

JULIO

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

510



♦ Centenario
de Mayakovski

♦ Monsiváis:
la tele
y las tablas
de la ley

ARTES DEL ESPECTÁCULO: OTRAS FISONOMÍAS

Radio UNIVERSIDAD xeun 860 A.M. 96.1 F.M.

NUEVA PROGRAMACIÓN NOCTURNA AM/FM DE LUNES A VIERNES DE 19:00 A 1:00 HORAS

19:00 NOTICIERO "HOY EN EL MUNDO". Coproducción con NOTIMEX. Conducen: Amalia Fernández y Estanislao Fernández. Realización: Jorge Castro. Lunes a viernes.

20:00 PROGRAMACIÓN MUSICAL. Lunes a viernes

20:30 PANORAMA DEL JAZZ. Lo mejor de este género musical. Con Roberto Aymes. Lunes. martes a viernes 21:30 horas.

LA VIDA EN TIEMPOS DEL SIDA. Coproducción con CONASIDA. Un programa para la vida. Realización: Manuel Zozaya. Martes.

EL HÁLITO DE LA VIDA. Coproducción con la Facultad de Medicina, La medicina y su relación con las diversas manifestaciones del hombre. Conduce: Dr. Federico Quezada. EN VIVO. Miércoles.

ARGUMENTOS. Coproducción con la Comisión Nacional de Derechos Humanos. Entrevistas e información

sobre la materia. Conduce: Antonio Morales. EN VIVO. Jueves.

EL MILENIO POR VENIR. Coproducción con la Fundación Friedrich Ebert. Hacia una política ecológica. Conduce: Federico Gaxiola. EN VIVO. Viernes.

21:30 AMORES Y DESAMORES. Con Verónica Ortiz. EN VIVO. Lunes.

22:30 ACUSTICA DE BUENA TINTA. Coproducción con la Dirección de Literatura de la UNAM. Guión de Jenny Ostrosky. Radio + Literatura = acústica de buena tinta. Lunes.

HACIA EL FILO DE LA NOCHE. Coproducción con el Instituto Nacional de Bellas Artes. Arriesgue su imaginación a la medianoche. Conduce: Eduardo Casar. EN VIVO. Martes.

TON Y SON. Con Xorge Chargoy. Entrevistas sobre cultura popular. EN VIVO. Miércoles.

POESÍA PARA EL INSOMNIO. Con el poeta Oscar Oliva. Jueves.

CONCIERTO DE LA ORQUESTA FILARMÓNICA DE LA UNAM. (Retransmisión.). Viernes.

00:00 LA LLAVE, LA CLAVE, LA NAVE, EL AVE DEL TIEMPO. Coproducción con el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Con Juan López Moctezuma. Recreación de textos literarios. Lunes a viernes.

00:30 PROGRAMACIÓN MUSICAL. Lunes a viernes.

NUEVOS HORARIOS

ESPACIO UNIVERSITARIO. Con Jaime Litvak. Entrevistas a maestros e investigadores, su trayectoria y opiniones sobre tópicos de actualidad. Lunes 9:30 horas. AM/FM.

MÚSICA EN IMÁGENES. Coproducción con la Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM. La música del cine vista por el oído. Miércoles 16:00 horas. AM.

CREADORES A FONDO. Un impulso a la imaginación de los becarios de CNCA. Conduce: Juan López Moctezuma y Ma. Luisa Vázquez. Lunes a viernes 17:00 horas. AM.

CONCIERTO VESPERTINO. Lunes a viernes 17:30 horas. AM.



Universidad de México

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

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

Coordinación editorial: Octavio Ortiz Gómez Corrección: Amira Candelaria Webster y Julio Trujillo

Publicidad y Relaciones Públicas: Susana Trejo Administración: Javier Martínez

Diseño: Bernardo Recamier /Asistente: José Luis Herrera

Coordinación de Humanidades

Oficinas: Insurgentes Sur Núm. 3744, Tlalpan, D. F., C.P. 14000. Apartado Postal 70288, C.P. 04510 México, D. F.
Tel. 606 1391. Correspondencia de Segunda Clase. Registro DGC. Núm. 061 1286. Características 22 866 11212

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

Precio del ejemplar N\$ 10.00. Suscripción anual: N\$ 100.00 (US \$ 90.00 en el extranjero). Periodicidad mensual. Tiraje de cinco mil ejemplares.
Esta publicación no se hace responsable por textos no solicitados. Cada autor es responsable del contenido de su propio texto.

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

510

Índice

	2	<i>Presentación</i>
Vladimir Mayakovski	3	<i>A toda voz</i>
Alfredo Gurza	4	<i>Mayakovski: cien años</i>
Aurelio de los Reyes	8	<i>Huracán, el corazón del cielo,</i> <i>argumento cinematográfico de José Gorostiza</i>
José Gorostiza	10	<i>Huracán, el corazón del cielo</i>
Héctor Azar	12	<i>Los firmes orígenes del teatro universitario</i>
Daniel González Dueñas	15	<i>Lo ambiguo y lo sagrado</i>
Enriqueta Ochoa	20	<i>A dónde el arte y su pureza hiriente</i>
Carlos Monsiváis	21	<i>Lo entretenido y lo aburrido.</i> <i>La televisión y las tablas de la ley</i>
Pedro Antonio Maldonado	29	<i>Sin límite de tiempo</i>
Antonio López Mancera	31	<i>Secretos de la escenografía</i>
Miguel González Gerth	35	<i>Telenémesis</i>
Sergio Fernández	36	<i>Dolores del Río</i>
Héctor Ortega	38	<i>Por un teatro teatral y libertario</i>
Felipe Segura	43	<i>La señorita Nellie</i>
Octavio Ortiz Gómez	46	<i>El rock de los sesentas: alimento del</i> <i>espectáculo</i>
Andrés de Luna	50	<i>Hasta por las penumbras y las sombras</i>
Enrique Alonso	54	<i>Mi vida y el teatro</i>

Miscelánea

Alberto Dallal	60	<i>Damián Bayón, crítico apasionado</i>
	62	<i>Colaboradores</i>

Presentación

Al decir de algunos especialistas, el vastísimo conjunto de espectadores asiduos de los medios de comunicación masiva acaba, irremediabilmente, por perder la certeza en torno a las diferencias entre realidad e irrealdad. Al mirar durante lapsos casi inmediatos —aducen— tanto la glosa de imágenes de una guerra real, que transcurre en un lugar lejano, como el ficticio enfrentamiento entre dos bandos peliculescos, los espectadores dejan de saber si lo que ven ocurre o no en el ámbito del mundo. Otros especialistas hablan asimismo de una “pérdida de identidad” porque la pantalla nos brinda tal evasión o —podría ser— tal sacudimiento. No es tan nuevo o reciente el recurso. Ya en la antigüedad los asistentes al teatro, al circo, a los montajes y tinglados populares buscaban con avidez —aun sólo fuera el tiempo que duraba la “función”— olvidarse de sí mismos para penetrar —deseo o huida satisfecha por la magia o, mejor, por la imaginación— en el universo preparado por sacerdotes que después asumieron el nombre de actores. ¿Y qué con ello? ¿No es el teatro lugar propicio para “aprender en cabeza ajena” de la misma manera que lo han sido las consejas, los dichos populares, las literaturas simbólicas o de ficción? “Ser otro —decía un personaje del *Abel Sánchez* de Unamuno— es dejar de ser uno, de serse el que se es.” Ante el dolor, la muerte, la violencia deseamos dejar de ser nosotros. Y algunos espectáculos —no sólo aquellos montados en imágenes y en el televisor— nos lo permiten, nos lo cumplen. A diferencia de la fiesta o de las danzas populares, cuyo elemento de sustento básico es la participación colectiva, el contagio alborotado, los espectáculos nos permiten “vernós” sin “sernos” realmente, no obstante que participamos en la zona intermedia del embeleso, la sorpresa, el arrobo porque, precisamente, hemos dejado de “sernos”. En la época contemporánea muchas situaciones, gran variedad de fenómenos cumplen con estas funciones y se erigen aun momentáneamente en espectáculos: los actos políticos, los deportes, las variadas liturgias, los conciertos de rock, los estruendos de las manifestaciones colectivas, las famosas “colas” para comprar boletos... El espectáculo contemporáneo ha tenido, por tanto, que azuzar los recursos de su propia naturaleza. Y en buena medida los protagonistas del espectáculo, las estrellas, han aprendido a hacer un espectáculo-otro fuera de los recintos, de las instalaciones, de los cauces discretos y permitidos de sus mismas “carreras”. La publicidad y los medios de información, ¿no han robado enormes caudales de atractivo a los espectáculos? Y los creadores de objetos y situaciones “de arte”, ¿no han aprendido, copiado y asimilado sus recursos y procedimientos? Hasta la divulgación de la ciencia acude ya a la aplicación de esos procesos que en épocas anteriores a la nuestra sólo pertenecían a las artes del espectáculo. No está lejano el día en que habremos de reconocer que las funciones didácticas y reveladoras del teatro, la danza, el circo y la pantomima —asumidas a su debido tiempo por el cine y la televisión— nos han enseñado y servido también para ver la historia, los problemas o la tragedia del hombre y la mujer, el grito o la muerte de un poeta... como en película.

Este número se halla dedicado precisamente a reflexionar y entrar en contacto con algunas fisonomías de las artes del espectáculo. Tal vez concentrarse en una lectura a fondo sea también “dejar de serse lo que se es”. ♦

Vladimir Mayakovski

A toda voz

(Fragmento)

Traducción: Alfredo Gurza

Escuchen,
 camaradas descendientes,
al agitador,
 al vocinglero caudillo.
Ahogando
 el torrente de poesía
yo andaré
 a través de líricos tomos,
como vivo
 hablando con los vivos.
Yo llegaré con ustedes
 a la comunista lejanía
no tal
 como el lírico-eseniano.
Mi verso llegará
 a través del espinazo de los siglos
y a través de las mentes
 de poetas y gobiernos.
Mi verso llegará
 pero no llegará así,
ni como flecha
 en *liricamorosa* cacería,
ni como llega
 al numismático el gastado quinto,
ni tampoco como llega la luz de estrellas muertas.
Mi verso
 laborioso
 horadará la masa de los años
y aparecerá
 pesado,
 rudo,
 visible,
como a nuestros días
 llegó el acueducto
trabajado
 por los esclavos de Roma.
En los túmulos de libros,
 sepulcros de versos,
líneas de acero casualmente hallarán;
ustedes
 con respeto
 las tocarán
como a vieja,
 pero amenazante arma. ◇

1930

Mayakovski: cien años

A cien años de su nacimiento, el 7 de julio de 1893, Mayakovski sigue acosando a la reflexión estética en espera de su cabal valoración. La complejidad de su obra y su vastedad no son el único obstáculo para la crítica, sino también las múltiples lecturas a que se lo ha sometido desde su suicidio en 1930.

Mayakovski es irreductible por contradictorio. Su trabajo poético revienta moldes y etiquetas. Condujo a la poesía rusa a nuevos terrenos donde imperan las hipótesis desmesuradas, los ritmos del habla cotidiana, las líneas truncadas y las rimas complejas. Los tres frentes de su asalto artístico fueron trazar una línea de demarcación respecto a los lenguajes sacralizados por el poder, destruir por la vía del extrañamiento la inercia de la percepción y cortar, de un tajo poético, el nudo gordiano que sujeta la vida cotidiana.

Semejante estrategia entraña una infatigable labor de depuración, de incesante precisión teórica. Con base en una apropiación reconocida de la tradición poética rusa y un arduo y meticuloso trabajo sobre la lengua, Mayakovski elabora en delirantes poemas líricos, en festivas marchas, en majestuosas odas y en sobrios partes de guerra estética, una obra que plantea la cuestión del compromiso político del artista. Sus términos rompen con la vieja argucia del compromiso exclusivo con la inspiración y la falacia del arte como esfera impoluta.

Mayakovski reflexiona desde la poesía, no para circular bajo ingenioso aspecto los vejesterios filosóficos que empañan el trabajo poético sino para ver con claridad la necesaria fusión de vanguardia artística y vanguardia política. Y todo esto no para sujetarse al encargo de ocasión ni al capricho de la burocracia cultural, sino como condición indispensable para la resolución de problemas propiamente artísticos.

En vida de Mayakovski esa era la orden del día; el debate sobre la fusión revolucionaria de los artistas era ocasión para el deslinde. A cien años de su nacimiento la línea de demarcación sigue vigente, a pesar de quienes quisieran sepultar con la losa del siglo el generoso afán de hacer vida nueva.

Su suicidio, el 14 de abril de 1930 —recién iniciado el primer quinquenio en la hoy llamada por muchos con fruición “otrora Unión Soviética”, justo cuando se consolidaba el poder absoluto de Stalin—, lo ha vuelto un símbolo para cierta crítica que se apresura a llenar páginas con la verborrea del artista asfixiado y la imposibilidad del socialismo. Por el otro lado, la academia soviética vertió sobre Mayakovski el “moco marmóreo” que paralizó su legado vivo y lo erigió en Poeta de la Revolución, título hueco y difamatorio cuando en nombre de la revolución se institucionaliza el terror y la impunidad.

El centenario de Mayakovski puede ser entonces, frente a lecturas abusivas, momento propicio para recuperarlo desde nuestros días, que él imaginaba limpios, bañados y perfumados, listos para hartarse con grandes panes de azúcar. No son así ciertamente pero podemos ser esos habitantes de su futuro “por quienes el poeta lamió escupitajos de tísico”. Leamos a Mayakovski desde adelante, para aprender.

Mayakovski apareció en la escena cultural rusa en medio de la crisis generalizada que siguió a la fracasada Revolución de 1905. La vanguardia política se debatía entre el fortalecimiento del partido o su liquidación, y las reflexiones sobre el factor subjetivo de la revolución —la educación de las masas, la cultura como agente transformador— ocupaban tanto a Lenin como a Gorki y Bogdánov.

En el reflujo se exacerbó la polémica que sobre el destino de Rusia enfrentaba a eslavófilos, que la querían rural, ortodoxa y oriental, y los europeizantes, que la querían urbana, industrial y occidental. En la cultura esto marcó la irrupción de los futuristas, cantores del vértigo moderno, de la electricidad y del concreto, opuestos a las hasta entonces dominantes evanescencias del simbolismo y su poética de objetos difuminados, de vapores místicos que todo lo envuelven.

Futuristas como Mayakovski y Jlébnikov, acmeístas como Mandelstam y Ajmátova, oponen su conciencia del valor material de la palabra, de su rugosidad y de su peso, a las brumas melódicas del simbolismo. El modernismo ruso se desarrolla en todas las artes y es punta de lanza en Europa en esa búsqueda de la poliexpresividad y de la puesta al día de la sensibilidad respecto a la vida moderna de principios de siglo.

En Mayakovski se dan la mano la visión ingenua de la ciudad y la tecnología, y el personaje del poeta creado por el romanticismo. Sus poemas previos a la Revolución de Octubre expresan lo que Trotsky llamó la “mayakomorfización del hombre”, el proceso por el que el poeta despliega su personalidad sobre sus semejantes y sobre el mundo. Todo cobra vida bajo su mirada y se sujeta al mandato de su drama personal, vivido como el de un gigante tullido, un titán impotente. “¡Estoy solo, como el último ojo de un hombre que va hacia los ciegos!” “¿En qué noche delirante, enferma, qué Goliaths me parieron tan grande y tan innecesario?”

El arrebatado romántico del poeta que soporta el sufrimiento del mundo y cuya visión privilegiada lo hace víctima del indecible sufrimiento de quien en verdad ve la tragedia del mundo, le viene bien al Mayakovski provinciano de 20 años que toma por asalto con estentórea voz el mundillo artístico de Moscú y San Petersburgo, ámbito de artistas de coctel, de patrocinios imperiales, de especulaciones metafísicas y líricas banalidades.

En 1912 Burliuk y Mayakovski publican la “Bofetada al gusto del público”, un manifiesto futurista que llama a liquidar la academia y a despertar a bofetones a la percepción, embotada por la inercia de la vida cotidiana. Este es un rasgo capi-



Vladimir Mayakovski,
1922



Cartel público de difusión y propaganda de ROSTA, dibujado por Mayakovski. ROSTA fue la agencia de noticias que después se llamó TASS

tal de Mayakovski: desde un principio asume en la práctica, y en sus primeros intentos de formulación teórica, que su intención de hacer "versos socialistas" implica su intervención poética militante en el frente de la sensibilidad y la imaginación, en la vida cotidiana reproductora del orden de la inmundicia.

Al poeta fustigador del tiempo, trabajador del idioma, el mundo del burgués le resulta obsceno. Una y otra vez Mayakovski estalla contra los "buenos burgueses grasientos a los que les chorrea la sopa por los bigotes". Esta crítica, común en general a todas las vanguardias artísticas europeas de ese momento, tuvo la oportunidad de no estancarse en el juego inofensivo, y asimilable por las galerías, de la mera innovación formal y el desgaste vital en el escándalo bohemio, gracias a los extraordinarios hechos de octubre de 1917.

Desde que estalló la Primera Guerra Mundial, los futuristas rusos desconocieron a sus inspiradores italianos por la postura fascista de Marinetti. Mayakovski y compañía adoptaron las posiciones de los bolcheviques respecto a la guerra y la denunciaron con denuedo. Al insurreccionarse los soviets, los futuristas rusos se unieron a la revuelta con el entusiasmo de quien realiza su más caro sueño.

Para Mayakovski la revolución era el advenimiento de la modernidad tecnificada, era el diluvio profetizado que barrería con miserias y mezquindades. Desde un inicio se dispuso a cantarla. El poeta de "La flauta vertebral" y "La nube en pantalones" de 1915 es ahora el "Poeta obrero" que dicta la "Orden al ejército del arte".

Entonces y ahora hay quienes se empeñan en ver dos etapas diametralmente opuestas en la obra de Mayakovski: antes y después de la Revolución de Octubre. Desde luego que ese fue un parteaguas histórico que aclaraba tajantemente las cosas. Se está por o en contra de la revolución. Sin embargo se escamotea la práctica integral de Mayakovski cuando se quiere ver en él al poeta que sacrificó su genio a la política: grave atentado de lesa poesía. Quienes hoy quieren redimirlo por su lírica prerrevolucionaria a pesar de su "poesía cívica" simplemente no empiezan a entender el valor inestimable de su práctica para los que hoy reflexionan en serio sobre las artes.

Mayakovski rompe con los viejos debates sobre forma y contenido, viciados por entequisas filosóficas que aun hoy se insiste en reproducir, precisamente porque produce en situación revolucionaria, afanándose en la fusión con la vanguardia política. Y justamente las contradicciones de ese proceso inacabado, trunco, de fusión orgánica son el rico material para la reflexión que nos legó. La implementación de la institucionalidad soviética, el bloqueo, la hambruna, la guerra civil, la NEP, son determinaciones por esclarecer, así como lo son las cuestiones del papel del artista en un estado revolucionario y su relativa autonomía respecto al poder popular.

El suicidio de Esenin, el hostigamiento de la burocracia cultural y de los grupos que se creen genuinos guardianes de la pureza de raza proletaria, lo hacen explotar con emotivas denuncias y mordientes sátiras. Sus fracasos amorosos, su relación tormentosa con Lili Brik, son otros tantos elementos que entran en juego. Su suicidio no es una excrecencia ajena a su probada militancia obrera, ni un "yo acuso" enderezado contra la revolución o el partido. Es el telón de un drama personal cuyo liberal despliegue nos involucra hoy por el mañana.

Todas estas cuestiones hoy se muestran en su dolorosa urgencia, como un "aún no" trágico de la reflexión teórica. El "caso Mayakovski" no debe ser ocasión para la retórica sobre la creación, la esencia de la palabra, la belleza, la ahistoricidad de la sensibilidad y la intuición, etc. Junto con las prácticas de muchos otros productores artísticos puede ser objeto finalmente de circulación relevante.

Mayakovski no puede ser cercenado. El poeta del bofetón literario, que escandalizaba al culto público domesticado y adiestrado para digerir "como se debe" la cultura, con su camisa de un rotundo amarillo encendido, maquillaje y sombrero de copa; el poeta que declamaba "Me gusta ver morir a los niños" y retaba al con-

sumidor bien portado de obras de arte a tocar un nocturno en la flauta de las cañerías, es también el arengador político que cede la palabra al “camarada máuser” y afirma que el mejor verso es el cable noticioso que informa de una victoria del ejército rojo sobre los contras y recontras blancos.

Mayakovski no abandona nunca su labor minuciosa con el lenguaje, ya sea en poemas, en piezas teatrales o en guiones cinematográficos. En todos aparece la tentación romántica del poeta visionario lacerado por el presente; el escándalo de las palabras fuertes y sonoras, de las imágenes vertiginosas; la visión aséptica de un futuro lavado por el diluvio universal, donde la electricidad y el automatismo liberarán al trabajo humano y los objetos cobrarán vida.

La materialidad de las palabras, opuesta a su difuminación simbolista y a la vacuidad, obra de la perorata de la dominación, es en Mayakovski una realidad tangible. O visible en sus guiones cinematográficos, donde gracias a las maravillas de los efectos especiales artesanos se debe ver cómo objetos, titulares de periódicos, pensamientos y fragmentos de poemas se animan y danzan frente al poeta. Igualmente los objetos encarnan en su pieza llamada simplemente “Tragedia”, de 1914, y cuyo título original era precisamente “La rebelión de los objetos”. Rebelión contra el mundo cotidiano de opacidades y mugre, controlado por mujeres nauseabundas y hombres lujuriosos; a la voz del poeta se levantan hombres y objetos libres de sus nombres, es decir, de sus esclavitudes pasadas. Del escupitajo de una mujer miserable nacen gigantes tullidos y las mujeres amorosas crean millones de besos carnosos que pueblan el mundo.

Todos los elementos de la práctica de Mayakovski en su complejidad, en su contradictoria inserción a las organizaciones culturales soviéticas, deben ser recuperados hoy más que nunca, cuando arrecia el desánimo y nos lavamos las manos en las aguas del cinismo. José Revueltas exigió que no se volviera a suicidar Mayakovski, que no se repitieran los horrores de la persecución, de la estulticia impune; sólo será posible desde la reflexión honda y consecuente, nunca desde la autocomplaciente celebración de la utopía, desde el juicio irracionalista que clama: “Gloria al generoso esfuerzo ingenuo que ignoraba lo que nosotros sabemos: que nada tiene sentido y todo es imposible.”

Hoy apremia leer a Mayakovski. Como él dijo certeramente, “la poesía empieza donde hay tendencia”. ♦



Vladimir Mayakovski,
1924



Cartel de un debate
público entre Mayakovski y
Lunacharski

Huracán, el corazón del cielo, argumento cinematográfico de José Gorostiza

Los Contemporáneos y el cine.

Influídos por las vanguardias europeas, en particular por dadaístas y surrealistas, y por escritores como Jean Giraudoux, Perre Girard, Jarnés y el Azorín de *Old Spain*, algunos de los poetas conocidos con el nombre de *Contemporáneos* se aproximaron a la experiencia cinematográfica de diversa manera:² Gilberto Owen, Enrique González Rojo, Salvador Novo y Jaime Torres Bodet a través de los ensayos de prosa poética *Novela como nube* y *La llama fría* (Owen), *El día más feliz de Charlot* (González Rojo), *Return Ticket* (Novo) y *Margarita de Niebla* (Torres Bodet), en los que aplicaron la estética cinematográfica del cine mudo caracterizada por la utilización del blanco y el negro, por la alusión al silencio o al acompañamiento musical de las imágenes o a los emplazamientos de la cámara. Bernardo Ortiz de Montellano se acercó al cine con la organización del Cine Club Mexicano en 1931 y a través de su poema "Primero sueño". También Enrique González Rojo dirigió una película; Torres Bodet escribió crítica de cine³ y Salvador Novo algunos argumentos para películas.

Villaurrutia sería el autor más polifásico; abordó la prosa poética, como él mismo la calificara, en *Dama de corazones*, quizá el ejercicio mejor logrado; la crítica⁴ y la teoría cinematográficas, así como la elaboración de argumentos y diálogos para películas. Sería el único cuya actividad, con intermedio de algunos años, abarcó al cine mudo y al cine sonoro.

Frente a dichos poetas, y especialmente frente a Villaurrutia, José Gorostiza tuvo un acercamiento limitado al escribir solamente el argumento de no muy buena calidad

¹ Argumento registrado en la Dirección de Derechos de Autor en 1939.

² De la relación de los *Contemporáneos* con el cine me ocupé en la ponencia "Aproximación de los *Contemporáneos* al cine", presentada en marzo de 1993 en el Coloquio Internacional sobre los *Contemporáneos*. Homenaje a Jaime Torres Bodet, organizado por el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México.

³ La escribió bajo el seudónimo de *Celuloide* en *Revista de Revistas*, recopilada por Luis Mario Schneider en *La cinta de plata (crónica cinematográfica)*, México, UNAM, 1986.

⁴ Recopilada por Miguel Capistrán Garza, *Crítica cinematográfica*, México, UNAM, 1970 (Cuadernos de cine No. 18).

Huracán, el corazón del cielo, que nunca se filmó, y que hoy se publica por primera vez.

La manera de aproximación de los *Contemporáneos* al cine va unida al desarrollo técnico del mismo: mudo y sonoro; y con la presencia en México del cineasta soviético Sergei Eisenstein. En la etapa muda se aproximó el mayor número de poetas; en la etapa sonora solamente Xavier Villaurrutia lo hizo con asiduidad.

Mientras que los poetas mencionados aplicaban la experiencia cinematográfica a su prosa —los ejercicios de prosa poética los escribieron entre 1926 y 1928— el sonido se apoderaba del cine: las películas se musicaron a partir del *Don Juan* con John Barrymore de 1926; un año después, en *El cantante de jazz*, se les insertaron canciones y algunos diálogos. Fascinados con la reproducción de los sonidos, los realizadores descuidarían la expresión cinematográfica. Las primeras películas parlantes significaron un retroceso estético y no pocas de ellas serían casi teatro filmado acompañado de cuanto ruido captaba el micrófono, escupitajos, sonoras carcajadas, ruidos nasales, estornudos, etcétera, razón más que suficiente para que cineastas como Chaplin, Eisenstein y Griffith firmaran un manifiesto condenando la irrupción del sonido en la expresión cinematográfica. En Inglaterra y en Francia suscitaría análogas reacciones. Los *Contemporáneos* no se quedarían atrás. Marcial Rojas, al parecer seudónimo de Villaurrutia, escribió:

[...] el cine silencioso. Discurso de ángulos, *long shots*, gestos que nos iban ganando lentamente, como nos gana la música. La marea del cine nos transportaba a una realidad superior, nuestra, que siempre nos hubiera permitido descuidarnos del cine. Ahora no. El sonido no dejará que miremos a nosotros mismos, nos tendrá atados fuertemente a la Tierra. Tendremos que oír el llanto que antes imaginábamos solamente y al cual cada quien daba la entonación y la profundidad de su llanto.⁵

⁵ Marcial Rojas, "El vitáfono", *Contemporáneos*, junio de 1929, p. 356. Miguel Capistrán atribuye a Villaurrutia el seudónimo de Marcial Rojas; en cambio el *Diccionario de Escritores Mexicanos* a Jaime Torres Bodet y a Bernardo Ortiz de Montellano.

Por su parte Jaime Torres Bodet comentó al criticar el libro *Escenas de la vida futura* de Georges Duhamel:

En esto —como en todo lo que sigue— aludiré simplemente al cinematógrafo mudo, el único que tiene una validez relativa para el espíritu. Del otro, pesadilla de un teatro para neurasténicos, a medias entre la realidad de la opereta y las ridículas abstracciones del método Bertolt, entrego todos los éxitos improbables a la devoradora crítica de M. Duhamel.⁶

Owen, González Rojo y Torres Bodet sepultarían sus inquietudes cinematográficas; Villaurrutia y Salvador Novo, las guardarían momentáneamente. Bernardo Ortiz de Montellano escribiría *El sombrero*, pieza teatral para títeres, al color de “la revisión de valores teatrales que ha provocado el cinematógrafo” parlante.⁷

La presencia en México del director soviético Sergei Eisenstein, impactó al medio intelectual mexicano. En los *Contemporáneos* basta hojear los números 35 y 36 de su revista de abril y mayo de 1931. En el primero Bernardo Ortiz de Montellano publica su “Primero sueño”, obra en la que me parece descubrir el impacto de la narrativa cinematográfica y la transcripción de algunas imágenes fotográficas de ¡*Que viva México!*; en la segunda Agustín Aragón Leyva realiza una semblanza del director y da a conocer su traducción de “Principios de la forma filmica” del mismo director; se publica la convocatoria del Cine Club Mexicano, en cuya creación parece haber intervenido Eisenstein; y se dan a conocer algunas fotografías de ¡*Que viva México!* En fin, es un número dedicado, con mucho, a Eisenstein.

Eisenstein estimularía a Bernardo Ortiz de Montellano para escribir su “Primero sueño” y para organizar el cine club; y, años después, José Gorostiza escribiría su argumento cinematográfico que hoy publicamos.

Si Eisenstein con su película pretendía encontrar lo “profundo, lo verdadero” del México rural, Bernardo Ortiz de Montellano toma tal objetivo en su poema donde también parece desechar “lo superficial, lo meramente exótico, lo que es sólo incidente sin significado”; a diferencia de Eisenstein, por amor patrio y amor propio, no quiere ser un *turista* en su propia tierra.

⁶ Jaime Torres Bodet, “Motivos”, *Contemporáneos*, julio-agosto de 1930, p. 170.

⁷ Bernardo Ortiz de Montellano, “Teatro de títeres. El sombrero”, *Contemporáneos*, México, enero de 1931, p. 71. Agregaba:

[...] todo parece indicar que el elemento humano, el hombre, convertido en actor de sus pasiones y sus gestos reales y más que reales cotidianos, tiende a alejarse de la escena interesada en aprovechar los medios mecánicos y de prestidigitación que el mundo de los inventos pone, ahora, a su alcance.

Por tanto, descuidados aspectos del teatro, no menos expresivos —plásticos, luminosos, musicales— son objeto de premeditación de los autores nuevos que, coincidiendo con las prácticas del cubismo, desintegran, para profundizar mejor en sus esencias, los elementos del arte escénico. Estudio de la voz podría llamarse, en riguroso tecnicismo, “La Voz Humana”, de Cocteau —su último éxito teatral—, como podría ser estudio de los trucos de lo maravilloso, el “Orfeo”, y de la plástica y la música, “El matrimonio de la Torre Eiffel”



José Gorostiza

En cambio creo que José Gorostiza pretendía encontrar “lo profundo, lo verdadero” del mestizaje con su argumento *Huracán, el corazón del cielo*, posiblemente como una respuesta a *Janitzio*, película de Carlos Navarro filmada en 1936, y a *La noche de los mayas* de 1939 de Chano Urueta, cuando el indigenismo llegaba a las pantallas del cine mexicano.

El argumento de *Huracán* refleja conocimiento de Chichén Itzá; quizá Gorostiza lo escribió después de visitar la zona maya. “La acción transcurre en Chichén Itzá, antes de la Conquista pero después del descubrimiento de América, cuando ya existían establecimientos españoles en las islas del mar Caribe”, cuando solía haber naufragios que arrojaban españoles a las costas de México, como el caso de Jerónimo de Aguilar.

Difícilmente una película no hecha se puede juzgar a través del argumento; en ausencia visual de la reconstrucción histórica, de los ambientes, del vestuario, del escenario; algunas veces Gorostiza se apoyaba en los especialistas pues anota en el argumento que la reconstrucción de las batallas debía ser obra de los expertos. ¿Su propuesta, un mestizaje no llevado a cabo, pues Cabellos de Oro y Lembá no consuman su unión matrimonial ni tienen descendencia, a su juicio, sería lo profundo y lo verdadero de México? ¿Es ahí, en la no consumación del mestizaje, donde radica la tragedia y no tanto en el hecho de arrojar al cenote sagrado? ¿O quizá es demasiado atribuir un simbolismo que no tiene, a la obra de Gorostiza, quien sencillamente sucumbió ante el impacto de las ruinas mayas?

El argumento transmite la fascinación de Gorostiza por el descubrimiento del mundo de los mayas, al que trata de rescatar y describir en la pantalla cinematográfica. Salvo la novedad de ubicar la acción antes de la Conquista, el argumento no ofrece un interés mayor; en pocas palabras, es la historia de “un amor desgraciado” como diría una nota roja del diario porfirista *El Imparcial*. ◇

Hurakán, el corazón del cielo*

(Sinopsis)

La acción transcurre en Chichén Itzá, antes de la Conquista, pero después del descubrimiento de América, cuando ya existían establecimientos españoles en las islas del Mar Caribe y solía suceder —como en el caso de Jerónimo de Aguilar, intérprete de Cortés— que algunos náufragos de raza blanca arribaran a las costas de Yucatán.

En la Sala del Trono del Palacio Real, vemos al rey de Tulum, Estado vecino, rindiendo tributo a Itzacán (Serpiente Grande), rey de Chichén. Forman parte del tributo dos prisioneros españoles: un hombre como de 50 años y una niña de 7. El rey Itzacán, satisfecho, dispone que el varón sea sacrificado a los dioses y que la niña, vista su tierna edad, quede afecta a su servidumbre, bajo el cuidado de Navanché, su mayordomo, en cuya casa habrá de criarse y educarse hasta mayor edad. La niña es arrancada a duras penas de brazos de su padre.

Una serie de escenas nos sitúa, en seguida, en medio del antiguo ambiente maya, hilando leyendas y costumbres en torno de la naciente amistad de la niña española —Cabellos de Oro— y de un muchacho, hijo del mayordomo, llamado Lembá (Relámpago). Podemos ver cómo a él lo adiestran en el juego de pelota, la lucha y la caza, y cómo le enseñan a ella a moler el maíz, tejer mosaicos de pluma, etc. Tomando como pretexto cualquiera de estos pasajes, se puede intercalar el relato de alguna de las fantásticas tradiciones del *Popol-Vuh*, poniéndolo en labios de Acaníl (Gemido), mujer del mayordomo y madre de Lembá.

Esta secuencia cerrará con una visita que, a hurtadillas hace Cabellos de Oro a la casa de su amigo el Adivino, quien le muestra el cielo y le explica cómo se hace el cómputo del tiempo. La esfera celeste, vista a través del agujero, empieza a girar con rapidez, en señal de que el tiempo transcurre. La siguiente secuencia abrirá, por tanto, en la misma casa del Adivino, mostrando a éste ya anciano y a Cabellos de Oro de 20 años de edad. “Puedes irte tranquila —dice el Adivino— que el cielo protegerá a Lembá.”

Al salir, Cabellos de Oro se reúne con Lembá, fuerte mocetón de 25 años, notable guerrero ya, que la esperaba a la puerta. La amistad de la infancia se ha convertido en amor, pero el peligro acecha. Acaba de estallar la guerra entre Chichén y Tulum, y el ejército de Chichén, llevando a Lembá como jefe, habrá de partir el día siguiente. Los amantes se despiden con infinita ternura.

En el interior del templo, al siguiente día, en medio de coros y danzas y en presencia de todos los altos dignatarios, el gran sacerdote Kinyá consagra a Lembá y a los demás jefes del ejército, antes de partir. Cabellos de Oro y sus padres adoptivos, Navanché y Acaníl, presencian la escena desde un modesto lugar en el estrado. La joven llora. Junto al rey Itzacán está su hija, la bella princesa Zuyá. Dirigiéndose a su vieja nodriza, le dice, después de mirar con admiración a Lembá: “Es hermoso Lembá” y entrecierra los ojos como para adueñarse de la imagen que ve.

Terminada la ceremonia, el ejército desfila entre las aclamaciones de la multitud.

Una secuencia inmediata mostrará escenas de la guerra que los expertos se encargarán de reconstruir de acuerdo con la estrategia y los armamentos autóctonos. El objeto de esta secuencia es mostrar la destreza y la bravura del joven Lembá, quien finalmente resulta he-

* Texto localizado por Aurelio de los Reyes.

rido en un combate singular y es retirado de la lucha por sus subalternos. Desde lejos, herido, ve retirarse en derrota al ejército contrario.

La convalecencia de Lembá, en su casa de Chichén, transcurre rápidamente. Cabellos de Oro lo ha atendido desde el primer momento con inagotable solicitud. En una de estas escenas después de curarle su herida, como Lembá está rendido de sueño y empieza a dormir en el regazo de Cabellos de Oro, ésta entona inconscientemente una canción de cuna española. “Una canción de los hombres blancos —le explica al darse cuenta— para adormecer a los niños... Mi padre me la enseñó... Nunca había podido acordarme de ella...”

Entretanto, en el Palacio Real, Itzacán y sus consejeros discuten la prosecución de la guerra contra el reino de Tulum. Desde el retiro de Lembá, los de Tulum han hecho sensibles progresos; pero, por fortuna, Lembá se encuentra ya en condiciones de salir nuevamente. El rey dispone que vaya un mensajero a traer a Lembá. La nodriza sorprende a Zuyá escuchando a escondidas lo que se dice en el Consejo, pero ella en vez de correrse, salta llena de alegría diciendo: “Va a venir Lembá, va a venir Lembá.” A continuación la vemos en su cámara privada, poniéndose sus mejores galas, con ayuda de su nodriza estupefacta, a quien abiertamente confiesa su amor a Lembá. De nuevo en la sala del Consejo Lembá recibe órdenes del rey para tomar otra vez el mando del ejército y aniquilar a las huestes de Tulum. Lembá pide al rey que le conceda la gracia de casarse con Cabellos de Oro —a quien declara amar— antes de su partida, ya que puede no regresar nunca. Zuyá escucha esta declaración desde su escondite y la promesa que hace el rey a Lembá de darle a Cabellos de Oro por esposa, sólo a condición de que regrese victorioso. Desesperada, Zuyá rasga sus vestiduras y se arranca sus alhajas.

En casa del gran sacerdote Kinyá —hechicero, adivino y autoridad teológica del pueblo— Zuyá le cuenta sus cuitas. Kinyá no ve con simpatía la unión de Lembá con Cabellos de Oro, por no ser ésta de su raza, y en cambio percibe con claridad las ventajas políticas que traería consigo el desposar al caudillo con la princesa. “Este es el designio del corazón del cielo —dice— y así ha de ser.” Muy pronto, según Kinyá, habrá de presentarse una coyuntura propicia. Tomando a Zuyá por una mano, la conduce al exterior y le muestra un sol ardiente, un cielo sin aire, reverberando sobre el campo reseco: “¿Ves? La sequía... tal vez la peste...”

En efecto, la sequía se desarrolla con violencia inusitada y la enfermedad hace presa de los habitantes de Chichén que en su desesperación acuden al rey y al sacerdote Kinyá. Éste anuncia que ha escrutado el corazón del cielo y que los dioses desean que Cabellos de Oro les sea sacrificada, arrojándola al cenote sagrado. El rey se resiste. Incapaz de tomar por sí mismo una determinación que tanto le afectaría, convoca al pueblo y le pide que sea él quien resuelva entre la demanda del sacerdote y la palabra real que él, Itzacán, empeñó al valeroso Lembá. El pueblo ama a Cabellos de Oro, es “La florecita blanca de Chichén”, su niña mimada; pero la peste hace estragos, hombres y animales perecen y el hambre se ensaña de la población... Sin atreverse tampoco a decidir, la gente acude suplicante a Cabellos de Oro, profundamente impresionada, alza los ojos a los padres de Lembá en busca de protección, pero éstos mismos le piden que consienta... No puede más... En un rapto supremo en que su antigua fe católica se funde extrañamente con la fe de su pueblo, acepta ofrecerse al corazón del cielo.

Una última serie de escenas nos muestra a Cabellos de Oro en el momento de ser ataviada para el sacrificio, la procesión al cenote en medio de cantos y danzas, y los ritos del sacrificio hasta poco antes de su consumación. Simultáneamente vemos a Lembá avanzar por un camino, hacia Chichén, seguido por su escolta de jefes principales. Llega así, entre la multitud, hasta el cenote, gritando jubiloso: “¡Victoria! ¡Victoria!”, pero al ver la situación de Cabellos de Oro, la mirada conmovida del rey, la angustia de sus padres y la miseria y la peste en torno, comprende lo acontecido durante su ausencia y se limita a preguntar: “¿Es necesario?” Todos asienten con lágrimas en los ojos, excepto Zuyá y el gran sacerdote, en cuyos labios aparece una enigmática sonrisa. Entonces Lembá se dirige a Cabellos de Oro, en el borde mismo del cenote, y tomándola suavemente por la cintura, se arroja al fondo con ella.

Un relámpago cruza el cielo; se oye el trueno cercano y el huracán se desata sobre la población en señal de que era este desposorio el que estaba en el designio de los dioses. ◇

Los firmes orígenes del teatro universitario

I. Síntesis juglaresca y clerical

Es justo recordar que el teatro peninsular surge en los inicios de la Edad Moderna, con los impulsos que le imprimen autores de la talla de Bartolomé Torres Naharro (1530...), el portugués Gil Vicente y Juan del Enzina (1469...). Poco tiempo después habría de llegar el sevillano Lope de Rueda (15.../1565), con sus candorosos *pasos* como muestra de teatro *naif*, que arrancarían con su carreta —a la manera del buen griego Téspis— por la fisonomía geográfica de España con lo que primariamente habría de llamarse *teatro trashumante*. Haciéndolo igual que las parvadas, los rebaños del pastoreo original y tantas otras comunidades más recorriendo la tierra en busca del pasto nutricional.

Estos autores, orígenes plausibles del oficio de dramaturgo, concurren en la síntesis afortunada que surgiría de los dos *mesteres* (o menesteres) que caracterizaron la tarea literaria durante la Edad Media: el *mester de juglaría* (trabajo de juglares) y el *mester de clerecía*, como antítesis culterana del primero, practicado desde el claustro conventual o universitario por los monjes; y que se elaboraba en torno de cuestiones de carácter sagrado, sin excluir la posibilidad del toque profano y de sabor finamente picaresco —como en el caso del *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita (XIII/XIV), creador de la sátira social en el medievo y provisor eminente de personajes “teatrales” deliciosos— como pudieron llegar a serlo la *Trota-conventos*, *Doña Endrina*, *Don Melón de la Huerta*, la panadera *Cruz Cruzada*, el alcahuete Ferrand García y tantos otros.

La dramaturgia de los creadores del siglo XVI, dramaturgos originales del teatro peninsular lusitano-español —Torres Naharro, Gil Vicente, del Enzina y Lope de Rueda (que no Vega)— revela caracteres de síntesis juglaresca y clerical. Algo que llegaría a identificarse, a futuro inmediato, con lo claramente *universitario*. Eso pasó en la España peninsular y conquistadora y, probablemente, también pasó en la Nueva España conquistada y aprendiz. Vayamos con tiento.

II. Otro probable antecedente

Quedemos de acuerdo con los investigadores y especialistas en que el teatro evangelizador, como recurso político,

queda *institucionalizado* (extraña palabra) por los franciscanos misioneros hacia el año de 1533; recurso teatral favorecedor a su impresionante catequesis. Este teatro, además de facilitar la información, consagraba objetiva y visualmente las costumbres tanto precolombinas como las nuevas que llegaban de allende el mar. Podemos decir que el sincretismo cultural al cual correspondemos, se empezó a dar precisamente en los escenarios públicos a los que llegaban, con abierta y justificada avidez, las masas indígenas al conocimiento de las señales de la nueva cultura. En torno de las plataformas de cal y canto —*momoxtli*— se situó el hombre americano para empezar a generar lo que llegaría a llamarse Nueva España y —primero y posteriormente— México.

Consumada la conquista material, los misioneros franciscanos, agustinos y dominicos cayeron en *estado de gracia* para llevar al cabo la conquista celebrante del espíritu. Eso que recientemente circuló con el título de moda: *el encuentro de dos mundos*. Dice el corrido:

*De la relación se avista
desto que ahora les cuento,
que primero fue Conquista
y después vino el encuentro.*

Este “encuentro” se dio precisamente —no podría haberse dado en otra parte— en los *Colegios: de San José de los Naturales* y en el *de la Santa Cruz de Tlatelolco*. Para entonces, se había establecido la *cartilla* alfabetizadora y doctrinal; Sahagún se reúne con los *huehues* y dialoga con ellos al través de sus intérpretes trilingües (náhuatl, español y latín) indígenas; la imprenta se funda y se erige la Real y Pontificia Universidad de México (1554)... Cualquiera celebración encontró entonces en el teatro los ductos infalibles para comunicar ideas y sentimientos, para “hacerse entender” y dejar, con ello, constancia de que el teatro es el *padre de los medios audiovisuales de comunicación masiva*. El teatro se insertó en la vida social de la Colonia y el espíritu de fiesta de toda celebración pasó a constituir parte inherente al ser del mexicano original (sic). Queda sobreentendido que, tanto el fondo como la forma del acto teatral, contenían el anhelo *religador* (era teatro religioso) del interés espiritual unido en

sí propio ante la lucha contra el demonio, encarnado en el contrario *Luzbel*.

Durante el último cuarto del siglo XVI predomina la acción jesuítica, cuyo punto de actividad inicial fue el *Colegio de San Pedro y San Pablo*, probable espacio en el que habría de caer —venturoso caldo de cultivo— el germen primero del teatro universitario en América, ya que, mediante obras con cierto carácter diferencial de las anteriores franciscanas, los jesuitas empezaron a dotarlas de determinados valores humanos, que más de una vez pusieron a la congregación en entredicho ante la dignidad eclesiástica y el Santo Oficio. Algunas piezas que hablaban en voz alta de la injusticia, de la falta de libertades, de la explotación, etc., etc., sin olvidar que la Orden de Jesús (*Iglesia militante*) obtuvo autorización para venir a América con el propósito particular de fundar colegios para “instruir y convertir” al pueblo de Dios.

El de los jesuitas fue un teatro culto de sobrada naturaleza humanista y por ende preocupado por los problemas sociales, que se encontraban al alcance de la mano en la gestión de una nueva idiosincracia.

III. González de Eslava, primer dramaturgo novohispano

La década tercia del siglo XVI en Nueva España, es generosa en formas que, a futuro, van a transformar la dramaturgia novohispana. En la nota anterior apuntamos que en 1532 se consolida el teatro evangelizador y el jesuítico aporta formas —el teatro religador de intereses y finalidades didácticas— que propiciarían la evolución de la dramaturgia con mayor rapidez aún que en la Península. En esta época, también surgen los *coloquios* en cuyo carácter y estructura encontramos las condiciones de un teatro que se aventuraba a ser *moderno*, ya que el propio inicio de la Edad Moderna favorecía que así lo fuera; entendiendo las precisiones del término *modernidad* como aquello que viene de lo cosmogónico esencial (teocentrismo medievalista) anunciando el antropocentrismo que habría de caracterizar el paso a lo *moderno*.

Y si de *coloquios* se trata en el siglo XVI, es imprescindible la mención del insigne Fernán González de Eslava, quien nacido en 1534, en alguna parte de España —en el reino de Toledo, precisa con sobrada autoridad Margit Frenk—, llega a la colonia americana hacia 1558, en donde recibe las órdenes mayores para morir en los primeros años del siglo XVII. El presbítero González de Eslava, poeta y dramaturgo, consagra en *16 coloquios* el mundo real-suprarreal de la transición religadora sustitutiva: paganismo / cristianismo. En estos coloquios aparece la *loa* conteniendo alegóricamente señales que habrán de conducir al espectador por los caminos que el propio coloquio recorrerá con delicadeza y gracia, para que teatro y público lo agradezcan, ya que les conceden luces en el deambular por el laberinto barroco que empezaba a anunciarse.

De acuerdo a la forma interna del teatro que en ese tiempo se escribía en España y empezaba a trasladarse al Nuevo Mundo, el drama del teatro hispano se caracterizaría por la



sustitución de la naturalidad emanada de lo real y sus crueldades por aquello severamente dogmático. Del influjo de obras fundamentales como *La Celestina* poco o nada quedará (Juan Tovar), pero sí se habría de pasar al teatro estrictamente sacramental, dictado al oído dramático por la monolítica estructura del poder representado por el Santo Oficio. Todo había de ser en torno de la Eucaristía y eso, en tierra de ciegos, determinó que los *autos sacramentales* —también llamados misterios, milagros, moralidades, coloquios, alegorías...— no fueran más que meras exégesis del material bíblico buscando el lenguaje teatral que satisficiera a la mayoría... intelectual y primitivamente piadosa; convirtiéndose así el drama en instrumento de fuerza ancilar y festejante que aspira a darle forma concreta a los asuntos del espíritu y la fe.

Los *16 coloquios* de Fernán González de Eslava —recopilados primeramente, en 1610, por el padre agustino Fernando Vello de Bustamante, amigo cercano de González de Eslava— son actos en los que predomina la alegoría y el simbolismo propositivamente popular puesto en boga. No concluyamos esta nota sin referirnos a las relaciones conflictivas

que nuestro autor provocó con la representación de una de sus obras. Conflictos que González de Eslava padeciera y que son cumplidamente estudiados por Margit Frenk y consignados en su reciente publicación: *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*, de El Colegio de México, 1989. En este volumen, fundamental para conocer aspectos de la personalidad de este primer autor novohispano, Margit subraya asuntos de la vida de la naciente sociedad novohispana que recién había visto inaugurar su Real y Pontificia Universidad de México. Las pesquisas de Margit Frenk agrandan las investigaciones primarias acerca de los *coloquios de Eslava*, iniciadas por García Icazbalzeta, por el Bachiller Rojas Garcidueñas, Amado Alonso, Juan Tovar, Octavio Rivera y otros más; a partir de esa edición —“hecho insólito”— que hiciera el agustino Vello de Bustamante, en 1610. Sólo falta buscar —y encontrar— alguna posible liga del dramaturgo y poeta novohispano con la Real y Pontificia, pues sus *coloquios*, mirados a distancia, presentan coincidencias obedientes a una teoría teatral de raíces universitarias.

IV. Universidad, Renacimiento y Barroco

En la dramaturgia de Fernán González de Eslava se empiezan a insinuar las características de la propia dramaturgia hispana llamada *áurea* con sobrada razón. Características como signos de los tiempos que habrían de figurar como marcadores de lo que se conoce e identifica como Renacimiento —vitalización de las mortecinas luces medievales para hacerlas crecer a alturas de renovado clasicismo; y, dentro ya del marco renacentista, su estilo peculiar y esencial: *lo barroco*. Nuestro primer dramaturgo novohispano permanece como una referencia inicial que adelanta estilos, mismos que, en el siglo XVII, habrían de quedar consagrados por las plumas sobrenaturales de Alarcón y Sor Juana, amén de otros recientemente descubiertos a la luz pública.

La Nueva España del siglo XVI ha conocido la grata novedad del *teatro religioso* a la manera occidental escrito en lengua náhuatl; teatro que inaugura para ventura escénica la fusión de la *te* y de la *ele*, en fonema vedado a la pronunciación peninsular. Sus autores fueron los misioneros y los clérigos seculares llegados de España. Su temática, la medievista y bíblica predicadora de las Sagradas Escrituras y sus incomprensibles prodigios. Anotamos el conocido *Auto del Juicio Final* de Fray Andrés de Olmos, escrito en náhuatl; sin ignorar la muchedumbre de textos escritos en maya, en mixteco-zapoteca, en otomí...

Las provincias indianas se transforman humana y urbanísticamente con asombrosa rapidez, al punto de convertirse en extensiones que trataban de prolongar la vida de la metrópoli de un imperio que empezaba a fincar su grandeza en los yacimientos metalúrgicos de América. El ejercicio absolutista del coloniaje impuesto por una cada vez más creciente clase burguesa, da lugar a la emergencia de una pseudoaristocracia de aficiones y desplantes de pacotilla: el aventurero reclutado en las tabernas de los puertos hispa-

nos, se sorprende ahora investido de títulos y heredades cuya nobleza espiritual nunca llegó a alcanzar; el “nuevo rico” suplanta al viejo pobre que había venido siendo, en la gratificación inesperada a su arrojo aventurero. Esta rampa aristocracia —sembradora de generaciones de pisa-y-corre— propició la creación de las universidades del Nuevo Mundo, así como la instalación de los primeros teatros construidos en América: los célebres *corrales de comedias* (*corrales* porque a ellos asistía el *corro*, el *corrillo* de amigos, la gente, el público en fin) en los que se empezaron a dar las primeras representaciones teatrales.

La propia teatralidad de la vida diaria —el hecho común aprehendido en las máscaras de la felicidad o del dolor— surtió de un abigarrado repertorio popular, el que casi siempre iba a dar al fuego del siniestro Santo Oficio. Juegos, celebraciones, festividades profanas que, quíerose o no, ofendían gravemente (sic) la pacata moralidad pequeño-burguesa que, aún ahora, sigue presente con su nefasta acción mutiladora. Una fecha funesta del siglo XVI: el 10 de diciembre de 1574, cuando la Real Audiencia de la Nueva España prohíbe terminantemente presentar comedias sin autorización eclesiástica. Punto de partida, también, de la feroz antipatía que los prelados obispaes sufrieron por el teatro. Entre ellos, los obispos Palafox y Mendoza, en Puebla, y Landa, en Yucatán.

El primer *corral de comedias* de que se tiene noticia, es el instalado en el Hospital Real de Indios; en este *corral* se introduce en Nueva España el concepto de *teatro comercial*, muy desarrollado a la sazón en España; aunque vale la pena aclarar que el producto de taquilla contribuía al sostenimiento del hospital donde se encontraba. En la segunda mitad del siglo XVII, la Real y Pontificia Universidad de México también estimula la práctica teatral entre sus maestros y sus alumnos. Primeramente, el teatro religioso, como era de esperarse, inicia lo que ahora vendría a ser reconocido como *teatro oficial*, cultural o institucional. Pero, además, habría que tomar en cuenta todas aquellas festividades celebrantes de la recepción de sus graduados, lo que venía a constituir las *pompas* de la propia celebración, en las que el beneficiario —*Bachiller, Licenciado y Doctor*— costeara la pompa y circunstancia en la que figuraba como protagonista; eso que concitaba tanto la admiración popular como la envidia de sus compañeros pobres. Me refiero a esas *pompas* que no disfrutó Juan Ruiz de Alarcón, para graduarse de *licenciado* en la Universidad de la tierra donde él nació.

Otras festividades, si no teatrales sí sobradamente teatralizadas, eran las que hacían los estudiantes con canciones, danzas, letrillas, mascaradas... conducidas por el *bedel* universitario —especie de antiguo pregonero que lo mismo anunciaba la hora de entrada y de salida a clases, que los acuerdos y mandatos del rector, y que autorizaba o no la organización de mitotes y saraos saineteros. Mas... ¡Ay de aquellos años que nos fue propicia la bedelía del teatro universitario tan amado! *Hèlas!* ◇

Lo ambiguo y lo sagrado

Creencia y credulidad

Relata Suetonio en *Los doce Césares* (c. 120) que Nerón, hacia el principio de su reinado (y de su desquiciamiento), quiso sumar a sus “dotes” las de cantante y actor, y para ello se unió al número de artistas que actuaban ante el público romano. Envanecido por las aclamaciones —pero se le aplaudía menos por admiración que por temor—, llegó a representar personajes de tragedia, “poniendo por condición”, escribe Suetonio, “que las máscaras de los héroes y de los dioses se le pareciesen, y las de las heroínas y diosas a la mujer que le era más querida”. El emperador apareció en la escena bajo diversos papeles en *Orestes asesino de su madre*, *Edipo ciego* y *Hércules furioso*, todos estos roles por demás admonitorios. Añade el escritor latino:

Cuéntase que en la representación de esta última, un joven soldado que estaba de guardia en la entrada del teatro, viéndole cargado de cadenas, como exigía el argumento, acudió para ayudarle.¹

La anécdota suscita una serie de preguntas tanto por su contenido como por el modo en que está narrada. En primer lugar, ¿de quién iba en auxilio este tribuno, de Nerón o de Hércules? Según la referencia de Suetonio —mínima y de paso: unas cuantas líneas al final del parágrafo XXI—, el guardián estaba en la entrada del teatro, es decir, conocía el carácter histriónico —ficticio— de lo que ocurría en un escenario contemplado por multitud de espectadores. Pero los elementos del entorno —música, máscaras, tono verbal—, ¿no hacían suficientemente “irreales” los sucesos escénicos? ¿O bien a este individuo la concentrada irrealidad ni más ni menos lo hizo tomar como real aquello que vio?

¿Qué lo llevó a una iniciativa tan extraña como temeraria —poco tolerada en la milicia—, si estaba “fuera del juego” teatral, al margen de sus convenciones? En efecto: en todo caso al público se había ofrecido el juego de borrar la frontera entre realidad y ficción, quedando sin este privilegio cualquier otra persona y por tanto los soldados que guarda-

ban la entrada al foro. (Absurdo postular que este hombre desconocía las características del evento, por ejemplo suponiéndolo “corto de entendederas” o llegado al teatro sin saber qué era este lugar o sin que se le especificaran más órdenes que las de cuidar la entrada: Suetonio no ofrece más adjetivos que el de “joven”, acaso sugiriendo con ello una cierta ingenuidad y un temperamento fogoso, fácilmente arrebatable. Lejos de implicar con ello una reducida facultad de entendimiento en el tribuno, subraya su carencia de malicia, es decir lo señala fuera de las convenciones de la costumbre, aquellas que invisibilizan el núcleo mismo del acto de representar.)

La *catarsis* del protagonista de la anécdota no difiere de la experimentada por el “público”; aún más, la concentra y magnifica mostrando sus entretelas. Para cada “espectador” el juego radica en que los atributos y avatares de Hércules se comuniquen a Nerón; una vez “suspendida la incredulidad” de la audiencia, Nerón es Hércules: las aventuras de éste emocionan y conmocionan porque se ha aceptado la convención de que son “reales”. No otra es la emoción que embarga al tribuno. Sin embargo, él no juega el juego de “creer que eso es real”: va directamente a la *creencia* (estadio superior de la “credulidad”). Es el único que rompe las reglas del juego teatral, que piden “creer” los sucesos escénicos pero desde la butaca, sin posibilidad de intervenir; es el único que atenta contra la “etiqueta” que literalmente da a cada participante un membrete: tú eres espectador, tú actor, y ambos deben comportarse de tal o cual manera durante la representación. En un solo segundo el tribuno destruye la “etiqueta” (la frontera) y *actúa*.

¿Era tan absorbente y destacado el desempeño escénico del emperador, que bastó un instante de contemplarlo para desencadenar en el guardia tal reacción? Harto improbable: ansioso de gloria en todos los terrenos, Nerón se había preparado con asiduidad en canto y arte histriónico (adicto a ambos desde la infancia) a través de maestros y toda clase de expertos. Sin embargo, conociendo su poder ilimitado al frente del imperio, su feroz vengatividad, su soberbia, ¿quién iba a exponerse a criticarlo? No contento con mostrar en Roma sus “habilidades”, el emperador viaja a Grecia y abre en Olimpia un concurso de música y actuación. Sue-

¹ *Los doce Césares*. El Ateneo, Buenos Aires, 1951. Trad. del latín: Jaime Ardal.

tonio específica con exactitud los métodos de Nerón para “suspender la credulidad” de la audiencia:

Cuando cantaba, no estaba permitido abandonar el teatro, ni siquiera por las más imperiosas necesidades; así, algunas mujeres dieron a luz a mitad del espectáculo, y muchos espectadores, cansados de oír y aplaudir, saltaron furtivamente por encima de las murallas de la ciudad, cuyas puertas estaban cerradas, o se fingieron muertos para que les sacasen.

Y luego:

Durante el certamen [Nerón] se sometía hasta tal punto a todas las leyes del teatro, que no se atrevía a escupir, ni siquiera a secarse con el brazo el sudor de la frente. Habiendo en una tragedia dejado caer el cetro, recogiólo en el acto con mano inquieta y temblorosa: tanto temía que por esa falta se le excluyese del concurso. Fue necesario para tranquilizarle que su mímico le asegurase que en medio del regocijo y los aplausos nadie había advertido tal gesto.

Los aplausos y el regocijo, sin embargo, partían de los *Augustiniani*, un cuerpo de cinco mil hombres adiestrados —por iniciativa e instrucciones de Nerón— en las diferentes maneras de aplaudir (“bombo, tejas y castañuelas”), al que eran incorporados —generalmente a la fuerza— los ciudadanos distinguidos.

Caso agudo de megalomanía, sin duda, pero en el que resulta muy significativa la obsesión del dictador por trocar una simple “credulidad” en una *creencia* (y casi una fe, cúspide del proceso de creer): en la escena porta una máscara de Hércules que no obstante tiene los rasgos de Nerón. Si su desempeño escénico hubiera sido virtuoso, habría logrado su propósito de “divinizarse” (elevarse al rango de dioses o semidioses); sin embargo, sus propias limitaciones escénicas causan el proceso opuesto: “terrenalizar” lo numinoso, mostrar a los hombres como modelo de los dioses —y no a la inversa.

Todo indica, pues, una actuación mediocre en el emperador. ¿Qué *vio* entonces el tribuno, qué lo arrebató hasta el punto de llevarlo a romper la frontera? ¿Dónde estaba lo virtuoso, la intensidad, el agudo vilo que lo movió, sino en sí mismo?

El soldado interviene en la escena, pero no acude a salvar a Nerón y tampoco a Hércules. De igual modo, en ese instante no está del todo en “sus cabales”: tal comportamiento revela pérdida de la identidad, transcendencia, olvido momentáneo de las fronteras. En mitad del foro, el dictador no exige sino la creencia de su público y apenas obtiene una mínima —y fastidiada— suspensión de la incredulidad (esto es, una “credulidad de etiqueta”). Únicamente un individuo llega a la *creencia*: el tribuno, y no a partir de las “prevenciones” —amenazas— implícitas, sino precisamente a causa de

lo que Nerón no pudo prever —y ni siquiera sospechar: buscando la aclamación forzó el arte teatral en su ladera más elevada; no obstante, hay un sector indomable en ese arte que percutió en un solo individuo. Acaso la confusión del soldado deba situarse no entre los polos que comúnmente se aprecian en la dramaturgia, “realidad” y “ficción”, sino en aquellos polos que implican la tragedia y el acto mismo de representar: realidad ambigua y realidad sagrada.

Rito acallado y realismo bobalicon

Insuperable la cotidianeidad romana de principios de esta era para ejemplificar el término “realidad ambigua” (basta leer el texto de Suetonio, más elocuente en este sentido que los de historiadores contemporáneos suyos —Tácito, Plutarco— o subsiguientes —Vopisco, Joseph Scaliger, Luis Vivé): lo trivial convive con lo numinoso, la carnalidad con lo ritual. Paradójicamente, es realidad ambigua porque incluye a lo sagrado, que a su vez la recoge y explica. El rito termina deparando lo cotidiano: sólo en principio la vida diaria puede verse como el todo, una de cuyas partes sería entonces lo ritual. A fuerza de contacto con lo incognoscible, el “todo” es la realidad sagrada: en ella no hay contradicción, y hasta los resortes del mito dejan de ser ambiguos. Si bien resultan inexplicables los súbitos caprichos de los dioses, no son absurdos y mucho menos ambivalentes (como sí lo son los actos cotidianos, y como también lo es esa máscara de un dios que Nerón usa con sus propios rasgos).

La tragedia muestra que no hay ambigüedad en su reino, sino *enigma*: un enigma acaso irresoluble, pero nunca sin sentido. Aún más: es la tragedia quien da sentido a lo cotidiano (o al menos, en los niveles primitivos de percepción del espectador, expresa que el sentido de lo cotidiano es lo ambiguo). Por ello el “joven” tribuno acude a salvar a esa entidad que en el escenario ya no es Nerón (realidad ambigua, cotidianeidad) ni Hércules (realidad sagrada, tragedia), sino un puente tendido —apenas por unos segundos— de aquél a éste. Y tal puente se abre con mayor motivo si se trata de una mala representación: como el tribuno, el espectador fundamenta su catarsis (ver el puente y comenzar a surcarlo) si el histrión está bañado de ambigüedad. Esto es justamente lo que lleva a Leonid N. Andreiev, el gran francotirador, a exclamar: “La peor comedia representada vale siempre más que una sinceridad bobalicona.”²

La realidad ambigua de la Roma imperial es buen ejemplo, pero ni con mucho el único: cualquier cotidianeidad lo es, y sobre todo la nuestra, que acalla lo ritual y lo cambia por lo “realista” (“sinceridad bobalicona”). Más que nunca es indispensable la representación de lo sagrado: en su oprobioso acallamiento, “la peor comedia *representada* vale siempre más”. De ahí el culto y eficacia intemporal del cómico menor, del actor mediano en papeles de cuadro, del cantante carismático en la lírica popular.

² El diario de Satanás, 1922.



Cuando hay virtuosismo, no hay puente sino salto: el espectador es arrebatado por la calidad del *representador*, de golpe lo sagrado se instala en lo cotidiano. Cuando no hay tal depuración, cuando se trata de un *representante*, lo ambiguo se abre al puente, el espectador es quien sin darse cuenta cierra un círculo, aporta de sí los elementos que al redondear lo precario, al ceder lo que falta en la comunicación con otras esferas, le permitan surcar el puente hacia lo sagrado.

El rito ha sido sustituido por un realismo bobalicon; éste último término alude a la hueca grandilocuencia, a un insano absurdo como el del dictador romano usando una máscara con sus mismas facciones. Terrible símbolo: buscando "divinizarse" (acceder a la realidad sagrada), Nerón no consigue sino traicionar lo numinoso (desenraizar la realidad ambigua), vociferando que el único modo de trascender la apariencia es superponiéndole otra igualmente muda. Un símbolo muy tristemente reconocible en nuestros días.

De ahí que, acallada la elocuencia del rito y traspuesta en bobaliconería realista, perdure el éxito —es decir, la necesidad— de las malas comedias y las obras de repertorio formal. Paradójicamente, esta "formalidad" no tiene otro origen que el intento de preservar al menos algunas de las *formas rituales*. La peor comedia representada al menos salvaguarda un eco del verdadero acto de re-presentar: se convierte, desde ese instante, en alternativa ante el realismo bobalicon. El vodevil, los géneros mundanos, el melodrama simple, no son bobalicones. Aun menos lo son el bolero, el tango, el folletín.

Lo virtuoso y lo precario

El soldado de la anécdota referida por Suetonio no hace sino lo que —de haber sido virtuoso el desempeño escénico de Nerón— desearía cada uno de los espectadores de ese foro: dar el primer paso concreto por un puente que la convención dramática (el juego sagrado) ha abierto por unos instantes, bañarse de sentido trágico, *actuar*. Nerón o Hércules no son sino pretextos para que el tribuno trascienda esa ambigüedad por medio de la característica de lo ambiguo: saturarse de máscaras huecas y afeites vistosos (lo sagrado, en cambio, es un rostro desnudo).

Sin saberlo, Nerón fundamenta el puente al hacer que las máscaras "se le parecieran"; la anécdota parte de la realidad ambigua (los hastiados espectadores toleran una mala representación) y en un solo caso da pie a la realidad sagrada (el tribuno deja de ver una máscara y atisba un rostro: él es la *catharsis* de todos). Aunque sea un mal representante, Nerón —por la calidad del texto que recita, por los depurados elementos escénicos de que dispone— se hace representante sin saberlo y sin quererlo: el espectador que esté "dispuesto" al puente, que necesite otras esferas —y en este caso sólo hay uno, el soldado—, dará de sí aquello que transforme lo precario en virtuoso. (La mecánica opuesta es la de un gran actor representando un texto deficiente: de todos modos el puente se abre.)

Con el correr del tiempo cualquier instante humano, que partió por fuerza de la realidad ambigua, se transforma en realidad sagrada. Así ocurre con la anécdota que Suetonio narra unos sesenta años después de ocurrida: ya entonces se ha convertido en metáfora. Los hechos surcan ese mismo camino, comparten ese proceso desde el momento mismo en que se les recuerda (se les re-presenta en la memoria); más todavía lo harán al ser puestos en un escenario precariamente. Porque si lo virtuoso (consciente) encarna el reino del mito, lo precario (aquello que se aleja de lo consciente) es quien delimita ese reino. El gran reto del arte es tomar la esencia mítica y re-presentarla sin pérdida; porque así como lo ambiguo puede abrirse a lo sagrado, esto último puede cerrarse a lo ambiguo. Todo es recíproco, y la posibilidad de que lo burdo se depure (el buen actor en una mala comedia), queda equilibrado con la posibilidad de que lo depurado se nulifique por exceso de afectación (las múltiples máscaras del dictador, las ovaciones de los *Augustiniani*).

No hay sino dos estadios: el virtuosismo o la precariedad; tener las riendas por completo —al menos de los medios— o abandonarlas al reino de lo involuntario. En ambos casos el espectador sale de "sus cabales": en el primero, se le arrebató de sí; en el segundo, él mismo arrebató los medios que propicien la tan imprescindible *catharsis*.

Historia y crónica

Suetonio deja todas las pistas para que el lector entrevea el puente, aunque "sólo está narrando la historia" (y precisa-

mente porque lo caracteriza su imparcialidad). El crítico J. P. Charpentier comenta: "Yo no apruebo la preferencia que Vopisco (el mejor de los escritores de la *Historia-Augusta*) da a la crónica sobre la historia, a Suetonio sobre Tácito. [Pero si aquél] no tiene el brillo y el vigor del autor de los *Anales*, tiene un cambio toda la precisión y la elegancia que requieren las biografías sencillas. Su narración es muy uniforme y cuidada. [Suetonio es] sobrio, pero es frío. Narrador exacto, juez imparcial".³

Y en verdad lo es, sobre todo en párrafos como éste:

En Nerón se extinguió la dinastía de los Césares; este acontecimiento habíanlo anunciado varios presagios, y especialmente dos, con mucha más evidencia que los otros. En efecto, poco después de su boda con Augusto iba Livia a casa de Veyo, cuando un águila, que volaba por encima de ella, dejó caer sobre sus rodillas una gallina blanca que acababa de apresar, la cual tenía todavía en su pico una rama de laurel. Dio esta gallina tantos pollos, que la casa recibió el nombre, que conserva aún, *de las gallinas*, y la planta se desarrolló tan prósperamente que en lo sucesivo cogieron de ella los Césares los laureles para sus triunfos, aunque cuidando siempre, una vez terminada la ceremonia, de volver a plantarlos en el mismo sitio. Observóse que poco antes de la muerte de cada emperador el arbusto plantado por él se marchitaba y durante el último año del reinado de Nerón la planta se secó hasta las raíces y perecieron las gallinas. Poco después cayó un rayo sobre el palacio de los Césares, cayeron a la vez las cabezas de todas las estatuas y a la de Augusto le fue arrancado el cetro de las manos.

Episodios (*mitemas*, en el término de Lévi-Strauss) como éstos podrían pertenecer con pleno derecho a la "fantasía", el "irrealismo" o lo "mítico" (según las acepciones genéricas convencionales). Sin embargo, Suetonio los narra con la misma fría objetividad con que describe una comida o delineá matices tan concretos como el de Nerón sudando en el escenario. "Concretos" pero no "realistas": es la actitud de fundir lo verista con lo maravilloso la que lo salva del realismo bobalicon, el verdadero estadio primitivo de las artes, el punto muerto en que no hay puente y ni siquiera se ventila su necesidad.

Suetonio es anecdótico y frío, imparcial y objetivo, sobre todo en pasajes como el del águila o la simultánea caída de las cabezas de las estatuas: tales fragmentos no muestran su "imaginación" y aún menos sus "supersticiones", sino su capacidad de observar a fondo una realidad ambigua. "Relatar sin juzgar", escribe Charpentier, "es la degradación del arte, y eso no es una garantía para la verdad". Al aducir esto, el crítico no ignora que juzgar tampoco implica garantizar la verdad; sin embargo, acaso alude que es imposible relatar

sin juzgar, desde el momento en que ya conlleva una forma de juicio elegir éstos y no aquéllos aspectos de lo real. (Lo virtuoso escénico juzga a partir de la óptica del autor y del actor eficaces y conscientes; lo precario en la escena transmite juicios sin autor reconocible y, en la medida en que no sea víctima de una de las tantas degradaciones y sustituciones posibles, abre al espectador la posibilidad de sumergirse en esa corriente que a falta de mejor nombre podría llamarse "dominio público".)

Suetonio califica, no evadiendo sus opiniones sino intercalando, como cualquier otro *hecho*, el de la lectura (manía) sobre la realidad ambigua. Charpentier le objeta que en su obra "no hay ni la expresión que pinta al espíritu, ni la emoción que se apodera del alma, ni la imaginación que colorea el pensamiento", cualidades que sí observa en Tácito (a quien por otra parte nota carente de distancia con la materia histórica). Montesquieu da en el clavo al preferir, entre todos los historiadores de Roma, "dos obras maestras: la muerte de César en Plutarco y la de Nerón en Suetonio".⁴

Tácito-Plutarco, virtuosos historiadores (antes que fieles cronistas), encarnan la realidad sagrada: en sus obras sólo se consideran dignos de inclusión los hechos que la exponen con toda su magnitud —a través de grandeza, oprobio, épica, moral—, o al menos los que la implican. Suetonio, fiel cronista (antes que virtuoso historiador), representa la realidad ambigua: en sus *Doce Césares* no es que excluya lo que no sea objetivo: lo muestra tan misterioso como lo subjetivo —a través de escenas como la del tribuno, intercaladas con las demás.

En Tácito y Plutarco, la imaginación es la vía de salida y ordenamiento de una realidad ambigua (prosaica) en la que sólo la emoción permite y justifica el acto de narrarla (relatar una escena atroz no tiene otro fin que el de "instruir" al lector, advertirle los riesgos de excesos y rupturas). Suetonio encuentra lo ambiguo tan desbordante como enigma, que no osa aplicar más imaginación ni más emoción que las de serle fiel hasta la frialdad (lo "prosaico" es un estadio que sólo puede así nombrarse en comparación con otro término, y Suetonio no da a su materia ningún uso —y aunque se lo diera, jamás sería el de hacerla servir como "referente" de lo no-prosaico): no una vía de salida sino de *entrada* —no instruye: construye.

Si Tácito logra trascender, Suetonio consigue centrar; si Plutarco abre de golpe un camino nuevo, Suetonio recorre con parsimonia los caminos de siempre confesándose incapaz de considerarlos suficientemente hollados. Por eso evade la gran trampa realista (la degradación): no "se limita a exponer" esperando que la mera exposición indigne, conmueva o inquiete; si su escritura alcanza estos tres registros es por la mismísima razón que lleva al tribuno a irrumpir en el escenario de una tragedia precariamente representada (y por ello Suetonio cita el episodio con la misma "frialdad" con que narra las costumbres de los Césares: un hecho más

³ Prólogo a *Los doce Césares*, op. cit.

⁴ Citado por J. P. Charpentier, op. cit.



de los que para él señalan al puente; y no todos los hechos lo señalan, sólo aquellos que en la fría enumeración resultan tan enigmáticos como para resistir cualquier juicio sumario, y por tanto subjetivo, parcial).

Historiadores, Tácito y Plutarco combaten lo precario con las armas del arte: juzgan, califican, se involucran (la realidad ambigua es trascendida por el salto —el asalto a lo sagrado—, la catarsis llega al espectador y lo arrebat, le impone la visión de un orden fuera de la esfera cotidiana). Cronista, Suetonio ni siquiera se plantea un combate con lo precario ya que el término implica, por contrapartida, a lo virtuoso, y el escritor califica sin adjetivos: únicamente combate la falsa cercanía con su tema y lo hace con las armas de lo imparcial (la realidad ambigua es iluminada por la paulatina entrevisión de un puente hacia lo sagrado: es el espectador quien “llega” a la catarsis, la provoca, con una medida individual, aportando con sus propios elementos vitales un sentido —un orden— dentro de la esfera de lo cotidiano). Ambas son ordenaciones, una desde dentro, otra desde fuera. Ninguna “precede” o “supera” a la otra, y las dos son susceptibles de malversaciones y —para seguir con el término de Charpentier— degradaciones.

Cuando Suetonio incluye sin énfasis la imagen de Nerón con sus máscaras adulteradas, atrapa un gran símbolo —sorprendentemente moderno— también con dos rostros: uno denuncia la degradación de lo ritual y su remplazo por una redoblada y hueca apariencia (lo contradictorio sólo puede ser “trascendido” multiplicándolo); otro, sin embargo, arroja luz sobre los mal llamados “géneros menores”: ellos nacen de la sugerencia de que “dentro de la esfera de lo cotidiano”, apenas se la ve como un enigma, se encuentran, inéditas, esas otras esferas que el espectador cree que debe buscar *fuera* (la contradicción puede ser trascendida).

Arte de la máscara y arte del rostro

El tribuno irrumpe en la escena de la tragedia en la misma forma en que el público busca tocar al ídolo (porque éste a su vez ha tocado la realidad sagrada de modo espontáneo —o bien porque el propio público lo ha hecho tocarla);

busca defender a Nerón-Hércules así como los espectadores quisieran intervenir en el momento en que cualquier héroe suficientemente carismático —y ambiguo— se encuentra en peligro. Suetonio coloca esta pequeña anécdota como mapa del mapa: en ella se concentra su postura ante la historia (fiel transmisión de un enigma), ante la obra (máscara que destruye las máscaras), ante el lector (que a la distancia de tiempo y/o espacio sabrá reconocer los ecos de su “frialidad”).

El instante privilegiado no sólo busca continentes privilegiados. Fuera de términos retóricos —y siempre ambiguos— como “cultura popular” (es necesario usar, como Yeats y Lovcraft, concedores de las grandes corrientes, un término más ajustado: *genio popular*), hay el salto y hay el puente, y su convivencia no es dialéctica: antes que ser como el blanco y el negro, como la disyuntiva Ormuz-Arimán, su relación es como la que guardan el alfabeto y la poesía. Seguramente Tácito no hubiera añadido esas pocas líneas que refieren la anécdota del tribuno, pero también de seguro habría buscado en otros registros la misma manifestación. En esto radica el hallazgo de Montesquieu al preferir una obra de cada vertiente: los géneros “menores” (concepto ambiguo, ya que depende de ser ellos comparados con campos no menos susceptibles a lo “menor”) buscan también la realidad sagrada, pero en la medida de lo cotidiano (que no es “mayor” o “menor” sino en un único registro, el de la penumbra instituida). Dos vertientes, no la “alta” y la “baja”: no “arte” y “artesanía” sino arte de la máscara y arte del rostro.

Aquejado de megalomanía, Nerón hace que todas las máscaras de los personajes de la tragedia se le parezcan (en igual juego de fronteras derruidas, el dictador cantaría *La toma de Troya*, vestido en traje de teatro, contemplando desde la torre de Mecenas el incendio de Roma). Sin saberlo, sólo interesado en la autoglorificación, está haciendo otra cosa: revelar que la máscara posee una ambigüedad sagrada, y que tanto en lo precario como en lo virtuoso ella implica a la máscara cotidiana en su búsqueda de trascendencia. Todos los personajes “se le parecen”: la tragedia precariamente realizada metaforiza el juego de espejos del individuo, su conflicto profundo, su soledad. Por ello toda la faena de Nerón al adulterar las máscaras queda consagrada justamente donde menos pudo preverlo: en la acción del tribuno; no es un exceso afirmar —y acaso en esto concuerda Suetonio y por ello registra la anécdota— que toda la puesta en escena fue el pretexto para que tal reacción apareciera. El puente usa a veces cualquier motivo para seguir manteniéndose a la vista de los hombres (mientras el arte, de tanto en tanto, los fuerza a dar el salto y a demostrar que sus músculos son capaces de darlo: lo “imposible” sólo es lo socialmente condenado).

Desde la butaca, un sueño perdido sigue reconociéndose en sus pistas sueltas, dormidas. Sin embargo, tal sueño equivale a los dormidos: son el arte de la máscara y el arte del rostro —conjuntamente y en intuición de un tercer Arte aún sin nombre— quienes están soñando a esos soñadores. ◇

Enriqueta Ochoa

A dónde el arte y su pureza hiriente

A Luis G. Basurto

Retrocedo a mitad de la noche
hacia el azul de un verano frente al mar.
Tú y yo flotando en el silencio,
arrebataados por la paz
como quien teje con la brisa
una malla cristalina;
apresados un instante
tu lúcida pasión por el teatro
y mi obcecado viaje entre la soledad y la muerte.
En dónde estás ahora.
En dónde el arte y su pureza hiriente.
Escláreceme,
rescátame de tanta pesadilla.
Sobre las calles ateridas
llueve.
De súbito un resplandor deslumbra mis ojos.
Hay un cerco puro que no puedo pasar,
un cristal derramado que separa a los vivos de los muertos.
Desolada te grito, revolotea mi espíritu
y cae como un delgado hilo sobre los pliegues de mi cama.◇

Lo entretenido y lo aburrido

La televisión y las tablas de la ley

Útil disminuir el papel de la televisión en los procesos de identidad nacional (según sus adversarios, el apocalipsis, donde uno se ve obligado a repetir los mismos gestos por toda una eternidad para respetar a los ancestros), y de integración a la sociedad de consumo (el Juicio Final, según sus oponentes, donde uno se ve obligado a renunciar a la esencia para salvar a la contingencia). Sin embargo, a esta certidumbre se llega muy lentamente. En 1952, en las postrimerías del sexenio de Miguel Alemán, cuando se inicia la televisión, los círculos oficiales la califican de “pasatiempo” al que, reiterativamente, no puede tomarse en serio. Que otros transmitan las Mañanitas desde la Basílica de Guadalupe la madrugada del 12 de diciembre y capturen la atención con teleteatros y programas de concurso; a los gobernantes les basta con el manejo del país y el monopolio del lenguaje público.

La televisión, “asunto de entretenimiento”. Tan se cree eso que el Estado no toma siquiera la precaución, entre 1952 y 1970 de reservarse un canal para difundir sus causas políticas y sus proyectos culturales. La tecnología deslumbra y no hay dudas sobre la estrategia adecuada: imitar a lo norteamericano, mientras se vigilan los Valores Familiares. Con todo, y especialmente en provincia, la televisión cubre funciones imprevistas o muy mal registradas:

—Pone al día hasta donde es posible a colectividades aisladas en el costumbrismo.

—Es modesta pero elocuente y sistemática vía de ingreso a lo moderno.

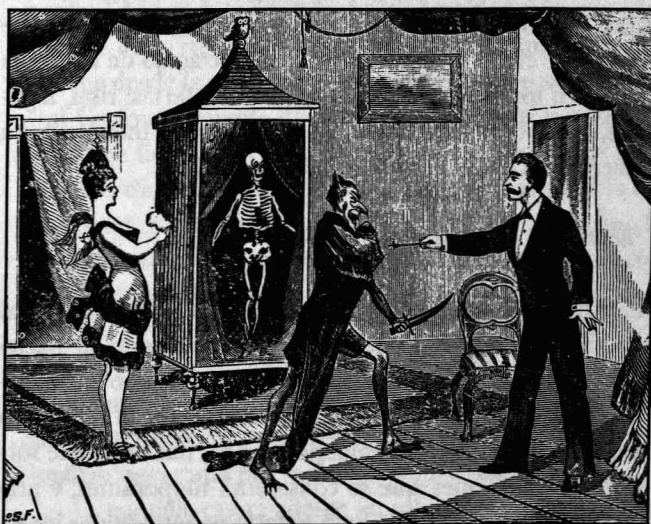
—Rompe casi sin proponérselo los esquemas moralizantes más rígidos, cuyo ridículo esencial, ya señalado por el cine, se pone al descubierto mediante la exhibición de las costumbres “modernas”, presididas por la comodidad.

—Disemina utopías del consumo y reelabora las jerarquías del gusto.

—Desprecia los modos de vida sustentados en el hacinaamiento (y distribuye con esto un nuevo sentimiento de culpa entre las clases populares).

—Deja fluir el ritmo de lo contemporáneo, tal y como lo apresan la industrialización, la publicidad, las fantasías comerciales y la desinformación.

—Alisa diferencias y crea rasgos comunes (el juego entre los públicos reales y El Público ideal).



—Despoja de todo sentido de finalidad (social, familiar, individual) al uso del tiempo libre.

—Acerca a los sectores rezagados a manifestaciones de la cultura, de la vida social y de la comprensión de lo externo, en un movimiento de importancia relativa pero no menos preciable.

Entre 1952 y 1980, suelen ser extremistas las respuestas a la televisión. Más que el duelo de apocalípticos e integrados, lo que cunde en el medio latinoamericano es el falso enfrentamiento entre reticentes y feligreses. Según algunos, la televisión es el gozo incontaminado que libra a la familia de los peligros de la calle; para otros, que se confinan en la murmuración, es el asedio de la inmoralidad para la que no hay respuesta; la mayoría la asume con gratitud distraída. ¿Por qué no? La tele salva de las rutinas del aislamiento, y hace conscientes a los espectadores de cuánto, en sentido positivo, los diferencia de sus ancestros, que no dispusieron de tales prodigios de la tecnología. La televisión acelera el culto a la sociedad de consumo (que de espejismo adquisitivo se transforma en mito primigenio), y a los defensores de la identidad nacional a ultranza les resulta el sinónimo menos cruento o más ameno de la fatalidad. Así va el razonamiento: sí, deberíamos hacer otra cosa, la nacionalidad y la individualidad son hechos activos que requieren de la concentración de nuestra energía, es absurdo vivir en un país (en un planeta) sentados durante días y años frente al

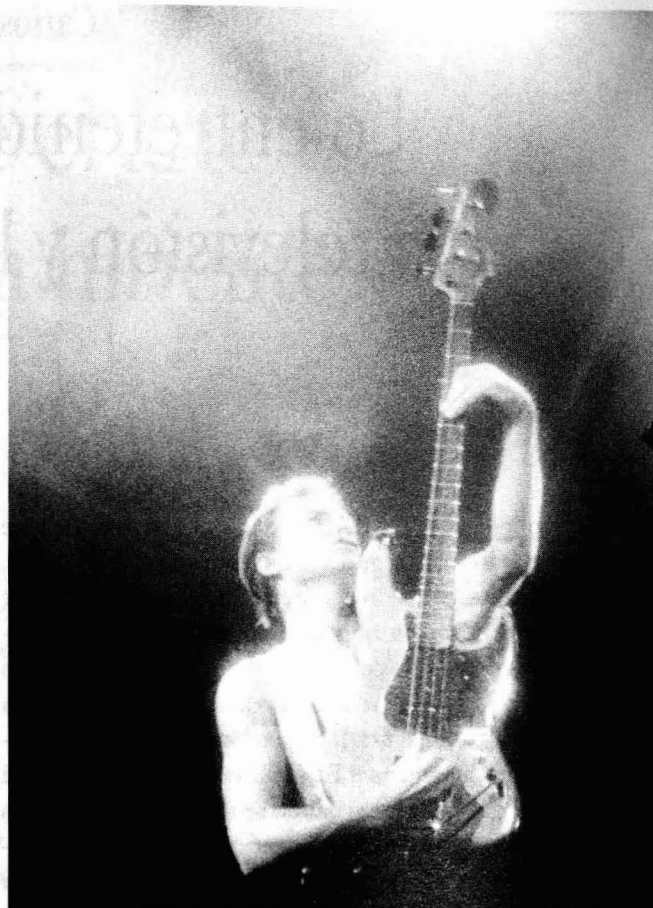
aparato, felices en la resignación. ¿Pero qué se le va a hacer? Vivimos en el Tercer Mundo porque no tuvimos otra y la televisión es todopoderosa porque el Tercer Mundo nada más a eso llega, a las copias y los carnavales pobres. Destino sellado: la televisión tiraniza nuestro uso del tiempo porque no otra cosa exige la globalización. ¿Qué se le va a hacer? La individualidad es, si se le toma en serio, de ardua obtención, y la nacionalidad, de acuerdo a las reglas telegénicas, es sólo uno de los componentes del espectáculo.

El cúmulo de dificultades urbanas arraigan a la televisión en el ámbito donde la sociedad de consumo se encuentra con la sociedad tradicional. Afuera, en ese *afuera* que va desplazando en numerosos sectores al placer por la vida en la calle, están las multitudes y los peligros y las exigencias de gasto. Dentro, en el *dentro* donde se congregan las seguridades, entre ellas y principalmente el espectáculo de la familia unida en torno al aparato, se hallan las ofertas: risas, lágrimas, temas de conversación. La tele es el gran interlocutor a quien se le cede el centro del diálogo familiar.

"Aquí nadie se aburre menos que yo"

En América Latina, como en otros lugares pero sin mayor oposición, la televisión privada decide por cuenta de naciones y sociedades el significado de lo aburrido y lo entretenido. El proceso se inicia, no sin reservas, en la recepción asombrada del cine norteamericano y del nacional, que subraya las tradiciones que se consideran inoperantes, y promueve el salto de una cultura todavía penetrada por los valores "criollos", a una de expresión "mestiza" que cede a la modernidad entre burlas y protestas. Pero el cine, de cualquier modo sujeto al diálogo vivísimo con su público (la taquilla como lenguaje, los mitos como exclamaciones de las familias), ofrece muchas más alternativas que la radio, zona por excelencia del gusto monolítico. Una estación de gran alcance técnico, la XEW, la Voz de la América Latina desde México, desde su inicio en 1930 monopoliza a los talentos de la cultura popular, asimila las fórmulas norteamericanas, concentra el poderío de las agencias de publicidad, garantiza la docilidad de los oyentes. Vínculo con el Centro ideal y real de la nación, la radio contribuye al fin de los aislacionismos regionales, instaura la moda (en la canción, que es territorio del sentir; en los productos caseiros, que son adelantados de la modernidad), y fija el "sonido popular".

La industria cultural exige una "nueva imagen del pueblo", que si quiere pertenecer al siglo XX deberá mitificar su origen rural para mejor distanciarse de él. Esto cancela el énfasis rústico en las canciones, el tono de letanía indígena, arrastrado y quejumbroso, todavía hoy perceptible en los cantantes del fervor guadalupano. A este sonido de la sierra y del llano, lo va sustituyendo —por razones del prestigio urbano— un estilo que denota acercamientos a la educación operística, o que ya expresa el apretujamiento urbano, donde al énfasis melodramático lo corrige la ironía. Tam-



bién los corridos y las canciones del costumbrismo se someten a los dos minutos y medio o a los tres minutos que exigen los *tracks*. Y las necesidades del comercio cancelan de paso "la vulgaridad y el fárrago" atribuidos al pueblo.

En el mismo orden de cosas, el dueño de la estación XEW, Emilio Azcárraga Vidaurreta, propone que se le añadan las trompetas al mariachi, para desterrar el tono campirano tan reñido con la modernidad. Si el cine mexicano subraya las tradiciones que considera inoperantes, y promueve el salto de una cultura aún penetrada por los valores "criollos" a una de expresión "mestiza" que cede a la modernidad entre burlas y protestas, la radio transforma insensiblemente el ámbito hogareño, al volverse el interlocutor ubicuo.

Apotegma de la obiedad: una es la vida doméstica antes y después de la radio. A los entretenimientos pre-radiofónicos (veladas, juegos de salón, conversaciones interminables), la radio los va eliminando, y en su desempeño omnívoro se sirve de un nuevo personaje. "La radio inventó al Ama de Casa", afirma Azcárraga Vidaurreta. *Ama de Casa*: el primer y más firme auditorio cautivo, la criatura de la domesticidad y los detergentes que llora, ríe o se pasma a petición del melodrama y de las sugerencias como órdenes del locutor.

La televisión: "O me ves o te quedas con tus pensamientos"

La sociedad de masas es un modo como otros de nombrar las distancias entre la explosión demográfica y el proceso ci-

vilizatorio. Por motivos de distribución del ingreso, de educación y de incontinencia demográfica, la democratización de la cultura es todavía en América Latina una experiencia minoritaria y con frecuencia marginal. En México, la televisión privada dispone de un poder de convencimiento tan amplio que lo afirmado por los directivos de Televisión (que será Televisa) lo repiten funcionarios, artistas, intelectuales, periodistas que creen sin reservas en que lo cultural aburre y lo popular (sinónimo de lo intrascendente) es lo que se requiere para estar a gusto, con “el cerebro en pantuflas”. Al respecto, es atrozmente sincero Emilio Azcárraga Milmo, presidente del grupo Televisa (*Proceso*, 15 de febrero de 1993). Le declara Azcárraga a la prensa:

Estamos en el negocio del entretenimiento, de la información, y podemos educar, pero fundamentalmente entretener... México es un país de una clase modesta muy jodida, que no va a salir de jodida. Para la televisión es una obligación llevar diversión a esa gente y sacarla de su triste realidad y de su futuro difícil. La clase media, la media baja, la media alta. Los ricos, como yo, no somos clientes, porque los ricos no compramos ni madre.

En pocas palabras, nuestro mercado en este país es muy claro: la clase media popular. La clase exquisita, muy respetable, puede leer libros o *Proceso* para ver qué dice de Televisa. Estos pueden hacer muchas cosas que los divierten, pero la clase modesta, que es una clase fabulosa y digna, no tiene otra manera de vivir o de tener acceso a una distracción más que la televisión... Ustedes nunca han visto un aparato de televisión en la basura, nunca. Y les juego lo que quieran. ¿Cuándo han visto un aparato de televisión en la basura?

Lo importante, en este caso, es que la gente que enciende un aparato receptor, lo hace de manera voluntaria. Entonces, puede escoger lo que se le chingue la gana. La respuesta que tengo es mucho más importante y verdadera que cualquier reconocimiento cursi que pueda haber, sea el Oscar, los premios de Cannes y toda la mierda que existe.

Lo que vale es cuando uno se enfrenta a un auditorio de millones de personas y éstas deciden sintonizar algo que, además, es alegría, les ofrece un entretenimiento sano, y que les brinda satisfacción interna. Eso es la televisión, y entre muchos esfuerzos realizados, el más importante dentro de Televisa, curiosamente, se llama *Los ricos también lloran*, para que vean que yo, siendo, habiendo nacido rico, también lloro...

El mensaje de Televisa es contundente: los jodidos sólo disponen de la televisión si quieren vivir a secas o acceder a una distracción. ¿Pero qué es la *distracción* en este caso, y qué son el entretenimiento, y su oponente, el aburrimiento? ¿Se entretienen todos por igual con una telenovela, un noticiero que pregona la abundancia en el mejor de los mundos posibles, un programa de costa-a-costa o una comedia de si-

tuaciones donde el chiste radica en imaginar dónde estará el chiste? ¿Quién define la *diversión sana*? ¿Y son unánimemente aburridas las transmisiones de ópera y ballet, las películas de calidad, los debates sobre economía, política, cultura, sexualidad y actitudes éticas y bioéticas?

El fundamento de esta dictadura del gusto es evidente: desde los años sesentas, se reclama —con anuncios y actitudes— una nueva identidad social sustentada en los valores del consumo, que busca imponer el sentido del humor, las respuestas automáticas a las ofertas de “esparcimiento”, el sitio de las emociones entre un comercial y otro. La censura, el menosprecio del auditorio y la degradación artística hacen su propuesta: que el pueblo se convierta en *el mercado*, tal y como acontece en los demás países. A esta metamorfosis básica —el traslado de la identidad colectiva a los espacios de lo rentable— la apuntalan razonamientos diversos, que desde la televisión comercial se dicen o se insinúan:

a) Cualquier intento de hacer pensar aburre, porque “un señor que llega a su casa demolido por los problemas de la oficina o de la fábrica o del subempleo, por el suplicio del transporte y la contaminación, no tiene ganas de que lo hagan pensar, y sólo desea reírse sanamente y estremecerse o gozar viendo que su familia reacciona exactamente como él”.

b) La Familia no acepta que la dividan con programas que atentan contra su unidad básica. En el mundo secularizado, la televisión es también la última Plaza Mayor de las Familias, integradas por “niños de ocho a ochenta años”.

c) La pantalla casera admite un solo nivel educativo. Para no atribuirle méritos al público y para no discriminar, debe cuidarse el uso del lenguaje al extremo, reduciéndolo a un vocabulario básico, esterilizándolo y volviéndolo “accesible”. La televisión, dicen sus propietarios, es para las mayorías, y las mayorías se ahogan guturalmente con las palabras complejas o que conduzcan al diccionario. (Lugar remoto y hostil al que nadie acudirá.)

d) Debe protegerse a la moral tradicional, para cumplir el pacto implícito con la iglesia católica (que condena frivolidad y lascivia, persigue el condón y ataca a la “pornografía” sin describirla para mejor satanizarla, pero que *jamás* hace campañas contra la televisión comercial) y esto implica exhibición de cuerpos frondosos pero nula genitalia, supresión de escenas “fuertes” pero ríos de insinuaciones, nada de “palabras inconvenientes” (todo lo que no es cursi es “inconveniente”) pero diluvio de semblantes crispados por la frustración sexual. Si la censura de índole eclesíástica no detiene la programación de las antenas parabólicas (“Que los ricos se perviertan, al fin que entregado el diezmo todavía les sobra dinero”), y si es vigorosa la atracción que en países como México despiertan las telenovelas brasileñas, menos vigiladas por el Concilio de Trento, sí es demoledor el efecto de conjunto: quienes viven de manera secular ante la TV se confiesan belicosamente tradicionalistas. “Yo no admitiré que en la televisión se proyecte lo que me entusiasma en la alcoba y en la imaginación.”

e) Como quien no quiere la cosa se sacraliza a la tecnología, en acto a la vez religioso y optimista. La tecnología, asumida sin criterio alguno, es la señal de que no se vive en el pasado, y es el elemento innegociable, imprescindible.

f) El lenguaje es también un instrumento de participación y encierro. Por tanto —y esta “filosofía” no es programada, y resulta del nivel cultural de quienes hacen televisión— hay que cuidarlo al extremo, reducirlo a un vocabulario básico, volverlo pueril. Recuérdese: la televisión es para las mayorías, y las mayorías se ahogan guturalmente con las palabras difíciles o que conduzcan al diccionario. (Lugar remoto al que nadie acudirá.)

La conclusión es tajante: el público es siempre menor de edad, y se representa por una ama de casa que se ríe de todo, un señor a quien la fatiga sólo le permite ver la pantalla seis horas seguidas, una familia ansiosa de comentarios jocosos. Y tal idea fatalista, donde la integración se escuda tras la identidad, y la identidad se deja proteger por los recursos de la integración, justifica la censura, la puerilidad, el idioma de trescientas palabras básicas y únicas de actores y locutores, las catedrales de la banalidad.

La televisión: “Si te me quedas viendo, ya te convenciste”

No sé si alguna vez existió el espectador diseñado por Televisa. Lo cierto es que desde hace una década por lo menos, se ha desarrollado un público amplio, que oye a los clásicos, lee lo que puede, va a las exposiciones si se las anuncian debidamente y, por ejemplo, permanece en vela hasta las cinco de la mañana contemplando una polémica sobre el aborto, la violación o el sida. En sectores más vastos de lo que se reconoce son ya distintos, gradualmente, los conceptos de aburrimiento y entretenimiento, pero esto no se admite, con tal de no abandonar el esquema que protege a los incapaces orgánicos, a los televidentes.

Este es uno de los grandes escollos de los intentos por una televisión diferente (no que abunden). Son casi cuarenta años de un solo modelo, impuesto con estrépito, de lo *aburrido* y lo *entretenido*, un modelo que acatan por igual funcionarios públicos y críticos solemnes, y que es el proyecto y el molde de la nueva identidad. En la raíz de este criterio, intervienen las nociones despreciativas del público que acepta lo que le den, se ríe con gratitud de chistes pésimos y sufre escalofríos porque los vericuetos de dramas elementales le recuerdan la existencia de su naturaleza humana. Y muchos de quienes critican, por el solo hecho de hacerlo se consideran inmunizados: ellos son diferentes, a ellos no los engaña esa televisión a la que sólo dedican unas cuantas horas al día, y de la que nada más extraen la mayoría de sus referencias sociales.

Muy caro se ha pagado en Latinoamérica la versión única de lo *aburrido* y lo *entretenido*, que de la televisión se traslada a la vida cotidiana, la cultura y la política. La identidad colectiva, cambiante por razones de creatividad y preservación, se ve paralizada en el ámbito de los prejuicios. La

despolitización también se inicia en la certidumbre de que la política aburre (por exigir puntos de vista), y al libro se le ha hecho a un lado, qué caso tener, cómo acercarse a tantas páginas y tantas letras y tantas palabras que ni usan los animadores ni *entretienen*. Entretener, en este paisaje autoritario, es hacer que el tiempo pase sin que a nadie se le ocurra aprovecharlo, porque el sello de lo productivo se deposita en lo industrial y lo tecnológico, el tiempo libre es un paréntesis entre una actividad seria (económicamente productiva) y la siguiente, y el tedio, simplemente, es la amenaza peor: si te aburres te quedarás sin tu identidad predilecta, la del que la pasa bien con lo que le den.

Mucho más que la “penetración cultural” del imperialismo norteamericano (un término que bosqueja la virginidad espiritual de una América Latina sumergida en sus valores ancestrales, vestal de las tradiciones que por sí solas expulsan al enemigo) es la implantación exitosa de las nociones del entretenimiento y el tedio, lo que da la medida del avasallamiento de la americanización, magno proyecto comercial y, en segundo término, ideológico. El público latinoamericano se ilusiona con un “tiempo libre” usado a la manera de los norteamericanos, y allí, en el salto de la identidad antigua a la integración superficial, se producen los acomodos. Para empezar, y no por cortesía, no se declara mecánicamente a la tradición sinónimo del tedio y a la modernidad sucursal del regocijo. Se produce un enredijo oportunista de tiempos históricos, gustos generacionales y etapas culturales donde todo da lo mismo si se somete a las reglas de juego: desatar sensaciones de lo-que-moderniza-sin-riesgo-para-el-alma, y de lo que rinde tributo al pasado sin ánimo de valorarlo en demasía. Y lo furiosamente de moda o lo férreamente anacrónico son, si encuentran patrocinador, dos caras de la misma moneda.

¿Qué entretiene, qué aburre? Si uno aplica este cuestionario a los temas vitales y a los secundarios, de allí depende, según creo, una visión más exacta de la televisión y de su propia persona. ¿Empavorecen de hastío o estimulan los asuntos intelectuales, los valores patrios, los refrendos éticos, la vida en provincia, los programas “espectaculares” o del Bravo a la Patagonia, las entrevistas con las cantantes que no cantan y los grupos que le confían su talento al *play back*? ¿Hay niveles intermedios? ¿Es verdad que el auditorio se divide por edades, y a cada edad le corresponde un temperamento único? ¿Es el criterio del humor involuntario la única defensa conocida contra las ordalías televisivas? ¿Es la televisión comercial la depositaria formal de los valores morales? ¿Las misas transmitidas desde la Basílica renuevan la identidad o integran al credo con los satélites? Detrás del mito de lo fastidioso que aburre y de lo entretenido que divierte, está el debate en torno al ejercicio de la pluralidad, punto definitorio de la América Latina de fin de siglo. A esto se oponen los monopolios del poder político, económico, religioso y, en alguna medida, cultural. Y al negarse de modo explícito a lo diverso, y sólo aceptarlo a través de la publicidad, la televisión reafirma su desdén por lo plural y



Andrés, Domingo, Julián y Fernando Soler. *Circa, 1920*

alaba la identidad monolítica y la integración que excluye.

Por comodidad, por complicidad, se le permitió a unos cuantos decidir el gusto en el ámbito del tiempo libre, y al cabo de cuatro décadas la mayoría se atiene a esa imposición. Para romperla, y dar paso a la genuina diversidad del gusto y del criterio, lo primero es desmovilizar a la censura, quizás el instrumento más efectivo de reducción del horizonte mental del público (en tanto público). Con la censura que se padece, es arduo o imposible hacer una televisión contemporánea, que le permita a su audiencia renovar los criterios de *lo aburrido* y *lo entretenido*. Sin destruir la censura, y sin alejarse de las "facilidades" al espectador, la televisión en América Latina seguirá alimentando a la modernización que no moderniza en medio de las tradiciones que se deshacen.

Nadie rebaje a lágrima o reproche esta declaración de la maestría de las transnacionales

Con escasas excepciones (la telenovela, la más destacada) la sujeción técnica y psicológica a la televisión norteamericana lo ha sido todo. Se copian los formatos, se masifica la imitación, se ajustan los programas al ideal de un público texano que hubiese olvidado súbitamente el inglés. Y esto sucede (causa o consecuencia) al magnificarse la fe en la tecnología y al diluirse la confianza en la originalidad nacionalista. Y si las telenovelas no imitan tan descaradamente (aunque vampiricen las tramas filmicas de Bette Davis, Joan Crawford y Barbara Stanwyck) es por la sólida tradición del melodra-

ma, que alía el repertorio francés y español de fines del siglo XIX, los vericuetos de la novela de folletín, y el impulso de la cultura oral que todavía adivina los chismes de pueblos tras las fachadas de la élite en la megalópolis.

Desde los años sesentas las transnacionales se encargan de tutelar a las sociedades latinoamericanas. Vayan a su regazo las modas, el sentido de los juegos infantiles, la cultura juvenil, el uso admitido del tiempo libre. Al principio las modas algo tardan en cruzar las fronteras comerciales y anímicas; luego el proceso de adaptación mecánica se reduce considerablemente, hasta llegar a la casi simultaneidad de hoy (en los sectores con capacidad adquisitiva o en las vanguardias juveniles). Una tras otra las instituciones del gusto y el consumo de Norteamérica se vuelven las instituciones del gusto y el consumo en América Latina: la ceremonia de entrega de los Oscars y del Grammy, la adopción de películas de culto o de estrellas de cine y del rock como derecho universal, los *best-seller*, los estilos de ropa, los lenguajes corporales, etcétera. En la actitud conviven la genuina internacionalización cultural y la imitación patética o descarada, la mímica como solicitud de ingreso al Primer Mundo.

¿Cómo separar ambas instancias? ¿Y de qué modo ayudaron en otra etapa las fórmulas protectoras de la Identidad nacional y latinoamericana que divulgaron los nacionalistas y la academia marxista? A la enjundia de la ofensiva comercial (que es sin duda dispositivo ideológico), la vigoriza la sacralización al revés. La crítica marxista de los años sesentas y setentas concibió muchedumbres avasalladas, ganadas para el capitalismo por el Tío Rico MacPato, inconscientes,

hipnotizables, que convertían a la televisión en el púlpito del nuevo Gran Inquisidor, cuyo centro era el imperialismo norteamericano y de cuya irradiación nadie se hurtaba. Las masas, así se creía, no llegarán a tiempo a la revolución mientras siga prendido el aparato. Y si a esta perspectiva se añade por ejemplo el desplome del socialismo real y de la ideología que lo acompañó como pedagogía exterminadora, y el macroespectáculo de la sociedad de consumo, se entenderá porqué la manipulación más efectiva opera sobre los sentimientos administrativos y adquisitivos y no sobre las convicciones, y porqué la ilusión del mundo "unipolar" se fundamenta en el exterminio de las alternativas. Los *Mass-Media* disfrutan por ahora de la credulidad planetaria, o por



lo menos de ese arresto de la sensibilidad que cree en el entusiasmo pero no en la crítica. Al respecto, Terry Eagleton afirma:

Lo que está subvirtiendo la cultura tradicional, sin embargo, no es la izquierda sino la derecha, no los críticos del sistema, sino sus custodios. Como señaló una vez Bertold Brecht, no es el comunismo el radical, sino el capitalismo. La revolución, añadió su colega Walter Benjamin, no es un tren a la deriva sino la aplicación del freno de emergencia. Es el capitalismo el que cuestiona todos los valores, disuelve las formas de la vida familiar, derribe todo lo que es sólido en el aire o en la telenovela... (*New Left Review* 156, 1992.)

Por otro lado, "la manipulación irresistible" (la deificación de la tecnología), es en el sentido profundo, mentira o inexactitud. Ciertamente, en la estrategia de las transnacionales, expresión que en este contexto considero más precisa que "imperialismo", figura la demolición de las tradiciones comunitarias y la implantación de los espejismos de la vida ultramoderna, en la eficaz combinación de ideología y mercadotecnia. Pero también sin duda, ante el engaño colorido, muchísimos eligen transformar en cultura popular y en espíritu nacionalista, asumido gozosamente, la tontería o el envilecimiento que se les ofrecen. De seguro, a los integracionistas más ultramontanos les importa que la explotación se perpetúe a través de la interiorización colectiva de dogmas y resignaciones, pero también de seguro nadie incorpora mecánicamente a su vida lo que oye y ve.

Los senderos de la americanización

A la "desnacionalización", a la famosa y un tanto inasible "pérdida de Identidad", las apuntalan el descrédito de las ideologías de Estado, el desgaste del civismo y de las tradiciones heroicas por vía del abuso oficial, y la prédica conmemorativa ante el saqueo de recursos naturales, la maquilización de la economía y las ofensivas ideológicas de la derecha. El neoliberalismo es la tala real y simbólica que, al devastar los países y loar a la explotación que se ostenta como técnica de salvamento, consigue que en grandes grupos se perciba a lo folclórico como *lo nacional*, y se concentre la idea de *patria* en lo íntimo y en lo sentimental. (La Identidad con mayúsculas se arrincona en la fiesta del barrio o del gremio, entre boleros y canciones rancheras. Como alguien diría: "Patria es el conjunto de vivencias que nos defiende de una globalización que sólo nos hace sitio en las márgenes.") Al mismo tiempo, la lógica del crecimiento requiere de un mayor apego al modelo norteamericano. Y lo que en la década de los cincuentas es deslumbramiento superficial, en los setentas es necesidad urgente, y en estos años aparece como la única garantía de continuidad. La Integración salva a la Identidad del riesgo de que se le tome demasiado en serio.

Quien se americaniza o se "desnacionaliza", según se vea, adquiere ante sí mismo, en diversas escalas, solvencia psicológica y fluidez social y, sin que pueda evitarlo, compara de modo incesante lo que ocurre en su país y en Estados Unidos con resultados siempre desfavorables para lo nacional. La imagen del "latino" (pasión, romance, indisciplina, incontinencia demográfica) elaborada en Norteamérica, se expande de modo difuso y a muchos les resulta una versión convincente. *Así somos...* Ya no es indispensable asustar a los modernizables con el fantasma del primitivismo; el estupor de los "norteamericanizados" (es decir, "modernizados" por la imitación reverencial o por la convicción de que no les queda otra) ahorra trámites de control. Una falsa conciencia de pertenencia a dos países, a uno por nacimiento, a otro por modo de vida, impregna los nuevos hábitos y costumbres.

Desde los años setentas las mayorías se adueñan a su modo de lo que había sido el fervor de las élites. El apego a "lo norteamericano" (el confort, la tecnología, el individualismo, el automóvil como cacería de horizontes, la videocasettera) es un impulso masivo. De nuevo, se confunden aportaciones indispensables y mensajes ideológicos, y la mentalidad competitiva de quienes no compiten se agrega a la compra de televisores, radios de transistores, licuadoras, grabadoras, lavadoras eléctricas, computadoras. Aquí seducción es tanto más efectiva cuanto que identifica a cualquier forma de consumo con la rendición ideológica y el rechazo a la crítica, lo que lleva a concederle a la industria cultural una influencia mucho mayor de la verdadera. En la sociedad de masas sólo caben versiones estentóreas (atavíos, costumbres, habla, sentido del humor, visión del erotismo)

pero el dominio de las transnacionales será muy imperfecto mientras los modos de resentirla sean tan diversos.

Quien dice en América Latina *medios electrónicos*, alude a un procedimiento categórico que le permite a un mito insostenible ("la democracia capitalista") hacer las veces, en la época del fin de las utopías, de utopía para las masas, el gran aparato de falsificación de vivencias y de aplazamiento de la autodeterminación, en la confusión institucional entre cultura y adquisición de comodidades. Entre otras instancias, la televisión, el cine, la música popular, el teatro comercial, la transferencia de los sentimientos patrióticos al deporte, la "cosmovisión" del *best-seller*, el control informativo, erradicar o aislar las tendencias comunitarias y democráticas. A



las comunidades les resulta imposible confrontar críticamente sus experiencias y verificar sus metas legítimas, y al ensueño del triunfo individual, se sujetan la ética y los sentimientos gregarios. Su cultura es —en palabras de Marcuse— la noción de esos valores morales, intelectuales y estéticos que dan sentido y cohesión a una sociedad, la sustitución de realidades propone e impone el conjunto de valores que le restan sentido y le impiden cohesión a una colectividad.

En tanto adquisiciones ideológicas, los sentimientos de bienestar terminan por ser ofrecimientos de la integración. No que la Identidad no posea zonas recompensantes, pero no son globalizables por así decirlo, y en el juego entre el ánimo local y el ánimo universal vienen a menos. Mientras, funciona una característica implacable de la integración que llamamos alguna vez hegemonía: no le permite a los sometidos extraer conclusiones últimas sobre la índole de su opresión. A cambio, entrega ese conjunto de ilusiones vicarias que el término *sociedad de consumo* engloba, y al decir sociedad de consumo, no evoco ni mucho menos a las posiciones amedrentadas ante la incorporación de tecnologías y productos culturales de cualquier parte del mundo. Aludo a las actitudes de quien, extraviado en el laberinto de su identidad, siempre considera inmerecidos tales beneficios, y llega a ellos con ánimo supersticioso. Lo colonial es la presunción, en medios de escasez, de reproducir conductas de la afluencia y el excedente, y es la posición intimidada que engrandece lo de "afuera", por sentir que al hacerlo no sólo adquiere un producto, sino la psicología que le evita

responsabilidades con la sociedad a la que, de hecho, ya no quiere pertenecer.

"Mientras —observó Pasolini respecto a Italia—, a espaldas de todos, la verdadera tradición humanista (no la falsa de los ministerios, de las academias, de los tribunales y de las escuelas) es destruida por la nueva cultura de masas y por la nueva relación que la tecnología ha instituido —con perspectivas hoy seculares— entre producto y consumo; la vieja burguesía paleoindustrial está cediendo su sitio a una burguesía nueva que comprende, cada vez más y más profundamente también, a las clases obreras, tendiendo finalmente a la identificación de burguesía con humanidad."

La burguesía, sinónimo de la humanidad

En el fondo de la brutal transformación de América Latina en las últimas décadas, la sujeción (el culto por la integración) ya no deriva del "mandato divino" y ni siquiera del autoritarismo interiorizado, sino de la frustración que se magnifica. Sujeto de clases populares, escucha bien: en la medida en que no consumes, o casi, tu humanidad está en entredicho y tu fragilidad se acrecienta volviéndose, ante tus ojos, un eco de la fatalidad. Y en la medida en que te amparas tras tu coraza de identidad, tu localismo se revierte contra ti, aislándote de lo contemporáneo. La nueva industrialización, recapitula Pasolini, ya no se contenta con que "el hombre consuma"; ahora ve en el consumo la única ideología concebible.

¿Tiene caso hablar todavía de los cruces entre el optimismo y el pesimismo clásicos? Más bien, creo que surge una subjetividad distinta, capaz de valorar lo que ocurre desde posiciones equidistantes de la resignación y el alborozo, entre la identidad fatídica y la integración a ciegas. Esto, sin negar que se viven etapas de singular degradación, donde la publicidad es el centro de la ideología dominante, la apariencia juvenil según los comerciales es el estanque del Narciso individual y colectivo, y la ilusión (del deseo satisfecho de la propiedad ampliada, de la masculinidad y la feminidad perfectas, del cuerpo como sensualidad tecnológica) proviene del proceso manipulador y de la necesidad colectiva de verse manipulados para sentirse integrados. A este panorama se agrega el nuevo fenómeno de integración latinoamericana que se da a través del espectáculo. A ciudades y sociedades cada vez más unificadas por la desolación y el arrasamiento especulativo, a economías gobernadas por el capitalismo bárbaro de la tecnocracia, llegan las filias y manías que la televisión impone y que, con mínimas variantes, se imponen igualmente en Lima, Caracas, Bogotá, San José, San Salvador, Ciudad de México, La Paz, Quito, São Paulo, Río de Janeiro, Guadalajara, y ya incluso en La Habana y Buenos Aires, para no mencionar el éxito en la exUnión Soviética de *Los ricos también lloran*, que a su intérprete principal, Verónica Castro, comparada recientemente con Simón Bolívar, le permitió el modesto envanecimiento, al ser entrevistada por Ana María González (*La Jornada*, 15 de septiembre de 1992):

—¿Cómo fue el recibimiento del pueblo ruso?
—¡Uy, me recibieron muy bonito!
—¿Por ti misma o porque ahora todo es nuevo para ellos?

—Bueno, ha cambiado su manera de ver las cosas. Lógicamente vienen de un sistema de mucha represión, de muchas provocaciones. Entonces, de repente, poder ver una historia con toda la libertad del mundo, apegada a la familia, como que los vuelve a reubicar como seres humanos...

—¿Cómo viste la nueva Comunidad de Estados Independientes?

—No, pues me di cuenta de que nosotros vivimos en el paraíso, con plena libertad. *Aquí por ejemplo, cualquiera puede pedir limosna en las calles.* Allá no, puedes hacer un montón de cosas antes de degradarte para pedir limosna.

—¿Qué opinas del proceso por el que pasó la ex Unión Soviética y los conflictos que ahora se viven en Bosnia?

—Cuando volteo a ver la guerra y los pleitos éstos, no los entiendo. Veo las noticias, me aviento todo el ECO, y veo la guerra como una película norteamericana de esas de acción en donde se matan y se destruyen. Yo lo veo así, pero no logro entenderlo porque nunca lo he vivido. Esa es otra de las cosas maravillosas que tenemos que darle gracias a Dios: que somos un pueblo que no ha sufrido ¡na-da! Hemos gozado todo. Y si sufrimos es por idiotas. Somos un pueblo privilegiado que nunca ha sufrido una guerra.

—¿Y la Revolución Mexicana y los movimientos sociales como el del 68?

—Bueno, pero de eso hace ya cuánto tiempo. Algo muy halagador fue que el vicepresidente de Rusia me dijo que ojalá hubiera llegado el doblaje de la telenovela a Bosnia, que así se pudo haber evitado la guerra.

—Con ese propósito de unir musicalmente a los latinoamericanos, ¿te crees cercana al pensamiento de Simón Bolívar?

—No, para nada. Mi propósito es unir musicalmente a toda América y lo logramos. Si después ustedes hacen comparaciones, es por parte suya.

Me he extendido en la reproducción de la entrevista, no con tal de subrayar el humor involuntario, sino porque describe la nueva "conquista espiritual" de América Latina (si ese nombre queremos darle), y ejemplifica el grado de triunfalismo de la televisión comercial y del aura tecnológica que los gobiernos y las sociedades le reconocen. En el capítulo de la jactancia, Verónica Castro dista de ser la excepción, y su visión del mundo es, en lo básico, corporativa. Desde el ámbito latinoamericano, la integración comercial funciona. Las telenovelas se acercan al punto de la devoción internacional, los ídolos fabricados en serie retienen por un período la atención de las quinceañeras de todas las edades, la desinformación no convence pero aquietta, las canciones que se divulgan son consumidas con

la fiebre que en un mes desembocará en la amnesia. A los productos los gobiernos les tributan reconocimientos, los públicos latinoamericanos se vuelven uno solo para celebrarlos, y su carácter efímero se equilibra con la eternidad previsible de sus capitales. ¿Por qué no ufanarse de esta verdadera, irreprimible anfictionía? Si después ustedes hacen comparaciones es por parte suya.

La televisión comercial: el nuevo canon de la vida latinoamericana. La gran ciudad: la forma suprema y la manifestación degradada de la cultura popular. Y entre ambas instancias, la cauda de situaciones y realidades que dan cuenta de la sensibilidad finisecular a favor de la integración: antenas parabólicas, cablevisión, *comics* de super héroes, humor rápida y malamente traducido, infinitud de productos que sacian, inventan, desvían y modifican necesidades, programas de televisión centrados en el triunfo de la justicia norteamericana, libros donde se le enseña al lector a modificar su alma para obtener el ascenso, tecnologías refinadísimas, discos láser, comunicación por satélite, manifestos póstumos de la Villa Global macluhaniana, control de las telecomunicaciones por transnacionales, estrategias de consumo que pulverizan las perspectivas artesanales, "filosofías" del vendedor más grande del mundo, películas creadas en computadora tras un examen minucioso del mercado como único criterio artístico, *Software* audiovisual, agencias internacionales de noticias, desdén ante la historia de cada nación, imposición de un lenguaje mundial, negación de la existencia de las ideologías y circuitos de transmisión ideológica que van de la publicidad a la pedagogía, revolución informática, revistas femeninas, reordenamiento de hábitos de vida, traslado del *homecomputer* a los nichos y de los *diskettes* a los retablos.

En la recesión mundial y en el continuo desperdicio de recursos que interpreta en el doblaje al sistema de producción, las ofertas culturales de la industria transnacional le facilitan a la mayoría una incorporación a los estímulos y las sensaciones de "lo contemporáneo", marginal o secundaria pero que resulta efectiva. Y nada se gana con oponerle al avance mediático los mitos "nacionalistas" con sus prevenciones antitecnológicas, sus quejas por la disolución de tradiciones, su homenaje acrítico a las concepciones patriarcales, su miedo pueril a la invasión del "spanglish" y las deformaciones de ese lenguaje que, con tal de no contaminarlo, sus protectores oficiales lo hablan con tal escasez de recursos. Si de algo estamos requeridos no es de ideologías a la defensiva, sino de análisis que adviertan la inmensa vitalidad popular.

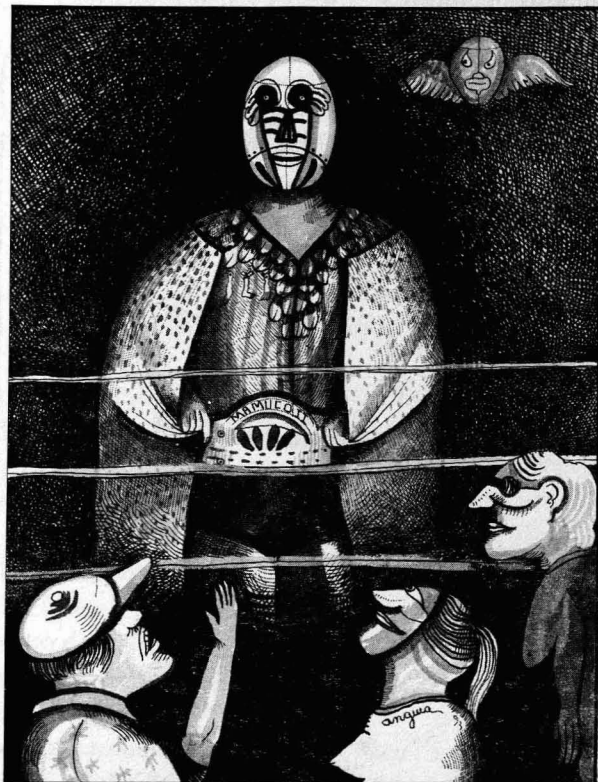
En una encuesta de Nielsen (1992), las dos frases de mayor penetración o pegue en los últimos cincuenta años de México no fueron "Sufragio efectivo, no reelección" o "Arriba y adelante" o "Ya nos saquearon, no nos volverán a saquear". Fueron: a) "Agarra la jarra" de la compañía Bacardí, y b) "Y tú, ¿quién eres?" Después de esto, ¿quién logrará optar entre identidad e integración? ◇

Sin límite de tiempo

Si a las ocho de la noche de un viernes cualquiera usted transita por la calle de Perú, en el centro de la ciudad, y es buen observador, podrá darse cuenta de la actividad que allí se desarrolla. Verá usted obreros, ancianas, amas de casa, secretarias, estudiantes, burócratas, niños. Llegarán en automóvil, en Metro, a pie o en bicicleta. Una segunda observación le hará percatarse de que todos ellos tienen una meta común: presenciar los encuentros de lucha libre.

El espectáculo comienza desde el momento mismo de la llegada a las puertas de la Arena. El colorido es común denominador de esta fiesta, el rojo jitomate de las tortas de 2.50 será el rojo de la sangre que derrama algún gladiador en el ring esta noche. Las máscaras, símbolos de la fuerza, el arrojo y la valentía son perfectos talismanes que le dotarán de lo necesario para hacer frente al rival más peligroso. Según el gusto y la tendencia se convertirá usted en el caballeroso y legendario Santo, en el justiciero y misterioso Tinieblas, pero si ha escogido el otro bando, será el irreverente y anárquico Pierrot o el tenebroso Gárgola. Sea cual sea el bando de su elección, ahora está usted preparado y completo para entrar a un mundo del que formará parte durante dos horas.

Una vez en el interior, la desbordante gama de colores, luces, expresiones y gestos lo integrarán a un colectivo que busca su purificación por medio del sacrificio humano. Allí, en el



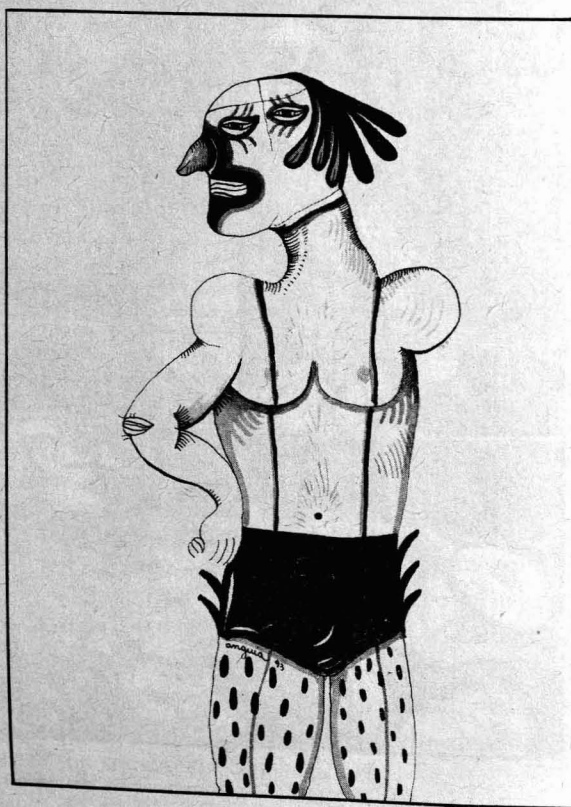
centro del escenario, se encuentra la piedra sacrificial representada por un moderno ring. A los lados, el ente colectivo, clamando por justicia o por el triunfo del instinto sobre la razón. De pronto se escucha la música guerrera que identifica a cada gladiador. Ahora la pasión es desbordante. Luces multicolores iluminan la entrada de los contendientes. Por ahí vienen los técnicos, representantes de la justicia, la limpieza y, a veces, la ingenuidad. La leyenda hecha realidad. El Hijo del Santo, el nacionalista y folclórico Rayo de Jalisco Jr. y el musculoso y prototípico Konan. Suenan los vivas, las porras, los albures, las palabras fuertes pero sabrosas que al soltarlas es como abrir la válvula de escape de una olla de presión: la sal y la pimienta de un guiso picante que está a punto de quedar cocinado. De un rincón tenebroso verá usted surgir a los rudos, personajes representativos del instinto y la pasión desenfrenada, expresando su desprecio a quienes no hacen causa con ellos; son la hirviente sangre que cargan las venas y arterias que comunican con el corazón de la arena: fluyen enervantes entre mentadas de madre y no pocos vivas. La multitud ha tomado partido. Una mujer embarazada acaba de darle un manazo al rudo que pasaba frente a ella. Un hombre explica a su hijo la investidura del Santo y una muchacha suspira por el Konan, sintiendo el fuerte abrazo de un hombre como él.

Ahora todos están en el ring. La blancura de sus vestimentas contrasta con la naturaleza de sus intenciones y así el Médico Asesino cura de tristeza a un humilde adolescente que lo mira como a un dios, mientras que la impresionante Parca lanza alientos de muerte al público, ante pases de magia negra que Black Magic esparce por todo el ring.

De pronto también usted se halla en el ring. Desde la tercera cuerda se lanzará en pos de la gloria, se envolverá en la maraña de llaves, contrallaves, candados; alcanzará la santidad al son de un mariachi jalisciense y se sentirá indómito guerrero al lado de Konan. Entre olores de brea y sudor romperá el hechizo de la magia negra al aplicar una rana a un médico que no cura y que además es asesino. Con sus poderes prestados alcanzará alturas insospechadas, hasta sentir el poder que ejerce una ineludible Parca que le enseñará el camino de regreso a su butaca.

Pasada la emoción, volverá usted a ser el mismo. Por lo menos hasta el viernes próximo. Soñará con el momento en el que el réferi-sacerdote haya sacralizado el duelo levantándole el brazo y la mano y declarándolo vencedor.

Una vez afuera sabrá usted que la lucha no ha terminado y que la que habrá de librar en el exterior es sin límite de tiempo. ♦



Secretos de la escenografía

La primera obra para la que diseñé una escenografía fue de danza: *La madrugada del panadero*. Entré a trabajar a Bellas Artes como discípulo de Julio Prieto. Un grupo de personas tomábamos clase con él. Las temporadas de danza, las presentaciones de aquella época no llevaban nombre ni número. Se organizaban esporádicamente. Yo ingresé en Bellas Artes en enero de 1949 y al finalizar el año se preparó la temporada. Tomaban parte Guillermina Bravo, Amalia Hernández, Gloria Mestre, Raquel Gutiérrez, Rosa Reyna y, desde luego, Ana Mérida. Como eran muchas las obras que estaban ensayando y todas ellas cortas —de cinco, siete o doce minutos—, Julio las repartió entre sus alumnos de diseño: un grupo de cinco. A mí me tocó *La madrugada del panadero*. Julio hizo los diseños para *Don Juan*, una coreografía de Guillermo Keys y a Graciela Castillo le tocó algo con Gloria Mestre y los hermanos Silva.

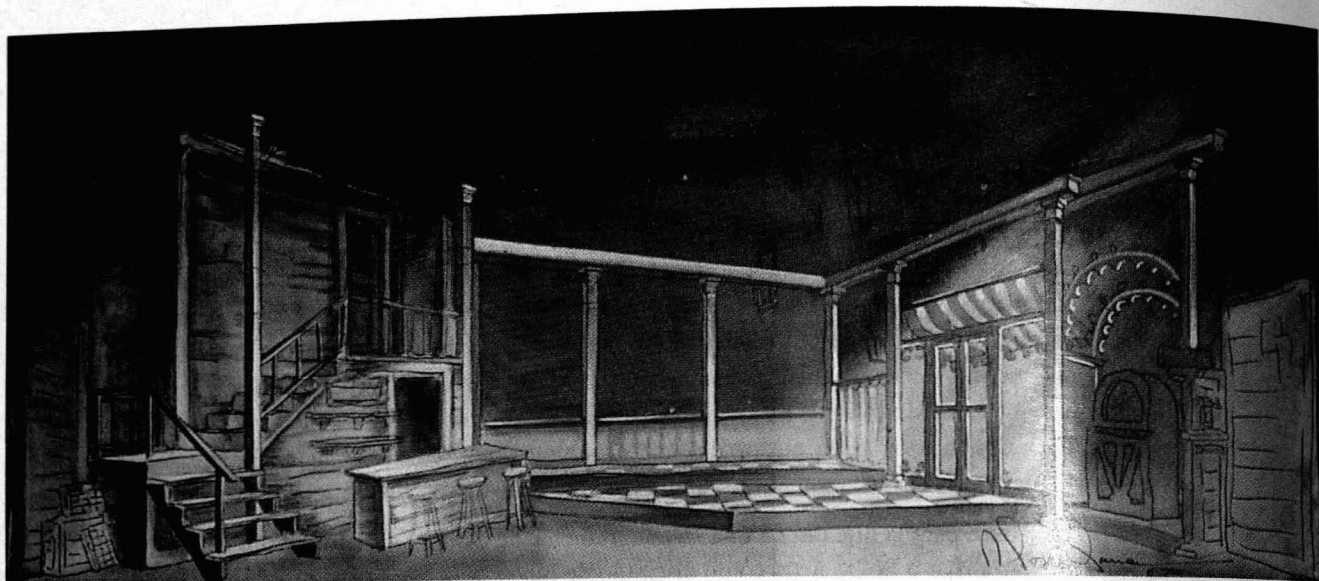
La danza da mucho para interesarse por los problemas de la escenografía. Los diseños del vestuario tienen que ser completamente funcionales, permitir que los cuerpos se sientan a gusto en el escenario. Para *La madrugada...* diseñé algo bastante moderno y le gustó a Raquel Gutiérrez. Fue una temporada que salió bien porque todos los bailarines cooperaron. Como había más mujeres que hombres, como había principalmente mujeres, entonces ellas desempeñaban papeles de varones. Había majos y creo que hasta el panadero lo llegó a desempeñar Rosa Reyna.

El resultado de esta y otras temporadas fue bueno porque el Instituto Nacional de Bellas Artes estaba recién creado (1946) y Carlos Chávez trabajaba en equipo. Estaban Julio Prieto, Fernando Gamboa como parte de su equipo. Chávez convocaba a reuniones semanales y se llegaban a tener criterios unificados sobre la organización de todas las actividades. El maestro Luis Sandi estaba encargado de buena parte de las actividades musicales.

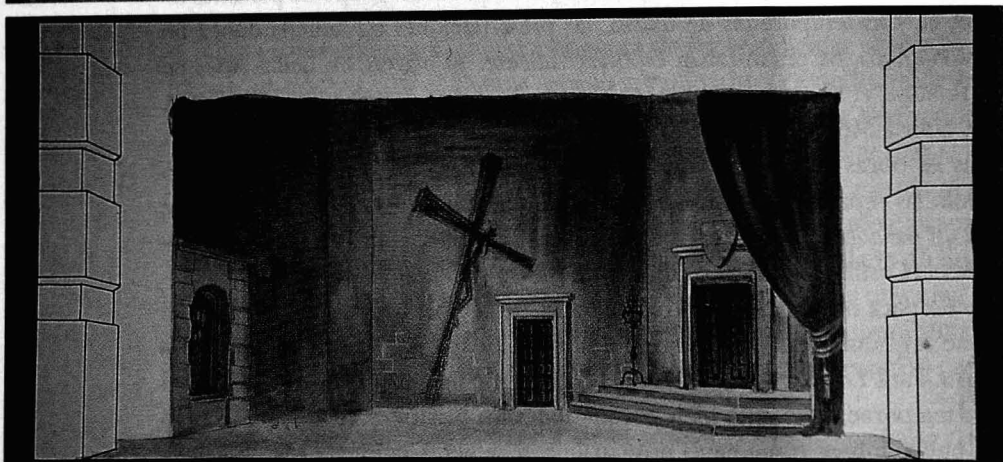
Fue muy bueno foguearse en los diseños para danza. El diseño escenográfico es una especialidad notable. Hay pintores que incursionan en la escenografía pero tienen ideas magníficas e irrealizables. Los diseños de Tamayo para *La luna y el venado* fueron preciosos pero irrealizables en algunos detalles. Me acuerdo que se logró hacer el laguito pero una enorme luna sobre la cabeza de Ana Mérida no, ya que ella no podía maniobrar, no podía bailar. El diseño, sin embargo, es un dibujo, es un Tamayo notable. Todo está en tonos grises, menos el cazador, que está ideado en rojo.

Yo tuve muy buenos comentarios en aquella temporada porque mis cosas tenían carácter. Me concentraba en los diseños y para eso había entrado al taller del maestro Julio Prieto. Fue una gran experiencia que curiosamente hizo que me quedara en Bellas Artes. Sucede que Julio le pidió a Salvador Novo que me permitiera ir en las tardes para dibujar sus diseños, para dibujar lo que de las manos de Prieto eran bocetos. Para él era más fácil hacer una especie de garabato, poner las distancias, hacer bocetos que después yo llevaba a un dibujo más acabado y comprensible. Trabajé muchísimos, gratos años con Julio y de él aprendí muchísimas cosas.

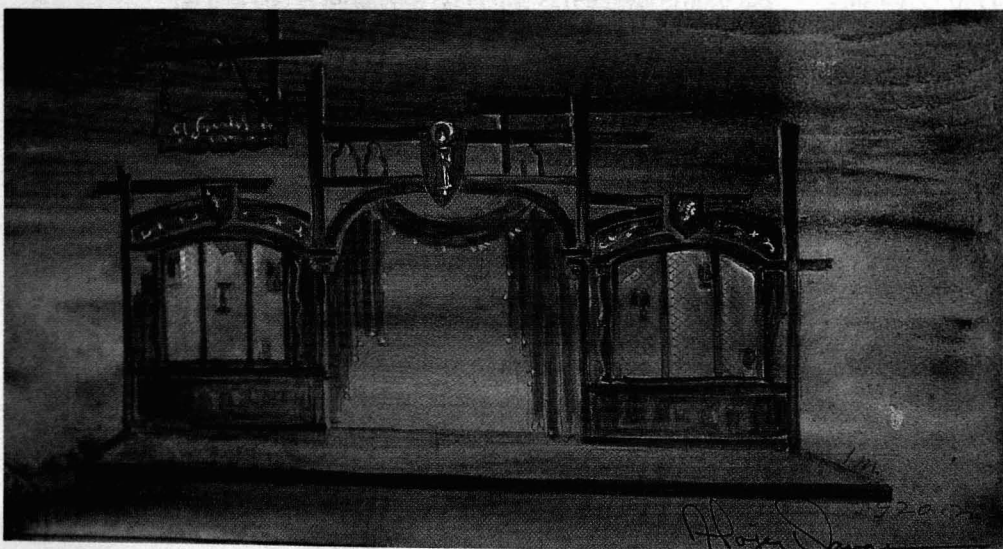
El curso fue un invento de Julio Prieto, quien a su vez había trabajado con Julio Castellanos y consideraba que, por ser autodidacta, podía transmitir sus conocimientos a jóvenes escenógrafos. Pensaba que el escenógrafo debía empaparse de los aspectos técnicos aunque conservara su capacidad de diseño, su sensibilidad de artista creador. Decía que debían surgir técnicos, especialistas en escenografía. Julio Prieto tenía ya la experiencia del grabador, del arquitecto.



Las cosas simples



Juana en la hoguera, 1a. versión



La doncella Urapuru

Tenía un concepto del espacio totalmente distinto al de los que hacían escenografía por aquel tiempo. Concebía los diseños bidimensionalmente y eludió la idea de los telones pintados que habían sido utilizados justo anteriormente. Rompió con todo eso. Julio tenía el don y podríamos decir la obsesión del volumen. Cuando platicábamos en los cafés, en los restaurantes, a la par de la conversación jugaba con los migajones. Hacía cubos y cilindros. Los colocaba sobre la mesa y "arreglaba" los diminutos espacios que todavía contenían los utensilios de la merienda. Creo que el volumen, los objetos y figuras con dimensiones volumétricas es una constante en su obra, incluso en sus escenografías.

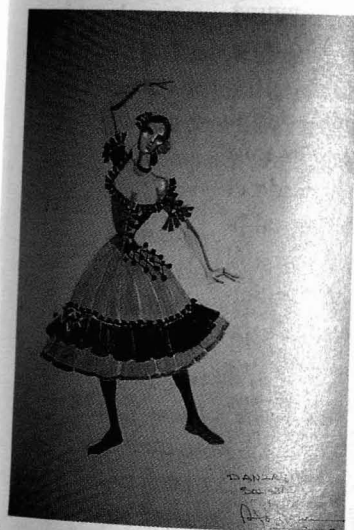
La influencia de Prieto en mí se fue alejando paulatinamente, con la experiencia. Mis cosas siempre fueron más aladas, más ligeras, precisamente porque diseñé muchas obras para danza.



La casa de Bernarda Alba



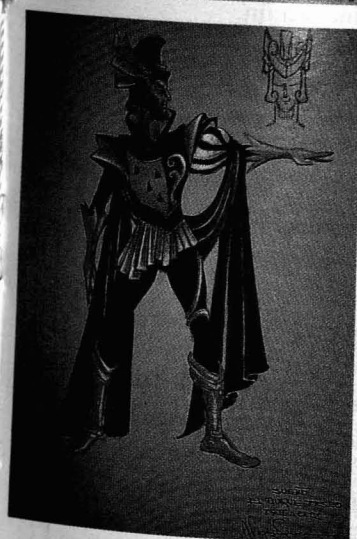
5 interludios de mar, ballet



Danzas españolas



Panorama desde el puente



Sueño de una noche de verano

Los bailarines, las coreógrafas me preferían porque buscaba diseños funcionales, aéreos, que armonizaran con la naturaleza misma de este arte. Trabajar con los artistas de la danza me sirvió por dos razones. Primero, porque adquirí mi propia capacidad y mi propio estilo de diseño, alejado del de Prieto. Segundo, porque me obligó a aprender a utilizar los elementos en su mínima expresión. Mientras Julio diseñaba y construía un barco completo para el escenario —obra de ópera o de teatro—, yo buscaba la mínima expresión, jalar los sentidos del espectador hacia los movimientos del cuerpo. Más tarde, cuando empecé a hacer diseños para ópera, poseía ya un modo de trabajo. Buscaba evitar los cambios en la escenografía porque el ritmo o *tempo* de la danza agilizaba mis conceptos para las otras artes del espectáculo.

Poco después se hizo una especie de concurso para construir los diseños escenográficos de *Rosalba y los llaveros*, de Emilio Carballido. Junto con Sergio Magaña, Carballido era el joven

dramaturgo talentoso. Su obra era más bien realista y puse todos los muebles y los detalles que él indicaba en el texto. Creo que gané porque mis dibujitos estaban más claros. Pero esta experiencia me permitió entrar de lleno al teatro, actividad que no sólo se ocupaba de los clásicos —Salvador Novo, incansable, montaba o hacía montar obras de todo tipo, incluyendo una adaptación del *Quijote* que él escribió para niños— sino que tenía muchas aventuras experimentales. Surgían entonces Lola Bravo y Hebert Darién. Por allí me llamaron alguna vez para una obra que se montaba en un garage y yo diseñé todo con trapos viejos colgados. Fue un éxito. Me doy cuenta, entonces, de que podía trabajar con el gran diseñador que era Julio Prieto y que se me permitía experimentar, buscar, con otros artistas. También comenzaba a trabajar David Antón aunque se hallaba en otro ámbito.

Pero también aprendí porque literalmente comencé a vivir en el Palacio de Bellas Artes. Cuando vino el American Ballet Theatre Chagall lo acompañó, ya que él era el escenógrafo. Julio Castellanos también diseñó para la compañía y como estrenaron algunas obras en México se fueron a Tlaxcala a comprar las telas para los distintos vestuarios. Todo se hizo aquí porque descubrieron los directivos que en México todo les salía más barato.

Aunque la Ópera Nacional era una compañía aparte, no pertenecía a Bellas Artes me llamaron una vez para diseñar algo para *La Traviata*. Iba a ser interpretada por María Callas. En aquella época no había tiempo para hacer las grandes cosas. Me dijeron que necesitaban una gran escalinata y una serie de cortinas. Puse muchas reatas y llevaron muchas flores. La Callas, vestida de blanco, bajaba cantando por una escalera también blanca. Sin embargo, en el segundo acto salía vestida con unos ropajes enormes con crinolina de doble dimensión para que la Callas no se viera gorda y grandota. Creo que la crinolina era tres veces más grande de lo normal. En fin, no podíamos empezar el segundo acto porque la artista no cabía por la puerta y hubo que serrucharla en lo alto, antes de la escalera. ¿Alguien lo notó? De ninguna manera. Todo el público escuchaba atento, embelesado y nadie se percató de que la puerta estuviera cortada.

La escenografía que hice para *El chueco*, la coreografía de Guillermo Keys tiene para mí una gran significación porque por primera vez trabajé una obra de danza con un argumento bien estructurado y un tema concebido y tratado con gran claridad. Creo que aún guardo el texto del argumento con tachones y todo. Trabajamos al unísono Keys, yo y Miguel Bernal Jiménez, quien compuso música especial para la obra. Detrás de todos nosotros estaba el apoyo de Miguel Covarrubias quien fomentaba la creatividad y el trabajo conjunto. Guillermo Keys quiso hacer algo con el tema de los niños de barriada, los niños callejeros. Se inspiró en un muchachito parapléjico que rondaba por el barrio de La Villa. El ambiente fue captado en toda su magnitud: procesiones, cirqueros, saltimbanquis, baboletas, tragafuegos. Perritos que bailaban y que tocaban la corneta. Nos íbamos a La Villa y tomábamos nota. Aquí sí apliqué una gran imaginación porque había muchos elementos aprovechables. Las casas se transformaban en telarañas porque el muchacho sueña y se levanta a bailar. La idea es pionera porque se trata de un tema mexicano metropolitano, netamente ciudadano. En fin, *El chueco* constituyó una gran experiencia creativa porque en los espacios que diseñé los bailarines se sintieron a gusto pues estaban concebidos desde el principio, desde que ellos, como personajes, estaban siendo concebidos también. Los diseños no podían ser de otra obra. Con las escenografías ocurre lo mismo que con las caras que reciben cirugía plástica. Una cara larga, o fea, gruesa o lo que sea, posee su propia armonía. Todo concuerda. Entonces, si tú le quitas un pedazo, deja de existir, cambia para mal. Los espacios de la escenografía y todos los demás elementos deben ser "tratados" en conjunto, concebidos desde el principio, para una obra determinada. Si empiezas a adaptar detalles o elementos cuando ya está concebida, montada, hecha, entonces comienzas a cambiar, a alterar aquello que ya tenía una personalidad. El escenógrafo generalmente se apoya en un solo elemento clave que apoya a su vez al bailarín, al actor. En *El chueco* mi elemento fue la perspectiva. La podría haber exagerado pero el concepto sobre el protagonista era de pequeñez, de limitación: el pequeño bailarín era tímido y limitado. Hay una equivalencia entre lo que uno, como escenógrafo, manipula en el escenario, y la "representatividad" del personaje o de los personajes. Claro, puede uno buscar los contrastes, pero aun éstos estarán en relación directa con el sentido de la obra, con el sentido que le dio el director de escena o el coreógrafo. ◇

Miguel González Gerth

Telenémesis

A Verónica Castro

Entre el ir y el venir de primaveras,
cuando los cuatro vientos se destejen
de su red marina,
más allá del cerner del horizonte,
el movimiento de la vida va aclarándose
en la implacable madrugada de tus ojos:
inaccesible al paladar, al olfato y aun al tacto,
una mirada solamente que se acopla
a una voz risueña en el fanal
con el que yo te veo sin que me veas,
sin que siquiera me hayas visto
en el silente abismo del destiempo,
campo de luz filtrada por la lejanía,
paraíso de señales contrapuestas
en un espacio augural de fantasía.

Sí, tus ojos
cual terciopelo de atigrada noche guardan
los tintes y matices de íris perdidos,
llamean con flecos de llamadas inconscientes
—enviadas sin duda en circunstancias
muy ajenas a mi grávida existencia—
y nunca proyectadas hacia mí:
hacia mi yo cautivo —como el de tantos otros—
que hoy ansía de modo declarado
tu mirar de medusa victoriosa
sobre un perseo inerme y desolado.

Las vibraciones que vencen la distancia
convergen en un rayo anochecido
y violan códigos de amor humano:
inadmisible también resulta el acto
de asir por las astillas de un fracaso
—agujas ya clavadas en materia viva—
tu imagen de cándida lujuria,
igual a un trompo
que en su hipnótico ejercicio
me adormece y a la vez me excita.
Entonces reconozco el ángulo sombrío
donde refractas todo el universo,
como medida del reflejo inexorable

que descompone sentimientos afincados
en la hondura juvenil de mi entereza.

Mas ¿cómo responder a esa figura
puesta en órbita por una ciencia acrisolada
como satélite de fuegos de artificio?
Y ¿cómo devolver la onda y elevar un grito
capaz de ser oído y quizá escuchado?
Si yo clamara ¿quién me atendería
entre las huestes proverbiales de la gloria?

Una devastación alada y serpentina,
demonio de un traspuesto mediodía,
desciende sobre mi íntimo albedrío.
Me hostigan tus pupilas increíbles
que aseguran el valor de los colores
desde un mar astronómico y brillante,
desde una hora innúmera y sin remordimiento,
en cuyo seno muerden los venenos
de la desesperación
como áspides de un trágico abandono,
de un desamparo ni siquiera imaginado,
carente de intención y de propósito
pero eficaz en su tormento melancólico
que miro y siento:
necio vigía de luces espectrales
que en su vigilia vigila
su vivida muerte
y la trueca en dialéctica sin tesis,
en fetiche inválido amasado
por un conjurador
de sueños tecniformes y febriles.

¿Qué fue de aquellos frágiles abriles
que nunca compartimos, Némesis,
diosa que vuela por el mundo
montada sobre un grifo electrizado?

Ariadna, Doña Marina, Mariana, Angelina y Dido:
hoy pago las infamias de mis émulo antiguos.
Entre clarines sordos que anuncian mis castigos,
heme aquí solo y postrado, ante Némesis rendido. ◇

Dolores del Río

Del centro de la noche surge el rostro de Dolores del Río. No se trata de una noche intensa, ni cerrada; más bien es un tiempo que linda con el atardecer, tibiamente, porque la vida así lo ha decidido apoyada en un grupo de nubes como también, descalza, la tierra, al advertirla, convierte su color en la sombra que le dan los manglares; o el calor de Durango, con alacranes que por envidia a sí mismos se matan. Tal vez a distancia se deje oír la salpicadura de las olas del mar mientras el aire, disuelto en naderías, es el espejo donde Dolores se contempla y se pone el disfraz que asoma cerrándose la puerta.

Por un momento se abre: la cabeza es azul. En ella reposa una guirnalda de tulipanes que respetan la frente, cuyo horizonte cuidadosamente se apoya lejos, muy lejos: a los viajeros habría que preguntarles si es alguien en verdad o si la inventaron para darnos, de la belleza, una lección. Allí mismo, en la frente, la memoria esconde páginas renovadas siempre por tenaces, por incansables, pues Dolores del Río ha nacido para triunfar. ¿Pero quién es esta mujer de trenzas recogidas en una especie de clausura donde el rostro se afirma? ¿Quién es la que vio el sol cuando el Carnero atraviesa los cielos y que por ello, simplemente por ello, tiene la cara oval, rítmico el rostro ante el propio misterio? Una llama interior respeta lo estatuario, sin embargo asombrado pues el espacio le devuelve los rasgos, ajenos a la vida, dejando, de sus huellas, una excusa famélica: por impensada inútil, por inútil perfecta.

En ese atardecer anochecido aparece un lunar —un diminuto punto de pimienta— que burlescamente rompe con la imagen puesto que la belleza es en sí un atropello que provoca la discordia, la ironía, el estupor. Y entonces ¿a qué exponer al tiempo el mentón, la nariz, detenidos en el campo de lo incomprensible? ¿O será que tal rostro de lado hace a la muerte que ronda por allí deseando que la piel pronto desaparezca para que la calavera, deslumbrante, emerja como el cráneo maya de cristal de roca, como el azteca de diseño celeste?

Otras cosas se advierten: las orejas, idénticas a rosas de Xavier Villaurrutia; los pómulos nocturnos alargados hasta finalizar junto a las cejas; la boca sin dolor, vertido suavemente el granate en los labios, finos como un lápiz, desnudos como los tallos de clavel; la nuca, ábside que circunda el resto de un cuerpo y unas manos que reman en silencio, en tinieblas también, pues la luz se ocultó y el azul de la cara es ahora un tono anudado a los huesos.

Ahora llegan las lluvias, el volver a la cama, el apagar la lámpara; el hacer, a escondidas —con galanes remotos— el amor. Con el agua la figura de barro se deshace. Pero es tiempo, ya, de saber que del retrato mismo las manos se deslizan para tomar la máscara, única que sin rostro, en Dolores se asoma a la verdad. ◇

"Los empeños", San Ángel, abril de 1993



Pang Salvador
Parronsment
H. Hores

Por un teatro teatral y libertario

La gente puede ver ahora que el ideal anarquista es lo que más se acerca a la ideología de izquierda en estos momentos.

Judith Malina: Living Theater;
entrevista, 1992.

—¿Por qué pintas así ese hipopótamo si los hipopótamos no son morados con pintas amarillas?

—Pues porque éste no es un hipopótamo, sino el dibujo de un hipopótamo.

Conversación con mi hijo Damián
cuando tenía seis años.

• Por qué hacer teatro? ¿Qué pretendemos al hacerlo? ¿Tiene el arte una razón utilitaria? ¿Sirve para algo? Primeramente me atrevería a decir, para empezar, que no pretendo enseñar a nadie nada en absoluto (quizás, en ocasiones, comunicar algo que tal vez algún espectador no sabe; pero sólo como transmitir un dato), sin ninguna actitud didáctica. No pretendo educar. Nunca me lo he propuesto. Si en última instancia esa característica se diera, espero que sea por mi propio compromiso vital. No pretendo hacer un teatro "comprometido" (me suena demasiado cursi) ni "concientizar" ni nada de esas patrañas que utilizan o subutilizan al teatro y lo constriñen y degradan. El teatro, el arte, no es un instrumento para servir a nadie como no sea a sí mismo. Ya lo he manifestado algunas veces: el teatro, el arte, el humor, es eminentemente subversivo. Subvertir los falsos valores sexuales, económicos, sociales. Atacar, criticar, reír de lo que pretende anquilosarse (o está ya anquilosado) y volverse un mecanismo de control y barrera, para obtener la Victoria sobre todo lo que se opone a la emancipación del espíritu, como decía Bretón, cuya primera condición indispensable es la liberación del hombre. Es un acto natural de rebeldía contra todo autoritarismo, contra toda imposición, contra todo elitismo. El teatro es, para mí, fundamentalmente, una expresión *lúdica* (que no *lúdica*). Un acto divertido, gozoso, en el sentido brechtiano. Es un acto eminentemente libertario, anarquista (de *a*, sin y *arkheim*, mandar, es decir, sin alguien que mande y otro que obedezca sin haber participado en la decisión). Creo en el hombre como un ser que se autogestiona por convencimiento. Es decir, un ser libre pero no para ganar dinero explotando a

los demás, para comprar y vender, para discriminar, para robar y dominar. No creo en la libertad *de*, sino en la libertad *para*. La libertad es una responsabilidad y, citando a Octavio Paz, entiendo ahora que la libertad "es la elección de la necesidad". Creo en la autoridad, la respeto y admiro por su sapiencia, por el esfuerzo de aquél que coordina las necesidades colectivas (todo lo contrario del autoritarismo egocéntrico e impositivo o representativo de los deseos elitistas o, simplemente, económico).

El anarquismo es una corriente del pensamiento y la acción que los señores del poder y sus medios de comunicación se han encargado de desprestigiar al igual que al socialismo. Máxime ahora que las cabezas de Marx y Lenin ruedan por el suelo y el pueblo ruso vota por pasar de una sumisión a otra. Anarquía se asocia con desorden, con caos, con irresponsabilidad, con infantilismo y mucho de esto tiene que ver con una tendencia anarquista basada en la acción directa, asociada con una forma de terrorismo.

El anarquismo en sus múltiples variantes (anarco comunistas, anarco sindicalistas, etc.), ha evolucionado gracias a la experiencia adquirida durante los acontecimientos vividos por la humanidad desde la guerra civil española a la fecha. Las propuestas socialistas originarias y las del Mijail Bakunin son idénticas, sólo difieren en sus métodos.

Leyendo recientemente los planteamientos de los años sesenta del libro de Julian Beck, creador del Living Theater, y las ideas de su compañera Judith Malina, me doy cuenta de la impresión que me causó el libro por aquellos años, por su compromiso con la realidad y la influencia que su posición personal, política y libertaria dejó en mi persona; por su actitud pacifista, anarquista, humanista, comunitaria, no competitiva, etc. El teatro que hemos conformado creo que tiene que ver mucho con un anarquismo maduro, que considera el conseso, la adulta concertación social, la pluralidad, la participación democrática, como la única vía de acceso a la liberación económica y social del hombre.

Sigo concibiendo la liberación de la clase trabajadora como producto de la clase trabajadora misma. Y del hombre, como producto del hombre mismo. Detesto la idea de mesianismo y redención en todas sus aceptaciones. Sin embargo, creo que hago un teatro ideológicamente cristiano

en cuanto humanista; casi podría decir que religioso, aunque sin un dios dominante, enajenante, sustituto de un padre freudiano al que puede pedirse o autosometerse cada quien y excelente pretexto para la dominación clasista.

En otro orden de cosas, el teatro que tanto yo como mis compañeros representamos no tiene ninguna pretensión de trascendencia. Es esencialmente teatral y por lo tanto efímero. No me ha interesado especialmente publicar mis obras. De broma digo que yo escribo un teatro "Kleenex", es decir, desechable, que cumple su función emergente (como lo llamaba Julian Beck) y se desecha para crear algo nuevo. También por ello me he negado a "reponer" mis obras. Lo considero un engolosinamiento egocéntrico o una actitud meramente comercial y ninguna de ambas cosas me interesa. A menos, claro, que pudiera tener vigencia en el momento de la reposición, con todos los cambios necesarios para actualizar la obra. Regularmente comparo al teatro con una plática de amigos en un café; por ello considero que el teatro no podrá ser desplazado por el cine o la televisión. Porque aun cuando la segunda tiene en ocasiones el carácter efímero en el cual actor y espectador ocupan un lugar en el tiempo, no existe el contacto directo: la presencia ante la presencia. Para mí el teatro teatral no tiene más trascendencia que la que puede alcanzar esa plática, el comentario (inevitablemente unilateral) de un hecho o serie de hechos que tiene que ver con ambos. La trascendencia de la comunicación de ser vivo a ser vivo. Para decirlo en términos más sencillos, no pretendo dejarme atrapar intrascendentemente por el *devenir histórico* sino que al ser historia y trascender sólo en el ser, dejo en ese momento de ser historia para trascender sin las inmundicias pretenciosas de lo eterno, ¿me entiendes?

Al ser primordialmente teatral, nuestro teatro no tiene por lo tanto preocupaciones literarias, en tal caso fonéticas; sólo pretende la comunicación en el momento. Estas características de irrepetibilidad teatral nos llevan inevitablemente a la improvisación, la cual permite seguir un impulso en un momento determinado y cambiar el texto sin alterar su sentido, por el mero impulso o por la participación del público; ya sea por su estado de ánimo o por su efectiva participación (un grito, un estornudo, el llanto de un niño). Los comentarios improvisados hacen cada representación única. Además de depender del público, dependen también de los acontecimientos, por ello es común, en ciertas partes precisas de la obra (similares al calderón de la música y en especial del jazz), comentar algo sobre los hechos recientes que tienen que ver con la problemática planteada. Partiendo de la base de que no estamos representando la vida tal y como es (como lo pretende el teatro naturalista) sino que estamos en el teatro, en un teatro, no importan demasiado las equivocaciones; no estamos engañando a nadie. No es por ello de extrañar que Cuauhtémoc o Cristóbal Colón calcen tenis; por el contrario, esto hace evidente que se trata de una representación; de una convención teatral, por lo que pueden cambiarse las circunstancias en cualquier momento.



Hacemos a cada momento evidente que los personajes, aun históricos, no son reales, sino que son meros símbolos que nos permiten hablar, comentar, analizar los asuntos que estamos, el público y nosotros, viviendo en ese momento. Debeamos representar un teatro del presente. No nos interesa un teatro de museo. En lo particular lo considero valioso y me parece importante que se dediquen a él pero prefiero el teatro que aun cuando utiliza obras del pasado, plantea problemas vigentes.

Cierto es que nuestro teatro requiere de una información cuando menos periodística, ya que comentamos lo acontecido a veces en el mismo día (independientemente del planteamiento más general que hace la obra en sí) de la representación. Sin embargo, suscitamos la conversación (le llamo así aunque sólo uno hable y el otro escuche porque el fenómeno teatral es una relación entre público y actor en la cual ambos están recibiendo y percibiendo ese fenómeno común); pretendemos que la temática siempre tenga que ver con la falta de participación de las mayorías en las decisiones que les conciernen. Aspiramos a la democracia en la comunicación. Como en los tiempos de la dictadura porfirista, los teatros pertenecían a opulentos señores, por lo que las propuestas de esos teatros tenían un enfoque necesariamente clasista. Villa y Zapata eran sus blancos y para ellos no eran sino asesinos y bandoleros. En la actualidad sucede algo similar. Es por ello que precisamos de espacios especiales (generalmente universitarios, culturales o, a veces, aun estatales) para poder hablar de las mayorías desempleadas, de la represión, la manipulación y la explotación. Sin embargo no es una lección para que "las masas" aprendan lo que les decimos. Pretendemos expresarnos no *para*, sino *desde* esas mayorías, con los puntos de vista de ellos y tratar de ser, en cierta forma, la voz de quienes, por el momento, no pueden tenerla.

Es justamente por ello que nuestra forma de ser tiene un fuerte carácter popular; tratamos de redescubrir y de revalorar lo que es o ha sido despreciado por popular y cotidiano

(canciones, personajes, música, dichos, formas de hablar, de ser y de actuar). Esta búsqueda nos llevó inevitablemente a la historia, a la infancia.

La carpa era popular. Representaba a los tipos de la calle, mientras que el teatro era afrancesado o español (al grado de pronunciar las "ces" y "zetas"). No es sino hasta el Teatro de Revista cuando se pasa "revista" precisamente a los acontecimientos nacionales. En un tiempo supuse que nuestro teatro tenía una influencia de la carpa de los años cuarenta o anteriores, a la cual ni siquiera conocí, salvo por sus referencias a través de los cómicos del Teatro de Variedad, el cual sí viví plenamente en mi infancia. Los *sketches* políticos de "Palillo", los de "Tin Tan" y las películas de Manuel Medel y "Cantinflas" en sus primeras apariciones me conformaron indiscutiblemente. Igualmente fueron sellos inolvidables en mi memoria las actuaciones de Charles Chaplin y todos los cómicos del cine mudo, las que en un momento me decidieron a dedicarme plenamente al estudio de la mímica. A la maravilla de los Hermanos Marx, incluido Karl, los conocí más grande (*I'm againsted!*), pero igualmente fui marcado por su pensamiento y por su humor anarquista (el lema auténticamente revolucionario es "¡Ningún gobierno!", Marx a Engels, 8 agosto 1851). Estos dos elementos, el humor, el ser nacional y los cómicos y pensadores universales me enseñaron que el arte, el humor y las ideas son históricas e internacionales, es decir, son de todos por lo que no existen ideas exóticas sino que nos nutrimos y conformamos de ellas como patrimonio universal.

Desde un punto de vista individual creemos en el yo, no como un ser egocéntrico apartado de su contexto social sino como motivo de afirmación y orgullo. Creemos en el punto de vista particular y único del artista, no en su sometimiento a nombre de las causas religiosas o sociales; a menos que sea, ese yo, quien delimite su acción por comprensión y entendimiento de las necesidades colectivas. No creemos en la masa homogeneizada, despersonalizada, clientelizada por la enajenación sino que concebimos la acción colectiva como una unión, lúcida y libre, de voluntades. Una unificación de individualidades.

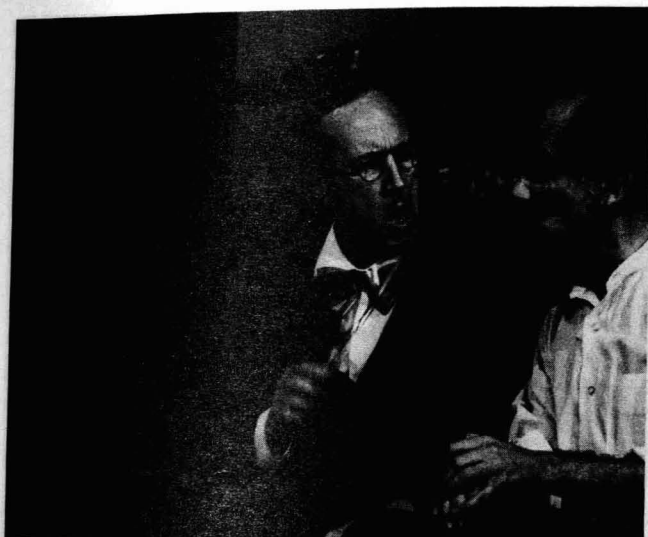
Si creo en mí como individuo, esto me lleva, inevitablemente, al nacionalismo. Al individualismo como país, antítesis de la regionalización económica. No entendemos el nacionalismo como un señalamiento divino o como un enquistado provinciano sino como una forma de ser y de pensar que tiene el derecho a expresarse, a unirse cuando así lo considere, con una concepción universal pero autodeterminada. Por ello creemos en el concepto de Nación y profesamos un teatro nacionalista. Que respete e investigue nuestra manera particular de ver, entender y sentir. Creemos en la idiosincrasia, en nuestro ser histórico. No creemos que el dios del comercio (nueva deidad mesiánica) venga a resolver los problemas de la enajenación, del hambre, de la ignorancia. Creemos en el alma nacional, que precisamente en su interiorización profunda, sin solemnidad, llega a tocarse, por íntima, con el ser universal del hombre.

Hacemos humor, primero, porque es muy divertido, después porque nos aleja del sentimentalismo (que no de los sentimientos) y de la solemnidad que ya en los discursos políticos suficientemente padecemos. También porque el humor es, decía alguna vez, lo contrario de la violencia o, al menos, de la violencia menos violenta. Yo diría que es una crítica amorosa y amarga. Hemos tomado el humor y (el arte) el teatro porque son pacíficamente subversivos. Porque creemos en la paz. En la transición pacífica. Por ello hemos tomado el arte y la política. De lo contrario, tomaríamos las armas (a las que conduce la desesperación y la impotencia). El teatro (el arte) es el arma menos violenta pero no por ello menos agresiva. Por ello profesamos el teatro de guerrilla, donde nuestros obuses, cuando dan en el blanco, producen la explosión de la carcajada. Nuestra arma mortal es la crítica mordaz, la mala leche y nuestro enemigo es el autoritarismo del poder y su policía, la censura. Estamos con la historia por amor y determinación pero luchamos contra la deificación del pasado, que manipulado por el autoritarismo y sus intereses, lo santifica para impedirnos valorar el presente y nos impide existir. Estamos contra la censura. Contra ese control de las mentes que pretende mantenernos eternamente adolescentes y nos impide madurar. Por ello nuestro humor y nuestro teatro pretende utilizar toda la gama del lenguaje (deseamos emular el paradigma de Cervantes), habla con pudor pero con malicia, sinónimo de inteligencia, del sexo (añoramos "aquellos tiempos en que la política era limpia y el sexo sucio"), por ello el doble sentido y el albur. Odiamos a muerte esa mísera expresión de la pornografía que se hace llamar "teatro para familias".

El humor tiene su ética propia. La obra teatral es un acto comunitario que se da en el contexto de una moral colectiva; también es una búsqueda de salud mental. La hacemos para expresar algo y en ello se produce un fenómeno de convivencia y de crítica colectiva, en el cual, el intercambio de opiniones, de críticas, nos va conformando, mediante esa educación moral, una conducta. La crítica a los abusos, a las dependencias, a los infantilismos, al egoísmo, produce un ambiente humorístico, lleno de alegría y jugueteo. Casi diría que a los camerinos llegamos a reírnos *con* y *de* la crítica a la conducta de nuestros amigos y a comentar sobre los problemas políticos y personales.

No entendemos la moralidad como una limitación de la libertad por conceptos establecidos, sino como un código de conducta que perfecciona nuestras relaciones y que abre nuestros entendimientos. Es, me atrevería a decir, una de las funciones esenciales del teatro y del arte. Abrir (a los demás y a sí mismo) las mentes para una más amplia concepción del mundo.

Hay una mística del oficio del cómico. Conversamos profusamente sobre las técnicas, los conceptos y mecanismos de la risa. Hablamos de la sabiduría del humor y por sobre todo admiramos y respetamos enormemente el talento natural. Sabemos, y lo practicamos, que siempre se aprende de



él. Los jóvenes investigan sobre la sabiduría de los mayores y los experimentados conversamos con ellos de nuestros conocimientos y observamos con interés las capacidades de los jóvenes. Hay en nuestra convivencia algo de la mística del taller artesanal. Luchamos juntos contra el narcisismo y la egolatría. La risa es el mejor instrumento de nuestra conformación como cómicos y como hombres. Hay una alquimia cuasi religiosa en la relación de nosotros mismos con nuestro oficio. No es algo propositivo. Se da naturalmente. Es decir, hacemos teatro para transformarnos en otros, más adultos, mejores, más interesados en el mundo que nos rodea y, al relacionarnos con la comunidad en el fenómeno teatral, podamos transmitir espontáneamente esos cambios producidos en nosotros mismos. Esta podría decir que es una de las razones fundamentales de nuestra acción teatral.

En la anarquía, a diferencia de lo que nos han hecho creer, existen leyes y son rigurosas. En el teatro "comercial" humorístico (o no), existe, generalmente, una egocéntrica batalla, un exhibicionismo competitivo que no tiene más pretensiones que el "éxito" individualista sobre los demás. La competencia para ver quién es más chistoso que el otro o quién arranca más risas. Nosotros pretendemos un teatro que permite el lucimiento individual del solista pero hasta un límite preciso, que no olvida que el fin fundamental de la representación es una propuesta, una temática e incluso un planteamiento formal preciso, que no puede contradecirse o dejarse a la casualidad o a la libre interpretación (del espectador). Sino que, brechtianamente, entre todas las posibilidades del teatro, hemos elegido una que es la que pretendemos transmitir. Respecto a la vulgaridad, torpeza o falta de gracia de la improvisación, se descalifican solas por su poca calidad y por la crítica feroz pero amistosa de la colectividad.

Económicamente, hasta ahora, nos manejamos con una clara y colectiva comunicación de los ingresos. Nadie recibe sueldos, a menos que así lo exprese. Generalmente, una vez deducidos los gastos, lo restante lo repartimos no con un concepto igualitarista (reconocemos jerarquías laborales) sino por porcentajes que determinamos individualmente hasta llegar a un acuerdo. Practicamos la "Sociedad en par-

ticipación", mecanismo que no existe en nuestro *Código Civil*, pero que aprendí y que pusimos varias veces en práctica en el Sindicato de Actores Independientes, en donde existía una ley no escrita: la de no pretender alcanzar el "estrellato" para convertirnos en empresarios y así poder explotar a nuestros compañeros. También allí existía una actitud moral, económica, artística y de clase, no únicamente laboral.

En el mismo y en otro contexto existe siempre la libertad de contratarse y marcharse según las necesidades individuales. Siempre ha existido un periodo acordado para la sustitución. Procuramos no crear dependencias neuróticas. Si alguien decide irse, en ocasiones nos produce conflictos pero sabemos de la necesidad de la libertad de retirarse en el momento deseado, cumpliendo con las necesidades mínimas para que no sea destruida la obra colectiva, a la que defendemos como un valor por encima de las individualidades. Sin embargo, tratamos de evitar el chantaje, la dependencia y la "dominancia", que yo, en lo personal, tanto padecí en mis juventudes teatrales, de los directores neuróticos.

Nuestra risa casi nunca es gratuita. Procuramos que sea inteligente y con un contenido. Respetamos a Stanislavsky hasta el límite de nuestros intereses y el funcionamiento de nuestra obra que primordialmente no tiene personajes con antecedentes sino que son arquetipos y, las más de las veces, tienen funciones meramente teatrales. Hacer un teatro "teatral" significa que no son personajes ni situaciones reales las que representamos sino que somos *nosotros mismos* representando nuestros propios problemas. Stanislavsky revoluciona el teatro diderotiano y logra hacerlo más verdadero al agregar a los personajes las emociones prestadas de los propios actores. Agregó al teatro un elemento real. Los actores son reales y ahora las emociones de los personajes también lo son. Mi propuesta es indudablemente muy cercana a las del sagrado maestro, sólo que para nosotros no existe cuarta pared o la manejamos según nuestras necesidades. Stanislavsky nos dice: Yo no soy Napoleón (si lo pensara estaría loco), pero si yo fuera Napoleón, ¿cómo me comportaría? Por lo tanto uso mis propias emociones limitadas o enriquecidas por las características históricas o personales del Napoleón real. Nuestro teatro pretende dar un paso para aproximarnos más a la realidad. Así como la pintura es más pintura, no cuando pretende retratar fielmente la realidad, sino cuando utiliza sus propios medios y recursos.

Este Napoleón tiene poco que ver con el personaje que existió en la realidad histórica, no más allá que lo que el autor dramático pretende que lo sea. Sigue más sus propios intereses dramáticos y literarios. De ello deducimos que Napoleón sólo es un pretexto para representar en la escena lo que al autor le interesa. Es únicamente un mito, nada real sino teatral y por ello más real, que, si se encuentra en manos de un gran autor, expresa sentimientos e ideas que nos afectan a todos los seres humanos o por lo menos a una amplia gama de ellos.



Yo soy un actor real, situado en un escenario real, frente a espectadores reales, que en una representación dramática comenta a esos espectadores, involucrando sus propias emociones, un hecho interesante y que afecta a ambos, aquí y ahora. Por lo tanto ni yo soy Napoleón, ni le presto a Napoleón mis emociones ni me enoja como yo me enojaría frente a una situación vivida por Napoleón. Nuestra propuesta es que yo soy quien soy aquí y ahora, con mis características propias y Napoleón no es Napoleón sino un pretexto para que yo (o todos los participantes) comunique al público mis opiniones y sentires. No engaño a nadie haciéndole creer que eso que ve y escucha es Napoleón sino que le comento: este Napoleón (o Colón), es un pretexto para que, yo, el actor, les comunique a ustedes (con los elementos que me han proporcionado el autor y el director, el escenógrafo, etc.), un punto de vista, una opinión, una manera de ver el asunto que nos incumbe a ambos. Por tanto soy yo quien está hablando de sus propios problemas vivos y reales y son mi propia rabia, mi propia ironía, mi propio dolor, mi propia fuerza o debilidad las que te hablan de mi sufrimiento o alegrías ante determinados hechos. Además, me tropiezo, me equivoco, me olvido, corrijo. Se trata de un fenómeno más humano en el que no se pretende la soberbia de la perfección sino que la casualidad, el error e incluso la muerte son elemento central.

En lo personal no me interesa mandar como director, más bien, poner límites y orientar las intenciones dramáticas que propone el actor. Todas las propuestas son bien recibidas. Prefiero lograr el consenso después de, a veces, largas

discusiones a imponer mis criterios personales. Cuando llegamos a un embrollo insoluble en el cual parece no haber solución, por razones de tiempo, me veo en la necesidad de asumir la autoridad y resolver lo que considero prudente.

No me interesa tampoco especialmente la estética en sí, más allá de la que se produce casi naturalmente por el buen funcionamiento al servicio de las propuestas y a veces éstas son el resultado de un consenso común al igual que los temas. No es de extrañar por ello la participación colectiva en la conformación de los textos, en los que, generalmente, hasta ahora, doy la última palabra al respecto ya que asumo "el crédito", es decir, la responsabilidad de autor.

Todo empezó en el interés de llevar al teatro esa síntesis editorial de los caricaturistas. Nuestro teatro tiene mucho que ver con ello: fundamentalmente con Rius (Eduardo del Río) y su alegre, juguetona, sintética y estudiosa comunicación popular, con los moneros de *La Jornada*, de Naranjo y Helioflores, y su sensibilidad, su aguda observación política, precisa, de la problemática diaria con un punto de vista claramente humanista, democrático y popular.

¿Qué más podría decir de nuestra pretensión al hacer teatro, este teatro que intentamos? Que lo hacemos para ser, para amar, para sentir, para vivir distintas realidades que la cotidianidad nos impide, para cambiar el mundo, para sentir que no estamos demasiado solos, por solidaridad, para exorcizar el dolor ajeno y el propio, para reír y oír reír, para bailar, para poder llorar, para convivir y seguramente para muchas otras cosas más. ◇

México, D. F., mayo de 1993

La señorita Nellie

Un 15 de enero de 1945 fui presentado con Nellie Campobello. Me miró sonriendo, extendió su mano como para que la besara, sus ojos recorrieron mi cuerpo lentamente, nuevamente me miró a los ojos y preguntó la fecha de mi nacimiento. Al decirle primero de enero, exclamó: “¡Capricornio!” Después sabría que era mi signo zodiacal (jamás había oído hablar de eso) y que era la “casa de la inteligencia” del suyo. Quedé azorado con su radiante presencia; al partir no podía apartar de mi mente su imagen y su voz.

Yo era estudiante de la Academia Cinematográfica de México. Mi maestra, Dina Torregrosa, insistía en que debía estudiar ballet clásico; por esa razón me llevó al Palacio de Bellas Artes. Subimos cuatro pisos, atravesamos unos salones muy amplios con barras y espejos. Llegamos a uno donde estaban congregados los miembros del Ballet de la Ciudad de México “haciendo clase”; fue un impacto para mí, todos me parecieron maravillosos. Gloria Campobello, a quien yo ya había visto bailar y me había fascinado, impartía la clase. Don Martín Luis Guzmán y la señorita Nellie, observaban.

Nellie Campobello era una mujer sin edad. Sus ojos y su sonrisa eran cordiales pero también podían despedir fuego cuando se enojaba. Esa tarde vestía un traje de zandunga (era usual en ella vestir diversos trajes mexicanos), su pelo recogido, los ademanes eran como los de una reina desde su trono. Cuando se dirigía a algún bailarín lo llamaba por su apellido; igual hacían don Martín y la señorita Gloria. A pesar de que todos éramos muy jóvenes nos hablaban de usted. Todo era muy formal.

Me remitió a uno de los maestros, Gilberto Terrazas, para que me examinara. Después del informe, la señorita Nellie me comunicó que me aceptaban en el 4o. año de la Escuela Nacional de Danza y que sería miembro de la compañía. También me dijo que ya tenía un papel en el ballet *El sombrero de tres picos*. Más tarde supe que el papel era como cargador de la litera del Corregidor...

Mi emoción fue enorme. Varios días estuve sólo observando porque carecía de la indumentaria adecuada. Por fin conseguí unas mallas color de rosa. El día que me presenté vestido causé impacto... y risa. Fui llamado a la dirección, temía que la señorita Nellie me reprendiera por el color de

las mallas pero no, me preguntó por qué tenía los músculos de las piernas tan bien desarrollados. Lo único que se me ocurrió decirle fue que era porque jugaba fútbol; no le dije que ya había estudiado danza durante dos años.

Unos días después se enfermó uno de los bailarines del conjunto. La señorita Gloria me puso en su lugar. El papel: Pulsador del ballet *Circo Orrín*. Al cabo de los días el bailarín regresó y pretendió ocupar su lugar. Le dije que no, que ya era mío y que si se quejaba “le rompería el hocico”. Sí se quejó y me llamaron de la dirección.

Estas llamadas a la dirección atemorizaban a todos. Lo usual era que la directora corriera a los bailarines, no sin antes decirles sus defectos y la impresión que daban bailando: escobas, brujas, pajarracos, insectos. En esta ocasión me dijo que empleaba muy mal el lenguaje, que los seres humanos no tenían patas, ni hocico. Agregó: “Regrese a su ensayo.” Y me quedé con el papel de Pulsador. Descubrí que desde la dirección regía sobre maestros, bailarines y alumnos. Era directora de la escuela y de la compañía; con su voz suave, aterciopelada, y sus maneras gentiles, imponía su criterio sobre todos.

Alrededor de las siete de la noche había un corte y no daban merienda. Consistía en chocolate caliente y pan negro; después cambió por jugos y frutas; era la hora del recreo. En una ocasión uno de los muchachos me dijo que yo era un principiante y muy mal bailarín. Le arrojé el chocolate y... otra vez a la dirección. La señorita Nellie me recibió muy seria, se levantó y paseó, finalmente me preguntó dónde había nacido. Le dije que en la Villa de Guadalupe pero que mi familia era de Sinaloa. Ella exclamó: “¡Del norte!, ya presentía que era del norte por aguerrido.” Nuevamente me envió a mi ensayo y no dijo nada del chocolate. Mis compañeros quedaron azorados al verme de regreso, alguien murmuró que yo era “su favorito”. Yo me sentí enormemente orgulloso de que una señora tan bella, tan elegante y tan poderosa me tomara como su favorito.

Una tarde la señorita Gloria dijo: “Sílfides.” Como por un conjuro salieron todos los varones excepto Schaffenburg, el primer bailarín. Yo no sabía de qué se trataba. Repitió “Sílfides” dirigiéndose a mí. Como en lugar de salir me senté en el piso, don Martín me dijo: “Salga usted.” Yo, muy tranqui-

lo contesté: "¿Por qué?, nunca la he visto." Impaciente, pidió un mozo para que me sacaran, me aferré a una barra y comencé a llorar... y ya no era un niño. Algo dijo la señorita Nellie, me dejaron pero al final me llamaron a la dirección. Esta vez sí estaba enojada. Me gritó: "Yo sé domar potros, soy una amazona, soy del norte y he lidiado con los hombres que hicieron la Revolución." Sin agregar nada me señaló la puerta. Cuando salí no sabía si estaba despedido ni qué hacer.

Al siguiente día me presenté para hablar con ella. Llevaba un libro suyo que había comprado, los *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*. Le pedí que me lo firmara. Ahora me vio con indulgencia y escribió: "Para el joven serio y magnífico que es Felipe Segura dedico este libro que habla de guerra y no de ballet. Nellie Campobello." Me envió a mi ensayo.

La compañía estaba preparando su segunda temporada en Bellas Artes. Hubo problemas. Un grupo de bailarines pidió aumento de sueldo y los despidieron. Ellos eran Ricardo Silva, Armida Herrera, Enrique Escandón, primeras figuras. Algunos del conjunto, José Silva, Luz María Badager y Gloria Mestre. Hubo una audición y repartieron los papeles entre nosotros. A mí me tocó bailar "Las Bicicletas" de *Alameda 1900* con Gloria Campobello y ser uno de los Caballeros del salón de *Fuensanta*. Estaba feliz. El día del debut pudo haber sido uno de los más hermosos de mi vida, pero me llamaron de la dirección. En esta ocasión estaba don Martín, que a mí me aterrorizaba. La señorita Nellie me dijo que era necesario que en adelante trabajara yo mucho por lo que me enviaría a las clases que hubiera en el tiempo que tuviera libre, que no importaba la materia que estuviera impartiendo, tampoco si ya estaba iniciada la clase. Agregó que yo no era un bailarín, que me iban a disfrazar. Don Martín agregó: "Y no más niñerías."

Esto significó que ya no tuve descanso. No paraba de las cuatro de la tarde a las nueve o diez de la noche. Las clases eran con Linda Costa, Enrique Vela Quintero y Yol-Iztma. Esta maestra era muy chistosa. Cuando llegaba yo a su clase, la interrumpía y decía: "Ya llegó el elegido de los dioses."

Una tarde vino la señorita Nellie y me pidió que la acompañara a la Librería de Cristal, que estaba entonces en las pérgolas, al lado de Bellas Artes. Desde que llegamos su comportamiento llamó mi atención. Parecía la dueña. Los empleados la atendían de manera especial. Fue tomando libros de diversos lugares. Me preguntaba si ya los había leído. Las más de las veces mi respuesta era: no. Los apartaba. Cuando salimos yo llevaba más de diez libros como obsequio. Frecuentemente me preguntaba cuál estaba yo leyendo y tenía que narrarle algo y hacer alguna reflexión. Tuve que leerlos todos y *machetearlos*.

Estas visitas a la librería se repitieron infinidad de ocasiones. Después me invitaba a tomar café a un lugar turco en las calles de Motolinía, donde era muy conocida. Los meses prácticamente se doblaban en dos al saludarla. Toda la tarde la pasaba hablando sin parar, yo escuchando e interca-

lando un monosílabo ocasionalmente. No importaba qué tema abordara, cuando nombraba personajes como Alejandro el Magno, Napoleón o Francisco Villa, se iluminaba su cara, subía el volumen de su voz y mostraba una gran emoción. Luego, súbitamente, yo me convertía en el tema de la conversación, me aconsejaba que estudiara mucho, que trabajar, que nunca aceptara "ser del montón".

Si ya era tarde al salir de la librería, íbamos a cenar al restorán Roma de las calles de Independencia, donde también era muy bien recibida. Ella ordenaba lo que yo debía comer y no permitía que tomara cognac al final de la cena, como ella hacía. Daba muy generosas propinas, preguntaba a los meseros por sus familiares, llamándolos por sus nombres. El capitán y los meseros nos acompañaban a la puerta. Yo la encaminaba hasta su casona de las calles de Ezequiel Montes.

Malo que en nuestra ruta encontráramos un perrito callejero. Comenzaba a conversar con él muy cariñosamente hasta que lograba que se acercara, lo acariciaba, le indicaba que yo también amaba a las criaturas del Señor. Terminábamos llevando al perrito a su casa, y casi siempre yo tenía que cargarlo. Ya había cerca de veinte perros hospedados allí y viviendo como príncipes asiáticos.

La gente en la calle la veía y la seguía con su mirada. Ella al parecer no los notaba pero siempre había algún comentario. Su vista era de águila. En alguna ocasión me llamaron la atención sus guantes maltratados. Enseguida dijo: "Cuando alguien realmente utiliza los guantes no pueden estar perfectos. Cuando se los ponen 'porque repican gordo', los tienen limpios. Nunca permitía que se quedara un poste entre los dos; regresaba, tomaba el camino que yo había seguido diciendo: "Pan y mantequilla."

La frecuencia con la que iba a su casa permitió que después la sirvienta dijera: "Suba usted, la señorita Nellie está en su recámara." La encontraba perfumándose o poniéndose los guantes. Al ver que tenía sus discos horizontalmente, le indiqué que debían estar colocados de manera vertical. Dijo: "Usted que es tan acucioso, debe colocarlos bien." Esto significó muchas tardes de trabajo porque además de acomodarlos verticalmente los puse por autor. Entonces me llevó a un cuarto donde reinaba el más espantoso desorden: diseños tirados, amontonados, pilas de libros, pinturas recargadas en cualquier parte. Dijo: "Debe usted arreglar esto, aquí hay muchos tesoros." Sí que los había. Diseños y muchísimos apuntes de la señorita Gloria bailando, realizados por José Clemente Orozco; diseños de Julio Castellanos, Diego Rivera, Antonio Ruiz y Carlos Mérida. Muchos cuadros al óleo pintados por el maestro Orozco con la señorita Gloria como modelo.

Comencé a separarlos por autor; después acomodé los que eran apuntes y los que eran diseños. Reuní los diseños de *Umbral*, *Pausa*, *Obertura republicana*, *Ballerina*, *Cuando era otro el dios* y *La calle de la amargura (Presencia)* de Orozco; *Alameda 1900*, *Las sílfides* y *La siesta del fauno* de Castellanos; *Vespertina*, *Clase de ballet* y *La dama de las camelias* de Ruiz; *El*



Nellie Campobello y Martín Luis Guzmán

espectro de la rosa de Carlos Orozco Romero; *Ixtépec* y *Circo Orrín* de Mérida y *Fuensanta* y *El sombrero de tres picos* de Roberto Montenegro. Había algunos repetidos. La señorita Nellie me dijo que el diseño del telón de boca del ballet *Umbral* se había perdido y que el maestro Orozco tuvo que repetirlo. Me obsequió uno de ellos.

Por todas esas semanas empleadas me obsequió además un anillo con un granate labrado porque era "la piedra de mi signo zodiacal". Y una bolsita con piedrecillas, hierbas y creo que pelos de lobo o de venado, que eran para ahuyentar la mala suerte.

Al cabo de cinco años y con la oposición de don Martín fui nombrado primer bailarín por la señorita Nellie pero el señor insistió en hacerme un examen. Gloria decidió —sin decírmelo— que sería con *Silfides*. Al terminar, don Martín me llamó y con mucha franqueza me dijo que él se había opuesto pero que lo había convencido... con reservas. Partimos para realizar una gira al norte. Una tarde salió la compañía en ferrocarril. La primera ciudad era Parral; dos días después salimos nosotros, las hermanas Campobello, don Martín y yo en avión y llegamos antes que la compañía, compuesta por cerca de cien personas incluyendo a las mamás. Nosotros nos hospedábamos en los mejores hoteles. La compañía en lugares muy feos. Para los alimentos había dos mesas. Una para ellos tres, la otra para mí. La compañía comía en mesas de banquete y les servían en peroles. El que

yo invitara a algún bailarín a mi mesa o que conversara con alguno provocaba una reprimenda de don Martín, donde siempre iba intercalada la oración: "Cuándo va usted a aprender a comportarse como primer bailarín."

A nuestro regreso me separé de la compañía. Tenía muchas actividades con los grupos de Nelsy Dambré y Sergio Unger. Allí estaban mis amigos: Lupe Serrano, César Bordes, Salvador Juárez y Guillermo Keys. Pasaron los años. Seguí frecuentando a la señorita Nellie y saliendo con ella. Digo siempre *señorita* Nellie porque no se le podía dar otro título. No aceptaba el de maestra, profesora y mucho menos señora porque el discurso era largo y muy aclaratorio. Cuando ocasionalmente cenábamos con la señorita Gloria, yo terminaba con jaqueca. Ambas hablaban al mismo tiempo y de temas diferentes. A Gloria le gustaba hablar de pasteles —y me daba la receta—, de novelas de misterio y de música. Con este tema podíamos estar hasta el amanecer. Uno de los temas frecuentes con la señorita Nellie era hablar mal de las personas. Siempre se refería muy despectivamente a los bailarines de danza moderna. Ella fue quien inventó lo de "descalzos", "los bailarines de a pie", "los bailarines de pie de polvorón". Cuando Gloria no estaba presente se refería a ella como "la comanche del sol". Algunas veces parecía arrobada o ausente y hablaba con su madre. Después, cuando ya había muerto la señorita Gloria, también sucedía eso. Sus ojos veían al infinito y dulcemente pronunciaba las palabras: "Mamá..." o "Gloriecita..."

Me narraba muchas anécdotas del norte, de la Revolución y de su familia. Que el padre de Gloriecita era un ingeniero inglés de apellido Campbell, que ellas "tradujeron" por Campobello, que era su padrastro y que fue quien las introdujo en la Colonia Británica de la ciudad de México. La emocionaba hablar de sus caballos, de cómo había recorrido el Estado de Chihuahua porque era una gran amazona.

Después vino el despojo de la Escuela Nacional de Danza, Bellas Artes deseaba nombrarla asesora, pero ella no aceptó. Puso unas cadenas en la reja de entrada para que no pasara nadie pues la habían amenazado con lanzarla. La ocasión en que se presentaron, ella los encaró pistola en mano y los amenazó con incinerarse en el Zócalo si la echaban. Bellas Artes tuvo que ceder y salomónicamente inauguró la Escuela Nacional de Danza del Sistema Nacional para la enseñanza profesional de la danza y, la Escuela Nacional de Danza "Nellie Campobello", que hoy día tiene el nombre de las dos hermanas.

Un día desapareció. La prensa hizo un gran escándalo y logró que fuera presentada al público, para que súbitamente se hiciera el silencio más absoluto. A la fecha ignoramos si vive o si ha muerto.

Su aportación a la danza mexicana fue enorme. También quedan sus libros, pero de esa persona brillante, amorosa, sarcástica, luminosa; de esa mujer de la que nuestro país debe sentirse profundamente orgulloso, apenas quedan nuestras palabras. Nellie Campobello es inolvidable. ◇

El rock de los sesentas: alimento del espectáculo

Desde el decenio de los sesentas existe una relación palpable y creciente entre la música de rock y las formas modernas en que se manifiesta la idea o el concepto de espectáculo. Este vínculo se advierte no sólo en la infinidad de conciertos multitudinarios concebidos como algo más que una presentación pública de uno o varios grupos musicales; también se hace palpable en otros actos, situaciones y acontecimientos donde el rock es el protagonista. En efecto, es el concierto o festival masivo, profesional y perfectamente planeado, el acontecimiento-espectáculo por excelencia en el ámbito de esta música. Hoy por hoy, notoriamente desde los años setentas, ningún solista o conjunto de rock que ha alcanzado fama internacional emprende una gira de conciertos sin el apoyo de la organización y la infraestructura necesarias y de las luces y el tinglado escénico que no únicamente garanticen la recuperación económica sino también el éxito total de sus presentaciones.

Variadas son las causas que han provocado que en el siglo veinte surjan nuevas formas de espectáculo o se enriquezcan las manifestaciones tradicionales. Entre ellas la expansión de la electrónica, el desarrollo y propagación de los medios de comunicación masiva, la diversificación de las actividades humanas, la creciente especialización profesional que exige la vida moderna, la competencia empresarial y los procesos de urbanización e industrialización; además, la multiplicación de los lapsos y las ofertas para el ocio, la masificación o democratización de la cultura y la complejidad que en sí misma ofrece la vida moderna. Desde su nacimiento, la música de rock embonó perfectamente con estas realidades de nuestro siglo, evidentes sobre todo a partir de los años cincuentas. Aunque hay un poco de trampa en esta afirmación porque el rock no existiría sin la vida urbana, el desarrollo industrial y los procesos tecnológicos de la actual centuria.

Ya en los años gloriosos del *rock and roll*, raíz, símbolo y uno de los estilos constituyentes del rock como corriente musical, los intérpretes rocanroleros, sus representantes y los dueños de las empresas que conforman la industria cultural empiezan a apoyar con recursos escénicos y escenográficos las presentaciones públicas en que intervienen. Se piensa que todo es válido con tal de captar la atención del público. Incluso no importa tanto que para lo que menos

esté calificado el solista o grupo que se promueve sea para producir música. La competencia es implacable, la imaginación artística popular y empresarial se encuentran azuzadas, aceleradas. Además, existe un nuevo y gran mercado integrado por adolescentes y jóvenes. Este conglomerado se muestra ávido por comprar y dispuesto a satisfacerse sus propios gustos; frecuenta los sitios donde se identifica con sus semejantes y donde presencia las actuaciones de aquellos músicos que generan los ritmos y las melodías que le permiten danzar con plenitud.

Tal vez el primer rocanrolero en valerse de utilería, efectos especiales y otros recursos teatrales para reforzar sus conciertos fue Screamin' Jay Hawkins, cantante, pianista y saxofonista que comenzó su carrera de solista en 1955. El excéntrico Hawkins

vestía con un frac acebrado, un turbante y zapatos de lunares. Comenzaba sus actuaciones saliendo envuelto en llamas de un ataúd y llevaba en la mano una humeante calavera llamada Henry; lanzaba llamas por la punta de los dedos, gritaba y hacía las más horribles muecas. Al final el escenario se inundaba de un humo blanco y espeso, y cuando aclaraba Screamin' había ya desaparecido. (Nik Cohn: *Historia de la música pop*, 52.)

No son casuales las similitudes entre las presentaciones de Hawkins y los conciertos espectaculares en los años setentas, de músicos como Alice Cooper y conjuntos como Kiss. Screamin' buscó con estos refuerzos visuales competir prósperamente con las grandes estrellas del *rock and roll* (quizá también cubrir en lo posible sus carencias musicales), sin embargo bastaba un quiebre de cadera del Rey Elvis para que el público se olvidara del buen Hawkins.

A Screamin' Jay Hawkins se le recuerda más por sus llamativos ropajes y desplantes escenográficos que por su música. Con todo, Screamin' es seguramente el primer músico de rock en planificar sus presentaciones en vivo con la idea de ofrecer, más que un concierto, un espectáculo a la manera de un montaje teatral donde la música no sea el único factor de atracción pública.

Afortunadamente la presencia escénica de los primeros

rockers, situación que perdura hasta nuestros días, no estaba supeditada a lo que viniera de afuera. Constantemente, ayer y hoy, la ropa, los apoyos escenográficos, las acciones en el foro y el concierto como espectáculo, se diseñan o surgen a partir de la personalidad y la música del artista; también de la imagen que proyecta el individuo o los individuos en cuestión. Hay autenticidad en los mejores cantantes y músicos de rock. Por algo ocupan un lugar preponderante en la historia de la música popular y, por qué no, de la cultura del siglo veinte. En verdad existe en este conjunto de seres el carisma, la capacidad histriónica, la destreza física, la originalidad en el ofrecimiento artístico; también la creatividad y el talento, sobre todo a la hora de hacer música (porque el rock ante todo es eso, música). O sea que los *rockers* o rocanroleros de mayor renombre han sumado esas cualidades reales y necesarias que desde los años del *rock and roll* hacen sobrevenir formas de espectáculo que atrapan la atención de los espectadores. ¿No eran todo un espectáculo los movimientos pélvicos y la sensualidad desbordada de Elvis Presley, un espectáculo, recordemos, no apto para la televisión de los cincuentas?, ¿no era parte del espectáculo escuchar y ver a Gene Vincent cubierto de cuero negro? Este tipo de ropa reforzaba su imagen rebelde y el carácter de su música. Vincent fue el precursor en el uso de la vestimenta de cuero negro, uno de los emblemas persistentes del rock. También imaginemos los clamores, aplausos y aspavientos del público al escuchar en directo las composiciones de Chuck Berry, al observarlo en sus mejores tiempos ejecutando la guitarra a la vez que hacía el “paso del pato”.

En los años sesentas el rock como espectáculo se vuelve una constante. A finales de esa década y principios de la siguiente, el rock madura, se hace complejo, alcanza niveles de excelencia y muestra todas sus facetas y todo su poderío como arte popular en plenitud. Se habla de una cultura del rock. En esos años de participación juvenil sin precedente, de reivindicaciones sociales, de desrigidización moral, de misticismo, de conciencia colectiva energizada, casi todas las concentraciones comunitarias o masivas encabezadas por el rock pueden considerarse espectáculos. Varias de estas reuniones recuerdan los primitivos espectáculos ceremoniales. Por otra parte, prevalece en esos años una imaginación que no teme a los límites, a los excesos; también destaca una revaloración de las expresiones artísticas étnicas y populares y un interés notorio por los artefactos y mitos de la cultura popular.

Al finalizar los sesentas se consolidan las tecnologías y otras manifestaciones de la cultura de masas, con todos sus defectos y virtudes. Las industrias culturales, boyantes, penetran en aquellos sectores materiales e inmateriales de la realidad social que les faltaba cubrir. Nadie duda de su solidez ni de las dimensiones de su dominio: el orbe entero. Una de las consecuencias de estos fenómenos es que la electrónica, la videograbación, las telecomunicaciones, las variadas técnicas de impresión y reproducción de letras e imágenes visuales, la audiograbación de alta fidelidad se ponen al ser-



Janis Joplin

vicio de las artes del espectáculo tradicionales y permiten afianzar otras formas de presentaciones públicas. El rock (música popular que no puede negar sus vínculos con el comercio y los medios de comunicación) termina por establecer una relación, a menudo tirante, con las industrias de la cultura de masas. Así, se diversifican y expanden los espectáculos del rock, producto de esta relación en la que alternadamente las dos partes en juego sacan provecho una de la otra.

En aquel fin de decenio los recursos tecnológicos antes mencionados colaboran con la psicodelia para conformar espectáculos antes inimaginables. Los efectos de las drogas inspiran la construcción de ambientes y tinglados escénicos semejantes a un rito que dilata la energía comunal y que invoca quién sabe cuántos poderes ocultos y sobrenaturales. El rock psicodélico, por cierto, se caracteriza porque busca de manera ostensible recrear, por medios musicales, los “viajes” provocados por las drogas.

Imaginemos que nos encontramos en una de las más representativas *discothèques*; asisten hippies y otros miembros de la comunidad rocanrolera. El sitio es The Electric Circus en Nueva York, un sábado por la noche en 1968.

Alojados en esta cueva electrónica se encuentran cientos de danzantes, un número de ellos en exóticas, ondeantes vestimentas, sus rostros con insignias fosforescentes, las

manos empuñando varas de incienso. Algunos de los danzantes están girando frenéticamente... otros levantan sus puños, agachándose y estirándose como parejas en un entrenamiento boxístico; al mismo tiempo otros tuercen sus cabezas y arrojan sus manos como si detuvieran espíritus malignos. Por toda su magia futurista el salón de baile trae a la mente aquellas maravillosas cuevas pintadas como la de Altamira en España donde el hombre prehistórico practicaba sus ritos religiosos bailando ante las resplandecientes imágenes de sus dioses animales... La intensidad erótica se hace tan grande que uno se pregunta qué sostiene la frágil demarcación de reserva que previene el derrame final de esta energía infinitamente estimulada.

Albert Goldman, autor del texto anterior ("The Emergence of Rock" en *New american review* Núm. 3), quedó atrapado en la vibrante atmósfera del Electric Circus. En su reportaje describe "los actos surrealistas de ejecutantes [actores y acróbatas] profesionales" que alternan con el espectáculo de los danzantes. Relata que en cierto momento aparece un *chef* en zancos que se dirige al centro de la pista. Ahí los danzantes se congregan a su alrededor mientras él hace malabares con unas manzanas. Luego el cocinero saca un cuchillo, rebana las frutas y alimenta desde lo alto a los espectadores que lo circundan como niños hambrientos. También en lo alto, sobre una plataforma circular, una mujer vestida como niña con sus ropas de noche intenta inútilmente jugar con un yo-yo. Goldman expresa que una luz blanca estroboscópica, enceguedora, divide sus absurdos movimientos como si fueran cuadros de una vieja película parpadeante, propia de un parque de diversiones. Otra muchacha avanza sobre una cuerda; de repente, alguien disfrazado de gorila se apodera de ella y escapa con su humanidad a cuevas moviéndose como si efectivamente fuera un simio. El espectáculo se completa con rayos de luz coloreada que tiñen las paredes del local con películas y figuras caprichosas: formas amibescas que resplandecen, trozos de películas caseras e inmensos diagramas circulares, como símbolos de la India rellenos de colores que fluyen.

Sentado en la oscura galería —concluye Goldman—, uno observa el crepitante espectáculo de abajo; la pesada música penetra lentamente en la mente como un narcótico; a la larga uno cierra los ojos y se entrega a un deseo vehementemente de silencio, oscuridad y reposo.

El rito catártico se consuma, la exultación y el éxtasis calman los demonios internos (y externos), purifican y conducen a la tranquilidad del espíritu.

En los sesentas la popularidad mundial del rock, las innovaciones tecnológicas, el clima social prevaleciente y la viveza empresarial inauguran la posibilidad de los conciertos verdaderamente masivos en estadios deportivos, plazas, parques y parajes naturales extensos. El primer gran festival de



Billy Joel. Palacio de los deportes, Ciudad de México

rock en atraer la atención internacional, el primero también que se filma, fue el Festival Pop Internacional de Monterey, California. Cincuenta mil espectadores escucharon durante tres días de 1967 a artistas y grupos hoy casi míticos como Janis Joplin, Jimi Hendrix y The Who, además de otros grupos "de punta" del rock ácido o psicodélico. Todos los músicos actuaron gratuitamente. Otra reunión multitudinaria de esta naturaleza fue el Festival de Música y Artes de Woodstock, símbolo de los acontecimientos comunales y pacíficos. En los tres días que duró este acontecimiento, cuatrocientos mil espectadores escucharon el mensaje no sólo musical de variados cantantes y grupos de rock. Woodstock fue un concierto de múltiples voces, líderes, expertos "oficiantes" musicales. El sonido amplificado, la organización adecuada y la erección de un tinglado escénico apropiado hicieron posible la realización de este festival masivo al aire libre. "La generación de la mística o la creencia en lo colectivo" (Carlos Monsiváis), culmina con el Festival de Woodstock.

Con los conciertos y festivales masivos, entre otros fenómenos y diversiones públicos, se hace evidente a finales de los sesentas que el concepto de espectáculo se ha enriquecido, en gran medida gracias al rock y a otros elementos de su cultura. Albert Goldman, el periodista impresionado por el Electric Circus, escribió que el ambiente del lugar "como un todo es psicodélico y la discoteca es por sí misma un ejemplo primero de *mixed-media* o arte de ambientación total": las imágenes sobre las paredes provienen del arte Pop y el arte Op; "los actos circenses son Dada y Camp; las ropas de los danzantes son mod y hippy"; la tecnología es una exitosa realización del ideal que combina "arte e ingeniería". Goldman agregaba en 1968: "Hoy, el gran ideal cultural se encuentra encapsulado en la menuda palabra 'mix'. La meta es

mezclar varias esencias exóticas en misteriosas preparaciones alquímicas.”

En esta atmósfera psicodélica y tendente al sincretismo cultural, comenzó a destacar la forma de espectáculo llamada *light show*: conjunto de despliegues tecnológicos y creativos muy relacionado con los conciertos de rock.

Las actuaciones se completaban con proyecciones de luces, colores, *films* extraños. Un mundo de aparatos nuevos fabricado y creado paralelamente a la música para inundar el sentido y hacerlo entrar plenamente en la onda, en la corriente y el vínculo grupo-música-público... [la psicodelia] busca el espectáculo total a través de una máxima expresión artística. El punto álgido de cada *show* se lograba [al] crear un círculo cerrado en el que la música, las luces, la corriente energética entre [músicos] actuantes y espectadores y la sensación de que todos eran participantes, bajo el denso humo del LSD, venían a ser un nexo común, sólido y firme. (Jordi Sierra i Fabra: *Historia de la música rock*, I, 92-94.)

Los Beatles también le entraron al *mix* y a la psicodelia. En sí a partir de sus propuestas culturales, como su manera de vestir, sus películas y sobre todo su obra musical (el disco *Revolver* apareció en 1966; *Sgt. pepper's lonely hearts club band* en 1967), adquirió mucho de su fisonomía la “mezcla” cultural a la que se refiere Goldman. Por ejemplo, como lo señalaba este autor en 1968, “el concepto de un *show* de variedades psicodélico está sorprendentemente emparentado con la forma desarrollada por los Beatles en los últimos dos años”.

Así que sincretismo, eclecticismo, mezcla, son las palabras que guían buena parte de las expresiones artísticas, de los espectáculos, de las manifestaciones culturales de la segunda mitad de los años sesentas. “Entre más forzados y diferentes sean los ingredientes, mejor será para la mezcla (el *mix*); y asimismo, entre más artes y medios contribuyan, más grande será el impacto.” (Goldman.) Los espectáculos multimedia, el arte de ambientación total de que habla este escritor, provienen de aquella época y de esas actitudes. Por otra parte, resulta que (¿por casualidad?) la psicodelia está nuevamente de moda, sobre todo en la música y la manera de vestir de los jóvenes. Quizás espectáculos como el del Electric Circus parecerían ingenuos en la actualidad. Los tiempos son otros; tal vez vivamos una mayor violencia y agresividad social, un mayor dominio del capital, un desencanto colectivo más generalizado que en los años sesentas, pero al menos en el mundo del espectáculo siguen funcionando muchas de las formas creativas desarrolladas en aquel decenio. Desde luego que con variantes y modificaciones gracias al uso extendido de las computadoras, el rayo laser y las pantallas de video gigantes, entre otros elementos.

A partir de 1990 el público mexicano, específicamente el de la Ciudad de México, ha podido presenciar, regularmente, conciertos de rock de grupos notoriamente famosos en

el mundo entero. La mayoría de estos espectáculos pertenece al rubro de las producciones costosas: juego de luces programado por computadora; amplificación sonora donde se distingue cada uno de los instrumentos; equipo musical, piezas del escenario y otros utensilios que pesan toneladas y que son transportados por trailers; decenas de operarios, ayudantes, técnicos y otros trabajadores que instalan el tinglado escénico y cuidan el perfecto desenvolvimiento del espectáculo; escenarios espléndidos con rampas, plataformas en diferentes niveles, torres tubulares, pasillos e incluso grúas; chicas guapas y varones apuestos; perfecta sincronía entre técnicos y grupo; efectos sonoros especiales y experiencia escénica de los músicos, entre otras características.

La serie más importante de conciertos de este tipo que se ha verificado en nuestro país, corrió a cargo del grupo irlandés U2. En noviembre de 1992 realizó cuatro presentaciones en el Palacio de los Deportes de la ciudad de México, como parte de su gira internacional *Zoo tv*. En esta serie se conjuntaron notablemente el arte, la tecnología y la intensa emoción del público. U2, uno de los conjuntos de rock más destacados de los últimos años en el mundo, arribó a México en momentos de real apogeo. En sus conciertos estuvo presente una nueva modalidad (¿posmoderna?) de aquel “*mix*” —un *mix* ahora dentro de la casi cuádragenaria cultura del rock— que caracterizaba a los espectáculos rocanroleros de los sesentas: rasgos psicodélicos en ropas y música, espíritu fraternal, crítica social e incorporación al repertorio compuesto por el grupo de una canción tradicional irlandesa y de piezas de estrellas del rock. Entre éstas, *Satellite of love* del profundo e innovador Lou Reed y *Can't help falling in love*, bella canción de amor interpretada originalmente por Elvis Presley. La tecnología del video permitió que el cantante Bono y Reed se alternaran en la interpretación de la pieza de este último. Parecía como si la intervención grabada de Reed fuera realmente una transmisión en vivo de su rostro y su canto. En sus conciertos U2 rindió homenaje a Martin Luther King, a los héroes del rock que han precedido al conjunto, al mismo rock y a sus raíces: la música negra norteamericana. El *mix* también se manifestó en la aparición mágica de una bailarina de carne y hueso surgida de *Las mil y una noches* y en la participación de integrantes del público en el espectáculo, por ejemplo cuando éstos captaron por medio de una cámara de video de transmisión simultánea los movimientos de Bono y de The Edge, guitarrista talentoso; además, en los carros de los cincuentas suspendidos sobre el escenario y en el empleo desbordado y espléndido de luces multicolores. Por su parte, los monitores, con sucesiones vertiginosas de imágenes, y las pantallas gigantes de televisión (que giraban sobre su eje para que distintos sectores del público pudieran verlas), metieron de lleno a los espectadores en la atmósfera y el sentido del espectáculo: vivimos en una época de dominio de las telecomunicaciones, en especial de la televisión; con sus recursos podemos hacer y participar en conciertos amorosos y festivos, que exaltan la vida, el genio humano y aun la libertad. ◇

Hasta por las penumbras y las sombras

(Viñetas sobre el espectáculo del eros)

I. Jean Duvignaud en *Espectáculo y sociedad* escribe que

los grupos humanos que admiten la distinción entre experiencia imaginaria y vida real no siempre saben lo que proponen. La voluntad de representar está lejos de poseer un contenido si éste es incapaz de dramatizarse; construye un aspecto de la existencia y esta forma se hace transmisible: la arquitectura oculta que subtiende al drama.

II. El espectáculo del erotismo es parte de la visualidad contemporánea. Los hechos transcurren para ser vistos, sólo que el observador exige una dosis de verosimilitud y otra de sugerencia. Engancharnos a la fantasía es acceder a un entorno que rompe sus secretos y los hace públicos. Además, el eros quiere colarse por las rendijas de las emociones y del intelecto, volverse piel y vello de nuestro imaginario. Basta hojear una revista o un periódico para darse cuenta cabal de que somos tributarios del sexo y a él le rendimos cuentas de nuestras aspiraciones explícitas o de aquellas que llegan como aves nocturnas y que se ocultan en los entresijos de la conciencia.

III. Somos imagen en el espejo: estamos reflejados y nos convertimos en objeto de nuestra observación. Si lo gramos, al estilo de la Alicia de Lewis Carroll, sobrepasar las fronteras que dividen el estar frente o detrás del es-

pejo, entonces habremos de incluirnos en la parte actuante. Esto quiere decir que el espectáculo erótico puede formar parte de lo que seguimos con el ojo avizor de nuestros gustos, pero lo ideal es convertirse en parte del suceso. De otra manera el espectador es el eterno convidado de piedra en el festín de los sentidos. Lo cual es tan patético como observar al onanista que cumple sus funciones deseantes en la oscuridad de un cine. Asume la soledad del hecho y lo resuelve con singular placidez; sin embargo, el espectáculo del eros transcurre en la pantalla y es exterior a él, forma parte de otro universo. Lo único que hace es apropiarse de las sensaciones de otros para convertirlas en un simulacro de su propia intimidad. El menesteroso sexual trata de aliviar sus deseos como aquel que aplaca su apetito al degustar una comida chatarra. El hambre se esfuma al igual que sus posibilidades de construir el motivo deseante, que siempre implica "un proceso de conocimiento", según la idea de Gilles Deleuze.

IV. En *El aire y los sueños* Gaston Bachelard da una de las claves para entender el carácter de la imaginación:

una filosofía que se ocupa del destino humano, debe no sólo confesar sus imágenes, sino adaptarse a ellas, continuar su movimiento. Debe ser, francamente, lenguaje vivo... la imaginación no debe identificarse con la percepción. Porque esta última nos lanza a la inmedia-

tez de los hechos; en cambio, la imaginación es ausencia, es lanzarse hacia una vida nueva.

En ese sentido, el espectáculo, en su carácter de representación y búsqueda, tiene una parte sustancial que es "perceptible" pero lo que importa es la posibilidad "imaginaria". Una conduce a la otra, como cuando se requiere de un transbordo para llegar al lugar requerido, sólo que aquí el destino estará tan cerca o tan lejos según las posibilidades del sujeto.

V. Con los años setenta llegó el tiempo de la tolerancia. El eros apunta hacia la promiscuidad. Finkelkraut habla de "la aventura a la vuelta de la esquina". En los bares se establecen las reglas del juego e incluso dan lugar a un código que los semiólogos ven con simpatía; por ejemplo, hay que hablar de los códigos del "Meinshaft", un antro neoyorkino que se volvió mítico, incluso William Friedkin utilizó la fama del sitio para ubicar a sus personajes homosexuales del filme *Cruising*. Pues bien, llega un joven con un pañuelo amarillo que sobresale de la bolsa trasera del pantalón de cuero. Los asistentes voltean a verlo, algunos vuelven a su copa y otros se interesan en las aficiones de este noctámbulo. El pañuelillo indica que es aficionado a la húmeda escatología llamada "lluvia dorada". Otros dejarán saber sus preferencias al llevar lienzos de color rojo, blanco, azul, verde o morado. El espectáculo fascina en su cinismo, en su desafío y en su falta de ambigüedad.

VI. En sus dos volúmenes acerca de la *Crítica de la razón cínica* el filósofo alemán Peter Sloterdijk establece que

cinismo es la falsa conciencia ilustrada; la conciencia infeliz en forma modernizada. El aserto es, a este respecto, un aserto intuitivo que comienza con una paradoja: expresa un malestar que el mundo moderno ve impregnado de locas bromas culturales, de falsas esperanzas y el correspondiente desengaño de las mismas, del progreso de lo loco y de la paralización de la razón, de la profunda grieta que atraviesa las modernas conciencias y que para siempre parece separar unos tiempos de los otros, lo razonable de lo real, lo que se sabe de lo que se hace... en su segunda versión, el concepto cinismo adquiere una dimensión histórica.

VII. Varios conceptos apuntan hacia la descripción del espectáculo erótico. Uno de ellos es la ficcionalidad, el carácter de la representación; esto nos conduce por las vías de lo imaginario. Nietzsche encontraba que "ahora el centro está en todas partes". Eso es cierto, el deseo es el único que alcanza a dibujar o a delimitar los pormenores de ese proceso; como en los juegos infantiles en los cuales al seguir unos números se va encontrando la figura oculta. De la misma manera, el deseo establece sus coordenadas y diseña la trama del imaginario erótico, cuyas características están apuntadas en la idea de la fragmentación, el eros es una discontinuidad que nunca puede identificarse con la línea recta, y que admite al cinismo entre sus componentes. El amante toca, acaricia y rebasa los límites de lo habitualmente permisible; su cinismo lo justifica con esa conciencia de que él ha adquirido la confianza para adentrarse hasta esos territorios vedados a los otros. Él desabotona, admite la mirada ajena y se muestra en la intensidad de sus jadeos, de su potencia o de su desfallecimiento orgásmico para otorgar sus equivalencias de aquello



que ha solicitado. Éste es el espectáculo íntimo, la condición privada que requieren los amantes, un espacio que privilegian con sus actos, con su ardor carnal y con ese gesto lúbrico que va y viene, que se husmea y que permanece aun con los ojos cerrados; es la respuesta corporal y cultural de un amor que exige una buena dosis de cinismo para completarse.

VIII. En el cementerio parisino de Père Lachaise ocurren hechos que parecen insólitos: parejas de jóvenes y de hombres y mujeres de mediana edad, muchos de ellos casados y con hijos, han encontrado una forma de renovar su sexualidad. Sin precisar un día específico de la semana, llegan al panteón por la tarde, se distribuyen y se esconden en alguna cripta, para que a las nueve o diez de la noche se reúnan en un punto que previamente han acordado. Luego empieza una actividad frenética en la cual todos intervienen. Tratan de establecer un contacto erótico entre las celeberrimas tumbas de Père Lachaise. Ignoran los olores fétidos de las flores putrefactas, de la incomodidad de las tumbas o de las raspaduras en las rodillas o en la espalda; simplemente se integran a un juego lúbrico que incluye cambios de pareja y escarceos con

otros participantes. Esto incluye observar a los otros. El condón es parte indispensable en estos tiempos finiseculares. Se trata de excitarse con un espectáculo inusitado que transcurre en la oscuridad. Los conserjes de Père Lachaise se vuelven tolerantes gracias a una cuantiosa propina; lo demás corre a cargo de los orgiásticos. Sólo hace unos meses se generalizó el escándalo y se han suspendido temporalmente las fiestas eróticas en Père Lachaise.

IX. En Mikonos, esa inolvidable isla griega, la condición fundamental es el exhibicionismo. Por un lado están las playas familiares de Elia, mientras que las más espectaculares son las de Paradise y Superparadise. Al principio de los años ochenta la isla rocosa se convirtió en una suerte de enclave paradisiaco. Multitudes de Europa y América llegaban para convertir sus deseos en parte del espectáculo. De este modo, los transportes marítimos helénicos partían del puerto de El Pireo y en unas cuantas horas estaban en Mikonos. Lo inmediato era ponerse la vestimenta apropiada y salir en pos del eros. En Superparadise la desnudez es total y bastaba una toalla para entregarse a la frescura de la brisa y al oleaje tranquilo de estas aguas casi homéricas. En el recodo derecho de la playa son los homosexuales quienes se travisten y hacen concursos de belleza, simpatía y traje. Se proponen como espectáculo y tratan de sostener una alegría cínica. En la tarima la mayoría está travestida, mientras que los observadores están desnudos. El contraste es interesante.

X. En Amsterdam, cerca de la casa-museo de Rembrandt, se ostentaba un espectáculo infrecuente: las prostitutas se exhiben en aparadores. Para Abraham Moles la vitrina es el punto de mayor fidelidad en la contemplación de la imagen. Están hechas para contemplar las piezas arqueológicas, los objetos del museo, la ropa, los muebles o lo que venda el almacén. Sin embargo, el espectáculo de Ams-

terdam consistía en que estas mujeres rubias, morenas, negras, de cuerpos esculturales o de obesidad extrema, eran parte del paisaje urbano. Se recorrían las calles y uno se topaba con esta representación que algunos calificaron como un verdadero ejemplo de los deterioros del capitalismo, otros fueron más cínicos y gozaron con el espectáculo. Ellas estaban ahí para ser vistas, para ser admiradas y, sobre todo, para incitar a los incautos a que disfrutaran de sus habilidades en el amor mercenario. En la actualidad han sido reubicadas, pero sobreviven las imágenes de estas damas que fueron, sin proponérselo, parte de los mitos contemporáneos.

XI. En el teatro "Deux Boules", en la calle parisina de las Escuelas se hace una representación que disfrutan los turistas, ya sean japoneses, latinoamericanos o franceses provincianos. El espectáculo consiste en un recital de poesía y textos de Restif de la Bretonne o de Sade, acompañados por una música cursilona que quiere traducirse en términos de atmósfera sensual. En el escenario, dos jóvenes con los pechos al aire siguen el rudimentario guión y se muestran lánguidamente eróticas. Están maquilladas en tonos blancos y en sus cuerpos sobresalen los pezones ornamentados de un tono rojizo. Casi de inmediato llegan las parejas masculinas, que interrumpen los deliquios sáficos de las muchachas. La voz engolada que dice los textos cambia de tono; una humareda ligeramente perfumada produce lo que quiere ser un vaho lúbrico. Sin más, las mujeres se dan a la tarea de excitar a los hombres que también están disfrazados a la moda de finales del XVIII. Las acciones transcurren sin emotividad alguna. El espectáculo se convierte en ruinosa repetición, los tiempos se amplifican y muchos se hartan de que una de las virilidades tarde tanto en levantar el vuelo del deseo.

Lo único que reivindica el espectáculo es que al final los actores copulan en una red colocada encima de los espectadores. Por instantes son un

amasijo carnal que está a unos veinte o treinta centímetros del público. Nadie toca; esa es una de las prohibiciones; incluso alguien puede levantarse un poco y tratar de capturar los olores íntimos de los participantes pero en realidad es un espectáculo concebido para un turista domesticado que pagará una cuantiosa suma para sentir que su criterio se ha abierto.

XII. La calle Kurfurstendamm es una de las más populares del mundo. En ella se sintetiza el espíritu berlinés, que se niega a olvidar los desastres de la guerra y mantiene como una suerte de fetiche colectivo la bombardeada iglesia del káiser Wilhelm. Luces y más luces, mujeres que en sábado llevan la indumentaria que permite el verano: vestidos de telas ligeras o pantalones excesivamente entallados. Algunas de ellas se encuentran a la entrada de una inmensa discoteca cuyo nombre se pierde en los archivos del olvido. El espacio es espectacular y las lámparas estroboscópicas deforman las imágenes. La peculiaridad del lugar consiste en que la ropa se deja en un gancho y un empleado le asigna un número y la coloca en el guardarropa. La mayoría se queda en ropa interior; los calzones de los hombres y las mujeres dan un toque colorido al escenario. Bailan y dejan que la sensualidad se apodere de ellos. Una de las muchachas se suelta de los brazos de su pareja, un forzado de arracada en la oreja y de inmenso tatuaje de águila, para completar el lugar común. Ella está poseída por el frenesí de la música. Al parecer es una melodía de la banda "Can". Se para frente al espejo y hace movimientos que presagian un clímax. Todo es parte del juego: el forzado aplaude y quiere compartir la experiencia con los otros. La joven hace un discretísimo *strip tease* con lo que quedaba de su ropa, en realidad una combinación de algodón en fosforescentes tonos verdosos. Pocos la ven, la mayoría sigue imbuida en sus propias imaginaciones.

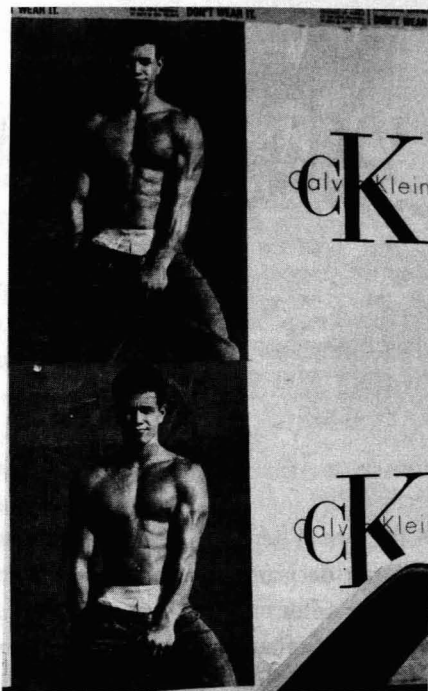
XIII. La cantante italo-estadunidense Madonna está cerca de la caricatura. Su voluntad de escándalo huele a plástico, por más que en sus declaraciones se muestre irónica o francamente cínica. En el filme *En la cama con Madonna*, ego-trip donde todo gira alrededor de la joven fisicoculturista y católica que reza antes de cada concierto, ella trata de introducir elementos disolventes o que rocen con el escándalo que alerta las orejas y los ojos de la clase media internacional. Por un lado, se insiste en el carácter bisexual de la muchacha; confiesa sus escarceos con una mujer y también alude a sus prácticas íntimas. Succiona una botella para simular una felación o le pide a uno de sus bailarines que le muestre el sexo; permanece acostada en una cama con sus compañeros de espectáculo. En escena los movimientos pélvicos, el baile que simula un coito o los atrevimientos de la cantante se pueden reducir a una forma rudimentaria del eros: mucho ruido y poco sexo. Madonna se equivoca de parte a parte cuando quiere que el erotismo transcurra en la continuidad, cuando en realidad el fenómeno se da de manera fragmentaria, discontinua y en la intermitencia. Madonna logra pocas cosas al intentarlas todas, le sobra voluntad pero le falta imaginación.

XIV. Nicholson Baker hace estragos en Europa y Estados Unidos con *Vox*, una novela original pero carente de valores literarios. La palabra excita y los dos personajes de la trama hablan y hablan por teléfono. Se cuentan "historias sucias" y ponen en contacto al otro con esas zonas donde la fantasía es posible de comunicar. Son dos anónimos que han quedado atrapados por el cable telefónico. El espectáculo consiste en sostener por medio de palabras aquello que forma parte de la intimidad. Los lectores están ante un libro que ya forma parte de la cultura post-sida, del sexo a distancia, de la asepsia de los tiempos. El preservativo exacto a la época es la llamada telefónica cargada de intenciones ge-

nitalizadas. Nicholson Baker es un mago de la nada, un hacedor de novelas-síntoma que se aleja de las influencias de John Updike y cae estrepitosamente por los caminos de la inmediatez. Sin embargo, *Vox* es un libro con algunos momentos interesantes cuando el resultado es disparejo y cargado de tedio.

XV. Con Philip Kaufman llegamos al erotismo cinematográfico que se viste con los ropajes de la literatura. En *La insoportable levedad del ser* despoja a Milan Kundera de su trasfondo filosófico y lo reduce a un problema de infidelidad conyugal. La cinta, por fortuna, tiene una escena memorable porque quiere hacer visible el deseo: las dos protagonistas, Juliette Binoche y Lena Olin, esposa y amante de Thomas (Daniel Day Lewis) se reúnen para una sesión fotográfica. Los vuelos del erotismo se alzan, las jóvenes se miran, se retratan y están desnudas ante sus propios temores. De pronto están a punto de entregarse a un acto que carece de sexo: es el deseo que llega para arroparlas. Sólo que se ven interrumpidas y todo queda en la tensión del instante. Por otro lado, en *Henry y June* el cinismo de los personajes es una herramienta sólida que les permite estar y lograr un sitio en el París de principios de los treinta. Ellos admiten su interés en las letras y su búsqueda sexual. Henry Miller y Anais Nin son parte de esos hechos. Kaufman, con su espléndida mirada erótica, logra convertir en espectáculo la intimidad de los personajes. La secuencia del carnaval tiene la magia de la sugerencia: una mujer negra mueve las caderas al ritmo de un instrumento africano. Anais es atacada por un hombre enmascarado, casi como de cuento de Jean Lorrain; la mujer se defiende pero poco a poco cede y se deja penetrar. Reconoce a su marido en ese violador. La imaginación de Eros se hace presente.

XVI. El canal 35 de Nueva York tuvo un programa que era un tanto peculiar. Los espectadores se inscribían y



pagaban quince dólares el minuto de llamada telefónica. Bastaba levantar la bocina y pedirle a una "modelo" rubia que se frotara los genitales, que se diera vuelta para observarle mejor las curvas del trasero, que hiciera tal y cual cosa. La mujer está vestida con una breve tanga y se ha quitado el sostén; aún así las peticiones son rutinarias y el código indica que nunca deberá despojarse del calzón. Los varones, y una que otra mujer, hacen peticiones que son el colmo del aburrimiento y ella cumple con esmero. Sin premuras, ya se sabe que cada minuto son quince dólares. Conversa brevemente y deja que los espectadores se solacen con la semidesnudez. El programa pudo ser original y sólo es una huella de algo que quién sabe qué será.

XVII. En Estados Unidos se puso de moda una práctica que antes estaba restringida al uso doméstico: hacer videograbaciones de actos sexuales. Según se cuenta, esta era de las prácticas favoritas de Elvis Presley y de Roman Polansky. El día de hoy parejas entradas en kilos y en años, se muestran con inmenso cinismo y dejan que sus genitales se vean y que la película pase sin contratiempos. Poco después entrarán en un club que hace circular estos materiales y les proporciona otros similares. La

pornografía industrializada es aburrida e incapaz de hacerse verosímil. En estos pornos-caseros lo que abunda es la presencia de lo real, la celulitis inculcable, el falo libre de las exageraciones habituales. El pudor quiere liberarse.

XVIII. En la moda el francés Jean Paul Gaultier lleva los mandos de la nave. Sus diseños se cotizan muy bien y su imaginación resuelve con habilidad los problemas que le plantean los materiales. En los últimos tiempos pretendió llevar al estrellato la ropa de plástico transparente. La acogida fue discreta.

XIX. René Girard en *El misterio de nuestro mundo*, encuentra que

en torno al deseo abundan las connotaciones conflictivas, competitivas y subversivas que explican tanto el éxito como el fracaso extraordinario de la palabra y de la cosa en el mundo moderno. Para unos la proliferación del deseo va asociada a una descomposición cultural que deploran, a una nivelación general de las jerarquías "naturales", al naufragio de los valores más respetables. A los enemigos del deseo en nuestro mundo se oponen siempre sus amigos y los dos campos se condenan mutuamente en nombre del orden y del desorden, de la reacción y del progreso, del porvenir y del pasado... En contra de lo que se imaginan los "enemigos" del deseo, nuestro mundo se manifiesta capaz de absorber la indiferenciación en dosis muy elevadas. Esto le permite desarrollarse de nuevo sobre una base cada vez más "moderna".

XX. Eros y espectáculo, radicalidad que lima sus asperezas para conformar un microuniverso de proposiciones, rechazos e imaginaciones. Todo consiste en sostener una tensión, un elemento que nos haga sobrevivir los fantasmas del deseo. Ese es su reto y su retórica. ◇

Enrique Alonso

Mi vida y el teatro

Nací para el teatro el 9 de septiembre de 1923 en el hermoso puerto de Mazatlán; soy sinaloense por decisión materna. Mis padres se habían casado siete años antes en San Antonio, Texas, donde mi abuela y mi madre radicaban desde que la Revolución las hizo huir de Mazatlán. Mi padre era agente viajero de una importante distribuidora de drogas de Monterrey; en uno de sus viajes conoció a mi madre que era por entonces, al decir de quienes la conocieron, "la chica más linda de San Antonio" ... y hay fotos que lo prueban.

Después de la boda vivieron unos meses en Mazatlán, en lo que mi abuela se reinstalaba en la vieja casa familiar que estaba en la calle de Belisario Domínguez, donde por años pasé mis vacaciones escolares. Una vez que mi abuela y mis tías, Amparo y María, sus hermanas y mis bisabuelos quedaron muy a gusto en su casona, mis padres viajaron a la ciudad de México donde vivía la familia de mi padre, al que le habían conseguido un buen trabajo. En México nacieron mis hermanos: Carlos, al que ustedes recordarán como el feroz enemigo de Cachirulo, el villanazo don Fanfarrón... si es que alguna vez fueron niños y tenían televisión, o veinte centavos para ir a la casa del vecino que cobraba ese dinero por permitir ver a los niños su programa favorito. Mi otro hermano, Pedro, murió a los cuarenta y cinco días de nacido de bronconeumonía... y cuando mis padres ya no esperaban más hijos... la panza de mi señora madre les hizo notar que pronto llegaría un esquinclito inesperado. Mi madre decidió tenerme en Mazatlán para estar antes del parto, en el parto y después del parto, gozando de los apapachos de su mamá y de sus tías. Después de la cuarentena, que entonces tenían que hacer las que habían parido, fui trasladado a México por ferrocarril y no volví a mi tierra hasta que cumplí seis años. A esa edad mis ojos se abrieron enormemente y mi alma se llenó de gozo al contemplar por vez primera el mar.

Nací —según yo pienso— destinado para el teatro y por eso me pregunto ahora: ¿qué pasaba en el teatro en los días en que vi la luz primera? Acudo a la maravillosa *Reseña histórica del teatro en México*, de mi ilustre tocayo Olavarría y Ferrari, donde me entero de que en esa fecha, en esta ciudad había siete teatros abiertos: Arbeau, Colón, Esperanza Iris, Ideal, Lírico, Principal y Virginia Fábregas. En el Teatro

Arbeau se presentaba Arturo Rubinstein, que ofreció al culto público de México varios conciertos; en el Colón, María Tubau, magnífica comediante y tonadillera, que primero representaba una obra de tres actos y luego cantaba una veintena de cuplés; en el Iris, Conchita Piquer la que poco después sería considerada reina de las tonadilleras españolas, título que conservó por mucho tiempo; su muerte, hace pocos años, motivó un día de luto nacional en toda España. En el Teatro Ideal se presentaba la Compañía Dramática de Luis G. Barreiro, actor que años más tarde filmaría una veintena de películas. En el Teatro Lírico la hermosa Celia Montalván hacía con Roberto Soto las delicias de los "tandófilos" de entonces. En el Principal, cosa extraña, no había tandas; actuaba ahí la Sánchez Peral, notable tiple de opereta que había sido socia de la genial tiple tabasqueña Esperanza Iris. Juntas financiaron la construcción del teatro que llevó el nombre de esta última, hasta que un regente que ignoraba la historia teatral de nuestro país le arrebató el glorioso nombre de la Iris para ponerle "De la ciudad". ¡Oh, manes de los gobiernos! Por último en el Virginia Fábregas actuaba nada más ni nada menos que la mejor trágica de este siglo: doña María Teresa Montoya. Como ven, en la fecha de mi nacimiento no actuaba en ningún teatro María Conesa, que luego fue mi más grande y querida amiga.

Al arribar a México procedente de Mazatlán, me dediqué en cuerpo y alma a la primera tarea que tienen los infantes: crecer... y crecí aunque no mucho. Mientras crecía, me convertía en un fanático del cinematógrafo; mi familia paterna era propietaria del Cine Monumental, enorme jacalón que estaba situado en la esquina de la Avenida de los Hombres Ilustres (hoy Avenida Hidalgo) y la calle de Héroes. Era un local feo pero por muchos años fue muy socorrido por el público "bien" de la Colonia Guerrero, ya que era el cine que tenía la mejor orquesta en la ciudad, lo que era muy importante a fines de los veinte cuando las películas silenciosas reinaban. Las compañías distribuidoras del filme enviaban, además de los rollos de película, la partitura que debía tocar la orquesta en determinadas escenas de las cintas; además era costumbre que en los cines hubiera "Días de 'Dancing'". Esto significaba que el público que asistía al cine tenía derecho a bailar en un salón anexo, donde se presentaban varias

orquestas, entre ellas la de “casa”, que en los intermedios de la función subía a tocar al “dancing”. En ese cine —al que asistí desde que era niño de pecho— vi a las grandes figuras de la cinematografía y me acostumbré a estar quieto, sin hablar ni querer ir a hacer pipí cada cinco minutos. Esa conducta hizo que mis padres se decidieran a llevarme al Teatro Esperanza Iris donde actuaba la Compañía de Grandes Espectáculos Enrique Rambal, padre del Enrique Rambal que años después se quedó a vivir entre nosotros, convirtiéndose con el tiempo en un gran comediante teatral; triunfó ampliamente en el cine y la televisión. La obra que ofrecía don Enrique Rambal era *El Conde de Montecristo*, que me cautivó por los constantes cambios de escenografía que se realizaban en unos segundos y los trucos; recuerdo una escena en el fondo del mar en la cual el Conde de Montecristo caía metido en un costal, del que se escapaba abriéndolo con un cuchillo. Esto era lo apantallante; el costal seguía cayendo poco a poco mientras Rambal nadaba hacia la superficie.

Esta experiencia ocurrió unos días después de mi séptimo cumpleaños. Me gustó tanto la representación y me porté tan bien, que mi madre —que era muy aficionada— me llevó al teatro, a partir de entonces, casi todos los domingos y a veces los jueves. Por aquel tiempo era costumbre efectuar en los teatros, todos los jueves, ¡tres funciones!; la de las cuatro de la tarde se conocía como “Función Familiar” y cobraban menos que en las funciones de moda y de noche.

Un día mi mamá me llevó al Iris, donde reaparecía María Conesa al regreso de su exilio en Cuba y Estados Unidos. La Conesa fue perseguida por el terrible delito de ser la amante del hombre que fue uno de sus dos grandes amores: el general Juan Álvarez. Este personaje había sido inculcado por el presidente Calles “dizque” por traer “sedas” de contrabando, sedas que sólo eran medias que las coristas de María le habían encargado, aprovechando que Álvarez viajaba a Los Angeles. El general y la Conesa sufrieron, él el proceso penal y ella el exilio, por una maniobra de Calles para quitar de enmedio a Álvarez que se perfilaba como el sucesor de don Plutarco en la presidencia de la República.

Yo era un experto en espectáculos, ya que asistía con harta frecuencia al teatro y al cine. Había visto muchas tiples en el escenario, pero al ver a la Conesa todas se me olvidaron: María era la encarnación de la gracia y la belleza y desde que la vi quedé enamorado de ella. Como era costumbre que los admiradores de las artistas les obsequiaran flores, yo no quise ser menos y todas las semanas le exigía a mi madre que me comprara un ramo de claveles o de gladiolas; encarándome por encima de la orquesta se lo entregaba personalmente a esa mujer tan bella. A la Conesa le llamaba mucho la atención aquel niño guapetón, porque yo era guapetón y como ribete con el pelo rizado y rubio (hay fotos que lo atestiguan), que subía todos los domingos a darle flores. La mujer premiaba mi cortesía con un beso —esto era lo mejor para mí.

Alguien presentó a mi mamá con ella y María acogió con simpatía a su joven admirador. A partir de entonces y hasta



Enrique Alonso "Cachirulo"

su muerte fui para ella su amigo más querido y más fiel. Con ella pude conocer el teatro desde dentro del escenario, lo que constituyó una grata sorpresa, y donde pronto aprendí a estar como pez en el agua. La amistad con la Conesa me hizo ser un estudiante ejemplar, ya que si no obtenía buenas calificaciones no me llevaban a verla. Mi libreta de calificaciones mensuales era revisada por mis padres y por la artista más querida y admirada por el público, que fungía como una segunda madre.

Los sábados —como no había escuela— iba a visitarla como a las doce del día cuando ella estaba maquillándose y peinándose con gran esmero. A las dos se empezaba a oír el timbre de la casa, ya que María tenía casi a diario invitados a comer. En el comedor siempre me sentaba en el lugar de honor; todos los amigos de la artista me mimaban y me apapachaban, no sé si porque les era simpático o por quedar bien con la dueña de la casa. Después de la comida María y yo nos trasladábamos al teatro en que ella estaba actuando y veía el ensayo general de la obra que se estrenaría esa noche; en ese entonces cada sábado se estrenaba una obra nueva. A las seis y media aparecía mi mamá para regresar a casa y llegar antes que mi papá. El domingo a las cuatro de la tarde, hora de la primera función de las tres que se hacían el domingo, yo estaba ya sentado en mi butaca, viendo la obra que había visto ensayar el día anterior. Eso me fascinaba, hacía sentirme integrado a la compañía. Desde esa edad supe que si quería ser dichoso tenía que dedicarme al teatro.

En 1931, mi alma de artista se ensombreció con la tragedia que ocurrió en la noche del 1 al 2 de marzo: el Teatro Principal, donde sólo dos meses antes había hecho una larga temporada María Conesa y donde yo —como era mi costumbre— había estado todos los domingos viendo la función entre cajas, se incendió. Del teatro únicamente quedó el pórtico, con su hermosa fachada de cantera y un montón de escombros y fierros retorcidos por el fuego. Así terminó sus días el que fuera “El Coliseo de los Virreyes”. Durante varias semanas no se habló de otra cosa en nuestra capital. Todo el mundo comentaba la buena suerte del actor Roberto Soto, que se presentaba con su compañía en el local. Ese día por estar enfermo no asistió a trabajar siendo substituido por Joaquín Pardavé que fue, de hecho, el último actor que pisó el foro del “Principal”. Don Joaquín estaba en escena con otros actores representando un cuadro cómico de la revista *El fracaso del sábado*, cuando se escuchó una voz que gritaba “¡fuego!” seguida de voces y gritos de desesperación. En vano don Joaquín Pardavé trató de contener al público pidiéndole que saliera con calma. Pero fue inútil, todos trataban de salir en confuso tropel, lo que hizo se registrara un saldo numeroso de heridos. Se comentaban asimismo hechos heroicos como el de la Compañía Carmen Velasco de Jane, quien había logrado salir a la calle pero al darse cuenta de que su madre se había quedado dentro, regresó a tratar de salvarla. Las dos perecieron.

La familia del señor Enrique Arcaraz, copropietario del teatro, habitaba en el último piso. A la hora del incendio don Enrique se encontraba en un café frente al inmueble; pudo ver a su esposa y sus hijos que corrían como locos por el pretil de la azotea, mientras las llamas se acercaban a ellos. Afortunadamente los bomberos con sus escaleras plegadizas lograron llegar a ellos y salvarlos. Varios artistas y tramoyistas murieron en este siniestro que conmovió a la familia artística y a todo aquel que amaba a nuestro viejo coliseo, inaugurado la tarde del 23 de diciembre de 1753. Asistieron en esa ocasión el Virrey de la Nueva España, don Juan Francisco de Güemes y Horcasitas, primer Conde de Revillagigedo, y su señora esposa doña Antonia Padilla. La obra estrenada fue *Mejor está que estaba*, título muy apropiado puesto que este nuevo coliseo venía a sustituir a uno que ya se encontraba en lamentable estado.

Estos sucesos ensombrecieron mi alma pero no por eso dejé de ir al teatro. Tres años después, el día 29 de septiembre de 1934, pude asistir acompañado de María Conesa a la inauguración de nuestro Palacio de Bellas Artes. Se presentaron la Orquesta Sinfónica de México, dirigida por Carlos Chávez, y la obra *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón. La Compañía Titular actuó ese día junto con la insigne María Teresa Montoya, a quien el gobierno pidió regresar de España, donde se encontraba triunfando, y con el actor Alfredo Gómez de la Vega, que era una gran figura de aquel tiempo.

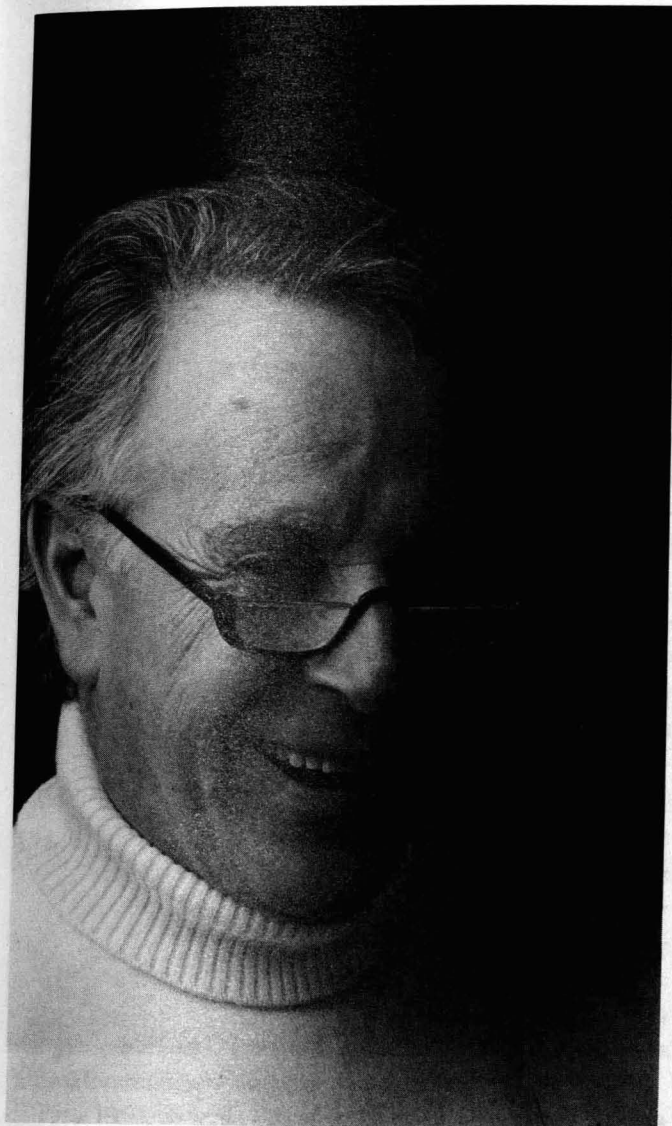
En la temporada inaugural del Palacio pude ver a la más famosa bailarina de España, Antonia Mercé “La Argentina”,

a quien traté mucho en las varias ocasiones que vino a México, debido a que era amiga de la Conesa desde su infancia en Barcelona. También pude gozar los conciertos de Claudio Arrau. Los amantes del teatro, al ver la belleza del Palacio de Bellas Artes, recordábamos a nuestro Teatro Principal, con todas sus incomodidades, sus baños olorosos —y no a perfume— y sus butacas desvencijadas pero decíamos con optimismo “A rey muerto, rey puesto”.

A los doce años un día manifesté a mis padres, durante la sobremesa, que de grande iba a ser artista. Todos rieron en ese momento pero conforme pasaba el tiempo y yo seguía en mi macho de ser actor, la alarma cundió; no estaba entre los proyectos de mi madre tener un hijo cómico. A pesar de lo que le gustaba el teatro dejó de ir, para no llevarme. Todo eso no hizo más que avivar la llama que ardía en mi pecho. Al ver que no me daba resultado con mis padres manifestar mis aspiraciones, finjé que ya no me interesaba ser artista, realicé tan convincente actuación que se tragaron el anzuelo y volvieron a permitir mis visitas a la Conesa y a los escenarios teatrales.

Afortunadamente, al cumplir los catorce años, mis padres consideraron que ya podía ir solo a donde me diera la gana y a mi me daba la gana ir al teatro. Como todos los empresarios me conocían como “el niño de la Conesa” me dejaban entrar “de gorra”. Eso sí, a escondidas de María que decía que si yo o algún otro admirador quería saludarla en su camerino, era bien recibido, pero que si iba a ver la función, pasara antes a la taquilla a comprar su boleto. El teatro, decía, es un negocio y no hay que regalar los boletos. Yo me sentía encantado de estar cerca del escenario, lugar que me subyugaba, y aprendí a ver los montajes de lado, ya que casi siempre los presenciaba desde las cajas. Casi todo el mundo piensa que los espacios que hay a los lados del escenario son las bambalinas y hablan de que “estuvieron entre bambalinas”; los laterales son las cajas, las bambalinas son las que están arriba del escenario para tapar la tramoya y las luces. Así que decir que se ha estado entre bambalinas es equivalente a que se está colgado de una cuerda o volando.

En 1933 yo tenía diez años y cursaba el tercer año de primaria en la Escuela Belisario Domínguez. Ahí conocí a Luis Sánchez Zevada, actual secretario vitalicio de la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro. Él, como yo, era muy aficionado al teatro aunque había visto pocas obras. Mi sabiduría en las artes teatrales, mi amistad con la señora Conesa, a la que yo llamaba simplemente María, hicieron que me admirara como a un veterano de las lides teatrales. Entre los dos decidimos formar una compañía teatral. Se nos unió un compañero de clases, Herrador Esteban, del cual hasta la fecha ni Sánchez Zevada ni yo hemos averiguado si su nombre de pila era Herrador y su apellido Esteban, o nosotros le decíamos así conforme a la lista de asistencia de la escuela. Eramos una “Gran compañía” constituida por nosotros tres y una amiguita en calidad de bailarina. No sabía bailar pero no importaba, ninguno de nosotros sabía del teatro un comino. Pensábamos que como nuestra estrella femenina no ne-



cesitaba saber bailar ni cantar, sino menearse mucho, era un magnífico elemento para nuestro grupo de tres. Yo ofrecí proveer los libretos; me era fácil, cuando iba al Lírico me fusilaba todos los *sketches*. Sánchez Zevada, quien presumía de que bailaba muy bien, le puso a la niña unas deleznales “coreografías” —llamémosles así generosamente— y consiguió que la escuincla que se retorció como epiléptica, fuera la precursora de la Trevi y todas esas oligofrénicas que nos recita Televisa en los programas de más postín. Herrador Esteban consiguió que su familia nos prestara la sala de la casa en que vivían. Así, un sábado pudimos organizar nuestra primera función que fue también la última.

Habíamos arreglado la sala y puesto dos viejos biombos de la familia de Herrador Esteban a los lados del “escenario”. El telón eran dos sábanas (que yo sustraje de mi casa cuando mi mamá no estaba) prendidas con seguros de un alambre. “La entrada está floja”, dije a Luis Sánchez Zevada al ver que nuestro público eran dos o tres muchachos de nuestro grupo y las tías y abuela de Herrador.

No obstante, di la orden de alzar el telón —¿cómo alzarlo si no teníamos telar? Herrador y Sánchez Zevada entendieron mi orden y empezaron a jalar las sábanas, lo que hizo que el cochino alambre se reventara. El incidente provocó

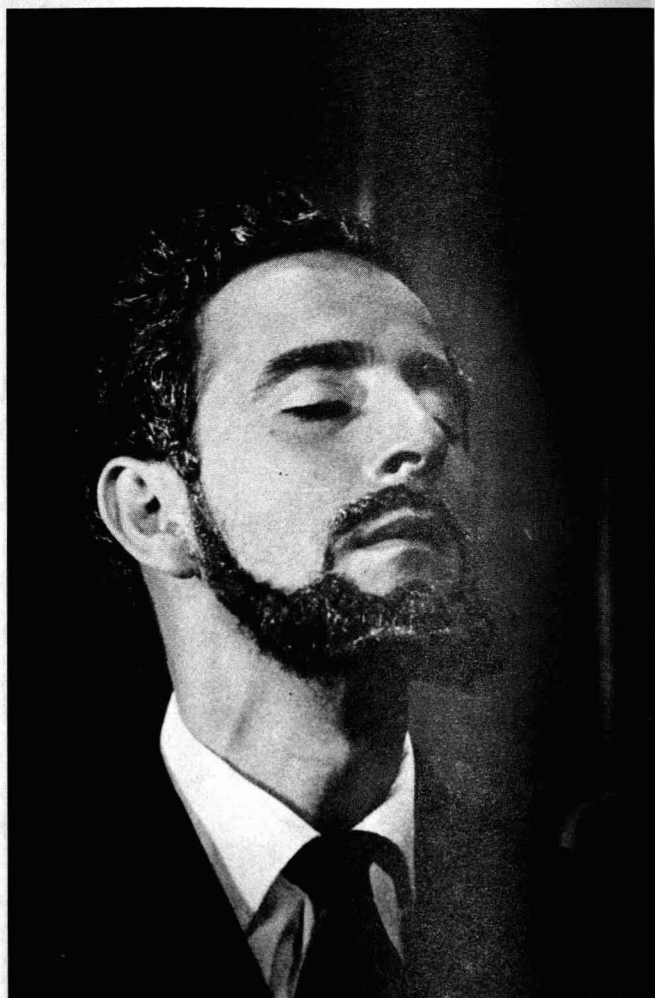
las carcajadas de nuestro público que era gente inculta, no sabía cómo comportarse en un teatro. Luis y yo iniciamos el “espectáculo” con un *sketch* que yo había visto a Pardavé y a Manuel Medel. Era una sarta de albures que ninguno de los “actores” entendían. Yo los había copiado del Lírico; ahí la gente se reía mucho pero en la casa de Herrador no les hicieron maldita la gracia. Nuestros compañeros eran tan inocentes como nosotros —porque en esos tiempos sí había inocencia— y la familia de Herrador era la única que comprendía lo que estábamos diciendo; tan lo comprendían que no habían transcurrido ni dos minutos del inicio de nuestro “espectáculo” cuando se pusieron de pie, nos dieron a los intérpretes varias sonoras bofetadas y nos ordenaron salir de esa casa de-cen-te *ipso facto*. Como no conocíamos esa palabra pedimos explicaciones; lo único que conseguimos fue que las irritadas damas arrojaran por la ventana las sábanas de mi madre, que yo bajé a buscar rápidamente. Tras de mí iba Sánchez Zevada jalando de la mano a nuestra bailarina, a la que calificaron de prostituta en ciernes. A Herrador lo encerraron en el *closet* como castigo y le prohibieron terminantemente nuestra amistad. No conforme con eso hablaron a nuestras casas para acusarnos con nuestros padres por disolutos y agresores de las buenas costumbres. Yo negué todo y dije que seguramente me confundían con alguien, puesto que jamás había pisado esa casa. Pero mi madre me mostró las sábanas que estaban bien manchadas de lodo y aceite de la calle. Mi madre me dijo que seguramente el infeliz de Sánchez Zevada era el autor del *sketch*. Yo preferí callar la verdad y consentí que Luis “plagiara” mi obra. Fue la primera vez que me “piratearon” una obra, cosa que ha seguido ocurriendo hasta la fecha, ¿verdad, Polo Falcón? Mis padres me prohibieron la amistad con Sánchez Zevada, prohibición a la que no hice ningún caso. Seguí fusilándome los libretos del Lírico y realizando funciones en casa de algún amigo y después, al cambiarnos a la Colonia del Valle, en el *garaje* de mi casa donde los espectadores eran mis vecinos. Cito a uno de ellos: Carmen Romano, años después de López Portillo. Mis padres, que se enteraban de mis actividades teatrales por las sábanas que usaba como telón, me pusieron como condición que antes de pensar en dedicarme al teatro tenía que acabar una carrera. Escogí la de contador y con los años logré recibir mi título “de panzaso”.

Llegó la década de los cuarenta y durante esos años, para mí inolvidables, le ocurrieron muchas cosas favorables al teatro. En 1942, en la Sala Verde del Palacio de Bellas Artes, se presentó el Proa Grupo con actores aficionados, que a partir de esa fecha se convirtieron en actores “experimentales”. Ahí en la Sala Verde vi *Ausentes* de Edmundo Báez, al que siguieron *Cardenio* y *El Barco Tenacidad*. Para mí fue una sacudida terrible. Me di cuenta de que mis famosas funciones eran un torpe juego de niños, que el teatro no era para divertir a los dizque actores y que si quería hacer una carrera tenía que esforzarme mucho. Encontré un auditorio en la calle de Dr. Garciadiego, que servía para las sesiones de una Sociedad Mutualista llamada Géminis, y con ese nombre lo

inauguré como teatro, pues convencí a los directores de la mutualista que me lo alquilaran todos los domingos. Formé un grupo con actores un poco más que mediocres; bajo el rubro de Compañía de Comedias Jacinto Benavente nos dimos a la tarea de poner obras como *Teresa Ranquin* de Zolá, *Los árboles mueren de pie*, *Prohibido suicidarse en primavera*, de Alejandro Casona... y muchas más. Claro, yo no podía olvidar mi, digámosle “extracción y vocación hacia el género chico” y las funciones terminaban —como en las carpas— con un gran Fin de Fiesta en el que nos dábamos vuelo cantando, bailando y haciendo diálogos cómicos. Nuestras funciones del Géminis lograron no sólo atraer público, sino también despertar la curiosidad de los críticos que empezaron a asistir y nos ayudaron generosamente con sus consejos para realizar mejores cosas.

A nuestro lado, y con mejores actores y directores, empezaron a surgir grupos teatrales de actores experimentales de la mejor calidad. Recuerdo y cito de memoria La Linterna Mágica, que en 1946 ofrece magníficas funciones en Bellas Artes bajo la dirección de José Ignacio Retes; también Julián Duprez —actor francés que se nos quedó en México— y la cubana Marta Elba presentan a su grupo Teatro Libre con obras del repertorio francés. Por ese tiempo yo había disuelto la Compañía Jacinto Benavente y formado el Grupo Proscenio, que realizaba temporadas en el Teatro del Sindicato de Telefonistas y en el Teatro del Pueblo. Asimismo, Luz Alba, directora México-americana, lleva a escena una deslumbrante *Salomé* de Wilde y yo conozco a María Douglas, actriz que procedía del Taller de Seki Sano, el director japonés que tanto bien hizo a nuestro teatro. Aparece el TEA formado con estudiantes del Politécnico, bajo la égida del entusiasta y notable director Xavier Rojas, que sigue cosechando éxitos. El Proa se presenta en el Teatro del Sindicato de Electricistas y con ello se abre un local que después sirvió a muchos grupos más. En el Teatro Iris, Seki Sano presenta al importante Teatro de la Reforma poniendo obras clásicas y modernas, entre ellas *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams; actúan sus discípulos María Douglas y Wolf Rubinsky, que tanto bueno dieron al teatro.

En los sótanos del Cine Latino se inaugura una sala; ahí ofrecen funciones los alumnos de la Academia del Instituto Cinematográfico de México. De pronto surge una pequeña sala que revoluciona, por decirlo así, el ambiente teatral de México: El Teatro del Caracol, sito en la calle de Cuba. Xavier Rojas descubre un pequeño local en alquiler. Le parece muy bueno para hacer una pequeña sala de espectáculos y lo comenta con José de Jesús Aceves que comandaba el Proa Grupo. Por algunas razones, posiblemente económicas, Xavier se retira —¿o lo retiran?— del proyecto y Aceves consigue un socio, Antonio Arce, que vende unos terrenos que poseía en Acapulco, con los que aquel sótano se convierte en el primer “Teatro de Bolsillo” de nuestra capital. Inicia sus actividades con el estreno de *Ardelia o la margarita*, de Jean Anouilh. Eran tiempos de crisis teatral; todos le daban unos cuantos meses de vida al pequeño local pero el público



Enrique Alonso en *El Sendero*

empezó a ir al Caracol, donde se presentaban obras de autores casi desconocidos en México, autores de la posguerra que ofrecían obras más veraces y descarnadas que fueron muy del agrado de la gente joven y de todos aquellos que poseían una cultura que ya rechazaba las obras de Benavente, Arniches, Pemán y varios etcéteras, que sin embargo siguieron en cartelera muchos años más. Al darse cuenta del éxito del Caracol otros experimentales empezaron a construir sus propias salas y la ciudad se llenó de pequeños teatros, donde se hacían espectáculos de óptima calidad.

Un año antes del fenómeno del Caracol, yo había debutado profesionalmente en el Teatro Virginia Fábregas, curiosamente ubicado en la Calle de Cuba, a unas cuadras del Caracol, en la “Temporada del Recuerdo” que encabezaban nada más ni nada menos que María Conesa y Lupe Rivas Cacho.

Yo siempre admiré la tenacidad de José de Jesús Aceves y me encantaban las obras que ponían en el Caracol, o en las otras salitas que brotaban por todas partes como hongos. Pero para mí el teatro teatro seguían siendo los enormes y bellos recintos que nos habían legado nuestros abuelos, donde actuaban las grandes figuras de la escena, que podían haber sido nuestras abuelas. Así que puedo afirmar que mis primeras experiencias ya como actor profesional estuvieron

influenciadas a mitades por el teatro tradicional y sus maravillosos intérpretes, la Montoya, la Fábregas, Soler, Garasa y otros, y los nuevos directores, Seki Sano, Aceves, Rojas, Alba, Retes, Gelada y otros.

Mi cabeza era un caos. ¿Qué debía hacer yo para sentirme como pez en el agua en el teatro tradicional, si al mismo tiempo me llenaban de admiración las obras de los nuevos autores y de los nuevos directores? Resolví aprender de los dos y así poco a poco me fui convirtiendo en un ser extraño que nadaba entre dos aguas.

Cuando era niño, ocho o diez años, vino a México, al Teatro Arbeau, una compañía española de comedias encabezada por Pepita Díaz y su esposo Manuel Collado. Traían las viejas obras del repertorio español pero también las últimas producciones estrenadas en ese país. La compañía era buena, el repertorio también, pero el respetable público no los favoreció con su asistencia. Desesperados, recordaron que en la España de antes de la revolución habían tenido gran éxito unas obras de teatro para niños de Salvador Bartolozzi y Magda Donato y pensaron que podían ser un buen filón para atraer al público. Como no tenían aquí la obra adecuada, propusieron al director artístico de su compañía, Alejandro Casona, que la escribiera, y todos aportaron lo que recordaban haber visto en las temporadas de Donato-Bartolozzi en España. Así se fusilaron a los autores y un sábado en la tarde estrenaron *Pinocho y la infantina Blanca Flor* y semanas más tarde *Pinocho en Jauja* con un éxito tan grande que se salvó la temporada, pues el teatro infantil hizo el milagro de que los espectadores que acudían a las funciones para niños, fueran después a las de la noche.

Para 1950, yo tenía dos años de actor profesional y había conseguido cierto prestigio entre el público al que le “caía bien” ese muchacho tan joven (era yo un terrible tragaños, a pesar de tener 27 años me veía un escuincle), que con tanto brío actuaba lo mismo en una zarzuela que en una revista o en una obra dramática. La Conesa, Garasa, La Montoya, me consideraban un buen actor y me contrataban cuando formaban compañía. Me iba bien y tenía confianza en mi carrera pero una enfermedad vino a dar al traste con todo, aparentemente.

Resultó que desde mi debut en 1948, la angustia que sufría por la oposición de mis padres, además de no saber si era correcta mi actitud de dar brincos de un género a otro o dedicarme de fijo a uno de ellos, hizo que se me reventara una úlcera gástrica, de la que me levanté en unos cuantos días para poder salir a una gira con la Compañía Felipe del Hoyo. Seguí trabajando después con la Conesa, con Garasa, alternando este trabajo con las úlceras que a cada momento me daban atroces molestias. El doctor Gilberto Bolaños Cacho, médico de la familia, me habló claro: o dejaba el teatro y me dedicaba a curarme o tendría una vida demasiado breve. Yo amaba —amo— a la vida. Además en esa edad había descubierto que además del teatro existía el amor, así es que decidí retirarme del teatro profesional, buscarme un empleo y hacer teatro “para calmar mis ansias de novillero”

con un pequeño grupo de aficionados. Total, no era más que regresar a mis principios y así lo hice apoyado por mis padres ...y por el amor.

Formé mi grupo de aficionados y nos pusimos a ensayar *El Padre Pitillo*, obra del repertorio español, que yo le había visto muchas veces a Ángel Garasa. La representaríamos en varios auditorios de iglesias, sin cobrar nada.

En uno de los ensayos vino un amigo, quien al terminar el ensayo me saludo con un “Hola, Garasita”. Aquello me puso en estado de alerta. Algunas personas me habían dicho que me parecía un poco al gran actor español y mi forma de actuar era —y es— la aprendida de los actores que desde mi infancia había visto: a la española. Pensé que iba a parecer una parodia mal hecha del gran actor español en una de sus obras predilectas. Desde luego deseché la idea de poner la obra y decidí montar otra. ¿Pero cuál? Después de devanarme los sesos recordé que muchas veces me había preguntado por qué nadie había vuelto a poner obras al estilo de los “Pinochos” que yo había visto en mi infancia. Me decidí: puesto que nadie hacía el género, lo haría yo. Escribí una obra —con influencia de los múltiples cuentos de Pinocho que yo había leído en mi infancia— en una noche, y al día siguiente la presenté a mis compañeros, los que pensaron que yo estaba loco por cambiar de un género a otro. Pero como sucede con los locos... me dieron por mi lado y a los cuantos días de ensayo ya estaban tan locos como yo. Estrené *La princesita encantada* y el héroe que podía haber sido Pinocho, lo fue Cachirulo. El éxito fue inmediato y durante varios años salté de un teatro a otro con mi compañía que se llamó al principio Teatro del Pequeño Mundo y al ser contratado para actuar en televisión, el productor, Augusto Elías, le cambió el nombre por Teatro Fantástico.

Desde ese momento seguí haciendo principalmente teatro infantil, pero alterné esa actividad con la de mis propias compañías de zarzuela, comedia musical, teatro clásico y variedades.

Desde 1955, al debutar en televisión me hice famoso. He trabajado mucho desde entonces cultivando todos los géneros, ¡hasta la ópera!, con buena fortuna. Mi constante ir y venir de un género a otro me ha convertido en un actor polifacético... y desmadroso. No quiero hablar de mí. No me gusta y podría ser muy aburrido. Sería una interminable lista de obras, fechas y teatros. Desde 1984 he dedicado mi mayor actividad al rescate serio del “género chico mexicano”, montando cinco espectáculos por mi cuenta; el último de ellos, *Chin-Chun-Chan y las musas del país*, bajo la égida de la Compañía Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes. Hace unos meses el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del INBA, me festejó mis cuarenta y cinco años de actor —no se aclaró si de buen o mal actor. El señor Rafael Tovar y de Teresa dijo unas palabras muy hermosas que jamás olvidaré. Actualmente sigo con mil proyectos en la cabeza para continuar mi carrera que espero termine el mismo día de mi muerte. Mi único deseo es morir en un escenario... o, ya de perdida, en un camerino. ¡Pero no más lejos! ◇

Alberto Dallal

Damián Bayón crítico apasionado

Siempre me he preguntado por qué las Artes plásticas, los productos de la pintura, la escultura, la arquitectura y todas sus actividades cercanas y anexas han procreado fieles seguidores, *veedores* en el sentido legal y sensato del término, excelentes observadores que registran, ensalzan —a veces—, ubican y hacen destacar a estos productos artísticos. Por qué —me he vuelto a preguntar— son los críticos e historiadores de estas manifestaciones artísticas más numerosos y meticulosos que otros de áreas del arte distintas. La única explicación la he hallado en la naturaleza de los objetos que reseñan, describen, analizan y, al fin, colocan en su sitio para ahora y la posteridad. Una firme naturaleza material que, como los libros, perduran y se acumulan, aportan y van ensanchando una realidad tangible a la que es posible acudir en cualquier momento. Y así como la literatura se hace accesible, las obras plásticas —al fin imágenes— se van colocando al alcance de la mano y de la mente. O sea, son elemento inmediato de la cultura.

Pero además, la producción plástica tiene, la ha tenido durante muchos siglos, un aura: su historia escrita. Mientras que un texto sobre danza o sobre teatro se convierte en "objeto otro", en crónica o testimonio aislado de un suceso que no volverá a ocurrir, el texto del crítico, del historiador de las artes plásticas se convierte en una especie de complemento y, a veces, de complemento imprescindible. Un aura. A veces, una aureola. El fenómeno es curioso y a la vez fascinante pues parece como si la significación se saliera —revelada o descubierta— fuera del cuadro y se convirtiera en parte esencial de la obra, en una especie de prolongación subcutánea. Y aun el más escéptico de los observadores de una obra plástica parece inclinado, siempre, a saber en qué consiste esa manifestación "otra-pero-que-es-la-misma" para integrar una idea, para hacer más comple-

to o más pleno su conocimiento o su gusto.

En Damián Bayón y su obra el fenómeno se hace aún más notable porque Bayón es un ser obsesivo; es un crítico y un historiador fundamentalmente *poseso*. No hay más que abarcar con una lectura rápida y hasta superficial este libro, *Pensar con los ojos*, el proyecto meditado por Bayón, para percatarnos de que estamos frente a las intensidades de toda una vida. Una existencia de querer verlo todo, asirlo todo con la mirada y, mediante procesos expandidos, pensarlo todo con los ojos.

Del largo recorrido que Bayón realiza en estas páginas, a mí me parecen más apetecibles y atractivas aquellas en las que el crítico se impregna de arte, de significaciones, de espacio y de formas ante las obras mismas. Bayón es, antes que nada, un observador sensual: sus sentidos, más que su mente, son las vías de acceso a la obra. La mente, la reflexión se supedita a este regodeo, este verdadero enfrentamiento carnal con cada obra. Por eso a Bayón le gusta viajar, trasladarse, medir, sopesar, indagar en el lugar de los hechos, en esas exposiciones que le permiten incluso criticar el diseño museográfico y la colocación de los cuadros. En sus textos, Bayón describe los espacios recorridos antes de enfrentarse a la tela o al objeto. Mediante narraciones llenas de sensibilidad atmosférica, comenzamos a entender el conjunto o el detalle como un acontecimiento. La obra, para Bayón, ocurre; no está hecha por completo hasta que queda expuesta en un espacio, en un sitio concreto y, lo que resulta más sorprendente, hasta que una situación la viene a "jalar"

hacia el lado, hacia el ámbito de la historia. Por eso, insisto, a mí me resultan más comprensibles, asimilables y vivibles ciertas obras en las que Bayón les ha impuesto o descubierto el aura que las hará perdurables en mi mente, en mi gusto de lector cómplice. Tendré que acudir, para "conocer" ese arte, a contemplar aquellas obras que no conozco y reconstruir de nueva cuenta ese trayecto totalizador, ese rodeo de razonamientos y contactos que antes ya realizó Bayón y que de manera tan persistente logró poner en el papel.

Pero en la construcción de ese verdadero ideograma de sus filias y fobias, el apasionado Bayón "da lugar", hace fluir su bien cimentada información. Bayón ha sido un estudioso acucioso y profundo de ciertos pensadores. Mediante un supuesto dilettantismo, con el cual a él le gusta jugar frente al público, Bayón desliza, podría decirse "sin miramientos", su preparación académica. Lo hace con naturalidad, como aquellos niños o seres llenos de audacia que dicen mentiras con tal aplomo, que la gente se queda convencida de lo expuesto o afirmado. Por ejemplo, las insistencias de Bayón acerca de que el "autor-testigo" es al menos tan necesario como el "autor libresco"; no son otra cosa que el vivo juego de Bayón para que pensemos en él como en un crítico equilibrado. No hay tal. Quien se acomode por alcanzar una "visión totalizadora" o establecer la "caracterización de una plástica" incurre, por otros medios, por ejemplo crónicas y catálogos de impresiones personales, en una que deberemos llamar "literatura trascendente". En Bayón, el disfraz resulta evidente al terminar de leer *Pensar con los ojos*. Sus reflexiones denominadas "La 'noción' de estilo" contiene tal cantidad de información académica, teórica e histórica que no deja uno de sonreír a lo largo de la lectura, toda vez que el "estilo" que queda establecido, ante la trayectoria de los razonamientos, es el que se refiere a



la seguridad y naturalmente a la terquedad del crítico e historiador con respecto a sus teorías, conceptos y tesis. En sus nociones "antibarrocas", Bayón acaba por declarar:

Por último, mi propuesta sigue siendo la misma: me parece entrever que la totalidad de la expresión arquitectónico-decorativa en el mundo hispánico y en su parcialmente secuaz, el mundo hispanoamericano, se nos presenta como el extraño conglomerado de una voluntad de forma que juega con plena lucidez y conciencia con la "caja vacía" de una arquitectura en la que predominan ciertas normas de severidad y el triunfo irresistible del ángulo recto...

¿Cómo contrariar, cómo enfrentarse a esta contundente convergencia de la credulidad, la creencia, la pasión y el conocimiento? Ciertamente, el estilo del crítico e historiador no se ha conformado a lo largo de un hermético encierro con sus temas de análisis y de estudio. Por el contrario, la vocación sensualista e itinerante ha traído consigo una forma peculiar, ejercida por Damián Bayón con irresistible continuidad, de expresar lo que se piensa con los ojos: la experiencia periodística. En efecto, Bayón no es sólo testigo y espectador de las obras y de cómo, dónde, por qué se exponen; también es infatigable adicto a cierto tipo de registros y crónicas, de aparentemente ligeros reportajes en torno al fenómeno o tinglado que cada obra genera. Y esto hace difícil asimilar sin reservas sus elucubraciones o prestarle oídos a una forma como la que él practica, curiosamente ansiosa de decir las cosas.

Podemos tener dos reacciones distintas. Ver lo que han pensado sus ojos como estudiantes arrobados, alhelados, que ante esa enorme sabiduría práctica nos ofrecen sus textos. De ser así nos impregnaremos de una información y una actitud poco comunes en la que se entremezclan visiones e imágenes, lecturas anteriores y reacciones primarias. Y estaremos asimilando ideas que sólo el tiempo podrá poner en su sitio adecuado. Tal es la impresión del panorama técnico y espiritual que Bayón traza en torno a la vida y obra de Siqueiros. Sólo una transgresión a esa obra y la vuelta a observar con minuciosidad tantos objetos sorprendentes nos darían aliento para llegar a conclusiones válidas para nosotros mismos.

Pero también está la acogida a los textos de Bayón con la actitud de criticar al crítico. Se trata de una lectura que se realiza con la prestancia de los informados, los rebeldes y

los eruditos. Entonces las tesis alcanzan por Bayón nos sorprenderán de todas formas porque al analizar sus métodos de trabajo y de observación, sus procedimientos para estructurar textos —una mezcla difícil de argumentaciones y exposición de impresiones inmediatas y personales— no tendremos más remedio que permanecer alertas. Es una especie de geometría intensa que nos obliga a aguzar las entendederas, a permanecer tan despiertos que por cansancio cualquier descuido nos deja a merced de sus baños de palabras. Por ejemplo:

Esas obras, como todas las de Polesello, están ejecutadas dentro de la más exigente pericia que sólo justifica este tipo de arte. Es la estética misma de las máquinas flamantes, de esos automóviles que son como un color disparado por los caminos...

Y así sucesivamente. El aspecto más atractivo de esta segunda actitud que es posible asumir ante la obra de Bayón está referida a la moda actual: sucede que la realidad está poniendo en entredicho hasta lo dicho por las más connotadas figuras del Orbe. Y la incredulidad ha hecho mella en las funciones de la crítica especializada, de tal manera que cualquier individuo con agudeza de ánimo puede erigirse en crítico y el crítico no tendrá más remedio que apechugar, es decir, oír y callar. El crítico auténtico y preparado tendrá en la obra de Damián Bayón, entonces, un feliz disparadero de posiciones e ideas, sugerentes vetas para regresar siempre, una y otra vez, a la revaloración y al juicio serio, cimentado, en torno a la obra de arte.

El volumen de reflexiones y de páginas que conforma a este libro nos ofrece esta última posibilidad. Todos los que ejercemos una profesión de críticos, historiadores, observadores por lo menos serios ante la obra artística sabemos que aquellas ideas razonadamente expuestas habrán de perdurar. Todavía siguen siendo el abrevadero de muchos comunicólogos o pseudoespeculadores de arte. Y seguirán siendo los asideros de muchos creadores que quieren entender en serio su propio hacer artístico. El libro de Bayón tiene mucho para muchos. Es, repito, la obra compilada y escrita por un ser observador. ¿Y cuál obra que ha realmente perdurado no lo es? ◇

Damián Bayón: *Pensar con los ojos. Ensayos de arte latinoamericano*, Fondo de Cultura Económica, 1993, 400 pp.

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Homero Aridjis LA LEYENDA DE LOS SOLES



El futuro está aquí, el presente es la ciudad de México en el año 2027. La ciudad más poblada del planeta sufre de constantes embotellamientos humanos y de tráfico, de movimientos sísmicos continuos y está al borde de un desastre ecológico de grandes proporciones. Novela mítica ecológica, de aventuras picarescas, donde existen dos tramas, una realista y otra cósmica.

De venta en librerías

Colaboradores

Enrique Alonso Fernández (Mazatlán, Sinaloa, 1923). Autor, actor, productor y director de teatro y programas de televisión. Es creador del personaje Cachirulo y pionero del teatro infantil en México. Ha cultivado todos los géneros teatrales, incluyendo la ópera. Debutó como actor profesional el 28 de agosto de 1948, en el teatro Virginia Fábregas, con la Compañía del Recuerdo que encabezaban María Conesa y Lupe Rivas Cacho. Colabora en *unomásuno*. Escribió el libro *María Conesa. Biografía del artista*. Ha dedicado los últimos ocho años al rescate del género chico (teatro de revista mexicano), a partir del cual ha realizado cinco espectáculos. Ha escrito 800 libretos aproximadamente para televisión y 23 obras de teatro, todas estrenadas.

Ricardo Anguía (México, D. F., 1951). Artista plástico. Estudió en La Esmeralda. Es creador de performances, museografías, escenografías y vestuarios. Ha participado en unas cien exposiciones colectivas y veinticinco individuales, entre las que destacan "Pinto mi Calavera", realizada en Bellas Artes (1985), en la Galería de la Raza en San Francisco California (1990) y en Mont Clear State, New Jersey (1993). Obtuvo el Premio Especial de Pintura en el IX Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas en 1974, el primer lugar en la categoría pintura del concurso convocado por el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana en 1975 y mención honorífica en el Gran Prix Internationale D'Art Contemporaine de Mónaco en 1982. Realizó la ambientación de la exposición "Asamblea de Ciudades" en Bellas Artes (1992).

Héctor Azar (Atlilco, Puebla, 1930). Licenciado en Derecho y maestro en Lenguas por la UNAM. Editor de publicaciones teatrales, formador de actores, director y autor dramático. Fue director de la Casa del Lago, jefe del Departamento de Teatro de la UNAM (1954-72); jefe del Departamento de Teatro del INBA (1965-72). Fundador del Teatro del Caballito, el Teatro de la Ciudad Universitaria, el Centro Universitario de Teatro, la Compañía de Teatro Universitario, la Compañía Nacional de Teatro y el Centro de Arte Dramático (CADAC), entre otros. Ha publicado poesía: *Estancias* (1950) y *Días santos* (1954); novela: *Las tres primeras personas* (1977) y ensayos: *La universidad y el teatro* (1970), *Teatro y educación* (1971) y *Cómo acercarse al teatro* (1988). Algunas de sus obras teatrales son: *La apasionada*, *El corrido de Pablo Damián*, *Inmaculada*, *Higiene de los placeres y los dolores*, *La clase médium*, *El alfarero*, *El milagro y su retablo o la venganza del compadre* y *La seda mágica*. Con *Olimpica*, la Compañía de Teatro Universitario fue premiada en el Primer Festival de Teatro de Nancy, Francia. Fue becario del Centro Mexicano de Escritores. Recibió el premio Xavier Villaurrutia en 1973, las Palmas Académicas que otorga el gobierno francés y el Premio

UNAM en 1987. Actualmente es secretario de cultura del gobierno del Estado de Puebla.

Rogelio Cuéllar (México, D. F., 1951). Fotógrafo. Es egresado de la Academia de San Carlos, en donde estudió pintura. En la Escuela Libre de Arte y Publicidad estudió dibujo; en la Carlos Septién García periodismo y en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos cine. Fue fotógrafo oficial del Festival Cervantino. Ha trabajado para *Proceso* y *La Jornada*, entre otras publicaciones. En este último diario fue jefe del área de fotografía. Recibió el Premio Nacional de Periodismo en 1973. Su campo temático es amplio: retrato de creadores contemporáneos, fotografía etnográfica, paisaje y desnudo. Ha presentado 25 exposiciones individuales y participado en 50 muestras colectivas aproximadamente.

Alberto Dallal (México, D. F., 1936). Escritor y crítico, ha sido colaborador de numerosas publicaciones periodísticas y culturales del país y del extranjero. Miembro del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, ha ocupado diversos puestos como titular de medios de comunicación masiva (Radio UNAM, noticiario "Hoy en la cultura" del canal 11, etc.). Tiene publicados libros de cuentos y de ensayos, así como numerosos estudios en torno a la historia, la teoría y la crítica del arte de la danza. La tercera edición corregida y aumentada de su libro *La danza contra la muerte* (Premio Magda Donato 1979), acaba de ser publicada por la UNAM. Desde el número 506-507 (marzo-abril de 1993) es el director de la revista *Universidad de México*.

Sergio Fernández (México, D. F., 1926). Escritor. Doctor en Letras Españolas por la UNAM, en donde ha sido profesor desde 1955. Ha colaborado en diversas publicaciones literarias. Es autor de libros fundamentales de ensayo: *Cinco escritores hispanoamericanos*, *Ensayos sobre la literatura española de los siglos XVI y XVII*, *Las grandes figuras españolas del renacimiento y el barroco* y *Miscelánea de mártires*, entre otros. Algunas de sus novelas son: *Los signos perdidos*, *En tela de juicio*. En *Los desfiguros de mi corazón* ejerce una creatividad ubicadora de un personaje, situaciones y hechos de la vida contemporánea de México. Es profesor emérito de la UNAM. Recibió el Premio Xavier Villaurrutia en 1980 y el Premio UNAM en 1988.

Daniel González Dueñas (México, D. F., 1958). Estudió dirección de cine y ha realizado varias películas. Es autor de *A lo mejor todavía* (teatro), *Luis Buñuel: la trama soñada* y *Las visiones del hombre invisible* (ensayo), *Apuntes para un retrato de Alejandra* y *Para reconstruir a Galatea* (poesía), *Semejanza del juego* (novela), entre otras obras. Ha recibido tres premios nacionales: el de Poesía Joven de México en 1982, el de novela José Rubén Romero en 1987 y el de poesía Ciudad de la Paz en 1988. Su libro más reciente: *Aperturas sobre el extrañamiento. Entre-*

vistas alrededor de las obras de Filisberto Hernández, Efrén Hernández, Francisco Tario y Antonio Porchia (en colaboración con Alejandro Toledo).

Miguel González Gerth (México, D. F., 1926). Estudió Letras Hispánicas. Es doctor por la Universidad de Princeton. Profesa en la Universidad de Texas en Austin. Entre otros libros de poesía ha publicado *En vísperas de olvido* (1967). *La ausencia infinita* (1984) y *Palabras inútiles* (1988). En inglés escribió y publicó *The musicians and other poems* (1992).

José Gorostiza (Villahermosa, Tabasco, 1901 – Ciudad de México, 1973). Uno de los poetas básicos de la literatura mexicana. Trabajó en el servicio exterior mexicano como canciller en Londres, ministro plenipotenciario, director general de Asuntos Políticos y del Servicio Diplomático y subsecretario de Relaciones Exteriores. Fue jefe del Departamento de Bellas Artes y presidente de la Comisión Nacional de Energía Nuclear. Perteneció a la Academia Mexicana de la Lengua. Recibió el Premio Nacional de Letras en 1968. Autor de *Canciones para cantar en las barcas* (1925), *Muerte sin fin* (1939), *Poesías (Lírica reunida)* (1964). En 1988, en edición preparada por José Emilio Pacheco, apareció su obra *Cauces de la poesía mexicana y otros textos*. El texto de José Gorostiza que publicamos fue localizado por Aurelio de los Reyes en sus incursiones de investigador en los varios centros y archivos documentales. El texto se publica por primera vez.

Alfredo Gurza (México, D. F., 1964). Licenciado en Filosofía por la UNAM con la tesis *Crítica filosófica de Mayakovski* (1989). Es traductor de literatura y cine. Seleccionó y tradujo Mayakovski. *Material de lectura, Serie Poesía Moderna /150*, 1990. Actualmente prepara la tesis de maestría en filosofía sobre "Estética y vanguardias".

Antonio López Mancera (México, D. F., 1924). Decano de los escenógrafos mexicanos. Ha diseñado vestuarios y escenografías para todos los géneros de las artes del espectáculo. Ha colaborado con los más destacados directores de teatro y coreógrafos nacionales, así como con varios del extranjero que han presentado obras en México. Estudió la carrera de escenografía con el maestro Julio Prieto en la escuela de Arte Teatral del INBA. Fue asistente de este último entre 1941 y 1951. Impartió el Seminario de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM (1959-1972). Entre otros cargos, ha ocupado el de director general del Festival Internacional Cervantino (1972-1977 y 1983-1986).

Andrés de Luna (Tampico, Tamaulipas, 1955). Es profesor de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM y de la Universidad Autónoma Metropolitana; colaborador de la Universidad del Claustro de Sor Juana. Ha publicado los libros: *La batalla y su sombra: la Revolución en el cine mexicano* (1985), *Arnold Belkin* (1987), *Martín Luis Guzmán: un estudio histórico* (1987) y *Erótica: la otra orilla del deseo* (1992). Es coautor de *La trama del tejedor: neterodoxias de la comunicación, La mujer en el arte y Le cinema mexicain*. En la actualidad tiene columnas periodísticas en *El Financiero* y *La*

Jornada Semanal. Durante el presente año aparecerán sus libros *Historias y Erótica* (segunda parte).

Pedro Antonio Maldonado Nava (México, D. F., 1967). Estudiante de Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM.

Vladimir Mayakovski (1894-1930). Poeta futurista ruso, considerado uno de los más grandes exponentes de la poesía de la Revolución soviética, escribió poemas satirizando a los enemigos del orden socialista. Su temperamento fogoso, pasional, creó una dicotomía con sus anhelos comunistas y su libertad creativa, orillándolo a suicidarse.

Carlos Monsiváis (México, D. F., 1938). Realizó estudios en la Escuela Nacional de Economía y en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Becario del Centro Mexicano de Escritores (1962-63 y 1967-68) y del Centro de Estudios Internacionales de la Universidad de Harvard. Ha realizado programas para Radio UNAM. Fue director de la colección discográfica *Voz viva de México*. Ha escrito para diversas publicaciones: *México en la cultura*, *Futuro*, *El Gallo Ilustrado*, *Sucesos para todos*, *Política*, *Eros*, *Excelsior* y *Diva*, entre otras. Fue fundador y colaborador de *Proceso*, *Nexos*, *Unomásuno* y *La Jornada*; cofundador y director de *La cultura en México*. Es autor de *A ustedes les consta*, *Principados y potestades*, *Días de guardar*, *Amor perdido*, *Entrada libre*. *Crónicas de la sociedad que se organiza* y *Escenas de pudor y liviandad*, entre otras obras. Selección y prólogo las antologías *La poesía mexicana del siglo XX* y *Los narradores ante el público*. Su presencia y sus libros son fundamentales en la actual cultura de México. Recibió el Premio Nacional de Periodismo (1977),

el Jorge Cuesta (1986), el Manuel Buendía (1988) y el Mazatlán de Literatura (1989).

Enriqueta Ochoa (Torreón, Coahuila, 1928). Forma parte de la generación de poetas en la que destacan Rosario Castellanos y Jaime Sabines. Su primer libro fue *Las urgencias de un Dios* (1950). Ha publicado en periódicos y revistas de todo el país y su poesía ha sido incluida en diversas antologías nacionales y extranjeras. Algunos de sus libros son: *Los himnos del ciego*, *Las vírgenes terrestres*, *Cartas para el hermano*, *Retorno de Electra* y *Bajo el oro pequeño de los trigos*.

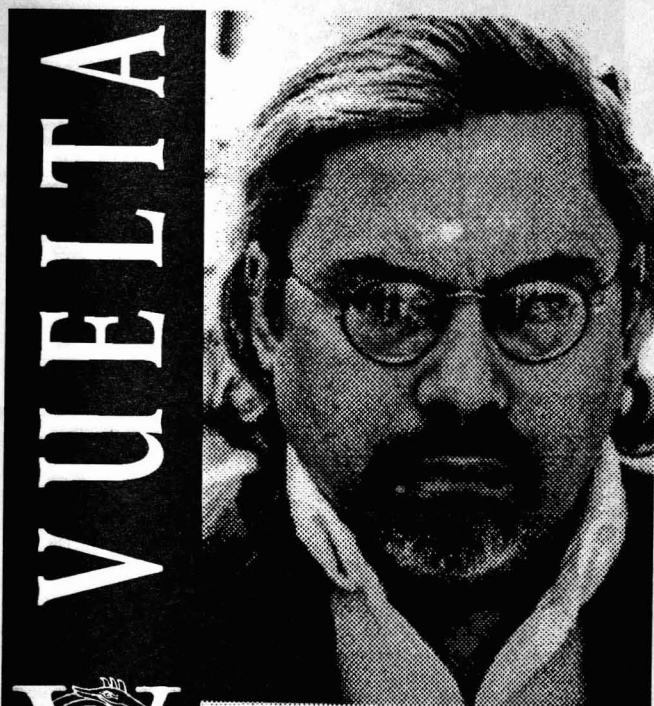
Héctor Ortega Gómez (México, D. F., 1936). Actor y dramaturgo. Realizó estudios en la Escuela Nacional de Arquitectura, en el Teatro Estudio y en el Centro Universitario de Teatro. Ha formado parte de diversas compañías teatrales: Teatro de Vanguardia, Compañía de Teatro del IMSS y Universidad Veracruzana, entre otras. Ha actuado en aproximadamente veinticinco películas y en más de cincuenta obras teatrales. En televisión ha participado en numerosos teleteatros como director y actor y en radio participó en diversas radionovelas y series. Dirigió entre otras obras teatrales: *Un hombre contra el tiempo*, *Paren el mundo que quiero bajarme*, *Asesinato en la Catedral* y *El dedo del señor*. Es autor de *Silencio hospital*, *Cinco locos en uno* (teatro) y *El águila descalza y Calzonzin inspector* (cine). Como actor y dramaturgo recibió diversos premios, entre ellos el de la Sociedad General de Escritores de México por el guión cinematográfico *Cuartelazo*.

Octavio Ortiz Gómez (Morelia, Michoacán, 1964). Estudió la licenciatura en Ciencias de la Comunicación en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Fue guionista

y realizador de programas de Radio UNAM y reportero y jefe de redacción del noticiero "Hoy en la Cultura" del canal 11. Es coordinador editorial de esta revista.

Aurelio de los Reyes (Aguascalientes, Aguascalientes, 1942). Licenciado en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM con la tesis *Los orígenes del cine en México, 1896-1900*. Es investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Realizó su doctorado en El Colegio de México con la tesis *Cine y sociedad en México 1896-1931*. Ha publicado entre otras obras: *Ochenta años de cine en México* (1977), *Con Villa en México* (1985), *Manuel Gamio y el cine* (1991) y *Filmografía del cine mudo mexicano I y II*. Realizó la investigación iconográfica para más de cuarenta publicaciones, además de varios cortometrajes documentales. Desde 1985 coordina el Departamento de Historia del Arte de la División de Estudios de Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Felipe Segura Escalona (México, D. F., 1926). Estudió en la Escuela Nacional de Danza, en la Escuela de Sergio Unger, en la de Nelsy Dambré, en el Carnegie Hall, en París y en Londres. Ha bailado profesionalmente en el Ballet de la Ciudad de México, en la Academia de la Danza Mexicana, en el Ballet Márkova-Dolin, en el Royal Danish Ballet, en la Compañía de Danza Española Teresa y Luisillo, en el Ballet Nelsy Dambré, en el Ballet de Champs-Élysées y en el Ballet Concierto de México. Fue maestro en el Ballet Folklórico de México y director de la Compañía Nacional de Danza. Es autor de los libros *Gloria Campobello*, *Escuela Nacional de Danza: 60 aniversario* y *Sergio Franco*. Actualmente es investigador del CENIDI-DANZA.



MEA CUBA

GUILLERMO CABRERA INFANTE

Desde que se publicaron los textos políticos de José Martí, no ha habido una compilación de escritos sobre la política cubana con la importancia de *Mea Cuba* – y no sólo para los cubanos.

N\$ 80.00

SOLICÍTELO A: EDITORIAL VUELTA S.A. DE C.V.
TEL. 554 8810, 554 8811 FAX: 658 0074
GIROS: ADMINISTRACIÓN DE CORREOS 21,
CHEQUES A NOMBRE DE EDITORIAL VUELTA S.A. DE C.V.
PRESIDENTE CARRANZA 210, COYOACÁN, C.P. 04000 MÉXICO D.F.

La revista

Universidad de México

También está a la venta en
todas las sucursales de

Sanborns



RADIO EDUCACIÓN

XEEP 1060 KHZ
XEPPM-OC 6185 KHZ

Cultura con imaginación



**¡nueva
Administración!**

El Sistema de Tiendas UNAM
extiende sus horas y días de servicio al público
en sus unidades de **ACATLAN Y METRO CU**
363 días del año de 9 a 20 hrs.

La unidad **ESTADIO CU**
continúa a sus órdenes de **martes a domingo**
de 10 a 20 hrs.

CALIDAD TOTAL

PRODUCTO PRECIO SERVICIO

ACATLAN
AV. ALCAÑESES Y
SAN JUAN TOTOTEC
STA. CRUZ, EDO. DE MEX.

METRO CU
CIRCUITO EXTERIOR
FRENTE A LA FACULTAD
DE CIENCIAS POLÍTICAS
Y SOCIALES CU

ESTADIO
ESTACIONAMIENTO Y
ATRÁS DEL ESTADIO
OLÍMPICO CU

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



**SISTEMA DE LIBRERÍAS DE
FOMENTO EDITORIAL DE LA UNAM**

LIBRERÍA CASA UNIVERSITARIA DEL LIBRO

Orizaba y Puebla, Col. Roma
C.P. 06700 México, D.F. Tel. 207-9390

LIBRERÍA CENTRAL CU

Corredor Zona Comercial,
Ciudad Universitaria C.P. 04510
México, D.F. Tel. 622-0271

LIBRERÍA JULIO TORRI

Centro Cultural Universitario,
Ciudad Universitaria C.P. 04510
México, D.F. Tel. 622-7135

LIBRERÍA JUSTO SIERRA

San Ildefonso No. 43, Col. Centro
C.P. 06000 México, D.F. Tel. 702-3254
ext. 225

LIBRERÍA PALACIO DE MINERÍA

Tacuba No. 5, Col. Centro
C.P. 06000 México, D.F. Tel. 518-1315

NOVEDADES EDITORIALES UNAM

MUNDO POCO VISIBLE, UN: IMPRENTA Y BIBLIOTECAS EN MÉXICO DURANTE EL SIGLO XIX

Lafuente López, Ramiro
1a. edición: 1992, 153 pp.

CHALCATZINGO, MORELOS: ESTUDIO DE CERÁMICA Y SOCIEDAD

Cyphers Guillén, Ann
1a. edición: 1992, 354 pp.

TEPITO: ¿BARRIO VIVO?

Rosales Ayala, S. Héctor
1a. edición: 1991, 271 pp. e ilustraciones

LEOPOLDO ZEA: IDEOLOGÍA Y FILOSOFÍA DE AMÉRICA LATINA

Medín, Tzvi
1a. reimpresión 1992, 157 pp.

GRANDEZA MEXICANA. BEU 23

Balbuena, Bernardo de
5a. edición: 1992, 128 pp.

50%
de descuento a
universitarios
en ediciones
UNAM

Ventas de mayoreo:
Atención a librerías, bibliotecas,
centros de documentación y
empresas distribuidoras de
publicaciones

DIRECCIÓN GENERAL DE FOMENTO EDITORIAL
Av. del IMAN No. 5 Ciudad Universitaria, México D.F.
C.P. 04510 Tel. 622-6572
Directo: 550-7473

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ha publicado:

Enero-febrero, 1992 ♦ 992-493

Praga. La ciudad mágica

Marzo, 1992 ♦ 494

Crítica de la novela
latinoamericana

Abril, 1992 ♦ 495

César Vallejo

Mayo, 1992 ♦ 496

Médicos para el futuro

Junio, 1992 ♦ 497

Individuo y sociedad

Julio, 1992 ♦ 498

Poesía chilena
contemporánea

Agosto, 1992 ♦ 499

Imaginería mariana

Septiembre, 1992 ♦ 500

Universidad y nación

Octubre, 1992 ♦ 501

Tenochtitlan

Noviembre, 1992 ♦ 502

Patrimonio cultural

Diciembre, 1992 ♦ 503

Cd. México 1950

Enero-febrero, 1993 ♦ 504-505

Poesía nicaragüense
de posguerra

Marzo-Abril, 1993 ♦ 506-507

(H)ay mujeres

Mayo, 1993 ♦ 508

Fundamentalismo
fantástico en la pintura
actual

Junio, 1993 ♦ 509

Trieste: lugar de la
escritura

Llame a los números 666 3749 y 666 3624
y acudiremos a tomar su suscripción
dentro del Distrito Federal.

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

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

♦ PARNASO COYOACÁN

Carrillo Puerto 2

♦ LIBRERÍA IBERO

Prolongación Paseo de la Reforma 880

♦ DISTRIBUIDORA MONTE
PARNASO

Carrillo Puerto 6

♦ LIBRERÍA GANDHI, S. A.

Miguel Ángel de Quevedo 134