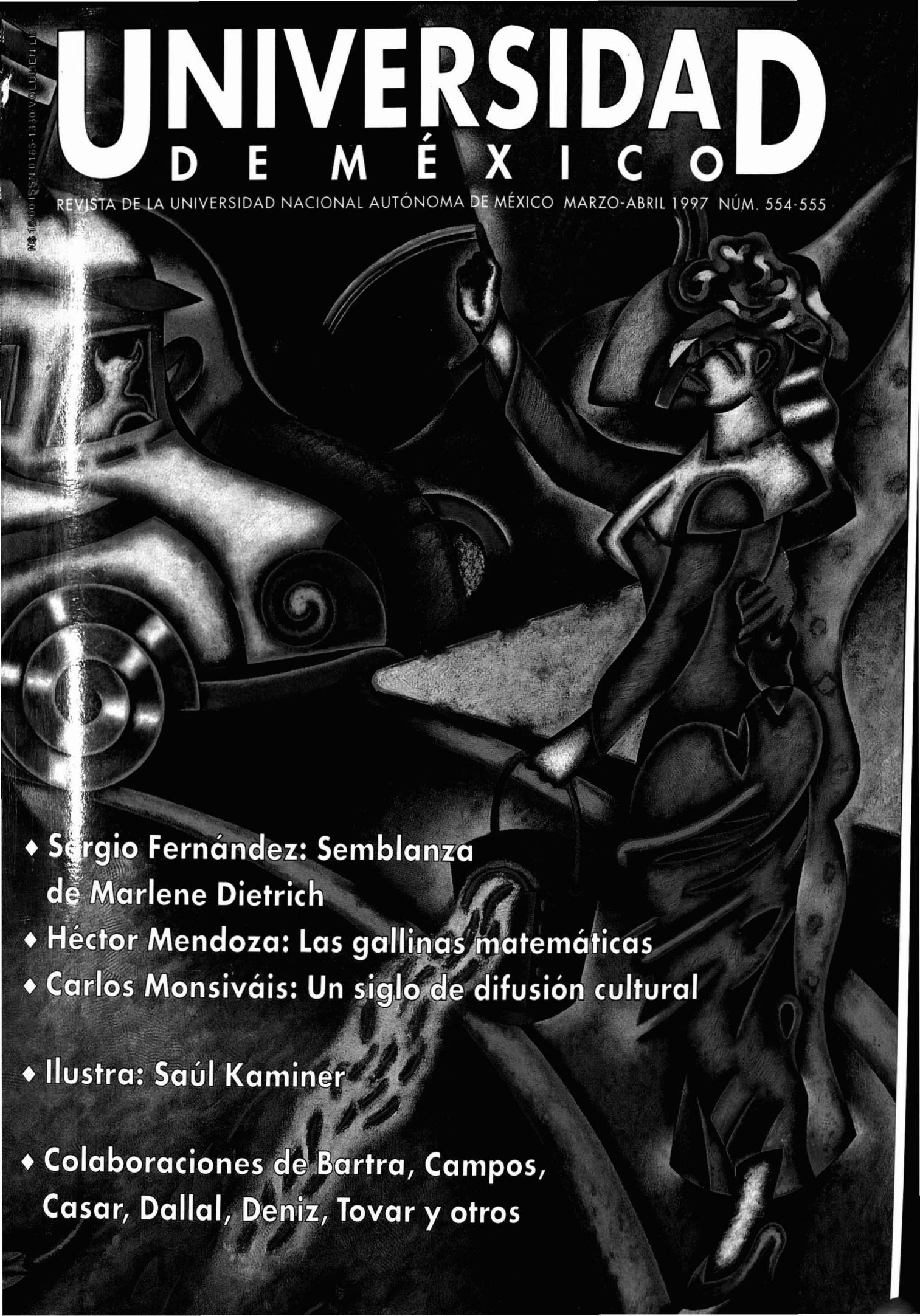




UNIVERSIDAD DE MÉXICO

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO MARZO-ABRIL 1997 NÚM. 554-555

- ◆ Sergio Fernández: Semblanza de Marlene Dietrich
- ◆ Héctor Mendoza: Las gallinas matemáticas
- ◆ Carlos Monsiváis: Un siglo de difusión cultural
- ◆ Ilustra: Saúl Kaminer
- ◆ Colaboraciones de Bartra, Campos, Casar, Dallal, Deniz, Tovar y otros

UNIVERSIDAD DE MÉXICO

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Enero-Febrero 1997 ♦ Núm. 552-553

De España, hoy



Fernández Saus

♦ Ensayo ♦ Poesía ♦ Narrativa ♦ Teatro ♦ Política ♦ Economía ♦ Arte joven ♦ Universidades
♦ Comunicación ♦ Geografía y género ♦ Cumbres iberoamericanas y educación ♦

Ilustran: Fernández Saus, Martín Villanueva y Ruiz de Infante

♦ México y la Unión Europea



Coordinación de Humanidades

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

Director: Alberto Dallal

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

Coordinador editorial: Octavio Ortiz Gómez

Corrección: Amira Candelaria Webster y César Gutiérrez

Publicidad y relaciones públicas: Rocío Fuentes Vargas

Administración: Leonora Luna Téllez

Diseño y producción editorial: El Equilibrista, Diseño Gráfico y Servicios Editoriales, S.C.

Oficinas de la revista: Insurgentes Sur 3744, Tlalpan, 14000, México, D.F. Apartado Postal 70288, C.P. 04510, México, D.F. Teléfonos: 606 1391, 666 3496 y FAX 666 3749. Correspondencia de Segunda Clase. Registro DGC: Núm. 061 1286. Características 2286611212. *Impresión:* Artes Gráficas Panorama, S.A. de C.V., Avena 629, Col. Granjas México, 08400, México, D.F. *Distribución:* Publicaciones Sayrols, S. A. de C. V., Mier y Pesado 126, Col. del Valle, 03100, México, D. F. y revista *Universidad de México*. Precio del ejemplar: \$15.00. Suscripción anual: \$150.00 (US\$90.00 en el extranjero). Periodicidad mensual. Tiraje de cuatro mil ejemplares. Esta publicación no se hace responsable por textos no solicitados. Cada autor es responsable del contenido de su propio texto. Certificado de Licitud de Título número 2801. Certificado de Licitud de Contenido número 1797. Reserva de uso exclusivo número 112-86.

Correo electrónico (E-mail): reunimex@servidor.unam.mx Internet: <http://www.unam.mx/univmex>

Índice

	◆ 2 ◆	Presentación
GERARDO DENIZ	◆ 3 ◆	Pangeria
SERGIO FERNÁNDEZ	◆ 4 ◆	Amor fuera de sitio
MARCO ANTONIO CAMPOS	◆ 12 ◆	Mi casa hacia 1960
CARLOS MONSIVÁIS	◆ 14 ◆	Un siglo de difusión cultural
ROGER BARTRA	◆ 22 ◆	El método en la jaula: ¿cómo escapar del círculo hermenéutico?
ALBERTO DALLAL	◆ 26 ◆	Los actores y la sociedad
DIDIER DESBRUGERES	◆ 31 ◆	Saúl Kaminer: palabras de colores
JUAN TOVAR	◆ 39 ◆	Los misterios del reino
NELSON PAPAVERO JORGE LLORENTE-BOUSQUETS DANTE MARTINS TEIXEIRA	◆ 42 ◆	Una curiosidad histórica: el <i>De origine gentium americanarum</i> de Hugo Grotius
HÉCTOR MENDOZA	◆ 47 ◆	Las gallinas matemáticas
EDUARDO CASAR	◆ 57 ◆	Dos poemas
JUAN CARVAJAL	◆ 59 ◆	De la imposibilidad de pecar en soledad

LA EXPERIENCIA CRÍTICA

ELENA URRUTIA	◆ 62 ◆	Leonora Carrington en sus ochenta años
ADOLFO CASTAÑÓN	◆ 64 ◆	A conciencia criolla
JESÚS GÓMEZ MORÁN	◆ 65 ◆	Entre los andamios de la poesía mexicana
	◆ 67 ◆	Colaboradores

Presentación



El libro más reciente de Gerardo Deniz, titulado *Ton y son* (1996), comprueba una vez más que la creatividad artística e intelectual expresa y se realiza mediante etapas e hitos, asentamientos y cambios sugerentes e históricamente necesarios. No obstante la consistencia y el reconocimiento que sus libros anteriores produjeron, Deniz sorprende ahora por la búsqueda o persecución nítida e intachable de la forma poética con una singularidad musical que va entremezclando figuras, signos, sonidos, referencias comunes e insólitas, giros de lenguaje y otros elementos que, además de suscitar imágenes persuasivas y en algunos casos no exentas de buen humor, comprueban la primitiva función del habla: comunicación verbal en que la misma dirección o sentido de lo que se dice resulta ser el significado de la palabra, la frase, la alocución; el motor o la energía de lo que se comunica es asimismo la forma que expresa. Esta comprobación del dominio pleno que ejerce Deniz sobre su voz poética parece abrir otros cauces para la poesía mexicana actual pues implica cierto desenfado y hasta una especie de descontaminación, alejando al hacer poético actual de imitaciones mecánicas y superficiales. Aunque esta especie de explosión creativa se hacía presente en los libros anteriores de Deniz, se percibe en mayor medida desde *Adrede* (1970) y *Amor y oxidente* (1991). Este solo fenómeno indica con creces ese movimiento de renovación que, ligado a las producciones y presencias del pasado, fructifica en el interior de lo que genéricamente llamamos cultura, en este caso cultura poética, representación toral y profunda de la cultura general de un pueblo, de una nación. En el resto de los textos del presente número de nuestra revista percibimos otros niveles de integración, de ejercicio de maestría, de brillo expositivo y, como en el caso de la obra de teatro de Héctor Mendoza, un modelo de simultaneidad de dominios e intereses; en efecto, Mendoza exhibe indiscutiblemente la evidencia de que en la creatividad teatral van unidas la imaginación del montaje, la sabiduría de la estructura dramática y una especie de experiencia verbal-espacial acumulada, perceptible a través del texto inhabitual que publicamos. En otras colaboraciones de este mismo número podemos descubrir la evidencia histórica y cultural de que el ejercicio de la crítica implica, antes que nada, razones y razonamientos que ofrecen al desnudo las calidades del pensamiento; la crítica auténtica aleja a la adjetivación hacia un plano secundario. En conjunto, por temas y formas de exposición, nos percatamos de un fenómeno notable: la cultura también se renueva gracias a los juegos e interjuegos que proponen hacedores y protagonistas experimentados. ♦

Pangeria



GERARDO DENIZ

La materia envejece en su entraña, pronto lo descubrirán;
ya no es como al principio ni como fue después.
Los átomos encanecen, se arrugan y fatigan, se enlazan con menor gana
y al fallar hacen malparir a incautas moléculas.
Por supuesto, no todo descaece al mismo paso (rate),
pero ya empiezan a influir quienes dormitan buena parte del día;
pronto esta vejez será notoria con instrumentos ordinarios
(los sensibles ya la captan, pero se malinterpreta).
Incluso entre átomos que no dejaron de fumar a tiempo
hay algunos que han estirado la pata
y se empiezan a corromper. Esto tardará otro poco en ser elucidado.
Todo ello es lento, muy mucho,
para extraer moralejas sobra tiempo, pero
¿qué nos impide empezar a sermonear?

Amor fuera de sitio

Una semblanza de Marlene Dietrich

♦
SERGIO FERNÁNDEZ

Venus Afrodita, consciente de la belleza que guarda en el interior de sí misma pero que, al propio tiempo, a manera de fuente, desparrama, es la diosa del Ponto, alojó de colores, peces y mariscos, además de las algas, escurridizas y perversas porque asesinan sin saberlo. Por su parte Saturno, siempre iracundo (porque odia a su padre, con quien tiene un doble mito que vivir) ha cortado los genitales a Urano y, al arrojarlos al océano, han formado una profusa espuma de donde ella (diosa del eros a la par celestial y mundano) emerge para darle a la vida la inquietud del amor: inquietud que en Botticelli no aparenta tener; al contrario: su serenidad es seña inequívoca de que su cuerpo, no por desnudo, resulta impúdico porque al parecer sólo la sexualidad lo es. El amor es alto; por eso sólo combate con sus sombras. Sandro di Mariano se complace en adornarle la fluidez de la cabeza —oval— con un pelo rubio cobrizo, tan largo que ella se lo lleva hasta el sexo, el cual protege de la codicia de dioses y mortales con ese original escudo, a través del cual adivinamos vellitos rubios y una succulenta valva interna, semejante a un caracol encajado en un risco. ¿Le gustaría a la diosa —como a las mujeres a quienes se asemeja— tener entre sus brazos a “un hombre, a un hombre de verdad”? Porque sólo los dioses del Olimpo han pasado por ellos, entre sus redes invisibles.

Sale de una concha, de su propia venera y el mar, análogo a un lacustre pedazo de cielo, deja ver puntas verdes de tierra disueltas en un horizonte sin conflictos, mientras lilas, gardenias o camelias casi transparentes caen arrastradas por la brisa y se columpian en el espacio con una lentitud que representa la perfección del mundo y de las cosas, que para el Renacimiento no son engañosas ya que, por lo contrario, poseen un estable perfil. Estamos frente a un lienzo de mediados del siglo xv florentino. La mano derecha entretanto se posa, abierta, sobre el seno, mientras deja al descubierto el otro, cuya armonía se establece en un círculo que se va ampliando hasta el ombligo y luego a las caderas, redondas y marmóreas. En ese momento el círculo empieza a descender cerrándose hasta llegar a las rodillas, de

una perfección electrizantemente corpórea por lo que más bien parece una escultura. Se trata de una pausa artística en la que ambas artes utilizan subterráneos canales comunicantes. En seguida el círculo se vuelve a abrir para contornear las pantorrillas y bajar a los pies, sólidos y fuertes, dueños de unos huesos que intentan prestarle un ligero toque de mortalidad, acaso tosco. Tal vez Poliziano, en alguna de sus estancias, se le aproxima con los siguientes versos: “Una donzella non con uman volto / da’Zeferi lascivi spinti a proda / gir sovra un nicchio; e par che il Ciel ne goda.”

Hemos cruzado casi cinco siglos. La Pandemia sale a un escenario que puede ser Londres, París, Las Vegas o cualquier otra ciudad veleidosa. La diosa (que ahora se ha metamorfoseado en mujer) lleva su casi permanente vestuario color rosa pálido —confundido con la piel— de cuyo cuello baja hasta los senos una tela bordada que permite atisbar la carne aunque la escultura nos entregue otros flancos, que son el arte como materia del amor. Pero sea como fuere el cuerpo femenino ha estado sujeto, siempre, a modas y subterfugios: recordemos primeramente a Isis Velada, diosa egipcia del amor y de los ritos iniciáticos, morena y fina de facciones, pero despectiva también. Luego a la Venus de Milo por ser, de estas diosas, la más conocida del mundo helénico. Con huesos alargados y mirada posada en lo alto se hallan las imágenes femeninas medievales, al estilo de Nuestra Señora de París o de la Virgen Blanca, de León. Pero también se hallan las renacentistas, cuyo ejemplo perfecto es la virgen con el niño de Filippo Lippi, Melibea o la propia Venus de Botticelli. Son las que por primera vez entran a la carne sin el exceso del barroco, sobre todo el de Rubens (aunque la versión contraria sea Greco, cuyas vírgenes lo son de caras magras y piernas largas y sexuales); Rubens, digo, que redondea sus músculos con grasa, tan apetecible como el cuerpo de la puta Areusa; también debemos contar con las de alma pétrea y cara virginal, como la princesa de Clèves; las de espíritu pútrido y

Fotos tomadas de Dickens, Homer, *The Films of Marlene Dietrich*, 1974

atractiva figura, como madame de Merteuil; las centro-europeas, con amplias caderas y cintura mínima *belle époque*, como la Odette de Cr  cy de Marcel Proust, quien tanto se parece a la C  fora de Botticelli; las victorianas, de piel de porcelana y alma t  rrida, como la Kate de Henry James; las descarnadas y espirituales, levemente sensuales, con Greta Garbo —de genial hermosura— a la cabeza, que aún tienden a imitar las concursantes para Miss Universo. Y las de hoy, desparrramadas en el océano que es el mundo actual, pues el amor y el erotismo han cedido al sexo, que lo esparce a través de los medios masivos de comunicación. Sexo y sólo sexo. Lo demás naufragó y sólo las viejas generaciones, ya por extinguirse, saben el inútil y denodado esfuerzo que impusieron los trovadores provenzales al mundo.

El rostro de la diosa-mujer (Dietrich) es irregular y lo extraño de su belleza consiste en reunir varias caras en el mismo rostro, lo que de antemano le asegura la ambigüedad y una forma del triunfo ya que asible no es precisamente.   Y cuánto mejor un ser que siempre escapa? Algunos elementos sobresalen en esta arquitectura facial a la que el cine y el espectáculo nos afición: los ojos, los pómulos, la boca y el pelo al que utiliza como la más veleidosa de sus armas, moj  ndolo cuando nace del mar. La voz —a la que modificó con tiempo, paciencia y talento; una voz de tiple que termin   en barítono— completa este conjunto original, sin hablar de las piernas, al decir de la gente las más bellas del mundo. Pero sigamos persiguiéndola: se trata de una frente amplia, con facciones que rompen el óvalo renacentista y una respingada nariz—muy hundido el hueso entre los ojos—que le otorgan los varios rostros mencionados: el de perfil, que la vuelve levemente antipática y distinguida; el que afoca de frente, pues la claridad y refulgencia de la mirada convierten en acuáticos los rasgos, a punto de disolverse en la irregularidad de la nariz cuando sube a las cejas que cada vez que lo desean levantan anclas y cambian de lugar. La que posa (sacando de la piel una luz escondida) con un único pómulo afocado en tres cuartos, prominente, que tiende a arrasarse con el resto de las facciones. Otro rostro más se entrevera cuando la cámara la aprehende en el instante de inclinar la cabeza para agradecer en el escenario los aplausos. Sólo vemos entonces un mechón opalino empapado con el propio semen del abuelo, sangrien-

tamente mutilado por el más feroz de sus hijos, lujoso planeta de múltiples anillos.

Marlene Dietrich—que ha pasado de la *Galleria degli Uffizzi* a la pantalla de Hollywood en un parpadeo— a su vez deja el cine por sus actividades políticas y por el mundo del espectáculo (es la más diestra, la mayormente multiforme en registro de voces de cabaret que ha dado el siglo xx); cambio que sólo efectúa una mujer inteligente y calculadora: lo logra —pudiera decirse— en el momento preciso, el de la ruptura definitiva con la vida anterior, cuyo estandarte fue siempre la victoria. Ella supo de antemano que del amor no queda ahora sino su invención (es c  nica, descarada, fuerte, enhiesta y quién lo dijera, varonil) por lo que, precisamente al entonar una de sus melodías favoritas, eróticamente pregonando en alemán una especie ya extinta: “Yo quiero un hombre, un hombre de verdad”; un *hombre*—no el amor— pues el sexo (ya directamente, ya con disfraz o sorna) predomina en las variadas letras de sus canciones—siempre una selección inteligente, como todo en ella—, como una filosofía de la vida que escapa de la propia experiencia a través de los labios que Sandro di Mariano ha pintado con rojo cochinilla, mejunjes varios y yema de huevo de una gallina gorda. Marlene es la Venus por antonomasia, aunque el *tipo* no corresponda a la diosa, ya que son múltiples las que llevan el nombre.

El de la Dietrich no es un rostro helénico, aunque por los pómulos y la frente pudiera ser eslavo, pero sea lo que sea; se trata en cambio de una belleza incalificable, irregular, sin amabilidades de por medio. Algunas veces sonriente, pero casi siempre inmóvil, responde a lo germánico de su naturaleza y a un tono bélico que no le permite sino la seducción por medio de artes sorpresivas para no salirse de tal marco: el coqueteo soslayado, la sonrisa de la mirada, el vestirse de hombre, un descaro suave, paradójicamente femenino; enseñar lo mejor de su cuerpo —o sean las piernas—, mover un poco su t  sura, no hacer alardes con la voz, que por sí misma es otro personaje al que debemos tener siempre en cuenta pues los idiomas que selecciona parecieran pertenecerle ávidamente, pero sin aspavientos: no confunde la *r* alemana con la francesa; las *o* del inglés son siempre abiertas; el alemán es alto, como el de una novela realizada con un gran esfuerzo. Repito que la suya es una belleza inmóvil porque cuando hace un gesto (adelanta el brazo izquierdo hacia el público, cerrado el puño que



poco a poco —con flojera— abre los dedos, como el deshojamiento de un geranio); este gesto, digo, es de tal modo contundente que pareciera, por su trascendencia, salido de un personaje del teatro Noh, donde un leve movimiento de abanico —por ejemplo— es signo de que los demonios han bajado a tierra para dialogar con el personaje que tenemos frente al lunetario, advirtiéndole de la animidad de los objetos.

Por eso nadie posee, como ella, tal variedad de tonos de voz: la de una corista cualquiera, la que toca acordeón y sonríe empujándose una gorrilla que le estorba en la frente, la de una matrona alemana, la de una puta callejera, la de una actriz de Hollywood, la de una pícara que se gana el dinero al cantar en las calles, la que divierte a los soldados, la melancólica que guarda los recuerdos de guerra, la de una *entertainereuropea* cuya salida al escenario causa estupor porque invita al público, de inmediato, a intervenir en zonas prohibidas, como vender en el mercado negro, situado en un cabaret corriente en el Berlín de la posguerra: una luz y toques de trompeta anuncian su salida. Inverosímilmente lleva (la ciudad está en hambre y en ruinas) un elegante vestido de noche con el que se desplaza entronizada en medio de la vulgaridad de los soldados americanos. Es en esta canción (“Black Market”) donde excepcionalmente mueve brazos y manos, a tiempo que con un dejo de mando calla a la multitud... Se hace el silencio en medio de la expectación: “Come, I’ll show you things you can not get elsewhere; come, make you the offer, and I’ll make your share”, lo dice mientras los dedos —unas largas agujas plateadas— se incorporan al espacio para atraer clientes y cambiar o vender, pues objetos de lujo (entre los que significativamente ella se encuentra como el máximo) en la posguerra no existen en Berlín. Luego, al desplazarse junto a una columna



donde se halla el amante, prende un cigarrillo y se acerca a las mesas, a coquetear sin más ni más, porque así es, desafiante con las espadas que le dan la inteligencia y la hermosura.

En otro momento se encuentra con la rival (la pobrecilla de Jean Arthur) que la increpa con su puritanismo gringo echándole en cara los billones que su país ha gastado para ganar la guerra. Erika —la agrede señalándola con el índice— es del género humano del que tienen que deshacerse. Marlene sonríe y le dice: “I see you have forgotten the lipstick, isn’t it?” Y luego con la llave de su departamento delinea descaradamente el hilo de las cejas que, depiladas, deberían sustituir a las actuales de la moralista que ha ido a inspeccionar las acciones de los soldados americanos en Berlín, cuando la ciudad es un basurero de ruinas y miseria.

Fuera del escenario berlinesco debe agregarse la diversidad de su repertorio, de gestos, de miradas, de movimientos corporales (como sustituir el micrófono por la musculatura de Johnny, de quien se dice enamorada) y hasta un toque (eso es, un toque) pícaramente pornográfico: “my camera! it’s a dandy: six by nine: just your size”, que se ve cuando el pequeño órgano de la cámara se desdobra por lo que al mismo tiempo adivinamos que sustituye a un falo que de otro modo permanecería oculto. Fuera de algunas excepciones como la comentada todo cristaliza dentro de una tiesura a la que he hecho mención y que si estremece al auditorio es porque recuerda, se quiera o no, las huestes germánicas y porque ella impone, con su genio, la carencia de gesticulaciones baldías.

Sale a otros proskenios y permanece de pie, aferrada a la cortina, pues el primer violín de la orquesta no llega aún. La actriz parece contrariada, pero el halo de luz la vuelve transparente y magníficamente impúdica, hasta que al fin se reúne la orquesta. Los aplausos son siempre cálidos, obsesivos: Nueva York, México, Río, el mundo entero. En el lienzo de Botticelli junto a la diosa se observan bayas que nacen de la tierra, espigadas algunas, otras rotas, acaso símbolo de falos que surgen de la playa, erguidos o quebrados, tal como sucede entre los hombres que corren en pos suya, un *eterno femenino*, a fin de cuentas. Sale y da unos pasos marciales, no dejando su toque sensorial, nunca emotivo. Pero sigamos con “Black Market”: “You like my first edition, it’s yours, / Aah!: it’s how I am. / A simple definition, you take Art, I’ll take Spam.” Porque en la compraventa subterránea los objetos que exhibe calientan la sangre y el espíritu acaso por primera vez, al ella sacarlos a la luz: “Enjoy these goods, for boy, these goods, are hot.” Entonces levanta las manos, una en gesto gemelo de la otra, las palmas hacia el público, en un fuerte ademán que marca el fin. Pero claro es que flores y chicles también son importantes, quién lo duda, en este erotismo nacido entre balas, cañones, grandes reflectores, marquesinas ardientes, aplausos y un algo andrógino que por primera vez aplaude el mundo en esta mujer cuya mente es siempre varonil: “leasses for the misses, chewing-gum for kisses”.

En *Knight without Armour* vuelve Venus a meterse en las aguas, ahora las de una simple tina de baño, rodeada de una atmósfera flexible pero instantánea, con olores no a semen del

abuelo sino a perfumes traídos de Arabia. Con los párpados semicerrados, encantada de enjuagarse con el jabón una de sus rodillas (medio millón de dólares la que asoma, el otro medio la pierna sumergida), podemos notar además que el resto de la superficie, llena de sales y una espesura blanca (¿la del abuelo Urano?) deja florecer la sonrisa de esta diosa encantada de haber bajado al mundo para hacer sufrir a hombres y mujeres, pues todos —todos— se han enamorado de ella e inclinan, resignados, la testa bajo su poder, ignorantes de la falacia del amor verdadero.

Desde el cambio operado en Hollywood —al llegar de Alemania— es metamorfofísica. Parece cosa de un lejanísimo pasado si la recordamos en *Shanghai Express* cuando en un vagón de tren —pleno de maletas que guardan sus enseres de lujo— se ha convertido (Ana May Wong como escenario de su exotismo) en un ave proveniente de una selva desconocida. ¿Para qué está allí? Acaso ni el director lo sabe: basta con filmarla para que el negocio sea redondo. El blanco y negro del filme no deja reconocer los colores del vestido: tal vez azul marino o solferino. El pajarraco lleva guantes de piel que suben hasta la mitad del hombro para dejar salir, desde allí, unas plumas inverosímilmente brillantes: bajan unas y otras —alrededor del cuello—, suben volando en el breve espacio como marco que redondea el cuello y la parte inferior de la cara, a estas horas de una intimidad un poquito sacrílega. Parece un urogallo en época de celo o un halcón disfrazado de halcón para cazar la codorniz. Dos gruesos cordones cruzan su frente a manera de sombrero, pero en este instante posee cara de selva negra; de pinos alemanes misteriosamente encajados en bruma. Por eso, con los ojos dice amenazante: “Look me over closely; tell me how I am” o bien, levemente hipnotizada, pregunta quién desea comprar un mundo de ilusiones de las que ella, racional, inteligentemente, carece.

La sonrisa apenas asoma entre el plumaje por lo que se adivinan las piedras azul amarillento de los ojos y un gesto de displicencia por todo lo que alrededor de ella se congrega en el tren (venta de drogas, de perlas, de licores prohibidos, de trata de chinas parecidas a una muñeca, de animales domésticos, de incentivos, en fin, que aniquilan todo aburrimiento); inclusive un romance con un galán sin identidad precisa (inocuo) pero que la besa repetidas veces asfixiándose entre lo muelle de sus pieles, realmente anonadado. “Tell me how I am”... ¿pero cómo definirla si siempre resulta diferente?

Cuando termina el rodaje de *Dishonored* —y antes de partir el tren de Los Ángeles— en su compartimento del *Pullman*, va vestida —¡la primera mujer en el mundo moderno!— con traje de hombre, como diseñado para el elenco de una enredada obra de Pirandello. Con un sombrero que tapa la ceja derecha, la mano enguantada que apenas lo toca, Marlene lleva un clavel en el ojal (traje seguramente diseñado por Chanel); el pecho entreverado, así como los pezones, duros como canicas. Entonces entre dientes (“she has kisses sweeter than wine”) dice cosas para sí misma, con una sonrisa de falso interés por quienes a su lado cuchichean ante lo emocionante de mirarla, pues sus ojos son

filos encarnados de azul. Todo en Marlene es desigual, exótico, prohibido, por lo que más parece una heroína de novela que una actriz de Hollywood. Un gran pintor, como Picasso, parece haberle maquillado los ojos con distintos colores, colocándolos, juntos, uno al lado de la boca; el otro, en la nariz. Se trata de un verdadero ejercicio de transformación. Pongamos algunos ejemplos: subrayo lo que ocurre con las cejas, ya al nivel de los párpados; ya arqueadas como bóvedas ojivales que en parte dejan ver la oquedad de los ojos, tan profundos como escondidos en dos cuevas de lujo; o con el pelo: rizado, en bucles, con fleco, largo, esquivo; o como un montón de aserrín, o restirado y negro, ya a la mexicana, a la húngara o a la española.

Sale, digo, al escenario. Un dejo de fastidio inquieta a su público, que le avienta claveles, uno de cuyos ramos le golpea la espalda. Se enoja. La que contemplamos ahora no es precisamente su noche, ocasión que le brinda a Dolores del Río, ésta con una copa de champaña en una mesa vecina al proscenio. Por eso pasemos por alto tal función de gala y vayamos a verla en *Morocco*, cuando vestida de frac hace la primera escena lesbica del cine, paseándose entre la concurrencia, ella triunfante de su descarada belicosidad. Cantante en un cabaret donde lo mismo participan europeos adinerados que soldados de la Legión de Honor (entre los que se encuentra Gary Cooper), la Dietrich ágilmente trepa hasta donde se halla una pareja, unos cónsules ingleses de la localidad. Y ella, que no ha cesado de coquetear con el soldado, de pronto lo ignora, sube las toscas gradas del lunetario, llega hasta los diplomáticos, sentados entre el público (que entre alarmado y fascinado, la aplaude a rabiar no sin que falte el petimetre que desea comprarla con joyas, pieles y dinero); llega y a la mujer súbitamente le toma la barbilla, la levanta hasta sí y la besa en la boca, si bien fugazmente, para asombro de quienes logran verla. Luego, como si nada extraño hubiera acontecido, baja los estrados y sigue cantando para el soldado, quien habrá de partir Sahara adentro; luego vendrá una escena extraordinariamente inverosímil: ella, enamorada —¡con la arena ardiente del desierto!—, lo sigue a pie, descalza (sin quemarse los pies pues si resiste a la pasión, la desértica lava en granos mínimos es lo de menos), con un vaporoso vestido transparente que la entalla como si saliera del mar; pero la tela es el viento: se trata de la propia Venus que del Ponto vuela al Olimpo pasando por Hollywood para alcanzar el desdén del amante. Por su parte el cabello de la diosa, más cobrizo que nunca, se mueve con la brisa del océano-desierto sin que la limpidez del rostro amenace con caldear el cutis, porcelana proveniente de una dinastía añeja comprada con seguridad en Shanghai.

En cuanto a *La hora* (una voluble figura que emerge a la derecha del cuadro de Botticelli) intenta cubrirla con un manto de tonos rosa viejo, estampado con flores acuáticas que confunden la seda con el mar y éste con las arenas del Sahara. El atuendo, torcido por el aire, la protege con unas gasas grises mientras el pelo de *La hora* —del mismo color que el de Venus— ondea de perfil, en rizos a los que se agrega una gruesa trenza alrededor del colodrillo, al que si se pudiera manosear sería un deseo violable. El vestido, ondeante y floreado también, da idea de

la fugacidad de la vida, en la que Afrodita no participa, pues ha nacido del semen de su gran progenitor emasculado. No así la actriz, que claudicará cuando, más que agotada, sea una mujer ya sabia, presta a reconocer que su destino es uno de los más luminosos del siglo.

Dietrich no es siempre una gran actriz, por culpa posiblemente de algunos directores, quienes la consideraron sólo la diosa del amor. "I'm good; just good", le dice su voz a Maximilian Schell. Pero *lo es* en el escenario, para el que se prepara horas enteras, pues sabe que cada gesto, por imperceptible que sea, nunca puede fallar: todo está en su sitio: el dedo índice de la mano derecha hacia abajo (ella con pantuflas y una bata de casa), recargada en una consola, ensayando para sí, la frente sobre el brazo izquierdo mientras sostiene en la mano un cigarrillo que fuma con la plenitud de un varón: todo indica que su talento depende no sólo de su belleza sino de su disciplina, lista —como buena alemana— a aparecer a toda hora, aunque sea una tardía, deliberadamente disciplinada.

Supuestamente lo fatuo de la boca —entreabierta— tararea o se entona antes de empezar la función en turno. Luego emerge —tal como debe ser— en un escenario sombrío al que resucita con su luz. Los reflejos de los reflectores caen sobre una vestimenta que evoca *El ángel azul*, si bien aquí la falda es larga y alrededor de los senos se exhibe un cordón de rosas refulgentes, que no difieren gran cosa del pelo, de oro aquilatado previamente. Se dice que antes de salir al escenario se polveaba con arena del propio metal, émulo del sol. Se rumora también que después de cierta edad llevó —del pecho a la cintura— un corte de maniquí nylon, para verse muy joven, todo lo joven que es, rodeada de las bayas fálicas que, como los hongos en una obra de Ionesco, brotan por todas partes, precisamente sobre un escenario. ¡Qué maravilloso ser una transformista: de la diosa a la mujer deificada; de ésta al travesti; de aquí a adquirir un sexo aún oculto para el resto de la humanidad! Sea como sea luego está otra vez de frac, sólo que ahora la falda escindida del atuendo deja ver los calzoncillos negros, cortos para lucir las piernas —maravillosas piernas en compás—, mientras blande un bastón que en una horizontal oscura parece apuñalar su cuerpo, especialmente la cintura, como un galán dispuesto a comparecer frente al amor después de por años haberlo para sí escondido. En todo caso es un pene con el que siempre cuenta y que a veces se convierte en el propio micrófono, ayudada —en otra ocasión— del traje blanco de etiqueta masculina, sentada sobre el respaldo de una silla, mirando al escenario de Río de Janeiro, la ciudad de los recovecos, tantos como la mente humana.

¿Es en Londres donde aparece, dando al público las gracias, como una serpiente emplumada? El micrófono, a varios metros de distancia, ha sido marginado. A la Dietrich no se le ve la cara pues la inclinación, a la manera japonesa, casi la obliga a besar el suelo con la mirada, ahora abanicada por vientos orientales no siempre pacíficos. Ampliamente el público contempla la redondez de la cabeza y un filo de la frente, lunático, aparece de manera fugaz, sin nubes en el horizonte afrodisiaco. Parte del torso —lo único al desnudo— remata el cuello con varias piedras fi-

nas. El abrigo de mink, en estolas que caen de los hombros al piso y recorren al menos dos metros del escenario, la vuelven de nieve, como *La dama del armiño*, del cual se dice que es el símbolo de la lujuria, sobre todo en el invierno, cuando su vestimenta blanca le impide ser presa fácil de sus enemigos. Da Vinci, entre bambalinas, de ella se valió para una de sus obras maestras, entre las que se cuentan varias que dañó el tiempo, la guerra y las asperezas de los hombres, guarnecidas de odio.

Pero Leonardo, acaso envidioso del modelo, de él se apodera cuando lo vemos oteando la proximidad de su presa. Las cámaras la enfocan, no hay luces que no sean condicionadas porque se trata de contemplar una invención, no de algo real, si es que la realidad existe. El vestido de perlería rosa asoma entre la nieve y deja ver la curva de la pierna, asombrosamente terrenal, que invita a tocarse sin esperar ningún resultado preciso. Entre el pecho y la parte media del estómago el mink se enrolla para estrangularla, que es el caso de las serpientes que copulan consigo mismas, o de un amante insoportablemente celoso. Marlene se halla paralizada: ella, sólo ella, está sobre la vida; posada a alturas inciertas o desconocidas, acaso en la cima del Olimpo. Ahora el abrigo deja ver ampliamente los hombros, los pechos, el cuello y el collar, también tachonado de perlas. Es una esfinge, lo más inexpresivo que hay en un escenario. El pelo, cortado a la manera de los años cincuentas, le ensombrece un pómulos, que resalta a la luz. No se le ven las manos, ni los brazos, escondidos bajo la piel del animal: *La dama del armiño* ha sido terminada y Leonardo, sonriente, escapa de su mala ventura que en otras ocasiones —añado— ha hecho trizas murales y esculturas ya que su capacidad de invención arrasó con gran parte de su arte, como *La Batalla de Anghiari* o un colosal caballo de siete metros de alto al que las huestes despedazaron como después lo hicieron con su tumba.

Pero dejemos al artista encerrado en su genio y ahora pensemos en ella como gitana húngara o como española. En *Golden Earrings* es ya otra persona, salida a las cámaras como si fuera por las calles de un intoxicado carnaval. Estropajosa (lleva unas rudas mantas que le envuelven el tórax y la cabeza) aferra con sus garras un bulto inverosímil: la joroba de un camello, un tesoro, un bebé raptado, qué sabe uno. Recargada sobre sí misma la cara —de un ardiente moreno—, deja al descubierto dos joyas marinas de una belleza sobrenatural, pues al agua le han servido de mimesis. Con ellas mira, espía, pacientemente aguarda a la presa. El pelo, rizado y negro, cubre la frente para que el mink aparezca a punto de atacar a una liebre, a una ardilla, a una rata de campo: a lo que, en suma, tenga movimiento. Pero podemos seguir persiguiendo otras transformaciones: en una rústica alcoba que intenta ser la de un hospital (tal vez en algún país árabe) el enfermo yace en la cama, vendada parte de la cabeza. ¿Está desmayado, moribundo, se hace el distraído cuando oye a una especie de rumor peligroso entrar y asomarse a mirarlo?

Es la más asombrosa vestimenta que cualquier actriz, en la pantalla, haya llevado pues más que un atuendo es la verdad misma de la escena. Y aunque los adjetivos sean repulsivos lo *indescríptible* es una palabra que sirve de apoyo en este caso, salvada

toda discreción. Recargados los brazos sobre una silla de madera —blanca como el entorno— la figura es sombría, pues se pudiera decir que va de luto ya que sus deseos de matar al enfermo (recordemos a O'Neil) *le sientan bien* a lo disparejo del alma. Un sombrero de alas redondas, larguísimas —cubierto por un velo de encaje como un manteo sevillano— ladea la figura en el sentido de una hipotenusa. La mantilla cae como una cascada sobre el vestido que intenta, sin conseguirlo, mostrar sus brocados oscuros. Los largos guantes —en un manchado de flores que semeja un bajo relieve—, se aferran al respaldo de la silla en una actitud falsamente trascendente, igual que una metáfora fuera de sitio. ¿Visita al hombre de su vida, a aquel *que es de verdad*? ¿Le dirá que lo ha traicionado? ¿O es una espía? Parece, en todo caso, la *urraca ladrona*, aquella que va por la vida con el propósito de almacenar sin otro fin que cambiar los objetos en el espacio: una manera de divertirse que la naturaleza deposita, sonriente, en Rossini. ¿Será angustia causada por soledad? ¿O las alas son enormes para el espacio que circunvolucionan?

Pero haga lo que haga en la pantalla, a la Dietrich nadie le cree. La vemos para admirarla y regocijarnos con la estrafalariedad que representa. Pero curiosamente en *The Devil is a Woman* al director se le ocurrió que ella es la víctima para cambiar de tono su heroicidad. Pero ya vencida o vencedora es una mujer triplemente imaginaria: porque a final de cuentas todos somos imágenes, porque existe sólo en la pantalla y porque siempre resulta inverosímil. Es, claramente, un ser de la mitología moderna, paradójicamente vivo, digno de imitarse y de destrozarse para no acorrientar el modelo, de arcilla afrodisiaca.

Pero volvamos al *momento* español: una parafernalia andaluza completa el panorama: una barraca con trigos recargados sobre una puertecilla de rejas de madera medio podrida, lámparas pobretonas que caen del techo, un perico tan tieso que puede ser de barro y otros enseres: el indispensable abanico abierto, el encaje medio roto del antebrazo, los rizos artificiales que rondan su cabellera ya transformada en obsidiana. ¿Qué hace? ¿Por qué se asoma a esa especie de ventanal? ¿Espera a un galán que llegará en una jaca árabe? ¿Es, simplemente, una *femme fatale* que se orilla como una viuda negra sobre su telaraña para esperar al macho y, luego de copular con él, tragárselo?

Poco antes de abandonar el cine por su ubicua carrera artística en escenarios ya al aire libre, ya en teatros europeos; poco antes —digo— filma *Destry Rides Again*, una película del Oeste rodada en South Seas, irónico nombre en algún desierto sureño cercano a Nueva Orleans. Porta todos los vestidos posibles, siempre y cuando no se alejen de su papel pues bien puede ser, por ejemplo, que al cuello se enlace una boa corriente (siempre las hay en sus camerinos), chaparreras y botas a lo *cowboy* texano, lentejuelas por todos lados, faldas con vuelo de mariposa que le permitan lucir su esbeltez y cualquier clase de quincallería, de buen tono en relación con el ambiente que la rodea: "Who's buy'll me a drink?", grita junto a la barra con donaire. Fuma no siempre sino cuando saca partido del cigarro, así, con descuido; parpadea, guiña los ojos y sobre todo vigila para ganar ya que Frenchy no es de las perdedoras. Se pasea por el espacioso *saloon* con desfachatez pues todo le pertenece: la barra, bebedores, el relincho de los caballos, los muchos galanes apilados en torno; los jugadores de póquer (entre los que se halla su amante en turno, un guapo villano tan pagado de sí como ella). Es también tramposa —la trama gira en torno a un robo del que resulta cómplice— y sirve café a los truculentos parroquianos (las nalgas afocadas mientras agachada busca el azúcar en una despensa, lelos los machos) al tiempo que el humo que sale de sus labios oscurece momentáneamente su belleza, cambiante como un caleidoscopio. Entonces, al ir y venir, sonríe con la boca abierta para enseñar lo perfecto de la dentadura y la rapacidad de la virtual mordida, soporte ideal del resentimiento de los galanes rechazados.

De cuando en cuando, al propio tiempo, se acaricia con las plumas de avestruz —que le encantan— porque son la seña íntima de un amante ideal, inexistente ya que al mismo tiempo Frenchy es una mujer superior, de las que nunca tendrán compañía de varón, acaso por no necesitarlo. Jamás se ha mostrado tan graciosa, tan refulgente, tan pícara, tan ficticiamente prostituta. Por eso todos le regalan un trago. Pero el acento la traiciona: su inglés es demasiado alto para ser una vulgar cantante de cantina, aunque intente lograrlo. No importa, le va bien y por otro lado ya he dicho que nada se le cree. ¿Qué más da un idioma que un dialecto? ¿Qué más da que sonría o que esté tramando un gran ardid o se ponga un sombrero para cubrir los soles del



desierto? Para completar su indumentaria se da el lujo de llevar, en el cuello, una cinta de terciopelo negro, idéntica a la *Olimpia* de Manet: una puta para ser admirada, pero nunca tocada, magnífica encarnación de la Pandemia.

La película se resume en lo siguiente: Thomas Jefferson Destry, papel que hace suavemente (sin mayores laudos) James Stewart, es vehementemente esperado por un viejo alcohólico, simpático, que no puede con el puesto de *sheriff* que los malos le han colocado en el ojal como comodín de sus ambiciones. Destry lo ayudará en todo, principalmente en la trampa que el amante de Frenchy, al jugar, le ha puesto a un vecino para quitarle sus bienes: casa, dinero, ganado de bestias domésticas de todo tipo, honor de macho, etcétera. Por lo demás, cascós y balazos resuenan en la cantina y el pueblo de cartón. No será fácil desmascarar a los malos pero malhadadamente por medio de la propia Frenchy, cuyo destino la obliga a enamorarse de Destry, quien es un ameritado joven al que ella le gusta, pero no olvidemos las demandas del puritanismo americano, que determina el rechazo por la bella mujer. Fulminante (ella es tea encendida o erupción de volcán) decide ponerse de su parte. Una nueva trifulca —en la que las mujeres del pueblo, armadas con palos, logran una zapatiesta singular en el *saloon*— la obliga a buscar a Destry, quien a su vez es perseguido por el matón, quien desde un primer piso lo tiene en la mira, pero si no ha logrado conseguir su objetivo es porque la multitud se lo impide. Venus camina a codazos entre la gente amotinada. Y como aquí se impone perder el imperio de sus exquisitos modales europeos, es lo menos parisina posible. El final la convierte en heroína al salvar con su cuerpo al amado. La bala que le llega del desdénado gángster (su ex amante) da en el blanco; su cuello —impoluto a pesar del momento— se recarga para morir en el hombro del joven reductor, sin que la cámara consigne ni siquiera una pequeñita gotita de sangre ya que Venus, se mire como se mire, es siempre Venus.

Todo lo convencional que nos parezca, es un buen anticipo de los burlescos filmes de Sergio Leone. La diferencia es que aquí —en Destry— la diosa se rebaja para llegar a los mortales sin que el dolor se estampe por mucho que busquemos su dolorosa traza. Ni siquiera ella, al morir, estropea su piel, de magnolia abierta en una simetría con el amanecer. Pero lo excelso filmicamente hablando es antes. Me refiero a la escena cumbre de Destry, ya que el héroe, al llegar en una diligencia, es atendido por el gordo *sheriff* y una vecina del local (esposa del jugador al que habrán de robar), una insostenible puritana, chata y flaca que, además, es de armas tomar. Poco antes de que ambas se enzarzen en una riña, Frenchy se ha burlado de Destry (lo creen un cobarde) y le lleva un cubo de agua y un mechudo en plena barra para que la humillación sea aún mayor: “limpia desde aquí hasta acá y más allá”, le ordena con su voz de sargento. Él sonríe y toma venganza cuando las hembras se pelean como dos animales en un sitio inexplorado, de tonos variados, como los párpados (ahora verdosos) de Marlene.

Nada más parecido a la furia de dos leonas celosas. Por ello ninguna toma tan bien hecha pues no hay dobles que las sus-

tituyan. Marlene y Una Merkel (una actriz olvidada) son ellas mismas. Aquí no hay ninguna belleza incólume; al contrario, el director hace que se desgarran, arañen, rueden como lombrices por el piso, griten, hablen palabrotas y no cesen en su empeño de aniquilarse. Los parroquianos miran embelesados, sin desear apartarlas de su noble empeño de mandarse al más allá lo más pronto posible. Entonces sucede otro detalle chusco que hace del filme una delicia. Destry se acerca con el balde y fría como está, echa el agua sobre las hembras quienes, sorprendidas, hechas un desfiguro, se destantean por un momento. La fea (a quien se le ven los *bloomers* pues la falda ha sido rasgada desde la cintura) echa a correr, avergonzada de que los machos la vean en paños menores. En cuanto a la bella, furiosa, toma una pistola del cinto de uno de sus vecinos (las hay por todas partes) y se lanza con ella contra el propio Destry: “Get out before I kill you”, dice como campeona del delictuoso “realismo” del *West*. Luego de la victoria (el contrario huye para no perder el pellejo) grita a voz en cuello: “Who’s buy’ll me a drink?”

El *leitmotiv* fundamental es el sentido del humor del director así como su gran mérito haber elegido a la Dietrich como cabeza de reparto pues dos canciones le abren íntegramente el espacio, tal como ocurre también en *A Foreign Affair*. Y es de pie en la barra cuando entona aquella ponzoñosa balada, tan conocida en su reparto musical: “See what the boys in the back room will have / And give them the poison they name / See what the boys in the back room will have / And tell them I’ll die the same”; todo metido en *The Last Chance Saloon*, donde vida, muerte y carcajadas corren parejo pues éste, en verdad, parece



un filme de Buster Keaton. Pero veamos finamente otra toma, ésta especialmente para un cartel que anuncia la película: Frenchy sostiene en la boca un cigarrillo; de frente lo fuma con descaro, como si así fuera posible retener un universo sólo para sí; para su belleza no exenta de desparpajo: se trata del inútil mundo que ha robado y que no le sirve sino de desamparo. Un lunar ostentosamente asentado en uno de los pómulos la acorrienta, pues la vulgaridad y el erotismo son deidades congeniables en ciertos niveles de la vida. La boca, de una sensualidad a medias entregada (saca la lengua y juega con ella y la enrolla como caracol o saca la rosada punta, para semejar ensalivar a su auditorio) fulmina un conjunto suave pero ríspido; lascivo como una escultura en brama. Venus, cuyo pelo es más que nunca una llamarada en el ocaso, se enrolla en carelitos alrededor de la cabeza a manera de Górgona —así lo acentúa Boccaccio y así lo queremos dejar—. Estas serpientes de luz dejan caer leves rayos sobre la frente, a la que convierten en algo como una fuente transparente, así como el busto, ya que el retrato no baja un grado más. Se le adivina un collar de terciopelo oscuro y un vestido de lentejuelas. Uno de sus hombros sostiene un tirante; el otro una gran flor que de cactus sería si acorde estuviera con el conjunto. Otra toma —como contraste a este *close up*— es cuando, una vez terminada la pelea, ella se mira en el espejo de su camerino: sucia, desgñada, las finas medias rotas, las piernas entreabiertas, es la imagen misma de que Pandemia suele, de tarde en tarde, jugarle bromas pesadas a sus elegidas. Pero aún así refulege con su collar de perlas falsas y la cara tiznada mientras la bola de lava de su cabellera rueda por sus mejillas, calcinándolas como venganza de la diosa, ciega de ira ante Marlene, su contrincante en la pintura de Sandro Botticelli.

Poco después anuncia en un periódico: "I want to go abroad and do what I can for the boys." Viajó con el dinero de una película que no hizo y que MGM le regaló para costear su travesía. Y allá va para ser otra actriz: la gran actriz de los escenarios mundiales. Pero aún hace un exótico *Kismet* para entretener a los soldados. Para ello se embadurna las piernas de dorado y realiza una danza oriental —con un atuendo por demás extravagante— que recuerda el de Garbo en *Mata-Hari*, no sin melancolía.

Pero ya con el amor de su vida, Jean Gabin, ya devorando un sandwich con la soldadesca, ya comiendo en un restaurante con Dolores del Río, ya rompiendo una redonda lona de circo enmarcada frente al escenario, con la mano tendida hacia Orson Wells, que la espera para presentarla por primera vez al público, ella es siempre el centro, la más tentadora anfitriona del escenario de ambos mundos. Pero, ¿qué desea uno al verla?... ¿ilusiones?, ¿ambiciones?, ¿palabras?, ¿belleza?, ¿convicciones?, ¿libertad?, ¿objetos antiguos o picantes en el mercado negro?, ¿oír la cantar o verla desplazarse? ¿Comprar un ideal inservible? "Want some broken down ideals... like a... wedding ring?" En todo caso cara y cuerpo de Venus —cuyas tareas son embelesar, confundir, hacer con los mortales la única democracia posible, que es el amor— se cumplen en la encarnación que es Marlene Dietrich.

Sin embargo algo tarde en relación con sus menesteres de trabajo, existe una canción que grabó y que nada tiene que ver con lo deslumbrante de su vida anterior; es otra clase de *show*, pero mascarada al fin y al cabo... si no tuviera su ápice de espontaneidad. ¿No se cansará de tanto carnaval? ¿De tantas tablas y escenarios? Se trata de algo íntimo y posiblemente de la única canción verdaderamente profunda, donde —despojada de frivolidad— dice la letra más que cantarla, desgranándola poco a poco, como si se tratara de mascullarla, sin darle a su auditorio cabida para un cierto tipo de frivolidad o alegría. Se halla al borde de la desilusión o es ello, por lo menos, lo que "Just a Gigolo" nos advierte. Estragada y muy bella, con las manos juntas como si se tratara de un mudrá, se yergue junto al piano y las sombras para dar el ambiente adecuado, semejante a una nube de lluvia. El sol ha dejado de salir; sólo existe ahora un rasgo de tinieblas. Pero, ¿qué dice esta mujer, desengañada de unos sentidos corporales donde siempre encontró apoyo? La edad, ¿no es la última venganza de la Pandemia?: "Just a gigolo / every where I go / People knows the part I'm playing." Obviamente no se trata de una letrilla autobiográfica —por ello más difícil de desentrañar—, porque no, no lo es. Acaso en cambio de girar bruscamente para ser de nuevo alguien distinto, ligeramente ascético. Marlene tiene derecho, porque existe la impresión de que ella es la única mujer que ha sido tocada por la voluntad de ser lo que es. "Just a Gigolo", como es natural, se refiere a una desequilibrada relación: al "pago" que una mujer de edad hace a un hombre más joven o al gigoló que de sí misma desde siempre ha sido, lo cual resulta aterrador. Y la Dietrich sabe el precio de las cosas ya desde "Black Market", donde se vende, se compra, se intercambia el deseo, expresado febrilmente por Venus: "They wherever gone, / selling each romance, / every night some heart between us"; por Venus, digo, la diosa de los corazones separados paradójicamente por la pasión.

Frente a nosotros tenemos un tipo de amor nuevo (acaso el último del siglo) donde en el desencanto intervienen las murmuraciones de la gente, envidiosa de las parejas que se aman. Un nuevo tipo de ayuntamiento —corrijo, no de amor— en el que cada romance se vende por las calles, al mejor postor. Porque el que se exhibe en vitrinas no está solo: hay cada noche un latido ajeno interpuesto como una alcahueta maldita, que separa con su sola presencia y por envidia a los amantes que ha juntado. Por eso, hecho jirones el amor, no se espera ya sino el final: "When the end comes I know / they'll say just a gigolo / And life wills on without me." Acaso el final de esta canción sea un epitafio, o un pequeño gemido, o el llamado de Venus para llevársela al Olimpo.

Pero dejemos estas lacias apariciones y quedémonos con uno de sus tantos escenarios donde ha desplegado su repertorio bajo una noche que la cubre para que luces mentirosas la extraigan de la sombra. Entonces, después de cantar "La Vie en Rose" —el rostro cubierto por la mano; visible sólo la boca deslumbrante— hace una caravana de cartón (el brillo del pelo cae hacia el piso como una ofrenda por demás inmoral) y se retira con las manos en alto, sin moverlas, recibiendo así el látrico homenaje. ♦

Mi casa hacia 1960



MARCO ANTONIO CAMPOS

En el angosto jardín de mi casa
los alcatraces abrían de pronto
como campanas con badajo en luz
y la enredadera trepaba el muro
para caer a la casa contigua.
Menos el aroma de hierba y flores
que los gases y humos de las fábricas
respiraba mi sagrada familia.
Rompían en el jardín, desde las casas
de junto, el roto cacareo del gallo,
el voraz aleteo de la gallina
contra la alambrada, el grito agudo
de la maestra, mínima tal duende,
en pleito con la madre, las órdenes
furiosas del furioso obrero
a miembros de su furiosa familia,
las risas de las niñas como plata,
el trazo de la luna en verde mayo.
Alacranes merodeaban la casa.
Mi honrada y pobre casa que lucía
alba en la avenida de los Pinos,
donde el niño jugaba imaginando
que el hogar era calle más libre
y horizonte. Mi honrada y pobre casa,

donde mi padre era abstracción o sombra
y los hermanos bebíamos de noche
la sangre ácida que esos alacranes
bebían de nuestro cuerpo a buena hora.
Desde su habitación, enferma, madre
ordenaba familias y finanzas,
e insegura y poderosa, entre gritos
y golpes, pedía a los hijos duros
las cuatro virtudes cardinales,
buen colegio y promesa de ser ricos.
Dios amenazaba en llamas por boca
de mi madre; "Confiésense", decía,
"Están llenos de pecados y sombras",
y las llamas caían por la escalera.
En otro piso Epifania creaba
otra casa, seguía con malicia
nuestros pasos, servía, y al hacerlo
relataba fantásticas historias
como de Perrault, de Grimm o Caballero.
Amigos y visitas hacían casa
en mi casa. Eran felices. Sonreían.
Y justo, al instante de irse, en sigilo,
los alacranes salían desde lo oscuro.

1992

Un siglo de difusión cultural

♦
CARLOS MONSIVÁIS

En los innumerables recuentos de este siglo mexicano, luego del análisis de la creación artística y cultural le tocará irremediablemente el turno a la difusión cultural, a los métodos empleados para acercar a la sociedad al disfrute de bienes inmateriales o del Espíritu, o como se le quiera llamar a lo más rescatable y compartible en materia de artes y humanidades. Durante estos casi cien años se ha definido el canon y se han rectificado criterios, se han pregonado y se han minimizado valores, se emprenden campañas extraordinarias y se aletarga el impulso por el sometimiento a la rutina. Hay personalidades extraordinarias, cada una de ellas un movimiento en sí misma, y hay cadenas de inercia al mando de presupuestos. Así, en materia de grandes aportes individuales pienso en José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Antonio Caso (pese a todo), Jorge Cuesta, Carlos Chávez, Salvador Novo, Jaime Torres Bodet (pese a todo), Felipe Teixidor, Daniel Cosío Villegas, Arnolfo Orfila Reynal, Luis Cardoza y Aragón, Fernando Benítez, Rosario Castellanos, Octavio Paz, Carlos Fuentes, Jaime García Terrés, Vicente Rojo, José Emilio Pacheco, Francisco Toledo...

A lo largo de un siglo se producen esfuerzos heroicos y adelantados mínimos, iniciativas de éxito probado y ceremonias despobladas y lánguidas. Recuerde usted: miles de millones de pesos que van a dar a la mar que es el apuntalamiento de la burocracia. Inauguraciones cuya solemnidad atenúa el relajo frenético de la improvisación. Climas informativos que aprovecha una minoría, y barnices de ilustración que en lo fundamental justifican presupuestos no tan reducidos. Infraestructura cultural sin parangón en América Latina y notable desperdicio de recursos. Ante la imposibilidad de examinar cien años de esfuerzos y abandonos, me concentraré en algunos de los momentos culminantes.

Por mi raza hablará el Espíritu

El siglo xx, en materia de difusión cultural, se inicia casi formalmente el 13 de diciembre de 1912 con una iniciativa del Ateneo

de la Juventud. Entonces, escribe Alfonso Reyes en *Pasado inmediato*:

fundamos la Universidad Popular, escuadra volante que iba a buscar al pueblo en sus talleres y en sus centros, para llevar a quienes no podían costearse estudios superiores ni tenían tiempo de concurrir a las escuelas, aquellos conocimientos ya indispensables que no cabían sin embargo en los programas de las primarias.

La Revolución y la dictadura de Victoriano Huerta suspenden el esfuerzo, pero la idea fructifica poco después, en 1921, al llegar José Vasconcelos a la Secretaría de Educación Pública e implantarse el programa de difusión de la cultura que, pese a la multitud de variantes, todavía prevalece. En la idea de Vasconcelos la "contaminación" es indispensable. No es tanto lo que se aprende sino el valor adjudicado socialmente al aprendizaje. Si el Estado publica a los clásicos no es tanto por la ilusión de su lectura masiva (cada edición consta de dieciocho mil ejemplares), sino por comprometerse en el patrocinio de lo selecto. Y la SEP apoya el muralismo, con el fin de exaltar el humanismo renacentista, así pronto la Escuela Mexicana de Pintura tome otro camino, y así la única referencia del presidente Álvaro Obregón al tema sea acerca de "lo barato" de la experiencia muralista.

Cien mil Homeros

Cuenta Vasconcelos en *El desastre*: "En broma le dije a Obregón un día: —Lo que este país necesita es ponerse a leer la *Iliada*. Voy a repartir cien mil Homeros, en las escuelas nacionales y en las bibliotecas que vamos a instalar..."

Cien mil Homeros, cartillas alfabetizadoras, veneración (idealizada) del acto de enseñar. Es genuina la dimensión utópica de este proyecto. La alfabetización es el primer envío de gratitud a las masas que produce al país nuevo. Los maestros rurales creen iluminar, literalmente, a las conciencias oscurecidas por la ignoran-

cia. Poetas, ensayistas, filósofos, pintores, historiadores, estadistas en ciernes, se conmueven ante la inminencia del humanismo forjado entre todos. Las cosas no resultan así, el avance es muy desigual, pero la transformación cultural es enorme y sus resonancias son incontables. Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer, Roberto Montenegro, Manuel Gómez Morín, se unen a los ateneístas Julio Torri, Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, y a los más jóvenes: Daniel Cosío Villegas, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia. El momento es eléctrico y seguramente no sólo desde nuestra distancia histórica. Los participantes —y son numerosos los testimonios al respecto— se sienten precursores, seres inaugurales, descendientes y ancestros de sí mismos. La nación existirá con plenitud si se le indica el camino. Vivir es predicar, leer, organizar, alfabetizar, pintar, componer, escribir, admirar. La resignación o el fastidio ante la *grey astrosa* (la expresión de López Velarde) se torna apostolado, el rechazo de la gleba se prosigue en la campaña de su regeneración, y un nuevo concepto cunde: la “ingeniería social”, la técnica que distancia del mero impulso romántico. Se quiere implantar la fe en el libro, en la pintura, en la música clásica, como el gran requisito de la civilización. Cuenta Daniel Cosío Villegas (*Ensayos y notas*):

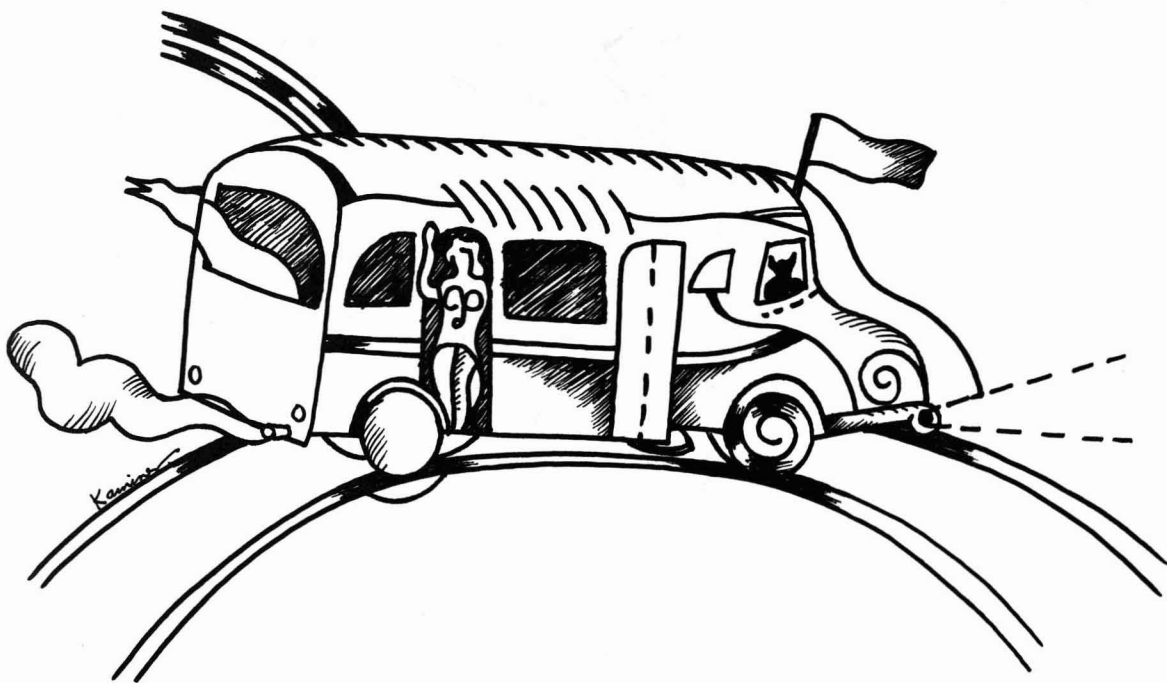
Pero era también menester lanzarlos a la corriente de la cultura universal, dándoles a leer las grandes obras literarias de la Humanidad: las de Platón, Dante, Cervantes, Goethe.

Y nos lanzamos a enseñarles a leer... y había que ver el espectáculo que domingo a domingo daba, por ejemplo, Carlos Pellicer. Su cuerpo bajo y menudo, aun su cabeza, entonces con una cabellera bien poblada, no podían darle la estampa de sacerdote; pero sí aquella voz y esa feliz combinación de una preciosa veta religiosa y un instinto seguro de la escena y el teatro. Carlitos llegaba a cual-

quier vecindad de barrio pobre, se plantaba en el centro del patio mayor, comenzaba por palmar ruidosamente, después hacía un llamamiento a voz en cuello, y cuando había sacado de sus escondrijos a todos, hombres, mujeres y niños, comenzaba su letanía. A la vista estaba ya la aurora del México nuevo, que todos debíamos construir, pero más que nadie ellos, los pobres, el verdadero sustento de toda sociedad. Él, simple poeta, era ave de paso, apenas podía servir para encarrilarlos en sus primeros pasos; por eso sólo pretendía ayudarles a leer, para que después se alimentaran espiritualmente por su propia cuenta. Y en seguida el alfabeto, la lectura de una buena prosa, y al final, versos, demostración inequívoca de lo que se podía hacer con una lengua que se conocía y se amaba. Carlos nunca tuvo un público más atento, más sensible, que llegó a venerarlo. Los otros, con mayor esfuerzo y menos eficacia, desempeñábamos igual tarea: enseñar a leer, preparar, imprimir, distribuir clásicos de la Universidad Nacional.

El “hombre nuevo”

Por un breve periodo, Vasconcelos se propone lo que inevitablemente persiguen todas las revoluciones: la creación del “hombre nuevo” que se desprenderá del renacimiento espiritual y de la educación integral. Para producir este hombre Vasconcelos ofrece un plan fundado en la acción, la enseñanza, la originalidad que suprima al vasallaje (“...nuestras instituciones de cultura se encuentran todavía en el periodo simiesco de sola imitación sin objeto”), el culto al trabajo. “Un país es fuerte —se afirma en la revista *El Maestro*— no por el número de sus abogados, médicos y poetas sino por el de sus hombres de trabajo: campesinos, obreros, industriales, comerciantes honrados, etcétera.” Para obtener la “occidentalización” de los mexicanos, es imprescindible



creer en las dignidades laborales, la supresión de los prejuicios sobre la degradación del quehacer manual. Dice Vasconcelos en 1920:

Sólo el contacto íntimo de los trabajadores con los intelectuales puede dar lugar a un renacimiento espiritual que ponga nuestra edad por encima de todas las otras. Para lograr tan alto fin, es menester que intelectuales y trabajadores... se pongan a vivir en íntimo contacto, mejorándose los unos por medio de los otros; aprendiendo el intelectual, la santidad que se deriva del trabajo, y conociendo el trabajador, la ley que emana de las ideas.

Por eso admira Vasconcelos al soviético Lunatcharsky; porque en tiempos de gran escasez y acoso militar y político de la URSS, sustenta su plan de educación y cultura en la afirmación de la dignidad obrera y campesina y en la mística nacionalista. A eso Vasconcelos agrega, desde su paternalismo ilustrado, el programa que acercará a los mexicanos al mundo civilizado. De acuerdo con esto, educación no es sólo instrucción: es también higiene, aseo personal, ejercicios respiratorios antes de cada clase, alimentación ("nuestro pueblo no sabe comer"), organización familiar en la casa, salud del cuerpo y oportunidades a la naturaleza. Ante una población diezmada por la ignorancia y las enfermedades, no basta con declarar la unidad profunda de la moral y de la estética (y del primitivismo y la inmoralidad). Hace falta el redescubrimiento de las potencialidades del espíritu y del cuerpo.

Ya es tiempo, mexicanos —escribe Vasconcelos en 1922—. En cuatro siglos de encogimiento y de mutismo, la raza se ha hecho triste de tanto refrenarse y de tanto cavilar, y ahora se suelta a las empresas locas de la acción que es dolor o contento, victoria o yerro, pero siempre gloria.

El paternalismo y el autoritarismo del magnífico proyecto

Imposible resumir en unas cuartillas la importancia del periodo de Vasconcelos en Educación Pública. Anoto algunos logros o resultados todavía perceptibles.

1. Culminación dramática del proyecto de secularización iniciada por los liberales. Aunque tarda bastante en desintegrarse el avasallamiento parroquial, la "religión educativa" de los veinte facilita enormemente la construcción de una "mentalidad nacional" a partir de la enseñanza unificada de la historia, el civismo, las

ciencias naturales. Es evidente el impulso de esta concepción educativa, y son inocultables sus limitaciones. La primera crítica radical que encuentra es la de Jorge Cuesta (en 1933), en un ensayo contra la pretensión de "erigir a la escuela en iglesia del Estado, en iglesia política". Señala Cuesta:

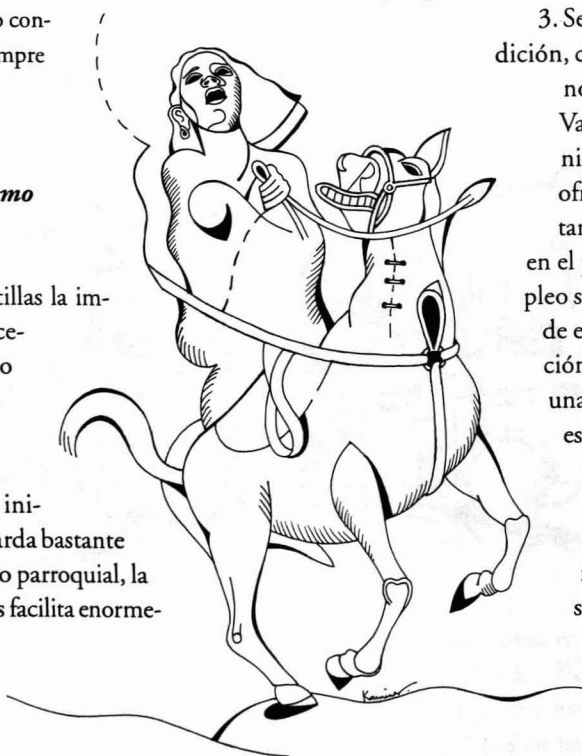
Es en el paso de Vasconcelos por la Secretaría de Educación Pública cuando alcanza su plena conciencia de sí misma esta nueva política clerical... Escuelas rurales, misiones culturales, la Universidad para el pueblo, la ideología universitaria de la Revolución, el arte-propaganda, la función civilizadora del arte, la redención de los indios. "Por mi raza hablará el Espíritu", etcétera, todas estas nociones vasconcelistas no contienen sino aspiraciones religiosas que, si en Vasconcelos pudieran responder a un sentimiento místico, en sus secuaces no son otra cosa que una voluntad de apoderarse de la conciencia política por medio de la escuela.

Tres años después, Plutarco Elías Calles, en el Grito de Guadalajara, le concederá parte de razón a Cuesta: el Estado necesita de la escuela para hacerse de esa conciencia educativa ("el alma de los niños") sin la cual, y frente a la Iglesia católica, su poder nunca será completo. Es el precio de la secularización, y de la consolidación gubernamental.

2. A partir de una realidad artística notable, se forja un mito cultural, el Renacimiento mexicano. De hecho, la expresión *nacionalismo cultural* designa en esta etapa tanto a los practicantes del nacionalismo como a los defensores del internacionalismo proletario. Se cree apasionadamente en el arte nuevo (y cósmico) en un país periférico, y la creencia se funda en algunas realidades de la Revolución mexicana, en la cercanía pretendida con la Revolución soviética, y en la primera reivindicación (nunca muy explícita) de la condición de "occidentales heterodoxos".

3. Se forma un público ligado no ya a la condición, clásica en escritores, de "exiliados internos" sino al crecimiento del Estado. Con Vasconcelos se inician las primeras oportunidades que el Estado de la Revolución le ofrece a los jóvenes, que ya no deberán cantar forzosamente sus glorias (como sucede en el porfirismo cuando a cambio de un empleo se exigen loas al dictador). A la cerrazón de espacios (periodismo, enseñanza, adulación gubernamental) del porfirismo sucede una primera ampliación. El control ya no es monopolístico.

4. División profunda entre *educación*, lo que le servirá a las mayorías para habilitarse estrictamente como mexicanos, y *cultura*, algo ya propio de la minoría selecta. No obstante el radicalismo verbal, y la emoción mística en torno de la enseñanza, el proyecto vasconcelista no cuestiona —ni quizás era posible hacerlo— la falta



estructural de oportunidades educativas; más bien, le declara la guerra al analfabetismo cuyas turbas sólo buscan sumergir a la nación en el primitivismo.

5. Confianza en el carácter carismático de los educadores, del maestro rural al secretario de Educación Pública. Esto, finalmente deriva en el liderazgo moral y político de una figura, “el jefe de la intelectualidad”, como Vasconcelos se designa a sí mismo. Se está ante una suerte de un fundamento teológico de la SEP: la figura canónica de Vasconcelos. Todavía hace unos años cada secretario de Educación debía ser el líder del Espíritu y de la cultura nacionales o fracasaba, de acuerdo con leyes no escritas pero inexorables. El paternalismo y el autoritarismo inevitables en el proyecto educativo de Vasconcelos, al desvanecerse el impulso místico se vuelven la expiación burocrática de funcionarios en el cumplimiento del deber estatal (la enseñanza primaria hasta donde se puede). La imagen del educador redentor y profético deviene, por omisión y mistificación, la meta imposible o indeseable de una burocracia. Se deja de creer en la “redención espiritual” de los mexicanos y se acepta lo convencional, el lugar menor (cada vez más respetable pero menor) de la cultura.

Extensión Universitaria y sus aportaciones

¿Qué continúa el proyecto vasconcelista? En 1929, al dársele autonomía a la Universidad Nacional de México, la meta se aclara: reiterativamente, Extensión Universitaria de la UNAM deberá “extender, con la mayor amplitud posible los beneficios de la cultura”. Y, pese a la modestia de sus recursos, Extensión Universitaria continúa la línea vasconcelista, e intenta ser el aula complementaria, el *surplus* del conocimiento ofrecido por la UNAM a estudiantes y público en general. No hay práctica de divulgación, y Extensión Universitaria va de las tradiciones a la apertura a la modernidad. Si la cultura es lo administrativamente indefinible (“Cultura es lo opuesto a la ignorancia”), lo que aparece, con ánimo cercano a la filantropía o al afán de salvar almas, no conoce plazos medianos o largos, sino, más bien, como se observará en la universidad de masas o de minorías masificadas, se concentra en el reparto eventual de “cápsulas” del saber y ofrecimientos artísticos, algo a fin de cuentas valioso, pero incapaz de consolidar espacios institucionales.

“En esta ocasión, el Espíritu sólo cantará ópera”

En sus dos primeras décadas, Extensión Universitaria de la UNAM combina la devoción por los grandes logros de Occidente con el tributo al “espíritu de la época” y las tesis de la izquierda sobre el arte comprometido. *El arte para el pueblo*: que los universitarios mismos y el pueblo, al que se cree entidad ajena por naturaleza a la universidad, gocen de los conocimientos valiosos pero (socialmente) secundarios, que corresponden al arte y el humanismo, enriquecedores de la vida pero no, en *strictu sensu*, normativos. Entonces, *Cultura* es la obsesión individual

que le da forma al conocimiento indispensable y al superfluo, y así por ejemplo, *el abogado culto* o *el médico culto* son aquellos que, en las horas libres, afinan su prestigio con conocimientos amenos o excéntricos. Y el énfasis es idéntico para hablar de *india bonita* y de *profesionista culto*.

Cultura es, durante un largo periodo, el acervo humanista y artístico de Occidente, que anima a cientos y conforta a miles. Durante tres décadas, una minoría libra una batalla pasiva o reticente contra el nacionalismo cultural y el marxismo vulgar que apoya, aún sin proponérselo demasiado, el régimen de la Revolución mexicana. A la frase de Alfonso Reyes (“Pido el latín para las izquierdas, porque no veo la ventaja de dejar caer conquistas ya alcanzadas”) la explica en parte un propósito conciliador: si la educación superior es para unos cuantos, que la formación laica preserve las claves de la cultura clásica. Con discreción inaudible en el momento, Reyes le señala al régimen lo que juzga su gran falla: la ausencia de una dimensión humanista. Pero la prédica es en vano y no hay espacio para la conciliación (hoy, don Alfonso pediría también el latín y el español para las derechas, que gustosamente los canjearon por el inglés sectorial de posgrado).

En los años treinta, lo más visible es la querrela entre quienes desean incrustar la Universidad en el pueblo, y los partidarios de mantener a la UNAM en el claustro. Esto es lo más significativo culturalmente de una etapa: la discusión sobre libertades académicas y las funciones y atributos sociales de los universitarios. En 1933 Antonio Caso y Vicente Lombardo Toledano polemizan célebremente. Según Lombardo conviene abstenerse de discutir valores eternos cuando hay gente hambrienta y Caso contesta: la competencia por las ideas es el mejor modo de hallar la verdad. El debate se resuelve, como es frecuente, en la autocomplacencia de ambos lados, y la vida intelectual en la UNAM se aletarga bajo la premisa un tanto mitómana: el saber es asunto de la apropiación solitaria, que el trato con los iguales logra afinar. De este modo, para la elite, quienes se benefician de la divulgación cultural, nunca gozarán de una cultura genuina.

En los años de mayor prédica revolucionaria, una minoría pregona el valor de las grandes creaciones artísticas, casi siempre en revistas de escaso tiraje, de *Contemporáneas* a *El Hijo Pródigo* y *Taller*. No se difunde la cultura, se le defiende. Un “espontaneísmo dirigido” se prodiga en los cenáculos, los grupos literarios, las escasas editoriales, las pequeñas galerías y el Palacio de Bellas Artes, convertido por derecho propio en el centro de la vida cultural, la zona iniciática donde la mayoría asiste a su primer concierto, a su primera ópera, a su primera exposición, a su primera conferencia. Entonces, es muy distinta la idea de “hombre culto”, noción acompañada por lo común de una gran biblioteca, conservadurismo político, profesión de abogado (se aceptan médicos y unos cuantos ingenieros), reuniones solemnes y erudición. El gobierno opta por el pragmatismo y la izquierda por el antiintelectualismo, mientras la enseñanza superior avanza con lentitud y un puñado sostiene el culto al libro.

El Departamento de Bellas Artes es por años casi un trazo utópico, en una sociedad todavía convencida de las virtudes

decorativas de lo cultural. El 31 de diciembre de 1946 se crea el Instituto Nacional de Bellas Artes con el afán de "custodiar, fomentar, auspiciar, vigilar y fortalecer todas las formas artísticas en que se expresa y se define el espíritu de México", y de lo universal. De 1947 a 1952 el compositor y director de orquesta Carlos Chávez dirige el INBA, con resultados de consecuencia. Grandes conciertos y exposiciones, Salvador Novo dirige en el Palacio Rosalba y los llaveros de Emilio Carballido y *Los signos del Zodiaco* de Sergio Magaña, Seki Sano monta *Un tranvía llamado deseo*, y la cultura, todavía patrocinable por el Estado, ya es atributo indispensable al declararse la ruptura del deseo pedagógico. Oficialmente, la literatura, la pintura, la música, la danza, ya no son sólo asunto de enseñanza sino de disfrute generalizable.

Desde 1947 el INBA es fundamental, así robustezca el centralismo. Es la garantía de un proyecto a fin de cuentas apartidista y laico. Pero el centralismo sigue desbaratando muchísimas de las posibilidades del país, y en lo cultural su dominio es lamentable. Entre otras cosas, al centralismo se le debe:

—La concentración desmesurada de los ofrecimientos culturales en la Ciudad de México.

—El desdoblamiento sistemático de los recursos humanos en las regiones.

—La noción de *provincia* como aquello condenado sin remedio al atraso y a la cursilería.

—El descuido en cuanto a la calidad formativa de la enseñanza media y superior.

—La imposibilidad de producción "nacional" desde el centro. "Lo nacional", casi hasta la fecha, es privativo de lo capitalino.

La otra vertiente: editoriales y suplementos culturales

Difundir la cultura, sin los altibajos de los caprichos gubernamentales, es tarea permanente de editoriales y suplementos. Editorial Porrúa por ejemplo, en su colección de Escritores Mexicanos y en Sepan Cuántos, divulga a precios muy accesibles un repertorio de clásicos. El Fondo de Cultura Económica es indispensable en la formación de economistas y científicos sociales, y en los cincuentas, crea un público específico con la serie Letras Mexicanas, donde se publican *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *Confabulario* y *Varia invención* de Juan José Arreola, *La región más transparente* de Carlos Fuentes, *La muerte tiene permiso* de Edmundo Valadés. Ya existían los *best-sellers*, la tetralogía de José Vasconcelos, o *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán, pero siempre ligados a la política. Letras Mexicanas informa de una literatura profesionalizada que auspiciaba lectores sistemáticos.

En los cuarentas Fernando Benítez inicia el suplemento de *El Nacional*. De allí pasa a *Novedades*, donde funda *México en la cultura*, de importancia extraordinaria. Allí, acompañado de dos grandes diseñadores, Miguel Prieto y Vicente Rojo, y de Pablo y Henrique González Casanova, Jaime García Terrés y Gastón

García Cantú, Benítez despliega un programa de construcción del canon y de promoción de la nueva literatura, lo que es posible por la concentración de lectores. Se dedican grandes entrevistas a los sobrevivientes del Ateneo de la Juventud y del grupo Contemporáneos, se considera noticia de primer orden la publicación de *La región más transparente* (Benítez cabecea: "Cualquiera que sea el destino del libro mexicano, ya no le espera el desdichado del ninguneo"), se asumen como obligatorias las secciones de danza y música. Colaborar en *México en la cultura* es garantizar un público más allá de los cuatrocientos o quinientos cultos. Por eso escriben para el suplemento Alfonso Reyes, Octavio Paz, Carlos Pellicer, Luis Cardoza y Aragón, Max Aub, Carlos Fuentes, Juan José Arreola, Elena Poniatowska, Rosario Castellanos. Lo que no se consigue desde el gobierno, las nociones de cultura viva, se dan en los suplementos.

Luego, enfrentado a la ridícula censura de la dirección de *Novedades*, Benítez y casi todos sus colaboradores se van a *Siempre!* donde inician el suplemento *La cultura en México*, muy ligado en sus inicios a la UNAM. Más tarde, en el *Excélsior* de Julio Scherer, *Diorama de la cultura* primero, y luego *Plural*, dirigida por Octavio Paz, señalan el rumbo. Desde los ochentas, ningún periódico de mediana importancia carece de sección cultural, ya uno de los derechos del lector.

"Y los edificios serán el anuncio y el modelo clásico de la modernidad de las personas"

La fecha del cambio drástico: 1954. Las facultades de la UNAM se desplazan del Centro, todavía no histórico, a la Ciudad Universitaria. Se modifican radicalmente la idea y las prácticas de *lo universitario*. Es muy suave o pasa inadvertido el desarraigo de la tradición (salir de un escenario tan densamente histórico apresura el olvido de un modo de ser) y, complementariamente, la noción de *campus* remite por fuerza al nuevo tótem, la modernidad, el método para sentirse liberado de compromisos con un pasado que se deja ver aburrido, hostil, condenatorio. Se rechazan, por anacrónicos, dos arquetipos o estereotipos: el universitario posvirreinal y antirrevolucionario, y el universitario nacionalista y premoderno, y se alaban las imágenes dinámicas, influidas por la americanización galopante y la necesidad de ubicar nuevas mentalidades en los edificios tan de hoy. La juventud es ya la etapa gozosa desprovista de los antiguos deberes de formalidad y carente de preocupaciones. El *corpore sano* profetiza, con su sola existencia, el carácter complementario de la *mens sana*, y a la despolitización se va por vía de tardeadas y eslabons.

Durante unos años, de 1954 a 1965, aproximadamente, Difusión Cultural de la UNAM resulta, con energía inesperada, la vanguardia cultural. Le ayuda el entorno (la arquitectura que glorifica al Progreso, los edificios que exigen nuevos comportamientos), y la favorece un afán de novedad que desemboca en la adopción casi religiosa de la cultura (una mística con alborozos pero sin flagelaciones, *entre los libreros y los cineclubes y los museos anda el Señor*), y en primera y en última ins-

tancia, el mensaje se destina a estudiantes y profesionistas. Éste es un cambio drástico, ya que hasta entonces la oferta de Extensión Universitaria es más bien reducida y monótona. Éste es el repertorio: la *Revista de la Universidad* (que mezcla textos literarios y notas sobre arte con divulgación histórica y reflexiones filosóficas), la programación casi exclusivamente musical de Radio Universidad (unas cuantas horas de lunes a viernes), conferencias de Gente Prominente, unos cuantos conciertos y obras de teatro. Sin decirlo, en esto se ha creído: la cultura es añadido gracioso de los profesionistas, y les mejora la vida, o por lo menos las conversaciones de sobremesa. La nueva etapa de Difusión Cultural modifica el panorama.

¿Por qué describo esta adopción de valores como una mística? Porque una minoría en expansión se dedica con fervor a lecturas y puestas en escena y descubrimientos de clásicos del cine y audiciones de óperas y sinfonías y compañías de danza. Se amplía el club muy exclusivo que lee a Musil y Pavesse, contempla a Fritz Lang y Eisenstein, escucha a Berg y Stockhausen y a Charlie Parker y Miles Davis, y se regocija con la idea de teatro como diversión sin envolturas morales. En once años (1954-1965) con Nabor Carrillo Flores e Ignacio Chávez como rectores, y Jaime García Terrés como director de Difusión Cultural, el impulso de vanguardia se concentra en la UNAM mientras se inicia la democratización del conocimiento.

Poesía en Voz Alta, con José Luis Ibáñez, Héctor Mendoza, Juan José Arreola, Juan José Gurrola (dirección teatral y actuación), Leonora Carrington y Juan Soriano (diseños y escenografía) y Octavio Paz (asesoría literaria), introduce en un teatro aletargado en el melodrama, el panfleto escénico y la comedia de boulevard, los elementos lúdicos, los placeres de la escenificación sin propósitos de moralizar o estremecer, el trato desenfadado con los clásicos. La *Revista de la Universidad* (dirigida por García Terrés de 1954 a 1965) es, para el criterio vigente, tan festiva y cosmopolita que admite el compromiso político (causa escándalo el número dedicado a la Revolución cubana), y le da espacio a las obras y propuestas posteriores a don Alfonso Reyes y los Contemporáneos, muy especialmente a Octavio Paz y Carlos Fuentes. En Radio Universidad se difunde la nueva música culta, anatema en las otras estaciones especializadas, se prodiga la información internacional y se admiten el desenfado y las parodias. En la Casa del Lago, el grupo de los escritores Tomás Segovia, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, José de la Colina, Inés Arredondo, y los pintores no figurativos (Vicente Rojo, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Fernando García Ponce), elige con belicosidad autores y tendencias, proclama el fin del chovinismo y del nacionalismo cultural, patrocina jubilosas puestas en escena como las de Juan José Gurrola: *Landrú* de Reyes y *La cantante calva* de Ionesco, y promueve conferencias sobre temas entonces sorprendentes, y hoy más bien aptos para secundaria o preparatoria (la secundaria y la preparatoria ideales, no las reales): el psicoanálisis, el marxismo, el arte moderno, la música dodecafónica, los autores que representan el canon de la primera mitad del siglo (de Thomas Mann a Scott Fitzgerald), el jazz, el cine artístico, el teatro experimental.

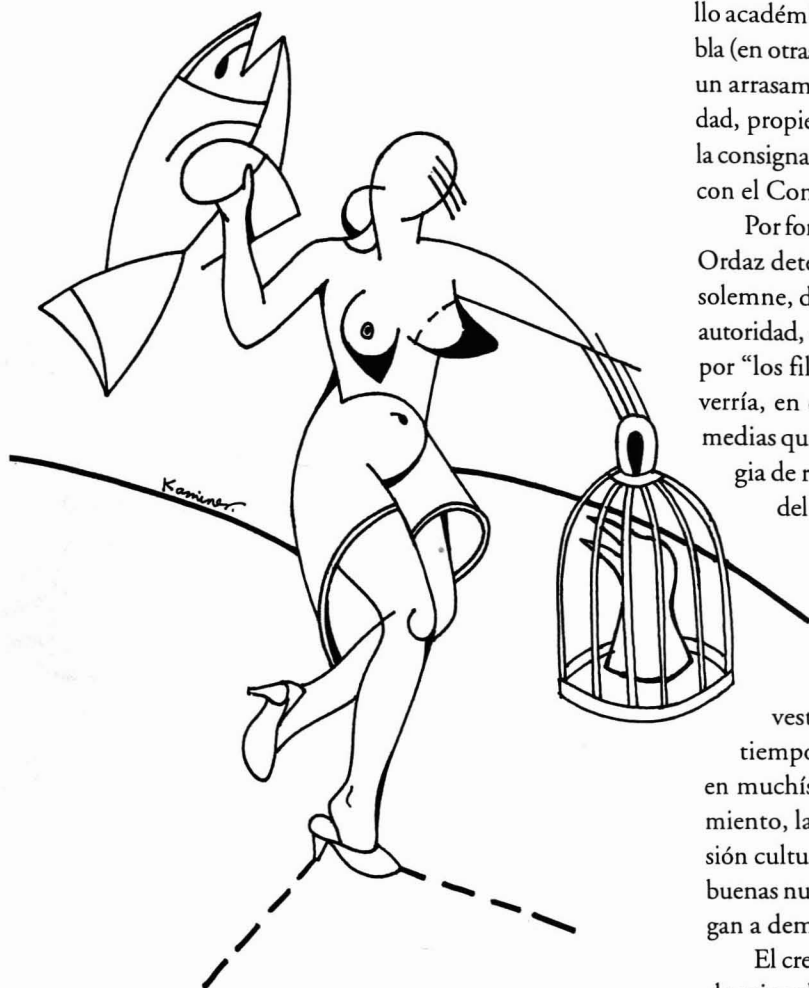


De la vanguardia de los años sesentas, sólo el grupo de teatro de Alejandro Jodorowsky y Nuevo Cine se desarrollan fuera de los espacios universitarios, y esto es posible porque Difusión Cultural de la UNAM, en años sin libertad de expresión política y artística, equivale al "territorio libre", donde el anhelo de estar al día reduce al mínimo la censura. En el esquema, lo político ocupa un sitio muy reducido, pero es determinante el desprecio por la cultura oficial, sus inercias y cortesanas, que hacen del gobierno en turno la fuente de los dogmas implícitos y del explícito: el rechazo a cualquier disidencia, la que exista y la que conviene desaparecer antes de que nazca.

No creo exagerar: en el periodo 1950-1970, antes del auge de la industria cultural, la UNAM es el mayor espacio formativo del público nuevo. En una ciudad no muy acostumbrada a lo moderno, Difusión Cultural cumple con creces su tarea. Propone nuevas atmósferas y autores, e incluso, a través del teatro y de la actitud misma de algunos escritores, formas de vida. ¿Cómo se describe de modo que le haga justicia el espíritu de esos años, anteriores al desbordamiento de la oferta? La ciudad parece reducirse para potenciar lo que sucede en unos cuantos ámbitos. Los estrenos de teatro son noticia, algunos escritores o músicos son parte de las autobiografías ideales de sus admiradores, las conferencias se escuchan de principio a fin. Y en el vértigo, Difusión Cultural fomenta un modo de estar al día, suprime trabas y prejuicios, convoca a los mejores, se opone a la censura, alienta la experimentación.

Las dos vanguardias

En 1968, durante los meses del Movimiento Estudiantil, coinciden la vanguardia cultural y la vanguardia política (esto, mucho antes del tono funerario o peyorativo del término *vanguardia*).



Al autoritarismo del régimen se le contesta desde posiciones muy encontradas. La interpretación más frecuente subraya el dominio de lo político, la influencia de la izquierda mexicana, los ecos civiles del culto guerrillero en América Latina ("No queremos Olimpiada, queremos revolución"). Esto es cierto y parcial, al no tomar en cuenta la fuerza de lo específicamente cultural en amplios sectores, desencantados de la Revolución mexicana, y devotos de novelas, películas, poemas, ensayos filosóficos, música clásica y de rock, viajes reales y no tan imaginarios. Al autoritarismo también lo enfrenta la urgencia de vivir lejos del ahogo nacionalista. Ambas tendencias confluyen un tiempo y se distancian luego de la tragedia del 2 de octubre.

En lo cultural, el 68 engendra consecuencias diversas. Por un lado estimula la crítica y la revisión de la historia nacional, amplía y sistematiza la conciencia académica (hasta entonces representada en forma que hoy calificaríamos de simbólica), solidifica el distanciamiento crítico con el Sistema. También, vuelve un fetiche el rechazo al gobierno (lo que después y por vías opuestas hará del oportunismo una necesidad adaptativa), le imprime a la enseñanza del marxismo un tono semirreligioso (con todo y catecismo: *Las categorías del materialismo dialéctico* de Marta Harnecker, que alcanza a los estudiantes del CCH ya ajenos al padre Ripalda), y santifica la consigna demagógica la *universidad-pueblo*, que arrasará por dos décadas el desarro-

llo académico en las universidades de Guerrero, Sinaloa y Puebla (en otras universidades y desde hace mucho, el responsable de un arrasamiento similar o peor es el lema feudal: "La Universidad, propiedad del PRI"), y en los centros de enseñanza privada la consigna es: "La Universidad, territorio del dogma negociable con el Consejo de Administración."

Por formación y temperamento, el presidente Gustavo Díaz Ordaz detesta a lo que supone es el nuevo universitario: anti-solemne, desnacionalizado, radical o revoltoso, enemigo de la autoridad, carente del debido respeto a las instituciones, influido por "los filósofos de la destrucción". El presidente Luis Echeverría, en cambio, se afana por recapturar al sector de clases medias que el 68 alejó del Sistema (o como se llame a la estrategia de relevos en el sector público, y a la percepción fatalista del orden político). Y para devolver a los universitarios al regazo oficial, Echeverría decide, entre otras tácticas asimilatorias, incrementar el dinero para la enseñanza superior, creando sobre la marcha institutos y facultades, multiplicando instalaciones en todo el país, acrecentando el número de investigadores y profesores de tiempo completo y medio tiempo. Al respecto, la reflexión es típica (aunque se vierta en muchísimas más palabras): "Si la pobreza lleva al resentimiento, la dádiva generosa conducirá a la gratitud." Y la difusión cultural modifica el rumbo. Si ha sido "la presencia de las buenas nuevas del Espíritu", los presupuestos ampliados la obligan a democratizar el tono.

El crecimiento de las clases medias le abre mercados a la industria cultural que se encarga de lo que no pueden o no quieren o no saben hacer el gobierno y las universidades. A tiendas y supermercados llegan —sobre todo de España y Estados Unidos— los discos de música culta, las reproducciones de la gran pintura, las ofertas de los clásicos literarios. Pese al cúmulo de ofertas la clase media no exhibe su consumismo habitual, y se muestra indecisa, esnob y proclive a convertir en *kitsch* a sus predilecciones (de la "Oda a la Alegría" de Beethoven y *La última cena* de Leonardo a los Quijotes de Picasso, los Cristos de Dalí y los poemas de Neruda). Pero el veloz crecimiento de la educación superior y el desarrollo mismo de la sociedad trastocan las reglas del juego. Se atenúa el orgullo del elitismo, el público se consolida y amplía, y esto aporta nuevas exigencias, las demandas formales e informales propias de colectividades que ya consideran natural su acceso al antiguo privilegio de unos cuantos (la educación media y superior para empezar, y algo de cultura).

Entre 1970 y hoy, la difusión cultural en México se extiende y logra una infraestructura excepcional en América Latina. La Subsecretaría de Cultura, y luego, ya en el régimen de Carlos Salinas, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. La burocracia cultural crece en el país, y como de costumbre, la mayor parte corresponde a salarios. Sin embargo, y con las dificultades del caso, se multiplican los museos, las casas de cultura, las galerías, las estaciones de radio, la televisión cultural (la excelente programación del Canal 22 y el desempeño sostenido del Canal 11), las ferias del libro (Minería, Guadalajara y muchas

otras). Se crea el Centro Nacional de las Artes. Persisten las orquestas sinfónicas y los conjuntos de cámara, los grupos de danza, los incontables grupos de teatro, los *performances*. Las becas y los apoyos institucionales le resultan indispensables a muchas revistas y a numerosos creadores. También, en algunas regiones, y pese al abuso del centralismo, que nunca termina, la situación mejora, sea por cambios en las universidades, sea por el espacio abierto por diarios y revistas, o por el simple impulso del movimiento internacional. En asuntos de cultura, ya no hay *centro* debido al libre acceso simultáneo a publicaciones, discos, películas, novedades editoriales, actitudes, modas intelectuales. La diferencia básica entre las regiones y la Ciudad de México tiene que ver ahora con la acumulación tradicional de ofrecimientos en la capital, y con el peso mucho mayor de la censura (gubernamental, eclesiástica y empresarial) en las regiones.

Hay riesgos: crece el presupuesto, se va desvaneciendo el proyecto; se evapora el proyecto, se multiplica la burocracia. (Se requiere la intervención de muchos para despojar de sentido a tantas actividades culturales.) Gastar el dinero se convierte en programa explícito de cada administración, y los esfuerzos surgen aislados, sin relación con otros, tanto por el fatalismo sexenal que hace de cada administración una entidad sin antecedentes ni consecuentes ("Antes de mí, el analfabetismo. Después de mí, la barbarie"), como por la ausencia de un proyecto general. Y las excepciones confirman la regla.

Hay tanta competencia que es absurdo creer en el carácter indispensable de la tarea, y, además, en materia de difusión, son cada vez más los que no precisan de intermediarios. Apoyado por la gran industria cultural, el autodidactismo se masifica (o esa gran variante del autodidactismo, lo que uno conoce por su cuenta al egresar de las universidades), y quien lo desee puede acercarse a Freud y Jung y Marx y Proust y Virginia Woolf y Pasternak y Stravinsky y Mondrian y los dedaístas y Alban Berg y Brecht y Beckett y Barthes y Derrida y Foucault y Eco y Lacan y Paz y Borges y Yourcenar y Paul Auster y Antonio Tabucchi y Lezama Lima. Y si ya no es intermediaria en el nivel más alto, ¿qué papel le toca a la difusión cultural? Además, debe aceptarse el papel creciente de la tecnología, que en unos años modifica a fondo el panorama.

Aparece un proyecto involuntario, la acumulación (gratuita por ritual) de "acontecimientos", en medio de la falta de discusión sobre el sentido mismo del trabajo, ya trasladado de la prédica de "buenas nuevas" a la institucionalización de servicios. Por eso, a la urgencia de programas distintos se responde intensificando lo probado: simposios, conferencias, conciertos, festivales de teatro universitario, mesas redondas, cursillos, homenajes. Y lo nuevo: instalaciones, *performances*. Las fórmulas en algo funcionan y en algo aburren, y acaban integrándose al paisaje de la "escolaridad". Y quienes llevan la ventaja son quienes carecen de censura, alojan el trabajo de los grupos contraculturales y garantizan la libertad de expresión. Un ejemplo importante: las actividades del Museo Universitario del Chopo (la celebración anual de la Semana de Cultura Gay, las sesiones de los colectivos *punk*, etcétera).

"Cambio fidelidad de imagen en pantalla por dos horas de transporte"

Desde los años setentas, se desata el proceso de encarecimiento de las actividades culturales, lo que frena su ampliación, y pone en peligro logros evidentes.

Y en el caso de lo que no cuesta mucho dinero, el público adquirido amengua o casi desaparece. Tómese el caso de los cine-clubes. En los primeros años de la Ciudad Universitaria no se le concede mucha atención al séptimo arte que, se dice, nada más le importa a unos cuantos que ya frecuentan los cine-clubes existentes. Pero la moda francesa —promovida por la revista *Cahiers du Cinema*— le da sitio de honor al director, en México el grupo Nuevo Cine descubre y localiza a los autores nacionales, se prodigan ciclos de Douglas Sirk y Raoul Walsh y Fernando de Fuentes, y los cine-clubes florecen, al grado del estreno mundial, en el Auditorio de Humanidades, de *Viridiana* de Luis Buñuel. Pasa la moda y el impulso divulgador se aletarga, mientras se incrementa en el país el nivel medio de cultura cinematográfica. A los cine-clubes los minimizan los ciclos (con frecuencia excelentes) de la televisión y, desde los ochentas, el auge del videocasete. Una vez más, al desaparecer el auditorio previsible este proyecto se derrumba. Por desdicha, la difusión cultural todavía funciona con un público fijo (casi un auditorio cautivo) en mente. Lo desconocido no consigue ser tomado en cuenta.

"No apagues el televisor porque me dejas solo con los libros"

Un gran error, desde mi punto de vista, que aún hoy determina el fracaso parcial y fortalece la red burocrática en la difusión cultural, se comete al evidenciarse la presencia de la universidad de masas. Ante el dilema (¿cómo atender a estos cientos de miles de estudiantes, profesores y trabajadores?) se opta por el viejo planteamiento, afinándolo en algo. Pero en su desarrollo, las minorías ya prescinden de la difusión cultural típica, y, en cambio, no hay política que tome en cuenta a las nuevas mayorías más informadas y escépticas. Ante la encrucijada, casi se sacraliza la falta de planificación. (De nuevo, el-criterio-de-los-sexenios: lo anterior no sirve, porque a mí, funcionario, no me permite el lucimiento. Empecemos como de cero para que dentro de cuatro o seis años, alguien empiece como de cero.)

En la crisis de la educación superior en las universidades públicas (crisis de recursos, de calidad formativa, de cauces vocacionales, de oportunidades laborales), la difusión cultural no es, como tanto tiempo se ha creído, un complemento de amenidad, sino el remanente comprobado de la formación humanista, descartada oficialmente en los años sesentas. Ése fue el sentido de la difusión cultural y ése debe seguir siendo, con el apoyo de la televisión y el Internet y los CD-ROM y los videocasetes y la producción editorial no destinada a la bodega. Ante la barbarie del proyecto neoliberal, que se propone sacrificar generaciones enteras, la revitalización del humanismo es tarea de primer orden, y un instrumento óptimo es, repensada, reformulada, la difusión cultural. ♦

El método en la jaula: ¿cómo escapar del círculo hermenéutico?

ROGER BARTRA

Cuando fui invitado a hacer públicamente la anatomía metodológica de algún proyecto sobre cultura política que hubiera realizado, se me ocurrieron dos posibilidades para tan macabra tarea. La primera fue el proyecto y la realización de una revista: hace más de quince años el partido comunista me invitó a dirigir una publicación, y me dio de entrada amplias libertades para diseñar su orientación. Sin embargo, no pude decidir el nombre, pues perdí una votación: yo quería que se llamase *Rayuela* (en honor a Julio Cortázar), pero la mayoría decidió que debía llamarse *El Machete*, igual que la vieja revista fundada por Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero. Debo agregar que sí pude definir el subtítulo de *El Machete*: Revista mensual de cultura política. De esta manera tuve una intensa experiencia práctica de lo que significa la continuidad de un mito y, además, de lo que implica estar atrapado en su interior. El drama, en este caso, era muy evidente: debía continuar la edición de un viejo mito desde su interior y usando, si no sus mismas estrategias y códigos hermenéuticos, otros muy similares. La revista sólo duró quince meses, pues los dueños de la jaula cambiaron de rumbo. No haré aquí una anatomía de esta experiencia, porque el círculo hermenéutico se rompió prematuramente.

El otro proyecto fue una investigación, y la experiencia fue —espero— más duradera, pero en cierto sentido no muy diferente. Mientras escribía los resultados de un estudio sobre la cultura política mexicana, que se publicaron en 1987 en *La jaula de la melancolía*,¹ comprendí que también estaba atrapado en la jaula que intentaba comprender (y criticar). Ahora, diez años después, quiero hacer algunas reflexiones metodológicas en torno a esa jaula en que estamos capturados quienes estudiamos la cultura política.

Me referiré, por separado, a cuatro problemas, cada uno referido, respectivamente, a la investigación, al análisis, a la interpretación y a la presentación.

I. De investigación

No quiero hacer una definición de la cultura política. Pero es necesario aclarar, antes que nada, que desde mi punto de vista la cultura política no está compuesta, en lo fundamental, de lo que se suele llamar ideología. Quiero decir que sus funciones políticas no se explican *políticamente*, a partir de los intereses que se generan en las esferas estatales y en las clases sociales. Sus funciones legitimadoras del orden político se explican *culturalmente*, es decir, en términos de un conjunto de símbolos.² En la cultura política hay ideología, desde luego, pero sobre todo hay mitología.

El método que utilicé en mis investigaciones no fue pensado para resolver las contradicciones que anidan en los mitos políticos. Ya que los mitos no son criaturas ideológicas impuestas por el Estado o las clases gobernantes, nada más lejos de mi pensamiento que tratar de extirparlos para sustituirlos por formas racionales democráticas. Este viejo lugar común del iluminismo ya se ha agotado. La inserción de los mitos políticos en complejos procesos de legitimación no los convierte en piezas de una máquina para engañar o distraer a las masas.

Todo esto nos plantea muchos problemas, pero quiero destacar uno de ellos: la cultura política sólo se entiende en la *longue durée*, como diría Braudel. La cultura política obedece a un prolongado proceso de construcción y maduración en el que intervienen de manera decisiva estructuras míticas muy complejas y elaboradas. La cultura política —con su cauda de mitos— suele habitar una larga franja temporal, a veces muy delgada, que se extiende a través de muchos años sobre la historia de un país o una región. Esta peculiaridad ofrece evidentes problemas prácticos de investigación. Para estudiar la cultura política mexicana escogí el método que me parecía más adecuado: enfocar directamente la lente sobre un aspecto (lo llamé *canon* o mito de la identidad)

¹ México, 1987. *The Cage of Melancholy*, New Brunswick, 1992.

² He discutido las bases teóricas de la dimensión simbólica, cultural y mitológica del poder político en *The Imaginary Networks of Political Power*, New Brunswick, 1992.

como quien espía por el ojo de la cerradura, con paciencia y durante un tiempo prolongado, para descubrir los secretos de alcoba de la historia cultural. Es como mirar un *peep show* en una gran feria. Hay que confesar que los secretos se pagan; en este caso con la renuncia a contemplar la gran panorámica, el amplio escenario del espectáculo; pero se tiene la ventaja de evitar ser deslumbrados por la gran puesta en escena, con todas sus falsificaciones, de lo que Calderón de la Barca llamaba el gran teatro del mundo.

¿Cómo investigar el mito de la identidad del mexicano? Me propuse tomarlo como un espectáculo, como un *peep show*: debía encontrar lo que llamé una “resquebrajadura” para entrar al juego. La hallé siguiendo el ejemplo del llamado pensamiento salvaje: encontré un animal, como diría Lévi-Strauss, bueno no sólo para comer sino también para pensar: el axolote. Este animal sería el encargado de guiarme hasta la resquebrajadura, hasta el ojo de la cerradura desde donde poder estudiar las impudicias de la cultura nacional.

II. De análisis

¿Qué vemos a través del ojo de la cerradura? Ocurren tantas cosas y tan confusas, que debemos escoger alguna forma de separar la avalancha de signos, hechos y símbolos. Volvamos al ejemplo de la historia. Por un lado tenemos lo que Fernand Braudel llamó despectivamente *histoire événementielle* y que en el campo que me interesa adopta la forma de una historia de las ideas que se ocupa principalmente de las secuencias ideológicas vistas como la narración de hazañas intelectuales que se pueden documentar gracias a los testimonios de sus protagonistas. En contraposición, hallamos el enfoque estructuralista propio de la antropología de los mitos, que privilegia el estudio de las texturas culturales y las funciones de sus componentes.

La historia de las ideas suele circunscribirse excesivamente al estudio de los eventos (las ideas-clave), por lo que se dificulta la comprensión de las ideas como expresiones de amplias redes culturales; por ejemplo, el mito de la identidad ha sido interpretado como una manifestación ideológica de los intereses clasistas; en contraste, la antropología de los mitos tiende a ver a la identidad como la expresión inmanente de polaridades estructurales. Pondré un ejemplo que ilustra el problema: uno de los mitemas de que se compone el canon de la identidad nacional se refiere al supuesto primitivismo del mexicano. Ese lado salvaje ancestral está circulando de nuevo gracias al impulso que le ha dado la rebelión indígena en Chiapas encabezada por los neozapatistas.

Ahora bien, el mitema del primitivismo tiene una larga trayectoria en Europa. Su estudio, enfocado desde la perspectiva de una historia de las ideas, en general ha reducido la interpretación del hombre natural a sus versiones nobles y benignas, ya se

refieran a una vida paradisíaca sin penurias (primitivismo blando), a una existencia sobria sin lujos civilizados (primitivismo duro), a un periodo primigenio dorado de la historia humana (primitivismo cronológico) o a la condición natural sobre la que se imponen nocivos suplementos artificiales (primitivismo cultural).³ Esta perspectiva hace a un lado, entre otras cosas, las facetas malignas, agresivas y peligrosas, sin las cuales se pierde la posibilidad de comprender tanto la extraordinaria complejidad del mito como su enorme plasticidad. Es cierto, por otro lado, que las interpretaciones estructuralistas del mito del hombre salvaje han producido visiones estáticas que no ayudan a entender los cambios que sufre este conglomerado de figuras, ideas, metáforas, fábulas y leyendas a lo largo de la historia occidental.

A mi juicio es necesaria una perspectiva evolucionista capaz de hacer una historia de los mitos (o, si se prefiere, una antropología de las ideas), para comprender largas secuencias de eventos sin dejar de apreciar la presencia de estructuras. El enfoque evolucionista intenta ir más allá de la narración secuencial; pero no

³ Tal como se exponen en George Boas y A. O. Lovejoy, *A Documentary History of Primitivism and Related Ideas*, Baltimore, 1935. He hecho un estudio del problema en mis libros *El salvaje en el espejo*, 1992, y *El salvaje artificial*, 1997.



se limita a la revisión formal de las estructuras mitológicas. Creo que es necesario, además, enfocar nuestra atención en ciertos momentos de transición durante los cuales se operan mutaciones sintomáticas tanto en la composición del mito como en su función, dentro de la textura cultural que la envuelve. Yo estaba convencido, hace diez años, de que la cultura política mexicana estaba en un momento de transición. Creo que no me equivoqué.

Por este motivo me parece revelador el ejemplo de la identidad nacional del mexicano y de lo que llamé el canon del axolote. ¿Qué determina la peculiar composición de elementos míticos que componen el canon? Desde el punto de vista de la historia de las ideas, podríamos afirmar que se trata de un eslabón, desarrollado a partir del nacionalismo decimonónico, en la invención y construcción de la comunidad nacional. Otra interpretación podría ser la siguiente: una estructura mítica profundamente enclavada en el espíritu humano envía señales o mensajes que son traducidos por cada cultura e individuo (en este caso, la conciencia nacional mexicana) a formas concretas.

La primera interpretación no permite entender las razones por las que una determinada idea encarna en la obra de, digamos, Samuel Ramos u Octavio Paz; la segunda interpretación asume la existencia de lo que podríamos llamar un sistema de mensajes: los textos de Ramos o Paz (o los murales de Diego Rivera) serían construcciones míticas cuyas peculiaridades obedecerían a la recepción codificada de ciertas *instrucciones* provenientes de una estructura profunda (una especie de gramática generativa) en la que habría cristalizado la oposición individuo-sociedad, o naturaleza-cultura.

Estas formas de analizar los mitos dificultan la interpretación evolucionista. Para comprender esta dificultad conviene dar un salto a la biología: el código genético de los organismos no contiene, como se sabe, las instrucciones para un cambio evolutivo; los cambios y las variaciones no se encuentran programados en los mensajes genéticos. Es la estabilidad de la especie la que está programada, no su evolución. Me parece que la neurobiología evolucionista se ha enfrentado a un dilema similar; tal como lo formula Gerald M. Edelman, los mapas neuronales no se pueden explicar por la operación de códigos genéticos preestablecidos que enviarían supuestamente instrucciones sobre la manera de tejer las redes de sinapsis. Según Edelman, debemos entender la red neuronal a partir de un sistema de selección, en el cual la conexión ocurre *ex post facto* a partir de un repertorio preexistente; es decir, las conexiones no se tejen a partir de un instructivo —como en un telar o una computadora— sino a partir de un repertorio previo sobre el que opera un proceso de selección de las conexiones más funcionales.⁴ La comparación entre los fenómenos biológicos y los culturales es estimulante e ilustrativa, pero no puede llevarse demasiado lejos. Lo que he querido señalar es el problema teórico al que se enfrenta la interpretación evolucionista.

En *La jaula de la melancolía* inicié la tarea de trazar el mapa, aún borroso, de la evolución del mito desde la identidad del mexicano; las peculiaridades de este mapa no proceden de un código es-

tructural impreso en la mente de los mexicanos; los hitos, los meandros, los caminos, las fronteras y las conexiones se han ido formando gracias a una especie de selección cultural; no en un proceso determinado por instrucciones preestablecidas en un sistema simbólico de mensajes. No hay una sustancia fundamental de la identidad.

III. De interpretación

Cuando interpretamos los textos que describen la identidad nacional hay una duda que no deja de atormentarnos: ¿acaso al escuchar sus voces no quedamos atrapados por el conjuro del mito? Si penetramos en el círculo hermenéutico, como recomienda Paul Ricoeur,⁵ aceptamos formar parte del mismo campo semántico que tratamos de comprender: la textura simbólica nos envuelve, nos transfiere su sentido y nos encanta. Tal vez estamos condenados a morir, si escuchamos el canto de las sirenas, como los antiguos navegantes griegos que para su desgracia llegaban a escuchar la bellísima voz de esas peligrosas mujeres salvajes. Podemos recurrir al consejo que Circe le dio a Ulises: atarnos firmemente al mástil de nuestra embarcación para asegurar que después de descifrar el canto de las sirenas podremos continuar nuestro camino. En este caso, retornaremos al mismo punto del que partimos y el largo viaje podría no haber sido más que el accidentado camino para regresar a Itaca. Esta opción ha horrorizado a Emmanuel Lévinas, quien prefiere el ejemplo de Abrahán que acepta la orden perentoria de Yahveh: abandonar para siempre su patria. En su éxodo sin retorno Abrahán acepta incluso ceder su bella esposa a las exigencias amorosas del faraón egipcio —el otro, el extraño— con tal de salvar su vida. Esta opción implica aceptar que el otro escapa de nuestra esfera de inteligibilidad, aunque se

⁵ Véase de Paul Ricoeur su polémica con Claude Lévi-Strauss, "Structure et hermenéutique", en *Esprit*, núm. 322, 1963, pp. 596-628.



⁴ Gerald M. Edelman, *Bright Air, Brilliant Fire: on the Matter of the Mind*, Nueva York, 1992, pp. 81 y ss.

mantiene en una cercanía que propicia el contacto.⁶ Pero la tradición occidental ha hecho todo lo contrario: ha inventado y constituido al otro aun antes de escuchar su voz.

Así pues, estamos frente a la doble dificultad de descifrar textos que a su vez interpretan la identidad; desde luego incluyo en la noción de *texto* las texturas plásticas de los artistas. Si nos dejamos encantar, en nuestro impulso hermenéutico, por los textos que analizamos, no podremos en este caso estar seguros de que nuestra interpretación deje de reproducir la imagen mítica inventada de una identidad que sustituye y desplaza nuestra percepción de una identidad real. Pero si no nos dejamos subyugar por la atracción textual de las imágenes y figuras de las identidades que tratamos de descifrar, corremos el riesgo del retorno a una Ítaca que ya conocíamos, habiendo descubierto, simplemente, que los mexicanos somos nosotros mismos.

Estas investigaciones nos pueden llevar a la conclusión de que las identidades viven en el frágil espejo de un poder que puede volatilizarse rápidamente. Esta interpretación nos retransmite el mito original: el disfraz de la identidad oculta y al mismo tiempo revela la identidad del mexicano. Ahora bien, si por alguna razón este análisis no nos satisface, podemos optar por escaparnos del círculo hermenéutico, para intentar comprender las identidades como parte de un sistema inconsciente que actúa en los escritores mexicanos sin que ellos se hayan percatado (como recomienda Lévi-Strauss). Y si buscamos en la identidad nacional las raíces del atraso mexicano, podríamos decir que se trata de la *sombra* de la que habló

⁶ Emmanule Lévinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, París, 1984, p. 191. Sorprende que Lévinas, quien ha preconizado desnudarse más allá de toda desnudez frente a un otro que es necesario respetar como inviolable e irreductible, acepte la existencia de esa "mentalidad primitiva" inventada por la antropología francesa (véase el ensayo dedicado a Lévy-Bruhl, publicado originalmente en 1957, en el libro *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*, París, 1991). Nótese que a diferencia de la versión yahvista (Génesis 12, 11-20), en la elohísta el rey Guerar, que toma a Sara como esposa, no llega a tocar a la mujer de Abrahán (Génesis 20, 4-6).



Carl G. Jung para referirse a los aspectos oscuros, reprimidos, inconscientes y con frecuencia destructivos de la personalidad.

Tal vez debamos reconsiderar el consejo que Circe le da a su amante para escapar del encanto de las sirenas. Es una invitación a renunciar por un momento a las verdades profundas que anidan en nuestro castillo interior, para perdernos en el maravilloso laberinto de los sentidos y los significados. Pero Ulises se salva de extraviarse en el dédalo hermenéutico porque se halla fuertemente atado a su hogar interior: se atreve a descifrar el canto de las sirenas, pero al mismo tiempo recodifica los fragmentos interpretados, para enterrarlos en su memoria; con sus ataduras no sólo impide su perdición, sino que además mantiene atado el delirio de los signos en el hermetismo de los recuerdos. Así, Ulises, al mismo tiempo hermeneuta y hermético, regresa a Ítaca con el corazón roto en pedazos y su alma fragmentada por las experiencias del viaje: huida hermenéutica y retorno herméutico, después de los cuales Ulises ya no es el mismo.

IV. De presentación

He exaltado el punto de vista del *voyeur* que espía por el ojo de la cerradura los mitos; he propuesto una interpretación evolucionista que estudie tanto la larga duración como las mutaciones; y he sugerido que es necesario un proceso de decodificación-recodificación en el que los signos de identidad cultural descifrados deben ser enmascarados de nuevo con nuestros propios signos (el proceso que va del desenmascaramiento de inferioridades, hipocresías y soledades mexicanas a la reconstrucción del canon del axolote).

Pero resta un problema importante: ¿al recodificar no ocultamos la verdad? ¿Para qué fingir? ¿Para qué tomarnos tanto trabajo para descifrar un mito, si lo vamos a enterrar de nuevo en una cripta? Me parece que estamos ante un problema de *presentación*, o de *representación*, si se quiere. Para enfrentarme a este problema yo he usado uno de los métodos más antiguos, que tiene su origen en el teatro griego: la ironía. En su expresión clásica, la ironía es una manera de decir algo distinto (e incluso contrario) a lo que se quiere significar. Es una forma alegórica y retórica mediante la cual se dice una cosa para dar a entender otra. No se trata de engañar, sino de invitar al lector a un trabajo de interpretación. ¿Pero con qué objeto? Me parece que los románticos, a quienes les fascinaba la ironía, dieron una buena respuesta a esta pregunta; Friedrich Schlegel pensaba que era necesario reconocer que el mundo es esencialmente paradójico, y que por lo tanto sólo es posible comprenderlo con una actitud ambivalente. La ironía, creo, es la expresión de un método polivalente que abarca al *peep show*, las extrañas mutaciones, los peligros de la alteridad y los espejismos de la hermenéutica. El método irónico nos permite ser hermeneutas y herméticos al mismo tiempo. De esta forma podemos escapar de la jaula hermenéutica, siempre y cuando hayamos podido—primero—entrar en ella y arrebatarnos los mitos que encierra. A veces es más difícil entrar en la jaula que escapar de ella; pero lo más difícil es que no haya una escapada en desorden, sino una graciosa huida que represente los resultados de nuestras aventuras en los territorios de la cultura política. Una huida irónica y no un entierro carnavalesco de la sardina. ♦

Los actores y la sociedad

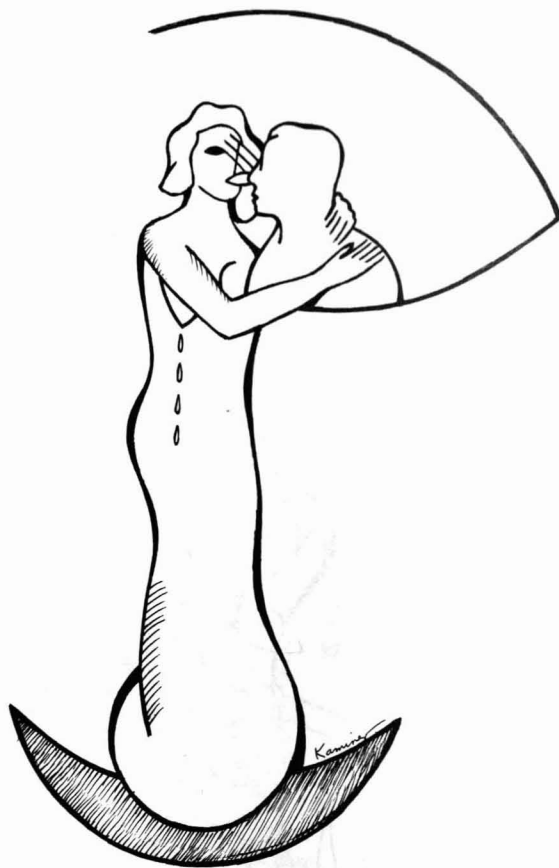


ALBERTO DALLAL

Todo actor profesional lo es por haberse convertido en prototipo, paradigma o modelo para la sociedad, comunidad o grupo de espectadores para los cuales actúa. Se ha legitimado ante su público. Ha construido una imagen. Se ha profesionalizado. Si esto no fuera así, no podríamos soportar la idea de ver a la misma persona en el teatro, en el cine, en la televisión y en otros espacios escénicos y rituales, desempeñar papeles distintos para diferentes circunstancias. Ésta es la misma razón por la cual los apoyos técnicos del actor, sin constituir los únicos elementos de su formación, deben ser cubiertos sucesivamente, sin dilación, tal vez por etapas, mientras el actor es joven e ininterrumpidamente a medida que madura. Este proceso conlleva códigos, rutinas, métodos, sistemas operativos para su *modo de actuar*, sus aspiraciones, sus características y también para su talento. En suma: para su cultura.

Solamente cuando el actor o actriz se ha erigido en prototipo específico para su comunidad o para el conjunto de comunidades que tienen acceso a sus actuaciones es que el actor o la actriz se han legitimado apropiadamente. Sólo así estaremos en condiciones de llamar a un actor o actriz *profesional*. Y es esta misma circunstancia la que incluso hace pasar, por lo menos a un segundo plano social, al director, ya sea de escena, de cine, o al realizador de televisión, personajes de las artes del espectáculo cuyas trayectorias poseen sus propios derroteros y problemas, desafíos y circunstancias. Aunque el director de escena o coordinador del espectáculo es actualmente personaje fundamental del arte de la actuación (coordinador ineludible de los distintos, variados elementos teatrales) también requiere de la adecuada legitimación de sus labores. El director generalmente expresa una visión del mundo personal o auténticamente *interpreta* de una manera original aquello que ya nos ha dicho por escrito el dramaturgo. El actor, en cambio, al convertirse en prototipo social, penetra sistemática, veloz y a veces intempestivamente en el mundo cotidiano de un grupo de personas, de una comunidad y hasta de la población mundial. Su imagen, la que pesa día con día en las conciencias, en las mentes y en las sensibilidades no

está relacionada con el conocimiento del mundo sino con su ser más profundo, aquel que, sin saberlo, cada persona identifica con su metahistoria y con su mito más olvidado y aparentemente superado. Esta función del actor, de la actriz, lo hace erigirse en el personaje más importante de ciertos momentos de la vida del individuo y de la comunidad, y esta propiedad invocadora



de los más profundos sentimientos, pasiones, conceptos y experiencias obliga al actor a buscar en sus sistemas de capacitación, de autoconformación, esos puntos y núcleos de la conciencia, del alma propia en los que va a descubrir desde la más superficial hasta la más diabólica desproporción colectiva.

El actor, desde este punto de vista, es un gran manipulador de las sensaciones y de las emociones de la masa y podríamos afirmar que hasta que no llega a localizar su sistema de penetración en ese hueco negro de la conciencia colectiva, el actor no vale nada, el actor no es profesional ya que está negando el desempeño de las funciones básicas para las cuales ha escogido ser actor. Las comprobaciones se hallan a la vista de todos no obstante que los lenguajes del teatro, del cine, de la televisión, de la radiodifusión son radicalmente distintos unos de otros. Cantantes que con el cuerpo y la voz por delante consideran que la carrera *está hecha* sin el dominio de sus movimientos, de sus matices, de sus técnicas de canto, de sus canciones, de un alto o atractivo nivel de interpretación.

El ejemplo históricamente más inesperado del que tenemos memoria para la detección de estas paradojas o incongruencias es la televisión. El lenguaje televisual es el camino más expedito para descarnar (en el sentido de figura expuesta), para revelar ausencia de reflexión o de conocimientos, para dejar al descubierto cualquier problema personal, aun temporal, y también para indicar cualquier ausencia de talento que existe en los medios de comunicación humanos. Por otra parte, la televisión ha ido muy lentamente inventando la única y posible creatividad que puede sobrevenir en su universo y apenas ahora comenzamos a ver productos creativos en la publicidad, en algunas series muy profesionalmente cuidadas y en los llamados videoclips, ya sean cantados o forjados como ensayos televisuales, unidades expositivas de imagen y sonido equivalentes al ensayo literario.

Por su parte, al asimilar la experiencia de largos periodos, ese verdadero arte del siglo veinte que llamamos cine ha permitido que el espectador de televisión, adueñándose de las distintas reglas de ambos lenguajes visuales, se haya vuelto más agudo. El espectador contemporáneo se permite la experiencia de comprobar no sólo si las producciones cinematográficas son buenas o malas, si están superadas o son débiles o francamente limitadas sino que además ha adquirido la capacidad para percibir a los malos o buenos y geniales actores y actrices de cine cuando éstos han existido. Si para percibir los efectos del tiempo en ciertas obras literarias debemos releer libros casi olvidados y encontrarnos con su caducidad en estantes perdidos de bibliotecas casi inaccesibles, la televisión —y en México esa función se hace machacona y hasta inhumana por el número de repeticiones de transmisión no controlado— ha permitido sopesar la ausencia de efectos culturales de gran parte de la cinematografía mundial de distintas épocas y países. En México diariamente comprobamos que la denominación *época de oro del cine mexicano* vale y esplendece doradamente, en comparación con casi todas las películas de los sesentas, setentas y acaso todos los ochentas, producciones mediocres en las que no hay sino muy pocas actuaciones que se salven; se pregunta uno por qué se derrochaba el dinero, los gastos

de producción y los esfuerzos de tanta gente para nulas posibilidades y efectos.

El actor, los actores constituyen la base, no sólo del momento escénico sino de la experiencia escénica toda. Alrededor de ellos comienzan a hacerse efectivos o espléndidos, a girar, a diluirse o a fracasar los otros elementos: 1) espacio escénico; 1a) escenografía; 1b) iluminación (juego de luz-oscuridad); 2) obra dramática; 2a) tiempo, lapso (tempo externo o duración de la obra; tiempo interno propio de la trama); 2b) acción (elemento que da lugar a los géneros teatrales y a la música por unir el sentido de la obra y el tiempo espacio); 3) coordinador (director de escena, de cine, de televisión); 4) público (espectadores que completan la experiencia), el cual recibirá los efectos totales y profundos de 5) el sentido de la obra. El actor (elemento número 6) hace que la obra entre en movimiento, que penetre, que florezca, que se incruste en el tiempo y en el espacio histórico y, por último, que superada su recepción prototípica, pase a ser parte de la cultura local o universal, según el caso.

La intervención del coordinador es siempre organizativa y hasta cierto punto paradójica. En el cine este papel ambicioso se ha hecho más notable porque el cinematógrafo, como invento técnico y arte, ha superado con creces la mera mostración de imágenes, aun atractiva pero meramente lineal u obvia. El gran organizador tenía que hacerse presente y estaba en la obligación de aprovechar *eso* que el actor realiza de inmediato en la conciencia arquetípica de los espectadores. Asimismo el cine de autor asimiló la enorme experiencia que durante siglos habían acumulado la pintura y otras expresiones de las artes plásticas para ir superando etapas: fotografía en movimiento, secuencia estructural, estructura premeditada, organización de elementos variados para construir con sentido un lenguaje concreto. Visto de este modo, el cine se vincula más a la danza que a la pintura; más al arte coreográfico que a los dibujos seriados; más a la poesía que a la literatura en general. El actor, la actriz es aquel elemento fundamental sobre cuya imagen y desempeño girará gran parte de la obra. Cuando el coordinador hace intervenir al actor bajo las reglas que ha descubierto en el lenguaje del cine, el rostro, la voz, los movimientos del cuerpo del actor se hallan en función del manejo que el director hace de los demás elementos del cine. Pero el actor ya ha aprendido a manipular sus dones prototípicos para ese caso particular del lenguaje cinematográfico y en contubernio (en colaboración) con el cine de autor. Sabe este buen o gran actor de cine que lo es solamente para el cine, a menos que compruebe en sustancia, *in situ*, que lo es asimismo para los demás medios. De ahí que resulte difícil explicar desde el punto de vista técnico por qué Greta Garbo o Joan Crawford o María Félix o Dolores del Río eran *muy* buenas actrices de cine. Dentro del lenguaje cinematográfico y para ciertos periodos históricos dentro de la trayectoria del cinematógrafo, los rostros "llenan" pantallas. Se hace indispensable analizar hasta qué punto el buen actor de cine (el que sí logra los efectos prototípicos en los espectadores) sabe cómo lanzar un cierto tipo de energía que en el escenario, en el teatro el actor lanza directamente hacia el espectador (lo hace orgánicamente) pero que en su caso debe

estar allí, al acecho de que la cámara la capte, juegue con ese reflejo, esa energía, la transmita, pueda ser utilizada mediante las maniobras de edición, y quede expuesta para que cada espectador la detecte cuando se proyecta en la pantalla. Estas circunstancias descritas son las que hacen tan distintos los lenguajes cinematográfico y televisual. La televisión penetra en el rostro, lo rodea, se apodera de él, de sus texturas y defectos, de su capacidad de expresión para mostrar al personaje. Lo cual indica que el buen actor de televisión debe dominar, expandir, reflejar su rostro, su cuerpo, su voz (debe actuar) bajo otras reglas de enfrentamiento con la cámara. Tanto en la televisión como en el cine podemos descubrir actores y actrices que mediante los honestos ejercicios de un oficio van adquiriendo un dominio excepcional del medio y se convierten en excelentes actores, aquellos que pueden producir el efecto prototípico, penetrar en la mente y en la cultura del espectador y realizar sus faenas (las faenas de cada personaje) con gran modestia, al principio, con dignidad, después, profesionalidad a toda costa, siempre. Son casos que van exigiendo mejores y más complicados papeles para incluso llegar a hacer lo extraordinario. Analícense las trayectorias de Nick Nolte, Gene Hackman, etcétera. En la televisión mexicana son notables los casos de Héctor Suárez y Víctor Trujillo. Nos hace preguntarnos si no se desempeñarían de manera notable en una puesta en escena especialmente escrita y producida para cada uno de ellos. Los casos de María Tereza Montoya y Virginia Fábregas nos indican cómo la capacidad histriónica para un lenguaje de un medio particular tal vez no pueda funcionar, ni con esfuerzos y cuidados especiales, para otro diferente: grandes actrices de teatro no *reflejaban* (¿no dominaban?) suficientemente en el cine.

Dentro de los confines del arte teatral podemos descubrir de manera más evidente y fehaciente cuándo el buen o el gran actor dominan esos cuatro niveles distintos que parecen pesar sobre la experiencia escénica y que se hallan presentes, a veces implícitamente, en el acaecimiento de todo momento escénico: 1) lo teatral; 2) lo social; 3) lo literario; 4) lo estético. No sólo el teatro, sino todo el arte actual, ha intentado reducir los límites y limitaciones que implican estos cuatro factores en la experiencia creativa: el actor, los actores se han erigido hoy en día en personajes curiosos y hasta paradójicos. En el orden dinámico, el actor, como el mimo, debe dominar por partes iguales el gesto, el ademán, el movimiento y la presencia. Cada uno de estos factores o niveles los expande y los realiza a veces vertiginosamente pues los hace coincidir con la voz, con el parlamento literario, con las circunstancias escénicas, cinematográficas, televisuales. Este notable fenómeno indica que no ha sido estudiado lo suficiente el arte de la pantomima, haciéndola flotar entre los extremos del teatro y de la danza. Aquí sobreviene la más interesante paradoja: en la antigüedad el mimo debía aprender a expresarse con toda libertad y debía meter miedo en los espectadores, cuando no un rechazo total, para ser reconocido. Sólo cuando la plebe no los quería, cuando los niños salían huyendo ante su presencia, los mimos se hacían populares. Eran la elocuencia mediante el movimiento pero una elocuencia que no debía traspasar los límites de la claridad, de la literalidad por-

que su arte —ocurre hasta la fecha— se convertía ipso facto en danza. Es decir, la proporción de éxito narrativo se medía directamente en relación con sus capacidades de expresión literal. En la pantomima existe un ineludible realismo que marca los límites de este arte. Los sentimientos que expresa el mimo deben ser elementos visuales legibles tanto en el cuerpo como en el rostro y sus gestos y gesticulaciones deben coincidir con el argumento. El director de orquesta es una especie de gran mimo —coordinador técnico de la música y los músicos—. El buen actor domina esa mímica y en ocasiones la maneja a su antojo de manera que al construir su personaje, al emitir sensaciones internas y emociones, a veces sin que el espectador se dé cuenta, lo hace sólo con base en los movimientos de su cuerpo. Si examinamos con detenimiento el trabajo desarrollado por James Dean en *Rebelde sin causa* y en *Al este del Paraíso* nos percataremos de sus logros al unir los efectos de su voz, las tonalidades y matices de sus parlamentos con los movimientos de un cuerpo que parece querer expresarse por cuenta propia; sabemos del gran atractivo que dichas actuaciones produjeron en una época en que la danza popular urbana requería de este tipo de expresiones de manera espontánea y que de alguna manera (o de muchas) constituía una especie de vanguardia juvenil. No debemos olvidar que Dean también alcanzó éxito en hablar, balbucear y en gritar en los momentos elegidos adecuadamente por el actor y que los directores cinematográficos lo habían “descubierto” y lo utilizaban brillantemente, al máximo. Hagamos el mismo análisis en la actuación que James Dean realiza para *Giant*. Aplica exactamente la misma técnica para un personaje falso y mal construido, papel que debió haber rechazado ipso facto al leer el *script* pues negaba toda propuesta de actuación. El que podríamos denominar *arte de James Dean* resultaba completamente incongruente en una producción en la que a capa y espada se defienden torpe y tontamente, a toda costa, los avatares de los “milagros” texano y norteamericano.

En la época actual estos antecedentes del arte de la pantomima han sido superados... y no. Si bien se ha erradicado el aspecto trágico y realista del mimo, haciéndolo más versátil y suave, resultaría interesante realizar una encuesta de cómo mimos y payasos crean cierto temor y cierta reacción de rechazo en los niños muy pequeños. Tal vez tengan que desarrollarse aún más las técnicas de ofrecimiento de los temas de violencia y monstruosidad en los medios masivos, en los juegos computarizados y electrónicos, etcétera, para que nuestros niños pequeños de hoy y del futuro inmediato aprendan a aceptar imágenes en vivo un tanto o un mucho agresivas. Nuestro mimos callejeros han discurrido acertadamente en incrustarse en la vida cotidiana para hacernos creer que son parte de nuestro *status* social, de nuestra cultura, de nuestro transcurrir urbano mediante acciones pasajeras y callejeras. Han logrado diluir o por lo menos disfrazar ese atávico rechazo al mimo que narra situaciones e historias monstruosas y desagradables y que permitía la confusión entre verdad y mentira, realidad e irrealdad. La prolongación de las orgías pantomímicas de Heliogábalo culminaban con el asesinato real de efecos cuyos cuerpos mutilados excitaban aún más a los invitados. Acontecimientos criminales recientes en Escocia

y Bélgica y algunas películas de la última década nos hacen pensar que no hay nada nuevo bajo el sol.

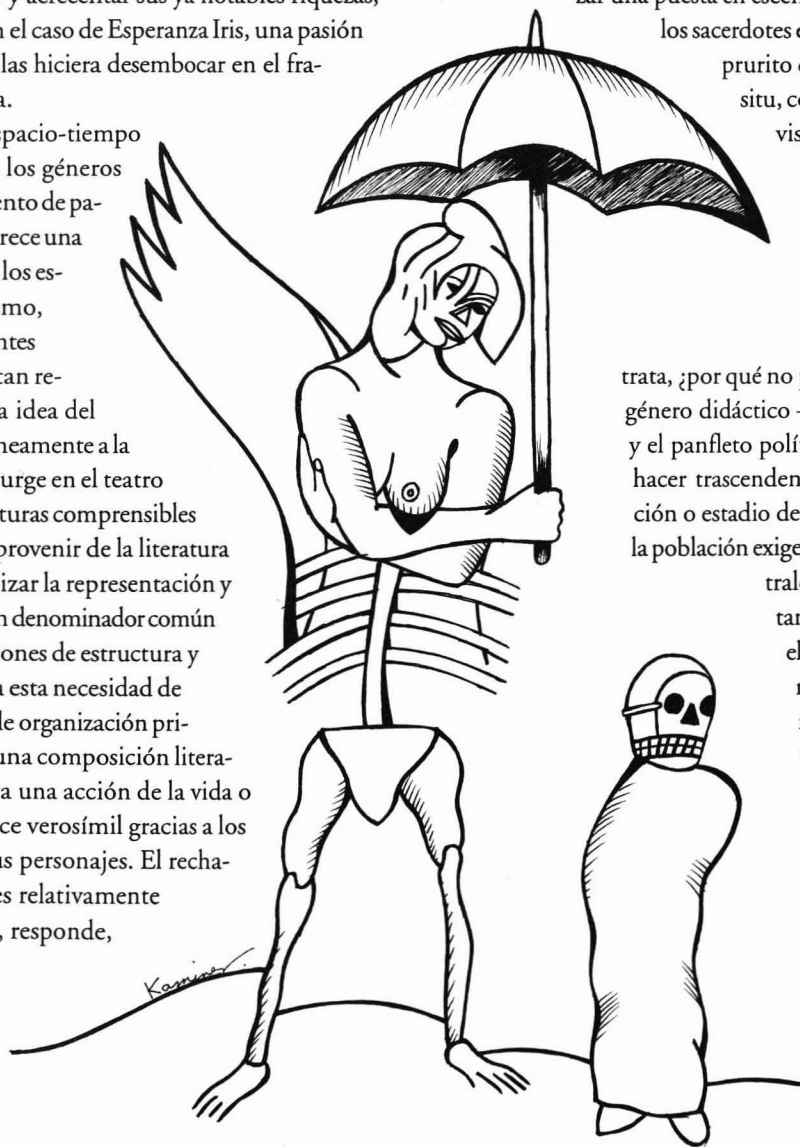
La enorme capacidad expresiva de algunos actores, su enorme éxito comercial los ha hecho creer, sobre todo en el cine, que resultan tan aptos para organizar, coordinar los distintos elementos de una producción como lo son para alcanzar el reflejo prototípico en los espectadores. No siempre ocurre el desenlace exitoso para este tipo de aventuras y resultan más inteligentes aquellos actores que con el dinero suficiente convocan a un director y a una historia adecuados y se obligan a trabajar como actores para ellos. No obstante, la historia del actor y actriz que se convierten en empresario y empresaria es repetitiva a lo largo de toda la historia de la actuación. Tampoco en este fenómeno sobreviene algo nuevo bajo el sol para este planeta cada vez más dispuesto a su autodestrucción definitiva. La historia del teatro mexicano, sobre todo de los siglos XIX y XX, se halla llena de este tipo de ambivalencias que en algunos casos preparan y en otros impiden el buen desarrollo del arte histriónico. Recordemos a esas famosas divas, elogiadas y aplaudidas, que prefirieron erigir sus propias instalaciones teatrales y sus propias estructuras empresariales para salvaguardar y acrecentar sus ya notables riquezas, no obstante que, como en el caso de Esperanza Iris, una pasión por el galán equivocado las hiciera desembocar en el fracaso pleno y la ignominia.

El tratamiento del espacio-tiempo se refiere directamente a los géneros teatrales. Problema no exento de paradojas para el cual no aparece una solución clara ni aun con los esfuerzos del posmodernismo, ni gracias a labores semejantes y conceptos de las ahora tan rechazadas vanguardias. La idea del género se plantea simultáneamente a la necesidad histórica que surge en el teatro mundial para crear estructuras comprensibles que, sin necesariamente provenir de la literatura dramática, buscan organizar la representación y todos sus elementos bajo un denominador común cultural. Las mismas nociones de estructura y de drama nos conducen a esta necesidad de clasificación, cuando no de organización primordial. Todo drama es una composición literaria en la que se representa una acción de la vida o de la irrealdad que se hace verosímil gracias a los diálogos y acciones de sus personajes. El rechazo de las clasificaciones es relativamente reciente y, curiosamente, responde, en el pensamiento posmoderno, a planteamientos semejantes hechos anteriormente, aun de manera implícita, por las van-

guardias. Si sólo nos ocupamos de los géneros como una vía clasificatoria para entender la producción histórica del teatro y guardamos con celo el derecho a negarla cuando sea menester, estaremos dando un paso hacia un análisis histórico que no necesariamente nos va a impedir expresar las posibilidades de rompimiento de los géneros que en todas las artes resulta lícita y hasta deseable. Que la tragedia fuese una obra explícitamente escrita en honor de Baco no implica que la composición asumida sea privativa de aquellas tragedias que han llegado hasta nuestros días. Sin embargo, no podemos negar la posibilidad de que estas obras simbólicas, construidas para dedicarle un gran culto al héroe, no estuvieran exentas de variaciones dentro de los límites que planteaban los pensadores de la época y los dramaturgos que las escribían. Probablemente la pieza, o lo que hoy llamamos tal, haya surgido cuando algún escritor o dramaturgo, poeta o filósofo intentara bajar el tono épico (y por lo tanto técnico) de una tragedia que él quería que fuese intrascendente y fútil. Sin embargo, lo más probable es que nos hallemos en esta época ante la encrucijada de aceptar o no que fueron los escritores, los filóso-

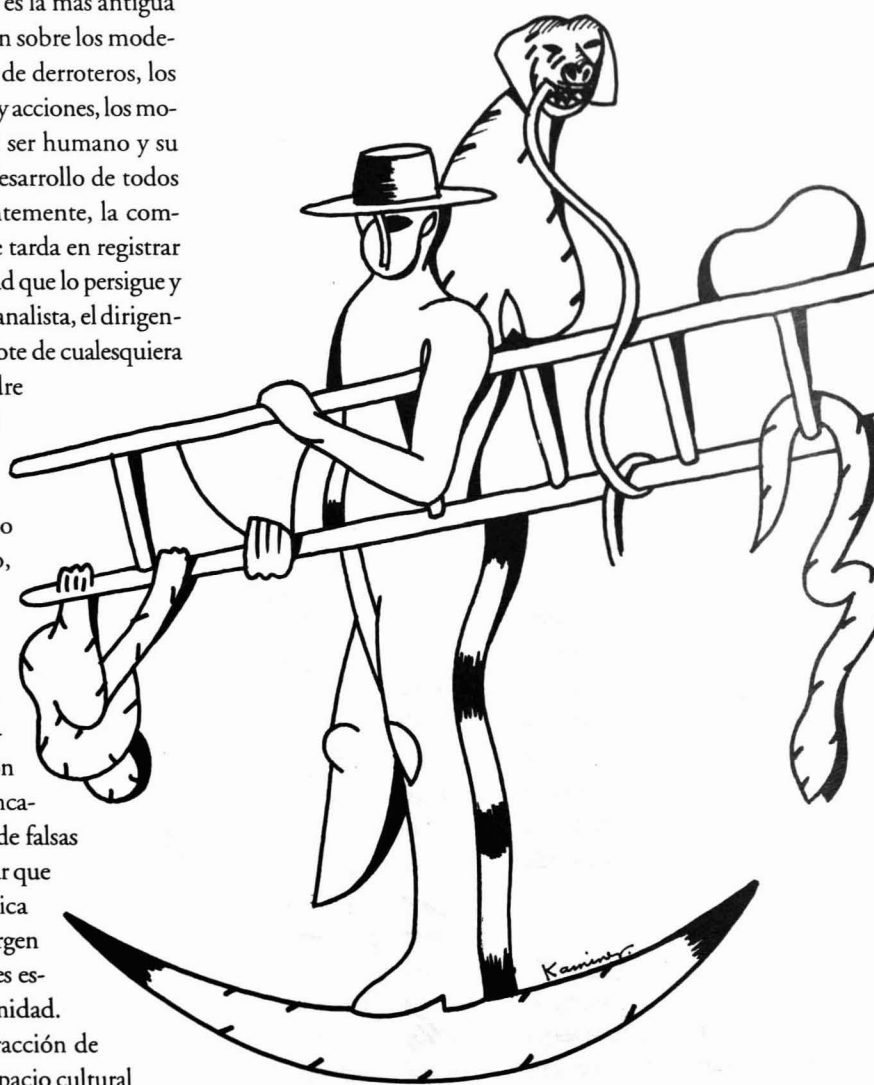
sofos, los poetas, los primeros en escribir u organizar una puesta en escena. ¿Por qué no conferirle a los sacerdotes el ingenio, la capacidad y el prurito de organizar sus rituales in situ, con un alto grado de improvisación, a la manera de la organizada espontaneidad de los actores (sabios, como hemos visto) de los inicios del Renacimiento?

Y si de ofrecer una enorme lista de propuestas se trata, ¿por qué no pensar que la aparición del género didáctico —que el auto sacramental y el panfleto político han hecho perdurar y hacer trascendente— se debe a una situación o estadio de desarrollo social en el que la población exige e implica que las obras teatrales deben coadyuvar directamente a generar y difundir el conocimiento? Tal vez Menandro haya ideado, como nuestros escritores de teatro guiñol indígena, que el teatro en general resultaba más apto y más atractivo si se le aprovechaba con objetivos didácticos. Tal vez cansada de la comedia (enredos, desenlaces festivos, el placer logrado cueste lo que cueste, tal vez género inventado por y para



un solo comediante) la sociedad griega reconsiderara cierta exagerada fisonomía de la existencia social y se diera el lujo de ir de un extremo a otro (la tragedia, la comedia) y diera permiso para que de manera inocente y superficial hubiese dramaturgos y actores que entregaran al pueblo el melodrama. Por la tragicomedia y la farsa sí podemos meter la mano en el fuego porque ese lapso que llamamos Edad Media fue pródigo en inventarse composiciones burlescas, diálogos de relleno, espesas lucubraciones, vistosas improvisaciones, amenazas morales contenidas en el lenguaje, cuando, en contraste, la mano y el cuerpo hacían otras cosas más ligeras y atractivas, nada, por cierto, amenazantes. Es la vida misma y no la posmodernidad la que va a hacer que, si de estructuras se trata, sobrevengan rompimientos terribles y definitivos en el arte y en los géneros del teatro. El ser humano debería aprender del arte teatral y de sus enormes variedades —inventadas, forjadas, soñadas, fantaseadas, anuladas— para hacerse del conocimiento de su propia naturaleza, de su estructura y de su historia. Ha dado traspies durante tantos siglos ya, que, estoy seguro, si intentara, vía el teatro, reducir su alma y su futuro a un espejo, descubriría que en una época, remota o no, algunos actores ya habían logrado explicar para sí los misterios más insondables de la especie y de su trayectoria. Cuando alguien exclama que “el teatro es el arte más completo” o “la danza es la más antigua de las artes” no se quiere sino llamar la atención sobre los modelos y los paradigmas, los cambios de acción y de derroteros, los mitos y ritos, las encrucijadas y crisis, las formas y acciones, los momentos de abandono y de reivindicación del ser humano y su trayectoria histórica. Se trata, en suma, del desarrollo de todos esos aspectos de la vida para los que, evidentemente, la comprensión del hombre resulta lenta. La especie tarda en registrar y proyectar su dominio sobre una nueva realidad que lo persigue y le pisa los talones. Las imitaciones que el psicoanalista, el dirigente social, el líder internacional, el gran sacerdote de cualesquiera religiones, el maestro, y aun el padre o la madre de familia, la esposa y el esposo (no se diga el escritor cuando inventa la voz narrativa de su texto) y el deportista (cuando realiza proezas, consciente de que la energía de la masa lo secunda y lo encumbra), las imitaciones, digo, que realizan de otros miembros de la comunidad o de los semidioses paradigmáticos no son sino actuaciones, *performances*. Es obvio que en sus presentaciones ante sus públicos están aprendiendo a actuar o lo están haciendo ya con todas las de la ley, en la aplicación de técnicas insólitas o secretas que resultan incapaces de reconocer o de revelar. No se trata de falsas o exageradas apreciaciones. Se trata de aceptar que el momento escénico, la experiencia escénica y todos sus elementos e ingredientes convergen siempre en inesperados y a veces indiferentes espacios, insólitas situaciones llenas de humanidad. El problema se agudiza cuando en la interacción de todos los personajes posibles (como en el espacio cultural

en el que globalmente nos hallamos inmersos hoy en día) sobreviene el rechazo a aceptar a la mayoría de ellos. El teatro reproduce a las almas pero a *todas* y a cada una de las almas. Sólo el actor, los actores pueden percibir aquellas almas que son rechazadas como personajes de la gran tragedia humana y tienen la potestad para imitar, reproducir y reivindicarlas espetándolas frente a frente con la realidad y el público. Son los actores claros émulos de la verdad: hacen aflorar los sentimientos profundos que traen dentro y que descubren aun en circunstancias en las que se hallan ausentes las apropiadas soluciones para la salvación de la colectividad. El actor es el único que nos ha de permitir hacer caso omiso de las repeticiones fatuas de personajes que de antiguo ya conocemos y cuya superficialidad no llega a proponer ni siquiera la abierta masacre ni la extinción de la especie humana. No resultan aptos para producir *terror*. A través de los grandes actores y las grandes actuaciones, en cambio, aprendemos a conocer esos personajes de cuya existencia no teníamos, a veces, auténticamente, ni la menor idea. A sentirlos. A adivinarlos. A hacerlos parte nuestra, obligación que tenemos con toda la humanidad y con cada uno de sus integrantes. ♦



Saúl Kaminer: palabras de colores



DIDIER DESBRUGERES

*Por lo tanto, entre los pintores,
sólo son necesarios los que tienen el
don de traducir por medio del color y
del dibujo sus sentimientos íntimos.*

Matisse
Entrevista radiofónica,
invierno de 1942

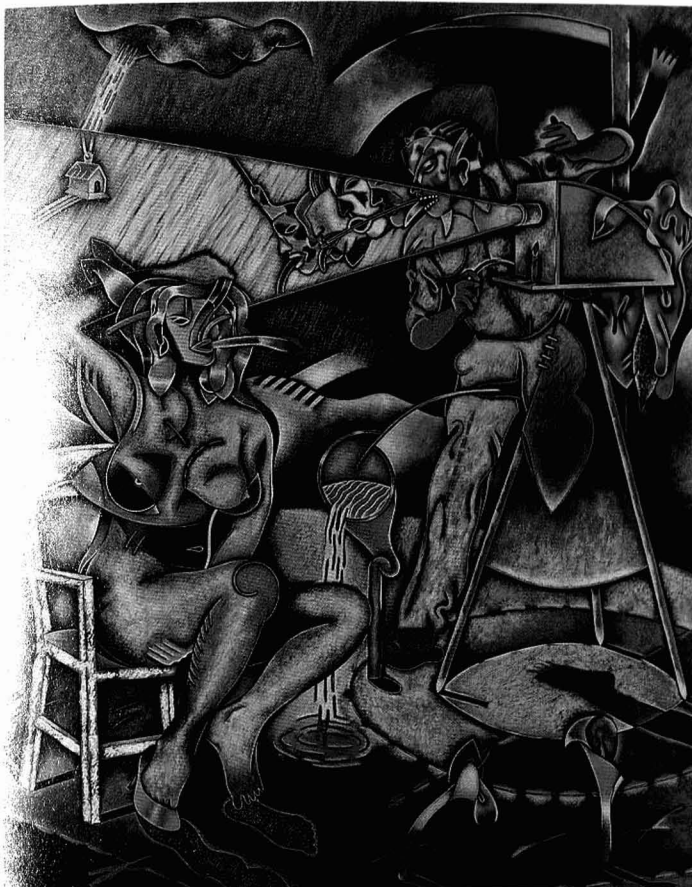


La flecha,
1996,
óleo/tela,
81 x 100 cm

Un avión
 Un espejo
 Una sombra con perfil de pájaro
 Otra con perfil de perro
 Una tercera, antropomorfa, armada de una pistola
 Un monito travieso
 Una compañía de funámbulos
 Dos rostros enganchados entre sí por una boca común
 Un foco encendido
 Un zapato de mujer tirado al azar, sobre un costado
 Una nube cornuda, con cabeza de toro
 Un cocodrilo amarillo orlado de rojo que escupe el centro de dos muslos
 femeninos unidos
 Un pájaro de plumaje verde, blanco, rojo, abanderado con los colores de México
 Una serpiente con cabeza de muerto que nace de un pubis
 Instrumentos de música que siembran al viento su estrépito cobrizo
 Músicos que soplan en ellos, en cortejo
 Un sexo femenino, parecido a un pétalo trompudo
 donde florece el haz ondulatorio y multicolor del deseo
 Un sexo de hombre, parecido a una cuchilla fosforescente fuera de su vaina
 Un telescopio apuntado hacia el pueblo zoomorfo de sus constelaciones
 Una ballena que emerge del océano
 Un árbol adornado como ex voto

El maratón,
 1992,
 técnica
 mixta/papel,
 75 x 105 cm





La última función, 1991, óleo/tela, 195 x 160 cm

Un teléfono del que brota el pincel policromo
de una voz no identificada
Una máscara precolombina
Un cuenco de agua y una llave que gotea
Una mujer con tacones de aguja y fondo de seda, negros
Una segunda mujer en el sillón del fotógrafo
Una tercera, lasciva, mordisqueando la manzana bíblica
Otras más, de cuerpos desvestidos
Hombres de traje que las llevan, las tocan, las abrazan,
las espían, las siguen o las preceden
y finalmente que las desean.

El inventario está incompleto. Lo sé. Se enriquece sin cesar. Al capricho de los viajes y de las emociones. La India. Los Estados Unidos. México. Y luego este país, esta capital y este pueblo... El instante de indignación al conocer las últimas noticias del mundo bárbaro, esa quemadura apasionada, esa interrogación febril. Fuentes múltiples de una iconografía moviente, en renovación perpetua, destellos de diamantes de la creatividad que toman su lugar, cada uno, como por arte de magia, en el cuadro.

Kaminer viaja. Lejos. Y cuando fallan los medios modernos de transporte, crea astrónomos provistos de antiguos catalejos que escudriñan e interrogan para él el cielo misterioso que todo lo ha visto. Parte al encuentro de los hombres; del hombre y de sí mismo. Nos convida a seguirle.

Lo vi en Tzintzuntzan, el 31 de octubre de 1989, la víspera del Día de Muertos. Lo vi adivinar, presentir y llenarse de la atmósfera tan particular, festiva y recogida, mágica y profana, sobrenatural de esta noche única, similar a una fugitiva e inmaterial pasarela tendida entre dos mundos, el de los vivos, el de los muertos.

Lo vi en Praga, asateado por un cuadro de Cranach, con el lápiz en la mano, tomando en préstamo los trazos del maestro, siguiéndolo paso a paso y amando la composición de esta pequeña obra en su marco dorado: Adán y Eva.

Lo vi de nuevo en París, en el Jardín Botánico, en el herpetario de aire encerrado, pesado y almizclado, dibujando el nudo enorme y lustroso de una serpiente enrollada, que guardaba el equilibrio sobre la coyuntura de una rama muerta, retranscribiendo el animal inmóvil, futuro huésped de su arca de Noé, de su llameante y universal teogonía.

Kaminer es mexicano. Lo proclama. No por un nacionalismo estrecho, sino porque allá están sus raíces y, en consecuencia, las de su pintura. Fundamentalmente mexicano y voluntariamente otro, exiliado, consciente y deseoso a la vez de esa herida permanente, aguijón de su trabajo. A menudo deja Francia y parte a resurtirse a esa cresta montañosa que se erige entre el Pacífico y el Atlántico, recorriendo ese istmo en forma de cedilla, electriza-



El árbol de los milagros, 1990, técnica mixta/cesta de mimbre, 60 cm (diámetro)



do de telurismo, que engancha las dilataciones gemelas de un mismo continente y palpita con las nupcias mor-
ganáticas y recelosas de dos civilizaciones, de dos edades.

Nuestras miradas de occidentales, seducidas en el primer momento por la paleta soleada, la composición intuitiva, pronto se cuestionan frente a la pintura de Kaminer. Se tropiezan, se devanan los sesos, se empecinan, secretamente enteradas de su propia insuficiencia, hasta que poco a poco vuelve, de lo más profundo del ser, el sentido de lo sagrado, del símbolo y de la magia. Kaminer no lo ha perdido. O más bien, ese sentido primitivo nunca lo ha abandonado. El animismo precolombino forma parte de su paisaje, donde habitan tanto los ídolos prehispánicos como las insólitas e inesperadas deidades producidas por la religiosidad sincrética de México, nacidas de la colisión de dos culturas, cuyas repercusiones aún siguen alimentando el arte popular.

Kaminer es el hombre de tres culturas, justamente como la Plaza de las Tres Culturas que hay en México. Más de cuatro siglos después, el choque frontal todavía se deja sentir en su obra. La magia y el misterio que impregnaban el mundo precolombino, el catolicismo integrista de los conquistadores, su fervor barroco, su veneno y su ímpetu, el amansamiento de la muerte que aprendieron juntos.

La noche triste,
1990,
óleo/tela,
195 x 260 cm

*Descubrimiento
en alta mar,*
1992,
técnica mixta,
75 x 145 x 3 cm





El sereno,
1991,
óleo/tela,
162 x 130 cm

es otra sino nosotros mismos. Los actores más neutros y los más dolorosos, con nuestras contradicciones, nuestro amor y nuestros instintos. Temporalmente investidos de esta vida que nos crucifica, que estamos hambrientos de decir y de transmitir, acompañados por la muerte como por una sombra fiel.

Cuando el tema del cuadro es una naturaleza muerta, el sujeto real es el hombre, es decir, aquel que es el hacedor de los objetos concentrados, la causa de la presencia de estos objetos, que reflejan algo de sus hábitos o de sus preocupaciones.

Cuando el tema del cuadro es un paisaje, el sujeto sigue siendo el hombre; dicho de otro modo, el que mira, el que valoriza por su mirada, su placer y su interrogación frente a la naturaleza, el que es el personaje ausente y virtual de la composición.

Cuando la tela se puebla de representaciones y de siluetas humanas...

En el fondo, lo que Kaminer nos deja ver es *lo invisible*. Es decir, el mecanismo invisible de los sentimientos, del amor, del odio, de la violencia, de la posesión, con sus raíces mezcladas. La alquimia oscura de las pulsiones, de las fuerzas, de las sensaciones, de los miedos que gobiernan esos seres de carne que somos.

El hombre. El ser humano. El hombre conciencia en movimiento, a la vez impulso espiritual y criatura carnal, hábil jardinero de la razón y pulsión orgánica, sometido a un mundo confuso y desapercibido que lo hace actuar, que nos gobierna y rige nuestras vidas.

Entonces *lo invisible* se materializa. Las miradas de los hombres adoptan la aguda forma de las flechas, cuya trayectoria balística describe una curva dirigida a las mujeres. A ellas se dirigen sus manos, su sexo. Los personajes están reunidos, enganchados, soldados, ligados. Una apretada trama de lazos se teje sobre la tela, como tantos otros caminos inventados para alcanzarse. Los chorros, los haces surgen de los cuerpos, impacientes y rígidos, parecidos a cables de transferencia donde se elevan los gritos de dominación o de ternura, de odio o de fraternidad. Las ondas circulan, envuelven mensajes químicos, feromonas humanas en un imperioso desfile de seducción. Las manos, las bocas, los cuerpos se buscan, se encuentran, se amarran. Una mirada se convierte en una línea tensa, dorada. El recorrido rectilíneo de un proyectil se imprime en el espacio. El ojo recibe el refuer-

La historia turbulenta de México serpentea en su trabajo. No obstante, Kaminer no es un hombre del pasado, inmóvil, atrapado en la condena de esa colonización violenta y destructora por medio de sus lienzos igualmente violentos e indignados, ese genocidio de un pueblo y de una cultura que aún hoy se esfuerzan en llevar a cabo. Sus raíces son un trampolín que lo lanzan al siglo XX, y nutren a esta tercera cultura, cosmopolita, fértil, contemporánea y muy viva. Militante. Es la cultura, reafirmada, de un hombre de su época que frecuenta el pasado para esclarecer mejor el presente. Heredero e intérprete, hombre, encrucijada, artista.

Barbaries ha habido desde siempre. Los desórdenes, las injusticias, los desenfrenos de nuestro fin de siglo son sus avatares reactualizados, amplificados por los medios de destrucción que le pertenecen.

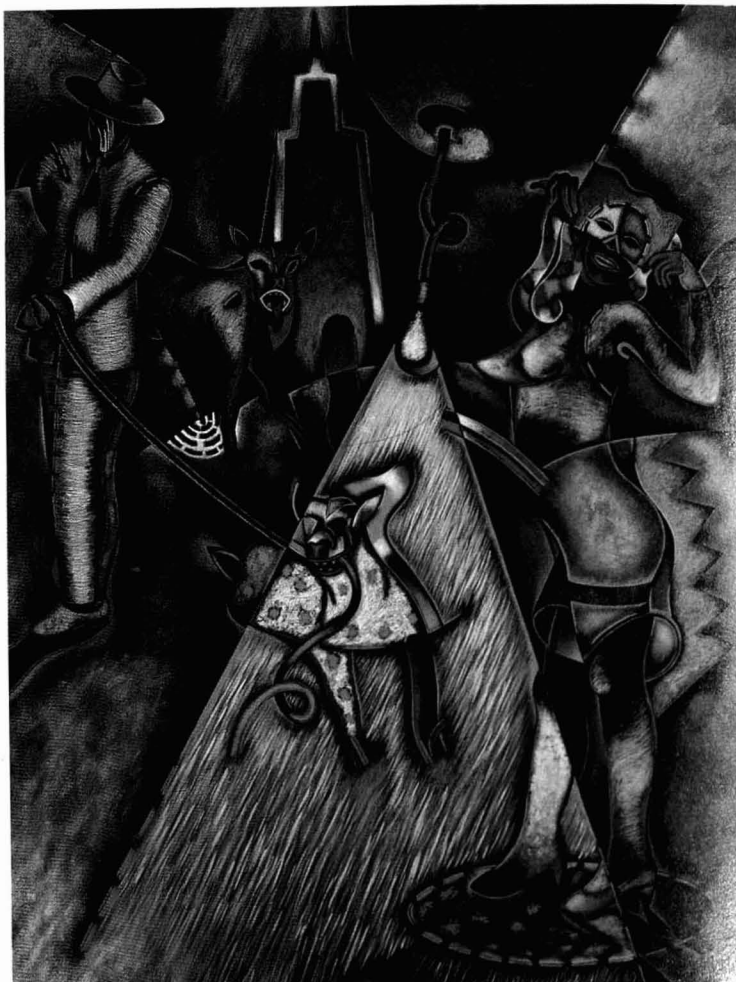
Con sus palabras, colores, formas, materia, Kaminer expresa la violencia inmemorial, intrínseca a la humanidad. *La noche triste*, especie de engendro contrahecho, pesadillesco, nacido de las bodas ensangrentadas de la intolerancia y de la ignorancia, persigue al mundo.

El agua, la tierra y el fuego, elementos originales de las mitologías. Pero también los vegetales y los animales, es decir, la vida que es igualmente miradas, deseos y odio cuando se encarna en su ramificación más tardía y más compleja, que no

zo de un espejo y de una cámara fotográfica. Los seres sueltan llamados como arpones, plegarias como lenguas; son el arma, luego el blanco. Femenino, luego masculino. El cuadro se llena de discursos inaudibles, de palabras mudas, de palabras átonas, de gestos y de posturas codificadas. Se convierte en el sitio de un lenguaje universal que federa a todos los seres en un impulso vital. Instintivo.

En Kaminer, los seres son de carne y hueso. Con sus secreciones y sus premoniciones, con sus pulsiones sexuales, sádicas, fraternales, amorosas, y sus sombras tutelares, protectoras o maléficas, que los escoltan. Ellos actúan, y ellas, sus dobles, cómplices, los cubren y los excomulgan a la vez, eternas presas de esta ambivalencia del bien y del mal.

Kaminer insemina la tela. De vida en efervescencia, instintiva, angustiada y de muerte hierática, ritual, anunciada, de esos dos enigmas que se compenetran, y no hacen más que uno; el primero inicia al segundo, el segundo concluye al primero, sin que ninguno encuentre en ello una explicación.



*El poseador de
perros,
1995,
óleo/tela,
116 x 89 cm*

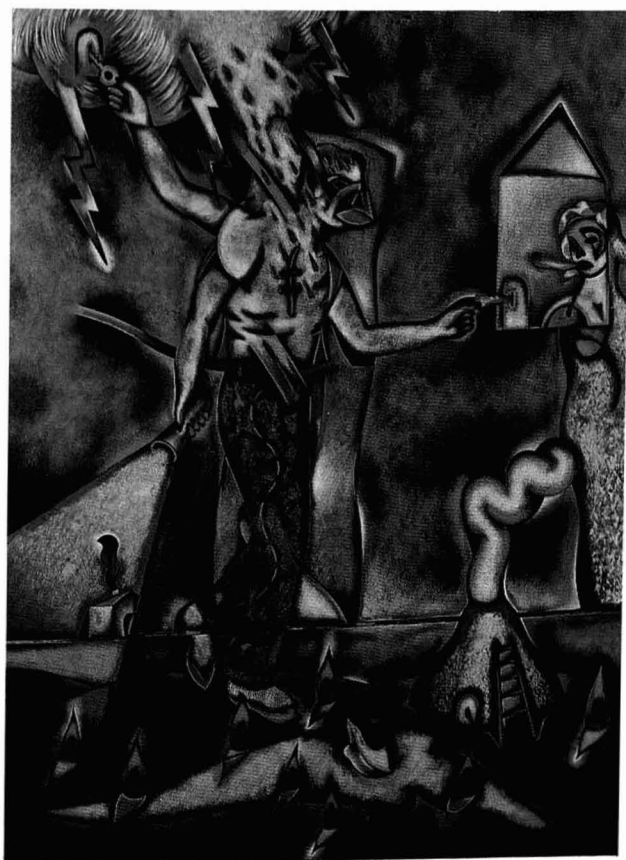


*Eclipse de sol,
1991,
óleo/tela,
195 x 260 cm*

La mujer dormida,
1992,
acrílico/papel,
56 x 76 cm



Las dos llaves,
1996,
óleo/tela,
116 x 89 cm



A veces, en el corazón de la tormenta teñida de púrpura, surge la efigie engalanada de la pareja, especie de contrapunto inesperado a la hostilidad, desmentido ambiguo de la soledad, supersticiosa esperanza, muralla ilusoria contra la muerte. Es una criatura extraña, bicorne, bicéfala, con cuerpo de siamés, enmarañada, de boca única, rasgo de unión, gancho, valva espumosa de salivas mezcladas, metáfora pictórica de la fusión soñada de las almas. Milagrosa, como inmunizada, fuera del alcance de las maquinaciones humanas. Santificada por el amor soberano. Baila su indivisibilidad al son de la guitarra de un músico-flor. Se aferra a la promesa de su felicidad y de su invulnerabilidad, de su salvación, y emprende su *Viaje hacia el sur*.

La mujer está siempre en el centro del grupo, punto de partida, el polo magnético y la nada final —hermana, amante, madre, querida, puta—, fuente amarga. Su compañero, nunca desnudado, disfraza su vacilante y dudosa dominación en el torbellino de su virilidad, orchestra la relación, se afirma como detentor del poder procreador.

Allí, sobre la vasta superficie inseminada, se mezclan los recuerdos, los sueños, las premoniciones, los sentimientos e insólitos fragmentos de lo real.



La Venus y el cóndor, 1995, óleo/tela, 65 x 50 cm

se mezcla, se interpenetra, alimenta una llameante odisea que estalla en colores fuertes, vibrantes, vivos, traza las líneas entremezcladas, movientes, conflictivas y amorosas de una liturgia pagana.

Kaminer desciende en sí mismo. Encuentra al hombre. Sus fantasmas, su destino, su condición y su poesía, su itinerario espiritual y su ley orgánica. Participante en esta fabulosa historia de quince mil millones de años, extremidad patética y divina, temporal, del mundo vivo y de formas múltiples, elemento atómico de este universo en expansión perpetua cuya memoria es infinitamente más vasta que la suya, cuya duración le da vértigo, este universo que es su cuna y que lo engloba, pero en el que sólo vislumbra el enigma mayor, sin resolver, dentro de la creación. Lo pone de nuevo ante nuestra vista.

Kaminer es un creador. No ha inventado nada. Todo lo ha reinventado. Hace oír su voz. Original. Fuerte. Auténtica. Pertenece al grupo de pintores que Matisse consideró como necesarios. ♦

TRADUCCIÓN DE
ROSSANA REYES VEGA

Con el mismo sentido arquitectónico y la misma sabia libertad de un Chagall. El eco inesperado de la iconografía judía que impregnaba la obra del rusomontparnasiano resuena todavía, en secreto, en el trabajo de su cadete mexicano.

Kaminer sustituye el dibujo académico con la inteligencia del dibujo. Toma sus distancias de las convenciones, traspasa normas y no titubea al desmembrar, recortar, recomponer los cuerpos con, resultado sorprendente, la multiplicación de facetas, de ángulos de visión, que llegan a una percepción espacial y narrativa. Hay algo de director de escena en Kaminer. La puesta en escena del pequeño teatro de la humanidad.

Digno heredero de sus compatriotas, fabulosos fresquistas como Diego Rivera. El aliento artístico de Kaminer, su talento creador, tiene necesidad de ese espacio, de unirse a las dimensiones del fresco, cuyos materiales ricos, granulosos, estriados, tornasolados, restituye.

"Pintar no es retratar. Escribir no es describir."

Una tela no es una idea coloreada. Kaminer transpone, reúne, opone, redice. Rasca, espolvorea pigmentos de color con la destreza deslumbrante de un maestro artesano. En el crisol mágico de su pintura se funden las creencias, las heridas de la historia, las supersticiones, los instintos, los sueños. Todo esto



Los astrónomos,
1996,
óleo/tela,
81 x 100 cm

Los misterios del reino*

JUAN TOVAR

A Juan José Arreola

El sanatorio estaba a diez minutos de la ciudad, a espaldas de un cerro de forma simétrica que por enfrente era paseo: había un camino empedrado para subir a visitar la iglesia en la cima, así como un túnel para entrar a ver la pirámide sepultada. De niña su padre la había traído ahí algún día de fiesta; ahora ella venía a recogerlo del otro lado del cerro, a recibirlo de vuelta en la salud y la normalidad y la vida en libertad, y eso era también como una fiesta.

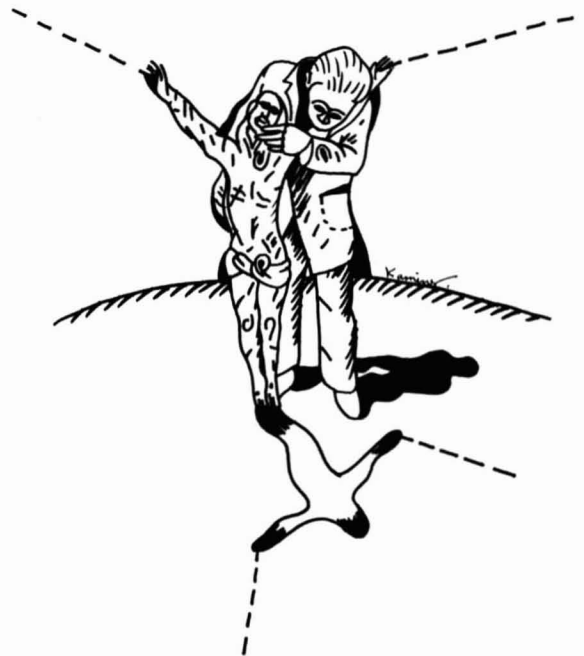
El viejo aguardaba en la recepción, sentado muy derecho, con el sombrero y el bastón sobre las rodillas y en la banca, a su lado, el hatillo de sus efectos personales. Su estudiado aire de indiferencia, de pasajero en tránsito, no se alteró ante el saludo sonriente y lloroso, casi efusivo, de su hija.

—¿Ya estás aquí? Vámonos, pues —dijo y se dirigió con paso firme a la puerta, dejando olvidado su hatillo.

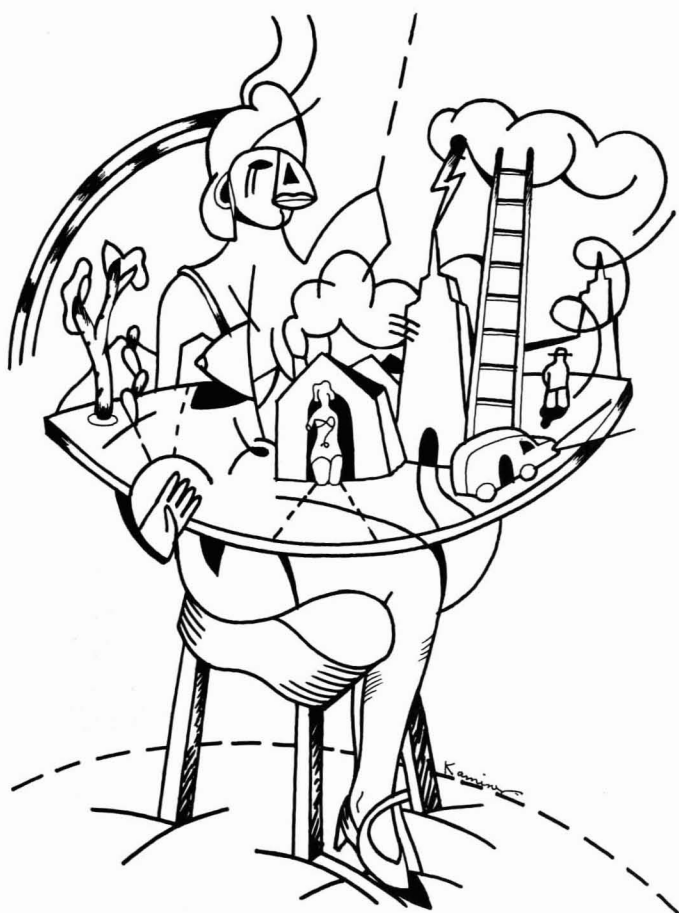
En el coche de alquiler iba callado, pensando en sus cosas, indiferente al paisaje luminoso de mediodía, al mundo que tanto tenía de no ver. Más que de una larga ausencia forzada parecía regresar, simplemente, de un paseo que hubieran hecho una mañana cualquiera, meses atrás. Cuando entraban en la ciudad preguntó la hora y, al oírla, la encontró propicia para ir al café a charlar con los amigos; pero farfullaba al decirlo, y luego volvió a callar. Caridad no supo qué admirar más: la inmovible voluntad de reanudar como si nada la vida cotidiana, o la prudencia que, con todo, sabía poner un hasta aquí, y se propuso —prudente ella misma— abstenerse de mencionar todo cuanto pudiese aludir a la ausencia.

Don Ernesto, por su parte, no se permitió ni un “decíamos ayer”: el artículo que esa misma tarde escribió para el periódico reanudaba su crónica de la ciudad pretérita como si nunca la hubiera interrumpido, como si esas remembranzas de sus años mejores fueran su realidad, donde era feliz, y lo otro un mal sueño que pronto se olvidara. Caridad, como de costumbre, copió a máquina las cuartillas de letra menuda y redonda, y al hacerlo se sintió restaurada en algo que le era esencial, alegre hasta las lágrimas de que la costumbre se restableciera sin la menor dificultad, sin nada que temer.

Algo habrá soñado, pues al día siguiente estuvo a punto de reportarse enferma a la oficina para quedarse a cuidarlo y sólo la detuvo, ya con la mano en el teléfono, la certidumbre de que él se lo tomaría a mal. Porque seguía impertérrito, aunque sus ojeras permitiesen suponer que no había pasado buena noche. Será prudente y



* Título de mi segundo libro, aparecido en 1966, donde la primera versión de este cuento se publicó como “Oscuro camino”. Una notoria carencia de ese libro fue la de un texto que asumiera el título general; treinta años después, he pensado que “Oscuro camino”, así pasado en claro, habría sido el idóneo. La presente versión se elaboró para la antología *El lugar del corazón y otros cuentos* que Joaquín Mortiz me publicará en fecha próxima.



se quedará en casa, pensó Caridad, y con esa idea se disponía a llevar el artículo al periódico, pero don Ernesto decidió entregarlo en persona y así lo hizo saber, entre sorbos de café con leche:

—Me daré una vuelta por el café... A eso de las once cae por ahí Rojas, el redactor... Lleva recibos...

A punto estuvo ella entonces de enfermarse verdaderamente, pero se sobrepuso: él sabía lo que hacía, estaba curado, sería prudente; todo saldría bien, primero Dios —pero qué ansias, qué ganas de ir con él, ya sólo por presenciar su proeza, pues no otra cosa sería dar la cara, como si nada, en el café donde meses atrás le sucediera aquello de perder la noción y embarullarse en un delirio apocalíptico que con el favor de Dios no tenía por qué repetirse, estaba curado, todo saldría bien... Mujer de poca fe, no acabó de vencer la zozobra sino hasta la hora de comer, cuando volvieron a verse.

—¿Cómo le fue, papá?

—Bien. Muy bien.

Sonreía, benigno y complacido, y sobre ella la paz descendía como un milagro cumplido, la plena respuesta a sus innumerables plegarias de los últimos meses: estaba curado, todo estaba bien, todo era como antes, como si nada hubiera sucedido.

El domingo, atardeciendo, salieron del brazo a pasear. Caminaron despacio hasta el centro para tomar un helado en los portales y oír misa de siete en la catedral. El sacerdote habló de los misterios del reino de los cielos, revelados por el Señor a los humildes de corazón, los que tienen oídos para oír. A la salida, como de

costumbre, dieron una vuelta por el zócalo. Don Ernesto iba cabizbajo, ensimismado, sin responder los saludos.

—¿Está cansado, papá?

La miró como sin entender, agitó una mano, dijo:

—Hay... ruido...

Y volvieron a casa en coche, merendaron, oyeron música pero luego eso también lo cansó, y apagaron el radio y se dieron las buenas noches.

Al filo de las dos Caridad despertó de súbito, con el corazón en sobresalto y la palabra *papá* en la boca. Se levantó sin pensarlo, y echándose un chal salió al pasillo. Había luz en el cuarto de su padre. Entró sin llamar y se detuvo en seco.

Encorvado sobre su mesa de trabajo, don Ernesto escribía con desusada premura. Las hojas que ya había llenado se apilaban en desorden junto a su antebrazo izquierdo y nada parecían tener que ver con sus pulcras cuartillas de costumbre: se miraban en ellas renglones chuecos, encimaduras, trazos irregulares...

—¿Qué tanto hace, papá?

Siguió escribiendo como sin oírla. Ella entonces fue y le puso la mano en el hombro.

—Ya es tarde, papá; no se malpase.

Se volvió a mirarla, desorbitado, y le hizo señas de alejarse, su pluma corriendo aún sobre el papel, trazando renglón tras renglón de garabatos ilegibles.

—¡Papá...!

—¡Fuera! ¡Fuera de aquí!

Estaba furioso. De dos empujones la sacó al pasillo, para luego cerrar con cerrojo. Asustada, Caridad golpeó la puerta. Sonó un impropio que la hizo santiguarse. El correr de la pluma. Tras un rato, silencio. Pasos. La luz se apagó; chirriaron los resortes de la cama. Algo farfullaba el viejo; luego debió de dormirse. Ella se quedó todavía frente a la puerta, los ojos muy abiertos, los dedos contra la boca. Después, sintiendo lo pies fríos, se fue a acostar. Sacó del ropero su rosario y rezó hasta conciliar el sueño.

Al despertar todo era otra vez como antes, y tanta la naturalidad del anciano, que Caridad estuvo dispuesta a creer que no había habido sino un mal sueño; pero cuando ya se despedía, su padre la desengañó:

—Hija, cuando esté escribiendo como anoche, por favor no me distraigas. Es... algo nuevo, una inspiración que he tenido, y... requiere silencio y concentración. Mucha concentración.

—Pero, papá...

—Ya sé, ya sé—y agitaba una mano—. Utilizo una especie de clave, por eso es que... Una clave —reiteró con firmeza, y desplegó su periódico.

Caridad consiguió tranquilizarse, aunque el recuerdo de aquella madrugada siguió lastimándola y preocupándola. A veces despertaba en la noche, se llegaba con cautela a la puerta de su padre y lo escuchaba escribir como si garrapateara. Una clave. Una inspiración. Dios mediante, sería para bien.

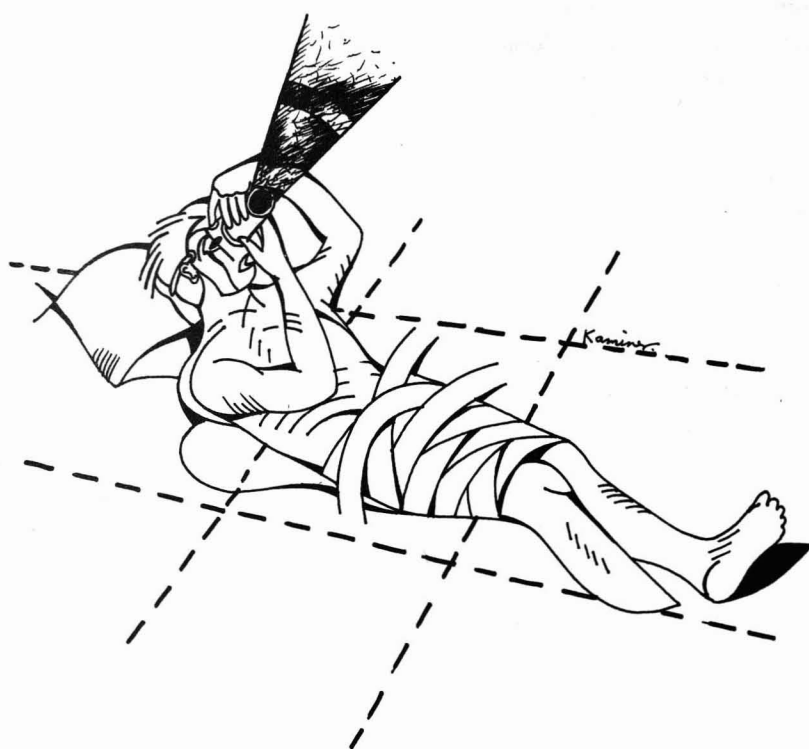
Don Ernesto, perpetuamente desvelado, dio en dormir por las tardes; iba olvidándose de sus artículos, y los que aún escribía abundaban en descuidos que Caridad subsanaba en lo posible.

Quizás él, al leerlos impresos, se diera cuenta y en lo íntimo agradeciera; lo cierto era que estaba más amable que nunca, como sólo se le viera mucho tiempo atrás, cuando su esposa le vivía. Caridad pensaba en ello al ponerse, ante el espejo, las joyas heredadas que luciría en una cena a la cual iría con él, sintiéndose más que nunca en el lugar de su madre.

La cena la ofrecía la Bohemia Cultural a un autor capitalino y don Ernesto, como presidente honorario, leía el discurso de rigor, compuesto por el secretario con base en la información asequible. Era en sustancia una reseña desangelada de la carrera y la obra del festejado, pero la experta voz del orador sabía impartirle acentos épicos, líricos y hasta dramáticos. Caridad, a su lado, escuchaba con fruición los tonos, las modulaciones, el flujo sonoro que ahora discurría, con la solemnidad del caso, por un párrafo sobre la posición teológica de nuestro autor, no exenta de complejidad —y ahora, de pronto, se detenía; y era que don Ernesto, transido de impaciencia, dejaba caer el papel y miraba en torno por encima de las gafas:

—Pero todo esto, señores y señoras, si se me permite decirlo, todo esto viene a ser, como suele decirse, bordar en el vacío. Y es que Dios no es lo que creemos, Dios no es lo que queremos creer, Dios no es lo que creemos creer. Dios es... es... —titubeó, agitando las manos; luego las dejó caer y agregó, tan bajo que sólo quienes se hallaban cerca le oyeron, y tan farfullado que sólo Caridad le entendió—: ...un oscuro camino.

Alguien lo tomó del brazo. Dócilmente, con un suspiro, don Ernesto se sentó. Hubo aplausos tímidos que pronto cundieron y duraron más de lo normal. El festejado miraba en derredor con desconcierto, sin dejar de aplaudir.



Esa noche, en vez del ruido de la pluma, Caridad oyó pasos lentos, fatigados. Se decidió a llamar.

—Adelante —le dijo una voz débil.

Vio sobre la mesa cuartillas en blanco, la pluma encima. Don Ernesto había tomado asiento en el borde de la cama: encorvado, los brazos abandonados sobre las piernas, las manos colgando inertes. Como por primera vez, Caridad se dio cuenta de lo enormemente viejo que era, y tuvo miedo al verlo tan endeble y desamparado.

—¿Qué le pasa, papá?

—No puedo concentrarme —dijo con su hilo de voz—. No encuentro la inspiración.

—Está usted cansado. Duérmase, y mañana...

Se levantó como reanimado y caminó hasta la mesa, arrastrando los pies.

—Culpa mía, lo sé. Cometí un, una indiscreción hoy; rompí mi silencio y ahora no lo tengo, no escucho... Justo castigo al soberbio... Pero qué difícil resulta soportar zarandajas sobre lo inmanente y lo trascendente cuando tienes todo, casi todo, expuesto de manera llana y definitiva...

Sacaba del cajón su ya ingente manuscrito, lo sopesaba con satisfacción. Advirtió la mirada de Caridad.

—Ya sé que parecen garabatos. Yo mismo ahora no podría... Pero es que tiene que estar terminado; entonces todo estará en su sitio, será coherente, podrá descifrarse. De todo me he de acordar, habiendo tiempo. Y es que con la velocidad...

—Pero, ¿no podría escribir más despacio?

—Más rápido tendría que ser. Hay que pescarlas al vuelo. Hablan aprisa, a veces dos o tres al mismo tiempo...

—¿Las... ideas, papá?

—Las voces, Caridad. No me mires así, por Dios. Cualquiera puede oírlas, si hace silencio y presta oído.

Entornó los ojos, inmóvil, como escuchando. Torció el gesto.

—Nada, no... sólo ruido... sería terrible... Calló al cruzarse sus miradas y ella lo recordó, terrible, aquella noche en que empezaran los desvelos. El viejo guardó su manuscrito y con aire vencido se dirigió a la cama.

—Duérmase, papá, descanse. ¿Se toma una pastilla?

Se la tomó, dócilmente, y no tardó en cerrar los ojos. Lo arropó, como a un niño, y antes de irse a dormir se aseguró de que el número del sanatorio estaba a la mano en la mesita del teléfono. De todo el episodio retenía un detalle: la mirada de furia latente al cruzarse con la suya.

Soñó que veía a su padre alejarse por un camino, y ella iba atrás, estaba oscuro, tropezaba, no podía avanzar, lo llamaba, él no la oía, se alejaba, se perdía; estaba sola, tenía miedo, todo le dolía, y eso era orfandad. ♦

Una curiosidad histórica: el *De origine gentium americanarum* de Hugo Grotius

◆
NELSON PAPAVERO
JORGE LLORENTE-BOUSQUETS
DANTE MARTINS TEIXEIRA

Huig van der Groot, en latín Hugo Grotius, nació en Delft, Holanda, el 10 de abril de 1583. Los Groot descendían de la noble familia francesa de Cornets, y adoptaron el nombre de Groot al celebrarse el matrimonio del bisabuelo de Hugo con una holandesa. El padre de Hugo sirvió cuatro veces como burgomaestre de Leiden y en tres ocasiones participó en un colegiado que dirigía la universidad de esa ciudad. Hugo Grotius ya escribía buenos versos latinos a la edad de nueve años, estaba listo para ingresar a la universidad a los doce y a los quince años editaba la obra enciclopédica de Martianus Capella, por la cual fue conocido en el mundo intelectual. Esa fama hizo que fuera invitado a acompañar al conde J. de Nassau y al gran pensionario J. van Oldenbarneveldt a su embajada especial en la corte de Francia, donde se reunieron con Enrique IV. Allí permaneció durante un año, tiempo que aprovechó para doctorarse en leyes en Orléans. Regresó a Holanda y empezó a trabajar en el tribunal de La Haya. Tomó clases de elocuencia con el sabio Uitenbogaert, y defendió su primera causa a los dieciséis años (1599).

En 1600 Grotius editó los fragmentos de Aratus, con las versiones de Cicerón, Germanicus y Avienus. Algunos renglones en latín sobre el sitio de Ostend llevaron su fama allende el ciclo de los sabios. También escribió tres dramas en latín —*Christus patiens*, *Sophomphaneas* (una historia de José y sus hermanos) y *Adamus exul*—. El *Sophomphaneas* fue traducido al holandés por Vondel y al inglés por Francis Goldsmith (1652); el *Christus patiens* al inglés por George Sandys (1640).

Por influencia del historiador De Thou, con quien mantenía correspondencia, empezó a escribir una historia de Holanda. En 1603, bajo el apoyo de Oldenbarneveldt, los Estados Generales lo nombraron historiógrafo oficial, a pesar de tener sólo veinte años. Por esa época ejerció las funciones de abogado general del fisco por las provincias de Holanda y Zelandia. En 1608 se casó con Marie von Reigersberg, una mujer de gran capacidad y noble disposición.

En el invierno de 1604 Grotius compuso (pero no publicó) un tratado intitulado *De jurae predae*. El manuscrito permaneció

desconocido hasta 1868, cuando fue publicado por el profesor Fruin; en él se muestra que los principios y el plan del célebre *De jure belli*, que fue compuesto en 1625, ya habían sido concebidos por un joven de veintiún años. El *De jurae predae* muestra que Grotius fue atraído hacia ese asunto por un hecho que surgió durante sus actividades profesionales. Era también abogado de la Compañía de las Indias Orientales; uno de los capitanes de la compañía, Heemskirk, había capturado un rico galeón portugués en los Estrechos de Malaca. El derecho de saquear, por parte de una compañía privada, era muy criticado en Holanda y reprobado por los religiosos más estrictos, como los menonitas. Al declarar la legalidad de la acción de Heemskirk, Grotius fue llevado a investigar las bases de la legalidad de la guerra en general. Además, era necesario, para la defensa de Heemskirk, que mostrase que no se sostenía la afirmación de los portugueses de que los mares del oriente eran de su propiedad. Grotius defendió entonces que los océanos deberían ser de todas las naciones; en 1608 publicó *Mare liberum*. Selden intentó refutar esa doctrina en su *Mare clausum* (1610).

En 1610 Grotius publicó *De antiquitate Republicae Batavicae*, en donde reivindica, en nombre del derecho, prescriptivo y natural, la revuelta de las Provincias Unidas en contra de la soberanía de España.

A los treinta años de edad Grotius fue nombrado pensionario de la ciudad de Rotterdam. En 1613 formó parte de una delegación que fue a Inglaterra para ajustar las diferencias que después generaron una batalla naval desastrosa para Holanda. Al regresar a Holanda, Grotius intervino en una disputa entre los arminianos (partidarios de Jacobus Hermann o Arminius, teólogo protestante holandés [ca. 1560-1609], fundador de una secta que intentaba ablandar la doctrina de Calvino sobre la predestinación) y los gomaristas (partidarios de Francisco Gomar o Gomarus, otro teólogo protestante [1563-1641], uno de los jefes del calvinismo intransigente), defendiendo el punto de vista de los arminianos. Por esa y otras razones escribiría una serie de obras sobre teología, entre ellas unos comentarios sobre el Evangelio, *De veritate religionis christianae* (1627), un tratado sobre

la doctrina de la satisfacción de Jesucristo, *Via et votum ad pacem ecclesiasticam* (1642) y *Philosophorum sententiae de fato et de eo quod in nostra est potestate* (este último publicado en París en 1648). Todos sus trabajos teológicos fueron editados en 1679 por su hijo Peter Grotius (*Opera theologica*, Amsterdam, 4 vols.).

Esa participación en las disputas religiosas fue la causa del inicio de las desgracias de Grotius. El stadhouder Mauricio de Nassau defendía la secta de los conservadores (los gomaristas). Oldenbarneveldt y Grotius, que eran amigo íntimos y colaboradores, defendían la secta de los arminianos. Y Mauricio de Nassau odiaba profundamente, por razones políticas también, a Oldenbarneveldt. En 1618, el príncipe Mauricio disolvió la guardia cívica de varias ciudades de Holanda y Zelandia y ocupó esos lugares con tropas en las que podía confiar. Los estados de Holanda enviaron a Utrecht una comisión encabezada por Grotius, para reforzar el partido arminiano en esa ciudad. Pero el stadhouder entró en Utrecht con sus tropas la noche del 26 de junio de 1618. Por la mañana del 31 la guardia cívica fue desarmada; Grotius y sus colegas tuvieron que huir precipitadamente. Mauricio de Nassau ordenó la prisión de Oldenbarneveldt y de Grotius. Oldenbarneveldt fue condenado a la muerte (decapitado) y Grotius a prisión perpetua y la confiscación de sus bienes. En junio de 1619 fue encarcelado en la fortaleza de Louvenstein, cerca de Gorcum. Su confinamiento era riguroso, pero después de un cierto tiempo su esposa obtuvo permiso para visitarlo y hacer que pudiera recibir de los amigos gran cantidad de libros para leer y estudiar.

Grotius aprovechó su cautiverio para dedicarse a sus antiguos intereses por los clásicos griegos y latinos, e hizo traducciones latinas de varios trágicos griegos y otros autores.

Durante esa época negra de su vida, Grotius tuvo la satisfacción de constatar qué extraordinaria mujer tenía. Marie von Reigersberg, como hemos dicho, había obtenido el permiso para que Grotius recibiese muchos libros, los cuales le llegaban en grandes cajones de madera, por tratarse especialmente de nutridos volúmenes en octavo. Los guardias de la prisión, está claro, examinaban, de inicio, con mucho cuidado, el contenido de los cajones. Una vez leídos y utilizados, los libros también eran devueltos en esos cajones a los amigos, que enviaban otros. Con el tiempo, la vigilancia de los guardias se hizo cada vez más descuidada, hasta que finalmente cesó. Los libros, en los cajones, entraban y salían de la celda de Grotius sin que nadie los mirase. Dos años después del encarcelamiento de su marido, Marie von Reigersberg tuvo una osada idea, que comunicó a Grotius: ¿por qué no escapaba él de la cárcel dentro de uno de esos cajones? Grotius al principio se burló de la idea, y después la consideró absurda y poco factible. Un día, le avisaron que había llegado otro cajón con libros, que fue depositado en su celda. Después de que salieron los guardias, al cerrar la puerta, Grotius abrió el cajón y de éste salió... su esposa, quien demostró con ello que la idea de escapar de la prisión de esa forma era factible. Así, el 22 de marzo de 1621 Grotius escapó de la fortaleza de Louvenstein en el cajón de libros; su esposa se quedó en la celda para no despertar la atención de los guardias y esperó allí varios días, sin que los vigilantes se percatasen de la fuga, lo que permitió que su marido llegara a Anvers,

de donde partiría a París. A pesar de toda la furia del gobernador de la fortaleza, Marie tuvo que ser liberada, y poco tiempo después pudo reunirse con Grotius en Francia. (Augusto Federico Ferdinando de Kotzebue [1761-1819] escribió una pieza de teatro, intitulada *Hugo Grotius*, sobre esa espectacular fuga de la cárcel; e incluyó muchas fantasías en esa pieza.)

En Francia fueron recibidos con muchos favores por Luis XIII, quien otorgó a Grotius una generosa pensión de 7 500 libras (de las cuales recibió, no obstante, sólo unas pocas). En 1623, Henri de Mèze les facilitó su castillo de Balagni, cerca de Senlis (en el Departamento de Oise), para que pasasen las primaveras y veranos. El hijo de De Thou les facilitó gran cantidad de libros de la espléndida biblioteca formada por su padre. Fue en esas circunstancias en las que Grotius escribió su obra más famosa: el *De jure belli et pacis*, una ampliación de un manuscrito de 1604, que Grotius tenía todavía en su poder. El libro fue publicado en 1625.

Debido a que no le pagaban regularmente, dejándolo en una situación económica penosa, Grotius decidió, con mucho pesar, abandonar Francia. La muerte de Mauricio de Nassau le dio esperanzas de volver a su patria. Pero como le exigían que solicitase su regreso en términos para él inaceptables, decidió ir a vivir a Hamburgo (1632). Dos años después el gobierno de Suecia lo llamó y le ofreció el puesto de embajador en Francia, lo que muy gustosamente aceptó. En ese país continuó la redacción y publicación de varias obras sobre diversas materias. Se ocupó, entre otras cosas, de intentar obtener la unión entre católicos y protestantes, lo que, obviamente, le ganó muchas enemistades. Sufrió de modo particular la hostilidad de Richelieu y luego de Mazarin.

En 1642 publicó en París el opúsculo *De origine gentium americanarum*, cuya traducción presentamos más adelante.

En 1645, cansado de las luchas políticas y religiosas, y con su salud debilitada, pidió permiso a la corte de Estocolmo para abandonar Francia y regresar a Suecia. Allí le ofrecieron el puesto de consejero de Estado, que no aceptó por encontrarse enfermo. Decidió partir ese mismo año a Lübeck. Una tormenta lo obligó a desembarcar cerca de Dantzig, en un estado de salud alarmante; lo transportaron hacia Rostock, donde murió dos días después, el 29 de agosto, a la edad de sesenta y tres años.

Muchas de las obras de Grotius se publicaron póstumamente; entre ellas, una edición comentada de la obra de Procopio, *Historia Gothorum, Vandalorum et Longobardorum* (Amsterdam, 1655), y su obra maestra, escrita en la juventud, en calidad de historiógrafo oficial, pero nunca publicada en vida, *Annales et historiae Belgicae usque ad inducias anni 1609 libri XVIII* (Amsterdam, 1657). Uno de sus nietos publicó su correspondencia: *H. Grotii... Epistolae quotquot referri potuerunt* (Amsterdam, 1687), además de otros libros sobre jurisprudencia, historia y teología. En vida Grotius publicó muchas traducciones y comentarios sobre escritores griegos y latinos, tales como Teócrito, Stobaeus, Aratus, Eurípides, Plutarco, S. Basilio, Hiérocles, Lucanus, Séneca y Tácito.

Para una bibliografía completa de las obras de Grotius, consúltese Lehmann, *Hugonis Grotii manes vindicati* (Delft, 1727), que también contiene una biografía completa. A partir de esa obra latina de Lehmann, De Burigny publicó una *rechauffée* en

francés (2 vols., 1752). Otras biografías son: Van Brandt, *Historie van het Leven H. de Groot* (2 vols., Dordrecht, 1727); Von Luden, *Hugo Grotius nach seinen Schicksalen und Schriften dargestellt* (1806); *Life of Hugo Grotius*, por Charles Butler (1826). Véase también *Hugo Grotius*, por L. Neumann (1884) y *Opinions of Grotius*, por D. P. de Bruyn (1894).

*

Parece que el trabajo de Grotius sobre el origen de los pueblos americanos tuvo dos ediciones, la segunda intitulada *De origine gentium americanarum dissertatio altera* (la primera tenía el título de *De origine gentium americanarum*), que no pudimos encontrar y de la cual no sabemos la fecha de edición (pero seguramente editada antes de 1644). Esa información se encuentra en el libro publicado por Johannes de Laet, en 1644, *Responsio ad dissertationem secundam Hugonis Grotii de origine gentium americanarum. Cum indice ad utrumque libellum* (Ludovicum Elsevirium, Amsterdam, 116 + 7 pp. n. n., e índice), una refutación violenta de las ideas de Grotius, con muchas críticas a las imprecisiones geográficas e históricas contenidas en su *Origine*.

El *De origine gentium americanarum* fue traducido al inglés por Edmund Goldsmid (1884, *Bibliotheca Curiosa. On the Origin of the Native Races of America. A Dissertation by Hugo Grotius. A Treatise on Foreign Languages and Unknown Islands by Peter Albinus*, edición particular, Edinburgo). Ofrecemos aquí una traducción de esa versión inglesa.

Sobre el origen de los pueblos americanos

Veo que los antiguos, así como los que han descrito los países y así como los que han recordado los eventos, han puesto mucho énfasis en un punto: a partir de viejos monumentos, cuando es posible, o, cuando faltaban éstos, a partir de tradiciones y conjeturas, nos han instruido sobre de dónde vinieron los pueblos que por primera vez habitaron ciertas tierras. Así, Dionisio de Halicarnaso, anticipando en mucho la diligencia de todos los italianos, nos mostró, a partir de los monumentos de los griegos, a los cuales también agregó otras evidencias, el origen de las tribus que por primera vez poseyeron Italia. Así, Salustio preguntó quiénes se fijaron primero en África; así, también, Tácito, quiénes en Bretaña; el primero a partir de las viejas tradiciones, el último, parte a través de la tradición, parte por conjeturas, éstas basadas en una consideración de la lengua, los vestidos y las costumbres. En Estrabón, hombre de gran discernimiento, hay muchas indagaciones de esta suerte. Siendo éste el caso, frecuentemente me admiré de que nadie, entre tantos hombres sabios de nuestra época, haya investigado de dónde surgieron esas naciones que, antes de la llegada de los españoles, habitaban el continente que, desconocido para los antiguos, algunos de nosotros han llamado América por Vespucio, y otros India Occidental, y que se extiende desde el Océano Septentrional hasta los Estrechos de Magallanes —un orbe muy largo y ancho, en realidad—, ubicado entre el mar Atlántico y

otro, que baña China, conocido por algunos como el Pacífico y por otros como la mar del Sur. Yo, desde que leí muchos de los escritores españoles, franceses, ingleses y holandeses que estuvieron en esas tierras, he pensado que no sería una tarea infructífera si comunicase lo que a mí me parece ser de gran provecho, tanto para las personas que hoy viven como para la posteridad, con la intención de estimular a otros para que puedan poseer un conocimiento más amplio de esos eventos, de forma que, por viajes en esa parte del globo, o también por libros que hayan caído en sus manos, confirmen mis conclusiones o las rechacen a través de razonamientos válidos. Veo que hay muchos que piensan que todas esas tribus vinieron de Escitia —que ahora llamamos Gran Tartaria. Basan sus argumentos en el Estrecho de Anian [Estrecho de Bering] sea éste un estrecho o un golfo (pues cuál de los dos no está probado)— que no hay un gran espacio entre Tartaria y América. Ahora, si es un golfo, las tierras deben ser contiguas y en este caso el pasaje sería fácil; si es un estrecho, se hace cada vez más angosto cuanto más se lo penetre, y la costa opuesta, tal como la del Helesponto o la del Bósforo, en Tracia, veda también la navegación de los buques mercantes [*sic*] [Grotius se refiere en este pasaje a la conocida teoría del jesuita José de Acosta (1540-1600), que, en su *Historia natural y moral de las Indias* (1590), postuló que hombres y animales llegaron a América desde Asia cruzando un hipotético estrecho que separaría Asia de Norteamérica]. Estas consideraciones tan graves, cuando son consideradas, por así decir, superficialmente, muestran una apariencia de verdad; pero miradas desde cerca no me convencen. Pues es cierto que, antes de la llegada de los españoles, no había caballos en toda América. Pero Escitia es un país siempre lleno de caballos y casi todos los escitas están acostumbrados a cabalgar y cruzar inmensas distancias con su ayuda y hasta toman la sangre de sus caballos cuando falta bebida de otro tipo. Y si América y Tartaria estuvieran unidas, los caballos, al huir o al comer libremente, desde hace mucho habrían pasado de Tartaria hacia América, tal como es cierto que, por las narrativas de los españoles, desde el tiempo que ellos llevaron caballos hacia allá, éstos penetraron desde algunos de los países de América a otros, a pesar de que estaban separados por grandes montañas. Si hubiera un estrecho continuo, como creo que es verdad, la Tartaria nunca tuvo navegantes, y si los tuvo, nunca hubieran cruzado el estrecho sin caballos o nunca serían felices por mucho tiempo sin ellos, tal como los galos que navegaron hacia Bretaña o los españoles en América. Yo, que diré lo que a mí me place más, en primer lugar trataré de los pueblos de América que se encuentran en el norte, de este lado del istmo, que está entre Nombre de Dios y Panamá, y luego de aquellos que se distribuyen allende ese estrecho hacia el sur, hasta que desaparecen en el Estrecho de Magallanes. Soy de opinión que casi todas esas tribus que están en este lado del Istmo de Panamá son de descendencia noruega; he sido llevado a eso por las consideraciones siguientes. Que Islandia fue habitada por los noruegos lo muestran claramente los monumentos de ambos pueblos, sus tradiciones, lengua y el muy antiguo dominio ejercido por los noruegos sobre los islandeses. Se cree que muchos migraron hacia allá antes del año 1000, cuando la religión de Noruega aún era pagana. Desde Islandia se

fueron a Groenlandia, que algunos consideran una isla y otros una parte del continente de América. Allí, de igual modo, la lengua es la misma; antes el gobierno era el mismo. La Frislandia le está cerca y sobre ella existe el comentario de Zenos de Venecia, a menos que, tal vez, sea una parte de Islandia o de Groenlandia. Cerca de ella queda Estotilandia, una parte del continente americano, a la cual iban los pescadores de Frislandia dos siglos antes de que llegaran los españoles al Nuevo Mundo. Todas esas palabras tienen la misma terminación [land, -landia]; ese vocablo denota una región en la lengua de los germanos, de los cuales los noruegos antiguamente eran parte, tal como está en Plinio y Tácito; en realidad, eran parte de la misma lengua y de sus costumbres. Así también las tierras que se encuentran desde este punto hasta el Istmo de Panamá tienen nombres semejantes en sonido, Cimatlan, Coatlan, Guecoslan, Artlan, Quaxutatlan, Zerotlan, Icatlan, Tapatlan, Cinacatlan, Cinantlan, Tenuchititlan, Comillan, Metzitlan, Guatitlan, Necotitlan, Magitlan, Tunoxcaltitlan, Ocotlan, Atilan, Curcatalan; en todas esas voces la pronunciación de los españoles eliminó la última letra [la *d* de *land*]. Los mexicanos y sus vecinos, luego de la llegada de los españoles, les dijeron que no eran nativos, sino que sus ancestros habían venido del norte. La región en que por primero estuvieron después de Estotilandia mantiene ahora, de igual modo, el nombre de su origen, pues se llama Norimbega, que no es otro más que Noruega, cuyo sonido fue ablandado por los españoles, pues están acostumbrados a cambiar por *b* las *vv*. En la dirección de California existe otro pueblo que tiene las mismas costumbres y lengua de México, que es el pueblo de los Alavardus, o sea, longobardos. Los españoles llaman a esa región Nuevo México, cuando en verdad se trata del viejo México, de donde vinieron los primeros, como dicen ellos, ochocientos años antes. Agregamos otras palabras, muchas de las cuales son germánicas, o sea, noruegas, a pesar de haber pocas que hayan llegado a nuestro conocimiento. Teut, el dios de Germania, también es el mismo entre esas naciones; Ba-God, el inferior, un dios imaginario; Guaira (Waiert), el látigo; Top-hos, la cobertura para la cabeza; Lame (Lam), la oveja. Lugares ubicados al lado de corrientes terminan en Peke (-pec), por Beke (Beck), que es un arroyo entre los germanos [como Tehuantepec, Chapultepec, etcétera]. Cualquiera que se meta a investigar esas cosas descubrirá más semejanzas. Sus costumbres, de la misma manera, ofrecen señas no pequeñas de su origen. Sus jueces son doce en número, como eran antiguamente entre los godos y otras naciones de Escandinavia y sus vecinos, los sajones, con los cuales ese número fue introducido a Inglaterra. Pasaban la vida en la caza, como decían los mexicanos que hacían sus ancestros. El reconocimiento del tiempo por las noches, el baño de los recién nacidos en agua corriente, su creencia en los datos —al punto de la pérdida de la libertad—, todo eso se aprende en Tácito y los autores germánicos, pues eran costumbres de Germania. A un hombre se le permitía tener sólo una mujer, a excepción de unos pocos nobles, una ley que el propio Tácito atribuye a los germanos, de modo que era un carácter que los distinguía de los otros bárbaros; al contrario, entre los escitas, desde tiempos inmemoriales, era usual que un hombre tuviese más de una mujer. El matrimonio se permitía a sus mujeres, como entre los germanos, una sola vez.

Había lugares establecidos en Florida para medir el calor máximo tal como Plinio nos informa que tenían los caucos. Desde tiempos inmemoriales ellos creían que el alma sobrevivía al cuerpo, una doctrina que Lucano atribuye a las tribus que desprecia como árticas. Los criminales eran rigurosamente castigados en sus personas. La misma práctica fue mencionada por Tácito respecto a los germanos, lo que explica la referencia de Quintiliano en su discurso en defensa de Marianus, el soldado que asesinó al tribuno: “Los que viven cerca del océano viven de manera más sagrada.” Había una silla y una mesa para cada persona cerca del fuego; los hijos eran los herederos de las hermanas, sus cuerpos quedaban casi desnudos, a no ser en donde la modestia prohibía, y había otras costumbres semejantes a las que Tácito describió en relación con los germanos. Ora, todo eso, que se ha encontrado en los lugares de que ahora tratamos, indica, desde luego, un origen germánico y no escita. Incluso el sacrificio de hombres a los dioses es una costumbre germánica, y, cuando el salvajismo se volvió más desarrollado, sobre ello se agregó la práctica de comer carne humana. Entonces se ve que, de todo lo que he dicho sobre las tribus de este lado del Istmo de Panamá, que son casi todas de origen noruego, no he hablado en vano. Respecto de aquellas que todavía existen en Yucatán y algunas regiones vecinas, el rito de la circuncisión descubierto entre éstas nos demuestra que son de origen distinto. Muchos han dicho, por eso, que han sido rescatadas del mar, y por tal razón creyeron que eran judíos, ciertamente de las diez tribus conducidas hasta Media; que entonces ellos vagaron por Tartaria y hacia América, a través de esa larga ruta, piensan, sobre la cual se hace una referencia en el cuarto libro, llamado el Libro de Esdras. A pesar de que esos detalles hayan sido acumulados y a pesar de que hayan logrado obtener el consentimiento de muchos, aún así no me convencen. El autor del cuarto libro de Esdras tenía su cabeza llena de sueños vanos y por eso fue rechazado por todos. Tampoco es América el lugar al que dijo se fueron los judíos, una tierra desconocida en ese tiempo para él y para todos los demás, sino un reino que los judíos fundaron por sí mismos allende el río Sabático [¿el Oxus?], como dicen ellos, cerca de la boca del Caspio, del cual ninguna noticia, ninguna carta, jamás llegó; el cual nadie ha visto jamás, ni veré, pues sólo fue descubierto por los sofistas rabínicos para que las promesas en relación con la continuación eterna del reino de David en Jesucristo no fueran llevadas a cabo y para que se creyera que todavía no han sido llevadas a cabo. Tampoco es cierto que los judíos estuvieron en Tartaria. Y respecto a que algunos piensan que han descubierto allí los nombres de las tribus hebraicas, esas palabras son del viejo Escita, como Euthalitae, y no Nephtalitae, y así sucesivamente, tal como los sabios dejaron manifiesto de modo abundante. Ahora, en relación con Yucatán y regiones adyacentes, los primeros pobladores declararon que la circuncisión fue inventada allí, y también se sabe que otros ritos de la ley judaica no eran practicados, ni su manera de escribir las letras, usada desde los más antiguos tiempos por los judíos. Ora, la circuncisión se extiende mucho más y tiene extensión mucho más grande que el judaísmo; y en cuanto a lo que dicen, que descienden de hombres salvados de la mar, se puede atribuir eso no al Mar Rojo, sino a la tradición del Diluvio Universal, recuerdos de lo cual se encuentran

en todas las tribus. Que se consulte lo que hemos escrito sobre ese tópico en las "Notas al primer Libro sobre la verdad de la religión cristiana". Pedro Mártir dio en el blanco cuando dijo que no dudaba que algunos fueron llevados hacia allá desde Etiopía por el mar adyacente, lo que podría fácilmente suceder con pescadores que estuvieran navegando a una cierta distancia de su propia costa, al ser atrapados entonces por furiosos vientos que los transportarían directamente hacia América —un destino tal sucedió al marinero del cual obtuvo Colón su conocimiento del Nuevo Mundo, y con aquellos indios que, nos informa Plinio, fueron llevados a las playas de los Suevos—. Ora, ser circuncidado es una vieja costumbre de los etíopes, como Heródoto, antes que otros, ya constató; las razones de esa costumbre las hemos explicado en el tratado antes mencionado. Tampoco los etíopes que se hicieron cristianos llegaron a abandonar la vieja costumbre de su raza, como Álvarez y otros nos informan. Entre los etíopes se pronuncia una letra correspondiente a la ך del hebreo. Pero no es tan vieja como el trasplante de la colonia desde Etiopía hasta esas tierras, sino que tiene unos quinientos años, como ellos mismos dicen. Ora, el poder de los abisinios en ese tiempo se extendía hasta el océano. Y que los etíopes que para allá fueron eran cristianos lo sabemos por el rito del bautismo, lo que los yucatecos administraban a sus hijos después de su tercer año, tal como los griegos y asiáticos, y lo llamaban regeneración; los padres del niño, para celebrarlo condignamente, se preparaban con plegarias, ayunos y purificaciones. Somos llevados a la misma conclusión por la celebración análoga, en Yucatán, de la extremaunción, la confesión de los pecados durante las enfermedades, sepelios honorables y una firme creencia en recompensas y castigos después de esta vida. Tampoco debe parecer raro que otras cosas relacionadas con un cristiano debieran caer en desuso a través del tiempo, por la falta de curas allá y la negligencia del pueblo; vemos que la misma cosa sucede en Dioscoridis, una isla del Mar Rojo, que ahora llamamos Socotra, en la cual aquellos que allí estuvieron después de Pablo, *el Veneciano*, no han podido descubrir algo que haya dejado la religión cristiana, allí antiguamente establecida, sino el bautismo y la señal de la cruz. Ora, que la lengua no es ni claramente etíope ni claramente noruega, en toda la extensión de la región desde el norte hasta el Istmo de Panamá, creo, resultó de las siguientes causas: primero, que hombres de diferentes razas se mezclaron; segundo, que la mayoría de ellos vivía sin un gobierno común, a la manera de los cíclopes; eso ahora reina en Florida, tal como seiscientos años antes reinaba en México y otras regiones, la consecuencia de lo cual fue que familias individuales formaron un vocabulario especial para sí mismas.

Ahora paso a la otra parte de América que se extiende desde el Istmo de Panamá hasta el Estrecho de Magallanes. Todos los que

han escrito sobre esa porción de tierra están de acuerdo en que los pueblos, en porte, costumbres y lenguas, concuerdan con los que tienen sus moradas allende esa faja de tierra. De donde nos es permitido creer que los hombres en este lado han descendido de aquellos que están en el otro lado del istmo y además porque los peruanos siempre han dicho que los hombres de esa parte del mundo eran de origen extranjero. Ora, es creíble que los viejos habitantes oyeron que la parte del mundo que está por allá del estrecho y que luego se extiende por un largo tramo, compuesta parcialmente de tierras continuas y parcialmente de pequeñas caletas indentadas, bajo el nombre de Nueva Guinea, hasta que se advierten Gilolo, Java y otras islas del Océano Índico [ese estrecho es evidentemente la extraña idea de Grotius del Pacífico al oeste de América; véase el mapa], recibieron sus habitantes primitivos desde Java, Gilolo, etcétera. Pero las mentes más altamente refinadas entre los peruanos, su capacidad de ejercer un gobierno justo y extenso, atestiguan otro origen, que, si es que algo puedo ver, no puede ser otro sino a partir de los chinos, una raza de igual elegancia e igual habilidad imperial. Eso se confirma por los restos de barcos chinos que, según los informes de los españoles, han sido descubiertos en las playas del mar Pacífico. Tampoco existe causa para que uno se maraville de que los chinos, bien versados en navegación, hayan sido inducidos a penetrar en tierras separadas de las suyas por un único mar, sea por la curiosidad de explorarlas o por necesidad, esa gran propagadora de la raza humana. La adoración del sol dominaba entre los peruanos antes de la llegada de los españoles, la misma cosa que, desde tiempos inmemoriales, formaba el principal culto entre los chinos. Y tal como el rey de los chinos decía ser el hijo del sol, así también los incas de Perú decían ser los señores del imperio. La escritura de los peruanos no se efectúa por medio de letras, sino por marcas que denotan las cosas, y se hace, como en China, de arriba hacia abajo del papel. Tengo igualmente la opinión de que Mancacapacus era un chino que, como hombre de genio y espíritu maravillosos, sabiendo que los hombres de su propia raza poseían buenas tierras al otro lado del mar, pero que no estaban sometidos a un gobierno común, los juntó, pues andaban dispersos, en un único cuerpo, y estableció un gobierno para ellos y su posteridad basado en el modelo del gobierno de China. Ahora, ni la lengua de los indios asiáticos cerca del istmo, ni la de China en la región peruana siguieron inalteradas. Eso, creo yo, debe atribuirse a la misma hipótesis que ya había hecho para el cambio de las lenguas de este lado del Istmo de Panamá. Éstos son los hechos que he podido juntar, algunos de ellos por conjeturas, en relación con el origen de las razas americanas; y si cualquiera tiene algún conocimiento más aproximado que comunicar, apreciaré la ventaja de intercambiar ideas y por ese intercambio rendiré gracias. ♦



Las gallinas matemáticas

Comedia en un acto



HÉCTOR MENDOZA

Con TERESA y GABRIELA y además una reproductora de audio.

Sobre el escenario hay un par de sillas y un equipo de sonido con grabadora montada sobre una pequeña mesa.

TERESA, una mujer guapa que ha rebasado los treinta años, entra secándose las manos en el delantal que trae puesto sobre una ropa de trabajo un tanto cuanto desaliñada; la cabeza envuelta en una pañoleta. Mira a su alrededor como alguien que no sabe por dónde empezar del trabajo que tiene pendiente. Sin decidirse, se sienta en una de las sillas. Mira al frente con mirada perdida. Después de un momento alarga el brazo y oprime el botón de play en la grabadora. Se escucha:

VOZ DE TERESA. Coman; coman, queridas. Pónganse gordas. Gordas y estúpidas. Sean felices... ¡Tú, gallo malvado, vete de aquí!; déjalas comer! *(Se oyen los ruidos que hace un gallo al ser espantado.)* Cuando menos, déjalas comer...

TERESA. *(Sobre la pista de cacareo.)* ¡Se cree muy guapo!..., ¡muy importante!... ¡Ese gallo!

VOZ DE TERESA. Bueno, ya lo espanté...; pero luego va a volver...

TERESA. *(Mira la grabadora.)* ¿Qué?

VOZ DE TERESA. Que ya lo espanté; pero que luego va a volver.

TERESA. *(Estremeciéndose.)* No; que no vuelva.

VOZ DE TERESA. Pero va a volver. A menos que lo matemos..

TERESA. *(Aterrada.)* ¿A quién?

VOZ DE TERESA. Al gallo. ¿En quién estabas pensando?

TERESA. *(Transpira, angustiada.)* ¡Ay, Dios mío!... ¿Qué me estaré volviendo loca?

VOZ DE TERESA. Pues mira, no es por alarmarte; pero eso de estar habla y habla tú solita...

TERESA. ... Como una loca, sí. ¡Qué horror! *(Se levanta intempestivamente.)* ¡Y eso es por estar ahí sentadota, sin hacer nada! *(Mira a todos lados a ver qué hace.)*

VOZ DE TERESA. *(Burlona.)* ¿Qué ya te vas a poner a fregar el piso otra vez?

TERESA. *(Determinada.)* ¡Sí!

VOZ DE TERESA. Como una loca. Lo acabas de fregar esta mañana.

TERESA. ¿Entonces les voy a dar de comer a las gallinas! *(Intenta irse.)*

VOZ DE TERESA. ¡Las vas a matar!

TERESA. *(Deteniéndose.)* ¿Qué?

VOZ DE TERESA. ¡Esos pobres animales van a explotar de tanto que les das de comer! *(TERESA, desamparada, no sabe qué hacer.)* Mira, serénate y ven acá. *(TERESA, obediente, regresa junto a la grabadora.)* Vamos a enfrentar el problema.

TERESA. *(Azorada.)* ¿Qué? ¿De qué problema estás hablando?

VOZ DE TERESA. Tú sabes muy bien de qué problema estoy hablando. Estoy hablando de tu problema amoroso.

TERESA. *(Nerviosa.)* ¡Ay!

VOZ DE TERESA. *(Severa.)* Sí; ya basta. Hace tres meses que estás aquí encerrada desde que te abandonó tu marido. ¡No me interrumpas, Teresa! Sí; te abandonó y ya te pidió el divorcio y tú, quién sabe por qué, no se lo has querido dar. ¡Dáselo ya y déjate de payasadas! ¡Qué bueno que se fue! ¡Mejor! ¡Mejor para ti y peor para la que se lo llevó! ¡Viva la liberación femenina! ¡Arréglate, sal y consíguete otro hombre!

TERESA. *(Histérica, encima del parlamento grabado.)* ¡No!... ¡No!... ¡Cállate!... ¡No voy a oír! *(Se cubre las orejas con las manos; pero las vuelve a descubrir al darse cuenta de la inutilidad del recurso. Grita al final del parlamento grabado.)* ¡No!

Las gallinas vuelven a oírse en estrépito, cubriendo la voz grabada de TERESA. TERESA está abatida. Un piano se va abriendo camino entre el cacareo y acaba por imponerse y hacer desaparecer a las gallinas.

TERESA. *(Canta con el piano.)*

Gumersindo del bosque en el pecho,
de mirada de fiero animal,
¿por qué me hablabas de un amor eterno,
si ni siquiera sabías amar?

En el bosque de tu pecho
me internaba, sin mirar
que otra mano, en otro lecho,
desbrozaba trecho a trecho
tu maleza pectoral.

Qué engañosa es la enramada
de la vida conyugal;
cuando acuerdas ya no hay nada,
ni espesuras, ni cañadas...
(*Hablado.*) y te encuentras en medio de una
[maldita carretera
(*Cantado.*)—sin saber para dónde ganar.

Gumersindo, mira el mal que me has hecho;
qué canallada me viniste a hacer.
¡No-no-no, no-no-no, no hay derecho
que se le haga esto a una infeliz mujer!

El piano de la pista termina y casi inmediatamente se escucha un timbre.

TERESA. Ay..., ¿quién podrá ser?

TERESA *apaga la grabadora. Trata de acicalarse rápida, nerviosamente, sin conseguir ninguna mejoría. Se dirige a un lado del escenario, al tiempo que aparece GABRIELA con quien casi tropieza. GABRIELA es una mujer joven, más alta que TERESA, guapa, elegante. Viste de negro.*

TERESA. (*Sorprendida.*) ¿Quién?... ¡Ah!

GABRIELA. Sí, Teresa, soy yo. (*Abre los brazos.*) ¿No me das un abrazo?

TERESA. ¡Qué sorpresa!; ¡nunca me imaginé...!

GABRIELA. (*Ahogándola en un abrazo.*) ¡Tanto tiempo, tanto tiempo!... ¡Tanto... tiempo! (*La mira, enternecida.*)

TERESA. ¡Qué sorpresa! ¿Cómo estás?

GABRIELA. (*Al borde del llanto.*) Te fallé, ¿verdad? Te fallé...

TERESA. (*Descorazonada.*) Ay; ¿volviste a reprobar matemáticas?

GABRIELA. (*Mirándola.*) ¡Qué gusto me da volver a verte!

TERESA. (*Sonriendo.*) ¿Sí?

GABRIELA. (*Intempestivamente va a sentarse a una de las sillas.*) Me invitas a sentarme, ¿verdad? Estoy que no puedo ni tenerme en pie...

TERESA. Sí, perdón; ¿no te quieres sentar?

GABRIELA. (*La mira, compungida.*) Tú, en cambio, estás estupefacta.

TERESA. (*Mirándose.*) De momento no; creo que no. Pero con una manita de gato... ¡Qué fachas, Dios mío! ¿Por qué no avisas?

GABRIELA. (*Nuevamente enternecida.*) ¡Ay, Teresa, tú me enseñaste todo en la vida! ¡Me enseñaste... todo!

TERESA. (*Ríe.*) Intenté regularizarte en matemáticas.

GABRIELA. ¡Matemáticas!... ¡Y cómo me enseñaste matemáticas!... ¡Con qué paciencia, con qué amor! ¡Como una madre!

¡Como una verdadera madre! (*A punto del llanto.*) ¡Como la madre que nunca tuve!... Bueno, que sí tuve; pero como si no... ¿Sabes que tuvo el descaro de mandarle una tarjeta a mi padre para su cumpleaños... desas que dicen un versito y tienen un beso pintado?... ¡Qué horror! ¡Y va en el sexto marido!...

TERESA. ¿Ah, sí? ¡Qué astuta!

GABRIELA. ¡Y tú, Teresa, viniste a sustituirla!

TERESA. (*Sonríe, incómoda.*) ¿Te parece?

GABRIELA. ¡Qué clases me diste, qué bárbara!... ¡En tu casa, todas las tardes!

TERESA. Tu padre me las pagaba. Muy mal, por cierto.

GABRIELA. Es que mi padre no sabe qué hacer con tanto dinero que tiene. ¡Es un fastidio!

TERESA. Podía haberme pagado mejor, por ejemplo.

GABRIELA. Es que sufre. ¡El pobre! Estaba harto de que yo reprobara y reprobara matemáticas. "Las matemáticas son muy importantes, hija", me decía. Y lloraba. ¡Pobre!... Es que yo era una burra.

TERESA. (*Asombrada.*) ¿Finalmente aprobaste matemáticas?

GABRIELA. Jamás.

TERESA. Entonces sigues siendo una burra.

GABRIELA. No; ya no.

TERESA. ¿Cómo?

GABRIELA. Ya no soy burra porque dejé la escuela.

TERESA. (*Dudosa.*) Ya veo.

GABRIELA. (*Satisfecha.*) Sí.

TERESA. (*Inquieta de pronto.*) ¿Yo te aconsejé que dejaras la escuela?

GABRIELA. No.

TERESA. ¡Qué alivio!; habría sido una enorme responsabilidad.

GABRIELA. Aunque en cierto sentido sí, porque una de las cosas que me enseñaste es que todo era relativo en este mundo. Entendí que yo era burra al no aprender matemáticas, pero sólo en relación con la escuela; al dejar la escuela, las matemáticas ya no importaron y dejé automáticamente de ser burra. (*Sonríe, encantada.*)

TERESA. ¡Si Einstein te oyera...! (*Deprimida.*) Soy una maestra pésima.

GABRIELA. ¡Eres una maestra maravillosa!; me enseñaste todo... Bueno, casi todo.

TERESA. Lo único que yo tenía que haberte enseñado eran matemáticas y en eso, por lo visto, fallé.

GABRIELA. (*Nuevamente compungida.*) No; te fallé yo a ti, Teresa... ¡Yo a ti!

TERESA. Bueno, si te sirve de algún alivio, podríamos decir que nos fallamos la una a la otra. Tú no aprendiste matemáticas y yo no te las supe enseñar. ¿Satisfecha?

GABRIELA. (*La mira un momento, desconcertada.*) Cuando dije que había aprendido todo de ti, no estaba incluyendo las matemáticas, naturalmente.

TERESA. (*Desconcertada a su vez.*) ¿Ah, no?

GABRIELA. Claro que no. Las matemáticas no han sido, no son, ni serán nunca nada importante en mi vida.

TERESA. Menos mal que me lo aclaras.

GABRIELA. ¡Ay, Teresa, por lo visto ya se te olvidó cómo eran nuestras clases!

TERESA. (*Esboza una sonrisa incómoda.*) ¿Cómo eran?

GABRIELA. ¡Ay!... Mi padre te pagaba por dos horas diarias de clase...

TERESA. ¿Eran nada más dos horas?

GABRIELA. Cinco minutos de esas dos horas los dedicábamos a las matemáticas... nada más.

TERESA. Mira..., ¿cómo te llamas?

GABRIELA. Gabriela Kopfschmerz.

TERESA. Mira, Gabriela, si me vienes a reclamar por aquellas clases...

GABRIELA. ¡No, no!

TERESA. ...tendré que decirte que si sólo te daba cinco minutos de clase... —que eso de cinco minutos es una exageración tuya, ¿eh?

GABRIELA. Eran cinco minutos, reloj en mano.

TERESA. Sí; ¡si no hacías más que mirar el reloj cuando te daba la clase! ¡era horrible! ¡Y luego empezabas a dar unos bostezos...! Así es que mira, si yo sólo te daba cinco minutos de clase, era por culpa tuya. ¡¿Cómo se le pueden enseñar matemáticas a unas fauces que te bostezan en las narices?!... ¡Eso no es estimulante!... Y perdona lo de fauces, no era nada personal... ¡Pero tú no ponías nada de tu parte! ¡Eras una burra! ¡Llevabas cinco años repitiendo el segundo de secundaria!... ¡Y no pienso devolverte un centavo del dinero que cobré! ¡Ya!

GABRIELA. ¿Y quién te está pidiendo que devuelvas nada?

TERESA. (*Desconcertada.*) Ah, ¿no era eso?

GABRIELA. ¡Claro que no!

TERESA. (*Sintiéndose ridícula.*) Ah... Perdona lo de las fauces, ¿eh?

GABRIELA. ¡Pero si aprendí tanto de ti, Teresa!

TERESA. (*Después de una pausa.*) ¿Que ya entonces me hablabas de tú?

GABRIELA. No. ¿Te molesta que te hable de tú?

TERESA. (*Molesta.*) No. Me da igual.

GABRIELA. Gracias. Eran cinco minutos diarios perdidos con las matemáticas...

TERESA. Irremediablemente perdidos, sí.

GABRIELA. (*Enternecida nuevamente.*) ¡Pero en cambio los otros ciento cincuenta y cinco minutos...! (*Se detiene, insegura.*) ¿Eran ciento cincuenta y cinco?

TERESA. A mí se me hacían siglos; pero una hora cincuenta y cinco minutos, nada más dan ciento quince minutos.

GABRIELA. Nunca fui buena para las matemáticas.

TERESA. No.

GABRIELA. Pero volviendo al punto; la clase que me dabas en el tiempo que quedaba...

TERESA. ¿Cuál clase?; ¿estás loca? Eso no era clase. La clase se acababa a los cinco minutos.

GABRIELA. (*Contrariada.*) ¿Y entonces qué era?

TERESA. Pues era... charla... Hablábamos de esto y de aquello...; de todo...

GABRIELA. ¡A eso me refiero!

TERESA. (*En guardia.*) ¿A qué?

GABRIELA. ¡A que era una clase! ¡La mejor que he tenido en la vida! ¡En esa clase aprendí todo! (*Nuevamente enternecida.*) Me enseñaste a vivir, Teresa.

TERESA. (*Después de una pausa.*) Ah, ¿sí?

GABRIELA. ¡Fue maravilloso!

TERESA. ¡No me digas!... ¿Pues de qué hablábamos, oye?

GABRIELA. De todo. Era una clase completa; constaba de todas las materias. ¡No era una clase, eran cien, mil..., treinta escuelas completas! ¡Hablábamos de todo, de todo! Especialmente de ti y de mí.

TERESA. (*Incómoda.*) Bueno, pues... me alegra que hayas aprovechado algo, aunque no haya sido lo que debías.

GABRIELA. (*Casi llorando de agradecimiento.*) Gracias. De todo corazón: gracias.

TERESA. De nada, de nada. Después de esto no vuelvo a dar una clase en los días de mi vida. (*Pausa.*) ¿Estás de luto?

GABRIELA. No; ¿por qué?

TERESA. Andas de negro.

GABRIELA. (*Dándose cuenta.*) ¡Ah!... Sí; un poco.

TERESA. (*Después de una pequeña pausa.*) ¿Qué?

GABRIELA. (*Enfadada.*) ¡Ay, es que no me lo preguntaste al principio y se me olvidó!

TERESA. (*Alarmada.*) ¿Qué cosa?

GABRIELA. Pues eso.

TERESA. Creo que estoy totalmente perdida en la conversación.

GABRIELA. Me puse este vestido para que me preguntaras... desde el principio.

TERESA. ¿Y cuándo comenzó? No me enteré...

GABRIELA. (*Malhumorada.*) ¡Ay, ya no importa!

TERESA la mira un momento, desconcertada; pero ya no quiere hacer más preguntas. Suspira y se dirige a la grabadora; oprime el botón de play y escuchamos una

VOZ DE HOMBRE. ¿Por qué te pones así? ¿Para qué quieres comprender a esa muchacha? No vale la pena... Si su padre quiere pagarte para que ella venga a perder el tiempo contigo dos horas diarias, es asunto suyo. Tú guárdate el dinero y ya está. Es una tonta... Platica con ella de lo que sea, de lo que se te ocurra...

TERESA. (*A la grabadora.*) ¡Ése es el problema, no se me ocurre nada! ¡Esa mujer me seca el cerebro!

VOZ DE HOMBRE. Háblale de lo que haces el resto del día, cuando no estás con ella. Oye, ya no tengo camisas. No; ese dinero es tuyo. ¿De veras no te importa? La verdad es que me vendría muy bien una media docena de camisas...



TERESA *apaga la grabadora. Mira a GABRIELA que parece estar sumida en sus pensamientos.*

TERESA. ¿Y entonces?

GABRIELA. (*Con un pequeño sobresalto.*) ¿Eh?

TERESA. (*Sonríe.*) ¿En qué estabas pensando?

GABRIELA. En nada.

TERESA. (*Sonríe, malvada.*) Lo creo perfectamente.

GABRIELA. (*La mira un momento.*) ¿De veras no te importa que te haya fallado? (*TERESA la mira sin contestar.*) Contigo nunca sabe una a qué atenerse... ¡eres tan inteligente!

TERESA. ¿Ése es un cumplido o un reproche?

GABRIELA. No sé... Sí sé. ¡Claro que es formidable que seas inteligente y todo eso!...; ¡he aprendido tanto de ti!...; ¡te debo tanto!... Pero no sé; de pronto me gustaría poder hablar contigo directamente, sin rodeos... Ya sabes a lo que me refiero.

TERESA. No; te juro que no.

GABRIELA. ¿Lo ves?... ¡Ay, qué difícil es!

TERESA. (*Después de una pequeña pausa.*) ¿A qué viniste, Gabriela?

GABRIELA. ¿Qué?

TERESA. ¿A qué viniste?

GABRIELA. (*Nerviosa.*) A verte. A hablar contigo.

TERESA. ¿De qué?

GABRIELA. ¿Cómo de qué? ¿No sabes de qué?

TERESA. (*Exasperada.*) Mira, niña, no tengo las menores ganas de ponerme a jugar a las adivinanzas contigo. Si no tienes nada concreto que decirme, ¿qué te parece que demos por terminada tu atenta cuanto inesperada visita, eh? Tu padre hace tiempo que dejó de pagarme las clases y yo tengo cosas que hacer.

GABRIELA. (*Angustada.*) Me estás corriendo igual que la última vez...

TERESA. ¿De qué hablas?

GABRIELA. La última vez que vine a clase me corriste. Estabas muy enojada conmigo y yo nunca supe por qué...

TERESA. (*Recordando de pronto.*) ¡Ah!..., ¡eso!...

TERESA *se dirige lentamente a la grabadora y la echa a andar. Escuchamos la*

VOZ DE HOMBRE. ¡No, no, Teresa, esto no puede ser! ¡Se acabó!... ¿No te das cuenta?; ¡se acabó!... Tú y yo no podemos seguir viviendo juntos, etcétera, etcétera.

TERESA. (*A la grabadora, angustiada.*) Gumersindo, dime una cosa..., una sola cosa... ¿Hay otra?

VOZ DE HOMBRE. (*Después de una pequeña pausa.*) Sí, hay otra; pero no es eso, no se trata de eso. Se trata de ti y de mí, Teresa, ¿no lo ves?... ¿No lo ves?... ¿No lo ves?...

TERESA *apaga la grabadora y se queda ahí mismo, muy abatida, sin mirar a GABRIELA.*

GABRIELA. (*Que la ha visto todo el tiempo, dice después de una pequeña pausa.*) De veras que no te entiendo. Con todas las clases

que me has dado, no he aprendido a entenderte... completamente. ¿Por qué estabas tan enojada... aquella vez?

TERESA. (*La mira.*) No estaba enojada. Y si lo estaba, no era contigo, sino conmigo misma. Perdóname. Me sentía mal y no podía soportar tener a nadie en mi casa. ¿Estuve muy grosera?

GABRIELA. Habías terminado con Gumersindo..., con tu marido.

TERESA. ¿Te enteraste? ¿Cómo te enteraste?

GABRIELA. Lo sabía.

TERESA. Después me arrepentí de haber dado por terminadas las clases. En ese momento era la única entrada que yo tenía. Perdóname si fui grosera.

GABRIELA. ¿Y por qué te sentías mal?

TERESA. ¿Cómo por qué?

GABRIELA. (*Como si en esta pregunta le fuera la vida.*) Tú querías deshacerte de Gumersindo, ¿no?... de tu marido.

TERESA. (*Se asombra tanto de oír esto, que tiene que sonreír.*) ¿Quién te dijo semejante cosa?

GABRIELA. Tú.

TERESA. ¿Yo?

Hay una pequeña pausa de desconcierto de ambas. TERESA se dirige nuevamente a la grabadora y la echa a andar. Se escucha la

VOZ DE HOMBRE. Háblale de lo que sea; cualquier cosa, lo primero que se te venga a la cabeza. Inventa. ¿Qué no tienes imaginación?

TERESA *apaga la grabadora. Mira a GABRIELA.*

TERESA. Sólo por curiosidad, Gabriela, ¿recuerdas con exactitud qué fue lo que yo te dije?

GABRIELA. (*Inquieta.*) No; con exactitud no... No eran precisamente las palabras...

TERESA. ¿Qué era?

GABRIELA. No sé; todo... ¡Era muy claro!

TERESA. (*Paciente.*) ¿Qué era muy claro?

GABRIELA. ¿Que querías que me enamorara de tu marido!

TERESA. ¡¿Qué?!

GABRIELA. Y cuando una mujer quiere que otra se enamore de su marido, es porque ya no lo quiere para sí misma, ¿no? ¡Es muy claro!... (*Amilanándose ante la mirada de TERESA.*) Me parece a mí... A menos que... hubieras querido que... los tres... No, ¿verdad?

TERESA. (*La mira, estupefacta.*) No sé lo que estás diciendo.

GABRIELA. Creo que yo tampoco.

TERESA. (*Intenta controlarse.*) ¿Quieres hacer el favor de explicarme cómo fue que tu cabecita concibió la absurda idea de que yo quería que te enamoraras de mi marido?

GABRIELA. (*Aterrada.*) ¿Me equivoqué?

TERESA. (*Casi dulce.*) ¿Qué fue lo que te dio esa idea, mi amor?

GABRIELA. (*Risita nerviosa.*) ¡Pero si poco faltó para que me lo echaras en los brazos!

TERESA. Ah, ¿sí?

GABRIELA. (*Decidida.*) ¡Sí, sí!; ¡estoy segura! ¡Sí!

TERESA. (*La mira un momento, muy controlada.*) Cuéntamelo todo.

GABRIELA. Me das miedo... Creo que mejor me voy. (*Hace el intento.*)

TERESA. ¡Si das un paso fuera de esta casa, te mato! (*GABRIELA se vuelve, muy confundida y asustada.*) Siéntate y cuéntamelo todo.

GABRIELA. (*Se sienta y dice quejosa.*) ¡Quién te entiende!

TERESA. Cuéntame cómo fue que echaba a mi marido en tus brazos, anda. Sé buena niña y cuéntamelo.

GABRIELA. (*Dubitativa.*) ¿Estás segura que...?

TERESA. (*Intenta una sonrisa.*) Completamente segura... y calmada.

GABRIELA. ¿Sí?

TERESA. Pero la calma la podría perder a la menor provocación de tu parte, corazón. (*Le sonríe.*)

GABRIELA. Bueno, pues... hablabamos. Ya sabes. Hablabamos mucho. Yo... te hablaba de mí..., de mis tonterías. De lo encerrada que me tenían mi padre y mi tía en la casa...

TERESA. (*Tratando y logrando mal reprimir su impaciencia.*) Sí; ya sé.

GABRIELA. Ya sabes. En fin... te hablaba de lo muy poco que sabía de la vida. (*Ríe.*) Hacía apenas dos años que había dejado de jugar con muñecas. Las muchachas de mi salón no se querían juntar conmigo; les parecía una boba. A ti también te parecía una boba; pero me lo decías y me tenías paciencia...

TERESA *oprime el botón de la grabadora. Oímos la*

VOZ DE HOMBRE. Tenle paciencia... y cobra.

TERESA *apaga la grabadora.*

GABRIELA. ¿Qué?

TERESA. ¿Qué más?

GABRIELA. (*Cada vez más segura de sí misma.*) Y tú... Tú me hablabas... ¡tan bonito! ¡Aprendí tanto de la vida y te estoy tan agradecida!...

TERESA. Te puedes ahorrar tu agradecimiento; tu padre me pagaba. Mal; pero me pagaba.

GABRIELA. También pagaba mi colegiatura en la escuela y ahí no aprendí nada.

TERESA. No habrá sido por culpa de la escuela. ¿Qué más?

GABRIELA. ¿De qué?

TERESA. ¿Cómo de qué? Todavía no me has dicho cómo era que echaba a mi marido en tus brazos.

GABRIELA. ¡Ah, sí!... Tú, por tu parte, no hacías otra cosa que hablarme de tu marido. Mi marido esto, mi marido lo otro...

TERESA. (*Sin poder creerlo.*) ¿Y porque yo te hablaba de mi marido, tú pensabas que...?

GABRIELA. Decías que era tan guapo, tan inteligente, tan... hombre...

TERESA. ¿Y qué con eso?

GABRIELA. ¡Me lo decías todos los días!

TERESA. (*Comienza a perder el control.*) ¡Porque tú me lo preguntabas todos los días!

GABRIELA. Pero si yo lo conocía. Lo veía entrar y salir de la sala a cada rato. A veces se quedaba a decirte algo. Yo sabía cómo era.

TERESA. ¿Y entonces por qué me preguntabas?

GABRIELA. Porque a ti te gustaba decirme cómo era.

TERESA. (*Muy enojada.*) ¡A mí no me gustaba decirte cómo era! ¡Pero tú preguntabas y preguntabas y yo te decía! ¡Y hasta tenía que inventar!

En un gesto de impaciencia, TERESA vuelve a echar a andar la grabadora y escuchamos la

VOZ DE HOMBRE. Háblale de lo que sea. Lo que se te ocurra. Inventa. Esa niña es una babosa.

TERESA. (*A la grabadora.*) ¡Estúpido! (*La detiene.*)

GABRIELA. Y otra vez y otra vez me decías que era tan guapo y tan fuerte... y tan buen amante. Me lo repetías tanto como se repiten los comerciales en la televisión. ¿Qué querías que yo pensara? Que me lo estabas vendiendo.

TERESA. (*Abatida.*) ¡Como cualquier vil producto del mercado!

GABRIELA. Sí.

TERESA, abatida, se pasea de un lado a otro. GABRIELA la mira, imperturbable. TERESA vuelve a enfrentarla.

TERESA. Sí, perdóname. Fue mi culpa. Tienes razón. Era lógico que pensaras... lo que pensaste. ¡Pero qué tonta soy!... ¡Dios mío!

GABRIELA. (*Cobrando nuevo valor.*) Tú decías que era muy guapo... y si quieres que te diga la verdad, a mí no me lo parecía tanto.

TERESA. (*Sorprendida.*) ¡Ah, no?

GABRIELA. Del montón.

TERESA. (*Ligeramente ofendida.*) Era muy guapo.

GABRIELA. A mí me parecía del montón. Fortachón sí era; pero también era un engreído. Con aquella ropa tan ajustada que se ponía... ¡Y era un necio y un patán! Aunque decías que era inteligente, yo veía que tú eras mucho más inteligente que él... Y te trataba como si fueras una retrasada mental. ¡Eso me ponía tan furiosa!... ¡Y luego te quitaba todo tu dinero para comprarse ropa... ajustada! (*TERESA la mira sin poder creer lo que oye.*) ¿Cómo no iba a pensar que te querías deshacer de él? ¡Era un espanto!

TERESA. (*Ríe, desarmada.*) ¡Bueno, menos mal que así te lo pareció! (*Va a tomarle las manos.*) Perdóname, Gabriela. Mira, estoy de acuerdo contigo en que soy muy inteligente; pero a veces la gente más inteligente es la que comete las burradas más grandes. (*Ríe.*) ¡Y tú que eres tan burra, me has venido a dar hoy una lección!... No; verdaderamente uno no debe menospreciar nunca a nadie. Yo hablaba y hablaba sin darme cuenta de lo que decía..., sin importarme..., porque pensaba que hablaba con una idiota. ¡Y hete aquí que tú te dabas cuenta de muchas más cosas de las que yo podía ver en ese momento!

GABRIELA. ¿Como los horribles defectos de Gumersindo?

TERESA. (*Ligeramente incómoda.*) Por ejemplo.

GABRIELA. Y todo lo demás.

TERESA. Sí.

GABRIELA. ¡Claro!; Gumersindo no era un hombre para ti; por eso me desconcerté muchísimo cuando te vi tan enojada aquella tarde.

TERESA. (*Ríe.*) Tú pensabas que debería estar feliz por haberme librado del horror de marido que tenía.

GABRIELA. (*Ríe.*) Pues sí. (*Rien las dos.*)

TERESA. (*Suspira.*) ¿Qué cosas!

GABRIELA. (*Suspira.*) ¡Sí, qué cosas! (*Pausa.*) Yo aquella tarde me fui muy triste de tu casa, pensando que a lo mejor no debía haberle dicho a Gumersindo lo que le dije.

TERESA. (*Tomada por sorpresa.*) ¿Qué? ¿Tú hablaste con Gumersindo de algo?

GABRIELA. Sí.

TERESA. ¿Qué le dijiste?

GABRIELA. (*Sonríe, orgullosa.*) Que te dejara. Que te dejara en paz. Que te dejara vivir tu vida. Que tú eras mucho más inteligente que él y que él nada más te estaba sirviendo de estorbo. Que tú pensabas que él era un horror y que estabas hasta la coronilla.

TERESA. (*Pasando gradualmente de la estupefacción a la cólera.*) ¡Pero...! ¡Pero cómo te atreviste!; ¿Con qué derecho?! ¡Niña estúpida! ¡Entremetida! ¡Arruinaste mi matrimonio, ¿te das cuenta?! ¡Me dan ganas de sacarte los ojos!

GABRIELA. (*Aterrada.*) ¡Pero era cierto!

TERESA. (*Fuera de sí.*) ¿Qué sabes tú lo que era cierto y lo que no era?! ¡Era mi marido y yo lo amaba!

GABRIELA. Creías que lo amabas.

TERESA. ¡¿Y tú qué sabes?! ¡

GABRIELA. ¡Me lo acabas de decir!

TERESA. ¿Qué te acabo de decir?

GABRIELA. Que yo me daba cuenta de cosas que tú ni siquiera veías.

TERESA *se queda de una pieza, mirándola. Finalmente suspira, muy abatida.*

TERESA. Sí; eso dije.

GABRIELA. Y sabes que es verdad.

TERESA. (*Abatida.*) Sí. Sí; lo peor de todo es que sí es verdad... Ese hombre era fatuo y un necio y un... ¡Además me quitaba mi dinero!... Y me hacía sentir y comportarme como una niña idiota... ¡El muy cretino!

GABRIELA. Sí.

TERESA. ¡Ay, qué difícil! ¡Qué trabajo da reconocer estas cosas!

GABRIELA. Sí.

TERESA. (*La mira con sonrisa amarga.*) Y además te voy a tener que agradecer que me lo hayas quitado de encima...

GABRIELA. (*Con sonrisa amarga.*) Sí.

TERESA. (*Casi para sí.*) Pero yo lo amaba tanto... (*A GABRIELA.*) Creía que lo amaba tanto.

GABRIELA. Sí.

TERESA. Y él se fue con quién sabe qué... estúpida ramera. (*Pausa.*) Y yo me he quedado aquí... sola toda este tiempo... criando gallinas... Sin querer ver a nadie...

GABRIELA. ¡Pobre Teresa!

TERESA. No; pobre no; ¡ni se te ocurra compadecerme! En realidad estoy perfectamente...; nunca he estado mejor en la vida. He pensado las cosas. He madurado. Me he demostrado a mí misma que soy capaz de vivir sola. Soy una mujer libre y digna. (*Pequeña pausa.*) Y en este momento que puedo ver las cosas con perfecta claridad, me alegro... —sí; ésa es la expresión exacta: me alegro... de que ese hombre haya desaparecido de mi vida. (*Ahora se dirige llena de entereza a una GABRIELA que se ha ido deprimiendo gradualmente.*) ¿Y tú? ¿Qué ha sido de tu vida, además de haber dejado la escuela? (*GABRIELA sonríe con amargura.*) ¿Por qué andas de luto? No acabaste de decirme por qué andas de luto.

GABRIELA. Me puse de luto para que me preguntaras por qué ando de luto.

TERESA. Ya te lo pregunté dos veces. ¿Tu pobre padre?

GABRIELA. No. (*Hace pucheros.*) A mí también me abandonaron, Teresa.

TERESA. Cuánto lo siento. Es terrible eso de quedarse huérfana, aunque sea de un padre tan tacaño como el tuyo.

GABRIELA. (*Exasperada.*) ¿Que no, que no se trata de mi padre, ni se me ha muerto nadie! ¡Dije que me abandonaron!

TERESA. ¿Entonces el viejo explotador sigue por ahí tan campante?

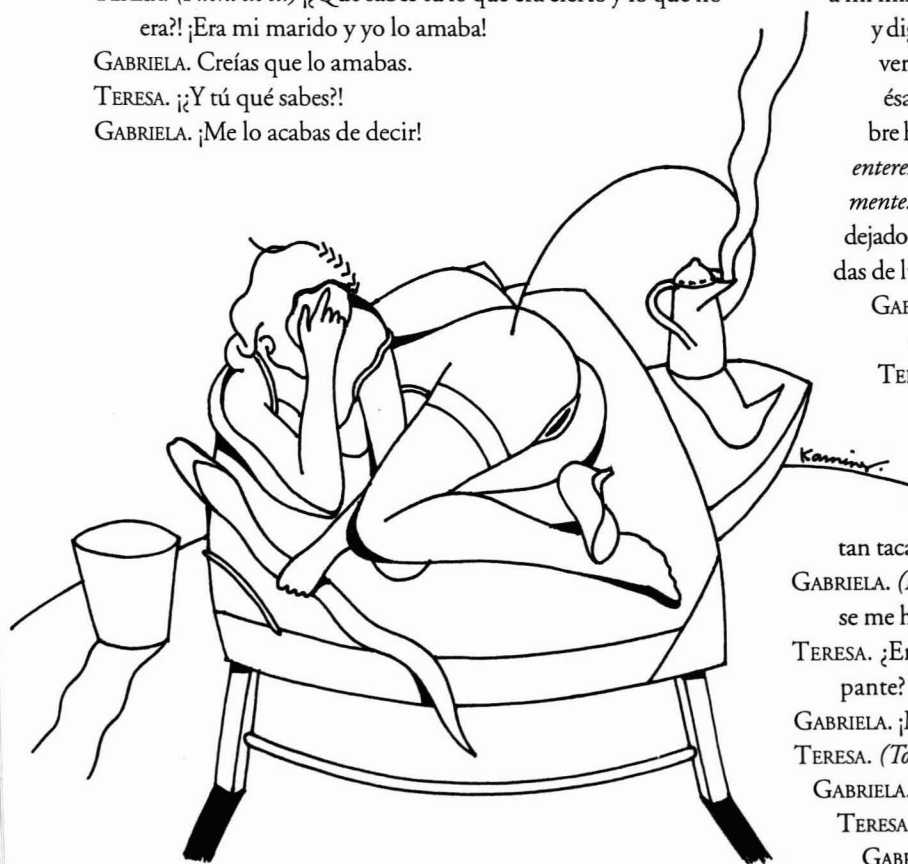
GABRIELA. ¡Me abandonó mi marido!

TERESA. (*Tomada por sorpresa.*) ¿Que estabas casada?

GABRIELA. No; no estaba; me casé después.

TERESA. ¡Ay, felicidades!

GABRIELA. (*Ofendida.*) ¡Pero me abandonó, Teresa!



TERESA. Ay, sí, perdóname; ¡qué distraída estoy! ¡Así es que te casaste finalmente? Lo habrás hecho por tu tía y tu padre, claro...

GABRIELA. En realidad nunca nos casamos. Pero como él decía: ¡qué diferencia hay entre estar casados y no estarlo, si se comparte la misma cama?

TERESA. ¿Y tu padre sigue vivo después de eso?

GABRIELA. ¡Qué mal me siento, Teresa y tú no me compadece nada!

TERESA. Te compadezco, te compadezco. ¿Y por qué te abandonó?

GABRIELA. (*Volviendo la cara hacia otro lado.*) Por otra. Yo le dije esta mañana: "Dime una cosa..., una sola cosa...: ¿Hay otra?"

Y él me contestó: "Sí, hay otra; pero no es eso, no se trata de eso. Se trata de ti y de mí, Gabriela... ¿No te das cuenta?"

TERESA. Tengo la impresión de haber oído eso en alguna parte. Así es que te dejó por otra. ¡Mira qué coincidencia!

GABRIELA. (*La mira significativamente.*) Sí; me dejó por otra.

TERESA. (*Incómoda ante la mirada.*) No; te juro que yo no le dije nada. Ni lo conozco. Claro que me habría encantado haber podido pagarte con la misma moneda; pero no lo conozco, así es que difícilmente pude haber hablado con él.

GABRIELA. (*Que ha dejado de mirarla.*) Es que sí lo conoces.

TERESA. (*Asombrada.*) ¿Lo conozco?; ¡no me digas! ¿Quién es, tú?

GABRIELA *va hasta la grabadora.*

GABRIELA. (*A TERESA.*) ¿Me permites?

TERESA. (*Desconcertada.*) Sírvete.

GABRIELA *echa a andar la grabadora. Oímos un piano y reconocemos la misma canción que cantó TERESA. Ahora la canta GABRIELA ante la estupefacción de TERESA. Cuando termina, GABRIELA opri-me el stop.*

TERESA. ¿De dónde sacaste esa canción?

GABRIELA. (*Compungida.*) La acabo de inventar.

TERESA. No sé por qué el día de hoy me parece haber escuchado todo en alguna parte...; demasiado para ser *dejá vu*, ¿no? (*Pequeña pausa.*) ¿Tú marido?... o lo que fuera... también se llamaba Gumersindo? ¡Mira qué coincidencia! ¿Y era guapo?

GABRIELA. No. Del montón.

TERESA. ¿También él?

GABRIELA. (*Exasperada.*) ¡Ay, ya, Teresa! ¡Deja de hacerte!

TERESA. ¿Qué cosa?

GABRIELA. (*Igual.*) ¿Que no!; que no *también él*! ¡Es el mismo! ¡El mismísimo! (*La mira con tristeza.*) ¿Ya ves? Te hice el favor completo.

TERESA. (*Apabullada.*) ¿No lo puedo creer!... ¿Así es que tú eras...?

GABRIELA. (*Con humildad.*) La estúpida ramera.

TERESA. (*Después de un momento de quedarse totalmente atónita.*) No; no es cierto. Esto lo debo estar soñando. ¡Las cosas no suceden así en la vida!

GABRIELA. No; no suceden. No generalmente...; pero ahora sí.

TERESA. ¿Y tienes el descaro de venir a decírmelo a mi casa?

GABRIELA. Tenía que hacerlo.

TERESA. No veo por qué. ¡Yo, realmente, no veo por qué! ¡Si no es una crueldad sumamente gratuita de tu parte, no sé qué otra cosa puede ser!... ¡Es el colmo! ¡Para qué vienes a decírmelo?!

GABRIELA. ¿No ha venido por aquí para nada?

TERESA. ¿Así es que a eso viniste?

GABRIELA. No. Se me ocurrió la posibilidad; pero ya empezaba a darme cuenta de que no había venido para nada. Pregunté sólo para estar segura.

TERESA. Mira, Gabriela, yo a ese... ser, no volvería a admitirlo conmigo por absolutamente nada en el mundo.

GABRIELA. ¿No?

TERESA. ¿Y todavía lo dudas?! ¡Pero si tú misma me acabas de hacer su descripción exacta: un ser engreído, fatuo, del montón...!

GABRIELA. Y que se pensaba más inteligente que tú y te trataba como a una retrasada mental.

TERESA. Y me robaba mi dinero.

GABRIELA. Sí; todo eso. Y más todavía.

TERESA. (*En guardia.*) ¿Como qué?

GABRIELA. Como que nunca se preocupó por satisfacerte en la cama.

TERESA. (*Después de una pequeña pausa.*) ¿Y eso tú cómo lo sabes?

GABRIELA. Porque así es él. Porque sólo se preocupa de su propia satisfacción.

TERESA. (*Reconociéndolo en este momento.*) ¡Sí es cierto!

GABRIELA. Se cree soñado. Piensa que es un regalo del cielo para cualquier mujer y que cualquier mujer debería dar gracias al cielo por tener la suerte de que él se esté satisfaciendo en ella.

TERESA. (*Avergonzada.*) ¿Qué horror! (*Pequeña pausa.*) ¡Y tú todavía pones en tela de juicio mi sinceridad cuando te digo que no volvería a admitirlo conmigo por absolutamente nada en el mundo! ¡Yo no sé cómo pudiste admitirlo tú si te dabas cuenta de todo eso! (*Pequeña pausa.*) ¿Por qué te fuiste con él, Gabriela?

GABRIELA. Te estaba haciendo un favor. ¡Tú me hiciste tantos!...

TERESA. (*La mira críticamente.*) No; eso no es cierto. Ninguna mujer se va con ningún hombre sabiendo que es un horror.

GABRIELA. (*Después de una pausa incómoda.*) Las mujeres siempre nos vamos con los hombres aunque sepamos que son un horror.

TERESA. (*Escandalizada.*) ¿Quieres decir que si Gumersindo quisiera volver contigo en este momento, tú lo aceptarías como si tal cosa?

GABRIELA. (*Haciendo pucheros.*) ¿Cómo le hago para que vuelva conmigo, Teresa? Dímelo. Tú eres muy inteligente. ¿Cómo le hago?

TERESA. ¡Dios mío, encima esto!

GABRIELA. De ti aprendí cómo hacer para deshacerse de un hombre; pero no cómo hacer para retenerlo.

TERESA. ¿Y no se te hace que de saberlo, habría empleado el conocimiento en mi propio beneficio?

GABRIELA. No.

TERESA. ¿Cómo que no?

GABRIELA. No; porque no habría sido en tu *beneficio*.

TERESA. Tampoco ahora sería emplearlo en el tuyo, déjame decirte.

GABRIELA. Es distinto.

TERESA. ¿Qué tiene de distinto? Gumersindo es un horror... para cualquiera.

GABRIELA. (*Suspira tristemente.*) Nadie es perfecto.

TERESA. No; especialmente Gumersindo. Le salió mal a su mamá.

No sólo no es perfecto, es que es absolutamente defectuoso.

GABRIELA. Sí; para ti sí.

TERESA. ¡¿Y para ti no?!

GABRIELA. (*Echándose a llorar.*) ¡Nooo!

TERESA. (*Impaciente.*) ¡Dios mío, ¿por qué no?! ¡¿Cuál es la diferencia?!

GABRIELA. (*Entre lágrimas.*) ¡Que tú eres inteligente y yo no! ¡Yo soy tonta, tonta, tonta!

TERESA. (*La mira llorar un momento, luego imperativa.*) ¡Ya!

GABRIELA. (*La mira, sin comprender.*) ¿Qué?

TERESA. (*Igual.*) Ya deja de llorar.

GABRIELA. No puedo.

TERESA. Si no dejas de llorar, te pego. (*GABRIELA deja de llorar instantáneamente.*) Mira, Gabriela, hay una enorme diferencia entre navegar con bandera de tonta y serlo realmente. Tú no eres tonta. ¡Dios mío, pero si eres mucho más inteligente que yo!

GABRIELA. (*Halagada.*) ¿De veras?

TERESA. ¡Ay, estoy tan enojada contigo..., que no sé por qué no te he pegado ya!

GABRIELA. (*Inocentemente.*) Será porque soy más grande que tú.

TERESA. (*Molesta.*) Sí...; algo hay de eso. Además porque no soy ninguna salvaje. Mira, me siento para demostrarte mi buena voluntad. (*Lo hace.*) Siéntate; vamos a hablar calmadamente, sin ofuscaciones ni nada..., como el par de mujeres sensatas que somos..., aunque haya cierto... señor... que piense lo contrario. (*GABRIELA se sienta con cierta renuencia.*) Gabriela, ¿por qué, dime, nos vamos a dejar tratar tú y yo de esta manera por un hombre que es, a todas luces, inferior a nosotras, eh? Estarás de acuerdo en que Gumersindo es inferior a nosotras... (*GABRIELA duda.*) ¡¿No?!

GABRIELA. Es inferior a ti, definitivamente.

TERESA. Si es inferior a mí, será por consecuencia inferior a ti, ya que yo soy inferior a ti.

GABRIELA. ¿Yo a quién soy inferior?; ya me hice bolas.

TERESA. Gumersindo es inferior a las dos y basta.

GABRIELA. ¿También a mí?

TERESA. A ti principalmente.

GABRIELA. ¿Principalmente?

TERESA. Principalmente

GABRIELA. ¡Ah...! ¿Por qué?

TERESA. Porque Gumersindo es un engreído, un patán de lo peor, que nos trata como si fuéramos objetos, no seres humanos racionales. Las mujeres también tenemos derechos en esta vida, ¿sabes? Somos mujeres, *mujeres*, no gallinas. ¿Tú qué eres, una mujer o una gallina?

GABRIELA. (*Lo piensa un momento.*) ¡Ay, no sé!

TERESA. (*Impaciente.*) ¿Cómo que no sabes? (*GABRIELA la mira con angustia.*) A ver, pon un huevo.

GABRIELA. ¿Para qué?

TERESA. Ponlo.

GABRIELA. No puedo.

TERESA. (*Triunfal.*) ¿Ya ves?

GABRIELA. ¿Qué?

TERESA. No puedes poner huevos, por lo tanto no eres gallina.

No debemos permitir que Gumersindo nos trate como si fuéramos gallinas. ¡No somos gallinas! ¡No sabemos poner huevos!

GABRIELA. ¿No será porque somos inferiores a las gallinas?

TERESA. (*Con sonrisa autosuficiente.*) Nosotras no los sabemos poner; pero en cambio los sabemos freír.

GABRIELA. Yo no.

TERESA. ¿No sabes freír un huevo?

GABRIELA. No.

TERESA. (*Desconcertada momentáneamente, se repone.*) Bueno, no importa. Lo de las gallinas y los huevos fue un mal ejemplo. Lo único que te quería decir es que Gumersindo nos trata como si fuéramos gallinas y no lo somos. Eso es todo.

GABRIELA. ¿Y entonces?

TERESA. (*Enfadada.*) Mira, deja de hacerte la tonta; ya me entendiste.

GABRIELA. ¿Sí?

TERESA. Sí.

GABRIELA. Bueno, haz como si no te hubiera entendido. ¿Y entonces?

TERESA. ¡Es muy claro, Gabriela!

GABRIELA. Dame una ayudadita.

TERESA. Tú y yo tenemos que unirnos, Gabriela.

GABRIELA. ¿Para hacer qué?

TERESA. ¿Para defendernos de él! ¡De ese... mequetrefe!

GABRIELA. (*Después de una pequeña pausa.*) Es que yo no quiero defenderme de él, quiero que regrese conmigo.

TERESA. ¿A pesar de que sea tan inferior a ti?

GABRIELA. A pesar.

TERESA. ¿Y que se crea superior y entonces te trate como si fueras un ser inferior, casi una basura?

GABRIELA. Sí

TERESA. (*Enojada.*) Eres una tonta. No entiendes nada de nada. Eres una gallina. Peor que una gallina porque ni siquiera sabes poner huevos. Vete de aquí.

GABRIELA. Dijiste que íbamos a hablar calmadamente, como el par de mujeres sensatas que somos.

TERESA. Me equivoqué. Tú no eres sensata.

GABRIELA. Teresa, por favor, no te enojas conmigo. Te necesito. Ahora que tu marido me abandonó, sólo me quedas tú.

TERESA. (*Digna.*) Yo, niña, no asumo responsabilidad alguna por las estúpidas acciones de Gumersindo. ¡Eso me faltaba!

GABRIELA. Es tu marido. Sigue siendo tu marido. No has querido concederle el divorcio...

TERESA. Cuando lo veas, dile que ahora sí estoy dispuesta a concedérselo.

GABRIELA. ¡Pero ése es el problema: no lo voy a ver! ¡Te digo que me abandonó! No sé dónde está.

TERESA. (*Digna.*) Bueno, pues yo no soy ninguna oficina de artículos perdidos. Eso es asunto exclusivamente tuyo.

GABRIELA. Y tuyo también. Exijo una reparación.

TERESA. (*Atónita.*) ¿Exiges qué?

GABRIELA. Exijo una reparación. Tu marido me abandonó por ti.

TERESA. ¿Cómo que por mí? ¿A mí me abandonó por ti!

GABRIELA. Tú eres la causante de todo lo que me pasa. Lo conocí por ti; tú lo echaste en mis brazos; prácticamente me forzaste a que me lo llevara. Lo hice por ti. Y ahora me abandona y te niegas a decirme cómo recuperarlo... Exijo una reparación. Ustedes dos, ¿qué se creen?; no pueden tratarme como si fuera una gallina a la que sólo se le hace: "usch, usch", para que se vaya. ¡Yo no sé poner huevos;

TERESA. Ni los sabes freír tampoco.

GABRIELA. ¡Exijo que me devuelvas a Gumersindo, o que me dejes como estaba!

TERESA. (*Despectiva.*) A lo mejor si haces un esfuerquito, logras poner un huevo, querida.

GABRIELA *oprime el botón de play en la grabadora. Escuchamos las primeras notas de un tango melancólico.*

GABRIELA. (*Canta.*)

No puedo más, amiga;
no puedo más así.
Devuélveme la vida
o dame lo que perdí
por ti.

Ahora estoy enloquecida,
ya no soy la que antes fui;
antes era una chiquilla
inocente y baladí,
que ni siquiera sabía
sumar, restar, dividir.

Pero una tarde fría
y cruel te conocí.
Y hoy soy una gallina
y todos se ríen de mí
por ti.

¡Gallina, gallina!
Me lo dicen al pasar.
¡Gallina, gallina,
vete para otro lugar,
que aquí no tienes cabida
ni te necesitan ya!

No puedo más, amiga;
no puedo más así.
Devuélveme la vida
o todo lo que perdí
por ti.

Ahora vivo enloquecida,
sin el hombre que perdí.
Ya no soy una chiquilla,
ni nadie cuida de mí
y me he quedado en la vida
sin tu marido y sin ti.

Sólo soy una gallina
y todos se ríen de mí
por ti.

TERESA *va y pone stop en la grabadora.*

TERESA. ¡Oye, no, chiquita, a mí no me vas a echar la culpa de tus cosas y tus porquerías!

GABRIELA. Tenme compasión, Teresa; soy una mujer desesperada.

TERESA. ¡Bueno, por el amor de Dios, ¿y qué quieres que yo haga?!

GABRIELA. Aconséjame. ¿Cómo le hago para recuperar a Gumersindo?

TERESA. No tengo la menor idea; pero te tengo una mala noticia: No creo que lo recuperes.

GABRIELA. (*Angustiada.*) ¿Por qué?

TERESA. Porque te tiene por la tonta más grande del mundo y te desprecia profundísimamente. Por eso.

GABRIELA. ¿Él también?

TERESA. Sobre todo él.

GABRIELA. ¿Qué voy a hacer?

TERESA. ¿Qué tú no tienes ni el menor asomo de dignidad, Gabriela, o qué te pasa?

GABRIELA. No sé; ya no sé nada.

TERESA. ¿Ya no? Pues mira, siendo así, yo me lavo las manos. No sirves para nada. Yo que tú me pegaba un tiro.



GABRIELA. (*Patética.*) Sí...; tienes razón. (*Va hacia la salida.*) Eso será lo mejor. Adiós.

TERESA. ¡Oye no, espérate!

GABRIELA. (*Se vuelve, esperanzada.*) ¿Qué?

TERESA. Antes de que te mates, me tienes que contestar una pregunta.

GABRIELA. (*Decepcionada.*) ¡Ah!...

TERESA. Hace rato me preguntaste si Gumersindo no había venido aquí para nada... ¿Qué te dio la idea de que pudo haber venido?

GABRIELA. Él me lo dijo.

TERESA. (*Cauta.*) ¿Qué te dijo?

GABRIELA. Me dijo: "Yo no sé cómo pudo haberseme ocurrido dejar a Teresa por ti." ¡Fíjate!

TERESA. ¡El muy estúpido! ¡Menos mal que se dio cuenta...!

GABRIELA. (*A punto del llanto.*) Y cuando le pregunté que si pensaba volver contigo, me dijo que sí. ¡Fíjate!

TERESA. Espérate un poco antes de que te pongas a llorar. Dime una cosa: ¿que tu padre ya no te da dinero, Gabriela?

GABRIELA. (*Llanto incontinente.*) Ni un centavo, desde que se enteró. ¡Ni un centavo!...

TERESA. ¿Cuándo fue que se enteró?

GABRIELA. La semana pasada. ¡Te fallé, Teresa!; ¡no pude seguir manteniendo a Gumersindo y ahora se va a regresar contigo y te va a seguir haciendo la vida imposible! ¡Perdóname!... ¡Ahora sí ya me puedo ir a suicidar?

TERESA. (*Furiosa.*) ¡Ese Gumersindo es un...! ¡Pero qué se ha creído!; ¡Se cree que puede volver conmigo cuando se le dé la gana!; ¿Qué se cree que soy qué, o qué?! ¡Ay, yo a ése lo voy a matar, perdóname!

GABRIELA. Antes de matarlo, ¿no querías decirle que me suicidé? Y luego... ¡Ay, no, qué tonta!; te iba a decir que luego me contarás qué cara había puesto. Adiós. (*Da media vuelta.*)

TERESA. ¿A dónde vas?

GABRIELA. (*Autocompasiva.*) Al único lugar del que jamás se regresa...

TERESA. ¡Ay, que horror de cursilería!... Gabriela, ven acá.

GABRIELA. (*Se detiene, sin volverse.*) ¿Para qué?

TERESA. Una mujer tan tonta como tú, es capaz de ir a suicidarse de veras. Ven acá.

GABRIELA. (*Se da la vuelta.*) ¿Qué cosa?

TERESA. (*Le da trabajo decidirse a hablar.*) Mira, tú no eres una mala muchacha después de todo. Si no fueras tan tonta...

GABRIELA. Yo ya no sé qué soy.

TERESA. Si cuando menos hubieras sido capaz de aprender un poco de matemáticas...

GABRIELA. ¿Qué?

TERESA. ...Tendrías algo que te diferenciara de las gallinas...; ¡pero no, ni eso!

GABRIELA. ¿Tú crees que si yo hubiera aprendido un poco de matemáticas, Gumersindo...? (*Se detiene.*)

TERESA. (*Con resignación.*) Ay, es inútil contigo... Bueno, mira, sí; si hubieras aprendido un poco de matemáticas, Gumersindo. Lo que quieras. No te suicides. Ya.

GABRIELA. (*Volviendo a la vida.*) ¿Y... tú también?

TERESA. (*Comenzando a perder nuevamente la paciencia.*) Yo también, Gabriela; yo también.

TERESA *va a la grabadora y la echa a andar. Oímos un timbre de teléfono.*

TERESA. (*De cara a la grabadora.*) ¿Bueno?

LA VOZ DE HOMBRE. (*Sale de la grabadora, tono humilde.*) ¿Teresa?

TERESA. (*Vacilante.*) ¿Quién...?

LA VOZ DE HOMBRE. Soy yo... Gumersindo.

TERESA. (*Temblosa.*) ¿Qué quieres?

LA VOZ DE HOMBRE. ¿Podría hablar contigo?

TERESA. (*Tratando de dominar el miedo.*) ¿De qué quieres hablar conmigo? ¿Quieres el divorcio? Concedido.

LA VOZ DE HOMBRE. (*Después de una pausa.*) Te necesito.

TERESA. ¡Ahora sí, ¿verdad?!

LA VOZ DE HOMBRE. Te quiero. Nunca, realmente, he dejado de quererte. Algo pasó que...; tengo que explicarte, si me permites hablar contigo. Déjame hablar contigo, Teresa, por favor.

GABRIELA. Pregúntale si me volvería a querer si aprendo matemáticas.

TERESA. (*A la grabadora.*) Dice Gabriela que si la volverías a querer si aprende matemáticas.

LA VOZ DE HOMBRE. (*Desconcertada.*) ¿¿Qué?!

TERESA. (*A GABRIELA.*) Dice que sí. (*A la grabadora.*) Está bien, si quieres hablar conmigo ven esta noche; pero atente a las consecuencias. (*Apaga la grabadora y mira a GABRIELA.*)

GABRIELA. (*A punto de estallar de contento.*) Teresa, ¿me volverías a enseñar matemáticas?

TERESA. Sólo que te reconcilies con tu padre, porque voy a necesitar dinero.

GABRIELA. Me reconcilio; hago lo que sea.

TERESA. Ahora voy a cobrar el doble.

GABRIELA. (*Jubilosa.*) ¿Entonces sí?

TERESA. Bueno; pero nada más matemáticas. Y al primer bostezo, fuera. ¿De acuerdo?

GABRIELA. ¿Cuándo empezamos? ¿Mañana?

TERESA. Cuando me haya puesto de acuerdo con tu padre acerca de mis honorarios.

GABRIELA. ¿Qué contenta estoy, Teresa! ¿Qué contenta! (*Le da un gran beso en la mejilla.*) Hasta mañana. ¿A la hora de siempre?

TERESA. (*Lo piensa un poco.*) Sí; a la hora de siempre.

GABRIELA. (*Saliendo.*) ¿Qué contenta estoy! ¿Qué contenta!

TERESA *la mira irse. Pausa. Una ligera sonrisa le baila en los labios. Mueve la cabeza como diciendo: ¿qué se le va a hacer? Y de pronto se pone a cacarear. Ríe. Comienza a desanudarse la pañoleta que lleva en la cabeza, al tiempo que va saliendo por el lado por donde entró.*

TERESA. ¡Tengo que arreglarme! ¡Tengo que ponerme muy bella!

Y sale, dejando el escenario vacío.

FIN ◆

Dos poemas



EDUARDO CASAR

Vagancias

Vagar sin alejarme de tu boca.

Doblar el tajo y hacerlo inofensivo
entre la seda de la cámara lenta.

Hundir en la memoria de otra especie
a la especie animal que jadea cuando quiere
y cuando quiere logra complicarse la sangre.

Entretejer sinapsis del sonido a las cosas
y de todas las cosas a la nuca
y de la nuca a la luz y de vuelta al sonido,
pero ya más aprisa.

Dar marcha atrás
a las armas que guardan
los armarios.

Desdoblar el sentido
del centro que en un giro
se compacta
como si fueran dos
los que quisieran.

Hablar desde el martillo
y sus alfombras de agua.

Ahorcar la voz,
la piel y la figura,
en las ramas que salen
de nuestro propio cuerpo.

Erotic Photos

Ya me compré mi libro
que se llama
Early Erotic Photos,
del siglo XIX,
de los libros de Taschen.

En la portada viene
una dama muy joven (o su foto
en la cama
donde se la tomaron
para que ya se viera).

Se nota a simple vista
que la piel es continua,
que un seno se sostiene,
que el otro se condensa
(pesadamente lleno,
suavemente)
por eso de la ley
de gravedad.

Su piel y el mar de abajo de la piel
se movieron,
se secaron
y otra vez se movieron
(porque sólo con algo, porque sólo con agua
se lubrican los calcios y nace el movimiento)
sobre otro mar convexo y estero en el final
donde se recomienza.

La mujer mira al techo
y es hermosa
y es ausente (porque mira hacia adentro)
su forma de mirar.

Desde cuencas más amplias
que sus ojos
hoy me sigue mirando
y esperando
que mi esqueleto baje
a confundir mis huesos
con sus huesos.

De la imposibilidad de pecar en soledad

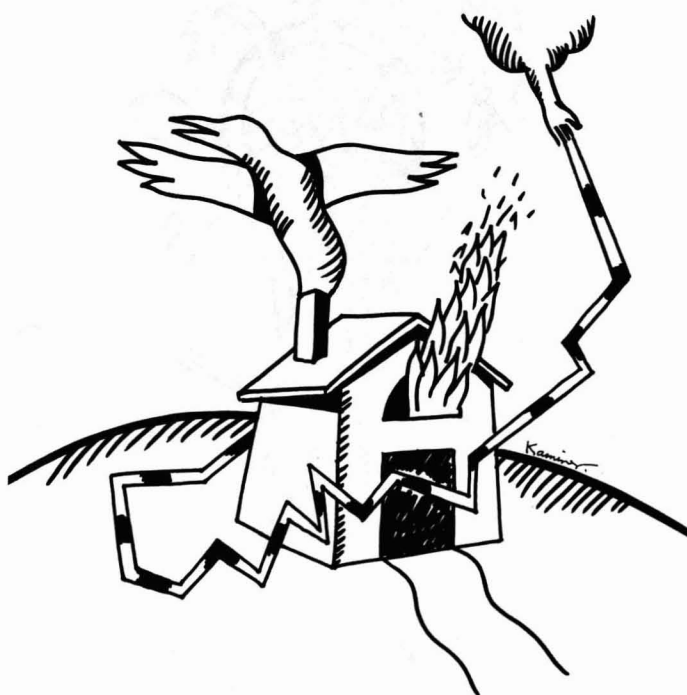
JUAN CARVAJAL

Si se está solo no es posible *pecar* contra nada ni nadie. El pecado no es sino —y ni más ni menos que— una forma de transgresión de los consensos colectivos fundados en las limitaciones, necesidades, convenciones, usos y costumbres y hasta en las apetencias de los *otros*. Sólo ese límite constituye el pecado, la moral que lo vuelve tal. Pecar es *faltar*, romper los esquemas de una norma. La moral es esa norma virtual y prácticamente engendradora de la noción de pecado y también la que lo vuelve el hecho deleitable por excelencia en el entramado de los disfrutes humanos. Gozamos aquello que realizamos destrozando las estructuras de permisibilidad *por encima de todo*. No sólo porque nos despierte un particular placer en sí realizar en un sentido físico determinado acto, por ejemplo culminar un enrevesado e inevitable incesto o ingerir tales y cuales sustancias para contemplar una puesta de sol, sino en tanto esas situaciones sean vividas por nosotros como situaciones de *excepción*. Nadie, excepto usted, lo cual es verdad, tiene entre sus garras y colmillos a tal y semejante hermana rompiendo al hacerlo esos específicos tabús restrictores y nadie —a lo sumo Turner— disfruta con tan intenso dramatismo u obscena e ilimitada espectacularidad tan tremendos ocasos; los cuales, claro está, son *ajenos* y podrían ser propiedad del mundo entero, excepto, inverosímilmente de usted, pero resulta que es usted quien más inverosímilmente aún los goza, *sobre y contra* el mundo, y a veces *contra natura*.

Porque si usted y su hermana —no se lo deseo, pero puede ocurrir—, están solos en una isla desierta —utopía en la que en estos tiempos ya nadie se solaza—, a los cinco minutos de estar solos nada puede ya ocurrir en el orden del pecado, aunque *todo* vaya y *deba* ocurrir en términos de lo que se quiera: elemental atracción, deseo y necesidad de disfrute, afecto o mero acatamiento a la ley de supervivencia genética, además de que será por esa vía que se convertirán en los míticos y reales padres de la humanidad. Serán Adán y Eva que, *naturalmente*, no pueden pecar. Biblias aparte.

Casi no es preciso demorarse en la pueril creencia de que un Dios omnipotente y bondadoso coloque a los dos únicos en

el universo —una isla desierta, el Paraíso, un cuarto— junto a una clave del conocer trascendente “que los hará como dioses” y les prohíba que *conozcan* (¿forniquen, gocen?) con riesgo de pecar y de *ofenderlo* por esa negra vía si lo hacen. ¿Para qué entonces montar semejante escenario, escribir semejante enrevesado, aburrido y a la postre vacuo libreto? Exaspera, y no sólo volterianamente, la idea de ese dios omnisapiente —que sería el único que sabría que así y asá iría a ocurrir, eso y cualquier cosa— y que se *molestara* cuando eso o cualquier cosa diseñada por Él aconteciera. No obstante, la validez de esta forma del mito ha funcionado vastamente en términos de moral judaica y eclesiástica, vale decir de Estado, lo que, atendiendo a la calidad de la mayoría de los humanos (otro error de lo Alto) no es poco servir y valer.



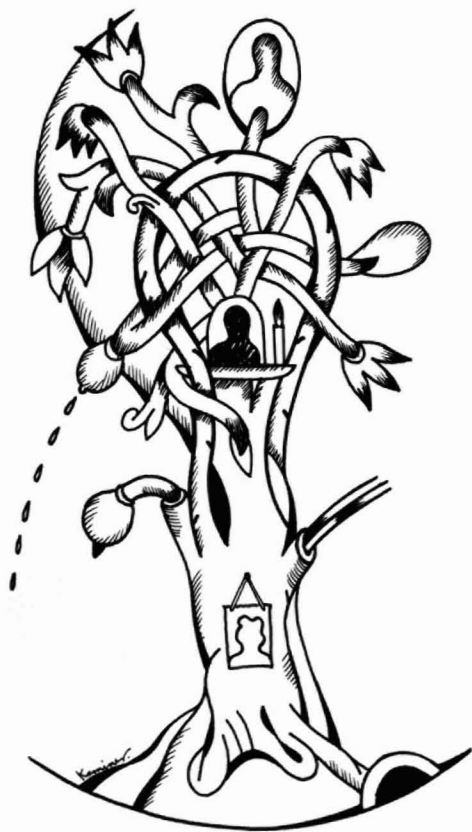
Pero ése es el aspecto sociológico de esta teología, el prevalente a través de la historia, sin embargo. El pecado, elaborado en tales términos por la teología cristiana, es definido por San Agustín como "lo dicho, hecho o deseado contra la ley eterna". Ahora bien, ¿existe esa ley? Cuando se dice, por ejemplo (Leibniz, *Teodicea*, p. 164) que "...Dios ordena la acción virtuosa y prohíbe el pecado", resulta casi automático —para una humana inteligencia— transponer las voces 'Dios' por 'ley', y 'pecado' por 'infracción' para que esos enunciados funcionen. En un sentido filosófico, el término 'pecado' no tiene prácticamente función alguna como no sea en una utilización irónica. El carácter inmutable de esa ley está vinculado al de la concepción de una divinidad eterna y por lo tal inamovible, dictadora de esas leyes que regían su universo; pero, después de Copérnico, que trastoca de manera impía los fundamentos radicales, científicos, del antiguo teísmo fundado en la centralidad de la tierra, descubrimiento que trae aparejado el de la muerte de Dios —para el cual es precisamente la inoperabilidad de la antigua correlación de polos o fuerzas cósmicas la que determina el moderno sentido o sinsentido (posmodernidad, muerte de la historia) de la nueva conductualidad— desde Copérnico, decíamos, tiene lugar la pérdida de eficacia de la voz 'pecado'. Antes de Nietzsche, Dostoyevski había cuestionado de formidable —y esclava— manera la caducidad de un dios, precisamente cristiano, que puede y debe ser rechazado desde el instante en que permite la aparición de una sola injusta lágrima en los ojos de un niño (el dolor en el corazón de la inocencia); recusación que lo (y nos) conducirá hasta uno de los más insignes lugares de la moral contemporánea: "Si Dios no existe, todo está per-

mitido." Las tremendas y liberadoras implicaciones de esta moral fueron, no obstante, proseguidas por muy pocos. Primeramente, en el tiempo filosófico y existencial por Nietzsche, en el que esa libertad alcanzó extremos dolorosos y de un intenso dramatismo intelectual; y en nuestros días por los lógicos simbólicos y matemáticos. En el interregno filosófico sólo pudo recordar a otro autor, propiamente contemporáneo y paradójicamente (en apariencia) disímil de los anteriores: William James (1842-1910) quien, en *El filósofo moral y la vida moral*, prodigiosamente nos dice:

Si nos fuera ofrecida la hipótesis de un mundo en el cual las utopías de Fourier, Bellamy y Morris, se realizaran y en el que millones de personas accedieran a la felicidad con la única condición de que alguna alma perdida, en un incierto lugar del mundo, tuviera que soportar una existencia de tormentos solitarios, qué clase de emoción que no fuera una muy determinada podría ser la que semejante situación nos haría sentir al instante —por más que un impulso surgiera en nosotros para frenar la felicidad así ofrecida—, cuán horrible cosa sería su disfrute si se aceptara deliberadamente tal oferta.

La noción de pecado, entonces, no pertenece al ámbito de la filosofía y por lo consiguiente tampoco al de la vida real —llámémosle así—; está cada vez más confinada al espacio en que se contraponen sin integrarse el Bien y el Mal. Oposición ilustre, ni duda cabe, pero que no implica dicotomía trascendente; se encuentra circunscrita al orden meramente operacional, en el sentido de la sola eficacia político-moral. Y si bien tenemos que aceptar que la mente humana no puede ir más allá de las nociones de bien y de mal en tanto nociones últimas del ser-en-el-tiempo encarnadas en las figuras de Dios y el Diablo, es cierto igualmente que el pecado ya no es un agente demoníaco en la dimensión teológica, sino una acepción formal de la literatura. Que por supuesto no es que sea poca cosa, pero sucede que incluso en este espacio está dejando de ser *activo*. Pecar, "ofender a Dios", esa hermosa metáfora, era el ingrediente esencial del deleite. Uno fornicaba con la mujer que misteriosamente *siempre* era del otro —marido, padre, hermano—; robaba bienes que siempre eran *ajenos*—claro está y para eso están las leyes—; mataba —bueno, pero es que no hubo más remedio—, y sentía remordimientos como Rulfo al escribir, se reconcomía, sufría como bestia grotesca, se confesaba, se arrepentía (formalmente), volvía a pecar y el delito *sabía* cada vez mejor, se acercaba a lo que llamamos una obra de arte y uno terminaba concentrando todo eso y escribía libros que se llamaban *El asesinato como una de las bellas artes*, que estaba en todas las bibliotecas de las buenas casas.

Sólo una doctrina judaica pudo engendrar la noción de pecado original entendida como corrupción *innata* de la naturaleza humana, haciendo derivar ésta, según el cristianismo, del pecado (pero con mil demonios, ¿cuál fue ese pecado? ¿Acaso fue, como dijo el filósofo, "el delito de haber nacido"? Coño, qué buena onda, Jesús mío, anótame entre tus seguidores), pecado cometido por Adán y Eva y transmitida —dicha corrupción— por venérea vía, ¿o intravenosa?, a todos sus descendientes, usted (el famoso yo)



especialmente incluido. Por supuesto resalta la sapiencial astucia policiaco-eclesiástica de semejante postulado: ningún hombre es perfecto, tu papá también, como tú, era un degenerado, de tu mamá mejor no hablar, y el mismo Da Vinci, Platón y Miguel Ángel, etcétera. Lo que resulta *antinaturales* convertir semejante aberración en símbolo religioso o ley genética, lo que sí supone rebajar el ámbito del ser y sus potencias. Ante el tremendo universo de empobrecedoras constricciones, se entiende de sobra la soberbia repulsa nietzscheana al cristianismo y a su moral engendradora de esclavos, o, si se tiene elán religioso, se comprende el impulso a adoptar doctrinas como el tao, el shintoísmo, el budismo o cualquiera de las ricas y profundas religiones de Oriente, tan alejadas de la barbárica aceptación de un ser corrompido *de origen*. Gracias, pero no, la corrupción también se gana. Uno adquiere, igual que las civilizaciones, el derecho a ser decadente, lo que en esencia es un hecho de cultura superior.

Social, la noción de pecado ha iniciado no obstante en hondos estratos de la psique colectiva e individual de Occidente y aledaños, y siendo como es cada hombre una triste o espléndida metáfora de la condición humana, resulta casi automático adoptar enseguida la certeza de que vivir —sobre todo en condiciones extremas— es un hecho que, o niega a los seres humanos o los confirma en su excepcionalidad, siempre transgresora. Esta insensata realidad, a la que cada uno colabora con su parte, nos puede dar, no bien adquirimos conciencia, la convicción de que vivir es una inevitable contribución al pecado único, al *delito de ser*. Ante esta intelección, resulta poderosamente atractiva la invocación que Cioran formula como utópico ideal: “¡No haber sido!”, frase que no deja de implicar una *Ur* vanidad.

De este modo, nuestra relación con el mundo deviene en una dialéctica de culpa y castigo que la Iglesia se encarga de mantener y el Estado de canalizar para sus fines, de tal manera que toda autoridad, aun la más corrupta, cumple en determinados momentos el papel de la Providencia, que nos puede castigar por *cualquier* crimen, puesto que ya incurrimos en la falta mayor al formar parte del todo social, un mundo sostenido por la iniquidad. Nos encierran, pero aprendemos, y al salir —si salimos— enseñamos a nuestros hijos las virtudes de la paciencia y la humildad. Pero la vida, como dicen los ingleses, es demasiado horrible para ser trágica, de manera que es preciso seguir, la farsa —que algunos llaman *maravilla*, o *show*— debe continuar y al avanzar sabemos (Orfeo o mujer de Lot) que nada en ese curso inaprensible de “las cosas que pasan” es pecado y menos aún pecado ontológicamente imperdonable; ni la sodomía, la pedofilia, el incesto, el robo, la traición o el uxoricidio son crímenes inamovibles en el espejo de lo eterno; que la única acción configuradora del delito es el volver hacia atrás la mirada en busca de una verdad inmutable, esa insidiosa tentación en forma de *recuerdo* que nos hace aferrarnos a un pasado yerto. La (falsa) memoria nos congela, petrifica, nos convierte en sal y nos hace perder la preciada sustancia del hoy.

Existe no obstante una ilustre noción correlativa a la de pecado, le acompaña a través del tiempo y explica más que ninguna otra su supervivencia: la noción de *mal*, que sí ha ocupado un lugar extenso en la tradición filosófica. Pero este término, correlacio-

nado con el de bien, se entiende y dirime en una contraposición análoga a la de ley y transgresión referidas al pecado. La Iglesia con la que hemos topado encadenó ambos términos, ‘mal’ y ‘pecado’, dentro de una conductualidad no siempre negativa en cuanto a los efectos sociales, pero igualmente irrelevante en términos filosóficos. Dentro de la historia, los estoicos entendían que la existencia de los *males* condiciona la de los *bienes*, de tal manera que sin ofensa no hay justicia, verdad sin mentira, y así. Crisipo, discípulo de Zenón, consideró que los llamados males no son verdaderamente tales, por cuanto son *necesarios* al orden y a la economía del universo. Por su parte, el estoico y emperador Marco Aurelio, en una brillante expresión de lo que es un arte de buen gobierno, llegaría a decir de manera impecable:

Se mutila y compromete la integridad del todo, cada vez que sacas una partícula cualquiera del orden y de la continuidad del universo... Y verdaderamente sacas, según tu poder, algo del universo cada vez que te arrepientes de lo ocurrido; en cierto sentido condenas a muerte al universo en su totalidad, en tu deseo, al hacerlo así. (*Soliloquios*, v, 8.)

Un siglo después, Plotino pensará que el mal no existe ni en Dios ni en los entes: “El mal no existe ni en el uno ni en los otros, ya que ambos son igualmente bien.” Aunque enseguida, lejos de mantener una coherente organicidad en su pensar, identificará el mal con la materia, ¿no es extraño? Hoy resulta hereje imaginar que la materia es un no-ser, ya que entendemos la luz como un *reconocimiento* de lo material, que subyace en las sombras; sólo a la luz de lo material podemos tolerar el concepto de vacío. La materia *mater* de las sombras, la luz *pater*. Los malignos persas habían sido advertidos por Zaratustra o Zoroastro que el ser está dividido en campos opuestos, dominados por dos principios antagónicos. A la divinidad (o bien) [*Ahura Mazda* u *Ormuz*] Zaratustra opuso una antividinidad (o mal) [*Ahrimán*]. Su doctrina evita la reducción del mal a la nada; el mal es real con los mismos títulos que el bien, y como tal tiene su propia causa antitética a la del bien. ¿Quién peca a la luz de quién cuando el pecado es *necesario* para restablecer el orden cósmico y su seguimiento? En el pensamiento contemporáneo, el mal se desliga del pecado, ya que se tiende a considerar al primero como un estricto *disvalor*, un algo no funcionante en las referencias al *valor* de la acción.

Pecar, entonces. ¿Cómo? Inventando lo anómalo dentro de toda ley y *seguir acatándola*, junto con un *seguir pecando*, hágase lo que se haga y se esté donde se esté. *Cómo*, será irrelevante, puesto que es *siempre*. Pecar sólo contra la gramática (que es Dios). Pensar y aun creer en Dios y organizar toda una estructura —comedia, templete dramaturgia, cultura— que lo *niegue* al tiempo exacto que se hace *crecer* la teoría de su existencia. Y saber que es así y en ese instante traicionarlo. *Rebajar* (incesantemente) su condición de Dios con nuestra acción y saber a la vez que la extendemos por indirecta y no proclamada manera. Por una opuesta vía. Y saber todo el tiempo que, infinitamente “se puede presuponer *la tendencia al mal* en todos los hombres, aun en el más excelente, *como objetivamente necesario*”. Esto lo dijo uno de los más significativos filósofos de la moral, el ático y estoico Emmanuel Kant. ♦

Leonora Carrington en sus ochenta años

ELENA URRUTIA

Pintora, escultora, escritora, artista que en París se une a los surrealistas al final de la década de los cuarenta, y que más tarde encuentra junto con Remedios Varo, Alice Rahon y Frida Kahlo un lugar prominente entre el grupo de surrealistas en México; espíritu creativo, libre y rebelde, Leonora Carrington llega a sus ochenta años en plena creatividad, con una sabiduría que va de la mano con el sentido del humor que la ha caracterizado desde siempre, y con una vitalidad que podría decirse de alguien de cuarenta años. Es, precisamente, cuando tenía alrededor de cuarenta que escribió *La trompetilla acústica*,¹ novela que exalta la amistad y narra la búsqueda del Santo Grial —o Santo Cáliz: vaso o plato místico que en los libros de caballería se supone haber servido para la institución del sacramento eucarístico— emprendida por la feminista inglesa de noventa y dos años Marion Leatherby, quien se encontraba en cautiverio en un castillo medieval español convertido en hospicio para ancianas. Tras una serie de aventuras, Marion y sus amigas triunfan sobre las fuerzas sociales que prefieren mantener a los ancianos escondidos y en silencio. Llama la atención la preocupación que expresa la autora por la vida y el poder de las ancianas, una preocupación que ha continuado con el transcurso de los años.

Cuando en una entrevista —que Leonora Carrington concede a Lourdes Andrade—² se habla del suicidio de Wolfgang Paalen, Leonora comenta: “Me desconcierta la falta de curiosidad que denota este acto ante el espectáculo de la vida. Finalmente, pasamos mucho más tiempo muertos que vivos, hay que apro-

vechar, ¿no crees?”: su genuina curiosidad y su humor son evidentes. Y cuando su interlocutora le confiesa tener un sentimiento de frustración al considerar que a la postre va a perderse “el final de la película”, Carrington responde que a su edad lo que empieza a preocuparle más bien es lo que hay después de la película; trata de entrever en medio de la oscuridad aquello que se percibe detrás de la pantalla.

“Ahora lo que me siento es más vieja y cada día que me despierto estoy contenta pero al mismo tiempo me extraño de estar viva y amanecer otra vez.”³ No sólo está contenta cada día que se despierta sino que está ávida de seguir aprendiendo cada vez más. “Uno puede seguir aprendiendo hasta yo no sé cuando.” “Ahora soy una mujer vieja” me dijo Leonora en el curso de una plática que sostuvimos en 1986.⁴ Señalaba entonces que el miedo y la vergüenza parecían ser los sentimientos dominantes entre las personas de edad, haciéndolas decir que nadie iba a quererlas porque ya estaban viejas... y, ¿cómo vivir sin cariño? Miedo y vergüenza porque la mente vieja cambia —la memoria nos falla—; repetimos las mismas cosas a las mismas personas. La vida es más difícil porque es difícil recordar tareas de la vida cotidiana. La artista añadía reflexiva: “Quizá nuestra mente mira más para adentro... ¿mira a la muerte?” Pero Leonora siempre ha mirado hacia adentro para extraer los personajes, las luces y las evocaciones que pueblan su universo de creación.

No obstante que en esa conversación confesaba que ya no puede por ejemplo ir al mer-

cado y cargar bolsas, que hay muchas cosas que son muy difíciles para ella, en 1994 exhibió setenta y ocho pinturas en el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey y en febrero de 1995 tuvo una retrospectiva en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México —con cincuenta y siete pinturas a las que se sumaron veintinueve obras gráficas (monotipos, litografías y aguafuertes), ocho esculturas en bronce (atrás quedaron sus esculturas en madera policromada y aquellas en cemento y alambre)—: obra gráfica y escultura recientes. En fin, hace muy poco tiempo, en enero de 1997, se clausuró su última exposición, inaugurada en el mes de noviembre de 1996, en la Galería de Arte Mexicano, esa misma galería que bajo la dirección de Inés Amor presentara en 1956 su primera exposición individual, y posteriormente volviera a tenerla como huésped en 1965 y 1978. Si bien es cierto que la última exposición abarcó un periodo que va de 1967 a la fecha, es preciso destacar que varias de las piezas que la integraron —de las treinta y seis expuestas— fueron realizadas entre 1991 y 1996, es decir, son obras absolutamente recientes.

Leonora Carrington, con su talento y sabiduría que heredó de siglos atrás, ha incursionado en terrenos de la creatividad no solamente detentados por los hombres, como son la pintura, la escultura, la obra gráfica o la escritura, sino, también, en aquellos más comúnmente relacionados con el quehacer femenino: la tapicería y la confección de muñecas, esta última actividad casi marginal. Para los tapices ha dibujado cartones que la familia Rosales —tejedores de Chiconcuac— reprodujo sacando un solo ejemplar de cada diseño. En cambio, para elaborar sus muñecas sólo ha necesitado, además de sus manos, aguja e hilo, telas, abalorios, cintas y material para rellenarlas: el cuerpo del peyote o una madeja de sus propios cabellos rescatada del cepillo para peinar.

¿De dónde procede la inspiración para confeccionar esas muñecas tan originales, tan distintas de cualquier otra y tan iguales, sin embargo, a las figuras de su obra plástica? Leonora no cree desde luego que tengan nada que ver con la maternidad —ni las muñecas ni todo lo que hace—,⁵ como pretendía aquella

¹ Leonora Carrington, *La trompetilla acústica*, traducción de Renato Rodríguez, Monte Ávila, Caracas, 1977.

² Lourdes Andrade, “Diálogo con una ‘musa’ renegada”, en *Vuelta*, año XX, núm. 232, marzo, 1996.

³ Angélica Abelleira, “Leonora Carrington con agua de jamaica”, entrevista para el suplemento del diario *La Jornada* el 22 de septiembre de 1993.

⁴ Elena Urrutia, “Leonora Carrington y sus muñecas”, en *Fem*, núm. 45, abril-mayo, 1986, pp. 40 y 41.

⁵ *Idem*.

psicóloga que no hace mucho le hablaba de la maternidad como algo que colma las aspiraciones de creatividad que la mujer puede tener. Su época más creativa, recuerda, es aquella en la que preparó una exposición en Nueva York, hace cerca de cuarenta años; aquella en que Gaby (Gabriel) tenía un año y Leonora esperaba el nacimiento de Pablo. Cuando se hizo la exposición se encontraba aquí en México, para dar a luz. Su única preocupación era que Gaby no se cayera y pegara en la cabeza, "y es que eso sí te quita la posibilidad de trabajar: la angustia, la preocupación, el miedo de que los hijos se enfermen, de que algo les pase".

Su necesidad o su deseo de hacer muñecas le viene de un lugar muy arcaico. Confiesa que no sabía bordar, y como tenía ganas de hacer un personaje bordado se puso a inventar, a ver cómo salía, y empezó a hacer una puntada que años después descubriría en un libro que es justamente la *crewel point* (puntada o punto de ovillo): "una puntada que hacían hace siglos los escandinavos o los celtas, ¡qué extraño!, de la época en que los normandos invadieron Inglaterra". Leonora me mostró una muñeca en proceso de confección cuya figura estaba ya delineada

en la tela previamente teñida con té y de la cual el bordado, una especie de rosetón de vivos colores minuciosamente labrado con el punto de ovillo, ocuparía el lugar del pecho, del corazón. Para la autora la muñeca es algo muy ligado al ser humano y probablemente a la mujer, y esto desde siempre. De niña hacía muñecas de barro y más tarde empezó a hacerlas de nuevo cerca de la época en que nació Gabriel, hace cuarenta años. Le hizo una sirena de terciopelo rojo con muchas bolas, ¡imitando escamas?

Carrington se pregunta si no será la muñeca algo como un cuerpo. Desde la más lejana antigüedad se suponía que el cuerpo sólido tenía algo así como un doble. En gaélico o céltico se decía que era el *fetch*, el que te busca o tu doble. En las mitologías celtas, germanas o sajonas, todo el mundo tiene un doble. "¿No te ha pasado en tus sueños que te sales de tu cuerpo, que te desdoblas? Esto es una realidad psíquica y yo creo que la muñeca está ligada con esto aunque no puedo ponerlo en un idioma racional, conocido." Tal vez la necesidad de hacer las muñecas surja del deseo de tener de bulto ese doble, y también, por qué no, como entretenimiento.

Si fuera como entretenimiento sería para pasar el tiempo, para ignorarlo —como quien ve televisión—. En inglés se dice matar el tiempo, y esto que yo hago no es para matarlo, la hechura de la muñeca se integra al tiempo, se integra de una manera que no puedo explicar. Guardo las muñecas, pienso que quizás un día las vaya a acabar porque nunca están terminadas.

Leonora lleva sus muñecas en proceso cuando viaja, cuando va en ferrocarril —de testa viajar en avión— rumbo al norte, y trabaja en ellas bordándolas en los cuartos de hotel de Laredo, Monterrey o Nueva York. Muchas veces se ha preguntado por qué las hace aunque sabe que no necesitan justificación. La sola respuesta que se le ocurre es llamar a esto *continuity*, continuidad, continuación, unión, enlace: piensa que estas muñecas tienen alguna conexión con los tapetes de los nómadas. Los beduinos los llevan consigo y cuando montan sus tiendas los ponen sobre la tierra, sobre el piso... Y de esta manera instalan su casa y su jardín, se sienten que son siempre ellos mismos, en casa, no importa cuán distantes estén de ella. ♦

La Gaceta

DEL FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

NUEVA ÉPOCA

NÚMERO 314

FEBRERO DE 1997

Colección Archivos

MARIO VARGAS LLOSA:

Entre el fuego y el amor

NICANOR VÉLEZ:

José Asunción Silva: Entre el modernismo y la modernidad

Poesía de:

ELSA CROSS ♦ CARLOS LÓPEZ BELTRÁN



A conciencia criolla

ADOLFO CASTAÑÓN

En *La prosa de Sigüenza y Góngora y la formación de la conciencia criolla mexicana*, Antonio Lorente desgrana en cuatro capítulos una introducción y una conclusión la obra del polígrafo novohispano. Lorente fija los textos, establece su génesis y cronología, contribuye a su fechación cuando ésta es incierta, dibuja y reconstruye el paisaje que circunda las obras del novohispano mexicano, reconstruye la historia de su recepción crítica y entrelinea en el ejercicio textual datos y rasgos para una biografía encaminando esas restituciones filológicas e históricas hacia una restitución de su sentido. Esa arqueología textual, ese inteligente oficio de piedad escribe una historia: la de la formación de la conciencia criolla mexicana, es decir, la instauración en la historia de una identidad comunitaria que al par que inicia su devenir traza los derroteros de su autoconocimiento. Una instauración que es también instrumentación —social, política, religiosa e histórica— no sabría desarrollarse sin tensiones y contradicciones, y uno de los méritos de la obra de Lorente —pues nuestro tomo es algo más que un libro— estriba en el desprendimiento que le permite observar y documentar la paradójica escala del patriotismo criollo que, de un lado, afirma lealtad a la Corona, a la Iglesia, sus dogmas y jerarquía, a la imparcialidad histórica y científica y, del otro, se ve impulsado a ensalzar a los antiguos reyes mexicanos, a encarecer la superioridad de la devoción y vida religiosa criolla, a realzar, en fin, la nobleza y dignidad de su *patria* —país, paisaje, pacto, ciudad, comunidad, familia— desde una perspectiva abiertamente providencialista y mesiánica que haría de la capital de la Nueva España un avatar de Roma, y de sus ciudadanos los hijos elegidos de una promisoría, prometida Ciudad-Estado. Don Carlos de Sigüenza y Góngora procede a esa edificación entonces subversiva con paso firme pero andar oblicuo, sin perder el norte de ese incipiente *ethos* (pero cuidando no vender crudamente su trama) a través de obras conmemorativas, ancillares o de ocasión, de textos históricos, hagiográficos o científicos donde, bajo la intención explícita, corre palpitante el subtexto de una conciencia criolla mexicana, de una educación nacional que con él aflora y germina. Cabe anotar en la

cuenta blanca, positiva de Lorente que su erudición europea y novohispana le permite calzar a Sigüenza y Góngora con solvencia y oportunidad y así, al par que restituye las claves e intenciones manifiestos, por ejemplo en *Theatro de virtudes políticas* o en *Alboroto y motín de los indios de México* (que es su simétrica inversión y la ironía sabría titular *Teatro de vicios políticos*) sabe tocar las claves armónicas del polémico discurso ahí entañado —ponerle a un virrey español como espejo de virtudes la visión moral de los reyes indios vencidos—. Tacto y tiento de Lorente que le permiten retratar la ambigüedad de esta figura —tanto más atractiva cuanto más ambigua—: a la vez letrado palaciego y encubierto propagandista, intelectual orgánico de un órgano embrionario e incipiente: la conciencia criolla mexicana, institución simbólica de otra institución, el cuerpo de familias y funcionarios nobles, criollos de origen español, encargados de ministrar la ley humana y divina en la flamante colonia. (¿Qué pervivirá de esa ambigüedad genética del abuelo de los albores en la clase intelectual y política, los choznos que lo heredan, se pregunta el ingenuo lector?) Don Carlos de Sigüenza y Góngora se va recortando así a la vez como un bajo más de la coral establecida y como el sutil solista portavoz de un coro, la figura heráldica para citar a Antonio Lorente Medina de

una red de criollos que constituía un grupo de presión que tamizaba y dirigía la cultura del virreinato: criollos son los censores; criollos los cateóricos (a menudo también censores) y criollos son los dueños de las imprentas en que estas obras aparecen... este grupo de presión cada vez más poderosos posibilitó el germen de lo que andando el tiempo sería la facción de criollos que consumarían la Independencia. (p. 118.)

El lector de Lorente identifica otro tema: al origen divino del poder de los reyes —motivo antimaquiavélico implícito en el acatamiento de la real autoridad católica— se añadirá el motivo de la predestinación divina en un país (México) que lleva el nombre de una ciudad (México) que se llama así en honor de la familia de sus antiguos fundadores (los reyes

mexicas). Desde luego, esa predestinación es de orden religioso y cultural pero ante todo de política índole —y lo que pone en el tablero es, ni más ni menos, el juego de la legitimidad, la justa causa, la justicia de la dominación—. A Lorente Medina no se le escapa la contradicción, el íntimo rifirrafe en que Sigüenza y Góngora se debate y, así, observa una escisión,

una dicotomía constante entre la exaltación del pasado prehispánico —siempre con vistas al engrandecimiento de su propia comunidad y el repudio del indio concreto y sometido con el que convive realmente y al que considera “naturalmente” vasallo del español que le trajo la luz del Evangelio. (p. 215.)

(Cabría preguntarse si esa contradicción manifiesta no es una condición inmanente, si el doble lenguaje no se da como la clave maestra del lenguaje de la legitimación.) El mérito de la exposición crítica de Lorente es así múltiple pero se concentra en la exactitud celosa, el vigilante y preciso arte de la memoria que le permite, por ejemplo, asentar como definitorio el carácter histórico de esa obra menor de circunstancias que el capricho de la posteridad ha sabido sobrestimar: *Los infortunios de Alonso Ramírez* —acaso la contribución más aparatosa y contundente de este libro—. Y si, como escribe Antonio Lorente Medina,

para Sigüenza la historia está constituida por las “acciones humanas ejemplares” y tiene como finalidad primordial relatar “el drama de los personajes ilustres” que, como instrumentos de la Providencia Divina, conducen a los pueblos al logro de sus ideales y los conforman con ellos (p. 136),

para el estudioso de las letras la historia del texto ha de pasar por “la crítica de las fuentes utilizadas cuando las consideren erróneas hasta el extremo de establecer un debate intelectual con ellas” (p. 114) y así estarán en situación de vencer o al menos acotar “la dimensión cuasi-mítica” que impregna a esa literatura de ambigüedad y posibilita una segunda lectura. *La prosa de Sigüenza y Góngora y la formación de la conciencia criolla mexicana* es un prólogo impecable a esa segunda interpretación y, en cierto modo, un adelanto de ella. ♦

Antonio Lorente: *La prosa de Sigüenza y Góngora y la formación de la conciencia criolla mexicana*, Universidad Nacional de Educación a Distancia/Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1996. 238 pp.

Entre los andamios de la poesía mexicana

JESÚS GÓMEZ MORÁN

Toda antología poética es siempre un espacio propicio para la crítica, la discusión y el análisis. Su función, parecida a la de las personalidades de renombre, consiste en exhibirse y exponerse a todos los cuestionamientos posibles. La arbitrariedad es su razón de ser. Como en todo muestrario, no están todos los que son, ni son todos los que están. Incluso, siguiendo este juego de palabras (por lo demás bastante significativo), los que no están, algún día estarán, y los que sí, nunca terminan de estar. Porque jamás como en la tarea del antologador se halla presente el factor de la incertidumbre al seleccionar no sólo nombres, sino también textos. En ambas instancias, invariablemente, se transita como en la casa del jabonero.

Consciente de tales contratiempos, José Eduardo Serrato asumió tamaña labor, a la que se suma una agravante más: antologar a diez poetas jóvenes de la década de los sesentas, lo cual resulta casi como caminar con pies de plomo en arenas movedizas. Por lo tanto, el riesgo debe ser doblemente valorado, pues siempre habrá menor margen para la censura en una antología sobre autores "consagrados"; en cambio, apostar por el futuro resulta en absoluto temerario y no cualquiera tiene los arrestos suficientes para hacerlo. Y, sumado a lo anterior, está también una virtud propia de las antologías trabajadas con ética profesional: el acercamiento a un número mayor de lectores de la literatura contemporánea. Siempre será positivo ganarle terreno a su favor en el campo editorial, pero ciertamente no todo lo que se publica merecería vencer la *border line* de lo inédito, atolladero del que nos libra la suspicacia y benevolencia del seleccionador. Y aún podemos agregar una consideración más: la de ver la luz en una editorial que también se arriesga publicando poesía (el género que menos retribuye, pecuniariamente hablando), y a cuyo fin los editores han puesto lo mejor de su experiencia, talento y cuidado en el oficio.

Dentro de lista que abarca esta antología, la balanza parece inclinarse hacia el lado de los cinco primeros poetas, al menos en cuanto a currículum y galardones se trata, y por eso nuestra revisión seguirá un sentido inverso al que

presenta el libro. Para abrir boca está Guadalupe García, quien, con "El infierno me pertenece", enarbolaba un acento cercano al tremendismo, entendible en cuanto a la autenticidad y urgencia que conlleva, poema que *per se* constituye una fervorosa arte poética: el justo sitio donde el referente de la realidad, el *pre-texto*, se vuelve texto.

Historia y música se reúnen en "Cinco notas de oboe para Antonieta", de Roberto Rico, poemario que secunda una fórmula desarrollada, entre otros, por Francisco Hernández (*De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*) y Mauricio Montiel (*Oscuras palabras para escuchar a Satie*), sólo que aquí la palabra se ha vuelto una cinta elástica, un detonante explosivo, que intenta indagar en todas las posibilidades de la expresión a través del hipérbaton ("Es allí siempre música el corcel"), el calam-

bur ("...avellanas. / Ave llana...") y el término sorpresivo (sapidez, salsedumbre). Pero es en lo que acompaña a estas acrobacias lingüísticas donde está la esencia, esa carga de aliento en que el silabeo (del oboe, claro) se transforma en luz.

En Silvia Eugenia Castillejo hay ráfagas tan destellantes que se abisman dentro del poema que aún no acaba y parece comenzar de nuevo. Chispazos que tras haber encandilado revelan sus costuras, si bien al cruzar de una línea a otra, el puente se ve iluminado precisamente por esos destellos. En cambio en Celina García la hilación se logra con base en una llaneza de la construcción versal, rayana en la prosa poética. La autora regresa así a la concepción de la poesía como convocante de la urgencia amorosa y del amado que, al igual que las jarchas, están en el origen de la literatura en lengua hispánica. Inundada de motivos marinos, en la poesía de Celina García se reproduce una atmósfera que tampoco es nueva dentro de la experiencia erótica, y que en abono a ello puede valorarse entonces a partir de su sinceridad.

Jorge Octavio Ocaranza también se sitúa en el mar pero con mayor firmeza, deseando dejar sus huellas marcadas en la arena, y con versos realmente sorprendentes como "el azar en tus ojos inquietos practica disección al misterio



de la noche", lo logra. La conjunción amorosa cantada por este poeta denota una minuciosidad que sólo puede concebirse dentro de un rito, y que a través de la amada transita y se trasmuta del ámbito del sueño al de la vigilia.

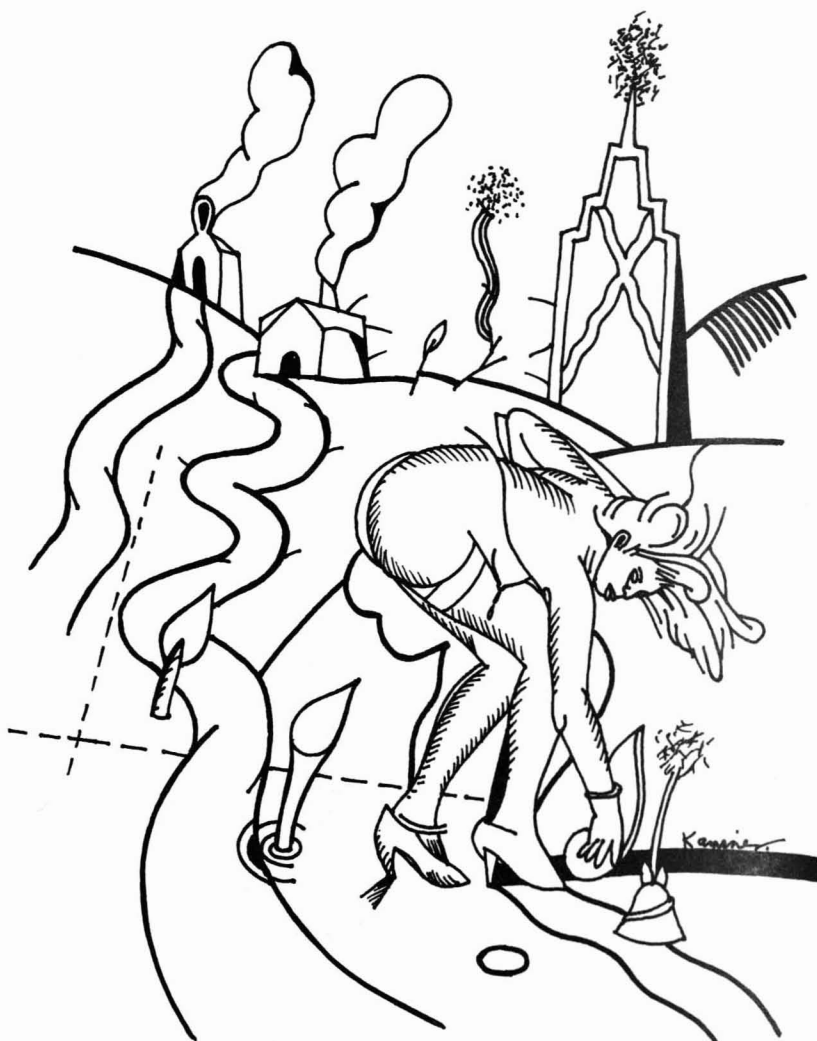
Evidenciado sin equívocos por él mismo, Julio Hubbard es un desinhibido deudor de Octavio Paz, tanto en sus poemas breves ("Del árbol" y "De la rama") como en el extenso "Presentes sucesiones", donde el fenómeno de la lectura se entremezcla con el erótico para hacerlo doblemente vital. El vigor de este poeta radica en su sentido filosófico: el transcurrir del tiempo, el divorcio en el seno del signo lingüístico y la angustia por la *incompletud* son los tópicos que reivindica. Poema notable por su aliento sostenido y la plasticidad de sus imágenes, las que, empero, se desdoran un poco por la aliteración y las rimas internas abusivas.

Es Ana Aridjis quien da el cambio de nota: por un lado, inunda de paisaje sus ojos. La tierra natal de Alí Chumacero es el punto de encuentro con una realidad externa que, al interiorizarse, hace transmigrar el pensamiento hacia el baúl de los recuerdos infantiles, como esa loca del pueblo que en ellos aparece, símbolo de una brisa marina que enciende la memoria; por el otro, acude a las deidades prehispánicas, retratando la imponente monumentalidad de la Coaticue (que, en opinión de Bonifaz Nuño —en *Imagen de Tlaloc*—, no es la Coaticue), con toda la fiera y vitalidad de este monolito, en una serie de cinco poemas que son un ejemplo de tallado con fineza.

Josué Ramírez, por su parte, emula a Sor Juana y con "Rumor de arena" emprende un viaje nocturno, un "Primero sueño" instalado en el ámbito de las urbes modernas donde el desprendimiento astral gana altura, no hacia las esferas celestes, sino hacia el ayer: "Paraíso (de la niñez) recobrado." Y el poema, en su completa circularidad, merece la audaz comparación con el de la monja jerónima, al menos como cuando Faetón procuró emularse con el astro solar.

En Ernesto Lumberras, además de algunos versos donde se vislumbran aproximaciones a la heterotonía, lo que más destaca son las estructuras poéticas, tan cercanas a las formas del soneto (endecasílabo, por supuesto) y el corrido, rejuvenecidas en la dirección con que son trabajadas. Y en los poemas en prosa, la temática paisajística (cfr. "El guardador de rebaños"), al referir especialmente las llanuras centrales del país, nos recuerda la repesantatividad que dentro de ella logró Manuel José Othón.

Finalmente, en Claudia Hernández del Valle Arizpe, el tópico del paisaje es tomado



un poco desde el punto de vista de la teología precortesiana, como lo apuntamos en Ana Aridjis, y un mucho a partir de una mirada descriptiva y atenta, emparentada con el bagaje semántico de Lumberras. Para muestra un ejemplo. En ambos poetas el acontecer del día adopta actitudes antropomorfas:

...Rumiante la siesta del rebaño, un azul recién pintado revienta su bostezo. oye su silencio de agua entre las manos, rompe el sol de la piedad "persiguiendo su sombra". (Lumberras.)

Camino al huerto, entre sonámbulo musgo, bajo su amplia bóveda se ahueca la luz en la palma de la mano; luego el perfecto agave en sombra de la hacienda, duerme sobre la tierra un largo bostezo de neblina. (Hernández del Valle Arizpe.)

Si bien en estos dos extractos hay coincidencia de términos, en el primero, apuntando directamente a su objetivo, se expone un ambiente que acompaña la acción, y en el segundo, con una conciencia lírica más sostenida, se

asume la descripción como esencia del acto, del mismo modo como un cuadro pictórico o fotográfico paraliza la acción de un momento específico.

En total diez voces que para variar lo único que tienen en común es la diversidad. Diez poetas que representan una década de quehacer literario, aunque no todos merezcan el "diez". No importa. Esta antología cumple a cabalidad su función: ser parcial dentro de una parcialidad mayor, que es la tradición poética mexicana; fungir como andamio en la construcción de un reconocimiento y una mirada apreciativa en torno a una obra tan fresca que sigue edificándose, y que para completarse deberá esperar otras ediciones de su tipo. Será el paso del tiempo el que mejor sitúe sus aciertos. Sólo el tiempo, pues a fin de cuentas es el único que puede constituir esa ideal "antología de antologías" que, con todo, a veces también comete sus pequeñas omisiones e injusticias. ♦

José Eduardo Serrato (introducción y selección):
10 poetas jóvenes de México, ALPE Ediciones, México,
1996. 98 pp.

Roger Bartra (Ciudad de México, 1942). Doctor en sociología por la Universidad de París-Sorbona. De 1989 a 1995 fue director del suplemento cultural *La Jornada Semanal*. Es investigador del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM y profesor de la ENAH. Se halla adscrito al Sistema Nacional de Investigadores. En 1996 recibió el Premio Universidad Nacional. Es autor de *Las redes imaginarias del poder político* (Océano), *El salvaje en el espejo* (ERA/UNAM), *La jaula de la melancolía* (Grijalbo) y *Estructura agraria y clases sociales en México* (ERA). Una primera versión del texto que publicamos fue leída en el seminario Political Culture in Mexico, en la Universidad de Chicago (abril, 1996). Partes de este ensayo se retoman en el libro *El salvaje artificial* (ERA/UNAM) de próxima aparición.

Marco Antonio Campos (Ciudad de México, 1949). Escritor. Dirigió la revista *Punto de Partida*. Actualmente es director del *Periódico de Poesía*. Autor de: libros de cuentos: *La desaparición de Fabricio Montesco* (Joaquín Mortiz) y *No pasará el invierno* (Joaquín Mortiz); poesía: *Muertos y disfraces* (INBA), *Una señal en la sepultura 1974-1977* (UNAM) y *Hojas de los años* (Premià); novela: *Que la carne es hierba* (Joaquín Mortiz) y *En recuerdo de Netzahualcōyotl* (Diana); entrevista: *Literatura en voz alta* (UAM), entre otros libros. La editorial El Tucán de Virginia publicará próximamente su *Poesía reunida*.

Juan Carvajal. Véanse los números 531, 542 y 548. En 1996 obtuvo el Premio Internacional de Cuento La Guadalupeña por "Uno de la tripulación", y se tradujo al alemán su libro *Arte prehispánico* (Fundación Cultural Televisa). Su poemario más reciente es *Subordinaciones* (UNAM).

Eduardo Casar (Ciudad de México, 1952). Licenciado en lengua y literatura hispánicas por la UNAM. Es profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de nuestra casa de estudios y

de la Escuela de Escritores de la Sociedad General de Escritores Mexicanos (SOGEM). Ha publicado los poemarios *Casertías* (UNAM) y *Mar privado* (CNCA), entre otros, y la novela *Amaneceres del Husar* (Alfaguara).

Adolfo Castañón. Colaboró en los números 511, 531, 542 y 551.

Alberto Dallal. Director de la revista *Universidad de México*. Su más reciente colaboración, como traductor, aparece en el número 551.

Gerardo Deniz. En los números 528-529 y 544 aparecen colaboraciones suyas. Sus libros más recientes son *Tón y son* (CNCA) y *Letritus* (Ditoria).

Didier Desbrugeres (Chamalieres, Francia, 1960). Realizó estudios técnicos en ingeniería de la computación, actividad que combina actualmente con la profesión de escritor. Es autor de tres novelas inéditas; su primer libro de cuentos, titulado *Danton, Marat, Le Couvreur et Andre D.*, será publicado próximamente en Francia.

Sergio Fernández. Colaboraciones suyas aparecen en los números 510, 539 y 540. Su libro más reciente es *La mirada. Ocios de un escritor* (CNCA).

Jesús Gómez Morán. Colaboró en los números 540 y 543.

Saúl Kaminer. Una ilustración suya aparece en el número 550. Su exposición individual más reciente se llevó a cabo en la Galería Claude Lemond (París, diciembre, 1996).

Jorge Llorente-Bousquets. En los números 511, extraordinario de 1994 y 532 aparecen colaboraciones suyas. Es autor de *Taxonomía biológica* (FCE), *Biogeografías filogenéticas* (UNAM) y *La búsqueda del método natural* (FCE), entre otros libros.

Héctor Mendoza. Véase el número 512-513. En 1994 obtuvo el Premio Nacional de Ciencias y Artes. *Juicio suspendido*, *La amistad castigada* y *Creator principium* son sus más recientes puestas en escena. Es autor de *Secretos de familia* (Ediciones El Milagro), *A buen fin* (Caen Editores) y *Teatro para la escena* (Ediciones El Milagro), entre otros libros.

Carlos Monsiváis. Sus colaboraciones más recientes aparecen en los números 510 y 534-535. En 1996 reeditó *El nuevo catecismo para indios remisos* (ERA).

Nelson Papavero. Colaboraciones suyas aparecen en el número extraordinario de 1994 y en el 532. Es autor de *Historia de la biología comparada* (UNAM), *Principia taxonómica* (UNAM) y *History of dipterology* (Junk), entre otros libros.

Dante Martins Teixeira (Minas Gerais, Barbacena, Brasil, 1960). Maestro en ciencias (zoología) por la Universidad Federal de Río de Janeiro. Actualmente es investigador del Museo Nacional de esa misma universidad. Especialista en ornitología neotropical e historia de la zoología durante el periodo del Brasil holandés. Es autor de *Zoología del Brasil holandés* (Index) y *Theatrum rerum naturalium brasiliae* (Index).

Juan Tovar. En el número extraordinario de 1993 aparece una colaboración suya. En 1993 se estrenó la segunda versión de la puesta en escena de su obra *Las adoraciones*, y en 1994 se presentó *The Crossroads* (versión inglesa de *Los encuentros*) en Nueva York. Se halla adscrito al Sistema Nacional de Creadores y durante 1996 su proyecto dramático *El Trato*, en el cual colaboró con Joe Martin, recibió el Apoyo del Fideicomiso para la Cultura México/ Estados Unidos. Su novela más reciente es *Lo que tengas de mí* (Joaquín Mortiz).

Elena Urrutia. Colaboró en el número 550.

LIBROS UNAM

Biblioteca de Letras

La Biblioteca de Letras se compone de ensayos sobre autores y temas de literatura de la lengua española, antologías, ediciones críticas, epistolarios, novelas y colecciones de poemas.

Gracias a su línea de trabajo responde a las necesidades críticas del pensamiento universitario y apoya a la investigación y a los planes de estudio de nivel superior.

Algunos de los autores incluidos son: Jorge Cuesta, Jorge Luis Borges, Juan Rulfo, Julio Cortázar, con antologías y títulos como: *Sonetos*, *En religiosos incendios*, *Casertías*, *El espejo erizado: la poesía de Gonzalo Rojas*, *El discurso crítico de Cervantes en "El cautivo"*.



Informes y ventas
Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial
Av. del IMAN Núm. 5, Ciudad Universitaria
C.P. 04510, México, D.F.
Tel. 622 65 81, Tel. y Fax 665 27 78
WWW: <http://bibliounam.unam.mx/libros>
E-mail: libros@bibliounam.unam.mx



PRIMAVERA

DE PRECIOS BAJOS

EN TIENDA UNAM, NO
TE OFRECEMOS GRANDES OFERTAS
NI GRANDES DESCUENTOS, NI

SIQUIERA REMATAMOS
NUESTROS ARTÍCULOS.
PORQUE NUESTROS
PRECIOS
SON SIEMPRE BAJOS



CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

**RADIO
EDUCACIÓN**
XEEP, 1060 KHZ.



- EL CAFETERO SOLITARIO
Sábado, 12:00 hrs.
- PIEL DE ASFALTO
Sábado, 23:00 hrs.
- COHETONES Y PLATILLAZOS
Sábado, 11:00 hrs.
- ARRIBA EL NORTE
Domingo, 11:00 hrs.
- ASÍ SON TODAS
Miércoles, 21:30 hrs.
- EL CHAHUIZTLE
Domingo, 7:30 hrs.

**CULTURA
EN
IG
TODOS
LOS
NIVELES**



CULTURA CON IMAGINACIÓN

Descubra
el espectáculo
de la
imaginación

SU IMAGEN PUEDE CAMBIAR
Canal 22
La cultura también se ve

Consulte nuestra programación
marque Notitel sin costo 224 18 08



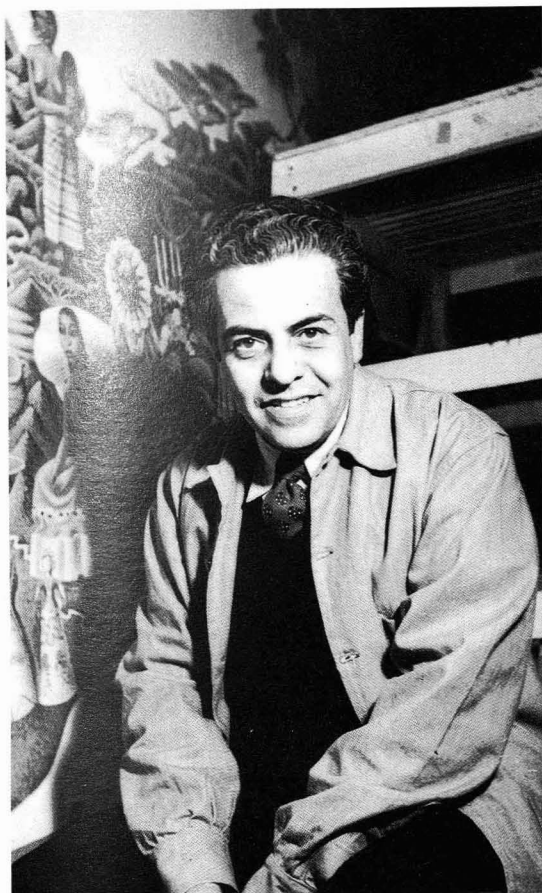


Rufino Tamayo

EL ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN

alberga en sus ricos acervos
seis millones de imágenes

Archivo fotográfico
Hermanos Mayo,
clasificación pintores



Manuel Covarrubias

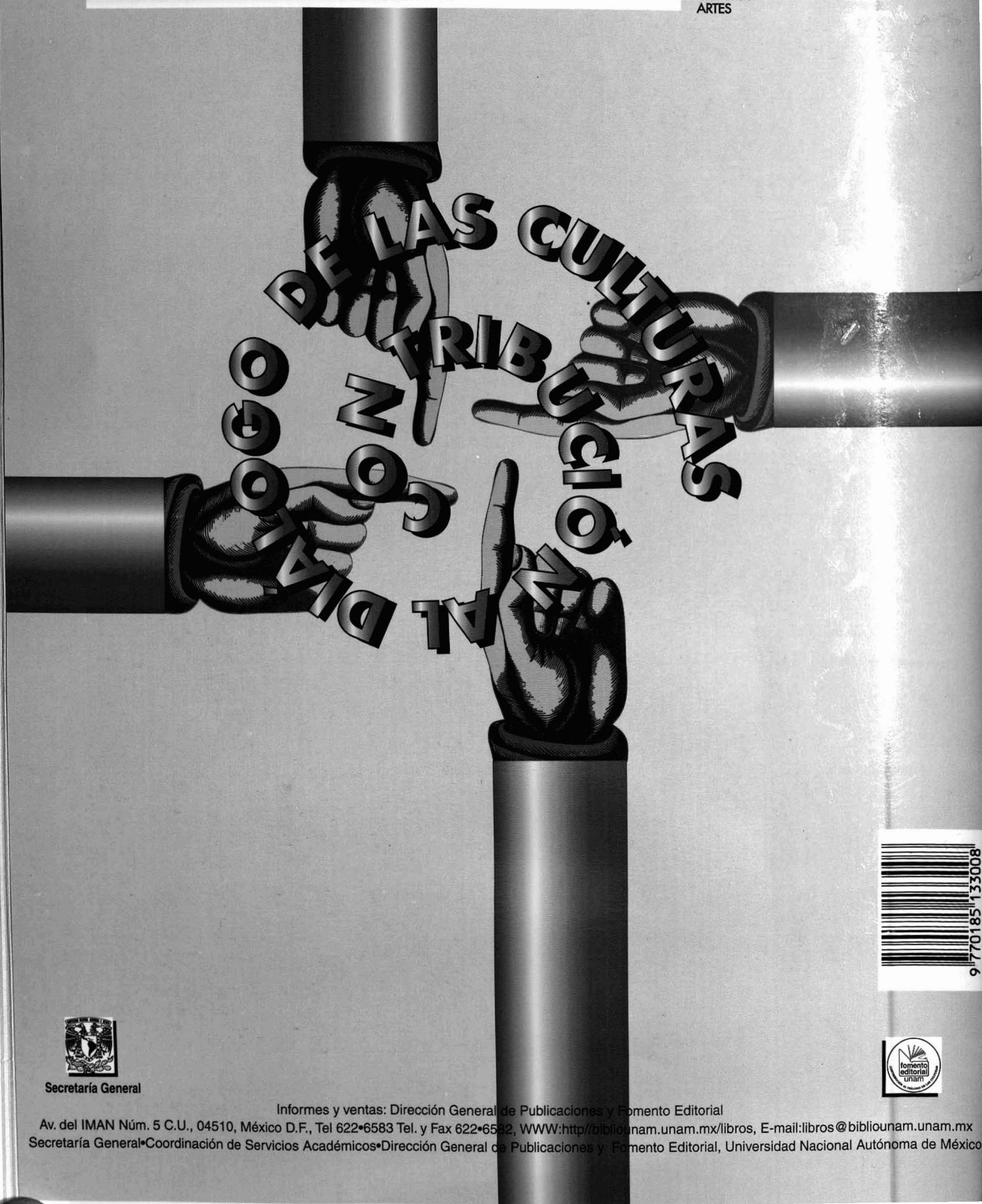
Eduardo Molina 155, Col. Penitenciaría Ampliación, 15350,
México, D. F.



David Alfaro Siqueiros

LIBROS UNAM

CIENCIAS APLICADAS
CIENCIAS SOCIALES
CIENCIAS PURAS
OBRAS GENERALES
PSICOLOGÍA
LITERATURA
LENGUAJE
FILOSOFÍA
HISTORIA
ARTES



Secretaría General



Informes y ventas: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial
Av. del IMAN Núm. 5 C.U., 04510, México D.F., Tel 622•6583 Tel. y Fax 622•6582, WWW:<http://bibliounam.unam.mx/libros>, E-mail:libros@bibliounam.unam.mx
Secretaría General•Coordinación de Servicios Académicos•Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, Universidad Nacional Autónoma de México