora, desde el excusado, a su anhelada Susana San Juan; pasaje entre los más líricos de la novela. (N. de A.P.)

EL SECRETO DE RODRÍGUEZ

Francisco García Marañón*

Paseillo

Caminó soportando encima los pilares de la incertidumbre, nada menos que la despedida de su maestro, encerrándose con seis de *San Mateo*. No era ésa la razón de sus temblores; tampoco temía a las gradas abarrotadas y sumisas ante el hecho de ver por última vez al gran Lorenzo Garza, *el ave de las tempestades*, *el Golondrino*, vestido de blanco y oro, como los mismos príncipes. El apuro de Luis Rodríguez se refugiaba en no haber encontrado un secreto más que confesarle y que, en esta ocasión, fuera decisivo para el transcurso de ésta, la corrida más importante de Garza. Escudriñó la chaquetilla de su matador en espera de alguna mancha terregosa, después de seis o siete búsquedas inútiles. "Ni hablar". Intentó memorizar el previo ritual matutino, imposible: el grito del gentío y la emoción del sol confundido en sudor sobre el vello de las manos, lo disuadían. Mientras Lorenzo abría la brecha arenosa rumbo a la autoridad, Luis Rodríguez aceptó que ya todo estaba escrito, como sucedió tres años antes.

Primer Tercio

El camino era corto. Garza encendió el motor del Packard negro y buscó en la guantera algún puro a medio consumir que durara un par de horas, tiempo previsto para cruzar la peligrosa carretera de Saltillo. En las afueras de la ciudad le esperaban Luis Rodríguez, el *Yucateco*, y Juan Aguirre *Conejo*, así que arreció la marcha. El pensamiento se le había atorado en un instante, retrocediendo hacia la in-

fancia cuando el presente apenas simulaba un sueño boceteado a lápiz y papel. *Conejo* se encargó de interrumpir las contemplaciones de su propio ego:

—Mira, *Golondrino*, te traje un regalito —sacó del bolsillo interno de su abrigo un par de puros *Canales* e inmediatamente los apretó en la guantera del automóvil—. Para que no se te acaben.

—Hombre, gracias, fúmate uno y que nos acompañe el olor a buena fortuna.

Naufragando entre la senda, Garza se dejó llevar por una cascada de imágenes: las estrecheces desesperantes amenazando a la familia, mientras había otros que en un par de horas se metían a la bolsa cuatro mil pesos; las batallas campales en Madrid, los mano a mano con su odiado enemigo, *el Soldado*, y la ocasión en que, con orejas y rabo en la mano, éste se le quedó mirando y le increpó con prepotencia: "mira...ahí queda eso". Y Lorenzo, iracundo como era, se fue hacia el siguiente toro y después de un par de verónicas rugientes le retó a los ojos, contestando: "yo, mejor que tú".

El manubrio iba de un lado a otro girando sobre su mismo eje. En una curva prolongada descubrieron un auto volcado que había parado su trajín a la orilla de la vereda; tres hombres rodeaban a uno más, recostado sobre la tierra, cuya pierna y brazo derechos sangraban. Lorenzo se apeó del auto para prestar auxilio.

—Hay que llevarlo de inmediato al hospital Saltillo está más cerca que Monterrey... a ver, *Yucateco*, tú y el dueño del carro se quedan aquí, mientras *Conejo* y yo nos vamos con estos señores a la ciudad. Y haces todo lo posible por estar en el hotel a las tres, porque si no me friegas.

*Periodista, guionista y escritor

Acomodaron al herido en el asiento posterior, colocado a lo ancho del automóvil. Conejo y otro más acompañaban a Garza en la parte delantera, y como ya no cabían, el tercero fue a dar a la cajuela, donde el único estorbo podía ser el vestido de torear del matador, un canela y oro que contaba ya un par de puestas. La cajuela era muy amplia y Lorenzo había pegado el terno al respaldo del asiento, para evitar roces con el extraño.

De vez en vez, la carretera obligaba al conductor a bajar la velocidad. "Llegamos al hospital aproximadamente en una hora, internan a los heridos y en cuarenta minutos más estoy en el hotel". Nadie hablaba salvo para reducir la tensión en la atmósfera,

relatando sutilmente los hechos o con un agradecimiento al matador por su espíritu solidario, porque nadie más pintado para solucionar cualquier situación embarazosa. Sin embargo, no se le veía contento después de sus acciones; como si el peso de la responsabilidad cayera totalmente sobre él y fuera consciente de esto, una vez sucedidas las cosas. En momentos de hambruna colectiva en las dehesas secas de la aventura torera, había ofrecido su porción a las compañeros más *tocados*; el dinero obtenido poniéndose frente al toro pertenecía primero a su familia y por supuesto a su madre, que en gloria la tuviera el Señor.

Los viajeros observaban a un hombre molesto y ellos indirectamente se sentían los causantes de su mal humor. Hubieran preferido el arribo providencial de una ambulancia. Pero en el momento de ofrecer una disculpa por la circunstancia misma de haber volcado unos minutos antes de su llegada, escuchaban un "no se preocupen ustedes, yo los voy a ayu-

dar con los gastos y con todo lo necesario", que les confundía aún más, a fuerza de creer que conocían el rostro aguileño y bien afeitado de Lorenzo el Magnífico. Cada uno de los afectados batallaba con sus propias elucubraciones, cuando una sonrisa jovial los sorprendía, indescifrable, y les derrumbaba cualquier obsesión pasajera. Y es que nadie como Garza: la personalidad enigmática mostrada en las plazas de toros no rivalizaba con su habitual forma de ser.



La estancia en el sanatorio azuzó los ánimos: las habitaciones se encontraban ocupadas y hasta el cambio de turno sabrían si se contaba con espacio para ingresar al paciente herido. Así, los trámites alargaron el tiempo de Garza.

—Matador, por favor déjenos y váyase a la corrida, no queremos que se le haga tarde; bastantes incomodidades le hemos causado ya, para...

—De ninguna manera; no me muevo de aquí hasta saber qué va a pasar con el herido. Lo del dinero ya se verá después, pero si necesitan algún traslado yo me encargo de ello.

Garza había logrado encontrar una salida moral para desviar esa pegajosa tensión de torear, la que tarde o temprano regresaba: porque un compromiso siempre se debe cumplir.

Segundo Tercio

Detuvo el auto en seco y se apresuró a meterse al hotel. En la recepción estaban Conejo y el Yucateco.

—Quiubo, ¿cómo te fue? Toma las llaves del carro y saca el terno que ya se nos hizo tarde.

—Nuestras cosas llegaron hace rato, nada más te estábamos esperando.

Al abrir la cajuela, el Yucateco tomó el gancho de colgar y sacó de un certero jalón el traje de luces. Le dio una inspección general finiquitando el viaje del vestido. Rumbo al cuarto se percató de que debajo del sobaco tenía una manchilla de tierra. "El tipo ése lo agarró...ya se jodió la cosa". Sacudió levemente la parte afectada, pero no se fue la mancha. Con la manga de su camisa intentó limpiar la zona más texturizada y sólo atinó a esparcirla. Eran las tres de la tarde, y el toque de clarines sonaba a las cuatro y media. "Ya no hay tiempo". Deslizó los dedos suavemente sobre la puerta del cuarto 208, entregó el traje al ayudante rogando por que no se dieran cuenta de la huella, y huyó de puntillas a su habitación para iniciar el rito personal. De

enterarse el matador, con el legajo de supersticiones que cargaba en la cabeza, podría suspender la corrida y armar la bronca, así que mejor dejaba las cosas por la santa paz. En el suspiro de la prisa, se prestaron todos a ejecutar las obligaciones de la tarde.

Ya en la plaza, justo antes de salir el primer enemigo, Lorenzo confió al Yucateco, apostado detrás de él:

—No me gusta la placita ésta, parece una ratonera... así que vamos dándole prontitud al asunto para llegar temprano a Monterrey.

Rodríguez tuvo la última oportunidad de informarle el presagio del ambiente condensado en su chaquetilla, manchada insignificantlymente, casi nada, de ningún modo alarmante... pero el momento se le vino encima cuando buscaba decirle que se fuera con precauciones, porque probablemente algún extraño había tocado el terno antes de enjutarérselo.

Hasta el tercero del encierro, la corrida resultó infame. Los animalitos se caían de un soplido, doblando los remos con notoriedad; su peso y poco trapío semejaban más las formas de vacas de rastro. Colocado en los medios de la plaza, Lorenzo enfrentaba al cuarto enemigo, un bicho corto y terciado en carnes. Garza lo fijó, le pisó el terreno y el animal embistió por derecho: buen signo. Al menos podría intentar

algo, si el público no se lo impedía. Comenzaba a hormarlo y el torito cedió. Intentando ligar una tanda de naturales rodilla en tierra, levantó la vista hacia el tendido: la gente entonaba el coro de chillidos y manoteos al aire, como oscilando a causa de los vientos de galerna. Se dejó llegar al animal desde los medios, pegándole un



parón que en otras circunstancias hubiera sido escalofriante. "Estos ignorantes no ven que es posible sacar una buena partida... dejen ya de estar jorobando, no es culpa mía que el ganadero haya mandado estos ratones... dignos de esta ratonera".

"Yo mejor que tú... mejor que nadie... mejor que esta bola de ignorantes que me las va a pagar todas juntas". Sordo ante el tendido berreante y descontrolado, se enhiló con el torete, y sin guardar la forma le clavó el estoque en un costado. La gente se encabronó aún más abucheando a Garza que, glacial, volvía paso a paso al burladero de matadores.

Resuelto a evitar mayores provocaciones en un lugar riesgoso, no se inmutó ante la lluvia de cojines que envolvía la plaza en tenue luz. Una vez más había que echar a andar el organillo de la evocaciones para recobrase en el triunfo, en otros días gloriosos cuando pegaba naturales de ensueño, tiritando

sus costillas de la emoción interna, incapaz de encontrar una salida en dónde hacer erupción, viendo el testuz de los toros embobados en las ventiscas de franela roja bulliendo de angustia creadora; pero el gesto cambió cuando la masa comenzó a tirar piedras contra el toro muerto y, minutos después, contra el encargado de la puerta de arrastre, que era la misma de cuadrillas. El tiempo se paralizó mientras las mulillas detenían el viaje y aguardaban impacientes, el momento de volver por el túnel oscuro a su anónima soledad. "Miserable yunta de bueyes con crines... hubiera podido hacer algo más con ese torito". La analogía de la muerte a unos pasos le recordó a su madre recién fallecida, quien había pasado tantos trabajos para mantener a los nueve hijos. La volvió a ver, delgada, el pelo cano contrastante con su vestido negro, la nariz de la familia y su gesto tranquilo, así el día en que su hijo llegaba en hombros después de tirarse de espontáneo y sacar buenos pesos tras la aventura; y ahora, en esta situación incómoda de estar esperando a que los imbéciles dejaran por fin hacer su labor a las mulas.

La memoria congelada inició el deshielo para transformar la cabeza en hervidero de ideas encontradas. "Qué estoy haciendo aquí, tengo todavía asuntos pendientes y los idiotas éstos no me dejan terminar". Saltó la barrera y caminó decidido, mientras la gente aguzaba el tino con poco éxito. Enfadado, jaló el perno de la puerta de arrastre y logró abrirla, esquivando los lanzamientos como el mejor contorsionista. Al no lograr su cometido, la turba se avivó más: un sujeto en la barrera de sombra apremió la contienda personal contra el torero resguardado en el callejón, y esputó un completo repertorio de leperadas.

—Eso no me lo dice usted de frente, me lo dice en medio de la gente porque es un cobarde.

—¡Te lo digo a ti y a tu madre, pinche *Lencho*

Borlotes!... ¡ni con esas lagartijas pudiste hacer algo porque nada más nos vienes a ver la cara de pendejos! ¡ratero! ¡hijo de tu chingada...!

El individuo no terminó de insultar cuando vio venir a Garza con una puntilla de cachetero, brillosa de filo y puntiaguda, intentando escalar la barda rumbo al tendido y arremeter contra el enemigo como si se tratara de darle el toque final a un *Piedras Negras* de quinientos kilos.

Ya no salió el siguiente toro. El descontrol de la situación desbordó al juez de plaza, a la policía y a las autoridades del callejón, transformándose en una pleitesía de violencia e injurias. Ambas partes, toreros y público, se entregaron inconscientes a dirimir las discusiones a puñetazos y pedradas. Garza asumió el papel de mitotero y fue a corretear al sujeto entre la multitud estática ante el embrujo del puñal que cargaba en la mano; las cejas muy arriba y los ojos desorbitados acechando al primer ingenioso que volviera a calumniarle. Algunos reaccionaron y empujaron al torero hacia abajo, "¡Al callejón! ¡Al callejón, borlotero!".

Inmediatamente entendió que contra la muchedumbre poco había que hacer. Saltó al callejón llamando a su cuadrilla, que estaba pendiente de él; la gente invadía el ruedo a la contraofensiva:

—Señores, vamos poniendo pies en polvorosa o no salimos vivos de aquí.

Dentro del callejón, Garza se apresuró encorvado a la única salida, para no llamar tanto la atención de los que asolaban el ruedo exiguo, inquirendo quién la pagara. Entre algunos despertaba admiración, los menos, porque la mayoría le veía como el causante del fracaso en esa tarde tan prometedora.

Aceleró el paso delante de los subalternos cuando transitaban por el túnel de cuadrillas, esperando en abordar el automóvil, salir inmediatamente del lugar y continuar el camino con la firmeza que

lo había caracterizado desde su juventud. El carácter rebelde no es fácil de borrar como una mancha de tierra y menos se presta a manoseos de algún idiota con intenciones de arrodillarlo. El lema de la vida es no dejarse, no callar y no aceptar lo que nos disgusta; a lo hecho, pecho, ni hablar, no se puede enmendar la vereda hollada. Bueno o malo, ni modo, piensen lo que se les pegue la gana. Si les gustó, bien; si no, a darle vuelta de hoja a este verraco día y san se acabó.

Ya había algunos alrededor del estacionamiento y no evitaron echar un vistazo al torero y subalternos cuando abordaban el automóvil. En eso, sintieron un golpe seco en el medallón, que lo estrelló como pelusas.

Reconociendo entre la máscara de gestos al injurioso del tendido, Garza se le fue encima, lo embistió a puñetazos mientras *Conejo* y el *Yucateco* forcejeaban para abrir las puertas del carro y liarse a golpes y bofetadas. Entre los rijosos había de todo: unos usaban solamente los puños a la manera tradicional; otros, los más descastados, soltaban patadas, manotazos e incluso le escupieron a *Conejo* con cierta destreza, porque un proyectil se detuvo en seco sobre la hombrera del picador y fue bajando lentamente hasta el alamar. Lorenzo, con los ojillos cerrados como huecos de alcancía, atinaba a los pómulos de los dos o tres adversarios que se le pusieron enfrente, en franca conmemoración de su palmarés, cuando se metía a los gimnasios a probar fortuna y salía molido e incluso fracturado en la nariz. Los demás contemplaban entre risas y choteos, seguros de presenciar la catorriza en barrera y no desde el lugar de las acciones.

Aprovechando un momento de tregua no solicitada, los toreros regresaron al carro, y salieron como bólidos del lugar. En el corre-corre intempestivo,

Garza se topó con un cartel de la corrida que irónicamente advertía sin tajar para bien o para mal: "¡La corrida de la temporada! Heriberto García mano a mano con Lorenzo Garza lidiando seis toros seis de la prestigiada ganadería *La Punta*".

—Pues menuda temporada van a tener en esta plazucha. Por mi madre santa que está en el cielo, que no vuelvo a poner un pie aquí.

El impulso le instó a detener el automóvil, que también había recibido lo suyo, y despedazar el cartel, sin embargo la tromba estaba cerca de ellos. Así, arrancaron enderezando a Monterrey; solamente faltaba el ingreso, en espera de que Garza le enviara el dinero prometido para salir del nosocomio.

—Oye, *Golondrino*, ¿qué no vamos al hospital a pagar los gastos del herido?

—Qué va. Si nos quedamos aquí vamos a tener que pagar los gastos de muchos heridos más; ya habrá calma para solucionar esa bronca.

Último Tercio

Tres años después de aquella barahúnda, Lorenzo Garza se despediría de los ruedos con un éxito honorable. El *Yucateco* no pudo callar más los detonantes de la tarde accidentada, y esa mañana del retiro le platicó, mientras desayunaban, acerca de la mancha en la chaquetilla, señal de que un extraño había tocado el terno pero que, dada la premura del momento, omitió avisarle para no ponerle más nervioso y empeorar la situación. Lorenzo se quedó muy serio, observando su taza de café. Le echó un vistazo a Rodríguez y devolvió:

—Hijo de tu pelona... con que no querías empeorar las cosas, ¿no? Si hubieran salido peor nos mandaban al hospital y luego... derechito pa'l cementerio. ♣



EL COSMOS Y LA LITERATURA

Carlos Chimal*

Primero fue la palabra. El principio de la vida, el ADN, puede verse como un código con palabras, frases y puntuación. Los primeros homínidos de hace unos 2.5 millones de años comenzaron por nombrar las cosas útiles y las peligrosas, distinguieron las presas con un nombre y tuvieron que aprender a describir estrategias para escapar de sus depredadores. Durante la noche había una necesidad atávica de hablar; había que contar lo que iba pasando. Sin duda, también se preguntaban por qué era tan oscuro el cielo salpicado de puntos titilantes. Pero nadie tenía la menor idea. Así nació el relato cósmico y sus infinitos ríos de historias, la mayoría de ellas inauditas y decorativas, parte de un género joven siempre *in articulo mortis*.

¿Qué queda de ellas, además de los objetos de culto, indumentaria, filmes, programas de televisión y los millones de fanáticos que disfrutan de estos subproductos intergalácticos? ¿Existe algo entre la literatura y el cosmos que pueda ser visto como una corriente? Quienes proclaman el nacimiento de un nuevo género dentro de la novela, una especie de "ficción cósmica", utilizan una metáfora orgánica; quieren verlo como algo que respira y se mueve en concordancia con un ente; algo que es la primera y la última barrera entre el medio y dicho ente, entre el entorno y cada uno de los seres vivos. ¿Existe una literatura cuya visión no es únicamente lo que cree el autor sino lo que la ciencia de su tiempo parece demostrar como inevitable? ¿Quiénes son los autores que han jugado con mundos y estrellas?

*Novelista y ensayista científico



Antes de responder, consideremos lo siguiente. La cosmología es un asunto humano tan antiguo como la literatura misma y apenas ha sido abordada en los últimos decenios mediante un verdadero programa científico. En 1917, el estudio del universo, sus orígenes y su destino estaba en pañales, pues incluso entre los astrónomos la creencia generalizada era que con la Vía Láctea se acababa el cosmos; fuera de ella todo era "espacio vacío". Si bien había quienes diferían, no fue sino hasta una década más tarde que las observaciones de Edwin Hubble convencieron al público de que había otras "islas universales" más allá de nuestra galaxia. El mismo año de 1917 Albert Einstein publicó sus *Consideraciones cosmológicas sobre la teoría de la relatividad gene-*

ra/. Dos años después, se hizo famoso al confirmarse sus predicciones sobre la geometría del espacio-tiempo y el comportamiento de la luz.

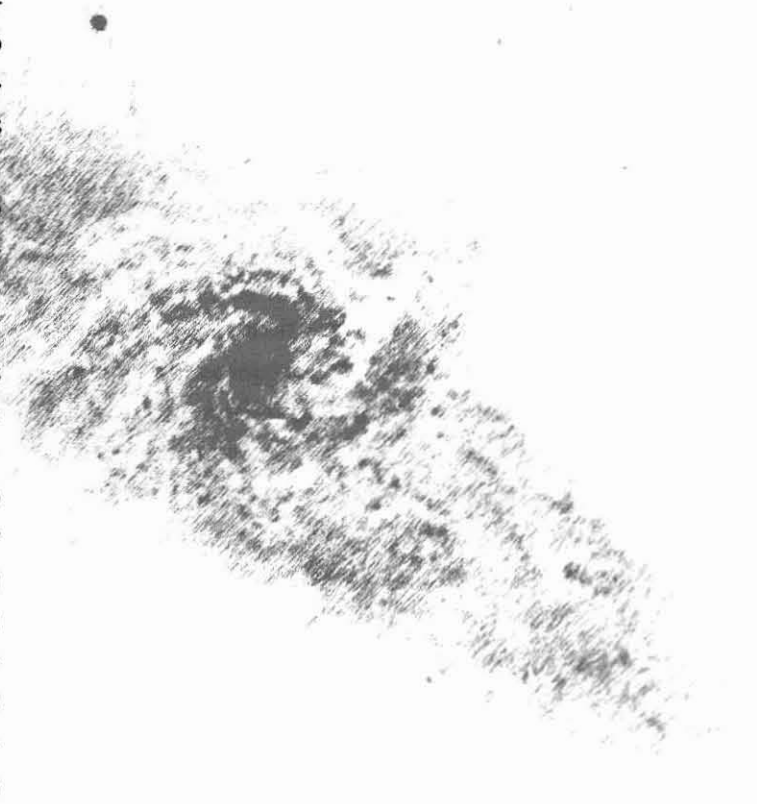
Pero nada de esto parecía preocupar a los escritores. En manos de poetas, magos del relato, saltimbanquis y alguno que otro científico abrevando en la fuente equivocada, la cosmología como tema literario sobrevivió de milagro a lo largo de los siglos hasta que, en la década de 1970, la física de partículas (que era ya de altas energías y más bien dedicada al estudio de las subpartículas) la rescató de un olvido injusto e imposible de salvar, al menos con los instrumentos científicos de los siglos anteriores. Incluso la astrología se vio beneficiada al crecer la astrofísica con su conocimiento más preciso del movimiento de los planetas y la posición de las estrellas.

La buena literatura se nutre de acertijos, la mejor literatura contempla al menos un enigma. Lo mismo sucede con la ciencia del cosmos. Por siglos permaneció en el laberinto de las paradojas y las metáforas "útiles" hasta que fue reivindicada por los científicos, gracias a dos cosas: el correlato que se desprendió del Modelo Estándar de la Materia, la teoría más exitosa hasta la fecha, y la introducción de la teoría de campos cuánticos para explicar el comportamiento de partículas tan extravagantes como enigmáticas. Los acertijos son muchos y, sin embargo, aún no se han planteado los verdaderos enigmas.

Esto lo reconocen eminentes científicos como James W. Cronin, Premio Nobel de Física por haber descubierto la naturaleza de la antimateria, y quien hoy trabaja en un campo fascinante de la nueva cosmología experimental, los rayos cósmicos de ultra alta energía. En una conversación con él, entre otras cosas me dijo que el hecho de que se estuviesen publicando una docena de artículos mensuales sobre el tema es que, en efecto, nadie tiene la menor idea de qué son estos rayos. Y algo parecido podría decirse de toda la cosmología hoy. Según

Cronin, no sólo ignoramos el porqué de las cosas, en muchos casos incluso el cómo es un total enigma en cuanto a la naturaleza del Universo.

No obstante, la explicación de la realidad subatómica de una manera minuciosa permitió el renacimiento de la cosmología, esta vez alimentada por una verdadera fuente de analogías y posibles enigmas a resolver. ¿Hubo un principio?, ¿habrá un fin?, ¿cuál es la forma del Universo?, ¿por qué se expande?, todas ellas son preguntas que se han acumulado en el filo de la navaja de Occam, esperando su turno de ser reducidas por los criterios de la sencillez y la belleza.



Lo mismo sucede con la herencia literaria que se ha ocupado del cosmos. Hay indicios luminosos, algunas alegorías prometedoras y una probable literatura cosmológica en autores de la Antigüedad. Pero ni las visiones místicas de Ezequiel ni el atesoramiento de un recuerdo imaginario, como el de Platón sobre la Atlántida, ni siquiera la prudente postura de Luciano de Samosata, padre del género de anticipación, cuya semilla germinal dio sus frutos un siglo más tarde con el ocaso de la ilusión novelesca, a principios del siglo xx, y el consecuente predominio de la ficción introspectiva y el hiperrealismo, ninguno de ellos pudo contar la "verdadera historia de las cosas del cosmos".

Nadie puede. Lo que creíamos saber del universo en 1975, prácticamente es obsoleto hoy en día. Si las ideas novedosas de Stephen Hawking y Roger Penrose¹ apenas han hecho impacto en la comunidad científica, y tomará tiempo comprobarlas en términos experimentales, no es fácil suponer que algún escritor haya tenido tiempo para digerirlas y considerarlas, excepto como alegorías de su propio mundo, pero sin peso en la corriente principal de la novelística actual.

La literatura de ciencia ficción que se ha tomado la molestia de relatarnos universos compulsivamente fantasiosos, uno más chiflado que el otro, responde muy bien a la actitud del cosmos frente a los miles de aficionados al programa de rastreo de inteligencia extraterrestre (SETI): hay entre él (o ellos) y nosotros un silencio absoluto. Aun así, dada la sinergia que han adquirido la palabra y la acción en nuestro mundo, antes que la novela y la poesía, es la cosmología misma la que ha de despojarse de su espíritu antropocéntrico para iniciar un estudio más profundo del cielo y las estrellas.

El viaje a la luna de Cyrano de Bergerac, el héroe galáctico *Micromegas* de Voltaire, los pioneros del espacio de Julio Verne, así como las andanzas

por el tiempo de los personajes de Herbert G. Wells nacen con la ciencia, pertenecen al mismo universo. Y al igual que dos serpientes en un laberinto de puertas infinitas, no pueden encontrarse. ¿Qué sucedió con los sueños surrealistas de Raymond Roussel y Alfred Jarry? Los llevaron hacia Cyrano de Bergerac y Sébastien Mercier, no a Julio Verne y H. G. Wells, quienes eran considerados parte de un "mundo perdido", del "cinturón envenenado".

Edgar Rice Burroughs no sólo animó a Tarzán. También predijo en *Chessmen of Mars* la aparición de los kaldanes, arácnidos del tamaño de la cabeza de una persona, y de los rykors, los pobres seres humanos a quienes se les han metido estos kaldanes por la columna vertebral, les han chupado el cerebro y deambulan así entre nosotros, descabezados y controlados por sus horribles dueños. Al menos Aldous Huxley fue sincero al despojarse de todo manierismo literario y limitarse a describir las consecuencias de un descubrimiento científico en *Un mundo feliz*.

Sólo después de la explosión de las ideas atomistas y cuánticas de la primera mitad del siglo xx, autores como Isaac Asimov, Sprague du Camp, Ray Bradbury y Van Vogt introdujeron un factor de probabilidad; una certidumbre que, al menos, no atentaba contra la inteligencia del público. Sin ser seguidores de Verne y Wells, el polaco Stanislaw Lem (*The Star Diaries*, *Solaris*) y los británicos Arthur C. Clarke (2001, *Una odisea en el espacio*) y J. G. Ballard (*The Venus Hunters*) construyeron una visión del cosmos que recuperó la ilusión novelesca; una ficción que muestra membranas y órganos, un cuerpo que ya respira por sí mismo para la literatura.

La historia de la ciencia, y en especial del cosmos, nos enseña que el Universo no es sutil sino malicioso; sólo permite que los grandes hitos sean descubiertos por las siguientes generaciones. Copérnico y después Galileo; Galileo y luego Newton;



Newton y más tarde Einstein; Einstein y décadas más tarde Hawking. Algo similar ha sucedido entre los escritores de novelas de anticipación científica. Por ejemplo, lo que intuyó Olaf Stapledon en *The Last and the First Men* fue explotado en forma exuberante por J. G. Ballard en *The Crystal World*. Un mundo que se extingue y que nada lo sustituye, un universo cuyo "antes" y "fuera de él" no son posibles.

Esta clase de temas ajenos a nuestra realidad cotidiana e inmediata produce desorientación en el público y exotismo en los escritores. Las "extravagancias" del siglo XVII nos harán comprender que la utopía, la llave de ninguna parte, está guardada en una caja de Pandora, donde las paradojas sólo caen bajo la careta de la persuasión. Agobiado por los biberones para sus hijos y los acreedores, Edgar

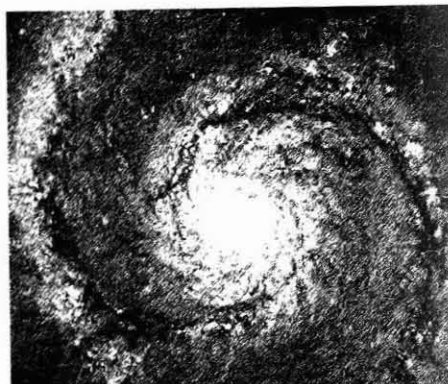
Rice Burroughs se convirtió en un maestro de la persuasión, convenciéndonos de que los marcianos eran nuestros amigos. Lo fue también, a su manera, Alexei I. Tolstoi. Publicada en 1923, la novela *Aélita, la reina de Marte*, del nieto del autor de *La guerra y la paz*, es una advertencia de cuán dispuestos estamos a luchar por algo que creemos mejor para los demás, empeñados en convencerlos de lo que eso significa para su futuro, aun cuando ellos no compartan nuestras ideas.

Lo mismo harían Samuel Butler en *Erewhon* y E. M. Forster en su novela breve *La máquina se detiene*. Estaban deseosos de convencernos de que nuestra única posibilidad de conocer el cosmos, las máquinas robotizadas y la inteligencia artificial, eran peligrosas y deshumanizantes. Los *erewhonians* de la época victoriana que Butler nos pinta con singular sarcasmo, al igual que los Simpsons de hoy, nos hacen sentir simpatía por lo que aborrecíamos un minuto antes.² Por su parte, George Orwell en *1984* y Karel Capek en *RUR* y, desde luego, Verne y Wells, más que sacudirnos con sus atavismos y temores, y buscar convencernos de la existencia de sus propios fantasmas, nos instaron a reflexionar sobre la complejidad del asunto.

Mucho antes de que se enunciara una teoría cabal de la complejidad y de los sistemas complejos que surgen en este universo, estos autores supieron describirnos la vida en el límite del caos. La vida, según esta teoría, no es estable sino que está sujeta a los movimientos de la Naturaleza; la vida siempre está en busca de un equilibrio imposible de perpetuar, aun si se cumplen ciertas condiciones que pueden mantenerla temporalmente. La Naturaleza no procede con frialdad y eficiencia ingenieril, sino más bien como un artesano que hace bricolaje, que ensaya con formas ricas, diversas, bellas, a veces macabras y ritualistas, como acontece en *El señor de las moscas* de William Golding.

Los sistemas complejos producen orden, una forma desafiante de la utopía que va en contra del caos imperante en el Universo. Sin embargo, tanto los abanderados de la antiutopía y enemigos del optimismo cientificista, como Butler y Forster, al igual que los entusiastas de la humanización del universo, como Wells, Orwell y Capek, todos estuvieron dispuestos en su momento incluso a incendiar el cosmos, aunque creyeran lo contrario. Tenían que recurrir al desengaño o a la euforia, con tal de negarse a reconocer que la ingeniería astral era, como lo es ahora, un sueño lejano. Murray Leinster, en su *Fauna del espacio*, acosa a sus lectores con la insana idea de que el parasitismo sideral es dueño de nuestros actos y que estamos sometidos a la historia de su beneficio, nunca del nuestro. Ante semejante optimismo, sólo queda la novela de anticipación. Jean Gattégno, en su clásico manual sobre la ficción científica del siglo xx, asegura que la verdadera novela de anticipación reconoce la existencia y el poder del tiempo; la ciencia ficción mítica, prelógica y acientífica la detiene e incluso la suprime.³

Herbert G. Wells se preguntaba si podíamos actuar sobre el tiempo, ya sea acelerándolo o inmovilizándolo. El francés René Barjavel en su *Viajero imprudente*, al igual que Asimov en *El fin de la eternidad* se enfrentan con algo más que ingenio al problema de la paradoja del tiempo. Suponen la existencia de mundos paralelos. Por desgracia para dichos autores, este continuo del espacio tiempo tampoco existe más que en el anhelo de llegar a una tierra de lagos como espejos sin fin, bañada por el narcismo metafísico, poshippie, que busca matar el tiempo con estériles juegos pseudomatemáticos.



No es, sin embargo, una especie de urgente onanismo lo que movió a los autores que han intentado escribir la saga de la literatura cosmológica, al estilo de los relatos tradicionales y gestas heroicas escandinavas. Onanismo, en el sentido del irrefrenable placer que implica ver las cosas bajo la lente de un antropocentrismo cínico e irredento. De una o de otra forma, también ellos son viajeros cósmicos, parte de la tribu que va armada de un utensilio para enmendar lo roto, lo que falla en la comunidad. Un utensilio que abre corazones como paredes y permite ver a los ciegos. Al igual que el astrofísico

que estudia el cosmos, los novelistas están comprometidos en una tarea prometeica, de un esfuerzo considerable por reunificar todo el pasado anticipando un futuro inédito. ¿Se escribirá alguna vez el *Huckleberry Finn* de las estrellas?

Como Mark Twain lo anunció, la basura había llegado al Mississippi. Sin negar su valor his-

tórico-literario, los cuentos fantásticos de Edgar Allan Poe, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Jan Potocki, Paul Gautier, Nathaniel Hawthorne, Gérard de Nerval y Bram Stoker estimularon la confusión. Como buenos cirujanos modernos, sustituyeron lo espantoso, fundamento de lo fantástico, por lo sorprendente y lo maravilloso. Pero, ¿habrá algo más sorprendente y apabullante que una familia de hoyos negros? Boris Vian decía que esta literatura, empeñada en descubrir el origen y el futuro del cosmos, encarnaba la resurrección de la poesía épica. Pero no importa cuánto luche contra lo desconocido, la doble tentación, mítica y mística, terminará obnubilándola, obligándola a ceder el poco espacio de racionalidad que se permite en su visión del mundo. El poder racional de esta incipiente ficción científica

se desvanece cuando Roger Caillois le pregunta a Madame du Deffand: "¿Cree usted en fantasmas?" Y ella responde: "No, pero les temo".

Por fortuna, las sociedades humanas son entes autorregulables y los excesos de una imaginación delirante que ridiculiza las maravillosas novedades de la astrofísica, ciencia sobre la que se sustenta la cosmología, siempre pasan al catálogo de "lo incomprendible". Aunque sabemos que la etiqueta de credibilidad es como la de algunas telas sintéticas: *one size fits all*.

Philip K. Dick consuela nuestro corazón de niño, William Gibson y su Johnny Mnemonic asistieron a nuestra primera cita amorosa. En 1951, el *Almuerzo desnudo* de William Burroughs mostró que esta clase de literatura era un estado mental. La ficción cibernética es también un recordatorio de que sólo el viaje mismo de planeta en planeta sustituirá el estado de melancolía que con frecuencia invade la literatura ligada al cosmos. Los exoplanetas, si llegamos alguna vez a ellos, deberán contarnos una historia inexistente, probablemente exasperante y enloquecedora. Tal vez lo más sano sea escribir novelas costumbristas, como *La piel del cielo*, de Elena Poniatowska, para darnos cuenta de que, en efecto, como el cosmos no hay dos. La novela de personas, sitios e ideas que tan bien maneja ella a propósito del cielo y como lo han visto algunos mexicanos está impregnada de tres ingredientes típicos de la mejor prosa tradicional: ligereza, precisión y ambiente, todo ello en el tiempo ganado, aquel que desafía la entropía y crea algo donde no había nada, aunque sea una lágrima y una sonrisa. Fausta es uno de los personajes memorables de la literatura mexicana contemporánea.

Si el futuro sucede y, como hasta ahora, no hay otra alternativa más que salir a poblar otros mundos, antes de que nuestro Sol se convierta en una gigante roja y luego en una enana blanca y

envuelva a la Tierra, entonces tendremos una verdadera literatura del cosmos. Pero entonces, ¿a quién recurrirán sus autores? ¿Recordarán la poesía luminosa y traviesa de Octavio Paz? ¿Se asombrarán por lo cuidadoso que era Jorge Luis Borges al construir un mundo literario insólito, basado no en premisas arbitrarias y caprichosas, sino exclusivamente en axiomas surgidos de la misma historia humana? ¿Podrán reconocer las formas de lo clásico y el fondo de lo humano en la prosa de Augusto Monterroso, la claridad sobre el fangoso progreso en Mark Twain, los instrumentos de navegación y la capacidad de maravillarse en Robert Louis Stevenson, la visión ética en Joseph Conrad y el sentido del sarcasmo en Jonathan Swift? Si es así, entonces sus hijos podrán dormir tranquilos, sabiendo que la lectura de ese día fue tan buena como la del día anterior. ♣

- 1 Puede consultarse la famosa polémica entre ambos científicos en el libro *The Nature of Space and Time* (Princeton University Press, 1996).
- 2 Hay dos espléndidos ensayos biográficos acerca de la controvertida figura y obra de Samuel Butler. El capítulo 2 de *Darwin Among the Machines* (Penguin Press, Londres, 1997), de George Dyson; y el perfil de Óscar Altamirano, publicado en *Letras Libres* (núm. 33, septiembre de 2001).
- 3 Jean Gattégno, *La ciencia-ficción*, FCE, México, 1985.

Del corral al corralito

Ignacio Díaz Ruiz*

Pienso en el ambiente distinto de nuestra voz, en la valorización irónica o cariñosa que damos a determinadas palabras, en su temperatura no igual. No hemos variado el sentido intrínseco de las palabras, pero sí su connotación.

Jorge Luis Borges,
El idioma de los argentinos

Primera estancia

Como en un relato fantástico de Adolfo Bioy Casares, en Argentina, en diciembre del año 2001, aparece un invisible (y angustiante) muro alrededor de todos los bancos. Una imposible muralla resguarda el capital. El cerco de la banca: una Numancia al revés. El *corralito*, así en diminutivo y con letras cursivas, se designa popular y colectivamente al singular y extraño engendro: un diestro redil siniestro. Nadie lo ve, nadie lo toca, todos hablan de él, todos lo sufren, todos lo penan. (Se escribe, incluso, de ello). Ahí está: inmóvil, inamovible, insensible, firme, sólido; un cerco financiero que abarca a la nación entera: "cercar un huerto o un jardín es común; no cercar un imperio", narra Borges.

El *corralito*, con peyorativo e irónico afecto, es una metáfora de orígenes rurales, es una expresión pecuaria que tiene un inmediato reconocimiento y eficaz arraigo en ese país de tradición, historia y economía ganaderas; palabra que se actualiza para nombrar lo que no tiene nombre, para designar un estricto anacronismo, un lugar fuera de lugar. El *corralito* proviene del campo, del pretérito, de la arcadia dorada,

de las señoriales estancias pamperas, de lo más profundo. De lo supuestamente muerto y firmemente sepultado: el pasado rural argentino. Se habilita —se rehabilita— el corral para nuevos usos y costumbres (como en México, el corralón: espacio urbano para autos transgresores).

Esta valla financiera imaginaria pero real genera un desorden económico, constante y sonante de pérdidas cuantiosas para muchos, y excesivas ganancias para muy pocos. El cerco impide el uso del ahorro, de los depósitos bancarios, de los "guardaditos", de las previsiones. Atenta contra la propiedad privada. El *corralito* es la inmovilización del dinero de los ahorradores, de las cuentas en pesos y en dólares, de salarios, jubilaciones y depósitos a plazo fijo. Los depositantes no saben, a ciencia cierta, ni cuándo, ni cómo, ni cuánto, ni para qué, ni quién. La banca nacional amaneció cercada, cerrada, encerrada, aislada, limitada; rigurosamente acorralada. Menosprecio a la ahorrista hormiga, triunfos de la dispendiosa cigarra: la fábula y el mundo al revés.

El *corralito* pone en jaque, destruye y hiere de muerte a las instituciones bancaria y gubernamental; legislativa y jurídica; ética y moral; humana y elemental. Regreso al corral. No sin razones Tomás Eloy Martínez escribe: "Algunas formas de la barbarie en estado puro hicieron su aparición pública a fines del 2001". Un ángel exterminador omnipotente, como un dios ciego e inhumano, impide la salida del dinero de los bancos. Los depósitos bancarios son acorralados, están acorralados para evitar las estampidas. (Y la metáfora ganadera continúa su ga-

lope). No en balde, de corral deriva el verbo acorralar que, en sentido figurado, equivale a encerrar a uno dentro de estrechos límites impidiéndole escapar.

Buenos Aires, las ciudades y las poblaciones argentinas, se convierten en un desolador paisaje, en ruinas de los principios civilizadores: abundan ciertamente los insólitos corrales, proliferan también las monedas locales, los bonos provinciales, los "patacones"; se habla de la *pesificación* de los dólares. En el fondo: la devaluación, el desfalte, la confiscación, la hipoteca, el recorte, la *indexación*, el saqueo, la quiebra, la fuga de capitales, la inflación, la corrupción, el colapso, la deuda, son el pan nuestro de cada día. El granero y el frigorífico del mundo en quiebra. Un país educado, industrial y civilizado en bancarrota, en banca rota. "La Argentina está vacía de casi todo: reservas, recursos, valores. La única ventaja de la pobreza es que cuando se empieza de cero siempre se puede empezar mejor", comenta a propósito el autor de *Santa Evita*. ¿Apocalipsis o génesis?

Segunda estancia

En 1845, también en Argentina, Sarmiento en su ensayo "Civilización y barbarie: vida de Juan Facundo Quiroga, aspectos físicos, costumbres y hábitos de la República Argentina", expone, como muy pocos, un moroso análisis con su respectivo punto de vista para la comprensión e interpretación de su país. A partir de ese contrapunto esencial, civilización y barbarie reiterado y constante para las posteriores reflexiones sobre este continente, Sarmiento establece una continuidad en-

* Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM



tre dos caudillos, reminiscencias del pasado, arquetipos bárbaros ajenos a los principios civilizadores; y con ello prefigura, incluso, una forma de explicación e interpretación para toda la historia argentina:

Facundo no ha muerto; está vivo en las tradiciones populares, en la política y revoluciones argentinas; en Rosas, su heredero, su complemento: su alma ha pasado a este otro molde más acabado, más perfecto; y lo que en él era sólo instinto, iniciación, tendencia, convirtiéndose en Rosas en sistema, efecto y fin.

En ambos, Facundo y Rosas, Juan Domingo Sarmiento identifica, corrobora y encarna formas de conducta y hábitos, y la manera instintiva y primitiva de un tipo de argentino rural sin educación, a cuyas manos va a parar, en aquella época, el gobierno de esa nación: "La naturaleza campestre, colonial y bárbara, cambióse en esa metamorfosis en arte, en sistema y en política regular", de tal suerte que estas dos figuras históricas de ascendencia popular ocupan hegemoníamente el poder político.

Con estos dos paradigmáticos protagonistas se conforman e ilustran, precisamente, las ideas sobre el atraso y la incultura, las formas rudimentarias y primitivas de organización social y política, el autoritarismo instintivo e irracional de la Argentina en la primera mitad del siglo XIX:

Facundo, provinciano, bárbaro, valiente, audaz, fue reemplazado por Rosas, falso, hijo de la culta Buenos Aires, sin serlo él; por Rosas, falso, corazón helado, espíritu calculador, que hace el mal sin pasión y organiza lentamente el despotismo con toda la inteligencia de un Maquiavelo. Tirano sin rival hoy en la tierra.

Al encontrar una explícita razón de orden social, un fuerte vínculo entre el pueblo y el gobernante, Sarmiento precisa la circunstancia para la existencia del citado dictador:

Rosas, según esto, no es un hecho aislado, una aberración, una monstruosidad. Es, por el contrario, una manifestación social; es una fórmula de una manera de ser de un pueblo.

Por otro lado, no hay duda que la experiencia social y económica de la Argentina proviene esencialmente de su relación con el universo rural y el ganado, de ahí que al utilizar el verbo *uncir*: "porque si (Rosas) ha encontrado millares de seres degradados que se unzan a su carro para arrastrarlo por encima de cadáveres...", se está dando al individuo un tratamiento intencional y despectivamente animal, de bestia de arrastre semejante al buey o el mulo que es atado o sujetado al yugo; así entre uncir y el corral, el *corralito* de reciente uso, la diferencia es apenas de ciento cincuenta y seis años. Lo pecuario y lo pecuniario se aproximan y terminan por ser uno y lo mismo.

Con un criterio integrador y agudo, Sarmiento establece una visión certera que define y da perfil a la Argentina después de la Independencia; esas mismas ideas y planteamientos guían además la explicación y la conformación de una comunidad más vasta, de un conjunto de pueblos de semejanzas e identidades comunes como América Latina:

¿Dónde, pues, ha estudiado este hombre el plan de innovaciones que introduce en "su gobierno", en desprecio del sentido común, de la tradición, de la conciencia, y de la práctica inmemorial de los pueblos civilizados? Dios me perdone si me equivoco, pero esta idea me domina hace tiempo: en la "Estancia de ganados" en que ha pasado toda su vida, y en la Inquisición, en cuya tradición ha sido educado. Las fiestas de las parroquias son una imitación de la "hierra" del ganado, a que acuden todos los vecinos; la "cinta colorada" que clava a cada hombre, mujer o niño, es la "marca" con que el propietario reconoce su ganado; el

degüello a cuchillo, erigido en medio de ejecución pública, viene de la costumbre de "degollar" las reses que tiene todo hombre en la campaña; la prisión sucesiva de centenares de ciudadanos sin motivo conocido y por años enteros, es el rodeo con que se dociliza el ganado, encerrándolo diariamente en el corral; los azotes por las calles, la Mazorca, las matanzas ordenadas, son otros tantos medios de "domar" a la "ciudad", dejarla al fin como el ganado más manso y ordenado que se conoce.

En esta vasta y punitiva letanía, en la que Rosas hace de hacendado y el pueblo, de ganado, se establecen, de manera puntual y estructura, las semejanzas. Para corroborar ese atinado juego de comparaciones entre hombre y animal: póngase en contrapunto el largo párrafo de Sarmiento frente al *corralito*, que con sentido común actualizó el argentino actual para definir su circunstancia actual; el resultado, una mera glosa de Sarmiento: 1845 y ahora.

Tercera estancia

El corral tiene una fuerte tradición rural. Contiene al mundo agreste y animal. Marca la transición entre lo bárbaro y lo civilizado. Es un signo de domesticación y de sedentarismo: delimita lo salvaje. En "El matadero", Esteban Echeverría hace una elocuente referencia a éste:

...se notan varios corrales de palo a pique de ñandubay con sus fornidas puertas para encerrar el ganado. [...] Estos corrales son en tiempo de invierno un verdadero lodazal, en el cual los animales afeñuscados se hunden hasta el encuentro, y quedan como pegados y casi sin movimiento.

En la región rioplatense, durante el siglo XIX, "el campo, con sus grandes distancias, con su bárbara ganadería, con sus elementales peligros, con su sabor homérico, sería en la memoria una experiencia de libertad y plenitud."

Anotan Borges y Bioy Casares al escribir sobre la poesía gauchesca. En el *Martín Fierro* y en todo el género gauchesco se corrobora esta presencia: costumbres, tipos, lenguaje y expresiones dan cuenta cabal del enorme vigor de una cultura surgida de lo rural, vinculada con lo pecuario.



Borges, en los albores del siglo XIX intuye y afirma esa vasta continuidad. Hace uso de esas tradiciones vigentes. Las recrea, les otorga un estatuto estético. Las pone en escena. No son pocas las ficciones y poemas donde esa presencia regional es altamente privilegiada. Una vertiente de su escritura recrea precisamente los tonos locales, los tangos, las voces y los matices populares de tierra adentro. Parte de su literatura se puebla de estancias, haciendas, pulperías, peones, gauchos, matreros; en una milonga de su autoría cuenta: "el alma-cén rosado floreció en un compadre".

Otra acepción de *corralito*, así en diminutivo pero con otro matiz y una entonación distinta, aparece en el diccionario: "parque, pequeño recinto donde pueden jugar los niños que todavía no andan", en este uso se mantiene la idea de proteger, cuidar y mantener a

salvo a los pequeños; de establecer un lugar de resguardo y bienestar para un niño. Impecables afinidades entre éste, ése y aquel corral.

En nuestra historia cultural, un corral también hace referencia a una casa, patio o teatro donde se representaban comedias; recibió este nombre porque era un sitio descubierto, un teatro al aire libre. Existía entonces el corral de comedias; fueron de reconocida fama el Corral de la Pacheca, el de la Montería del Alcázar de Sevilla, por mencionar algunos. Con este otro valor semántico, identificado con un lugar de representaciones, se actualiza en Buenos Aires, en Córdoba, en Mendoza, en las provincias del país y en toda la Argentina. De repente, así, sin más, cada sucursal de cada banco se convierte en un corral de comedias, en un *corralito*. En todas la misma trama y los mismos anónimos actores. Esos espacios financieros se adaptaron, se improvisaron, para una representación multitudinaria, para un teatro de masas. De corral de comedias, de teatro, hizo todo el país. De actores, todos los argentinos.

Los protagonistas fueron legiones, multitudes. Todos, en un sentido o en otro, forman parte de esas desaforadas representaciones colectivas. Infausto teatro: comedia, drama, tragicomedia, farsa o sainete; acaso puesta en escena de una doliente melodía: "El tango crea un turbio/ Pasado irreal que de algún modo es cierto". Las escenificaciones son simultáneas, en perfecta sincronía. Ejemplo de histrionismo, sucesiva y simultáneamente, cada ciudadano fue autor, actor y espectador. Todos, sin ensayo previo, con su propio vestuario cotidiano y con escenografías improvisadas, realizaron puntualmente los mismos gestos, ejecutaron las mismas gesticulaciones. Nada, ni nadie faltó en la escena. Juntos improvisaron, con exactitud sorprendente, el mismo libreto. Argentina, un corral de comedias. ♣

Encomio de Juan Manuel Lope Blanch

Leonardo Martínez Carrizales*

El 8 de mayo pasado falleció Juan Manuel Lope Blanch, uno de los filólogos de mayor prestigio en el mundo hispánico, servidor por muchos años tanto de nuestra Universidad como de El Colegio de México. Un profesor señalado por una constancia ejemplar y una alegría docente que no menguó con el paso de los cursos y de los alumnos. Con su muerte, desaparece un vivo testimonio del más alto paradigma que haya llegado a cobrar en nuestra lengua la filología románica, pues gracias a su trabajo podemos afirmar que entre nosotros se prolongó y se acrecentó la herencia de Marcelino Menéndez Pelayo y de Ramón Menéndez Pidal, de quien fue discípulo. Hablo de una perspectiva que, en su tiempo, representó el intento más acabado por instalar los asuntos de la lengua y la literatura en el marco disciplinario de la universidad moderna.

Si el día de hoy las letras disponen de un estatuto universitario, se debe a esa perspectiva que tiene como base una consideración fuertemente histórica de la lengua; me refiero a la lengua como un fenómeno que se desarrolla en el tiempo de acuerdo con patrones susceptibles de observación y descripción metódicas. Entre las manifestaciones de ese desarrollo, se destacan los documentos literarios; de allí la condición de monumentos que se les atribuye: saldos gloriosos del tiempo que recuperan la voz de hombresidos hace ya tanto, aunque, de modo misterioso, próximos. Lope Blanch conocía bien este misterio y sabía cómo rendirnos ante su reverberación cuando comentaba alguna línea del *Cid*, algún pasaje de las *Cartas de relación*...

En el curso de Filología que dictaba cada semestre como parte de la licenciatura en Letras Hispánicas de la Facultad de Filosofía y Letras (una introducción apasionante a la gramática histórica que nunca será tan eficaz, tan convincente en las manos de sus discípulos), Juan Manuel Lope Blanch definía esta materia, sin tecnicismo alguno, como la capacidad de inferir del estudio de un monumento literario todas las consecuencias espirituales que correspondían a su época. En este modo de postular las cosas, se advierte una voluntad que nos hace recordar, pongamos por caso, la pasión de Winckelmann por las huellas de los hombres, la grave solidaridad del siglo XVIII con el pasado clásico. Porque había algo de dieciochesco en el escrúpulo con el cual Lope Blanch se obstinaba en comprender la peculiaridad de un vocablo en desuso, en tránsito.

Hoy, algunos se improvisan "filólogos" de la noche a la mañana; otros desdeñan como pasadas de moda las leyes de la gramática histórica que sancionó Menéndez Pidal, y que Lope Blanch no dejó de predicar en su vida como entrenamiento básico del historiador de la lengua, del crítico literario. Las mismas leyes que tanto Pedro Henríquez Ureña como Alfonso Reyes, entre 1910 y 1913, reclamaron como base de la institucionalización universitaria de los cursos de historia de la lengua y la literatura. Yo me conformaría, como Pierre Laserte en otro tiempo a propósito del estudio del latín, con que todos pudiéramos decir que, luego de aprendidas, hemos olvidado esas leyes; que alguna vez ese conocimiento fue alimento de nuestra disciplina y que ha dejado su arenilla en nuestra imaginación.

Juan Manuel Lope Blanch siempre fue fiel al horizonte ideológico de su práctica profesional. Por ejemplo, nunca dejaría de rechazar la separación, en nuestras aulas, de la lingüística y la literatura; así, lamentaba este corte practicado en un cuerpo que sólo podía concebir como único y homogéneo. Este corte ya era un hecho en la estructura administrativa y curricular de El Colegio de México; por lo tanto, Lope Blanch deseaba que la Facultad de Filosofía y Letras se guardase de semejante amputación. En él, los intentos por abolir la filología y el latín del programa de estudios de la licenciatura en Letras Hispánicas encontraban un adversario ineludible, incansable, brillante.



En los hechos, la división de los campos se llevó a cabo hace tiempo. Sin embargo, la oposición de Lope Blanch nos recuerda la amplitud de la perspectiva intelectual que sustenta su obra.

Me refiero a una perspectiva que une la invención crítica con la precisión técnica en el examen de las formas verbales; una perspectiva que sitúa todo acontecimiento literario en el largo aliento de una tradición, en virtud del emplazamiento de tales acontecimientos como parte del río de la lengua que arrastra las adquisiciones de una civilización. En suma, una perspectiva que se niega a olvidar que el origen de los estudios lingüísticos y literarios radica en el cuadro de las Humanidades clásicas.

Confiemos en que la desaparición lamentable de Juan Manuel Lope Blanch abra paso a la revisión de su obra y, en consecuencia, al examen de los fundamentos de esa extraña terquedad de Occidente por estudiar sus lenguas y sus literaturas. ♦

* Escritor y crítico literario

Las ilusiones perdidas

Sergio González Rodríguez*

Abandonarse y dar. Mis nulas capacidades de ser maestro y mis contrastantes —aunque esporádicas— habilidades para exponer temas, despertar curiosidades y sacar provecho del caos —estoy de acuerdo con el precepto aquel que indica que la imaginación proviene de lo caótico—, han llegado a confundir a mis eventuales interlocutores de aula.

Alguna o algún alumno que he llegado yo a tener creyó ver en mí una persona que podía ofrecerle un juicio sensato sobre su talento para la escritura. Ignoro qué utilidad hayan tenido mis juicios peregrinos en un momento dado, pero sí estoy convencido de que fueron sinceros y al mismo tiempo implacables, tajantes pero jamás desalentadores, comprensivos pero avasalladores. En suma, paradójicos.

Tengo la impresión de que allí —en la paradoja— se halla el núcleo de la enseñanza. Al final, creo que nadie se engaña a sí mismo por mucho que se esmere. Y el papel que debe uno jugar como maestro —al menos, en el caso de la literatura o la escritura— consiste en prolongar las ilusiones de los aprendices y a la vez persuadirlos de que éstas carecen de sentido con el fin de que el propio alumno o alumna alcancen un punto de claridad: su carencia de aptitud para la literatura.

Tiempo atrás, fui “coordinador” de un Taller de Escritura que tenía como sede el Museo del Chopo de la UNAM, antes de que este recinto volviera a sus orígenes: el polvo, los fósiles, la incuria. No tenía yo la más remota idea de qué haría con un puñado de adoles-

centes apenas de menor edad que yo, y que —al igual que yo— nos movíamos bajo la bruma de la ingenuidad y la admiración por los libros.

Era la época en que asistir a un “taller” literario daba lustre, tanto como “coordinarlo”. Sí tenía clara una idea al respecto que a la fecha sostengo: los llamados talleres de escritura son una suerte de clubes de convivencia, que vinieron a suplir a las cafeterías de antaño, donde se reunían para conversar los prestigiados en el oficio y los aspirantes a serlo. También se daban allí encuentros amorosos o se prolongaban los ya existentes.

A falta de salones, hubo cafeterías, y en la ausencia de éstas, prosperaron los talleres: el mismo crecimiento de la ciudad los hizo posibles. Y entonces proliferaron en muchos barrios y colonias, hasta llegar al grado de que cada delegación capitalina tuvo el o los suyos.

Cuando fui coordinador de uno de aquéllos en el Museo del Chopo, se mantenía aún el pequeño lujo o privilegio de ser miembro de una cofradía de lectores —ignoro si esto sigue vigente, pero a la luz de lo que me cuentan, el roce actual se muestra más proclive a las ventajas de la chanza democrática, que a los dones de la aristocracia del espíritu. Eramos siete u ocho personas inmersas en la magia de descubrirnos y descubrir libros o autores, atentos a los tanteos escriturales de los demás.

Debió durar un semestre aquel trabajo, y en la memoria sólo rescato algunos rostros, palabras, imágenes, mi verbosa vehemencia en torno de Juan Carlos Onetti o José Bianco. De los alumnos aquellos, que yo sepa, sólo dos



* Crítico literario, narrador, ensayista y guionista

acogieron en forma profesional la literatura, y se les vio al poco tiempo muy activos en las planas culturales de distintos diarios: Gonzalo Valdés Medellín —crítico de teatro, entonces cuentista— y Agustín Jiménez —poeta y librero a la fecha.

Los demás tenían el suficiente talento como para destacar en el futuro, pero quizás se encontraron con la encrucijada donde las ilusiones ceden ante el peso de la condición humana. O no tenían nada qué hacer en las letras, y no supe verlo. Admiro a Carlos Monsiváis porque es un maestro en disuadir a los ineptos, con frases que emite, cual oráculo incuestionable, después de leer un texto de algún aprendiz: “estás negado para la literatura”, musita, la voz grave, mientras arrastra las consonantes, “dedícate a la veterinaria, o la plomería”. Cosas así.

También me cautiva el método Benítez. Cuentan —porque a mí no me tocó verlo, aunque trabajé con el autor, ya proveyo, de *Los indios de México*, varios años en *La Jornada Semanal*— que Fernando Benítez solía romper en pedacitos las cuartillas de los aspirantes a colaboradores ante los ojos estupefactos de ellos. Y, ya encarrerado en su investidura de jerarca cultural, añadía, teatral e irónico, el tono engolado: “no se atreva a traerme semejante basura a mi suplemento”.

La historia literaria está llena de consejos y consejeros —algunos radicales, otros persuasivos— que se dirigen a los aprendices o a los jóvenes. Pero entre muchos de ellos, ocuparía un lugar de honor la carta de Arturo Bandini a un escritor aficionado, que tramó John Fante en su prodigiosa novela *Pregúntale al polvo* (1939, publicada en español por Anagrama). Arturo Bandini —alter ego de Fante— le dice así a un tal Sammy, rival amoroso, escritor ínfimo y tuberculoso terminal:

“La putilla que tú y yo conocemos ha estado aquí esta noche; ya sabes, la hispana de cuerpo escultural y seso

de mosquito. Me enseñó unos cuentos que, según me dijo, habías escrito tú. Me dijo también que estabas a punto de irte al otro barrio. En circunstancias normales, la situación sería horrible de por sí. Pero después de leer la mierda que has escrito, permíteme decir, en nombre del mundo en general, que si desapareces de este valle de lágrimas será una suerte para todos. No sabes escribir, Sammy. Te sugiero que dediques las últimas energías que te quedan a poner en orden tu espíritu de mongólico antes de que abandones un mundo que respirará de alivio cuando desaparezcas. Me gustaría poder decirte con sinceridad que no quiero que te mueras. También desearía que, al igual que yo, pasaras a la posteridad con algún monumento que recordara el tiempo que pasaste en la tierra. Pero como salta a la vista que ello es imposible, quisiera ayudarte a pasar los pocos días que te quedan sin amargura ni resentimiento. La vida ha sido muy cruel contigo. Al igual que el resto de los mortales, supongo que también tú estarás contento de que todo vaya a acabarse dentro de poco y de que los garabatos con que has engorriado la blancura inmaculada del papel no tengan nunca la oportunidad de analizarse desde un punto de vista más intolerante. Cuando te insto a que quemes toda la basura que has cometido y a que en lo sucesivo te mantengas al margen de todo sacrilegio literario, lo hago en nombre de todas las personas sensibles y civilizadas. Si tienes máquina de escribir, mi dictamen sigue siendo el mismo; porque mecanografiar tus manuscritos sería una desgracia para la humanidad. No obstante, si persiste tu delictivo deseo de escribir, te ruego me envíes las cagarrutas que te dicte la inspiración. Yo sé que no lo haces adrede, pero me río mucho leyéndote. Algo es Algo”.

Estoy tentado a decir que todo aspirante a escritor o escritora, antes que leer las *Cartas a un joven poeta* o cosas

así, se entregara a leer y releer, si ya no la novela aquella de John Fante, las páginas 148 y 149 que recogen el párrafo arriba reproducido. No les haría daño a los nuevos escritores, y a lo mejor nos ahorraríamos la flojera de acudir a los consentimientos o los circunloquios.

Mi palabrería en aquel Museo del Chopo y la de mis contertulios literarios se volvió humo. La recuerdo ahora porque se trata del típico episodio que encubre otro, casi inadvertido, pero que perdurará más allá de la voluntad y la memoria, y que ahora tintila bajo el esqueleto de hierro del edificio porfiriano: la muchacha que estudiaba teatro y que solía cambiarse de ropa ante nuestros ojos antes de comenzar su clase.

Era la encarnación de una belleza turbia: una adolescente proletaria y grácil, de piel clara y cabellera en rizos que se desposeía de sí misma mientras de desnudaba ante nuestros ojos. Su secreto era abandonarse y dar. Un secreto que todos perseguíamos en aquellos años, y aún perseguimos en el misterio de los libros. O de la propia vida. ♣



Taxis y hoteles

Mónica Lavín*

Los días le olían a pino artificial, a solvente para sanitizar los escusados, a miel de maple. Un día se les ocurrió: fue un recurso del tedio aderezado con un poco de tequila y la vista del taxi estacionado en la acera de enfrente. ¿Y si lo pedimos prestado? Él lo rentó en un sitio, le duplicó al chofer la tarifa del día y pasó por ella en la esquina acordada. ¿Dónde la llevo, señor? Acabaron en un hotel de la San Rafael, lejos del olor a pinol y de ellos mismos. No se reclamaron las cuentas por pagar ni los desaciertos con los hijos. Se habitaron como en aquel poema de Sabines que ella le recordó y que él apenas escuchó mientras poseía a su mujer como si fuera ajena.

Habían pasado más de dos años, esta vez ella fue quien contrató el taxi y lo pidió a la puerta de la casa. Le dijo a su marido en qué esquina y a qué horas lo esperaría. Proponer le fastidiaba, sobre todo si el juego resultaba de un solo bando como le empezaba a parecer mientras esperaba en Patriotismo y Empresa. Se había comprado unos calzones de hilo dental y padecía su tiranía. El escote la incomodaba pues atraía miradas y hasta piropos soeces, como en otros tiempos. Le echó la culpa al tráfico de los sábados y estuvo a punto de resignarse al olor a detergente y a la sensación de que envejecía sin estelas de belleza, sin humedades y sin arrancar deseos irrefrenables cuando un taxi volkswagen se acercó a la acera y le pitó. ¿Raúl?, preguntó incierta por la ventana. Su marido se había teñido el pelo de rubio. ¿A dónde la llevo señorita? Se apeó sin estar cierta aún. Tardó mu-

cho, me iba a ir con otro. Él la miró por el retrovisor. La línea entre los pechos lo confundió, no recordaba la vista del escote de su mujer. Es que la señorita que llevé antes que usted andaba desconsolada. Ella sacó un espejito y se retocó los labios fingiendo indiferencia. Fíjese nada más, de repente se quitó los tacones y me obligó a mirarle los pies. Ella se desprendió de los suyos. Me lastiman, se disculpó. Luego estiró las piernas y colocó uno de sus pies sobre el muslo. Ella hizo lo mismo. El marido acarició el empeine, la pantorrilla. Cambió a tercera y siguió deslizando la mano por el contorno novedoso. Ella se pintó labios de más. Pobre muchacha, aunque estaba grandecita, como usted. Que su marido no la volteaba a ver, que cuando se acostaban la usaba y se volvía a su esquina, que ella se agrietaba, se secaba, se moría, que no estaba para marchitarse. Y yo le tuve que demostrar que no, que era toda pétalos de trópico, que sus líquidos pronunciaban cascadas de secretos contenidos. Ella toda húmeda lo miró por el retrovisor con ira, comenzó a dudar si aquel hombre a quien ofrecía sus pies y sus oídos era el hombre con quien dormía todas las noches. A mí me pasa lo mismo, dijo ella con resentimiento. Hace mucho que no veo el cielo. Ya sabe, ese cielo que es como abismo, que se lo traga a una y una está dispuesta por el puritito placer. Entonces yo sé donde llevarla, señor. La otra quedó encantada. Mire, aquí tengo su tarjeta, es licenciada y trabaja en el gobierno. Le pasó una tarjeta con un nombre. A la vista de la letra garigolada, las dudas y el deseo crecían. Imaginó a su marido fornicando aquel nombre,



dándole el placer que ella desconocía. Yo no tengo tarjeta, dijo ella con mohína mientras él ocultaba el taxi tras la cortina de un garage. Aquí traje a la otra, siguió él mirándola a los pechos. Ya adentro del cuarto de colcha gris de satén gastado, donde el crucifijo de conchas de mar con un cristo de plástico los vigilaba, se desvistieron furiosamente, se besaron y desconocieron el sabor de sus bocas. Ni aún desnudos les pareció que eran los mismos de los *waffles* con tocino en las mañanas de fin de semana. Entonces le confesó que cada vez que se subía a un taxi observaba la nuca del chofer y sospechaba lo que pasaría si comenzara a besarla, a lamerla. Pienso en la erección del chofer, en la incontrolable erección y en que pueda virar en cualquier momento y secuestrarme a un lugar secreto. Lejos de mi marido. Como usted, le dice provocando. Juntos rozan el cielo. Ella grita y se desconoce. Sudados, desvanecidos ella se rinde sobre el cuerpo volcado de su marido.

Él comienza a roncar. Entonces lo mira vencido, ridículamente teñido de un rubio cenizo que mal entona con su rostro moreno y las ráfagas de pinol se cuelan por la rendija de la puerta, por el espejo lastimado y opaco. Rompe la tarjeta de la licenciada, le mira al cuerpo de su marido los placeres escatimados. Busca la llave en el pantalón y cierra silenciosa la puerta del cuarto. El pasaje la aguarda. ♣

* Escritora. Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen 1996

Música y vida cotidiana

Ricardo Miranda*

La música es la más cotidiana de las artes. De ello no cabe la menor duda y existen para probarlo diversas y contundentes pruebas. Algunas son tan irrefutables como prosaicas: ¿cuándo fue la última vez que usted, lector, compró una fotografía? ¿Cuánto ha sido el dinero que cada uno de nosotros ha invertido en esculturas o pinturas? Si es que no se trata de coleccionistas o de alguna otra excepción, lo cierto es que nuestra sociedad, como conjunto, gasta más en música que en cualquier otra forma de arte, incluidos el cine (que lleva música y vende canciones) y la literatura (que, en menos pero famosas ocasiones, también lleva música y vende canciones). En realidad, lo cotidiano de la música es lo que da sustento a las grabaciones *piratas* y al enorme comercio musical: todos consumimos música, algunos consciente y deliberadamente, otros no tanto, sin importar si se trata del radio de la *pesera* o del más sofisticado de los equipos de audio y más allá de si se escucha a *Luismi* o la última versión de las Variaciones Goldberg interpretadas por Perahia.

Pero a la crudeza de los argumentos comerciales —la venta millonaria de discos, la concepción de los aparatos de sonido como un *doméstico* equiparable y tan necesario como el refrigerador o la estufa— pueden sumarse otras razones mucho más amplias y sutiles respecto a la importancia y la presencia cotidiana de la música. En el terreno filosófico, las virtudes y valores de la música han sido señaladas desde siempre. La Biblia le otorga un papel

central, mientras que los griegos clásicos construyeron varios mitos para explicar y fijar su importancia gracias a los lances de Orfeo, Arión, Apolo o Marsias. Athanasius Kircher, ya en el siglo XVII, representó la creación del mundo como el resultado de la música que surge de un órgano interpretado por Dios. Y en épocas más recientes alguien como Elías Canetti, por ejem-



plo, ha subrayado las innegables virtudes morales de la música al afirmar que “la música es la verdadera historia viviente de la humanidad, ya que confiamos en ella porque lo que afirma es relativo a los sentimientos”. Por su parte, encuentro fascinante otra idea relativa a la música y el hombre: ¿acaso han visto ustedes, alguna vez, en sueños, o imágenes, a los ángeles jugando fútbol? No, por más popular que dicho juego se haya convertido tierra abajo, por más que existan destellos divinos en la delantera brasileña, lo cierto es que nadie ha visto semejante escena. Lo que es más, las actividades de esas criaturas

celestiales (me refiero a los ángeles, no a la *verde amarellha*) han sido cuidadosamente inventariadas en virtud de su importancia. Por supuesto, lo único que se les ha visto hacer es toda clase de suertes relativas a su oficio y condición —apariciones, mensajes, rescates, adoraciones, ascensiones, etc.— y casi nada más. Casi, pues hay múltiples representaciones de los ángeles haciendo música. Ni fútbol, ni pintura, poesía, cine... por no hablar del jamás representado ángel que se encarga de organizar plebiscitos. No, porque la única de las actividades humanas permitida en el cielo parece ser la música. Según esta poderosa imagen, la música es tan cotidiana que aun después de transitar por este mundo, nos quedará la costumbre de hacerla o escucharla y en ello hay un rasgo adicional entre los hombres y los dioses.

Surge así una cuestión crucial: ¿basta con escuchar la música?, ¿qué diferencia hay en participar en su generación y en simplemente consumirla? Ya que la música nos es tan importante, una posible respuesta quizá enriquezca una discusión sobre lo cotidiano de la música en este siglo que inicia.

Hoy en día la música es más cotidiana que nunca gracias a la tecnología. En todos lados se escucha música y, de hecho, se vive una saturación sonora sin precedentes. Si la música de Bach sólo fue disfrutada durante años en ciertos círculos restringidos, hoy se escucha música hasta en los elevadores. Este desbordamiento musical comienza a cobrar visos de locura: en los días que corren se teme realizar una llamada por teléfono pues uno nunca sabe cual va a ser la tonadita que ocupe los

* Pianista y musicólogo

intervalos de espera al otro lado de la línea. La simple imagen de una melodía estúpida sonando mientras la *señorita* en turno nos contesta o nos transfiere la llamada, lo dice todo. La música comienza a utilizarse para llenar los huecos y para distraernos. Es tan fácil tener acceso a ella que ahora se le usa para todo, incluso para lo que nunca fue concebida.

Sí, porque la música surge precisamente para concentrar nuestro ser y nuestra atención; no para llenar los huecos del tiempo, sino para darle un sentido diverso, estético y emocional, a ese tiempo (Stravinski decía que la música es una realidad en sí misma, gracias precisamente a su dimensión temporal). La música no es para distraer, sino para concentrar, para enfocar. Y la música no es para todo el tiempo. Hay que saber reservarse la necesaria dosis de atención y silencio para poder gozar la música. Aquí surge entonces una respuesta a las preguntas anteriores: quien *hace* música, sabe de la necesidad del silencio y de la concentración necesaria para disfrutarla. Es esta la paradoja central de la música en nuestra vida cotidiana. Hoy, cuando más fácil es tenerla, cuando más rápido resulta el acceso a cualquier tipo de repertorio, la música corre el riesgo de perder su esencia y de convertirse —ya lo es en buena medida— en un simple objeto de consumo, y no de arte.

Cerraremos estas divagaciones narrando una historia singular, pues no siempre fueron las cosas así. Hace ciento y pico de años Porfirio Díaz se presentaba a la primera de sus famosas reelecciones. Según el cálculo oficial ganó *democráticamente* con la mayoría formada por unos 16 mil sufragios. El dato viene a cuento porque por aquellos años una partitura para piano, la de la mazurca *Elodia* escrita por Luis G. Jordá, hacía las delicias de la sociedad y llegaba a su decimacuarta edición de mil ejemplares. Todavía la mazurca agotaría otras ediciones, lo que

significa que la Presidencia de la República se ganaba con una cantidad de votos semejante a la cantidad de personas que podían leer una partitura como *Elodia* al piano.

Ignoro las cifras de la última elección, mas estoy seguro que de una población estimada en 60 millones, varios de esos millones votamos. Pero lo inquietante es preguntarse, ¿hay siquiera un millón de mexicanos que sepan leer música?, ¿hay siquiera cien mil que toquen el piano? Desde luego que no. La facilidad de acceso a la música, aunada a la pésima educación musical que se imparte en nuestras aulas, ha fomentado la existencia de una sociedad musicalmente analfabeta. Curiosamente, algunas comunidades marginadas son las que mantienen un equilibrio entre la música que consumen y la que producen quizá gracias a que no tienen luz o a que las pilas cuestan cada vez más caras.

Resolver lo anterior se antoja un sueño imposible: una educación musical seria, ensambles y coros en las primarias y comunidades, profesionalización del medio musical, conciertos en todos lados y no en unas cuantas ciudades y para unas cuantas personas, discos de

calidad a precio accesible, estaciones de radio atentas a la calidad musical de lo que transmiten, televisoras que se preocupan por la música que acompaña sus programas...

Todo lo anterior explica porqué sigue siendo vigente y fascinante la idea de que, en el cielo —como representación platónica del mundo ideal— la música está a cargo de los ángeles y no de los comerciantes. ♣



Diario de viaje

Desde algún lugar de Sierra Leona

Adel Gutiérrez Tenorio*

Día 1

Llegamos a Freetown, la capital de Sierra Leona, el lunes por la madrugada; creo que son cosas del horario, tenemos unas ocho horas de más. Han de imaginar que estuve prácticamente molida, sin mencionar que salimos inmediatamente para Magburaka, que es la parte central. El cambio de clima fue espantoso, de un calor de mar a un clima lluvioso continuo.

Día 2

Lo que más me ha impresionado y dejado atónita son las monstruosas cantidades de armamento, su increíble amontonamiento, las pilas de cientos de miles de ametralladoras, obuses, piezas de artillería y helicópteros de combate, que según me enteré fueron regalo de la Unión Soviética. El gobierno usa todas estas armas para detener a la guerrilla que se encuentra atrincherada en el norte del país.

Día 3

Sierra Leona es un país pequeño, su ejército lo es aún más. No hay industria, salvo la explotación de diamantes. De agricultura mejor ni hablar, la tala de madera generó una deforestación impresionante, digamos que pasó lo que en Oaxaca y Chiapas, pero unas 50 veces.

Lo que se ha vuelto un negocio para los *warlords* es la ayuda humanitaria. Toda la que llega entra por el puerto de Freetown y debe ser transportada hacia el interior que es donde se encuentra la mayoría de los centros para refugiados. De cada saco de grano y de

tantos litros de aceite les toca una parte, que después revenden. Y es que aquí rige una ley que dice: "el que tiene un arma es el primero en comer. Quien no la tiene, le tocan las sobras". Lo más absurdo de todo es que las ONG participan del negocio, ya sea por omisión o en franca asociación con estos tipos.



Día 4

La verdad es que el viaje al interior fue una pesadilla, sólo se puede viajar de día, desde el anochecer hasta el alba los caminos o brechas están infestados de ladrones, que aquí les llaman *shiftas*; dicen que le quitan a uno hasta los zapatos (no es broma, un par de tenis o botas son altamente cotizados). Según me contaron antes los ahorcaban cuando los agarraban, ahora como son más "civilizados" los mandan a la cárcel, de donde salen, no creas que por medio de abogados, salen porque las cárceles no se dan abasto y es mejor detener al pobre que roba algo para comer, que a un tipo que lo hace para después venderlo a los jefecillos locales.

Día 5

Los caminos son espantosos, pero lo peor no es eso, es el calor húmedo que se siente, no paras de sudar, después de una hora de estar metida en una ca-

mioneta, terminas cubierta por una tupida capa de suciedad, un polvo que se mete por todos lados, necesitas tener puesto siempre un tapabocas y algún tipo de lentes, cuando te los llegas a quitar, terminas con la boca llena de tierra y en los ojos un ardor impresionante. Un día olvidé ponérmelos y aún tengo los ojos hinchados y enrojecidos.

A pesar de estos detalles, la gente es muy amable, siempre que llegas a alguna casa (no son propiamente casas, pero no sé de qué otra manera llamarlas) te ofrecen algo de comer, generalmente una fruta que parece calabaza y agua. Casi siempre son mujeres y niños pequeños quienes se encuentran en los pueblitos, pues casi todos los hombres se han ido a la guerra o la ciudad. La cantidad de huérfanos es impresionante, recorren los caminos como ejércitos de desahuciados; nuestro trabajo consiste en llevarlos a los campamentos, pero el problema del lenguaje siempre se interpone al inicio, después por medio de señas nos hacemos entender. Me asombró que donde había guarniciones del ejército, cerca estaban los niños, no creas que hablo de adolescentes, son niños (les calculo entre cuatro y diez años), ellos también participan en las escaramuzas que de vez en vez se dan y es terrible ver a un niño con un arma en las manos, supongo que es la única manera que tienen de sobrevivir.

Día 6

Debo confesar que de pronto me entran ganas de volver a México (aunque sea nadando) pero me aguanto, aunque con muchos esfuerzos... ♣

* Latinoamericanista

Dub: la lengua del vate negro

Sergio Monsalvo C.*

Toda corriente musical necesita del soporte social y tecnológico para convertirse en un movimiento cultural, y los fundamentos históricos y artísticos para erigirse como género de trascendencia. El ejemplo del *dub* es uno de los más importantes con ese desarrollo. Lo que inició como una corriente local jamaicana se ha extendido y hecho sentir su influencia por doquier, lo mismo en el continente europeo que en África o Japón, aunque Kingston, Londres y Nueva York sean sus capitales más sobresalientes.

Antes de su independencia de Inglaterra, la música que predominaba en Jamaica era de origen foráneo: el mento (remedo del calypso trinitario) y el *rhythm and blues* (de Estados Unidos). Tras su liberación en 1962 hubo una serie de expresiones originales que se sucedieron de manera rápida—*ska*, *rock*

steady y *reggae*—, las cuales expusieron su manera de sentir como nación independiente. La migración hacia Kingston, la capital, por parte de la población rural instauró distintos modos de manifestar el descontento por la falta de oportunidades. Los *ghettos* comenzaron a crecer a orillas de la ciudad, lo mismo que la ira y la miseria condicionantes. Esto hizo que los jóvenes se agruparan en pandillas, conocidas como *rude boys*, que vivían al margen de la ley y eran botín tanto político como de los narcotraficantes. Las batallas por estas cuestiones atrajeron mucha violencia y muerte.

La única diversión en dichos *ghettos* eran los bailes populares a cargo de los sonideros ambulantes. El clímax de un primer desarrollo de la música autóctona encarnó en Bob Marley. El *reggae*

* Escritor y periodista. Dirige la revista *Scat*





se dio a conocer como una aportación del Tercer Mundo al resto del planeta. Tras la muerte de Marley (a causa del cáncer en 1981), se vio que los cimientos musicales de Jamaica eran fuertes. En las zonas como Trenchtown, Greenwich Town y River City vivían miles de jóvenes desempleados, excluidos no sólo de la identidad sino de la existencia misma. Para muchos de ellos la música representaba la única oportunidad de salir de la pobreza. Por otro lado, los sonideros siempre necesitaron de nuevos exponentes, así que aquéllos se asimilaron como músicos y cantantes sabedores de las necesidades y los lenguajes de ese sector social. Se convirtieron en la voz de los marginados.

Los sonideros, devenidos en productores de discos, comenzaron a modificar los ritmos y a realizar contribuciones significativas para el desarrollo musical. De entre sus filas surgió Osborne Raddock, conocido como King Tubby, egresado del *reggae* que luego se convertiría en el ingeniero de varios estudios de grabación, para al fin llegar al puesto de productor independiente. Él operaba con la novedad de las pistas múltiples, efectos únicos de eco, retroalimentación y distorsión. Grabó acetatos (discos de cera blanda) para su uso exclusivo como sonidero y con ello descubrió que a los asistentes a los bailes les gustaba escuchar nuevas versiones de piezas conocidas de *reggae*, con modos verbales distintos.

Para ello le agregó a sus presentaciones un *deejay* (DJ) que cumpliera en vivo con un parloteo extravagante y agudo sobre la situación política y las condiciones de vida e hiciera contrapunto a la voz grabada. De esta manera Tubby fundó una nueva corriente: el *dub*, y con él el *toast* (arte estilístico del DJ). Ambas cosas han penetrado en la música popular desde entonces bajo la forma del *remix* y del *rap*. Tubby y el *dub* proporcionaron a los DJs el espacio necesario para crear sus propias letras. Asimismo fragmentaron el ritmo del bajo en patrones breves de notas (en oposición al *ska*) y lo instauraron como el instrumento principal, además de emplear los retardos electrónicos.

El movimiento se convirtió en género cuando trascendió la isla y llegó a las calles de las principales urbes del planeta; cuando el *hiphop* mostró su influencia en las mezclas de los *dub plates* (discos donde se efectúa un *remix*); cuando se volvió hacia las raíces rítmicas africanas como las de los tambores *burru*, *etu*, *pocomania* y *kumina*, al igual que hacia la tecnología más avanzada como el teclado digital y la máquina de ritmos; cuando empezó a llamarse *ragga* (por *raggamuffin*: andrajoso) y hablar con dureza extrema de la realidad vivida, así como de la cultura del *ghetto* y de la calle. Pero sobre todo trascendió como género cuando este cúmulo de fenómenos so-

ciales hizo nacer a sus propios poetas con la llamada *dub poetry*, la improvisación de rimas sobre un fondo instrumental de *reggae* o *ragga*, donde el sonido del bajo prevalece y está provisto de ecos y resonancias, lo cual resulta en un efecto sicodélico que los DJs utilizan en ámbitos como el *house*, el *drum'n'bass* y el *lounge*.

Dub es un término que en el aspecto literario implica agregar a la voz principal toda clase de elementos ambientales, para crear una atmósfera determinada que exponga situaciones de carácter social, sobre todo. En la actualidad los poetas del *dub* están encabezados por los negroingléses Linton Kwesi Johnson y Benjamin Zephaniah y los jamaicanos Mutabaruka y Michael Smith (asesinado en un incidente político). Hoy los académicos y críticos literarios tanto de Europa como de los Estados Unidos dan énfasis en sus cursos universitarios al contenido poético de la *dub poetry*, así como a los escritos de la realidad bruta que interpreta en *ragga* el DJ Yasus Afari, que muestran los derroteros vanguardistas que puede tomar dicha poesía en el futuro. Para los estudiosos es indudable la importancia de la poesía *dub* como espejo de una circunstancia social y como destacado ejemplo en la historia de la literatura oral negra del Caribe. ❀

Espejismos de la modernidad

Objetos y artefactos modernos en la vida cotidiana de los años cincuenta

Tania Carreño King*

I

La modernidad es un territorio sin límites difícil de reconocer. Hubo un tiempo en que este concepto tuvo un significado único: el de pertenecer a lo que actualmente denominamos civilización occidental y que, en tiempos remotos, estuvo estrechamente relacionada con obras como la industrialización, los barcos de vapor, las constituciones o la publicación de la obra maestra de Darwin, sobre el origen de las especies.

No sólo es difícil definir la modernidad, sino también fechar sus orígenes (ya sea 1492, la Ilustración, la invención del motor a vapor o cualquier otro acontecimiento fundacional). Sin embargo, lo que sí es posible afirmar es que la modernidad ha sido (al menos para el mundo occidental) una aspiración que no termina por alcanzarse.

La definición de lo moderno es, por un lado, una cuestión de temporalidad; es decir, lo moderno es algo nuevo con respecto a lo que le precedió y, por lo tanto, señala una ruptura con el pasado. Por otro lado, el concepto de modernidad sugiere un movimiento hacia adelante, es decir, un movimiento hacia el progreso. Sin embargo, existe un acuerdo tácito según el cual la modernidad es el mundo en que vivimos, el mundo del posrenacimiento, de la posilustración, el mundo "occidental" y contemporáneo de la ciencia y la tecnología.

Así pues, México nació al siglo XX con una aspiración que no dejó de acompañarlo después: ser un país moderno. El concepto de la modernidad se usaba ya desde el siglo XIX, pero fue después



de la Revolución mexicana cuando pasó a ser parte (más allá de las connotaciones ideológicas o políticas que podía tener) de la vida diaria de algunos mexicanos —sobre todo de las clases medias habitantes de la ciudad de México.

En la intimidad de la vida cotidiana y privada, incluso en lo que se ha llamado el "imaginario colectivo" de las clases medias capitalinas, que comenzaron a crecer después de los años veinte, se encuentra la presencia de un "querer ser moderno", de una búsqueda de la modernidad, relacionada con la idea de progreso, entendido como cambio y perfeccionamiento.

Reduciendo, arbitrariamente, esta idea a su mínima expresión, es posible mostrar cómo los medios de comunicación masiva (prensa, radio y cine) ofrecieron durante la primera mitad del siglo XX una serie de espejismos de una

modernidad alcanzable gracias a la obtención y al uso de objetos materiales. Esto limitó el concepto mismo de modernidad a una idea de "progreso" cuya referencia concreta era la posibilidad de adquirir: desde una casa propia, un coche o diversos aparatos electrodomésticos, hasta los artículos para la belleza, unas medias de nylon o, incluso, la nueva comida procesada, enlatada o en polvo. Es decir, todos aquellos objetos (la mayoría provenientes de la tecnología y el avance industrial que venían de los Estados Unidos y Europa) cuya pertenencia traía consigo la sensación de ingresar a la vida moderna.

II

Que el presidente Miguel Alemán deseara que "todos los mexicanos tuvieran un Cadillac, un puro y un boleto para los toros", puede sonar elemental y limitado si lo tomamos como una estrategia de gobierno o como una plataforma política, sin embargo, no sería exagerado decir que, en esencia, éste parecía ser un deseo que podían compartir muchos de sus contemporáneos.

Cuando Miguel Alemán llegó a la Presidencia ya habían pasado casi treinta años del fin de la lucha armada revolucionaria. El país, para entonces, había cambiado sustancialmente, sobre todo la ciudad de México. A partir de la llamada "reconstrucción" del país en los años veinte —que promovió un empuje particular a la industrialización y al crecimiento económico, en detrimento y deterioro del campo—, la capital del país se volvió albergue de cientos de miles de migrantes provenientes de toda la República. En 1921

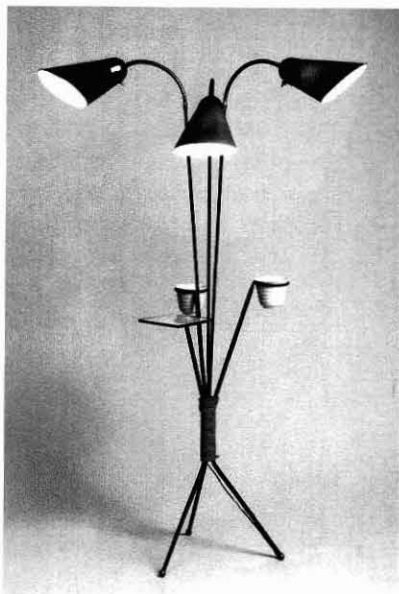
* Historiadora

la población urbana de la ciudad no llegaba al millón de personas, pero en 1930, bajo el reflujo social de la pacificación del país, llegó a un millón 200 mil y, sólo una década más tarde, ya era de un millón 700 mil. Su peculiar crecimiento y conformación, convirtió a la ciudad de México, por un lado, en el espejo de la diversidad cultural del país y, por otro lado, en el epicentro de una cultura urbana moderna.

Para mediados de los años cincuenta la ciudad de México había perdido su aspecto rural o provinciano, la población casi se había triplicado, se habían pavimentado calles, se había introducido la electricidad, el agua potable y el drenaje a gran parte de las viviendas de los sectores medios y altos y los camiones y automóviles ya eran parte cotidiana del paisaje urbano. Por otro lado, se habían extendido en el valle de México nuevas colonias "exclusivas" para las familias de clase media, las principales avenidas de la ciudad se iluminaban en la noche con grandes espectaculares y marquesinas de luces de neón y muchos capitalinos se asombraban con la aparición de los primeros "rascacielos", con los grandes almacenes comerciales como Sears y Woolworth y con la llegada de los primeros supermercados, tiendas de autoservicio, cafeterías o restaurantes de comida rápida al estilo norteamericano y con la oferta novedosa de los centros nocturnos y cabarets que daban un toque cosmopolita a la metrópoli.

Si materialmente la ciudad había cambiado, lo mismo había sucedido con sus habitantes. El crecimiento vertiginoso de las clases medias de los años veinte a los años cincuenta no fue evidentemente resultado de una decisión política nada más, también fue reforzada por un modelo de desarrollo económico que privilegió los intereses del capital frente al trabajo, de la industria respecto a la agricultura, de las ciudades ante el campo, del mercado de bienes duraderos contra los de consumo in-

mediato y popular. Este fenómeno provocó que las clases medias se colocaran en la cúspide de la pirámide del prestigio social, adoptando un papel protagónico en la construcción de una gran empresa: la modernidad; y ésta comenzó a vivirse, al menos simbólicamente, desde los hogares.



III

Si bien desde principios del siglo xx comenzaron a aparecer aparatos y utensilios modernos, para el consumo y beneficio de las "familias mexicanas", como los artículos importados de la Mexican General Electric Company, diseñados para "calentar y cocinar por medio de la corriente eléctrica" —calentadores de agua, cafeteras, estufas, sartenes y planchas—, o como los refrigeradores Grand Rapids, provistos con divisiones móviles y un tubo para sacar el agua, fue hasta los años cuarenta cuando estos objetos comenzaron a formar parte indispensable de los hogares de las clases medias y altas.

Hacia los años cincuenta, el uso del refrigerador eléctrico era un símbolo de cocina moderna, así como lo eran los nuevos aparatos electrodomésticos como la licuadora con cuchillas inoxi-

dables y dos velocidades, los extractores de jugos, los tostadores de pan y los hornos eléctricos "Ideal" cuyo anuncio demandaba "Esto es lo que toda buena ama de casa... Exige...!". Contar con corriente eléctrica dentro del hogar permitió el uso cotidiano de estos inventos, los cuales, efectivamente, modificaron la manera de preparar los alimentos y las mismas rutinas familiares. Por ejemplo, con el refrigerador ya no era necesario ir al mercado cada día y con los electrodomésticos el tiempo de trabajo en la cocina se reducía notablemente. También, la corriente eléctrica permitió el uso cotidiano de otros objetos alrededor de los cuales, no es exagerado decir, giraban los ritmos familiares: el tocadiscos, la radio y, al final, la televisión.

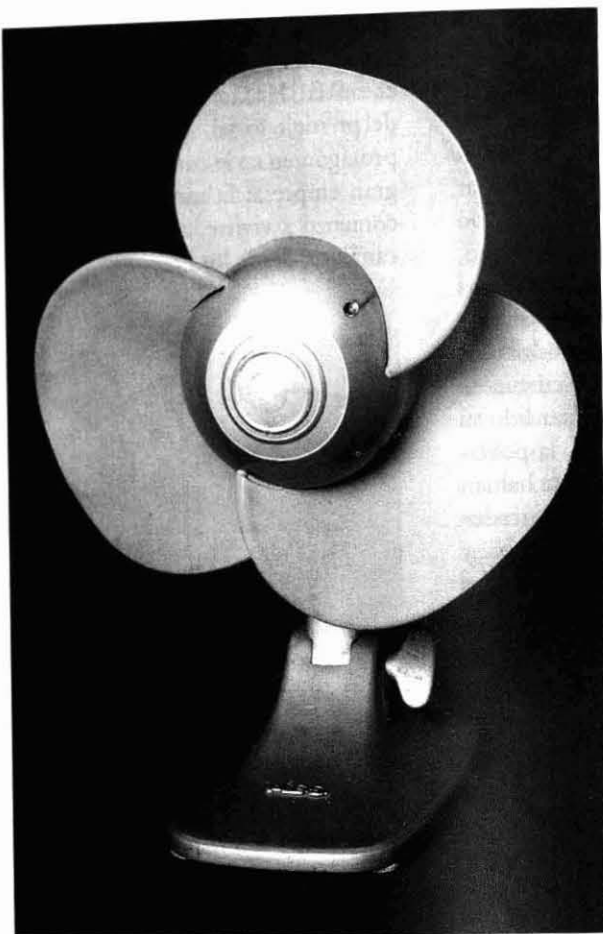
Sin embargo, más allá de los cambios en la vida cotidiana que podían provocar los nuevos objetos por sí mismos, se encuentra el significado que traía consigo su posesión. Este significado lo encontramos, precisamente, en la representación de la vida cotidiana que generaban y difundían los medios de comunicación, los cuales se convirtieron en una especie de reflejo ampliado (estereotipado) de las aspiraciones, valores o normas de conducta que podía tener determinado grupo social.

Tanto la publicidad que encontramos en revistas y diarios —apoyada en fotografías en sepia o a colores que hacían soñar y suscitar la identificación—, como los mensajes difundidos en programas de radio, como los estilos de vida representados en el cine y más adelante en la televisión, mostraban transparente e, incluso, burdamente, cuál era el camino hacia la vida moderna. Los artefactos modernos prometían simplicidad, elegancia y eficacia y, en este sentido, cumplían una función primordial pues su finalidad era siempre la de efectuar una tarea en el mínimo de tiempo, ganarle tiempo al tiempo. De esta manera, el hombre moderno debía vivir el presente proyectándose siempre hacia el porvenir.

La publicidad insistirá constantemente en esta virtud de la vida moderna: "Hasta hace pocos años el trabajo de la cocina era una verdadera esclavitud", -afirmaba el anuncio de las ollas de presión Ecko; "¿Qué diferencia! Ayer y hoy", decía el cartel de la estufa Prize y Ace, "la estufa moderna"; "Rapidez y facilidad", rezaba la publicidad de la National Presto. Y la imagen del "hogar ideal", compuesto por artículos modernos y una mujer sonriente, elegante y eficiente se imponía en cada uno los anuncios.

Lejos de esta imagen estereotipada, las amas de casa -como lo recuerda José Emilio Pacheco en *Las batallas en el desierto*- vivían "arreglando lo que dejábamos tirado, cocinando, lavando ropa; ansiosa (s) de comprar lavadora, aspiradora, licuadora, olla express, refrigerador eléctrico..." Poco a poco, las viviendas de las crecientes clases medias comenzaron entonces a poblarse de baterías Pyrex de vidrio refractario para fuego directo y para hornos, hornos portátiles Lamex, moldes Milagro de aluminio, tostadores herméticos para hacer sandwiches que aparecieron con el nombre de Toas Tite (los cuales quedaron en la memoria popular con el nombre de platillos voladores, a pesar de que la publicidad insistió en que debía de pronunciarse "tos tait"), planchas, licuadoras, lavadoras, aspiradoras y demás objetos portadores de un espejismo modernizador que proponía nuevas formas de consumo, nuevos valores y necesidades cotidianas.

Una ventana abierta al mundo de los años cuarenta y cincuenta son los noticieros cinematográficos que se proyectaban antes de cada película. Realizados con el fin específico de mostrar una "actualidad" que se quería, se sentía y se veía "moderna". Así pues, se presentaban reportajes sobre la construcción de presas y carreteras, sobre los nuevos bailes que causaban furor entre los jóvenes, sobre las modas llegadas del extranjero o sobre las impor-



tantes actividades realizadas por el presidente en turno. Lo que subyacía en éstos, también llamados "cortos", era la intención de mostrar que, a todas luces, el país se dirigía sin tropiezos hacia el progreso. En este espacio de difusión no faltó tampoco la publicidad de los nuevos productos que se introducían al mercado mexicano ofreciendo la posibilidad -a través de su consumo- de alcanzar la identificación con los estereotipos impuestos de antemano. De esta manera se comparaban los atributos de Superman con los del cereal Corn Flakes y se aseguraba que las estrellas de Hollywood usaban sólo jabón Lux; mientras que los anuncios de los nuevos detergentes en polvo para ropa Ajax y Fab aseguraban su calidad advirtiendo que eran fabricados especialmente "bajo fórmula americana".

Por otra parte, los anuncios de lencería, productos de belleza y modas en general -dirigidos naturalmente al público femenino- desempeñaron un papel fundamental en la transformación no sólo de la moda sino de los mismos cuerpos e, incluso, de la sexualidad, pues fueron imponiendo, a través de estereotipos de belleza ligados al parámetro hollywoodense, la necesidad de incorporar a la vida diaria una serie de objetos (cremas, cosméticos, ropa interior, vestidos, etc.) necesarios para alcanzar la identificación.

Así, hacia los años cincuenta, la publicidad de calzones y brasieres, de medias de nylon y de bikinis nos habla ya de cierta liberación del cuerpo que permite un anuncio que muestra la fotografía de una mujer con lentes oscuros, sentada en una motocicleta con la leyenda de "La mujer moderna usa

Tampax"; o el anuncio (un tanto fantástico para la época) del polvo facial "La flor de Sharon" con fotografías de mujeres esquiando, practicando equitación y lucha libre.

Si bien la publicidad tuvo un papel importante en la imposición de estereotipos, quizá la mayor influencia la logró el cine. Primero, el cine nacional que había logrado su "época de oro" gracias a la distracción que vivieron las potencias de esta industria mientras duró la Segunda Guerra Mundial y, después, con el fin del conflicto, la imposición avasalladora de Hollywood y sus estereotipos.

La idea de relacionar lo moderno con lo urbano y lo tradicional con lo rural encuentra en el cine una de sus mayores representaciones, creándose así una de las dicotomías fundamentales de la sociedad mexicana de la primera mitad del siglo xx. No es casual, entonces, que mientras en el cine de los años treinta y cuarenta se dio un predominio de los temas rurales, a partir de los años cincuenta predominó la temática urbana.

Ahora bien, si por un lado el cine mexicano se engolosinaba retratando las vistas de la "gran ciudad" (avenidas con automóviles, marquesinas, anuncios de neón, edificios, tiendas, cabarets, salones de baile, etc.) para mostrar su aspecto "moderno y cosmopolita",

por otro lado el discurso que predominaba en la mayoría de las películas de temática familiar urbana no dejó de mostrar su resistencia ante los cambios que implicaba "la vida moderna". En este sentido, podía permitirse el asombro ante la presencia de nuevos objetos (los multifamiliares Miguel Alemán en la cinta de El Indio Fernández, *La bien amada* (1951) o una aspiradora en la película de Alejandro Galindo, *Una familia de tantas* (1948), por poner sólo dos ejemplos) pero los cambios en la moral y los choques generacionales eran tratados a través del drama familiar cuyos ingredientes eran el sentimentalismo, la sumisión de la madre y el autoritarismo del padre.

Así pues, es posible decir que durante esta primera mitad del siglo xx la aspiración de la modernidad (dentro del ámbito cotidiano) estuvo siempre acompañada del problema de la tradición y la moral. Y, si bien es cierto que para los años cincuenta el estereotipo del *american way of life* había encontrado referentes concretos en la vida diaria —no sólo con los electrodomésticos, también con la aceptación de la Coca-Cola, el cereal Corn Flakes, los hot dogs y hamburguesas, las comidas enlatadas y una buena cantidad de productos que llegaron a los hogares mexicanos en el intermedio que ofrecieron las dos guerras mundiales— también es cierto que la posesión de estos objetos materiales no era más que un espejismo de una "modernidad alcanzada".

El llamado "milagro mexicano", efectivamente, promovió el crecimiento de una clase media y alta integrada por ciertos sectores profesionistas y burócratas, comerciantes, industriales, empresarios, políticos y políticos-empresarios. A partir de entonces fueron

estos sectores quienes encarnaron el México moderno: urbano, progresista, industrial, que gozaba de las ventajas de la expansión de las comunicaciones y de los servicios educativos. Fueron ellos quienes gozaron, en su momento, de la posibilidad de adquirir casa propia, coche, electrodomésticos y una serie de objetos domésticos que confirmaron y simbolizaron su ascenso social. La famosa frase del periodista Carlos Denegri: "La revolución se ha bajado del caballo y se ha subido al Cadillac" se volvió entonces una metáfora exacta.

Sin embargo, esa metrópoli moderna se quedó enmarcada en unas cuantas colonias como la Anzures, Chapultepec, Morales, Polanco y las nuevas colonias que se construían al estilo de Jardines del Pedregal o en la apropiación, por parte de los nuevos ricos, de antiguos barrios como Coyoacán, Mixcoac y San Ángel. Sin embargo, para los miles de emigrantes que llegaban a la capital en busca de oportunidades aparecieron las vecindades —al estilo de la Casa Grande descrita en 1950 por Oscar Lewis en *Los hijos de Sánchez*— en colonias como la 20 de Noviembre, Bondonjito, Gertrudis Sánchez, Petrolera o los distritos industriales y suburbanos como Tlalnepantla, en el noroeste de la capital —en donde se instaló, en los años cincuenta, una gran planta para almacenamiento de gas de Pemex, atrayendo hordas de ocupantes ilegales que alzaron sus casuchas a los alrededores de su centro de trabajo.

Así pues, el modelo de país moderno que se había elegido para los años cincuenta y con el cual soñaba el presidente Miguel Alemán, estaba muy lejos de la realidad. Ésta, más bien, se caracterizaba por los profundos desequilibrios entre las ciudades y el campo, entre las distintas regiones del país, entre los grupos sociales y entre la ciudad de México y el resto del país. ♣



La muerte del Sidral Mundet

Emilio Ebergenyi*

A juzgar por los hechos, el panteón de las cosas que desecha la globalización debe ser grande, muy grande.

Todas aquellas fórmulas de convivencia, herramientas novedosas de otros tiempos y modos de vida, sujetos a la lupa de un entendimiento que clasifica, ordena, juzga y elimina, en función de un criterio pragmático y efímero, van a parar a un gran cuarto de trebejos, en donde lastimosamente se van arrojando sin concierto y en desaliño. Arrumbadas en una muerte que las hará difíciles de restaurar, cuando la moda que dictó su desaparición descubra que después de todo, no eran tan inútiles como se había pensado.

Como todo en esta vida chismosa, la noticia comenzó por rumores que los hechos fueron confirmando. Hasta el momento, no tengo a la mano indicios sólidos que avalen o refuten la noticia, pero todo parece indicar que el crimen ha sido consumado.

La arrogancia imperial de las transnacionales tiene como signo distintivo una capacidad para engullir todo aquello que se opone a las supuestas bondades de lo que imponen en su vertiginosa carrera, en pos de la presea que les pertenece por antonomasia: la ganancia.

Siempre la ganancia, por encima de cualquier consideración. Todo lo demás, no importa, así sea necesario arremeter contra usos y costumbres ancestrales, caros y preciados para los conglomerados que avasallan.

Escribo estas líneas contemplando la bahía de Acapulco, que fue descubierta

para el mundo por los "usamericanos" (término que le fusiló al peruano José Miguel de Oviedo) y desde entonces es sinónimo del *leisure* en el más característico *American way of life*.

Después de leer una serie de posturas por demás interesantes en *Letras Libres* sobre las fobias y las filias que se desprenden del imperio más poderoso que haya conocido la Historia, trato de adecuar la acción de estas palabras a la reposada reflexión de un atardecer pintado con nubes que cambian de tono. De los naranjas arrebatados, a los grises que presagian la oscuridad del descanso.

A mi entender, las diferencias sustanciales entre la Roma imperial y la potencia norteamericana radican en los comandos de los cuarteles generales de las enormes corporaciones, que se han adueñado de los minerales y bosques de todo el orbe. El afán de conquista territorial se trasladó al otro más soterrado y perverso: el de las aspiraciones materiales y espirituales, con métodos y tácticas sustentadas en el despojo de la racionalidad.

Nos han extirpado la voluntad del orgullo.

El pez grande se come al chico. La transnacional refresquera engulle a la embotelladora familiar que no quiso o no pudo trasponer los umbrales de una empresa moldeada al calor y gustos de una sociedad provinciana (en términos enteramente romanos de expansión).

Y lo peor al intentar cavar una pequeña trinchera con las palabras, es caer en el lugar común. Pero en una época en la que lo que reina es precisamente eso, es difícil escapar a él y a la cursilería con la que impregna todo, de tal modo que es casi imposible hacer caso omiso

de las bondades del Sidral, que eran tales, que hasta lo recomendaban los médicos en el proceso de convalecencia de sus pacientes, por ser "pasteurizado".

Así, ahora en lugar del caldo de pollo y el refresco de manzana que le venían bien a todos, tendremos que recurrir a una "sopita maruchan" y al sabor del "Lift" para cuidar de nuestros enfermitos. Amén de prescindir de las bondades de la fórmula cuando se le añadía un chorrito de "Cheverny", otro producto que hace ya bastante tiempo yace en el panteón de lo inútil, sepultado por la transnacional del murciélago.

Once millones de dólares bastaron para borrar de un manotazo un producto que formaba parte del gusto de un pueblo. Lo que no lograron campañas publicitarias que se toparon con la necesidad de un paladar, lo derrumbaron los puñados de monedas que nos privan no de un refresco, sino de una época, de un mestizaje, de un colonialismo menos brutal, que pudo capitalizar en una marca, una costumbre que era nuestra y a juzgar por lo discreto de su permanencia, buena por su calidad.

El fenómeno no es nuevo, por supuesto. Antes del Sidral, sucumbieron otros peones en esta desigual batalla por la sed: refrescos de resonancia local que sólo se encontraban en regiones de nuestra geografía.

Y por ello, no dejan de sudar las manos por la incierta suerte que les aguarda a otros baluartes de lo que tiende a desaparecer, como "El Soldado de Chocolate", "La Sidra Pino", refrescos de prosapia yucateca, o la misma "Yoli", sin cuyo sabor, Acapulco nunca volvería a ser el mismo.

* Locutor de radio y escritor

Sírvase pedir



Cierto, la Yoli no desapareció del mapa. Asimilada por la transnacional que la fagocitó, pervive con estirpe propia. ¿No podría pasar lo mismo con el Sidral? ¿Qué lo impide?

El Lift, por más que se lo propongan, nunca será lo mismo.

Al despojarnos de estos trozos de memoria colectiva, nos cercenan posibilidades de otro tipo de mañanas. La sentencia no es un capricho de retórica personal, es, simplemente lo que pensamos muchos, aquí y allá.

Al escribir esto último, me siento acentuadamente infantil, ingenuo y también profundamente agraviado por esta forma de abortar el intento por proponer algo tangible, para enmendar una situación con la que nos inconformamos, pero reconocemos de antemano perdida.

Privilegiar el poder demoleedor del dinero, de las ganancias, con modelos de educación que no mueven a actuar y a pensar, es mutilar la misma noción de libertad.

El ánimo no es el del escriba virulento que escupe diatribas, empapado de "antiusamericanismo", barato e irreflexivo. El ánimo es el de una persona indignada, descubierta por las decisiones

de un grupo de *big brothers*, que nunca se curaron un resfriado o una cruda, con las bondades de una gaseosa embotellada en el más amoroso de los eructos.

No manejo las cifras que en términos laborales presupone la eutanasia del refresco; esto es, la planta laboral que quedará cesante, sumida en la indefinición de otras familias que en una época tan negra como ésta, cancelarán cualquier propuesta de movilidad social y económica. Lo que recuerdo es el caso de otros refrescos, que en otro momento enfrentaron un destino similar: los refrescos Pascual.

Nunca es tarde para recordar los hechos que escuetamente expuestos pueden servir de reflexión y propuesta para no quedarse de brazos cruzados e intentar un plan de acción, aunque a estas alturas tal vez sea demasiado tarde.

Los trabajadores de la planta refresquera, después de una fallida negociación por aumento salarial, enfrentaron la quiebra ficticia de la empresa y después de un largo y prolongado juicio, demostraron que eran capaces de constituirse en cooperativa y sacar adelante la producción.

No fue fácil, tampoco rápido. Pero lo novedoso de la postura de los traba-

jadores conquistó la simpatía de la gente que los apoyó hasta que el objetivo se cumplió. Asesorados adecuadamente en materias administrativas y mercadotecnia, han probado en la práctica que todo es posible si se pone en juego el tesón y la inteligencia necesaria. Hoy en día son tan prósperos que incluso cuentan con una fundación cultural que apoya anualmente distintos proyectos.

Pienso por otra parte en "el rey Midas mexicano": Carlos Slim.

Mi simpatía por este empresario es tal que hasta he deseado que algún día sea el presidente de mi país, en lugar del gerente que intenta desbocadamente llevar los rumbos de este barco. Lo que toca este hombre con su agraciada mano, florece en próspero negocio.

¿Serán muchos once millones de dólares para este magnate? Su postura al respecto ha sido clara: él aboga por una clase empresarial nativa que se muestre arrojada y valiente frente a los embates de la creciente globalización. Invertir en México, no saquearlo, como tantos otros han hecho.

De interesarle la idea, tal vez sería el momento para poner en juego novedosas formas de organización que implicaran otros tipos de convivencia laboral y productiva, como contrapeso para las descaradas formas de explotación de mano de obra, que ponen en juego las maquiladoras asentadas en nuestro territorio.

No soy empresario, lo reconozco. Tampoco me es atractivo el mundo de la competitividad característico e inherente a su perfil, pero tengo la certidumbre de que hay hombres con esta visión, impregnada de humanismo, que podrían aplicarse en el asunto.

No sólo por el Sidral. Hablo de nuestras escuelas y universidades, de sus maestros y alumnos, de nuestros investigadores. Aunque, tal vez, ahí también ya haya comenzado su desmantelamiento.

Mientras esto sucede, levantemos un Lift y digamos salud. ♣

La luz y la vida: lo cotidiano en el cine

Román Domínguez Jiménez*

Mi cuerpo entero debe devenir un rayo perpetuo de luz cada vez más intenso... Aprieto mis oídos, mis ojos y mis labios. Antes de que vuelva a ser hombre, probablemente existiré como parque...

Henry Miller, *Trópico de Capricornio*

La grandeza del holandés Jan Vermeer reside en haber creado una nueva relación entre la pintura y la luz. Los objetos y las escenas más comunes adquieren un *aura* que no es aquella de la pintura religiosa. Ya no son Cristo ni la Virgen los que irradian su luz al mundo, sino las cosas más pequeñas las que son bañadas por la luz que proviene de la ventana, por la luz de todos los días: una mujer vertiendo leche en recipiente, una encajera bordando, una calle en la pequeña ciudad de Delft. La luz se ha emancipado: ya no proviene de una fuente divina sino de un *sol ateo* que ilumina las cosas y los cuerpos por igual y que los inviste de una serenidad y una calma terrena a modo de una *belleza cotidiana*. Vermeer nos enseña a ver la luz viva en lo ínfimo de cada rincón. En un cuadro de Vermeer nada es deleznable y ningún objeto depende de otro, cada elemento vale por sí mismo: la textura de un traje, la mano del geógrafo, el mapa en la pared.

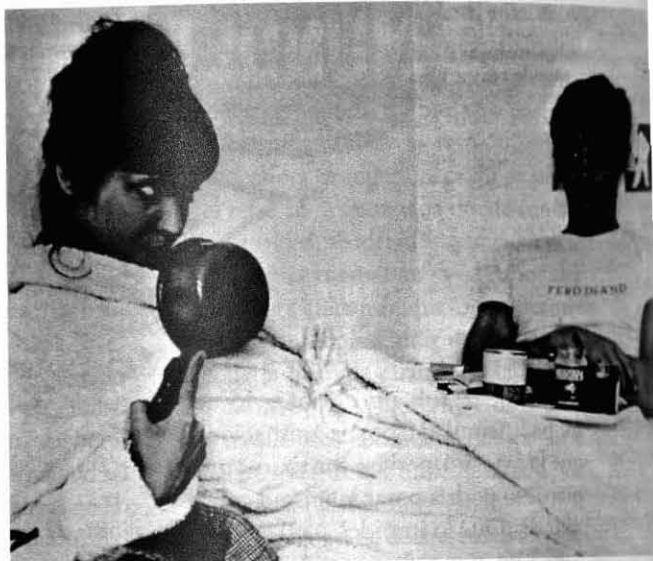
Agobiado por la acción, la aventura, el glamour y hasta por el melodrama, el cine pocas veces ha acometido una labor semejante, pues ¿por qué el cine tiene que ocuparse de lo banal? ¿Acaso no es suficiente el hastío de la vida como para que el cine la repita?

* Filósofo y escritor

De ahí la probable e inconfesable intuición de que el cine es mejor que la vida. Es decir, el tiempo del cine es opuesto al tiempo de la vida ¿no se va al cine para olvidarse de las penurias diarias y olvidarse que uno es quien es? Comúnmente la cámara captura lo cotidiano a la manera de un *tiempo muerto*, únicamente para transfigurar, para desecharlo en la sombra y dar paso al tiempo de lo relevante, de la aventura, de lo

que *si tiene importancia*. La *vida común* es captada por la lente como el paso inminente de las tinieblas a la luz. Así la rutina de la protagonista de *La rosa púrpura de El Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985) de Woody Allen: la vida de una empleada cualquiera, una mesera (Mia Farrow) cuyo único resplandor es ir al cine del barrio por las tardes. Aquí, lo cotidiano es el *tiempo vacío* (el trabajo y la vida con un marido alcohólico y desempleado), el umbral que insinúa el tiempo decisivo o la situación-límite: el momento en que el galán de una película que la mesera ha visto reiteradamente (Jeff Daniels) sale de la pantalla para entrar en la vida de ésta. Aquí también el cine mismo aparece como la conjura de lo ordinario por lo notorio, la técnica del contraluz en movimiento o el *arte de los fulgores*.

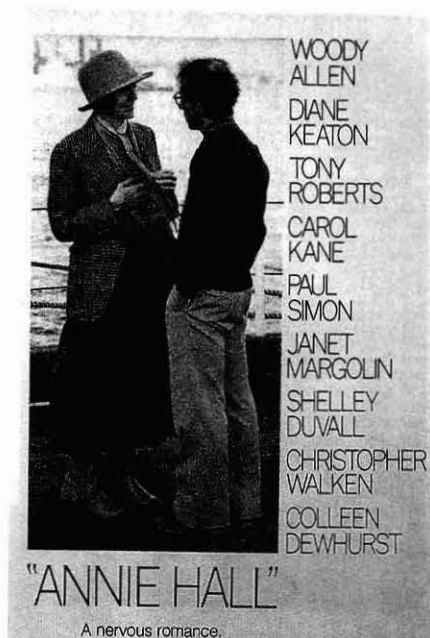
Quizá no haya dentro del cine clásico ejemplo más diáfano del exorcismo



de la monotonía que *El cartero siempre llama dos veces* (*The Postman Always Rings Twice*, 1946) del realizador Tay Garnett, basada en la novela homónima de James M. Cain: un vagabundo (John Garfield) llega a un miserable restaurante de carretera y se obsesiona inmediatamente con la bella esposa del decrepito dueño. El resplandor llega en el momento en que el vagabundo y la esposa (Lana Turner) se miran mutuamente: a partir de ahí, dos individuos comunes devienen seres extraordinarios y perversos.¹ Los acontecimientos se suceden en cascada a partir de esta situación-límite o *acción fulgurante*. Aun el asesinato del esposo no es sino una de las consecuencias que giran en torno a la circunstancia decisiva y luminosa al comienzo del filme: el roce de miradas que convierte en adúlteros a los protagonistas. En tanto que el orden de lo cotidiano es el estado larvario de la acción, estado

al que corresponde una imagen cinematográfica hecha para ser enterrada por los encuadres posteriores, como un sueño sepultado por la vigilia: una *imagen-olvido*.

En el neorrealismo la luz adquiere una relación distinta con lo cotidiano. El cine de Luchino Visconti es ejemplar en ello: tanto en *Obsesión* (*Obsessione*, 1943), la versión de Visconti de la mencionada novela de Cain, como en *Rocco y sus hermanos* (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960) lo que se busca es que "no sólo el espectador sino también los protagonistas impregnen medios y objetos con la mirada, es preciso que vean y oigan cosas y personas para que pueda hacer la acción o la pasión, irrumpiendo en una vida cotidiana preexistente".² Si bien aquí también lo rutinario es invadido por la cámara, ésta última parece conquistar una *función onírica*, por la que en lugar de ocultar y barrer lo cotidiano, se introduce en éste como en un sueño. Los protagonistas logran una suerte de *posesión visual y sonora* de los objetos y los lugares antes que efectuar una acción que disuelva el ensueño: el vagabundo de *Obsesión* asimila el hostal y el calor de la campiña italiana y en *Rocco y sus hermanos*, la familia Parondi trata de *absorber* la imponente ciudad de Milán. La vista y el oído flotan sobre la situación como en un sueño, en lugar de actuar para conjurarla en un solo fulgor y los encuadres surgen y se desvanecen no como consecuencia de *acciones reales* sino como efectos de una *visión interior* en una miríada de pequeños acontecimientos con distintas intensidades luminosas. Es por esto que no sin razón se puede designar al neorrealismo como el cine de la luz.³ Como en Visconti, los personajes de *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948) de Vittorio de Sica aprenden a ver y a escuchar cada cosa y cada momento. El más trivial de los hechos es investido de una tonalidad y de una luminosidad singulares. No sólo



el robo de la bicicleta al obrero Antonio en su primer día de trabajo, sino todas las escenas de la búsqueda de ésta y del ladrón por Antonio y su pequeño hijo Bruno a lo largo de la Roma de la posguerra: la lluvia que los detiene en su pesquisa, la comida en el restaurante que es como un falso remanso en su miseria, las ganas de orinar y de comer del pequeño Bruno, la confusión de Antonio al creer que su hijo se estaba ahogando. Todos estos incidentes, que no valen ni para una anécdota ni para un mal chiste de curas, tienden a desaparecer la situación-límite en provecho de una serie de sucesos que se "acercan" a la realidad, al tiempo de la vida o, como dice André Bazin, a una *imagen-hecho*.⁴

Fue también Bazin quien definió al neorrealismo no tanto por su contenido social, como por sus exigencias estéticas: un cine de vagabundeo que corresponde a una nueva forma de realidad, diseminada, errante y errática, una realidad dispersa en pequeños puntos de luz con vínculos decididamente débiles, como una constelación en una noche lunada, que no entrega su forma y su sentido sino de manera difusa y dife-

rida. Pero el neorrealismo tiene todavía algo de batalla teológica, de lucha apocalíptica de la luz contra las tinieblas. Una lucha de clases bajo la búsqueda del pan de cada día. Habría que buscar un cine pagano, un cine que disuelva la distinción dialéctica entre tiempo vacío y tiempo lleno. Pero será preciso llegar hasta Oriente para encontrar un cine pagano, un cine *animista* que pueda advertir *otra forma de ver*: los filmes de antiguos dramas domésticos (*shomen-geki*) del japonés Yasujiro Ozu tienen su continuación en la obra del vietnamita Tran Anh Hung. Tanto en *El olor de la papaya verde* (*L'odeur de la papaye verte*, 1993) como en *En pleno verano* (*À la verticale de l'été*, 2000), no hay tiempos fuertes ni tiempos débiles, todo es vida corriente y todo lo que tiene lugar es ordinario o trivial. Ni siquiera el amor de la campesina por su patrón en *El olor de la papaya verde* o los engaños entre las parejas de *En pleno verano* destacan de los cantos de los grillos, de una lagartija deslizándose por un jarrón, del jugo que se derrama de la papaya, o de las imágenes de islas y montañas. Aquí la naturaleza no interviene para contradecir o imponerse a lo humano, sino para afirmar con su esplendor que todo es corriente, que todo es banal y cotidiano, que al final *no hay acciones decisivas* y que todo vuelve a su orden. *No hay tiempos vacíos*: La toma de un jarrón o de una fruta no es análoga a una *naturaleza muerta* en la pintura o aun a una fotografía o tarjeta postal. Mejor dicho, un primer plano cinematográfico a modo de "naturaleza muerta" muestra otra cosa: que la vida es *duración* y esto es lo cotidiano. La vida sigue. Un jarrón, una fruta, son cosas que duran en la pantalla, que desvelan que sólo hay *tiempo lleno* y este siempre es llenado por un grado de luz. La oscuridad total y el tiempo muerto no existen: Los tonos verdes de la papaya designan también el orden natural del mundo a través de

la incidencia cambiante del Sol o de la Luna sobre la piel de las cosas. El Sol y la Luna nunca se pelean, ello es una mala mitología, ¿acaso no es el Sol un proyector y la Luna una pantalla de un cine natural e inmemorial que ni siquiera la luna nueva interrumpe totalmente?

Borges observó que "La memoria es una de las formas del olvido": si todo es trivial, aun la muerte y el amor pueden ser objeto de un *olvido natural*. *Annie Hall* (1977), de Woody Allen, es uno de los más bellos ejemplos: Alvy Singer, un intelectual judío de Nueva York (interpretado por el mismo Allen), conoce casualmente a Annie Hall (Diane Keaton), una ingenua provinciana. Ambos se enamoran. Situaciones y conversaciones triviales que van formando una vida: discusiones en el cine, psicoanálisis interminables que llegan al absurdo, la temeraria manera de manejar de Annie, el auxilio de Alvy a Annie para matar una araña en el baño a las tres de la mañana. Pero ambos cambian y se separan, lo que queda de todo ello es un nombre en el aire: Annie Hall. Igual ocurre en la vida: ni *memorias del ayer*, ni *tristes recuerdos*, como tampoco *presente sin gracia*, sólo una serie de *encuentros*, algunos buenos, algunos malos y algunos sin sentido que conforman *la línea quebradiza de una vida*. Nada de personajes edificantes y virtudes grandilocuentes, sólo una especie de fragilidad y de torpeza que entretejen la gracia y el encanto de cada uno. Vidas frágiles y obstinadas, como porcelanas a punto de caerse y estrellarse, vidas deleznales que paradójicamente se convierten en una gran fuente de encanto. Y es que el encanto aquí no es una persona, sino algo que pasa en el ambiente: Annie Hall no es el nombre de una persona, sino el acontecimiento que porta ese nombre, antes que nada Annie Hall es un haz de sensaciones.



El cine no despliega todas las fuerzas de la cotidianidad sino de una manera paradójica, indirecta si se quiere. El cine de lo trivial designa siempre el tiempo de una vida, pero siempre también a través de una *visión onírica* que hace de lo ordinario un *drama óptico*, en el que el sueño no se distingue de la vigilia: amamos y odiamos siempre como en estado de ensoñación, pero amor y odio son inevitablemente, aun en el sueño más profundo, *pasiones reales*. Ahora bien, el drama óptico se define por series de intensidades luminosas que reflejan en las superficies, tanto de los objetos cotidianos como de los espacios y la piel de los personajes, las afecciones y las pasiones vitales. A este respecto, el neorrealismo prefiguraba con sus tonalidades de luz en espacios exteriores, el cromatismo con que el cine contemporáneo abordaría las relaciones de la luz y la vida: así sucede con Andrei Tarkovski. Ya en *Solaris* (1972) el amarillo es el color del recuerdo y la melancolía por la cotidianidad perdida, y en *El espejo* (*Zerkalo*, 1974) este mismo color es aquel del atardecer: un *amarillo-nostalgia*. Más allá de Tarkovski, *Tres colores: Azul* (*Trois couleurs: Bleu*, 1993) del polaco-francés Krzysztof Kieslowski,

muestra a Julie (Juliette Binoche), una mujer de clase media que a partir de la pérdida de su marido y de su hijo en un accidente automovilístico atraviesa las situaciones, los objetos, las personas y los espacios. A través de una variación continua de estados interiores, Julie pasa por el luto, la angustia, el despecho, la desidia, la aceptación, que son como las tonalidades de su alma. Una extraña felicidad va emergiendo de la serie: Julie ha convivido con los fantasmas del pasado, ha abandonado la vida práctica y ha encontrado la libertad en una cotidianidad azul: ella *ha aprendido a vivir*.

Ni la luz ni el color son metáforas sentimentales o "efectos especiales", son los tonos afectivos plasmados en la luz, y hasta los invidentes saben por el calor que la luz puede ser una cuestión afectiva. El drama óptico es la manera en que el cine desarrolla los afectos, las pasiones y el tiempo de la vida, a diferentes ritmos y velocidades. Así como los impresionistas concibieron la pintura, el cine puede ser entendido como un arte de la luz e incluso un arte de las texturas. Acaso en este respecto nadie haya llegado más lejos que el joven cineasta Wong Kar-Wai en *Deseando amar* (*In The Mood for Love*, 2000).⁶ Esta cinta tiene lugar en el Hong Kong de principios de los sesenta, donde los matrimonios Chan y Chow se mudan a una casa de huéspedes. Con el tiempo, la señora Chan y el señor Chow descubren por unos objetos triviales (una bolsa de la señora Chow y una corbata del señor Chan), que sus respectivos esposos comparten una aventura amorosa. A partir de ese momento los engañados se hacen confidentes y se aproximan a amarse ellos también, pero las oportunidades pasan y ellos nunca se tocan. Así, los protagonistas van recorriendo las lluviosas y lóbregas calles de Hong Kong. Cada vestido de la señora Chan expresa por sus diferentes tonalidades y texturas las

modulaciones del amor que ésta comienza a tener por Chow. La pasión de ambos no se insinúa sino en las superficies que reflejan los gestos de ambos (un aparador, un vitral, un espejo). La señora Chan y el señor Chow se buscan años después, pero no pueden encontrarse. La relación nunca se consuma, sólo ha sido gestual: un vestido de seda, un rostro reflejado o una expresión de la mano al encender el cigarro, muestran la verdad y el sentido del más minúsculo gesto en la vida. Wong Kar-Wai advierte que las texturas y los gestos anteceden a cual-

quier acción y llegan a ser más determinantes que ésta: no hay gesto tan pequeño o textura tan imperceptible que no tenga una chispa que lo ilumine. El cine deviene arte sólo cuando descubre o redescubre las potencias expresivas de la luz. Por ello, la luz en el cine implica siempre un semblante, una mímica, un gesto,

un afecto, o lo que es lo mismo, la luz no puede ser nunca perfectamente blanca en la pantalla. A la manera de la luz, la vida es, en profundidad, cuestión de gestos y texturas: una boca, un platillo succulento, una mirada, una sábana, una pared carcomida, una gota de agua, un pincel, un puño cerrado, un grito en la lejanía, un saludo no contestado, una estación de autobuses, el hedor del metro, el jugo de un maguey, son sensaciones antes que ser objetos o sucesos. Una bicicleta, un jarrón y una papaya dejan así de ser meros utensilios, así como un hostel y una esquina cualquiera dejan de ser lugares, para pasar a ser, en una *cotidianidad soñada*, los elementos de la vida misma.

Es falso como dicen algunos, entre ellos Laffay "que en el cine todo está siempre en presente, en el tiempo mismo de la existencia".⁷ Antes bien, la

existencia es el tiempo que el cine alcanza sólo cuando plasma en la pantalla *las luces de la vida diaria*, cuando ha podido desprenderse de los tiempos muertos y de las luminosidades espectaculares, cuando conquista *la textura de lo cotidiano con la luz de lo onírico*.

Que no se entienda aquí lo onírico y los sueños en forma pedestre, como si se tratara de "cumplir los sueños" de alguien en un programa de concursos y que no se entienda tampoco el cine como "fábrica de sueños". Sin duda *El Mago de Oz* es un mal sueño, por no comentar sus visos de pesadilla. El sue-

ño no es algo a lo que nos tengamos que elevar o que busquemos al final de un arco iris, sino todo lo contrario, tenemos que bajar hasta el estado de *somnolencia diaria*, a la altura del ojo humano, a la altura en que se mezclan los cuerpos y la hierba crece. Recorrer la línea quebradiza de una vida, a la manera de Annie Hall y Alvy Singer, implica

ser capaces de odiar y de amar sin posesiones ni recuerdos, sólo encuentros y reencuentros: ¿Será esto dormir y soñar sin responsabilidad alguna, como los embriones o como las larvas? ¿Habrá que redimir a *las mismísimas larvas*, en el cine como en la vida? *Soñar es estar del lado de las cosas*, como quien se queda dormido en una tarde tranquila. Marcel Proust apuntó en *Contre Sainte-Beuve* que un soñador mediocre no retornará a ver los lugares que aprehendió en su sueño, ya que para él, *únicamente es un sueño*, en tanto que un auténtico soñador lo hará todavía más por ser un sueño.⁸ Que *la vida es sueño* no es sólo una ironía y una verdad de Calderón, sino también una aspiración legítima del cinematógrafo, en la que sueño (redimido de toda cursilería, incluido el psicoanálisis) y vida pueden ser una misma cotidianidad: llenar de conejitos un



apartamento en París, escaparse de un internado para ver el mar, recuperar una bicicleta o un zapato como quien recupera la vida, servir los platillos a los clientes, limpiar la recámara de los niños, pero sobre todo hacer la cama. Hay que estar del lado de las cosas, como diría Francis Ponge, existir como parque, como quiere Henry Miller, hacerle un poema a la excavadora, al estilo de Pasolini. Filmar una bolsa de plástico que baila en un remolino, como Sam Mendes en *Belleza americana* (*American Beauty*, 1999). Acaso alguna vez haya una película sobre un jabón o un rastrillo, pero para ello es necesario hacer cine como quien hace la cama, eso es el cine y lo cotidiano: "Hacer su cama, lo contrario de hacer una carrera, e igual que uno hace su cama, uno se acuesta, y no espera que nadie venga arroparle".⁹ ♣

- 1 La escena de la mirada mutua que convierte en amantes a Turner y Garfield tiene un extraño precursor en el Canto V del Infierno, en *La Divina Comedia* de Dante: Paolo y Francesca se convierten en adúlteros al verse a los ojos mutuamente.
- 2 Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, Barcelona, 1986, pág. 15.
- 3 De ahí también que se pueda entender el neorrealismo italiano y el *film noir* norteamericano como las vías extremas (luz y oscuridad) del cine de la posguerra.
- 4 André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* Ed. du Cerf, Paris, pág. 282.
- 5 Irreverencia, suspicacia y humildad a la vez de Jorge Bolado. En *Segundo Siglo* (1999), las voces femeninas dicen: "¿Por qué Escocia?... por su luz". Y también: "¿En esta película no pasa nada!... ¡cómo no!... pasan... las nubes".
- 6 Todavía sin exhibirse comercialmente en México.
- 7 A. Laffay, *Lógica del cine*, Labor, Barcelona, 1970, pág. 24.
- 8 Cfr. Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Paris, 1971, la sección sobre Gérard de Nerval.
- 9 Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Diálogos*, Pre-Textos, Valencia, 1980, pág. 63.

Chiles, ciencia y cultura: de la salsa a la ingeniería genética

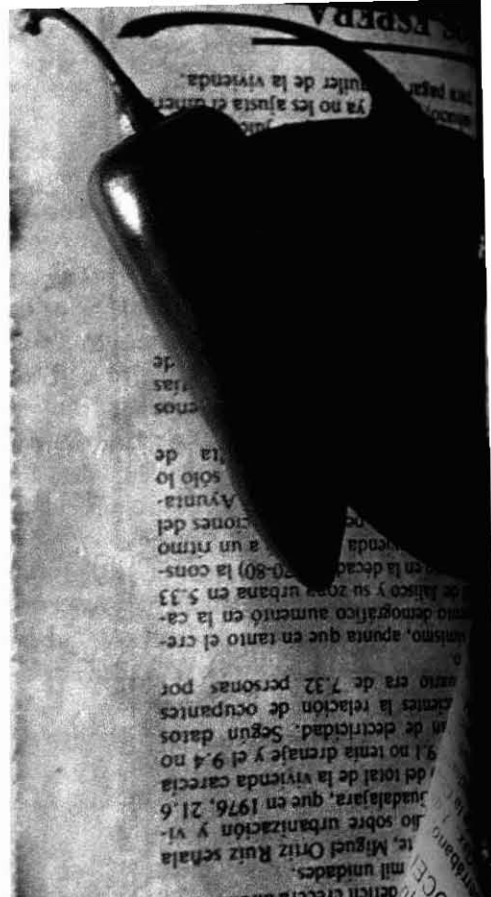
Alejandro Casas*

El chile es uno de los símbolos más populares de la identidad cultural de México. Su uso en la alimentación se encuentra ampliamente extendido tanto en el México profundo como en el no profundo. Su empleo como remedio para enfermedades respiratorias, como analgésico, laxante y digestivo sigue siendo importante en la medicina tradicional. Algunos pueblos indígenas continúan utilizándolo en rituales propiciatorios para asegurar buenas cosechas, así como en diversas ceremonias religiosas. Pero los chiles no sólo han sido utilizados, sino también manejados y transformados por los mexicanos a través de su cultivo y selección artificial. Los datos arqueológicos sugieren que los chiles se encuentran entre las primeras plantas que fueron domesticadas por las culturas que poblaron el actual territorio de México, y muestran también que fueron componentes fundamentales de la agricultura mesoamericana a lo largo de la historia. Por su parte, los estudios etnobiológicos y etnográficos han revelado que la importancia cultural del chile sigue siendo vigente y que en el territorio mexicano existe una extraordinaria variedad de chiles asociada a la diversidad de formas, tamaños, colores y sabores de sus frutos, así como a la adaptabilidad diferencial de las plantas a distintos ambientes y sistemas de manejo agrícola. De acuerdo con esos estudios, el uso y manejo de tal variabilidad de chiles obedece a una diversidad de gustos, costumbres, propósitos culturales y tecnológicos existente en-

tre los pueblos que conforman el país. La diversidad de chiles silvestres y domesticados que está presente en México, constituye un invaluable reservorio de genes que ha sido y será utilizado desde el punto de vista biotecnológico para muy variados propósitos. Hoy en día, los ojos de los manejadores de recursos genéticos de chiles tienen un blanco especial en el territorio mexicano: conocer y aprovechar la diversidad genética de las especies silvestres que naturalmente se encuentran en su territorio y de las variantes domesticadas generadas por las culturas locales, puede contribuir a resolver problemas relacionados con el aprovechamiento y la producción de estos importantes recursos vegetales.

Naturaleza de los chiles

Los chiles pertenecen al género *Capsicum* de la familia botánica *Solanaceae*, en la que también se encuentran incluidas plantas de importancia económica como los tomates verdes, los jitomates, las papas, el tabaco y las berenjenas, entre otras. Los taxónomos han descrito 29 especies del género *Capsicum* cuya distribución en condiciones silvestres se encuentra circunscrita al continente americano. Del total de especies, 27 están naturalmente distribuidas en Sudamérica, en la región andina de Bolivia, Colombia y Perú, el norte de Argentina, el centro y sur de Brasil y las Islas Galápagos. El centro de origen del género *Capsicum* es aún motivo de controversia. Eshbaugh sostiene que éste se localiza en la región central de Bolivia, mientras que Pickersgill afirma que más bien se trata del sur de Brasil.



De cualquier manera, en Bolivia, el norte de Argentina y el sur de Brasil, se encuentran la mayor diversidad de especies que conforman al género *Capsicum* y en esa área se encuentra más probablemente su centro de origen. En México se encuentran poblaciones silvestres de cuatro especies, tres de las cuales (*C. annuum*, *C. frutescens* y *C. ciliatum*) tienen amplia distribución en el continente americano y una de ellas (*C. lanceolatum*) se restringe a México y Centroamérica.

En la actualidad, los chiles forman parte sustancial de la cocina en países de África, Asia y Europa, y su escape y naturalización en hábitats silvestres de regiones de África y Asia hizo suponer a algunos naturalistas que el chile era originario de tales regiones. Sin embargo, los chiles llegaron a esas áreas del mundo después del descubrimiento y conquista de América. Europa conoció al chile desde los primeros viajes de Cristóbal Colón al Nuevo Mundo. Posteriormente, con la colonización de Pernambuco, Brasil, durante las primeras décadas del siglo XVI, los portugueses tuvieron un activo papel en la

* Departamento de Ecología de los Recursos Naturales, Instituto de Ecología, UNAM (Campus Morelia)



Fotos: A Estrada

diseminación de los chiles en África y en India. Existen registros de que los chiles había llegado ya a Mozambique en 1542 y a India en 1540. Es posible que a China llegaran también a mediados del siglo XVI debido al intenso mercado que ese país mantenía con India y con el Medio Oriente.

Los chiles como recurso vegetal

Según Eshbaugh, en dondequiera que se encuentren, los taxa silvestres del género *Capsicum* son utilizados por los seres humanos, debido a sus propiedades picantes. Sin embargo, del total de especies del género *Capsicum*, sólo 11 han sido registradas como plantas útiles y su principal uso es como alimento humano. Las especies con mayor arraigo cultural e importancia económica en México son *Capsicum annum* y *C. frutescens*, especies de cuyas variantes silvestres se encuentran poblaciones dentro del territorio nacional, y cuyo cultivo y domesticación se originó entre las culturas mesoamericanas. *C. annum* comprende una extraordinaria variedad de chiles. Se encuentra dentro de esta especie el "chile piquín"

o "chiltepín", que ha sido caracterizado taxonómicamente como *C. annum* var. *glabriusculum*. Esta es considerada como la variante silvestre de la cual se derivaron la mayor parte de variantes de chile que se utilizan en la cocina mexicana y que se encuentran comprendidas dentro de la variedad *C. annum* var. *annuum*. Esta última variedad incluye a los chiles "serranos", que son de los más populares en la mesa de los mexicanos. También se incluyen los chiles "jalapeños" o "cuahresmeños", cuya forma seca corresponde al "chipotle"; los chiles llamados "chilaca" y su correspondiente seco, el chile pasilla, ampliamente utilizado en la elaboración del mole, junto con los chiles "ancho" y "mulato", que son las formas secas del chile "poblano", utilizado en una amplia variedad de platillos, incluidos los famosos chiles en nogada. Se incluyen en esta variedad también los chiles "de árbol", el "pimiento morrón", el "guajillo", el chile "carri-cillo" o "güero" que se usa para preparar el bacalao, el "cascabel", el "amarillo", el "morita" (una variante seca del "jalapeño"), por mencionar los más populares. *Capsicum frutescens* se encuentra también en condiciones silvestres y bajo cultivo, e incluye a los chiles "Tabasco", con los cuales se fabrica la salsa que lleva ese mismo nombre.

Además de las especies mesoamericanas, en México se cultivan en la actualidad también *C. chinense*, el chile "habanero", principalmente en la Península de Yucatán y Campeche, así como *C. pubescens*, el llamado "chile manzano", en las partes elevadas de la región central del país. No existen variantes silvestres de estas últimas especies en el territorio nacional pues son nativas de Sudamérica, y su cultivo en México es relativamente reciente, aparentemente posterior a la conquista española. Las otras dos especies que se encuentran en el territorio nacional, *C. ciliatum* y *C. lanceolatum* son única-

mente silvestres y no son utilizadas por los seres humanos.

La importancia cultural y económica relativa de las variantes de chiles en México se ilustra muy bien con los datos de Long-Solís sobre su comercialización en la Central de Abasto de la ciudad de México. En ese mercado, los chiles más vendidos son el serrano, 90% de cuya producción se consume fresco; el jalapeño, que tiene mayor demanda para la industrialización de chiles preparados y enlatados, y el poblano, que se consume fresco, principalmente.

Los chiles son constituyentes básicos de la alimentación tradicional de los mexicanos. Aportan a la dieta vitaminas A y C y fibra, estimulan el apetito y la secreción salival, mejorando la digestión. Comúnmente se piensa en los chiles y en las salsas como especias o condimentos de la comida. De hecho, el chile es considerado junto con la pimienta negra (*Piper nigrum*) la especia de mayor importancia económica en el mundo. El Viejo Mundo adoptó a los chiles como especias y como tal se encuentran incorporados en la cocina de diversos países. Sin embargo, estudios etnobotánicos en México han documentado que los chiles no sólo son condimentos, sino que frecuentemente son elementos principales de la comida en las áreas rurales indígenas.

La quinta parte de la producción nacional de chile se destina a la industria, principalmente para la producción de oleorresinas, fabricadas con chiles deshidratados, casi exclusivamente chiles de árbol, y utilizadas como saborizante o colorante en la industria alimentaria (embutidos, aderezos y salsas) y como estimulante en la industria farmacéutica, chiles y salsas enlatadas y chiles en polvo.

En la medicina tradicional prehispánica, el chile se utilizaba en el tratamiento de la tos. Si era leve, se trataba con atole de maíz preparado con chile amarillo y miel. Una tos más severa se

curaba con raíz de *tlacopopotl* (*Arun-
dinella hispida*), agua de cal y chile,
mezcla que tenía capacidad como
expectorante. Las infecciones de los
oídos se trataban con gotas de la resina
de la planta llamada *coyoxóchitl*
(*Bomarea hirtella* Herb.), mezcladas con
chile. Las heridas de la lengua se trata-
ban con chile cocido y sal. El dolor de
muelas se calmaba presionando en la
zona cariada un chile caliente y sal. Para
enfermedades que producían esputos
sanguinolentos (por ejemplo,
escorbuto y tuberculosis) se em-
pleaba una mezcla de chocolate
con savia de liquidámbar, chiles
tostados, vainilla, y hojas de
mecaxóchitl (*Piper amalago* L.) y de *vei-
nacaztli* (*Cymbopetalum pen-
duliflorum* [Dunal] Baill). Para el dor-
lor de estómago se bebía jugo de
tomate amarillo mezclado con chile.
La diarrea se trataba con atole de chía
espolvoreado con chile. En los casos de
estreñimiento se usaba agua de salitre
y chile. El flujo vaginal se controlaba
con una mezcla de chile tostado, cho-
colate y agua. El protomédico de Felipe II,
Francisco Hernández, documentó
la capacidad del chile para abrir el ape-
tito, para mejorar la digestión y como
laxante. También documentó Francis-
co Hernández las propiedades afrodisi-
acas del chile. En la actualidad, la
medicina tradicional sigue utilizando
al chile en las formas descritas, agre-
gando nuevas técnicas de preparación
y aplicación. Por ejemplo, hay produc-
tos cuya base son oleoresinas de chile
que sirven para aliviar dolores mus-
culares. Se usan en lociones o un-
guentos contra el reumatismo, la gota
y la neuralgia. Los ungüentos e infu-
siones de chile macerado u hojas de la
planta se utilizan como remedio para
las molestias de la tos, resfriado, bron-
quitis, asma y garganta irritada. La me-
dicina moderna ha verificado las
propiedades del chile como laxante,
estimulante y aportador de vitaminas
A y C. Investigaciones farmacológicas

y neurofisiológicas recientes confir-
man la capacidad analgésica de la
capsaicina, el compuesto fenólico res-
ponsable del picor de los chiles y que
se encuentra concentrado en la
placenta del fruto, así como su ca-
pacidad para estimular la secreción
gástrica. También se han demostrado
los efectos significativos de este com-
puesto contra procesos de mutagénesis
o tumorigénesis.



La domesticación de los chiles

Tan vasta importancia cultural de los
chiles ha involucrado el manejo y do-
mesticación de los chiles silvestres y con
ello la generación de la extraordinaria
variedad de tipos de chile que conoce-
mos hoy en día. La domesticación en
un sentido general significa "llevar a la
casa", es decir, apropiarse las cosas por
los seres humanos. En plantas y ani-
males este proceso ha consistido en
adecuar la forma y las funciones de los
organismos a las necesidades humanas, a
partir de manipular poblaciones de
organismos útiles mediante la selección
a favor de aquellas variantes que repre-
sentan mayor utilidad, en detrimento
o incluso la eliminación de aquellas de
poca utilidad. A esta forma de selección
se le denomina selección artificial. Como
resultado de este proceso los se-
res humanos influyen en la evolución
de los organismos que manejan y éstos
pueden llegar a divergir con respecto a
las poblaciones silvestres de las que se

derivan. Esto se debe a que los humanos
generalmente favorecen organismos que
son poco favorables para sobrevivir y re-
producirse en condiciones naturales,
pues son éstos los que más comúnmen-
te son favorables a los humanos.

En el caso de los chiles, la selección
artificial ha actuado a favor de algunas
características poco comunes en con-
diciones silvestres, en donde resultan
desventajosas para la supervivencia y re-
producción de los organismos que las
presentan. Por ejemplo, la gente ha se-

leccionado a favor de chiles con fru-
tos de mayor tamaño que los de
los chiles silvestres. Igualmente, la
forma y el color de la piel de los fru-
tos de los chiles cultivados general-
mente son distintos a los de los
silvestres. En algunos casos se ha bus-
cado el aumento del picor y en otros
su disminución. También se han favo-
recido los chiles que pierden sus meca-
nismos naturales de dispersión. Esto,
con el fin de facilitar su cosecha. Por
ejemplo, los frutos de los chiles do-
mesticados generalmente se quedan ad-
heridos al cáliz de la flor, a diferencia
de los frutos de los chiles silvestres, que
se desprenden de esta estructura para
facilitar su dispersión cuando las aves
llegan a consumirlos. Otro cambio se
relaciona con la posición de los frutos,
los cuales en condiciones silvestres ge-
neralmente se encuentran en posición
erecta para facilitar el acceso a los pája-
ros que los consumen y dispersan, mien-
tras que en los chiles domesticados los
frutos tienen una posición pendiente,
con la cual el fruto es protegido de las
aves al ocultarse entre las hojas y ramas.

De las 29 especies del género
Capsicum, solamente cinco han sido
domesticadas y producidas bajo cul-
tivo: *Capsicum annuum* en México,
C. chinense en la cuenca amazónica,
C. pubescens en la región andina, *C.
frutescens* en Costa Rica y posiblemente
en México y *C. baccatum* (el "aji")
en la región andina de Perú y Bolivia.
De todas ellas, las eminentemente me-

soamericanas son *C. annuum* y *C. frutescens*. La domesticación de cada una de estas especies ha sido resultado de su manejo tradicional por parte de las comunidades campesinas del continente americano. La diversidad de ambientes y culturas en donde se han diseminado los chiles a lo largo de la historia ha sido un detonador importante en la generación de líneas de selección artificial y la generación de variantes con atributos particulares en cada una de las especies domesticadas. Generación tras generación, la siembra de semillas, la cosecha de frutos y la selección de semillas de aquellos frutos con mejores atributos, ha constituido un lento pero eficaz proceso que ha moldeado la evolución de tan importantes recursos vegetales.

De acuerdo con los datos arqueológicos de MacNeish y Smith en cuevas del Valle de Tehuacán, Puebla, los chiles son de las plantas que presentan los signos más antiguos de haber sido domesticadas. Smith indicó que en el Valle de Tehuacán, los chiles se utilizaban por los humanos que habitaron esa región desde hace alrededor de nueve mil años y que los restos de hace alrededor de siete mil años no pueden distinguirse de las formas cultivadas modernas. No obstante, estos datos deben tomarse con reserva pues investigaciones más recientes han demostrado que los fechamientos estimados durante los estudios de los años sesenta tuvieron errores importantes.

La perspectiva biotecnológica

A lo largo del siglo XX, el desarrollo de investigaciones taxonómicas, morfológicas, fisiológicas, genéticas y ecológicas del género *Capsicum*, permitieron precisar la identidad de las especies y variedades domesticadas y de sus parientes silvestres más cercanos, caracterizar la diversidad morfológica y genética en poblaciones silvestres y cultivadas, la diversidad de respuestas ecofisiológicas de las plantas ante dis-



tintos ambientes y, de manera particularmente importante, comprender la naturaleza de los sistemas reproductivos de los chiles. Esta información resultó crucial para emprender programas de fitomejoramiento que han tenido repercusiones de gran trascendencia en la producción de chiles en todo el mundo. Desde la década de los ochenta, el IBPGR (International Board for Plant Genetic Resources) emprendió importantes iniciativas para coleccionar y almacenar una proporción importante de la variabilidad genética de los chiles cultivados y sus parientes silvestres más cercanos en bancos de germoplasma. El Programa de Naciones Unidas para el Medio Ambiente registra la existencia de 23 mil accesiones del género *Capsicum* en 20 bancos de germoplasma de la red del IBPGR. Los programas de cruces entre diferentes variantes silvestres y cultivadas han permitido utilizar genes relacionados con la resistencia a sequía, humedad, salinidad y diferentes patógenos. Estos programas continúan en desarrollo y el proceso ha adquirido un impulso sin precedentes con la intervención de la ingeniería genética.

Un interés central de la investigación biotecnológica en chiles lo es el control de patógenos, principalmente virus. De acuerdo con Hernández-Verdugo, en las regiones hortícolas de México, se han detectado cinco virus importantes que afectan las cosechas, dos de ellos afectando particularmente al chile, el "virus del chile jalapeño" y el "virus huasteco del chile". En particular, este último virus ocasiona severos daños a la producción. Es transmitido por la mosquita blanca (*Bemisia* spp.) y prácticamente ninguna de las variantes cultivadas presenta resistencia

a este patógeno. Tradicionalmente se ha combatido a la enfermedad a partir del control del vehículo, la mosquita blanca, mediante el empleo de insecticidas. Esta forma de combate ha resultado ineficaz y contraproducente, pues no sólo la mosquita blanca ha aumentado su resistencia a los insecticidas, sino que además estos compuestos tienen un efecto contaminante importante en el ambiente. Hernández-Verdugo han llevado a cabo estudios para detectar genes de resistencia a este virus entre las variantes silvestres de los chiles mexicanos, y estudios similares son llevados a cabo por García-Ruiz y Murphy para analizar resistencia de los chiles al virus del mosaico del pepino. El desarrollo exitoso de estos y otros estudios biotecnológicos permitiría generar plantas resistentes que podrían incorporarse a la producción. ♣

Bibliografía

- Andrews, "The peripatetic chili pepper: diffusion of the domesticated capsicums since Columbus", en, N. Foster y L. S. Cordell, *Chilies to chocolate. Food the Americas gave the World*, The University of Arizona Press, Tucson, Arizona, 1992, págs. 81-93.
- Eshbaugh, W. H., "The taxonomy of the genus *Capsicum* (Solanaceae)", en *Phytologia* 47: 1980a, págs. 153-166.
- Hernández-Verdugo, S., P. Dávila y K. Oyama, "Síntesis del conocimiento taxonómico, origen y domesticación del género *Capsicum*". *Boletín de la Sociedad Botánica de México* 64, 1999, págs. 65-84.
- Long-Solis, J., *Capsicum y cultura: la historia del chilli*, FCE, México, 1998.
- Pickersgill, B., Ch. B. Heiser y J. McNeill, Numerical taxonomy studies on variation and domestication in some species of *Capsicum*. En: J. G. Hawkes; R. N. Lester y A. D. Skelding, (eds.), *The biology and taxonomy of Solanaceae*. Linnean Society Symposium Series No. 7, Academic Press, New York, 1979, págs. 679-700.
- Programa de Naciones Unidas para el Medio Ambiente (PNUMA), *Global Biodiversity Assessment*, United Nations Environment Programme/Cambridge University Press, Cambridge, 1995.

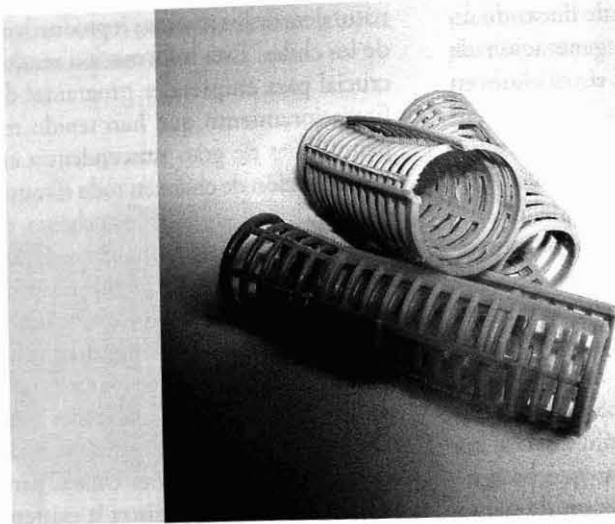
El diario de Oyukita

Juan de la Cabada*

**Campechano de origen, Juan de la Cabada murió en el Distrito Federal a sus 83 años de edad (1986). Convencido comunista, no sólo se incorporó al PCM y otras organizaciones de filiación similar, sino que sufrió la represión y persecución por sus convicciones. Como otros tantos intelectuales mexicanos, fue a España cuando aquella nación se desangraba en una cruenta lucha intestina. Aun cuando incursionó en el cine como guionista, en realidad fue en el cuento en el que hizo gala de una creatividad ampliamente reconocida, como se percibe con toda claridad en este cuento, originalmente publicado en Universidad de México, octubre de 1953, vol. VIII, núm. 2. La adolescencia femenina en una realidad en la que el torbellino de un despertar sensual se conjuga conflictivamente con una sociedad opresiva, es el tema del que este cuento se nutre con sagacidad.*

En la revista *Féminas* leí la recomendación de que toda joven escriba su diario. Tengo 15 años. Me pusieron de nombre Oyuki, aunque generalmente me dicen Oyukita. Por haber heredado la cara de mi madre, hija de japonés con mexicana, me llamaban "coreana" en la escuela donde acabé la primaria, y sé que todavía hoy mis malquerientes del barrio me señalan con el mismo apodo.

El sábado 9 de octubre de 1952, día en que como tantos otros me regañó mi abuela, pensé a todas horas en Elías. A las ocho de la noche acudí a una cita que ayer me dio. Somos novios.



Fotos: A Estrada

Terminamos el 2 de diciembre. A partir de esta fecha nada memorable sucedió hasta hoy, 25, en que tuve que ir a dormir al piso de arriba por una riña con mi madre a causa de ese señor que aborrezco tanto y dicen es mi padre.

Sin más, transcurrió el tiempo. El día último de diciembre también pintó mal y pasé dormida la entrada del año. Se disgustaron mi abuelita y mi mamá tan sólo por mí. ¡Qué desgraciada soy!

El 2 de enero de 1953 me habló de nuevo Elías, muy arrepentido según él. Era viernes y le conté puras mentiras.

Dos semanas después, el 16, terminamos porque le contaron que yo lo hacía tonto. No sentí pena ni rabia, pues era verdad: lo hacía tonto con Ernesto. Pero lo que sí me produce indignación es el pensar que cuando lo hice tonto con José Luis no le dijeran nada.

El 19 de enero, mi abuela nos echó en cara que tras que estábamos arrimadas éramos unas cochinas.

El 21 supe que la chismosa de María Cristina fue quien puso a Elías al corriente de mi infidelidad.

El 24 platicó María Elena con él. Era sábado.

Y el sábado siguiente, 31, lo vi en la tienda que está en la calle de la Luna.

El jueves, 5 de febrero, me dijeron que ya tenía una novia en la calle de Zaragoza; pero yo sé que "el que picones da, picado está". Sí, lo quiero; no lo niego. Mas si yo he olvidado tantas cosas, ¿por qué no olvida él? No puedo explicarme cómo después de haberme dicho que me amaba, y habérmelo dicho llorando, se comporta de este modo. ¿Tan pronto olvidan los hombres sus promesas?

El 8 de febrero peleó mi madre con mi abuela. ¡Oh, cuándo se acabarán los disgustos de familia! Este mismo día, me cuentan que el miércoles a las ocho de la noche pasó Elías del brazo de una joven por mi casa.

9 de febrero. —Bronca otra vez con ese señor que odio hasta el aborrecimiento. Lloré de cólera toda la noche.

Día 16. —¡Qué vida más horrible! Me pegó mi hermano Mario porque no quise levantar de la mesa un vaso y un plato. Tan fuerte me pegó que parecía querer matarme. Pensé huir de la casa; pero mejor esperaré. También vi a Elías.

Febrero 24. —Me regañó mi abuela por los gatos, principalmente por la "Fátima" que maulla toda la noche y no deja dormir.

El 12 de marzo me dijo mi mamá: "Ve a un mandado". Y como le dije que no iba, se sulfuró mucho y me aventó un elote.

El 13 de marzo hubo de nuevo gresca porque no fui a otro mandado. Me golpeó mi mamá. Al anochecer reanudé las relaciones con Elías.

15. —Ha seguido un periodo de tranquilidad en la familia. ¡Ojalá dure!

Marzo 26. —Elías riñe otra vez conmigo. Quedamos en vernos el sábado 28.

Pero lo vi el viernes a las seis y media de la tarde, y no lo saludé, pues no tenía por qué hablarle. Si quedamos en vernos el sábado, ¿por qué adelantar la cita? Y además, ¿por qué no me ha llamado por teléfono? Si él no lo hace, yo tampoco. Recuerdo ahora que el 13 de marzo, cuando me platicó que si había tenido otra novia fue por el muchísimo despecho que sintió al contarle María Cristina que yo lo hacía tonto, no le pregunté nada. Él desembuchó todo. ¡Qué niños son los hombres!

Y desde el 11 de abril se teje una maraña de chismes acerca de él, pero yo me hago la desentendida para darles en la torre, pareciendo decir con mi silencio: "Por mí, que se divierta". Sólo sé que no podré olvidarlo nunca.

Olvidé apuntar que el Jueves Santo, 2 de abril, se me declaró Salvador y le correspondí. El 8 le dije que no pensaba llegar a quererlo y rompimos, pues, en realidad, así lo creo. Vi a Elías en la calle.

Lunes 20. —Íbamos del brazo María Elena y yo cuando vimos que tomaba

Elías un refresco dentro de un tendajón. No quise hablarle directamente y le pedí a María Elena que le llamara. Ella fue y le dijo: "Elías, venga tantito". El muy fatuo contestó: "Déjeme tomar mi limonada a gusto". Entonces me encendí de coraje y desde lejos le grité: "Elías, necesito hablar contigo". Él respondió: "No puedo porque me due-



le un pie". Me puse blanca de furia y avancé hasta la puerta del tendajón: "Pues a mí me duelen los dos y, sin embargo, ya ves, aunque no quisiera verte ni en pintura, tengo que hablarte". Salió y se fue sin volver la cara. ¿Por qué lo querré tanto?

Martes 21. —Hace tiempo que me acompaña Héctor. El domingo 19 fuimos al cine y me pidió relaciones. ¿Qué podré hacer para olvidar a Elías? Le correspondí a Héctor. No sé si lo quiera; pero es tan bueno, tan cariñoso y fino, que pienso: "Si Elías tuviese siquiera la cuarta parte de la bondad del otro, todo sería muy distinto." Y diciendo esto para mis adentros, resulta que ya pienso y creo querer a Héctor.

Abril 23. —Me habló de amores Raúl. No le resolví nada porque no quiero hacer tonto a Héctor.

El 27 de abril por la mañana le di a Raúl el "sí", y por la tarde le dije que "no".

Rara vez me enfermo, y sólo de catarro, pero si pesco uno caigo en cama. Así estoy ahora. Es 1 de mayo. Gracias a que no tengo que ir a trabajar.

9 de mayo, sábado. —Esta tarde, hace unos momentos, me pidió Héctor que me casara con él.

Mañana del día siguiente, domingo 10. —Es "Día de las Madres" y regalé a la mía un corte de vestido. Estoy contenta. Hay un sol magnífico. Héctor quería venir a mi casa y hablar con mi mamá. Por el momento, lo disuadí: "Héctor, eso sería una inconveniencia. Mira, no le he dicho nada de nuestras relaciones, porque necesitaba cerciorarme que sí me quieres". Respondió: "Sí, Oyukita, te adoro. ¡Te quiero muchísimo! Piensa que serás mi mujer, no por un tiempo sino por toda la vida. Medítalo bien, y luego se lo dices a tu mamá para ver qué te aconseja."

Martes 12 de mayo. —Le han contado que el domingo, después de que nos separamos, me fui al cine con otro pretendiente. Furiosa, porque esto sí es una calumnia, acabamos la plática enfadados. Si no me tiene absoluta confianza,

mañana miércoles, que volvamos a vernos, romperé con Héctor aunque haya de llorar mis ilusiones muertas... el fin de mis anhelos... ¡Ay, Héctor!

El sábado 6 de junio nos contentamos y el 11 rompimos, porque de repente se topó con Elías y pelearon a golpes. Francamente, ganó Héctor; pero yo me puse de parte de Elías, con quien volví después de la pelea. ¡Lo quiero tanto... tanto! Quizás porque una vez lo hice tonto y juntos hemos pasado muchas penas.

Pero hasta hoy, domingo 5 de julio —¡después de un mes!— no había vuelto a verlo. El martes hablé por teléfono en vista de no haber sabido más de él, y me contestó muy enojado. El 14 vino a verme.

El viernes, 17, platiqué con Héctor. Me dijo que el sábado anterior Elías lo invitó a tomar una copa. Me molestó que se hayan hablado. Era conceder demasiada importancia a este menso de Héctor. Pero tuve que oír y callar. ¿Qué otra cosa me quedaba sino esconder mi encono? ¡Entonces, ninguno de ellos peleó por mí! Detesto reconcentradamente a los dos: al uno —Elías, a quien tanto compadecía—, por rajón; el otro —Héctor— por su benevolente condescendencia, que no es sino engreimiento, vanidad. ¡Al diablo, al diablo los dos, y cada cual por donde vino!

El 27 de julio por la noche, cuando vuelvo de la calle, me dice Lilia que de parte de Elías llegó un muchacho con un recado para mí, y que ella le informó que yo estaba en la asamblea del sindicato.

El 28, Jaime —un buen muchacho amigo nuestro— nos convidó a un baile por ser día de su cumpleaños. Ese cascarrabias de mi hermano Mario me regañó por bailar yo tres veces seguidas con un señor gordo y casado, que le era antipático y a mí me hacía gracia.

El 30 me llamó Héctor por teléfono. Fuimos al cine Capitolio y una vez más me propuso casamiento. Pero quién sabe a qué llegaremos. Por mí, estoy dispuesta.

A la mañana siguiente le dije a mi mamá que vendría Héctor a pedir mi mano.

—¡Nada más entra ese tipo a la casa y verás cómo sale! —resopló furiosa.

Por la noche me regañó Mario porque se me rompió la yema de un huevo al freírlo. En cuanto a Héctor, es mejor dejarlo a la voluntad de Dios.



¡Qué injusticia! El 1 de agosto, como una fiera rugió mi abuela que no más nos pasábamos de golfas la vida y que éramos unas malvadas. Es verdad que con frecuencia desatendemos el trabajo de la casa, pero, ¿por qué a Mario, que debería cargar con mayores obligaciones, nunca lo reprenden, sólo por ser hombre... y todo lo bueno para él, mientras para nosotras —Lilia y yo— las sobras?

Agosto 3. —No sé para que me llamaría hoy Héctor varias veces, siempre cuando estaba yo fuera de casa, según me dijo Lilia, que estuvo pendiente del teléfono.

Agosto 4. —Lo esperé a la salida del trabajo para saber lo que quería y me dijo, sonriendo, que “nada”.

Miércoles 5. —Por la mañana nos citamos a las ocho de la noche. Vino y

dimos una vuelta. Gracias a mi abuela que se interpuso no me pegó Mario. Se enojó porque no le cosí una camisa que iba a mudarse y a la que le faltaban todos los botones. Héctor quedó en llevarme de paseo el domingo por la tarde.

Domingo. —Me cansé de salir constantemente a la calle con mil pretextos y aguardarlo hasta las siete de la noche. Por fortuna llegó de visita una amiga y decidimos ir al cine en compañía de su hijito. Así que me dejaste plantada... ¿no, Héctor? Para que no se te haga costumbre, ¡verás! ¡Ya verás!

El lunes, 10 de agosto de 1953, cambié de empleo. Comencé a trabajar en la R. O'Connor & Co. De regreso encontré por casualidad a la *Chata* y al “chimuelo”, hermanos pequeños de Héctor, y les recomendé le dijeran que no me hablase por teléfono; que nos veríamos en la esquina convenida el martes a las seis y media. Les regalé dulces. Cuando llegué a casa me advirtió Lilia que me telefonearon, y mi mamá había tomado la bocina.

El martes 18, desde las seis y media, rondando las esquinas esperé inútilmente a Héctor hasta las siete de la noche. Desalentada emprendí el camino de mi casa en un tranvía, pero a las nueve en punto oí venir de fuera su silbido y salí a verlo. Me contó que llamó por teléfono y habiendo respondido mi madre pasó él la bocina a la *Chata*, quien dijo que hablaba Esperanza para saludarme. Mi mamá no se tragó el anzuelo y contestó a la *Chata* que “hiciera el favor de decirle a Héctor que no me molestara más, porque le iba a salir cola”. Mientras caminábamos y refería lo sucedido, comenté yo:

—¡Ay, Héctor! ¿No te dije que esto nuestro es difícil, muy difícil?

Y él repuso:

—Sí, Oyukita, por mi parte... no lo sería tanto, ¿verdad? —Y agregó: “Mira,

Oyuki, piensa con la cabeza. ¿Por qué no le hablas en serio a tu mamá, diciéndole que me permita la entrada a tu casa para visitarte y que yo estoy dispuesto a casarme en un plazo de tres meses o el que ella fije". Prometí seguir su consejo y, contra lo que suponía yo, mi madre accedió sin alterarse.

El lunes que habló Héctor por teléfono, le dije a ella quién me había llamado, y que a las ocho de la noche iba a salir un rato a la calle para verlo y dar juntos una vuelta.

Cuando me acompañaba de regreso a la casa, vimos a distancia la figura de mi madre que aparecía en la puerta.

—¡Oyuki, ahí está tu mamá! —musitó trémulo, Héctor—. ¿Cómo no vas y le ruegas que venga para formalizar las cosas de una vez?

Me dirigí con cierto sobresalto hacia mi madre.

—Bueno, vamos... —asintió.

Pero yo me le adelanté para prevenir a Héctor y alentarle:

—Ya viene.

—Me voy..., Oyuki; Oyukita —titubeó él.

—¡Cómo! —exclamé. —¿Entonces, para qué me pediste que llamase a mi madre?

—Perdón... Oyukita —tembló en un

hilo de voz—. Pero... tú no sabes lo feo que se siente... —y arrancó de prisa, dejándome estupefacta. ¿Qué vergüenza la mía delante de mi madre! No es para repetir la reprimenda que aguanté.

¡Ya esto se acabó!

Sin embargo, el jueves me cerró el paso, mientras volvía del trabajo y habló con una voz honda, no recuerdo cuánto, con tanta turbación, que no sé por qué lo perdoné. Parece atributo de mujeres las propensiones al sufrimiento y al perdón.

El sábado 15, que no trabajamos por la tarde, vendrá a las cuatro y media. ¡Dios ha de querer que venga!

Sábado 15. —Eran ya las cinco, y como aún no aparecía, lo llamé por teléfono. "Perdón, Oyukita, mi vida; pero olvidé que la cita era para hoy. Nos vemos a las ocho. ¿Quieres?"

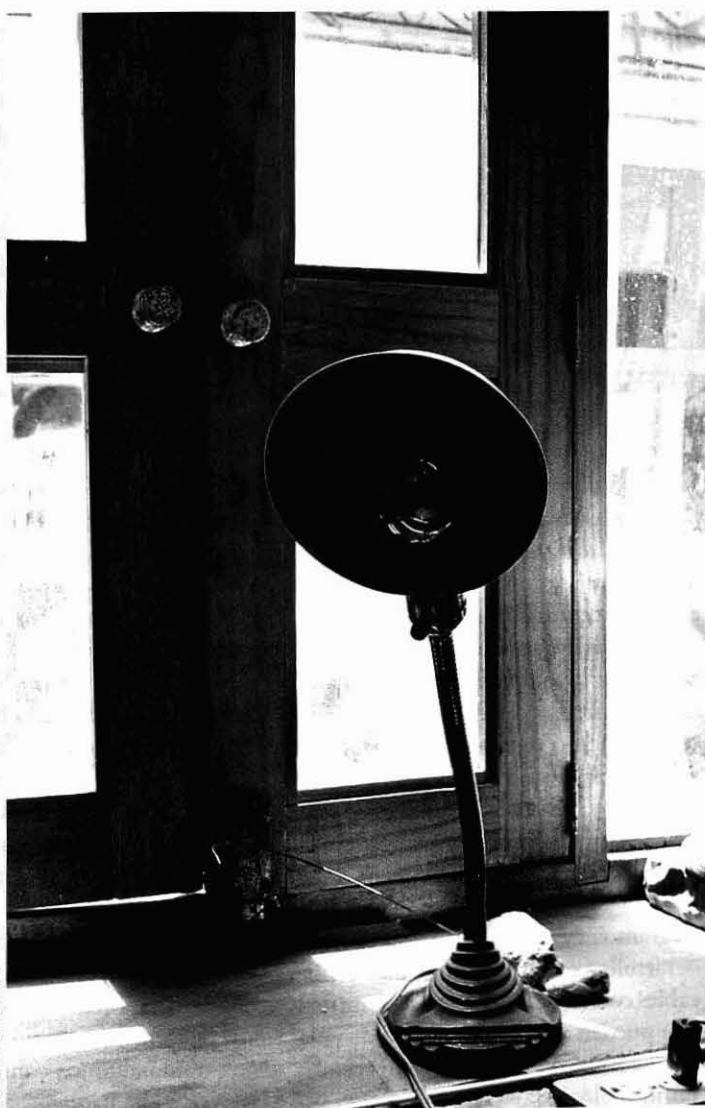
Fue puntual, y al despedirnos prometió volver mañana, domingo, día de mi santo, con un regalito...

El domingo 16 de agosto, san Joaquín, día de mi santo, me dejó plantada. ¡Con cuánta rabia, desdicha y amargura me pasé las horas que debieron ser para mí de las más alegres y felices!

A ver con lo que me sale cuando pretenda volver a hablarme, si es que vuelve, cosa que dudo mucho, pues no creo que tenga la desfachatez de presentarse jamás ante mi vista.

El día 1 de septiembre de 1953 terminamos definitivamente —¡para siempre!— Héctor y yo. Así se acabaron las ilusiones, lo mismo que este diario y todo... ¡todo! ¿Por qué se me saltan las lágrimas? Iré a dormir al cuarto de arriba para que nadie, y menos ese aborrecido de mi padre, sepa de tan extraña pesadumbre y este llanto. ♣

Foto: A Limón



Virginia Cervantes Restauradora ambiental

En 1984 llegué por primera vez a la región de la montaña en Guerrero. En ese viaje, que formaba parte del servicio social que estaba prestando en el laboratorio de Ecología de la Facultad de Ciencias, descubrí lo que realmente me interesaba hacer como bióloga. Desde entonces me he dedicado a tratar de entender las complejas relaciones que establece una comunidad campesina con los recursos naturales de su entorno y a partir de eso generar estrategias efectivas de restauración ambiental.

Antes de ir a Guerrero mi principal interés era la investigación de semillas. De eso trataba la tesis de licenciatura que estaba preparando y por tal razón hacía algunas prácticas en el entonces laboratorio de semillas del Instituto de Biología, y en la reserva de Los Tuxtlas en Veracruz. Sin embargo, la montaña se atrevió en mi camino.

Hubo un grupo de profesores de la Facultad de Ciencias al que en 1983 el alcalde del municipio de Alcozauca, Guerrero, le solicitó asesoría para enfrentar ciertos problemas que tenían los campesinos en la producción de maíz. Así nació el Programa de Aprovechamiento de los Recursos Naturales Renovables en la Región de la Montaña en Guerrero, que más tarde dio lugar al Programa de Aprovechamiento Integral de Recursos Naturales (PAIR).

En 1997 el PAIR se convirtió en Asociación Civil y se desligó de la Facultad de Ciencias. Sin embargo, el grupo que había comenzado a trabajar en el área de restauración ambiental, al cual yo pertenecía, decidió continuar de manera independiente la investigación que había comenzado en la región de la



montaña. Ese año el Fondo Mexicano para la Conservación de la Naturaleza aceptó financiar nuestro proyecto. Fue la primera vez que se apoyaba un proyecto de restauración ambiental. La novedad del programa residía en su enfoque interdisciplinario, en su planteamiento de que había que trabajar de acuerdo a los requerimientos de cada unidad familiar y en el compromiso de reintroducir o proteger varias especies vegetales al mismo tiempo. A partir de entonces y hasta el año 2000, el grupo de investigación se concentró en el pueblo de San Nicolás Zoyatlán, municipio de Xalpatláhuac, Guerrero. Logramos demostrar que era posible desarrollar estrategias sencillas, replicables con un sólido sustento científico que pueden mejorar la calidad de vida de una comunidad restaurando el equilibrio ecológico.

Al mismo tiempo que coordinaba el desarrollo del proyecto, impartía clases en la licenciatura de Biología y trabajaba como técnica académica en el laboratorio de ecología de la Facultad de Ciencias. Además comencé el programa de doctorado, que estoy a punto de terminar. Lo más difícil no ha sido conseguir el financiamiento, ir y venir de la montaña, convencer a los campesinos de integrarse al programa, sino tener que lidiar con una serie de disposiciones administrativas e inercias que afectan el trabajo académico dentro de la UNAM.

Para alguien como yo que ha desarrollado, junto con un grupo de gente, una línea de investigación novedosa, que ha dado resultados y que ha permitido la formación de muchos estudiantes, resulta frustrante toparse con una serie de prácticas que tienden a dispersar los esfuerzos. Debido a que mi puesto es de técnico académico estoy impedida a fungir como directora de tesis de alumnos de posgrado con los que he trabajado en el campo. Además como el tema de la restauración es muy reciente no hay muchos investigadores en la UNAM que manejen esa metodología. Esto dispersa al grupo. Por otra parte los técnicos académicos no podemos solicitar apoyo financiero del Conacyt o de la misma UNAM. Normalmente un estudiante de doctorado acaba integrándose al proyecto de investigación de su director de tesis, pero en mi caso yo tengo mi propio proyecto y tuve el financiamiento para echarlo andar, eso en lugar de facilitar mi situación en la UNAM me ha traído algunos contratiempos y no pocas frustraciones. ♣



LA FOTO • Joaquín Santamaría, 1925.

México, D.F. a 27 de junio del 2002

Dr. Ricardo Pérez Montfort

Director de la revista *Universidad de México*
Presente

En *Universidad de México*, núm. 612, págs. 62-63, apareció un artículo titulado: "Académicos y periodistas" firmado por Leonardo Martínez Carrizales en el que se alude dolosamente a las actividades que realizan ciertos académicos. Una de esas personas aludidas soy indudablemente yo que he dedicado gran parte de mi vida como investigador en el Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas al estudio y rescate de escritores mexicanos relacionados en mayor o menor grado con el grupo de los Contemporáneos: Octavio G. Barreda, Bernardo Ortiz de Montellano y Efrén Hernández. En especial Bernardo Ortiz de Montellano ha sido quien ha ocupado mi mayor atención; tanto es así, que a mí se deben la edición o reedición de sus obras y de su epistolario.

Soy también profesora en la Facultad de Filosofía y Letras donde imparto la materia de Literatura Española Contemporánea, por lo que mis intereses académicos tienen dos vertientes muy claras.

Martínez Carrizales parece suponer que la calidad de un escritor es directamente proporcional y contraria a su capacidad de éxito de ventas; desconoce ciertamente los méritos de la obra de Antonio Muñoz Molina. Recientemente publiqué el libro *Los dones del espejo* que dista mucho de ser un acercamiento periodístico a la obra del escritor español. Se trata de un estudio serio basado en principios teóricos muy concretos. No sólo en México, la obra de Muñoz Molina ocupa la atención de los académicos; en Francia Christine Pérès ha publicado el libro: *Le nouveau roman espagnol et la quête d'identité: Antonio Muñoz Molina*. La investigadora española radicada en Alemania María Teresa Ibáñez Ehrlich recogió en un volumen trabajos de estudiosos de todo el mundo a propósito del escritor andaluz: *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*, donde destaca

el estudio de la especialista de Canadá en novela española de posguerra Marice Bertrand de Muñoz: "Semiología del espacio en *Beatus Ille*". Así podría agregar una extensa bibliohemerografía sobre el tema pero no quiero ser prolija; me interesa únicamente demostrar la fragilidad de las aseveraciones de Martínez Carrizales.

Por otra parte, el autor del libelo publicado en *Universidad de México*, ignora o pretende ignorar que sigo trabajando arduamente en Bernardo Ortiz de Montellano; prueba de ello son mis dos últimos artículos que dan a conocer materiales de primera mano, producto del rescate que hice de la obra del escritor en el archivo que custodia la Universidad de Princeton. Las fichas de dichos artículos son: "Cuatro cuentos perdidos de Bernardo Ortiz de Montellano" en *Revista de Literaturas Populares, México*, año 1, núm. 2 (julio-diciembre 2001) y "Libro de amor y de ensueño". El eslabón perdido en la poesía de Bernardo Ortiz de Montellano" en *Literatura Mexicana* vol. XII, núm. 2 (julio-diciembre 2001).

A propósito de *Literatura Mexicana*, revista que dirigí desde 1999 hasta hace un par de meses, puedo decir, primero, que su espectro temático fue fijado desde la fundación de la revista y abarca desde la literatura prehispánica hasta la literatura mexicana contemporánea por lo que un estudio sobre Serna cabe perfectamente en sus páginas; segundo, por lo que se refiere a la calidad del artículo debo decirle que está avalado por dos dictámenes de reconocidos especialistas, de lo contrario no hubiera sido publicado.

Lamento profundamente que sean estas circunstancias las que me hagan entrar en contacto con usted. No me extraña la actitud rencorosa y frustrada de Martínez Carrizales, lo que me alarma es que sean las páginas de *Universidad de México* las que recojan un texto que como éste, se caracteriza por sus oscuras intenciones y sus falsos silogismos.

Queda de usted atentamente

Dra. Lourdes Franco Bagnouls
Instituto de Investigaciones Filológicas

Respuesta de Leonardo Martínez Carrizales

La profesora Lourdes Franco Bagnouls remitió al director de *Universidad de México* una carta por medio de la cual ejerce el derecho de inconformarse con respecto de mi columna "Al margen", correspondiente al mes de junio. La inconformidad de la profesora Franco fue suscitada por algunos recursos retóricos de ejemplificación y narración de los cuales eché mano para dar mayor concreción a mis argumentos. En respuesta, la profesora nos ofrece su perfil curricular, y a mí, de paso, algunos insultos. Sin embargo, ¿qué hay de los argumentos de fondo?

Ya conozco la magnitud de la ira que la profesora Franco es capaz de abrigar; ahora me gustaría tener noticia de su capacidad para reflexionar. Tradicionalmente, esta revista ha sido un escenario generoso para la discusión de la cultura, la sociedad y la educación mexicanas. Al escribir en *Universidad de México* no tengo otro propósito que unirme a esta comunidad transhistórica cuyo valor común es el examen crítico e independiente.

En consecuencia, insisto en algunas proposiciones fundamentales de mi artículo: las nuevas reglas del juego económico internacional ejercen tales presiones sobre la institución universitaria que aquéllas han llegado a transformar el capital y los hábitos disciplinarios de ésta; las Humanidades han perdido terreno en el cuadro general de la sociedad contemporánea y de la universidad moderna. Añado una última consideración: esta clase de asuntos forma parte de una ya larga tradición crítica que tiene a la universidad y al conocimiento como sus objetos de examen. ¿Por qué no sumarnos a esa tradición?

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Núm. 616, octubre de 2002

Viajeros y utopistas en el siglo XIX
CARLOS ILLADES

Las nuevas guerras, las guerras de siempre
TERESA SANTIAGO

El Caribe en el siglo XIX
Rutas y recorridos de la mirada extranjera
LAURA MUÑOZ

Atmósferas tropicales y pieles al carbón
Tentaciones del Caribe
GABRIELA PULIDO LLANO

Siglo XIX. Vientos del Caribe
SILVIA L. CUESY

*La historia sólo
puede escribirse
en un país libre.*

Voltaire

ACERVO DE LA BIBLIOTECA
DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA

Plaza del Carmen 2, San Ángel, Del. Álvaro Obregón.
Tels. 5616 38 08 o 5616 38 09 correo electrónico: bbarros@segob.gob.mx



INETHRM

biblioteca de
signos

Teresa Santiago

Justificar la guerra



Amargura 4, San Ángel, 01000 México, D.F.
Tel.: 5616 2705 y 5616 0071 Fax: 5550 2555
maporrúa@mail.internet.com.mx

colección:

Obras completas de los Miembros de
El Colegio Nacional

Antonio
Gómez
Robledo

OBRAS

Doce Volúmenes



salud mental

Órgano oficial del Instituto Nacional de Psiquiatría
Ramón de la Fuente



Una de las seis revistas
mexicanas indizadas
por el Institute for
Scientific Information

Publica artículos en español y en inglés sobre diversos
temas de actualidad: psicopatología, psicofisiología,
clasificación, epidemiología, adicciones, psiquiatría
experimental, psicofarmacología, etología, antropología,
psicología social, historia de la psiquiatría

www.impcdsm.edu.mx

Suscripciones:

Composición Editorial Laser, S.A. de C.V.
Tels. 5616 0050 y 5616 0048

23
Aniversario



COORDINACIÓN
DE HUMANIDADES



9 770185 133008