

UNIVERSIDAD DE MÉXICO

NUEVA ÉPOCA REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Número 608, FEBRERO 2002



FOLIOS

- ADOLFO CASTAÑÓN • JUAN GARCÍA PONCE
- ENRIQUE FLORES • JAIME LABASTIDA
- ÁNGEL MIQUEL • entrevista con Eliseo Alberto

Gaceta en línea: www.gaceta.unam.mx

Llévame contigo tan lejos
que, en el camino, olvide
las palabras.

Llévame contigo tan cerca
que, sin camino, no tenga
palabras.

Xavier Villaurrutia

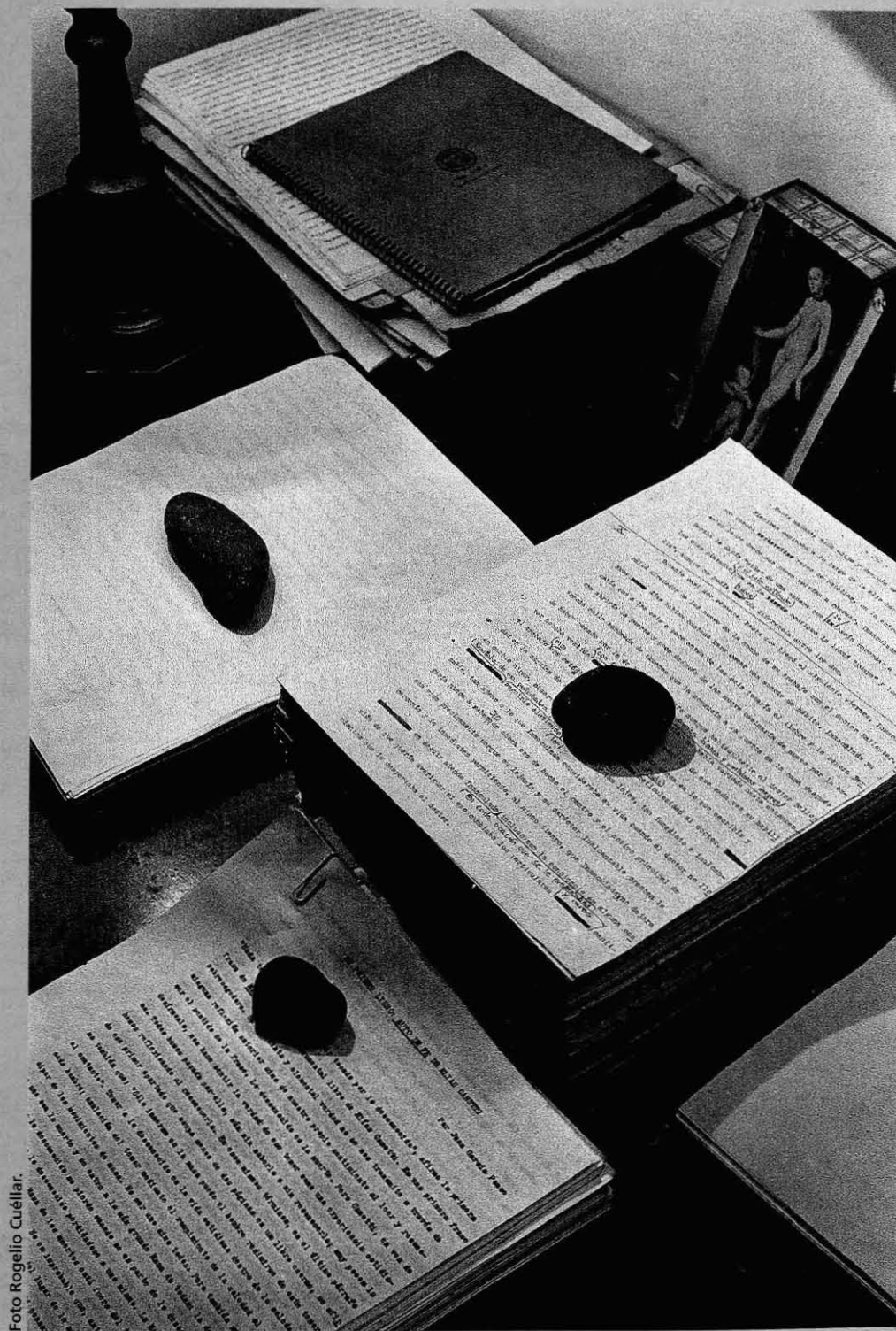


Foto Rogelio Cuéllar.

Y BITÁCORAS

UNIVERSIDAD DE MÉXICO

NUEVA ÉPOCA REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. Juan Ramón de la Fuente
Rector

Dra. Olga Elizabeth Hansberg
Coordinadora de Humanidades

Revista Universidad de México

Director
Ricardo Pérez Montfort

Consejo Editorial
Roger Bartra
Rodrigo Díaz Cruz
Juan Pedro Laclette
Clara E. Lida
Linda Manzanilla
Carlos Pereda
Vicente Quirarte

Coordinador Editorial
Horacio Ortiz

Editores
Javier Bañuelos
Isaac García

Publicidad y relaciones públicas
Rocío Fuentes Vargas
Margarita Pinto

Administración
Mario Pérez Fernández

Diseño y producción editorial
Agustín Estrada

Asistente de diseño y formación
Araceli Limón

Iconografía
Francisco Montellano

Oficinas de la revista: Los Ángeles 1932, número 11,
Colonia Olímpica, CP 04710. Del. Coyoacán, México, DF.
Apartado Postal 70288, CP 04510, México, DF.
Teléfonos: 5606-1391, 5606-6936 y Fax 5606-6936.
Correspondencia de Segunda Clase.
Registro psc Núm. 061 1286. Características 2286611212.
Impresión: Artes Gráficas Panorama S.A. de C.V.
Distribución: Revista *Universidad de México*.
Precio del ejemplar: \$35.00 Suscripción anual: \$350.00
(US\$90.00 en el extranjero). Ejemplar de número atrasado: \$40.00
Revista mensual. Tiraje de tres mil ejemplares.

Portada: ilustración de Claudia de Teresa

Las imágenes usadas en este número que acompañan a las secciones fueron tomadas del libro *The book of signs*, Dover.

*Capto la señal de mano
que hay una libertad del
impreciso y flotante:
las formas de su objeto
como el agua a la
del cristal ondulante.*



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>

LA REFLEXIÓN Y LAS IDEAS

Alrededor de Orígenes: 5
Cintio Vitier y Fina García Marruz
Adolfo Castañón

En busca del canon perdido 15
(en la literatura de México y Sinaloa)
Jaime Labastida

La otra palabra de Contemporáneos 27
Enrique Flores

Orígenes de la narrativa cinematográfica 35
Ángel Miquel

TIPOS E IMPRESIONES

Tres poemas fieles 41
Francisco Segovia

Sol de mediodía 43
Crónica
Carlos Martínez Assad

La flecha y el venado 49
Fragmento de novela
David Martín del Campo

ORDEN Y CAOS

Las humanidades
La mirada del gato. 53
Literatura y erotismo en Juan García Ponce
Raquel Serur

Al margen
Los clásicos en la calle 56
Leonardo Martínez Carrizales

Aeropuerto
Jóvenes promesas 57
Sergio González Rodríguez

CARTA DEL EXTERIOR
Lolita.com 59
Edgardo Bermejo Mora

LAS ARTES Y LOS OFICIOS

Encuentros con Alfonso Muñoz
Carlos Navarrete

PERFILES

Variaciones y fugas
61 **Sonidos de Babel**
La música del mundo
Sergio Monsalvo C.

62 **Kurt Cobain o el dolor del canto**
José Elorza

63 **Dumb**
Kurt Cobain

Miradas
64 **MUCA Roma, otro espacio para el arte contemporáneo**
Jorge Reynoso

Danzas
65 **Cuerpo, espacio, movimiento: Medellín 2001**
Alberto Dallal

Tiempos gráficos
68 **Pruebas de rodillo**
Juan García Ponce

Puntos y comas
70 **Entrevista con Eliseo Alberto**
Javier Bañuelos

Notas a pie
74 **Definición de la cultura.**
A propósito de un libro de Bolívar Echeverría
Roger Bartra

Umbrales
76 **El "cambio" y la ciencia**
Ruy Pérez Tamayo

SENDEROS

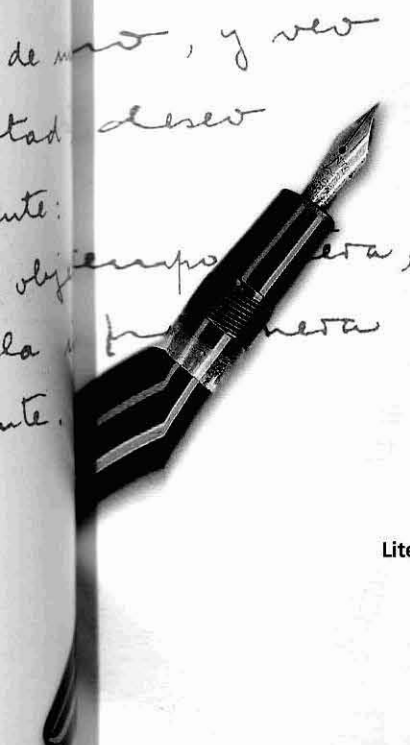
Capilaridades
79 **El observatorio meteorológico del Colegio de Geografía**
Juan Carlos Gómez y Francisco Hernández

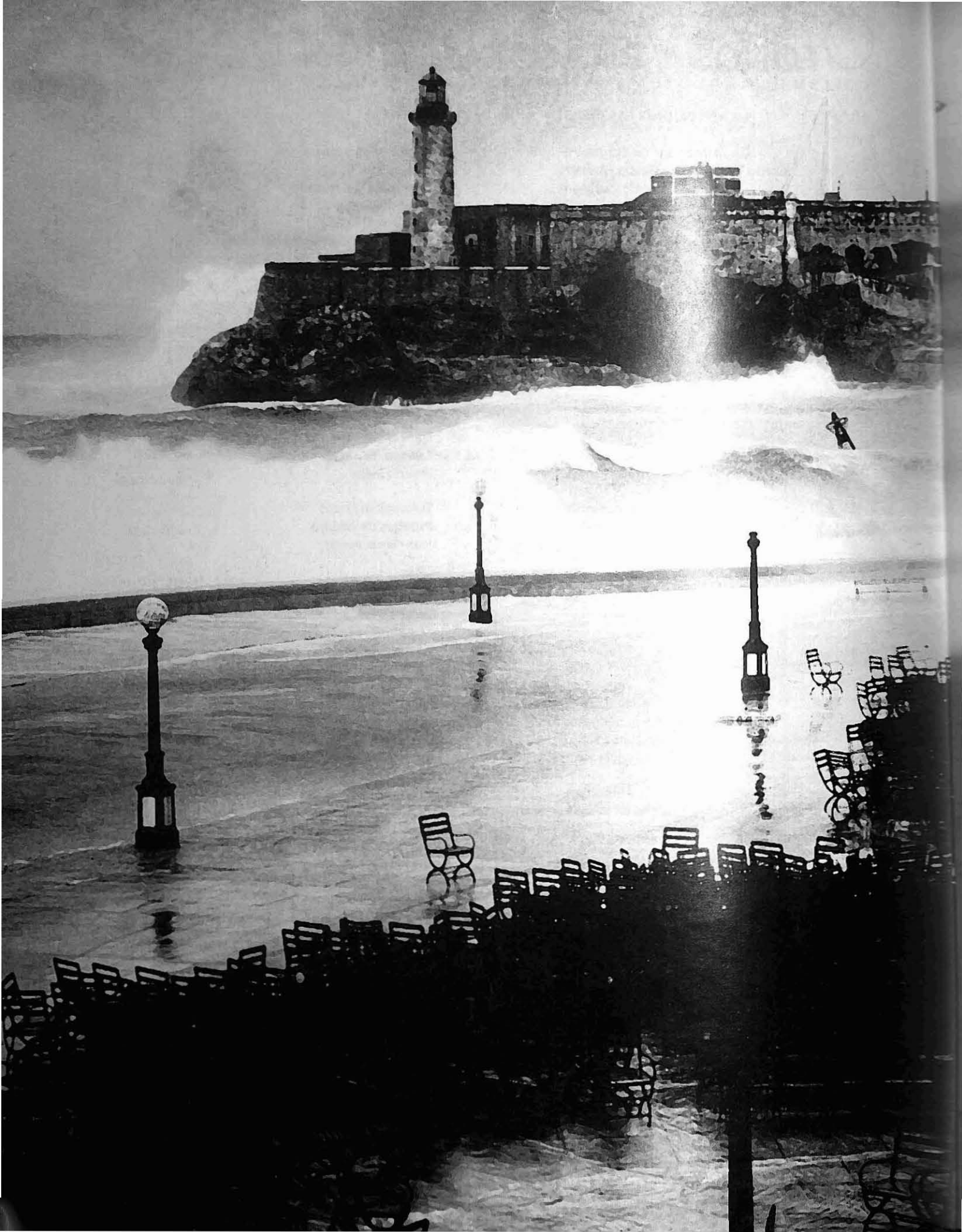
Los expedientes secretos
81 **Cuatro libros fundamentales**
Baltasar Dromundo

Contertulios y colegas
84 **María de Jesús Ortega León**

LA FOTO
85 **Paul Gauguin**

86 **El lector**





ALREDEDOR DE *ORÍGENES*: CINTIO VITIER Y FINA GARCÍA MARRUZ

Adolfo Castañón*

Orígenes –la revista publicada en Cuba por José Lezama Lima y José Rodríguez Feo entre 1944 y 1956 y reeditada por Ediciones Turner de Madrid y El Equilibrista en México, con introducción de Marcelo Uribe– es uno de esos archipiélagos paradójicos donde conviven y se fusionan la claustrofilia y la claustrofobia, soledad y comunión, aislamiento y universalidad a través de los puentes que va tendiendo el imán de la conversación. *Orígenes* es la expresión pública de la *Cuba secreta* que diría María Zambrano al reseñar la antología *Diez poetas cubanos* preparada por Cintio Vitier. *Orígenes* es, como *Sur*, como *Contemporáneos*, como *Vuelta*, una máquina de guerra delirante armada contra un medio mezquino donde la literatura no ha lugar, una máquina de auto-alumbramiento de la inteligencia secreta. Su príncipe magnético es José Lezama Lima quien con la ayuda y mecenazgo de José Rodríguez Feo logra tejer la trama de un encuentro colectivo, la tela de una conversación en la que participan Cintio Vitier, Fina García Marruz, Eliseo Diego, Gastón Baquero, Ángel Gaztelu, Octavio Smith, Julián Orbón, entre otros. Algo había de jubiloso y desafiante en aquel archipiélago elocuente convencido del carácter fértil y creador de una marginalidad y una excentricidad asumidas a la vez con pasión mesiánica y despreocupación lúdica. Con profundidad ética y estética. El editorial con que se abre el número inaugural de la revista expresa un horizonte a la vez generoso y selectivo, libre y abierto pero comprometido con las semillas –las ideas y los frutos: las obras artísticas y poéticas– de la libertad:

No interesa a *Orígenes* formular un programa, sino ir lanzando las flechas de su propia estela. Como no cambiamos con las estaciones, no tenemos que justificar en extensos alegatos una piel de camaleón. No nos interesan superficiales mutaciones, sino ir subrayando la toma de posesión del ser. Queremos situarnos cerca de aquellas fuerzas de creación, de todo fuerte nacimiento, donde hay que ir a buscar la pureza o impureza, la cualidad o descalificación de todo arte. Toda obra ofrecida dentro del tipo humanista de cultura, o es una creación en la que el hombre muestra su tensión, su fiebre, sus momentos más vigilados y valiosos, o es por el contrario, una manifestación banal de decorativa simpleza. Nos interesan fundamentalmente aquellos momentos de

* Ensayista, crítico y poeta. Su libro más reciente es *Había una voz* (poesía), Universidad Veracruzana, 2000

creación en los que el germen se convierte en criatura y lo desconocido va siendo poseído en la medida en que esto es posible y en que no engendra una desdichada arrogancia.

El respeto que merece el hombre afanoso de acercarse a esa creación, cuya obra tiene que desenvolverse dentro de una ganada libertad, engendrando en consecuencia la justicia que nos interesa, que consiste en dividir a los hombres en creadores y trabajadores, o, por el contrario, en arribistas y perezosos. La libertad consiste para nosotros en el respeto absoluto que merece el trabajo por la creación, para expresarse en la forma más conveniente a su temperamento, a sus deseos o a su frustración, ya partiendo de su yo más oscuro, de su reacción o acción ante las solicitudes del mundo exterior, siempre que se manifieste dentro de la tradición humanista, y la libertad que se deriva de esa tradición que ha sido el orgullo y la apetencia del americano.

Sabemos que cualquier dualismo que nos lleve a poner la vida por encima de la cultura, o los valores de la cultura privados de oxígeno vital, es ridículamente nociva, sólo es posible la alusión a ese dualismo en etapas de decadencia. En épocas de plenitud, la cultura, dentro de la tradición humanista, actúa con todos sus sentidos, tentando, incorporando el mundo a su propia sustancia. Cuando la vida tiene primacía sobre la cultura, dualismo sólo permitido por ingenuos o malintencionados, es que se tiene de ésta un concepto decorativo. Cuando la cultura actúa desvinculada de sus raíces es pobre cosa torcida y maloliente. *In hoc nescio primun, nescio deinde*. En estas cosas no hay primero, no hay después. Que siendo ambas, vida y cultura, una sola y misma cosa, no hay por qué separarlas y hablar de ridículas primacías. Un filólogo ha observado que *Don Quijote* y *La Dorotea*, son consecuencia de vivir la literatura o de literaturizar la vida. En las fundamentales cosas que nos interesan todo dualismo es superficial, todo apartarse de lo primigenio —que no tolera dualismo o primacías— obra de falacia o de apresurados inconscientes.

En música, pintura y poesía, se han alcanzado entre nosotros ya algunas claridades. Para ello era necesario desbrozar los obstáculos que venían demorando nuestro arte. Ya están dicho-



Comida de los miembros de Orígenes del poeta Eliseo Diego.



samente lejanos los tiempos en que se hablaba de arte puro o inmanente, y de un arte doctrinal, que soportaba una tesis, sumergido en un desarrollo que partiendo de una simplista causalidad se contentaba con un final esperado, impuesto y sobreentendido. Si el artista necesita de una cabal libertad para su expresión, su justificación será el rendimiento de esa misma libertad en forma cualitativa. Los frutos de esa libertad serán saludables o cenicientos por la calidad de sus jugos nutricios, escogidos con esa exquisita libertad que señala el árbol bien plantado y suelto frente al cielo. Su pureza estará, repetimos, en la absorción depurada de sus raíces, en lo esencial de su desnudez, o en la plenitud que día a día logre diseñar, nunca en las manifestaciones externas o ruidosas movidas por manos que pueden ser estériles, aunque se agiten en el orbe de una extrema locuacidad.

Cualquiera que sea la actitud que se adopte para valorar el fenómeno artístico, sabemos hoy que nos encontramos ante la dilatada vastedad de un mundo cuantitativo sucesivo, donde las revoluciones y los peces impresionistas, las glorificaciones y la lepra, las más herméticas formas de la clausura y las más dionisiacas descargas populares, ofrecen una violenta riqueza sucesiva que es necesario reducir, en la dolorosa reducción del yo a la nada y de ésta a un nacimiento. Frente a ese mundo de violentos ofrecimientos, el hombre muestra su fiera selección, las cosas de las que ha querido hacerse acompañar hasta el final. Las demás modas, inútilmente disfrazadas de modo, de métodos, cultivan un fragmento o un deseo, teniendo la desventura al habitar con tristeza sus porciúnculas, de mostrar un inmenso orgullo, procurando aislar, con un terrorismo retórico, a los que buscan sin encontrar y encuentran sin buscar.

Sabemos ya hoy que las esenciales cosas que nos mueven parten del hombre; surgen de él y después de trazar sus inquietantes aventuras, pueden regresar, tornándolo altivo o humillado, pero dejando su conciencia, sus incorporaciones y las diversas formas de su nutrición, mereciendo un respeto en directa relación con una libertad que estamos dispuestos a defender y justificar la salud de sus frutos.¹

Los editores

1 Revista *Orígenes*, La Habana, Cuba, Año 1, Núm. 1, 1944, pp.7-9.

La toma de posesión del ser es una tarea donde se cruza lo individual y lo colectivo, el cuerpo y la ciudad, y hay en ella un imperativo que remite a "la absorción depurada de sus raíces". Está en juego, desde luego, un clasicismo, la búsqueda de una elevada norma de vida artística y de pensamiento crítico en la que la alegría, el placer, el júbilo luminoso son rasgos esenciales (uno de los artículos clave del número uno es el de Aníbal Rodríguez: "Notas para una fundamentación de la alegría"). La poesía y la fábula, el pensamiento crítico y la contemplación intelectual pero también el sistema todo de las bellas artes que diría Alain: la pintura, la música, la escultura, la arquitectura, el cine. Ni la poesía ni los poetas están solos y prueba de ello son quizá esas fotografías que registran los animados y jubilosos banquetes donde se reunían los amigos de *Orígenes* y que son como una radiografía de los órganos internos de la revista. Banquetes, simposios y ceremoniales donde el cuerpo de la revista se restituye a sí mismo como si *Orígenes* no fuese el nombre de una revista sino el de un país –la Cuba secreta–, una potencia noble, soberana, desdenosa de un país de tan real, irreal, esa Cuba hermética opuesta a la isla amnésica de los advenedizos.

Cuba secreta, patria pre-natal –al decir de María Zambrano–, isla inteligible que va germinando en estas semillas de *Orígenes* (Lezama recuerda al hablar de Cintio Vitier que "simiente en latín ofrece los siguientes sinónimos: origo, semen, radix principium" [*Orígenes*, p. 331]), patria que va saliendo del olvido y abandono para tomar posesión de su propio ser, para encontrar las formas de su vivir a través de la poesía: "Querían que la poesía que se elaboraba fuese una seguridad para las generaciones venideras. Si no había tradición entre nosotros, lo mejor era que la poesía ocupara ese sitio y así había la posibilidad de que en lo sucesivo mostráramos un estilo de vida" (p. 330). Como si *Orígenes* fuese algo más que una revista literaria y fuese, tras la fachada literaria, el nombre casi de una corriente religiosa, de una secta para la cual las disciplinas artísticas fuesen la envoltura de una ética superior, la piel de una piedad entre mágica y litúrgica, la película protectora de un *ethos* fundado en la amistad. Como si la poesía –según advierte María Zambrano sobre Fina García Marruz– se diese "por añadidura" y fuese, nada más pero nada menos, la prenda de esa sobre-abundancia del ser, de una plenitud en que coinciden en el ápice seminal de la revista *Orígenes* el instante de madurez vital y el momento de plenitud creadora ya no de un grupo de poetas y artistas sino de una ciudad invisible y ubicua de la que ese grupo ya es anuncio y realización.

Dice José Lezama Lima: "Si a esto añadimos la amistad como un misterio y una decisiva fuerza aglutinante, se va aclarando el secreto de la perdurabilidad de *Orígenes* desde sus primeras raíces. El hecho, muy importante también de conten-

tarnos con poco, muy poco, en el orden económico, de un innato rechazo de las apetencias sombrías o de la ocupación de posiciones, en un momento en que la vida nacional era precisamente todo lo contrario, la más incontrastable búsqueda de lo cercado y lo satisfecho. El hecho de que en aquella precipitada búsqueda de lo inmediato, en aquel vivir banal y tonto, apareciese de pronto un grupo de hombres que buscase todo lo contrario, es decir las más nobles apetencias de la inteligencia y la poesía bastaban para que el atento a los soplos del espíritu viese en aquel grupo la excepción necesaria creadora, capaz de regalarnos una dichosa sorpresa. Desde luego, que las invisibles leyes del *sympathos* funcionaban admirablemente en aquel grupo de hombres trabajadores que sin arrogancia venían a saltar un vacío y a hacer retroceder los avances de un bosque de muerto" (citado en *Orígenes* xxxviii).

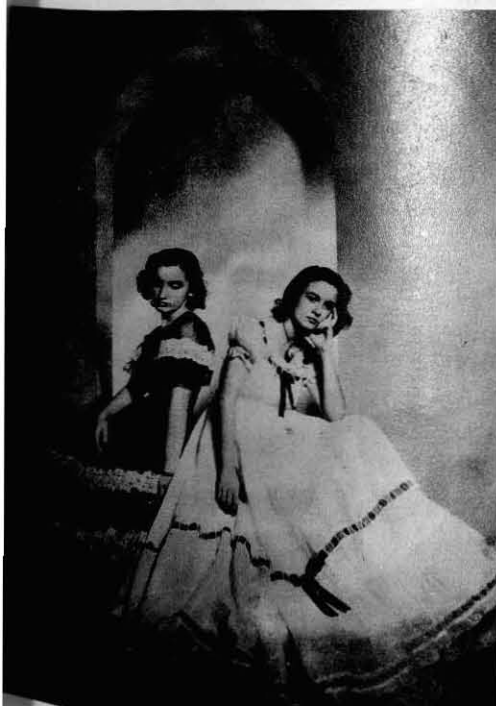
La amistad como un rito inaugural y un acto propiciatorio de esa misión espiritual verificada a través de la poesía y el arte es paralela a la humildad –en el doble sentido de apego a lo elemental (*humus*) y contentamiento ante la escasez y la precariedad (*humano=humus*). El eco del *sympathos* amistoso enunciado por Lezama Lima regresa, ya devorado y hecho carne, en este poema de Cintio Vitier (incluido en *Hojas perdidas*, 1988) donde se accede a ese acuario mental que es la

Casa de Lezama

Lezama, usted me mira y se ríe
con sus ojos achinados de criollo
que sabe que se ha salido con la suya,
aunque esté decapitado en el marcador
de unas obras completas aguilas que le
[llegaron
a la casa vacía: usted se ríe
y me mira sin mirarme porque sabe
que ya esa condición no es necesaria:
usted se ríe, nos ríe
como un sabio mandarín
jugando el juego de las decapitaciones:
ahora soy una testa cortada
en el marcador de una obra
que no veré nunca, pero la conversación
no tiene por qué interrumpirse. La benévola,
el rocío, no tiene por qué interrumpirse.
Entre lo más cercano y lo más lejano
su rostro pasa del aire a la hoja
que lo devuelve en la respiración
de la marea y las estrellas.
Estamos en el mismo sitio

donde nos sorprendió la vida,
los tres, los dos, o los cuatro,
siempre falta uno al que usted alude
con una bocanada de ironía indescifrable.
Se ve que le han quitado el pecho ansioso,
hundido como acordeón entre arrecifes,
que le han quitado hasta el tonel
donde nadaba con las manos atadas,
y se ha quedado ya cortado
de todo, sin jaleo, en el murmullo
que sale de una gruta submarina.
Pero esa gruta sigue siendo Trocadero
entre Industrias y Consulado: sí, más cerca
del bastidor de Flora, inventora
suprema de las cosas, alejada
del sombrío canaleta de luces amarillas:
allí el sitio a donde calles
confusas no conducen, donde una
estrella recién cortada
va mojando sus puntas en otra estrella
[enemiga.

Oh Dios, oh dioses, éste es el sitio.
Las columnas graciosas nos esperan,
la ventana cerrada está temblando,



Fina García Marruz, vestida de negro y su hermana Bella, quien sería esposa del poeta Eliseo Diego.

la puerta oculta, lateral, se entreabre.
 Usted nos recibía con el peso
 de toda pesadumbre que se alza
 a bendecir al peregrino, con las puntas
 de los dedos mojados en la sal, sudor marino
 y soñada ceremonia de una voz
 que sonreía desde lejos contemplando
 el regreso de Orfeo hacia la luz.
 Era la casa del análogo,
 al entrar dejábamos de ser ese deseo errante,
 ese furor desértico del yo, para bañarnos
 en la brisita nupcial de la metáfora
 y salir a pasear por la otra orilla.
 Su secreto era un punto imprecisable
 que lo tocaba todo, trastes de ámbar
 que su sueño toca, Tao del centro de La
 [Habana,

el mejor té de La Habana Vieja ya llegaba
 o el copón helado del risueño limoné.

Aquel punto volante, imán
 de la mutua alegría del saber y el no saber,
 en este dulce octubre de la reminiscencia.
 Octubre está escalando sereno la ventana.
 Usted se asoma a la ventana para vernos,
 para entrar en la cámara oscura con nosotros
 y salir los cuatro fijos en el punto inmóvil
 mirando la luciérnaga muerta, pero no por eso
 tiene que interrumpirse la conversación.
 La ventana se cierra cortando los colores
 de la vecinería como un mazapán que se
 [rebana
 y se sirve riendo a la visita en la sala materna.²

...“los tres, los dos o los cuatro” dice Vitier y luego “los cuatro fijos en el patio inmóvil” ¿Quiénes eran? Lezama, por supuesto y Cintio Vitier y Fina García Marruz y Eliseo Diego, casado con Bella García Marruz, de modo “que la brisita nupcial de la metáfora” no era nada metafórica a la luz límpida de las “novias hermanas” –Fina y Bella– que hermanaron a Cintio y a Eliseo y que fueron como la piedra miliar, la clave de la bóveda que sostendría la Casa de la Transparencia y la Amistad que fue, quiso ser y sigue siendo en la memoria la revista *Orígenes*. La idea de la familia espiritual vuelve a la pluma de Cintio Vitier en *De Peña Pobre* –memoria y novela–, publicada en México primero en 1978 (Siglo XXI Editores) y luego en 1990 en su edición completa por la Universidad Veracruzana. Dice ahí: “...tanto él como ellos tenían una fe profunda, inmovible, inexplicable, fe realmente de destino: la fe, la alegría, el orgullo de formar una familia por el espíritu, con un trabajo común que realizar, comunidad y comunión de soledades, roca desnuda, resistente, altiva, salvada de la locura circundante”.³

El que dice espíritu dice pobreza y peligro. La idea de vivir en la intemperie del riesgo es clave en la literatura moderna. Será central en Rilke y en Rimbaud. También lo será para los escritores reunidos en torno a *Orígenes* que no ignoran el poder de transfiguración del desamparo, la fecunda epifanía del riesgo. Paralela a ella está la pobreza. Ni Lezama ni Cintio Vitier, ni Eliseo Diego, ni Fina García Marruz se merecieron lo que María Zambrano llamó: “ese castigo, la riqueza”. Hay, en ellos, detrás de la exuberancia imaginaria, una acendrada sencillez y un amor por la pobreza que subraya la condición ascética de su ejercicio.

2 Vitier, Cintio, *Hojas perdidas: “Casa de Lezama”*, Edición Equilibrista, México, 1988, pp. 81-83.

3 Vitier, Cintio, *De Peña Pobre*, Siglo XXI Editores, México, 1978.

Entre todos es quizá en la poesía de Fina García Marruz donde se explicita esa idea: cuyo supuesto desaliño lleva a Eliseo Diego a compararla con Teresa de Jesús. Desde la intemperie, Fina García Marruz canta a la intemperie

Versos a los descampados

Nada me es más familiar que el descampado
donde se ven raíles de un tren que ya no cruza,
donde entre los hierbajos y las yerbas rociadas
un pajarillo apenas visto, nerviosamente brinca.

Un s de nadie esmaltánse amarillos y azules.

Algo deslavazadas, ni bien ni mal del todo
Acá un mate apagado, allá un fulgor
y espacios que aún humilde alientan entre asombrados oros
Nada me gusta más que ver en las mañanas
cuando voy al trabajo, los frescos descampados
donde entre henos viejos y deshechos que aún orden
floreillas menudas, pálidamente brillan.⁴

Este vínculo con la pobreza es todavía más poderoso en el caso de la mujer que escribe. En su nota sobre *Espacios métricos* de Silvina Ocampo, Fina García Marruz expresa cómo la cultura occidental masculina aparece como una civilización de la mirada en la cual la cultura femenina, la cultura del tacto y de lo entrañado no parece tener lugar más que a través de un segundo movimiento, de un reflejo crítico que desconfía de lo mirado y de las apariencias para abrirse a la intuición de un espacio que es tiempo, de una era imaginaria donde la verdad se revela en el contacto intelectual y por la intuición que acoge y toca, por así decir, al mundo desde dentro y en vez de mirarlo lo concibe. La poesía sería el instrumento de esta mirada interior para la cual son vehículos imprescindibles cierta pobreza fecunda, cierta luminosa oscuridad. Sería a la vez el instrumento para adquirir y la prueba de que se posee la corona de laurel de los que han llegado a saber quiénes son ellos mismos, para citar a Juan García Ponce, uno de los primeros lectores mexicanos de José Lezama Lima y de los poetas y escritores de *Orígenes*.

Dice Fina García Marruz en su extenso y hermoso ensayo sobre Bécquer: "Recuerdo una libreta de pasta española, que aún conservo, donde tenía copiadas mi madre, con cuidadosa letra morada, las *Rimas* de Bécquer: 'Por los tenebrosos rincones de mi cerebro, acurrucados y desnudos, duermen los extravagantes hijos de mi fantasía...' (...) Recuerdo que antes de comprender del todo de qué se trataba, me seducía aquella cadencia larga interminable. Bécquer abría el arpeggio a punto de

Revista *Encuentro de la Cultura Cubana*, Fina García Marruz, "Versos a los descampados", Invierno de 1998 / 1999, Madrid, p. 9.

cubrir todo el teclado ('cadencias que el aire dilata en las sombras'). Hablaba de un himno 'gigante y extraño' que luego uno no oía, o el himno era la promesa enorme que no llegaba, cuyo dador se ocultaba en las sombras. Algunos versos aislados eran como fragmentos de otro poema que no era el que leíamos, *adivinaciones superiores a él, hallazgo de acento y alma: '¿Será verdad que, huésped de las nieblas?...'*⁵

El recuerdo de Bécquer resucitará entre los jóvenes cubanos con la visita de Juan Ramón Jiménez quien les recuerda que en el Segundo Romanticismo (el de Bécquer y el de Rosalía de Castro) el poeta huye del resplandor de las candilejas y busca esa forma de la pobreza llamada oscuridad.

Ese entrar en la posesión del ser propio, a que aludía el editorial del número uno de *Orígenes*, encuentra en el espacio de lo fragmentario un instrumento idóneo precisamente porque reanuda las nupcias con el presente radical del tiempo vivido luego de haber celebrado el divorcio con el orden convencional y la unidad superficial del relato oficial y periodístico. Abajo y atrás del resplandor solar que irradian los poemas de Cintio Vitier y Fina García Marruz está esa avidez de refracción y de reflexión, de ángulo oscuro que hace de sus cuerpos escritos otros tantos viajes verticales al cinturón volcánico que, más allá de las inaccesibles honduras submarinas de la imagen, encierra el corazón ardiente de la tierra, otras tantas aproximaciones al reino inaccesible de Melkisedec. Ahí la poesía se dará por añadidura:

Fina García Marruz
Carta a César Vallejo

César Vallejo, tu bastón, tus ojos,
tu madre, tu chaleco humilde y triste,
tus palabras de uso, gastadas noblemente
como una herramienta milenaria
que te han puesto en las manos,
como la herramienta tocada, sudada por el hombre,
agraviado de tanta lejanía, anónimo señor de la
[calle,
elegido a fuerza, sepulturero, insomne,
calado hasta los huesos de trascendente llama,
de trigo servicial y de nativo llanto necesario,
César Vallejo, tu pan leído del cielo,
tu pan distinto de nostalgia,
tu cara parecida a "en fin", "después de todo",
César Vallejo, del lado más terrible y más desnudo

[del mundo,
haces signos, previenes, nos preguntas la sangre,
nos preguntas el sueño y nos gritas
por qué te dan así tanto en el alma.

César Vallejo, tu voz cómo nos suena,
qué igual a tu persona inconfundible, a la incesante
[piedra
de tu siempre, a tu caer molido en tu esqueleto,
a tu caer sin fin hasta tu fondo
sin sobra y con arrugas,
a tu espoleada frente recorriendo
la tierra varonil de tu tristeza.
Porque así, sencillamente, como debe ser,
hablas las cosas que te pasan

5 Fina García Marruz: *Habla poesía*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1986, p.



y todavía más las que han pasado,
 porque es necesario hacer clara la lista,
 el texto que te piden, la escritura que sacas
 del olvido, que piden a ese sueño sombrío que es
 [tu vida,
 la cláusula pasiva de tu carne, tus palabras,
 como tú las querías, para siempre.

Ahora pienso en ti, pienso en la roca
 que tiene el cielo atrás, echado al alma,
 y un taciturno espeso espejo que lo mira,
 su existir corrobora las aves sin embargo,
 y es así que te veo, escueto de pasiones,
 rectificando al hombre que pasa por
 [la calle
 con su familia tácita, su esperanza inmediata,
 su rostro en el bolsillo momentáneo,
 y tú, mientras, desnudo, mortificado, solo,
 rectificas tu muerte, rectificas
 su estancia sollozada, su suntuosa mentira,
 y las definitivas decenas, gota a gota,
 de la muy minuciosa y pueril, de un solo trago,
 y la arbitraria cuenta de tus noches.

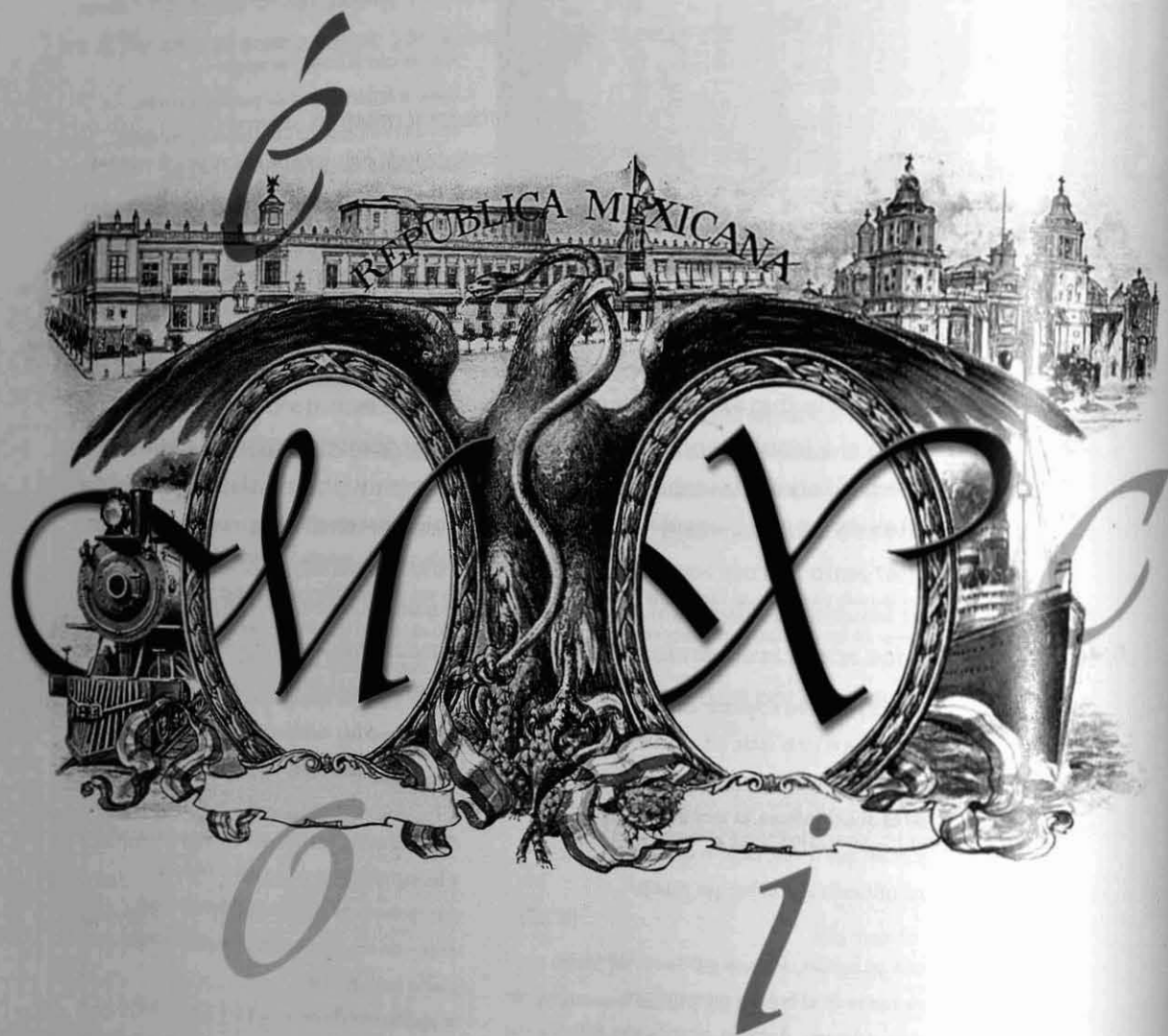
Pero si es verdad que, como te decía,
 atestigüas el llanto, de pie, contra la noche,
 o el súbito argumento rotundo de una muerte,
 si es verdad que sollozas tu fuego venidero,
 y les das unidad a tanta desgracia,

tanto oscuro desorden cercando, tanta sombra,
 aún te queda sonrisa por la sopa materna,
 y el vino hecho en la casa recorre tus semanas,
 aún hablas de las muelas, del tiempo, o de si es
 [tarde,

aún ves caer la lluvia y te sonríes
 como si hubieras visto un pariente querido,
 aún dices sin embargo, bizcocho, nieve, ahora,
 aún olvidas, no excluyes,
 admitiendo esa costumbre tan antigua del mundo
 de abrazar la saliva y el ave,
 en el mismo aceite innombrado,
 en un tan idéntico fuego de estatura melancólica.
 Aún olvidas el llanto un instante, la agujereada
 materia de tu llanto, y un momento acaricias la
 [vida,
 y dices que no es nada, no es nada, no es nada.

En esta hora que te escribo
 todo sigue lo mismo, las nubes, las semanas,
 ya ves, es increíble que toda siga tan lo mismo,
 y si es verdad que pensar que hayas vivido
 me alegra y duele a un tiempo,
 sé que es sólo un momento que pasará bien pronto
 pues apenas hay hora para vivir lo nuestro y decir
 aquí estamos, éste es mi testimonio, ésta es mi alma.

Siga el árbol y el hombre con su amargura a cuestras
 y las sagradas letras del crepúsculo olviden
 que apenas se ha perdido tu pobrecito traje
 de esa tela tan triste que nos das para siempre.
 Llueve largo el olvido,
 tu pueblo está distante, trabajador, minero,
 ya no llueve otra vez porque te acuerdes
 cómo llovía antes, y está oscuro
 tu domingo, la casa, el adiós.⁶ ✱



EN BUSCA DEL CANON PERDIDO

(EN LA LITERATURA DE MÉXICO Y DE SINALOA)

Jaime Labastida*

Con los auspicios de la Embajada de Brasil en México, la FFYL, el CCYDEL y Siglo XXI Editores, se celebró la Cátedra Extraordinaria "Joao Guimaraes Rosa", en la UNAM. Con dicho motivo, se presentó este texto.

Antonio Candido es un autor clásico de la cultura brasileña y es, por decirlo así, el patriarca de la crítica literaria en su país natal. Lo ha sido ya por muchos años. A su aguda inteligencia se asocia un no menos agudo sentido de las proporciones. Se inscribe en una dirección determinada en sus estudios literarios y pone el acento, en ocasiones gozoso, en los aspectos sociales y económicos de la obra literaria. Sin embargo, no es menos cierto que, de acuerdo con sus propias palabras, jamás ha descuidado los aspectos esenciales de la valoración estética.¹ Su método es "funcional", en el sentido de que está atento a las relaciones de la obra con la sociedad. A un mismo tiempo, tiene cabal conciencia de los límites de ese método y, por lo mismo, enlaza, a "la dimensión histórica, la dimensión estética". Nunca lo ha cegado la oscura querella por determinar las fuentes económicas o las raíces políticas de las obras que examina, sino que, en esa investigación, también subraya el valor literario.

Además, Candido es el autor del concepto que deseo tomar como eje de mi proposición. Me refiero a ese concepto que, tal vez por 1957, acuñó Candido: el de "sistema literario". Candido dice que es necesario hacer la distinción entre la "literatura propiamente dicha" y lo que sólo son "manifestaciones literarias". La literatura se integra como un "sistema" en el que, además de sus características internas (lenguaje, ritmo o imágenes), participan denominadores de "orden social y psíquico, aunque literariamente organizados". Estos denominadores son, en principio, tres: un conjunto de productores literarios, "más o menos consciente de su papel"; un conjunto de receptores, "sin los cuales la obra no vive" y, por último, un aspecto decisivo: el "mecanismo transmisor" que liga a unos y otros.² Esto es, pues, lo que constituye un "sistema literario". Cada uno de esos aspectos posee características propias: el de autor, la existencia de una tradición literaria; el de texto, la necesidad del medio para su difusión (impresión o comunicación oral); el de lector, la comunidad atenta a su mensaje. La literatura, pues, se conforma en un sistema simbólico. El concepto postulado por Candido es fructífero y da la impresión de que se

Escritor. Su libro más reciente es *Cuerpo, territorio, mitos, Siglo XXI Editores, México, 2000*

Antonio Candido, *Estruendo y liberación. Ensayos críticos*, edición de Jorge Ruedas de la Serna y Antonio Arnoni Prado, Siglo XXI Editores, México, 2000, p. 13 y ss.

Antonio Candido, *Farmacao da literatura brasileira (momentos decisivos)*, sexta edición, Editora Itatiaia, Belo Horizonte, 1981, tomo I, pág. 23 y ss. (El prólogo a la primera edición está fechado en agosto de 1957). Se podría también acudir, con cierto provecho, al libro de Claudio Guillén, *Literature as System. Essays toward the Theory of Literary History*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1971, en cuyo aparatado 9 (p. 375 y ss.) se aborda el tema, aun cuando desde una perspectiva distinta a la de Candido.

hubiera anticipado a la teoría de la recepción: al examinar la relación entre autor y público, es necesario que se vea a quién se dirige el texto, cuál es la audiencia del escritor, o sea para quién escribe y con qué objeto. Lo dejó dicho Merleau-Ponty: "toda palabra, lo sepamos o no, es siempre palabra hacia alguien"³ y Lacan añadió: "toda palabra llama a una respuesta".⁴ Esta doble vertiente es la que deseo invocar, *hic et nunc*, para enfrentarme a un problema que creo decisivo en el examen de la actual literatura de nuestro país. Me refiero al peligro que, desde hace tiempo ya, enfrenta la crítica de la literatura mexicana, peligro que está sin duda vinculado de modo directo con la política cultural; quizás aún mejor, con la política a secas. Me apoyo, como es obvio, en Harold Bloom, tal y como éste expone la tesis en *El canon occidental*.⁵

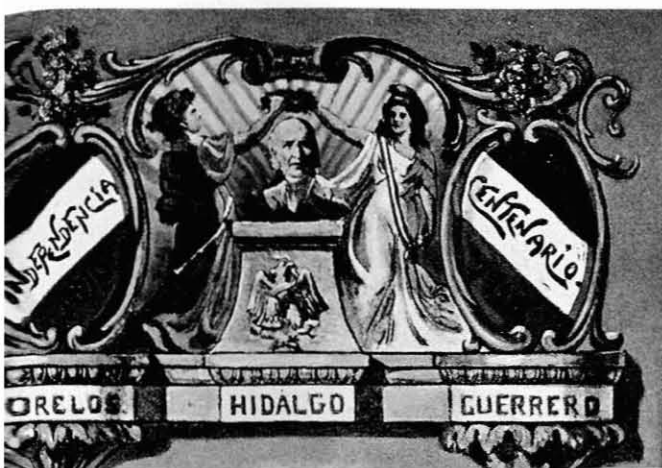
El peligro al que aludo es un extravío de la razón. Consiste en dejar de lado, al realizar el análisis de una obra literaria, su valor intrínseco, para acentuar sus aspectos externos. Por supuesto, no es posible encontrar jamás una obra "pura" (Neruda decía que en su poesía se encontraban "restos de nutrición"). Pero también es cierto que hay un grave peligro en la crítica literaria cuando acentúa sólo el aspecto externo de las obras, porque hace una asignación política de cuotas de poder. Se trata, *mutatis mutandis*, del fenómeno que se dio en la revolución soviética, cuando se puso el acento en la línea política "correcta" de la obra o, peor todavía, en la conducta moral del escritor (la línea era establecida y la conducta valorada por el Comisario o el Partido). Tal actitud se llevó a los niveles más absurdos en las tesis y las prácticas del "realismo socialista". Lo "correcto" desde un ángulo político se sobrepuso al valor estético. Acaso esta enfermedad de la crítica literaria se haya presentado por primera ocasión, en México, a raíz del movimiento popular del '68.

Arrancaré de un dato histórico, que estimo sintomático. En el momento en que se publicó *La estación violenta*, de Octavio Paz, en 1958, la crítica lo saludó como un gran libro, desde luego. Uno de esos críticos dijo que Paz era "nuestro mejor poeta joven" (esa fue una expresión de Fernando Benítez en el suplemento literario de *Novedades*). ¿Será necesario recordar que Paz, nacido en 1914, tenía en ese momento 44 años? Aún vivían, es cierto, y estaban en plena actividad creadora varios poetas de la generación anterior, la de *Contemporáneos*: Jaime Torres Bodet, José Gorostiza, Salvador Novo y apenas unos años antes habían muerto Enrique González Martínez y Alfonso Reyes. Vivían José Vasconcelos y Martín Luis Guzmán, miembros de la generación del Ateneo de la Juventud. Es sintomático que un hombre de 44 años haya sido calificado como "joven", parámetro cronológico que se altera de modo radical a raíz del movimiento estudiantil del '68. De súbito, quien tuviera más de 25 años pertenecía a "la momiza". Surgió así la primera concesión a las cuotas de poder político y social: el fantasma de la juventud recorrió el ambiente

3 Maurice Merleau-Ponty, *Humano y terror*, traducción de Luis Rozitchner, Ediciones Leviatán, Buenos Aires, 1956, p. 38.

4 Jacques Lacan, "Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis", en *Escritos*, traducción de Tomás Segovia, revisada por Juan David Nasit, Armando Suárez, Siglo XXI Editores, México, 1984, p. 231.

5 Harold Bloom, *El canon occidental*, traducción de Damián Alou, Editorial Anagrama, Barcelona, 1995, *passim*.



de las universidades, primero; el de las revistas literarias; el de las editoriales después. Empezaron a surgir revistas de jóvenes y para jóvenes, sin que importara la calidad de quienes publicaban. Alguna editorial lanzó una colección de autobiografías literarias: el requisito fue que ninguno de aquellos que ya merecían el honor de escribir sus "memorias" hubiera rebasado los 30 años (pero, ¿de qué podía tener memoria un muchacho de esa edad?). Lo decisivo no era la calidad del escritor ni lo importante su escritura, sino su edad; lo que decidía su inclusión en el nuevo canon literario era la juventud, es decir, que perteneciera a la "onda".

Adviértase que he dicho: "el nuevo canon literario". Porque de eso se trata. A partir de esa jerarquización, se establece, se desee o no, un nuevo canon literario, que se expresa en formas claras de poder literario. Los jóvenes empiezan a asumir este nuevo estatuto y pasan, de la categoría de marginales, a la de representantes de un nuevo centro de poder. Sin embargo, la juventud, como se suele decir, es una enfermedad que se cura con el tiempo. Esos jóvenes poco a poco se hicieron viejos, sin que el curso del tiempo, por sí solo, hubiera hecho que crecieran o se desarrollaran sus facultades mentales: alguno de esos jóvenes todavía se asume como joven, no crece, permanece como niño perpetuo, sin ver que el hombre es un nudo complejo en el que se unen las generaciones. La glorificación de la juventud es enfermedad que adquiere carácter de pandemia en el mundo entero: surgen como hongos pedagogos, psicólogos y políticos que elevan no los Derechos del Hombre sino los Derechos del Niño, de Su Majestad el Niño, sin advertir que es necesaria la reciprocidad (a todo derecho corresponde una obligación).

El segundo momento en el que cobra fuerza este peligro se da con el avance político del feminismo. Ahora hay ya una nueva fuente de poder literario en México. Igual que con el ascenso del joven, hoy la mujer reclama, con razón, mayores cuotas de poder y un espacio más amplio para su desarrollo. Empero, aquello que es una necesidad política, social y aun moral se transforma en un valor estético. Este nuevo paradigma de poder se desarrolla de un modo paralelo a la nueva tendencia que le otorga carta de naturaleza a las minorías sociales, ahora otra posición "políticamente correcta".

Como se sabe, esa tendencia ha cobrado su mayor amplitud en Estados Unidos de Norteamérica. Igual en la universidad que en cualquier otro centro de trabajo, se destaca la necesidad de asignar empleos a la gente en función de cuotas

de poder: se establece un porcentaje para mujeres, otro para negros, otro para chicanos, otro para minorías sexuales, otro para diferentes orbes lingüísticos. Esos movimientos, que tienen su necesidad en la política social, luego se expresan en la exigencia de un canon literario y en la asignación de cuotas en la jerarquía. Si en el siglo XIX era esencial demostrar el carácter nacional de la obra para que ésta fuera asimilada al canon vigente, hoy parece que una obra sólo puede adquirir valor porque representa a un "x". Al asumir así una función política, cada obra representa a una minoría (la mujer, la juventud, la raza, como antes fue la nación, el terruño o la patria). Pero esos elementos sólo son aspectos externos, color local que impregna las obras literarias.

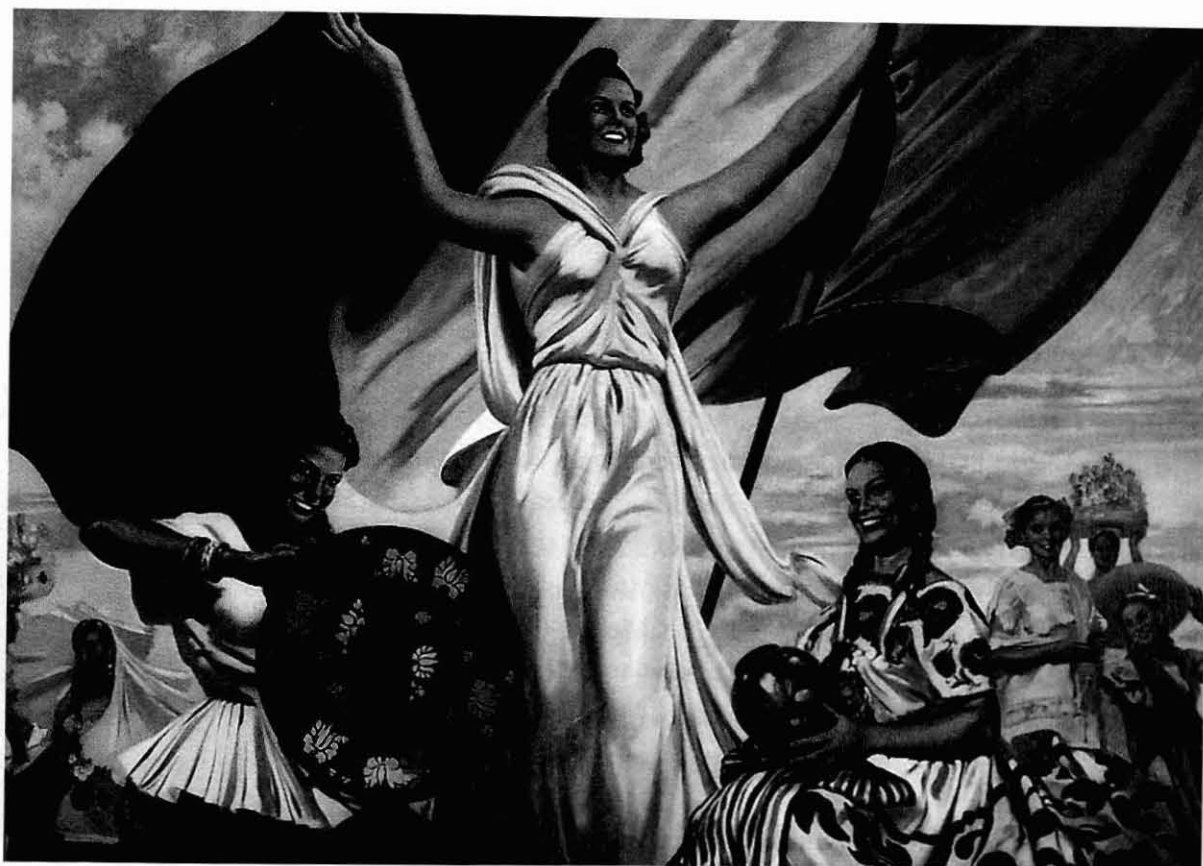
Asistimos ahora al tercer momento de este peligro. Surge ya en el horizonte inmediato la tendencia a reivindicar, por sí mismos, los valores de otros marginados: los pueblos amerindios. No ha de tardar el día en que la demagogia política exija la necesaria cuota de poder a las lenguas (y, por ende, a las literaturas) de los pueblos amerindios. Me adelanto a la posible objeción y reconozco que ésta es una posición política necesaria, que reivindico como justa y que hago mía. Lo que objeto es que esa posición política se traduzca en un valor literario por sí mismo. Soy consciente, además, de que lo que aquí expreso va en el sentido opuesto al de la mayoría, quiero decir, la que hoy domina y establece el canon literario en México.



Díaz, Delgado y García. AGN

Pregunto, pues, ¿en qué medida podemos hablar de literatura náhuatl? ¿En qué medida esa literatura, si existe, forma parte de la literatura nacional? Hoy, por primera vez se dispone de una historia de la literatura mexicana que arranca de las voces, subyugadas, de los pueblos amerindios. Se trata de una historia diferente.⁶ Tiene un valor decisivo y fundante. Antes de este libro, todas las historias de la literatura nacional partían de los que fueron los primeros escritos en lengua española, en nuestro país. Pregunto ¿qué debe hacerse? ¿Qué es, en este caso, lo determinante? ¿Qué determina a qué? Si puedo hablar en términos jurídicos, ¿se debe partir del suelo, o sea, del *ius soli*? ¿Es la pertenencia a la actual geografía política de un país lo que determina el carácter nacional (o no) de una literatura? Bajo este punto de vista, ¿todas las expresiones literarias (orales o escritas), sin que importe la lengua en que fueron hechas, son, de por sí, nacionales? ¿Vale rescatar el concepto de *ius sanguinis*? La obra literaria, ¿pertenece a un país por la nacionalidad de quien la escribió? Si éste fuera el criterio, ni la poesía de Sor Juana ni la de ningún autor novohispano podría formar parte de la literatura de México, en tanto que nuestro país se constituye como nación sólo a partir de la Independencia, en 1821. Pero si, por el contrario, se ha de sostener que Ruiz de Alarcón o Clavijero son "mexicanos"

6 Beatriz Garza Cuarón y Georges Baudot, *Historia de la literatura mexicana. Las literaturas amerindias de México y la literatura en español del siglo XIX*, tomo I, UNAM y Siglo XXI Editores, México, 1996.



por derecho territorial, por el *ius soli*, por el hecho de haber nacido en el actual territorio mexicano, ¿por qué entonces no habrían de serlo también los poetas amerindios, de antes y después de la Conquista?

¿Se puede trasladar hacia atrás en la historia el concepto de nación, que rige hoy territorialmente, hasta abarcar toda expresión posible?

Pregunto si no sería correcto examinar además el problema literario desde un punto de vista estrictamente lingüístico y, por lo tanto, con un rigor que permitiera el acceso al régimen mental de esas lenguas y culturas. Desde un ángulo literario estricto y, desde luego, filosófico, debemos preguntar en qué medida son nuestros, de qué manera podemos entender y nos podemos identificar con la mentalidad de los pueblos amerindios. Por lo mismo, ¿quién está más cerca de nuestra mentalidad? ¿Nezahualcóyotl o Sor Juana, es decir, el pensamiento mítico de los pueblos amerindios o la razón religiosa del pueblo colonial? El régimen lingüístico de los nahuas o los mayas ¿es mucho más nuestro que el régimen lingüístico del protoespañol del *Cantar de Mio Cid*? ¿Dónde empieza la literatura mexicana, desde un ángulo histórico? ¿En la frontera geográfica (y política) del país? ¿En su frontera lingüística? Lo que fue

escrito en un español rudo por los primeros poetas, mestres de juglaría o de clerecía, en la península ibérica, hace mil años, en una lengua que entonces era sólo el dialecto de Castilla, ¿es también nuestro? ¿O es sólo de los españoles? Acaso la respuesta deba ser que el universo entero es nuestro, digo, tanto la herencia occidental, desde Homero hasta hoy; como la herencia amerindia, desde los pueblos llamados primitivos hasta los que habitan ahora en nuestro territorio.

Pero si esto fuera así, el problema de fondo acaso radique en otro espacio mental, o sea, el estrictamente lingüístico. Si la patria de todo escritor es el lenguaje, ¿en qué lengua escribieron aquellos autores amerindios, si es que en verdad fueron ellos los escritores? Nos enfrentamos a un contrasentido de orden semántico. Literatura se deriva de letra y la única letra es la escrita. Si aquellos pueblos (y muchos de los que viven hoy en el territorio nacional) son ágrafos; si su forma de expresión es la oral, ¿cómo y de qué modo se puede decir que tienen "escritores"? Es una paradoja hablar de "literatura oral": como las flores árticas de Rimbaud, eso no existe.

Cuando se hace una antología de poesía (mejor, en general, de textos), el problema es mayúsculo: ¿por dónde empezar? ¿Por las expresiones de nahuas y de mayas? ¿En sus idiomas originales? ¿Entendemos esa lengua? ¿Quién escribió esos textos? ¿Qué clase de texto se produjo, al traspasar a las grafías latina y española, la fonía de esas lenguas? ¿Se entendió, se respetó su régimen mental? Hoy, cuando se publican los textos clásicos de mayas o nahuas en español, ¿de qué modo se traducen? ¿De qué modo se traspasan al español? Fray Bernardino de Sahagún, ¿es un etnólogo frío que se limita sólo a recoger la voz del informante indígena? Ha sacado a un hombre que antes fue chamán o sacerdote de su contexto ritual, estético; lo ha puesto en una celda y lo ha interrogado. El sacerdote nahua ya no tiene ante sus ojos la pirámide ni el baile ni el canto ni la música ni el rito que acompañaba al texto que ahora escribe, con la grafía castellana, el monje franciscano. Si acaso, tiene un códice, que desata la memoria oral: "aquí está...", dice, mientras señala con el índice una página. El gran helenista francés Jean Bollack dice: al "establecer y traducir textos canónicos", los textos clásicos griegos, se halla "por debajo de los párrafos, al personaje proteiforme del intérprete": "la mayor parte de los lectores ignora que lee a Marulo en Lucrecio, a Usener en Epicuro, a Diels en Heráclito".⁷ Pregunto, ¿qué leemos? ¿El pensamiento de Nezahualcóyotl o el de Sahagún? ¿Es la voz de Cuacuauhtzin, la de algún informante anónimo o la del mestizo Fernando de Alva Ixtlilxóchitl? ¿Quién habla en una traducción de Ángel



7 Jean Bollack, *La Grèce de personne*, Editions du Seuil, Paris 1997, p. 93. Hay edición española en Siglo XXI Editores, México, 1998.

María Garibay? ¿Habla Nezahualpilli o Miguel León-Portilla? No se trata de problemas menores. Quizá debamos, aquí y ahora, reivindicar el *ius linguae*, digo, el derecho, la patria de la lengua. Preguntemos: si hoy asistimos a cualquier ritual que los pueblos amerindios de México realizan (me refiero, como es de suyo obvio, a rituales de coras y huicholes, yaquis y mayos, nahuas y tojolabales), ¿cómo hemos de acercarnos a ellos? Hay una danza, un canto, una música. Pero, por encima de todo, hay un propósito y un objetivo simbólico. La danza del venado puede ser interpretada como danza propiciatoria de cacería; pero, tal vez sea más correcto verla como un rito, al que acompaña un largo y constante recitativo oral, que se aprende de memoria y se dirige a los dioses celestes: el venado es una advocación estelar.

Tenemos que hacer un enorme esfuerzo y tratar de captar, en su dimensión simbólica interna, lo que está en verdad presente en la mentalidad (diré que de carácter mítico) de los pueblos amerindios. La lengua de los yoremes, ¿qué expresa? ¿Es nuestra? Apenas hoy, etnógrafos y lingüistas empiezan a descifrar el contenido simbólico de sus cantos (que asumen la oralidad total, pues no fueron escritos en lengua cahita, sino transliterados al español). Por desgracia, en las culturas de los pueblos vivos de México, hoy, se ven motivos de orden político y sólo se reivindica, de ellos, su función social.⁸

Así, de igual manera que ciertos políticos, al ascender en la escala del poder, dejan de ser ellos para asumir una función distinta y se sitúan ante el espejo (los demás) para re-presentar la causa de un país, un partido, una ideología y dicen, de súbito, que la ofensa no es a ellos (que, en su infinita modestia, apenas valen nada), sino al país o la minoría que re-presentan, tal "manifestación literaria" se dice que re-presenta algo y se le hace desempeñar un papel extraliterario: es la obra del joven, de la mujer, del marginado, del indio. El valor literario pasa a segundo plano, mientras los elementos ideológicos asumen la función de mando. Me sitúo en la posición contraria, ya se advierte: deseo examinar la obra en tanto que tal, criticarla en sí misma para determinar su valor literario intrínseco. Hay que abrir el canon, pero es necesario establecerlo. En México, el centro del canon pasa por el poema más importante escrito jamás en nuestro país. Me refiero, por supuesto, a *Muerte sin fin*, de José Gorostiza.

Debemos despejar esta pregunta, pues: ¿en dónde empieza la que hoy se llama literatura mexicana? Por lo que corresponde a las literaturas regionales, la pregunta debería plantearse de este modo, por ejemplo: ¿Qué es la literatura de Sinaloa? ¿En dónde empieza? ¿Cuáles son sus límites geográficos, históricos y lingüísticos? Si se dice que la literatura mexicana se inicia a partir de esos primeros

En *La conquista del Valle del Fuerte* (ediciones del autor, México, 1577), Mario Gill dedica un capítulo decisivo al examen de los indios mayo de San Miguel: A pesar de no ser antropólogo ni etnógrafo, captó las diferencias entre los rituales católicos y yoremes. Ver José Luis Moctezuma Zamarrón, *De pascolas y venados*, El Colegio de Sinaloa-Siglo XXI Editores, México, 2001.

textos escritos en el rudo español del siglo xvi, textos en los que se da cuenta del estado de la cultura y la sociedad de Mesoamérica, es evidente, entonces, que el primer texto de nuestra literatura sería el que forman las *Cartas de Relación de Hernán Cortés* (en tanto que la primera Carta está perdida, el primer texto que se escribe en nuestro actual territorio y se envía a España, el 10 de julio de 1519, es el que se refiere a "la justicia y regimiento de la Rica Villa de la Vera Cruz"). Sí, bien, pero Cortés no puede captar el significado de lo que ve: las pirámides le parecen mezquitas y los jefes indios se le figuran poco menos que reyes y emperadores. Un minuto después de Cortés hemos de situar la *Crónica del conquistador anónimo* y, luego, los textos de cronistas de Indias, religiosos o civiles, que se escriben en el siglo xvi. Estos textos, casi siempre manuscritos, se destinaban a las autoridades civiles o eclesiásticas: su público era fundamentalmente el de la península ibérica; el sistema literario en Nueva España sólo empieza a formarse con la primera imprenta.⁹

¿Qué carácter asumen esos textos? En otras palabras, ¿para quién fueron escritos? ¿Perteneían a un "sistema literario"? Es de suyo obvio que no. Muchos se escribieron como cartas (oficiales, si se quiere y, pese a todo, privadas): al emperador, al provincial de una orden religiosa, al Consejo de Indias. No tenían el propósito de formar lo que ahora conocemos como una "comunidad literaria" ni una "audiencia de lectores". La mayor parte de esos textos fueron guardados en los archivos y apenas en los tres últimos siglos han sido extraídos del polvo del olvido. En un principio, al publicarlos, el objetivo fue el de rescatar un documento histórico que obligaba a precisar un dato, a rectificar una interpretación. Después empezó a verse en ellos un intento etnográfico y, por último, literario. Pero no es, insisto, el caso de todos esos textos. Así, del conjunto de Cartas de Hernán Cortés, fueron editadas de inmediato la II, la III y la IV: quizá sea éste el inicio de un "sistema literario" (en la península, primero y, como un eco político y literario, en Nueva España), en la medida misma en que se conformó también un "público lector".

Sin embargo, la mayor parte de esos textos permaneció en los archivos europeos, en Madrid, Roma, Viena, París o Londres: la afirmación vale para los textos de cronistas, relaciones de frailes y hasta para los códices mesoamericanos, dispersos en París, Viena, Dresden, Veletri, Londres: las Cartas de Cortés están en Austria.

Habría que establecer aquí una serie de precisiones. Por un lado, están los textos de los cronistas españoles, los religiosos o los conquistadores que intentan comprender el mundo mesoamericano y asimilan las categorías sociales, religiosas, políticas y militares de nahuas y mayas, purépechas y mixtecos, a criterios y conceptos occidentales: de Cortés a Fray Bernardino de Sahagún, pasando por Bartolomé de Las

9 En 1539, como se sabe, salió a luz el primer libro impreso en Tenochtitlán (o México dentro de Nueva España), taller de Juan Cromberger, dirigido por Juan Pablos. Fue el libro de Fray Juan de Zumárraga, *Breve y mas compendiosa doctrina Christiana en lengua mexicana y castellana*.



Casas, Toribio de Benavente (Moto-linia), Andrés de Olmos o Alonso de Molina, junto con decenas más: Bernal Díaz del Castillo y todos aquellos que sintieron la obligación de aportar su testimonio personal, es decir, su interpretación de los hechos que vieron o en los que fueron activos participantes: Alonso de Corita, Diego de Landa. Por otro, los textos de escritores mestizos (latinos o ladinos): Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, Hernando Alvarado Tezozomoc, Francisco de San Antón Muñón Chimalpáhin, Diego Muñoz Camargo (hayan escrito en romance o en náhuatl). En estos diversos textos, puede descubrirse una intención clara: casi todos asumen el punto de vista del conquistador y su perspectiva está totalmente influida por la mentalidad occidental. Cuando en estos textos se habla en la primera persona del plural, el nosotros, ese pronombre pronominal engloba al conquistador más aquel sector del pueblo indígena que se asume en su calidad de evangelizado y que escribe una probanza de méritos al rey para solicitar dotación de tierras ("merced real"), ya que ha sido "injustamente" despojado

de sus "heredades" (que reclama como propiedad de alguna familia "real" a la que el escritor pertenece). Muchas veces son quejas en contra de las arbitrariedades de autoridades coloniales. Por último, están los textos de los indígenas mismos, en la transliteración que de ellos hicieron los frailes que se dedicaron a aprender las lenguas nativas o los indígenas que fueron latinizados o castellanizados (en el benemérito Colegio de la Santa Cruz de Santiago Tlatelolco, sin duda, antes que en ningún otro lugar). El asunto es que, aun en los textos de los Informantes de Sahagún, escritos en náhuatl según las transliteraciones de los ladinos indígenas, hay que determinar si son auténticos o si se encuentra en ellos interpolaciones (de Sahagún o de algún indígena ladino). Pongo el caso de la palabra demonio con la que se califica a un dios mexica, lo que de ningún modo puede estar en la mente de un sacerdote nahua (el texto náhuatl intercala la voz demonio, en español; o usa la voz *tlacatecolotl*, que significa "hombre tecolote" o "malvado", según Molina y Simeón).¹⁰

Vuelvo al problema: ¿dónde empieza la literatura nacional? Si consideramos que es la escrita en español, entonces deberíamos reconocer como nuestra también la escrita en la península ibérica, desde Alfonso X y el *Cantar de Mio Cid* hasta Gonzalo de Berceo, el Arcipreste de Hita, el Mester de Juglaría y el Mester de Clerecía. Así haríamos uso del *ius linguae*. Pero si usáramos el criterio del *ius sanguinis*, podrían ser considerados como nacionales apenas los escritores que pertenecen a la etapa del México propiamente dicho, es decir, los que escriben a partir de la Inde-

10 Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, Porrúa, México, 1956, tomo IV, p. 132. Se trata del Libro XII, cap. XXVI, párrafo 19, en traducción directa de Ángel María Garibay: se dice de los templos, que son "casas de los demonios".

pendencia. Puesto que, en efecto, Sor Juana y Ruiz de Alarcón, Sigüenza y Clavijero (lo mismo que Miguel Hidalgo o José María Morelos) eran ciudadanos españoles por derecho de sangre, por *ius sanguinis*, aunque fueran criollos por derecho territorial, *ius soli* eran españoles americanos o criollos. Pero este criterio, por amplio que sea, nos privaría de hacer nuestro todo lo que se hubiera escrito, en otras lenguas, en el interior de nuestro actual territorio. Por lo tanto, también debemos hacer uso del *ius soli*. En el caso de una literatura regional, como la de Sinaloa, acaso los primeros textos que deben considerarse como nuestros serían los escritos de Nuño de Guzmán y, junto con ellos, los de los escribanos y soldados que lo acompañaron: constituirían, empero, cuanto Candido llama "manifestaciones literarias" y no un sistema literario.¹¹ Aquí podría incluirse, ¿por qué no? *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca. En este caso, es pertinente hacer notar que algunos críticos chicanos reivindican este famoso texto como si fuera la primera expresión de literatura chicana: el texto de Alvar, publicado rápidamente en España,¹² se convirtió en un texto paradigmático del sufrimiento personal y de las aventuras heroicas. ¿Acaso no podría ser visto también como el texto protohistórico de la literatura de Sinaloa? Si ese fuera el caso, en el mismo sentido debe considerarse como literatura de Sinaloa *Grandeza mexicana*, de Bernardo de Balbuena (impresa en la ciudad de México),¹³ pues si Alvar da cuenta de San Miguel de Culiacán (el primer lugar en donde encuentra españoles), lo mismo que del paisaje y los ríos de Sinaloa, Balbuena describe a una mujer sinaloense, Isabel de Tovar y Guzmán, las maravillas de la ciudad de México.

Muchos otros textos podrían entrar, con este criterio, en la literatura de Sinaloa: relaciones de frailes, soldados, escribanos: Marcos de Niza, enceguecido por la búsqueda de Quivira y Cíbola, o sea, El Dorado, que aún en el siglo xx dio origen a una hacienda sinaloense en las márgenes del río San Lorenzo (hacienda en donde desarrolló su imaginación una niña excepcional, Inés Arredondo). Luego, ¿por qué no?, las *Anuas* de los jesuitas (y en especial, esa, incomparable, de Francisco Xavier de Faria).¹⁴ Por supuesto y además, la crónica más completa sobre estas tierras, la de Andrés Pérez de Ribas, *Historia de los Triumphos de Nuestra Santa Fee*;¹⁵ las relaciones del obispo de Durango, Pedro Tamarón y Romeral,¹⁶ que hizo dos visitas por aquel amplio espacio del Obispado que se hallaba en su jurisdicción, luego de la expulsión de los jesuitas, al lado de tantos y tantos más. Esos textos quedaron inéditos o fueron leídos sólo en México y Madrid, antes que en el Sinaloa colonial.

Por lo tanto, apenas en el siglo xix aparecerán los escritores que van a conformar un verdadero "sistema literario" en Sinaloa y se debe advertir que este sistema está asociado a la imprenta y a la lenta implantación del español en el territorio. Por ello, la primera manifestación literaria acaso se encuentre en el "Payo del

11 Me refiero a textos considerados como *Relaciones*, por ejemplo, el de Alonso de Mata (1530), escribano (o notario) que acompañó a Nuño de Guzmán a Sinaloa o los de Pedro de Carranza (1531) Juan Jaramillo, que acompaña a Francisco Vázquez de Coronado (1537) y dice haber descubierto Cíbola, además de otros, posteriores, como el de Francisco de Ybarra (1554).

12 *La relación que dio Alvar Núñez Cabeza de Vaca de lo acaescido en la Indias en la armada donde yua por gobernador Pamphilo de narbaez desde el año de veynhte y siete hasta el año de treynta y seis que boluio a Sevilla con tres de su compañía*, Zamora, 1542. Las sucesivas ediciones se conocen ya con el nombre genérico de *Naufragios* (véase la mejor edición moderna, hecha por Enrique Pupo Walker, Editorial Castalia, Madrid 1992).

13 Bernardo de Balbuena, *Grandeza mexicana*, Imprenta de Ocharte y López Dávalos, México, 1604. Hay buena edición en la UNAM, México, 1954, con prólogo de Francisco Monterde.

14 Francisco Xavier de Faria, *Apologetico defensorio y puntual manifesto*, versión paleográfica de Gilberto López Alanís, UAS, Culiacán, 1981.

15 Andrés Pérez de Ribas, *Historia de los Triumphos de Nuestra Santa Fee entre gentes las mas barbaras y fieras del nuevo orbe*, Alonso de Paredes, Madrid, 1645 (facsimil de esa edición en la Colección Los Once Ríos, con prólogo, índices y notas de Ignacio Guzmán Betancourt, Siglo XXI Editores, México, 1992).

16 Pedro Tamarón y Romeral, *Libro registro de la segunda visita*, Introducción y notas de Clara Bargellini y Chantal Cramaussel, Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM), Fundación Guasave y Siglo XXI Editores, México, 1997.

La autobiografía de Enrique González Martínez fue dividida en dos partes: *El hombre del búho*. *Misterio de una vocación*, Cuadernos Americanos, México, 1944, y *La apacible locura*, Cuadernos Americanos, México, 1951. (En 1971, El Colegio Nacional publicó sus *Obras completas*.)

Martín Luis Guzmán, *El águila y la serpiente*, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, Madrid, 1928. Ya en el Libro IV de la Primera Parte, "Andanzas de rebelde", hay dos apartados sobre Sinaloa: "De Guaymas a Culiacán" y "Ramón F. Iturbe"; pero todo el Libro V es "Tierra sinaloense" y aun en el siguiente, el VI, Rafael Buelna y Sinaloa siguen presentes.

Genaro Estrada, *Obra completa*, dos tomos, edición de Luis Mario Schneider, Siglo XXI Editores, México, 1987.

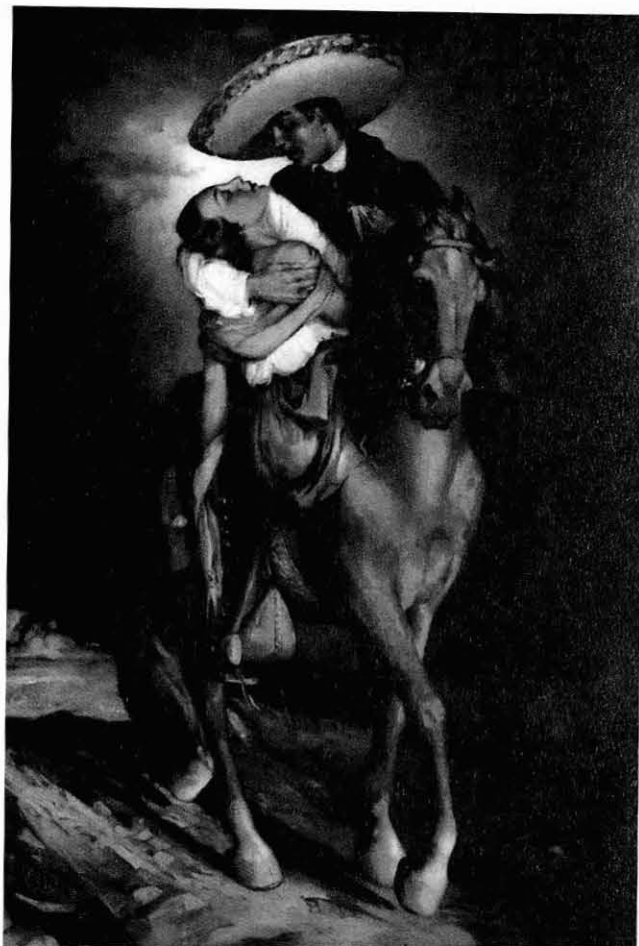
Enrique González Rojo, *Obra completa, Verso y prosa: 1918-1939*, edición de Guillermo Rousset Banda y Jaime Labastida, INBA-Editorial Domés, México, 1987. (En la actualidad, Siglo XXI prepara una nueva edición de estos textos).

Gilberto Owen, *Obras*, edición de Josefina Procopio, Letras Mexicanas, FCE, México, 1979.

Rosario", Pablo de Villavicencio. Esa tradición crece con Eustaquio Buelna, a medida que Sinaloa se integra al conjunto de la nación. Desde este ángulo, puesto que escribieron en el estado o sobre él, hemos de ver como sinaloenses a Enrique González Martínez y a Martín Luis Guzmán. El primero se hizo poeta y publicó sus primeros libros en Sinaloa, como lo pone en relieve su autobiografía,¹⁷ mientras que el segundo sitúa capítulos y libros enteros de *El águila y la serpiente* en tierras sinaloenses.¹⁸ El sistema literario se consolida con Genaro Estrada¹⁹ y los dos grandes poetas que pertenecen a la generación de *Contemporáneos*: Enrique González Rojo²⁰ y Gilberto Owen.²¹ En fin, si el médico Bernardo Gastélum no formó parte del grupo de *Contemporáneos*, se debe ver en él a un hombre que contribuyó a conformar el sistema literario, en Sinaloa y en el país entero: al lado de Genaro Estrada, fue uno de los benefactores del grupo.

En fin, el sistema literario sinaloense se consolida por 1960. Inés Arredondo, Raúl Cervantes Ahumada, Alejandro Avilés se dan a conocer en México. Los críticos Antonio Nakayama y Herberto Sinagawa estudian nuestras raíces. Hay universidades, imprentas y periódicos, avidez por conocer a los escritores. La fundación de DIFOCUR y El Colegio de Sinaloa demuestran el interés del gobierno estatal por nuestra literatura. La situación es, hoy, abierta y rica. El centro del canon literario, en Sinaloa, pasa, no tengo la menor duda de mi afirmación, por Genaro Estrada, Enrique González Martínez, Gilberto Owen, Enrique González Rojo e Inés Arredondo.

Resumo mi posición. Lo mismo en el caso de las literaturas nacionales que en el de las literaturas regionales, debemos recurrir a tres formas de derecho: el *ius soli*, el *ius sanguinis* y, por último, el *ius linguae*, para ver cómo se consolida un sistema literario. ✽



1

CONTEMPORANEOS

SUMARIO



G. R.)



JUNIO 1928 MEXICO

LA OTRA PALABRA DE *CONTEMPORÁNEOS*

Enrique Flores*

La "vuelta a lo mexicano" no ha dejado de ser un viaje de ida, una protesta contra la tradición.

Jorge Cuesta

A partir del noveno número de *Contemporáneos*, publicado en febrero de 1929, la responsabilidad de su dirección recayó, como lo recuerda Guillermo Sheridan, sobre los hombros de Bernardo Ortiz de Montellano, uno de los fundadores de la revista. "No que esto lo haya abrumado ni por un momento", ironiza Sheridan. Y amparándose en el testimonio de Ermilo Abreu Gómez —enemigo enconado, en ese entonces, del "grupo sin grupo" de *Contemporáneos*—, apela a "sus aprehensiones de archivista" y a sus "tics de minuciosidad"; entre estos últimos, su "manía" de guardar las llaves del apartado de la revista y a no soltarlas "ni para dormir" —o su afán, "absolutista", de ocuparse de la correspondencia y asumir la administración, llevar a cabo los pagos, organizar las suscripciones, vigilar la imprenta, cobrar los anuncios y controlar la distribución. "Él quería manejarlo todo y decidir por sí mismo lo administrativo y lo literario", sentenciaba Abreu. Porque, "más que ideas", tenía "ideas fijas, que es como no tener ideas" (*apud.* Sheridan: 336).

Más tarde, en enero de 1930, la conducción de la revista recayó "casi totalmente" en Ortiz de Montellano —"hombre", insiste Sheridan, "de limitadas lecturas e ideas en comparación con los demás", que, "a pesar de su vocación evidente de servicio", "ciertamente no refleja lo mejor de su generación", y que "fue incapaz de hacer que su revista estuviera a la altura de su grupo". Lo esporádico de las participaciones de sus amigos y las "irregularidades de gusto de su director" habrían estado en el origen, según Sheridan, del "escaso carácter" de *Contemporáneos* (368), y por qué no, de su decadencia y su muerte, que, por cierto, Montellano intentó conjurar hasta lo último (382 y ss.).

Consideradas estas circunstancias, cabe preguntarse hasta qué punto la labor de un director "absolutista" —y neurótico obsesivo, por añadidura— no habría convertido a la revista en una suerte de laboratorio cultural, abierto a las corrientes profundas que surgían tras la Revolución: al mismo tiempo al "interior" y al "exterior", al mestizaje y al sincretismo, a la vanguardia y a la tradición. Y es que esos eran los elementos que iba a condensar, poco después, la poética de Montellano —muy

particularmente, los de una doble tradición ignorada, folclórica e indígena, algunas de cuyas múltiples expresiones se investigaron y aparecieron, como publicaciones pioneras, en *Contemporáneos*. Y eso no de cualquier manera, sino a través de la herejía: por un lado, la herejía del folclor; por el otro, la herejía indígena.

En el "Aniversario 3" de *Contemporáneos*, en efecto, Montellano apunta: "En este año 3 la palabra que con más frecuencia se advierte en las páginas de *Contemporáneos* es M—o, con x o con j, escrita, siempre, con pluma fuente universal" (*Contemporáneos* 36: 97-98). Y hay que advertir cómo una borradura o un silencio suplantaron al nombre de México —cifrándolo de un modo esotérico—, en el gesto mismo en que, aparentemente, se constituye y se consagra. Lo cual apunta, no al nacionalismo revolucionario oficial, sino a su crítica, a la duda, a su recreación heterodoxa.

Sin duda, el género popular más mencionado en las páginas de *Contemporáneos* es el romance. Ya en el número de octubre de 1928, Abreu Gómez firmaba una reseña de la *Flor nueva de romances viejos*, de Ramón Menéndez Pidal. Abreu subrayaba, allí, el "germen de transmutación" que anima a la poesía tradicional, y elogiaba la "labor creadora" del erudito. Pero los avatares del romance en México merecen, también, atención en las páginas de la revista. Así, el historiador Luis Chávez Orozco publica, en junio de 1930, un artículo titulado "El romance en México", en el cual se investiga la presencia del romancero en la Nueva España y su influencia —por extraño que suene— en las crónicas indígenas. Chávez Orozco revisaba, además, unos *Cantares de Nezahualcoyotzin* que hoy sabemos fueron traducidos —o compuestos— por don Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, el cronista texcocano. Pero lo que se vislumbra al fondo de su búsqueda es la sombra de un *romance mestizo*, proyectándose sobre un triple sustrato —intercultural—: lo colonial, lo popular y lo indígena.

En una reseña titulada "Historia literaria de México", y publicada en *Contemporáneos*, en febrero de 1929, Ortiz de Montellano apuntaba la necesidad de emprender "el estudio de la lírica popular", así como del "romancero de corridos épicos", "en crecimiento ahora, después de la Revolución". Y en otra reseña, "Literatura revolucionaria y literatura de la Revolución", publicada en abril de 1930, rechazaba el mero "tema de la Revolución", para oponerle, con el nombre de "literatura revolucionaria", una obra "autóctona dentro de la cultura heredada y abonada durante siglos", pero "con fisonomía particular": a la vez, "enraizada" en vertientes profundas de la sensibilidad y "enemiga de viejos moldes". La Revolución abría una vía "interior" de búsqueda —la de las "formas profundas" bajo la "carne" de la Revolución:



Capto la
que hay una
impreciso y
las formas
como el agua
del cristal

En vez de entregarse a la realidad inmediata, a la carne de la Revolución, a los hechos pasajeros que podrían haber sido temas más o menos vivos o vividos, [los nuevos escritores] prefirieron darse al espíritu nuevo de su país, a la entrañable búsqueda de formas tradicionales o profundas, concentradas en su propio ser.

En otra nota publicada en marzo de 1929, y titulada "Épica popular", Montellano volvía al "florecimiento" de la poesía popular y asociaba, de nuevo, corrido y Revolución:

Parece que, después de la Revolución, asistimos en México al florecimiento de la poesía popular. A la vuelta de todos los caminos, numerosos rapsodas distribuyen, al compás de las guitarras y del arpa grande, las canciones de gesta del presente movimiento social.

Los viejos temas del corrido –que glosaba sucesos de amplia resonancia popular, como "temblores, apariciones y milagros, descarrilamientos, dramas por celos", etcétera, en "una especie de periodismo primitivo" que provocaba "la curiosidad de las gentes aisladas por campos y montañas"– retrocedían ante los nuevos "corridos de la Revolución". Y el propio Ortiz de Montellano anexa a esa nota sobre "Épica popular" una *bola suriana* –el "Corrido de Julián Blanco, natal de Dos Caminos", recogido por él, de boca de uno de esos "rapsodas" populares, "en reciente viaje a Acapulco".

En septiembre de 1928, en una reseña del *Romancero gitano*, de Federico García Lorca, Ortiz de Montellano preguntaba:

¿Es acaso Federico García Lorca –gitano de los romances nuevos– un hereje? ¿Hasta qué punto podemos distinguir, en los exactos límites de su poesía, la fe heredada y oscura del creyente y el libre examen, experto de inteligencia, de un espíritu personal? [los subrayados son míos].

Un auténtico programa vanguardista de uso del folclor se cifra en estas dos preguntas. Y el modelo a seguir era el de don Luis de Góngora: "ese audaz cordobés explorador de la estética actual", en palabras de Ortiz de Montellano, para quien Góngora logró la "evasión" –Jorge Cuesta diría la "decepción"– del romance en su forma popular. Y es que, concluye Montellano, sabemos "que Góngora en su tiempo se dedicó, a la peligrosa, fecunda actividad de la herejía".

Ese era el reto que se planteó *Contemporáneos* en su aproximación a la poesía popular: traspasar los límites de su forma y tema; transgredir "la fe heredada y oscura del creyente"; inyectarle el "libre examen", la "inteligencia", un "espíritu personal" –*transmutar*, en fin, creativamente la materia poética de lo popular. Y la pregunta que Ortiz de Montellano le hacía a García Lorca valía, también, para sí mismo: "¿Intentará la revisión herética de su poesía?".

Aunque escasa, la presencia del relato oral tradicional en *Contemporáneos* no puede pasarse por alto. En abril de 1929, y con el título de "Leyendas zapotecas", se publicaron tres narraciones –"La tortuga", "La golondrina", "La campana"– firmadas por Andrés Henestrosa y correspondientes a la obra que aparecería ese año: *Los hombres que dispersó la danza*.

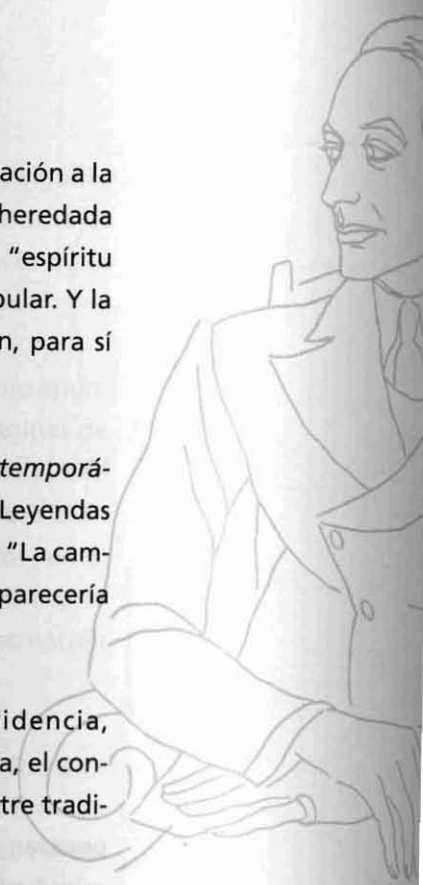
Y sin embargo, el mismo Henestrosa pone en evidencia, involuntariamente, probablemente arrastrado por un problema de autoría, el conflicto latente en el proyecto popular de *Contemporáneos* –una ruptura entre tradición e invención:

La mitad del material con que están compuestas estas leyendas fue inventada por los primeros zapotecas. La otra mitad la inventé yo. Inventé, también, una manera de narrarlas. Hice algo más: di unidad a ese material, antes disperso.

La invención, la "manera de narrar" y la unidad de un material "disperso", traicionarían las fuentes legendarias, la raíz mítica y oral –si no fuera porque esa "dispersión" aspiraba a reorganizarse, de una manera que podría llamarse inconsciente y autónoma, en la danza de letras y palabras.

La revisión de la presencia indígena en *Contemporáneos* no puede llevarse a cabo en el espacio de unas cuantas líneas. Me limito, por tanto, a enumerar de manera sucinta algunas contribuciones vinculadas al espectro cultural indígena.

Los estudios, en primer lugar. Ya en julio de 1928, Miguel O. de Mendizábal publicaba un ensayo titulado "La conquista y la independencia religiosa de los indígenas". En enero de 1929, la revista publicaba otro artículo del mismo autor: "Evolución religiosa de los pueblos indígenas de México", y en junio de 1929, la reseña de un libro suyo: "La sal y las culturas indígenas". Finalmente, en el último número, doble, de la revista, correspondiente a noviembre y diciembre de 1931, Salvador Domínguez Assiayn publicaba un extenso trabajo: "Filosofía de los anti-





guos mexicanos", y Ortiz de Montellano presentaba, como primera parte de una serie truncada por la muerte de la revista, un capítulo de los *Viajes de orden suprema*, de Guillermo Prieto: "Indios". Allí se describía, por ejemplo, en unas páginas que a Ortiz de Montellano debieron conmovirlo, los "sortilegios" de una "vieja hechicera" quemando salitre y "yerbas aromáticas".

Pero, sin duda, la aportación más profunda y original de *Contemporáneos* al conocimiento de las culturas indígenas y a su vinculación con algunas vanguardias europeas fue la aparición de textos literarios prehispánicos en las páginas de la revista. Así, en mayo de 1929 y, luego, en septiembre y octubre de 1931, Bernardo Ortiz de Montellano presentaba una serie de "Antiguos cantares mexicanos", traducidos por Mariano Rojas y "arreglados" por el poeta mismo. Un retrato del traductor, "el nahuatlato Mariano Jacobo Rosas", puede hallarse en una obra que Rubén M. Campos publicó en 1936, y que incorpora otros muchos "Cantares" traducidos por Rojas: *La producción literaria de los aztecas*. En la presentación de los "Cantares", Ortiz de Montellano intentaba interrogar a esos textos y llamaba a trabajar en "la interpretación de sus asociaciones misteriosas, labor erudita y adivinatoria casi imposible hasta hoy". Y al fin, lanzaba una pregunta:

¿Con hilos delgados y profundos, por esta razón de espacio y ritmo geográficos, nuevos investigadores atarán la poesía nahuatl, antigua, no escrita en la lengua en que se cantaba, con la posterior poesía española de México?



Junto a los "Antiguos cantares mexicanos", sería preciso agregar la presencia, en *Contemporáneos*, de textos sagrados mayas provenientes de manuscritos coloniales. Es el caso de *El Chilam Balam de Chumayel*, algunos "Fragmentos" del cual traduce y publica Antonio Mediz Bolio en el número de junio de 1929. Como se anunciaba en la nota introductoria, al año siguiente fue publicado el libro en San José de Costa Rica, y Ermilo Abreu Gómez lo reseñaría —indicando la "apetencia teológica" de los indios mayas— en junio de 1930. Como en el caso de los "Cantares", es el sentido "misterioso" de la obra el que se señala al traducirla: así, Mediz Bolio habla de indios que "consignaron sigilosamente" esos manuscritos, "devotamente conservados en secreto por sus privilegiados poseedores según la liturgia tradicional maya que hacía de los Anahtes o Libros cosa santa y oculta". La traducción de Mediz Bolio serviría, escribe, para sorprender —exhibiendo su hermético "sentido esotérico"— a quienes "no imaginaban el verdadero carácter, ni el alcance, ni la profundidad de la antigua literatura mística de nuestros padres mayas":

- R Tamayo

—El que quiera ir caminando y explicando esto, las cosas divinas explicadas aquí, que vaya a estudiar para que lo entienda.

Más allá del indigenismo, la fascinación que siente Ortiz de Montellano por la poesía indígena desembocará, unos años más tarde, en la indagación del inconsciente y lo onírico. Así, en 1935, en un folleto titulado *La poesía indígena de México*, el autor de los *Sueños* (publicados en 1933) apelaba a la autoridad de André Breton para subrayar el valor de la imagen en la poesía moderna. Y alababa la imagen indígena:

La poesía indígena, traducida y desvirtuada como llega hasta nosotros, conserva su élan vital inmarcesible aun cuando haya perdido el ritmo fisiológico de su lengua. Quedan, vivos elementos y gérmenes creadores, siempre vivas las imágenes, las asociaciones misteriosas que abundan en la poesía indígena (*Obras en prosa*: 442).

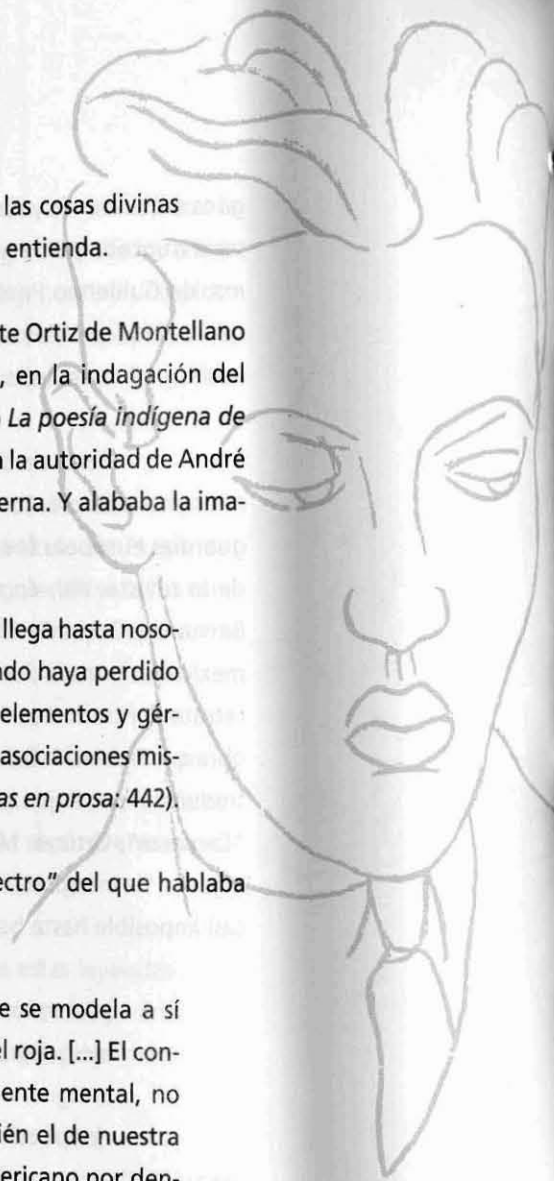
La imagen poética indígena encarnaba al "espectro" del que hablaba Carl Jung —convocado por Ortiz de Montellano:

América no imita a consciencia, intuitivamente se modela a sí misma de acuerdo con la norma espectral del piel roja. [...] El contacto con lo primitivo trae a nuestro subconsciente mental, no sólo el recuerdo de nuestra infancia, sino también el de nuestra prehistoria. El espíritu del indio conquista al americano por dentro y por fuera. El conquistador hereda los malos espíritus ancestrales que decían los primitivos (Carl Jung citado en *Obras en prosa*: 442-443, n. 3).

Y aunque se declaraba muerta la "canción" indígena, se afirmaba su reencarnación —transmigración de las imágenes:

La canción indígena está muerta, murió del mismo mal que su lengua y con ella se desarticuló del mundo de la expresión, pero la poesía indígena yace, viva llama recostada detrás de la fonética española que le ha prestado su cuerpo y su sangre para seguir viviendo (*Obras en prosa*: 448).

No quiero extenderme en un análisis —la "revisión" de la tradición— que investigo en un libro de próxima aparición sobre el tema: *La imagen desollada. Una*



lectura del Segundo sueño. Sería necesario revisar la presencia de Sor Juana en *Contemporáneos*—en cuyas páginas se publicó, por ejemplo, con una paráfrasis de Ermilo Abreu Gómez, en los números de agosto y septiembre de 1928, el *Primero sueño*. Lo indígena y lo barroco se revelan como caras de un solo mundo. Habría que revisar, con detalle, dos obras de Ortiz de Montellano, publicadas también en la revista, que surgen, precisamente, de ese trabajo de condensación de poéticas tradicionales —populares, coloniales, indígenas— y poéticas modernas y de vanguardia, que tiene lugar en la revista. Me refiero a una pieza “para títeres”, titulada *El Sombrerón* y aparecida en enero de 1931, pieza que Ortiz de Montellano escribió en la Casa del Estudiante Indígena, donde trabajó como maestro, a partir de una leyenda oral tradicional —retomada, también, por Miguel Ángel Asturias, en sus *Leyendas de Guatemala*—, y que prefigura sus obras, más tardías, de teatro ritual. Y me refiero, por último, al *Primero sueño*, poema de Ortiz de Montellano, publicado en el número de abril de 1931, en el cual se funden lo onírico y lo tradicional, la herbolaria y los conjuros populares, la imagen surrealista y la concepción de T. S. Eliot —*Waste Land*, *El páramo*, fue traducido en el número de julio y agosto de 1930. Y sobre todo, Sor Juana, autora de ese mágico epígrafe que Ortiz de Montellano iba a añadir al *Primero sueño*, al incluirlo en su libro *Sueños*:

¿Qué mágicas infusiones,
de los indios herbolarios
de mi patria, entre mis letras
el hechizo derramaron?

A la hora de su muerte, *Contemporáneos* hereda, más que una obra consumada, una obra, o muchas obras, por venir —fruto de una invención de la tradición, o de la revelación de una *tradición imaginaria*. En el laboratorio de *Contemporáneos*, se prepara, alquímicamente —sobre una materia tradicional, heredada: su *opus nigrum*—, un proyecto poético y cultural, ensayado y formulado en los *Sueños* de Ortiz de Montellano, en su teatro ritual, en su ensayo sobre *La poesía indígena de México*, pero que encuentra su realización más consumada, su condensación de lo tradicional y lo moderno, lo popular y lo hermético, lo barroco y lo indígena, lo universal y lo mexicano, en la obra ensayística y poética de Octavio Paz. *

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- CONTEMPORÁNEOS 1928-1931. 7 vols.
México, FCE [Revistas Literarias Mexicanas Modernas], 1981.
ORTIZ DE MONTELLANO, BERNARDO. *Obras en prosa*. Ed. María de Lourdes Franco. México, UNAM, 1988.
SHERIDAN, GUILLERMO. *Los Contemporáneos ayer*. México, FCE, 1985.

Una mirada en abandono y viva,
si no una certidumbre pensativa,
atesora una duda,



Díaz, Delgado y García. AGN

ORÍGENES DE LA NARRATIVA CINEMATOGRÁFICA

Ángel Miquel*

Prácticamente al mismo tiempo que Francisco I. Madero se levantaba en armas contra el gobierno añejo de Porfirio Díaz, comenzó en México una renovación cultural de parecida trascendencia que tuvo como pilares centrales la fundación de la Universidad Nacional, el establecimiento del Ateneo de la Juventud y la creación de periódicos, revistas y colecciones editoriales en los que se expresaron las ideas y las obras creativas de las nuevas generaciones. A partir de entonces se manifestaron efectos culturales de diverso tipo, que incluyeron la muerte de la tradición narrativa que se había cultivado desde los últimos tiempos del Porfiriato. Después de un sacudimiento social de la magnitud de la Revolución, la realidad no podía seguir siendo percibida de la misma forma y, a principios de los años veinte, cuando sólo un puñado de narradores secundones era visible en el horizonte literario, los jóvenes se resistían a seguir el camino abierto en los años previos por los ya fallecidos Manuel Gutiérrez Nájera, Ángel de Campo y Rafael Delgado, o el de escritores prácticamente retirados como Federico Gamboa. Se había abierto un compás de espera que se manifestaba como una sequía literaria.

Intentando combatir esta sequía, Carlos Noriega Hope, director de *El Universal Ilustrado*, decidió inaugurar en 1922 un suplemento de la revista, *La Novela Semanal*, en el que se publicara cada ocho días una novela o un cuento largo escritos en el país. Los propósitos se cumplieron y desde noviembre de ese año y hasta diciembre de 1925 aparecieron en el *Ilustrado* alrededor de un centenar de piezas, la más famosa fue *Los de abajo*, de Mariano Azuela (en su segunda edición) y entre las que se encontraban algunos de los primeros textos narrativos mexicanos con tema cinematográfico. Es cierto que antes se había publicado un buen número de crónicas en las que se describían las andanzas de los periodistas por los cines o su gusto por esta o aquella actriz de la pantalla. También desde 1916 había hecho su aparición la crítica de películas, culti-

vada en un cada vez mayor número de diarios y revistas. Pero aunque muchos de esos textos tenían encanto literario, ninguno podía asimilarse a los géneros del cuento o la novela.

La más llamativa de las obras con tema cinematográfico aparecidas en *La Novela Semanal* fue, significativamente, del propio director de la revista. En 1920 Noriega Hope había ido durante un par de meses a Hollywood, de donde regresó con el libro de crónicas *El mundo de las sombras* y con una afición al séptimo arte que se reflejó en su participación en la producción de películas, en su constante promoción de la cultura cinematográfica y en su escritura personal. El mundo de las sombras recogía sus impresiones de primera mano al visitar los estudios, al entrevistar a las estrellas del momento y al calibrar, en fin, la agitada vida en la Meca del cine. No es extraño que en su novela corta *Che Ferrati, inventor*, aparecida en 1923, se repitieran, casi se calcaran, muchas de sus apreciaciones. La novela trata sobre Federico Granados, un mexicano que, encandilado por la publicidad, decide conquistar Hollywood a pesar de que sus amigos le predican "una vida miserable de comparsa vistiendo un día de cowboy y otro de ciudadano romano". En Estados Unidos, Granados conoce el amor a través de la relación con Hazel van Buren, una superficial *flapper* norteamericana y, luego de muchos trabajos que parecen confirmar la predicción de sus amigos, también conoce el éxito. Pero éste no es bienvenido. Sucede que Granados se parece a Henri Le Goffic, un galán de la pantalla que ha muerto recientemente, en medio de una filmación. Para evitar pérdidas económicas, el estudio decide no informar al público de esta muerte y remplazar a Le Goffic con Granados, utilizando, para alcanzar el mayor parecido, un maquillaje inventado por el argentino "Che" Ferrati. Apoyado por la publicidad del estudio, Granados se convierte entonces en estrella, bajo la identidad del muerto. Es recompensado con unos cuantos miles de dólares, pero lo enoja y deprime no triunfar con su nombre. Y esto se agrava cuando descubre que Hazel, su novia, quien no sabe de la sustitución, está enamorada del personaje que inter-

* Ensayista y traductor. Su libro más reciente es *Mimi Derba*, Archivo Filmico Agramánchez, 2000.

preta. Siente celos de sí mismo y decide terminar con su aventura cinematográfica matando en su interior a Le Goffic, rompiendo con los estudios y Hazel, y regresando a México, "su tierra", donde sin duda encontrará algo que hacer "sin necesidad de cambiarse el rostro o de cambiarse el alma".

La moraleja de la historia iba dirigida a los mexicanos que tenían el deseo de cruzar la frontera para contratarse en el cine, viendo en Hollywood una tierra de promisión. Ya estaba allá, por ejemplo, Ramón Novaro y no tardaría en llegar su aristocrática prima Dolores Asúnsolo de Martínez del Río. También estaban, junto a estos mexicanos que alcanzaron notoriedad, cientos que luchaban infructuosamente por ella. José Juan Tablada vivía desde 1920 en Estados Unidos y en varios de los artículos que enviaba para diarios mexicanos describió la amarga manera en que se desvanecían las ilusiones de la mayoría de los aventurados compatriotas que cruzaban la frontera hacia el norte. El propio Noriega Hope cuenta en la crónica de su viaje a Hollywood que estuvo a punto de ser seducido por la magia de la ciudad, pero que una última apelación a la cordura le permitió tomar el tren de regreso.

Otro retrato literario de mexicanos en Hollywood fue hecho por Genaro Estrada, poeta y diplomático que se burló en su novela *Pero Galín* (1926) del género de narraciones ubicadas en tiempos de la Colonia, cultivado, desde el fin de la Revolución, por él mismo, Francisco Monterde, Artemio de Valle-Arizpe y algunos otros. El personaje principal de la novela, Pedro Galindo, quien se hace llamar Pero Galín para que su nombre suene más colonial, es un caballero de clase alta que vive en la ciudad de México rodeado por los objetos virreinales que colecciona y sintiendo repugnancia por manifestaciones

de la edad contemporánea como el automóvil, el periódico, la música norteamericana, el radio y el cine. Un buen día su vida da un giro radical al enamorarse de una joven llamada Carlota (o Lota) Vera, con la que se casa. Y el mismo Pero que había expresado a un amigo que no co-

nocía ningún cinematógrafo, ni quería conocerlo "porque en ellos el arte tradicional se desdora y rebaja", acepta de buen grado ir de luna de miel a Los Ángeles. Entonces el pasado pierde para él su interés y se abandona al disfrute del presente. Con Lota almuerza por la mañana en cafés frecuentados por estrellas de cine, por la tarde van a ver películas de estreno y por la noche a bailar jazz en ruidosos cabarets. Algunos días incluso les franquean las puertas de un estudio, donde se entretienen viendo de cerca el complicado mundo de las filmaciones. Pero Galín acepta pues con gusto la modernidad que antes aborrecía, y luego de haber sido un exquisito gourmet de la cultura se convierte en un consumidor más de los productos de la civilización contemporánea: cuando Pero y Lota regresan a

vivir a su rancho de México, al lado de los cofres y pinturas virreinales hay ya un tractor, un fonógrafo y un radio.

Esta burla al grupo de escritores colonialistas, que postulaba que hasta el más firme defensor de las tradiciones podía abjurar de su credo a través de la influencia de una muchacha emprendedora, tenía como trasfondo la frecuente sensación de que la cultura mexicana estaba siendo invadida por la norteamericana. Ya Ramón López Velarde, por ejemplo, había advertido unos años antes, al comentar una película en *Revista de Revistas* (28 de enero de 1917): "Nos ayankamos a gran prisa, bajo la acción de lo feo (...) La Patria (...) se halla amenazada por la innovación de lo burocrático y de lo gris". Una década después el destino asumido de Pero Galín parecía indicar



que el "ayankamiento" seguía viento en popa y que el exterminio de las viejas costumbres no era tan grave —o que, en todo caso, podía disfrutarse.

Pero Galín no apareció en el suplemento del *Ilustrado* donde unos meses antes un joven apasionado del cine, Juan Bustillo Oro, había explorado otra vertiente narrativa relativa al séptimo arte con la colección de cuentos *La penumbra inquieta*. En ella aparecía un personaje, claramente un *alter ego* del autor, viviendo emocionantes aventuras en la oscuridad de los cines. Las aventuras eran, claro, sobre todo de tipo amoroso, como en un cuento, "El ladrón de Bagdad", en el que el personaje va a ver la película del mismo nombre interpretada por Douglas Fairbanks, y tiene allí una inesperada e intensa relación erótica con una desconocida. Y es que el cine "nos da a menudo muchas sorpresas deliciosas. Nos permite algunas veces el placer de estar junto a una bella mujer, estar junto a ella toda una tarde o toda una noche en rara intimidad, como si se olvidaran en el mundo muchos prejuicios o se destruyeran muchas cosas que nos retiran de ellas fuera del oscurecido salón. Y además nos permite estar junto a ellas en silencio. Esto es maravilloso; a las mujeres siempre hay que hablarles, galantearlas, decirles muchas cosas antes que lograr su amor. En el cine podemos lograrlo sin hablar, exquisitamente sin hablar".

Esta era una de las grandes virtudes de un arte silencioso que también podía procurar placeres de distinto tipo, como los referidos en "La broma de los relojes", otro cuento de Bustillo Oro en el que el personaje se mete a un cine cualquiera para matar el tiempo mientras espera la hora en que lo recibirá una señora extranjera cuyos favores desea ardientemente. Viendo la película, el personaje se olvida de la cita y pierde la posibilidad de encontrarse con la dama, que abandona el país ese mismo día. Y es que la película es *El gabinete del doctor Caligari* (1919), la célebre producción del expresionismo alemán que —dice el personaje—, "me apasionó, me llevó a un laberinto donde me perdí voluntariamente". Así, la inquietud a que aludía el título de la colección de cuentos podía ser tanto física como psicológica. El interés de Bustillo Oro por el cine rebasó pronto el ámbito de la penumbra inquieta y se extendió a la confección de películas. La primera que dirigió fue *Yo soy tu padre* (1927), adaptación, por cierto,

de una novela francesa, pero sólo cobraría fama de buen director unos cuantos años después cuando, a partir de la irrupción del cine sonoro, se involucró cada vez más en la fábrica de sueños nacional.

La señorita Etc., de Arqueles Vela, también apareció en el suplemento de *El Universal Ilustrado*, en 1923. Se trata de una breve prosa poética en la que un enamorado presenta sucesivas evocaciones de su amada. Vela pertenecía al grupo estridentista que consideró al cine una entrañable presencia de la ciudad contemporánea, y no es extraño por eso que aparezca también en *La señorita Etc.*, donde los recuerdos del narrador, de una "opalescente claridad de celuloide", son proyectados en una pantalla íntima en la que todas las noches éste desenrolla su "ilusión cinematográfica". Todavía más: la escritura parece reproducir este procedimiento, de tal manera que al leer presenciábamos imágenes secuenciadas, como en una película. En este sentido Vela mostraba una asimilación narrativa de recursos propios del cine que fue un fenómeno colectivo. En unos cuantos años escritores de muy diferentes filiaciones ensayaron la traducción a palabras del montaje, el *flashback*, la disolvencia y la cámara lenta, como varios estudiosos han rastreado en las novelas *La Malhora* (1923), *El desquite* (1925) y *La Luciérnaga* (1926) de Mariano Azuela; en *El águila y la serpiente* (1928) y *La sombra del caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán; en *Campamento* (1931) de Gregorio López y Fuentes, y en algunas obras de escritores del grupo que habría de ser conocido como de *Contemporáneos*, como *Dama de corazones* (1925) de Xavier Villaurrutia, y *Margarita de Niebla* (1927) de Jaime Torres Bodet.

Esta asimilación inconfesada de recursos cinematográficos se complementó, en el caso de los *Contemporáneos*, con textos en los que se hacía referencia explícita al séptimo arte. El 18 de septiembre de 1924 Salvador Novo publicó en *El Universal Ilustrado* "La marca de fábrica (película en episodios)", una breve narración en cuyo prólogo declaraba haber sido un fiel seguidor de las cintas seriadas de aventuras que por esos años dejaron de ser populares para ceder su lugar a los vehículos de las grandes estrellas de Hollywood como Rodolfo Valentino y, poco después, Greta Garbo. Novo echaba de menos las emociones que producían los *serials* por medio de "lo ecues-

tre, los túneles, las barrancas, los ríos, las muertes misteriosas, los chinos", y como no tenía ninguna esperanza en que el género reviviera había escrito, a manera de epitafio y obviamente en broma, el argumento de una cinta de episodios que, decía con resignación, "de sobra sé que nunca han de proyectarse". Poco tiempo después Xavier Villaurrutia escribió "El amor es así... (cuento cinematográfico)" que parecía ser un guión refugiado en la literatura por la imposibilidad de filmarlo. Y en "El día más feliz de Charlot. Cuento cinematográfico en cuatro escenas y un apoteosis" (*Contemporáneos*, octubre de 1928) Enri-

que González Rojo incluyó como protagonista nada menos que al personaje más famoso del cine. Hecho de situaciones chaplinescas bien conocidas como que el pequeño vagabundo gane el amor de una joven al derrotar con ingenio a un gigantesco enemigo, "El día más feliz de Charlot" está inspirado fundamentalmente en las películas de 1917 *El inmigrante* y *La calle de la paz*, pero su estructuración en escenas, sus personajes y su tema insinúan que se trata de una obra literaria que imita un guión. Fue Gilberto Owen el primer escritor de los *Contemporáneos* —y también el último, en el periodo del cine mudo—, que por fin dio el salto al argumentismo cinematográfico al hacer en 1928 y en Nueva York un guión que lamentablemente no parece conservarse, ni tampoco la película experimental que se filmó basada en él, *Río sin tacto*, dirigida por Emilio Amero.

En realidad no hubo en el periodo del cine silente ningún escritor que tuviera éxito como guionista. A diferencia de la poderosa industria cinematográfica norteamericana, la mexicana no permitía abrigar ninguna esperanza de logros artísticos ni, mucho menos, económicos. Efrén Rebolledo, Federico Gamboa y Carlos Noriega Hope participaron en distintos momentos en pequeñas compañías filmadoras, sólo para darse cuenta muy pronto de que sin ser mucho más provechosa, les era más querida la literatura. Es cierto que en el periodo más pujante de la producción silente local se llevaron a la pantalla poemas, dramas, cuentos, novelas y zarzuelas que



incluían obras de algunos escritores mexicanos vivos; pero las adaptaciones no fueron hechas por ellos.

Quizá esta misma falta de interés en una industria improductiva fue la causa de que quienes escribieron sobre personajes en ambientes cinematográficos los ubicaran en Estados Unidos. En los años treinta encontramos varias narraciones de esta vertiente, como *Noches de Hollywood*, de Julián S. González, novela publicada en *El Universal Ilustrado* en 1934 que trata sobre "la vida atormentada y pecaminosa de la ciudad vorágine"; como el cuento

"Estrella doble", de José Martínez Sotomayor, de 1935, en el que una norteamericana se enamora de quien dobla en una película a su marido actor; como "Noche de Hollywood", de Bernardo Ortiz de Montellano, relato publicado en 1940 en el que un personaje poseído por la fiebre tiene alucinaciones y recuerdos angustiosos relativos al cine, y la novela *Estrella de día*, de Jaime Torres Bodet, de 1933, en la que se recrea la construcción de la imagen estelar de la mexicana Piedad Santelmo, mujer hermosa —tras la que estaba claramente la figura de Dolores del Río— nacida en el norte de la república en una familia de hacendados y descubierta muy joven para las películas por un productor extranjero. También se recrea en *Estrella de día* el impacto de las películas norteamericanas en la sociedad mexicana en el personaje de Enrique Salinas, quien se enamora de Piedad Santelmo al verla en la pantalla un día de primavera y a raíz de esto se vuelca hacia el mundo del cine. Y así Salinas, quien hasta ese momento sólo se interesaba por la literatura, la filosofía y la historia, pide un buen día a su librero que le consiga una guía de Hollywood. Este se asombra al verlo solicitar "un cuadernillo como ése, adornado con retratos de artistas, anuncios de dancings, reglamentos y listas de hoteles" y se pregunta qué interés podían tener para él los talleres de la Paramount, la dirección de Norma Talmadge y el nombre de la esposa de Harold Lloyd. Evidentemente para Salinas y para otros muchos jóvenes mexicanos de la época —como el propio Torres Bodet, quien escribió para

Revista de Revistas la columna *La Cinta de Plata* en 1925 y 1926—, información como esa era ya no sólo interesante, sino un imprescindible artículo de consumo.

No parece haber retrato literario alguno de la cinematografía mexicana hasta la novela *La Reina de Acapulco*, del español Julio Sesto, escrita entre 1931 y 1933, cuando comenzaban a producirse en el país películas sonoras. Sesto vivía en México desde tiempos del Porfiriato, y se había hecho desde entonces de cierto nombre como periodista y escritor. Entre sus libros se encontraba el ensayo *La bohemia de la muerte* (1929), y las novelas *La Tórtola del Ajusco* (1915) y *Cómo ardían los muertos* (1917), en las que se representaban diversos momentos de la Revolución. Por cierto, en la primera se contaba la vida y muerte trágica de una diva de género chico cuyos rasgos fueron delineados tomando como modelo a la actriz (en esos tiempos de teatro, pero después también de cine) Mimí Derba. Ahora, en *La reina de Acapulco*, Sesto volvía a poner como personaje principal a una bella mujer, Lolita Mondragón, acosada por un sinnúmero de peligros: encendía la lujuria de hombres violentos, la atacaba una víbora de cascabel, sufría un penoso accidente automovilístico, enloquecía por un tiempo... Pero a diferencia de la pobre Tórtola del Ajusco, quien era violada por un militar y después moría degollada a manos de misteriosos asesinos, la reina de Acapulco sorteaba esas amenazas y finalmente establecía una familia con su buen enamorado, el pintor Julio Zenteno. Con él y unos amigos Lolita emprendía varios proyectos, uno de los cuales era la creación de la compañía cinematográfica Acapulco Film.

Capitaneados por un ruso venido de Estados Unidos —una clara alusión a Serguei M. Eisenstein, quien estuvo en México cuando Sesto escribía la novela—, ese grupo de jóvenes hacía empeñosamente tres películas, una basada en una leyenda local, otra en el episodio histórico de la invasión norteamericana, y finalmente una más en una historia que mostraba “toda la realidad de las bajas pasiones y de las feroces miserias reinantes... el dinero, la frivolidad, el placer”. En medio de una nueva filmación, la Acapulco Film se disolvía al perder el mísero apoyo estatal del que gozaba, estrellándose contra la dura realidad de la competencia con el cine norteamericano, “con muchas ‘girls’ desnudas, y con títulos sugestivos y pecaminosos, y anunciadas



Díaz, Delgado y García. AGN

con todo bombo”, y contra la aún más dolorosa realidad de que “no había un peso en el país, y el público no iba a ver las películas por eso: porque no había un peso”. No es que la obra de Sesto retratara fielmente lo que ocurría en esos años en el cine mexicano —en particular, resulta muy desafortunada la alusión a Eisenstein—, pero es verdad que algunas de las compañías mexicanas de la primera mitad de los años treinta tenían un aire de familia con la Acapulco Film: eran impulsadas por gente tan inexperta como los personajes de la novela; el Estado prácticamente no las ayudaba; los inversionistas no arriesgaban sus capitales; la competencia con Hollywood era imposible... en consecuencia, muy pocas se dieron el lujo de producir más de dos o tres cintas.

Hubo que esperar un tiempo para que esta situación cambiara, pero a fin de cuentas la industria pudo establecerse gracias a la creciente profesionalización y capitalización del medio, así como a la filmación de obras atractivas para el vasto público hispanoamericano. Entonces ocurrieron dos cosas que acercaron a los escritores al mundo de la pantalla. Por un lado, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Celestino Gorostiza, Mauricio Magdaleno y otros se involucraron cada vez más en el cine como guionistas, dialoguistas e incluso directores de películas, reconociendo de manera implícita que la industria cinematográfica ya era capaz de realizar, además de producciones dirigidas al gran público, otras destinadas a los espectadores de mayor cultura a los que tradicionalmente se dirigían los textos literarios. Y por otro lado comenzaron a filmarse obras de escritores vivos como —por mencionar sólo las películas producidas en los años treinta— *Santa y La Ilaga*, de Federico Gamboa; *El compadre Mendoza*, de Mauricio Magdaleno; *Vámonos con Pancho Villa* de Rafael F. Muñoz; *Los de abajo*, de Mariano Azuela, y *El indio* de Gregorio López y Fuentes, lo que creó, además de una caja de resonancia para esos textos, una estimable fuente de ingresos para sus autores. Esta usurpación por el cine de los territorios narrativos antes reservados a la literatura fue un fenómeno que hizo pensar a alguno, como Rodolfo Usigli, que la novela, el cuento y el relato acabarían por disolverse por completo en él ("La novela disuelta en el cine", *Número*, primavera de 1935).

Esto no sucedió y entre las obras narrativas que vinieron una parte tuvo, como hasta entonces, tema cinematográfico. Una de las novedades en este sentido fueron las cine-novelas, adaptaciones literarias de películas ilustradas con *stills*, que en los años cuarenta pusieron de moda en México algunas revistas y casas editoriales. Pero las generaciones de escritores activas a partir de la mitad del siglo hicieron obra mucho más interesante al traducir al papel, de muy diversas formas, las poderosas impresiones personales que les procuraba el séptimo arte. José Revueltas, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Juan García Ponce, Salvador Elizondo, José Emilio Pacheco, José Agustín y muchos otros (y pocas otras) transitaron entonces gozosamente del cine a la literatura y de la literatura al cine en cuentos y novelas que muestran las inmensas posibilidades de relación entre las dos artes. *



Bibliografía

- Domínguez Michael, Christopher, *Antología de la narrativa mexicana del siglo xx*, dos vols., ICE, México, 1989.
- Duffey, J. Patrick, *De la pantalla al texto. La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte*, UNAM, México, 1996.
- Estrada, Genaro, *Pero Gallin*, Cultura, México, 1926.
- Noriega Hope, Carlos, *El mundo de las sombras. El cine por dentro y por fuera*, Andrés Botas e hijo, México, 1921.
- , *El honor del ridículo*, prólogo de Salvador Novo, Talleres Gráficos de El Universal Ilustrado, México, 1924.
- Sesto, Julio, *La reina de Acapulco*, Botas, México, 1935.
- Sheridan, Guillermo (introducción, selección y notas), *Homenaje nacional a los contemporáneos. Monólogos en espiral. Antología de narrativa*, INBA-SEP, 1982.
- Tablada, José Juan, *La Babilonia de Hierro. Crónicas neoyorquinas (1920-1936)*, UNAM / Universidad de Colima, México, s/f. (CD-ROM)
- , *México de día y de noche. Crónicas mexicanas (1928-1944)*, UNAM / Universidad de Colima, México, s/f. (CD-ROM)
- Torres Bodet, Jaime, *Estrella de día*, Espasa Calpe, Madrid, 1933.
- Varios, *18 novelas de El Universal Ilustrado (1922-1925)*, prólogo de Francisco Monterde, INBA, México, 1969.

TRES POEMAS FIELES

Francisco Segovia*

a Pepita

NUESTRA FE

No es alegría –es otra cosa– el entusiasmo
que santifica nuestra carne sometida
a quien acepta mandar en ella soberano
–por no mandar en sí sino obediencia.

No es alegría –es algo más oscuro–
la santa plenitud inacabada
de quien se da y se deja
sin vacilación y sin doblez
a la convulsa adoración de su verdugo
–por cumplir con él un acto simple
en su brutal pureza.

Es otra cosa que alegría la alegría
con que miro cómo apartas el pelo de tu cuello
para el hacha que me has dado.

Y es otra alegría que la alegría
dejar mi carne a las fauces de tus lobos.

LLAMARADA

Me miras a veces desde el aura
en que tu placer se ensancha
como el halo de una llama.

Bailas ahí
y todo alrededor siente la hondura
del roce reiterado
de tu luz y tu sombra
–a todas luces asombrado.

¿De qué estás hecha, llamarada,
si en la salvaje plenitud de tu radiancia
te vuelves a enamorar a tu pabilo?

* Poeta. Su libro más reciente es
Invitación al mito (ensayos), CNCA-
Ediciones Sin Nombre, México,
2001

ATARDECER, AMANECER

La tarde tiende allá, sobre los cerros,
la afiebrada luz con que se acaba el día.

Y yace allá -revuelta un rato e indecisa
entre el vasto paisaje y la emoción puntual-
mientras todo se prepara a recibir
en el cuenco vacío de su propio silencio
el bálsamo de oscuridad que en lo más íntimo
alivia las heridas de la luz.

Pero no es nomás la noche -y ni siquiera
el recogimiento de todo
lo que medró a la luz del día-
esto que la tarde nos deja entre los brazos,
pues no se hereda la sombra de los días sin los días:
con nosotros se tiende, en nuestro lecho,
una luz invisible, ida ya de nuestros ojos para siempre,
y tendida sin embargo al tacto aquí, para nosotros.

Mañana el alba tenderá en el horizonte
la luz febril con que comienza cada día el día
y tú y yo nos lanzaremos otra vez a quererlo todo,
a esperarlo todo... (Otra vez... No la misma...).

¿O no llevaremos acaso en pieles y almas, uno y otro,
la oscura huella de todo lo que ayer nos prometimos;
de todo lo que mutuamente nos confiamos cada día
-para la eternidad, sí, pero cada día-
como llevan sobre el lomo las montañas
la edad de todos sus ocasos y sus albas?

Y cuando al fin miremos otra vez la luz tendida
sobre el filo de la sierra
¿recibirás de nuevo entre tus brazos
la vida mía toda -que ya tenías en ellos abrazada?

SOL DE MEDIODÍA

Carlos Martínez Assad*

Tiempo detenido

La luz de la ciudad de Oaxaca cuando se refleja en la cantera verde de sus construcciones y en los adoquines de las calles deslumbra al visitante, como sucedió a San Pablo al contemplar el resplandor de Damasco. Quizás por eso abundan los zaguanes, y los patios invitan al visitante a guarecerse bajo la sombra de las plantas que crecen en los patios de estilo andaluz.

Visitar la Antigua Antequera es cumplir con un rito de peregrinaje del cual han dejado constancia viajeros consumados como Charles Brasseur que en su viaje en 1859 creyó a la ciudad impenetrable por los rayos del sol debido a los macizos de las copas de los árboles, y David H. Lawrence, quien en 1923 vio salir el brillante sol entre los resquicios de las nubes. En el intervalo de un siglo, dos viajeros fueron deslumbrados por las maravillas que circunstancialmente contemplaron en Oaxaca.

Allí el tiempo se detuvo para que ningún relato previo perdiera su don de la ubicación, algo que sólo permiten los lugares donde la memoria ha prevalecido para conjurar la destrucción. Por eso Ross Parmenter pudo, medio siglo después, reconstruir el itinerario del viajero Lawrence, por eso todavía ahora se puede encontrar alojamiento en el Hotel Francia que lo albergó, comprar vajillas en la Alfarería Jiménez y caminar al lado del acueducto que llevó el agua desde San Felipe a los habitantes de Oaxaca y que todavía durante el gobierno del presidente Porfirio Díaz fue rehabilitado para ampliar su función.

Nadie ha escapado a esa fascinación tan natural como la que aportan las manos creadoras de los oaxaqueños, porque ahí donde la luz resplandece también brilla la producción más diversa desde los vestigios prehispánicos, sus iglesias coloniales hasta los artefactos indispensables a la vida cotidiana. La imaginación actuó para permitir que las manos morenas y trabajadas de los indios realizaran los prodigios expuestos que perviven para satisfacer todo tipo de curiosidad. Esas manos de piel gruesa han dejado huella y, para fortuna nuestra, siguen creando de manera infatigable. Por eso la vista se recrea con las cobijas, sarapes y jorongos de mariposas o peces amarillos, rojos y azules



Archivo Municipal de Oaxaca

que flotan sobre los lienzos de lana blanca, gris o negra; con el guerrero cazando un venado de tonos café mientras el sol anaranjado, sobre un fondo violeta, contempla la escena; o con el águila devorando una serpiente en una evocación nacionalista de verde, blanco y rojo en un marco formado por complicados sistemas de grecas.

Caminar por Oaxaca es estar dispuesto al asombro de contemplar los retablos dorados de sus templos iluminados por el sol que se abre camino entre sus ventanales. Santo Domingo es la joya de la ciudad, con su alegoría de los seguidores del fundador de la orden multiplicándose por los caminos para difundir el evangelio, tal como se muestra en la fachada y en el sotocoro al cual se adhiere un árbol dorado de la genealogía de la orden enraizado en el corazón de Félix Guzmán y de la enramada surgen hojas, flores y sus frutos son los frailes dominicos, hasta rematar con la Virgen del Rosario. En la bóveda del coro se alinean los fundadores y destacados personajes de la orden, entre los que sobresale Francisco de Burgoa —a quien se debe el proyecto—, que giran en torno al Espíritu Santo que

* Historiador y sociólogo. Miembro del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM

desde la parte más alta los cubre y bendice rodeado de una escolta de serafines. Con el sol estalla el color del oro en la bóveda de cañón con estucados barroquísimos y medallones de imágenes y pasajes de la Virgen María y de los santos de la Iglesia. El altar mayor resplandece con su filigrana dorada y desde allí señorea el Santo fundador. Mientras por los andadores del atrio conventual los rumores de los rezos parecen persistir al paso del tiempo.

El resplandor de Santo Domingo contrasta con la melancolía evocadora de la Iglesia de la Virgen de la Soledad con su frontispicio a manera de biombo desplegado. A la antigua ermita de San Sebastián llegó una recua de mulas que, una versión cuenta, procedía de la Capitanía General de Guatemala, llevaba un cofre tan pesado que le fue imposible continuar su camino hacia la capital de la Nueva España. Cuando se encontró en su interior un Cristo resucitado y una cabeza y unas manos con una inscripción: "Nuestra Señora de la Soledad al pie de la cruz", se interpretó como el deseo de la Virgen de permanecer en Oaxaca. Desde entonces ese recinto se consideró de su advocación y ya vestida con su manto negro bordado con hilos de oro y coronada con joyas preciosas, se convirtió en la patrona del fervor de los creyentes.

Su atrio sombreado por grandes laureles de la India prepara para la expiación a la cual ayuda la variedad de exvotos, velas, medallas, veladoras, rosarios, imágenes de santos, escapularios que mezclan la esperanza y la religiosidad con la invocación de una vida mejor. La de La Soledad es la virgen más triste que, apenas, se rebela contra el dolor apretándose las manos contra el corazón traspasado por una daga. El día y la noche encuentran en ambos templos su alegoría que es la misma de Oaxaca, un pueblo que sonríe y se entristece llegada la ocasión.

Caminos y montañas

Desde la capital de Oaxaca hacia los cuatro puntos cardinales pueden elegirse diferentes caminos, aunque situado en el valle se tenga la sensación de no poder escalar las brumosas montañas, verdes de ocotes y pinos, y cerros con pliegues como lagarto, como los veía Lawrence: "Elevaré mis ojos a las montañas de donde procede mi fortaleza". O como diría Francisco de Ajofrín en su lejano viaje en 1763: "En esta provincia de Oaxaca parece que Dios puso

todos los cerros y montañas que sobraron después que formó el mundo...".

Llegar al antiguo convento dominico dedicado a Santiago apóstol en Cuilapan, el santo precedido por su fama de "matamoros" que luchó al lado de los conquistadores desde que avistaron la desembocadura del río que llamaron Grijalva, es respirar el aire tibio del pasado que se detiene sobre las columnas y arcadas sin terminar, como si estuviesen dispuestas para sostener el cielo. Y en ese paraje la historia civil recrea la fantasía mantenida durante mucho tiempo de ser el sitio de la sepultura de Doña Marina. Un sobrio monumento gris integrado con el paisaje recuerda el fusilamiento de Vicente Guerrero.

Y entonces se va escribiendo la larga lista de los prohombres locales y los que trascendieron el terruño. Desde Benito Juárez (el creador del Estado moderno), pasando por Porfirio Díaz (su continuador que se convirtió en dictador) ligado al nombre de Juana Cata (confidente y cercana amiga), José Vasconcelos (el reformador de la educación) y los hermanos Ricardo y Enrique Flores Magón (incansables periodistas y precursores de la Revolución); nombres evocadores de la historia, de muchas historias que las calles por las que se transita nos recuerdan para enfatizar la fuerza de lo civil.

Manuel García Vigil (constitucionalista de la primera hora, gobernador sacrificado durante la rebelión delahuertista), Félix Díaz (su mayor mérito fue ser "sobrino de su tío"), Onofre Jiménez (participó en el Batallón Sierra Juárez, soberanista y controvertido gobernador), Guillermo Meixueiro (el líder del movimiento soberanista en la Sierra Juárez), Isaac Ibarra (activo soberanista que con el Plan de la Sierra desconoció el régimen de Bolaños), José Inés Dávila (estableció el gobierno soberanista en Tlaxiaco y apoyó el felicismo), Heliodoro Díaz Quintas (oposicionista, acusado de apoyar la rebelión ixtepecana, fue director del Instituto de Ciencias y Artes), Emilio Pimentel (ilustrado se creyó científico y, como gobernador, sorteó la coyuntura de la salida de Díaz), Miguel Bolaños Cacho (gobernador maderista y paradójicamente huertista), Benito Juárez Maza (gobernador que no escapó al peso de su legado familiar), José "Ché" Gómez (juchiteco, diputado rebelde y cabeza de la rebelión de 1911 que concluyó con su asesinato),

Eulogio Gillow (obispo de Oaxaca y frustrado primer cardenal mexicano por su amistad con Díaz), Constantino Chapitel (luchó contra Huerta y acompañó a Carranza en la rebelión de Agua Prieta) y un largo etcétera.

La vida transcurre en sus mercados donde se exhiben los productos más diversos; por eso en el estado ha sobrevivido lo que se llamó sistema solar porque todo gira en torno a una estructura que celebra el orden cósmico. Desde la ciudad a las otras ciudades en las que destacó Tlaxiaco y se mantiene Tlacolula. Filas de puestos que muestran vestidos de manta blanca con bordados que reproducen la flora y la fauna míticas de inusitado colorido. Huipiles y quexquémitls que en sus bordados cuentan una y mil historias. Rebozos de lana o deshilados en variados tonos azulados, extensa gama del verde, rosa y amarillo. Exposición de huaraches con diversos diseños y gruesas correas de piel cruda, según la región de procedencia. El aroma de las carnes en tiras de cecina, cuerdas de longaniza, o el de los quesos y quesillos o la variedad de dulces es una tentación irresistible para propios y extraños. Y hasta los moles son de colores: rojo, negro, verde y amarillo, que la gente acompaña con esas enormes tortillas llamadas tlayudas. En los puestos de jarcería destaca la cestería rica en formas, tejidos y trenzados que dan lugar a los utensilios más diversos para los mil usos en las tareas domésticas, y todo aquello que se requiere para el trabajo de campo: cuerdas, malacates y costales.

Y de nuevo, entre los puestos de techos de tela, apuntan al cielo las torres de esos sus templos de campanas convocantes al rito, como en la Iglesia de la Asunción con sus columnas jónicas y nichos a los lados para resguardo de la virgen que aún siéndolo fue despojada de su corona por manos aprovechadas de lo ajeno. Pero, sin duda, lo más impresionante es la capilla del Señor de Tlacolula con sus retablos dorados en los transeptos, con pinturas y esculturas de santos degollados en recuerdo de la gloria y del castigo; y espejos profusamente distribuidos en la estrategia del colonizador español para hacer asimilar al indio la idea de que el Dios de los cristianos podía traslaparse con Tezcatlipoca o señor de los espejos.

En Tlacoahuaya emerge su templo entre la tierra blanca de los valles, rodeado por sus tres capillas posas, y por el

silencio alejado del barullo de otros poblados. En el interior de ese antiguo convento de San Jerónimo las imágenes y pinturas españolas compiten con el trazo de las flores, ángeles y serafines de chillantes verdes y rojos que adornan todos los muros, incluidas las partes de su barroquísimo órgano decorado hasta en sus más íntimos rincones seguramente por las manos de los indios. Sus arcos floridos enmarcan los barrocos altares dorados y en el conjunto armonizan en los ábsides las ingenuas pinturas de los cuatro evangelistas: San Juan, San Lucas, San Mateo y San Marcos.

Antes de llegar a Mitla, se ofrece el espectáculo del gigantesco ahuehuetetl, mejor conocido como el árbol de Santa María del Tule, al que un rayo hirió desde el corazón hasta abajo, contó Joseph de Acosta alrededor de 1586. Su inmensidad hace suponer que puede devorar la pequeña iglesia que se yergue a su lado. El árbol que ha resistido el tiempo y las penas de los numerosos viajeros, Cassiano Conzatti, entre otros, que se han acogido a su sombra para refugiarse del ofuscado calor del mediodía cuando los rayos del sol resultan fulminantes. Al astro sol apenas lo desafían los puntiagudos agaves productores de mezcal que abundan en esa región, para dar a México uno de sus licores fuertes y más afamados.

El exilio del mundo

Los vestigios de Mitla o Mictlán, la casa de los que ya no son, "donde cruje el viento negro de los cuchillos de obsidiana", se perciben a la distancia. La perfección de su trazo se sustenta en el manejo de la línea y de los ángulos produciendo un fuerte impacto a la vista. Impresiona saber que casi trescientas mil piedras esculpidas se suman para lograr ese inigualable conjunto. Mitla estaba poblada a la llegada de los españoles, quienes convivieron, quizás sin saberlo, con sus arquitectos y constructores. Los *binigulaza* o "...primeros zapotecos que se dispersaron después de una danza a vivir en el exilio dentro de una cueva a esperar que pasara el extranjero, que cesara la destrucción del mundo," cuenta Andrés Henestrosa. Como metáfora del mestizaje algunas de las piedras labradas del sitio original se confunden con los materiales utilizados en la construcción de la iglesia de San Pablo durante el siglo XVI.

Subir a Monte Albán es una experiencia única, es ascender un escalón hacia el cielo. Uno de los ombligos del

mundo dice Sara Sefchovich y Henestrosa relata que "Ambas ciudades celebraban tanto la vida como la muerte. Eran las dos grandes puertas de la eternidad". La antigua ciudad zapoteca se encuentra a dos mil metros sobre el nivel del mar y su pasado se remonta al año 700 antes de Cristo. Esa cultura junto con la mixteca, dice el autor de *Los hombres que dispersó la danza*, que Oaxaca también "...fue poblada por mijes, triquis, chontales, chatinos, amuzgos, mazatecos, huaves, zoques, chochos, chinantecos y cuicatecos". Monte Albán es la muestra del desarrollo de esa cultura, una ciudad que llegó a contar con veinticinco mil habitantes. Aún ahora su gran patio ceremonial impresiona por su amplitud. El templo mayor con sus columnas testimonia un pasado seguramente grandioso. Las numerosas tumbas en los alrededores dieron fama al sitio. En la 104 se encuentra el llamado dios del moño y un guía explica: "conservaba agua en una vasija al momento del descubrimiento, pero al abrirse se evaporó." Pero lo fuerte viene con la tumba número 7 cuyo descubridor oficial fue el antropólogo Alfonso Caso, aunque en realidad —dice el guía—: "Don Pedrito Villaseñor fue el descubridor junto con los que trabajaron. Era el tiempo por el que el general Cárdenas vino al estado y subió hasta acá para ver la tumba".

Zaachila es otro sitio arqueológico cercano. Con su usual estrategia, los españoles construyeron, precisamente al lado, la iglesia de la Virgen de Juquila rodeada de patios y de escalinatas. En uno de los promontorios destaca una tumba decorada con grecas y caracolas y en su antecámara con nichos, se pueden ver unos murciélagos en estuco. El ambiente es fúnebre y el sol no logra llevar sus rayos hasta allí. Al salir, como hecho a propósito, un desfile mortuario con una banda de música al frente y un pequeño ataúd, probablemente de una muerte niña, es llevado en hombros por personas con rostros dolientes. Las mujeres portan ramos de flores y caminan lenta, muy lentamente hacia el camposanto como retrasando el tiempo para desprenderse del ser querido.

Las flores que te adornan

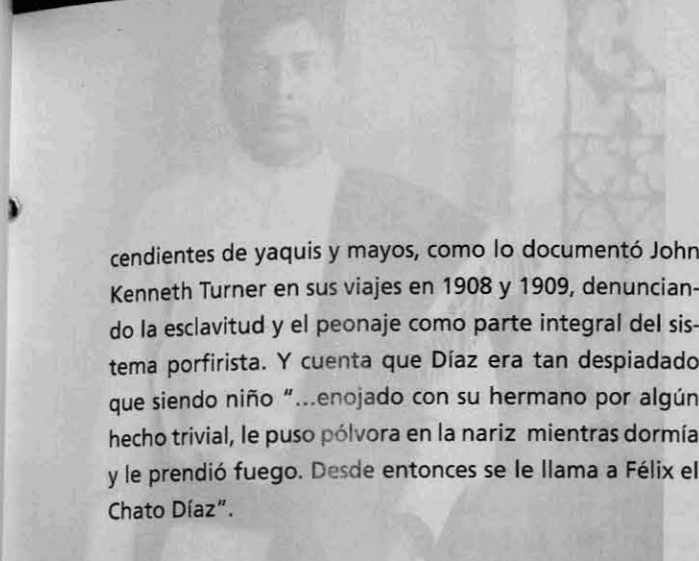
El camino a Tehuantepec es camino accidentado. Por todos los pueblos por los que se atraviesa, las mujeres gordas, bien plantadas y de faldones largos ofrecen toda clase de dulces, aguas frescas, tlayudas, totopos y naranjas que despojan de la cáscara que sale como serpiente de un

filoso aparato manual. La voz de los oaxaqueños se escucha más cantada a medida que el viajero se aproxima al Istmo. En la plaza de Tehuantepec, los puestos exhiben prendas diversas como los vestidos de gala y los resplandores que coronarán las cabezas de las mujeres en la fiesta de las "Velas". Asimismo el oro brilla con el sol, hay pulseras, aretes, collares, pendientes, crucifijos, medallas, anillos, monedas grandes como los centenarios; uno logra imaginar lo que fue ese pueblo cuando en la antigüedad se adornaba con las joyas que fueron encontradas en una de las numerosas tumbas de Monte Albán.

La mayoría parece vestir para una fiesta porque sus faldones están bordados con grandes flores sobre fondo de terciopelo oscuro, de preferencia negro o vino. El valor del vestido es alto, pero "por aquí, todas lo tenemos", explica una mujer. "Así como es nuestro el oro desde que somos chicas, y así como nos educaron nuestros padres, educamos a nuestras hijas para que sigan la costumbre". A las tehuanas, decía Claudio Linati en su viaje a México en 1832, "la naturaleza les ha enseñado a valorizar lo más seductor de sus encantos, y mientras una gasa diestramente colocada no deja percibir sino la expresión de sus ojos y los contornos de su cara, una falda extremadamente estrecha, que no permite alargar el paso, aprieta sus caderas, y deja ver una figura esbelta y una pierna bien formada".

Varias edificaciones coloniales parecen a punto de venirse abajo y los alrededores son miserables, pero de cualquier forma, alguien explica que "todo el pueblo es alegre, por aquí siempre hay fiestas, todo el año se celebra algo, los santos de los trece barrios y los domingos hay cuando menos una boda". En Juchitán de las Flores destaca su río y la iglesia del santo que fue secuestrado, San Vicente Ferrer, y que apareció muchos años después. A las mujeres juchitecas se les asocia con las fotografías de Graciela Iturbide, con los cabellos largos y grifos, levantados por el viento. El ambiente es el de ese paraíso perdido poblado de animales fantásticos, insectos y anfibios alucinantes, recreado en las pinturas terrosas de Francisco Toledo.

De allí a Valle Nacional median no solamente cientos de kilómetros, sino también es la frontera con la historia de la intolerancia y del racismo porque es una región a donde fue desplazada población indígena, probables des-



cendientes de yaquis y mayos, como lo documentó John Kenneth Turner en sus viajes en 1908 y 1909, denunciando la esclavitud y el peonaje como parte integral del sistema porfirista. Y cuenta que Díaz era tan despiadado que siendo niño "...enojado con su hermano por algún hecho trivial, le puso pólvora en la nariz mientras dormía y le prendió fuego. Desde entonces se le llama a Félix el Chato Díaz".

De San Martín Tilcajete ha salido la industria de los alebrijes, con un variado repertorio que se ha enriquecido con el tiempo. Junto a los animales como el venado, la tortuga, el caballo, el lagarto, el puercoespín, el armadillo, la jirafa, la cebra, el perro, los pájaros y los insectos, ha surgido cualquier animal realizado en posibles combinaciones, tantas como los sueños y, a veces, pesadillas de los artesanos: dragones con alas y patas de caballo, alacranes con ojos saltones de cangrejos, hienas clonadas de dos cabezas, peces alados. Se unen, además, dos, tres o más animales para formar uno solo como si Noé hubiera podido dar cabida en su arca no sólo a los animales creados por Dios sino a los que el hombre ha inventado. Pero en un pueblo tan religioso ni esa artesanía ha podido conservarse pagana y abundan los ángeles y las imágenes de vírgenes entre las que destaca la de Guadalupe de ojos bizcos y destellos semejantes a las protuberancias del puercoespín. El color es un componente esencial y cambiante, según las modas: las mezclas de colores pastel son las más frecuentes, pero también hay combinaciones chillantes y poco esperadas, como abejas rojas y amarillas que liban la miel sobre un nopal verde bandera con frutos solferinos.

En los patios de las casas de Teotitlán del Valle se tienden al sol grandes madejas de lana que han sido sometidas al proceso de coloración, utilizando la cochinilla —el famoso producto que enriqueció a la provincia durante el siglo XVIII— y la caracola que se encuentra en el mar, conocida también en Fenicia; o usando las anilinas más baratas que dan los matices del amarillo al rojo y al púrpura, o del azul al verde para hilar sus famosos cobertores, sarapes, cojines y lienzos que simplemente adornarán la pared de alguna casa interesada en tener un diseño original o contar con una apreciable reproducción de Picasso, Tamayo o Miró.

El color de la tierra

En Ocotlán las más hermosas y sofisticadas piezas de barro salen de las manos de ingeniosos artesanos, muchos de ellos anónimos y no tanto. Un San Francisco es vestido con rostros de pequeños serafines alados, una Virgen de la Soledad con su capa negra adornada de minúsculos soles dorados, San Isidro el labrador es arrastrado por dos acémilas con canastas donde cargan todos los productos de la tierra; los Santos Reyes montan sobre inusitadas formas de animales que parecen caballos, camellos o elefantes; un Dios Creador con el azul del infinito es rodeado por pasajes del Antiguo y del Nuevo Testamento, no importa si conviven la muerte de Abel, la Torre de Babel y la Pasión de Cristo, según la concepción de Juan Valencia, cuyo quehacer fue reconocido por el mismísimo Rufino Tamayo. Y aunque lo sacro predomina, lo mundano hace acto de presencia con diablos mezclados con ángeles o de plano presencias satánicas que han logrado fundir a una mujer en el interior de un pez entre cuyas fauces asoma su cabeza.

Los colores son allí definitorios para todos los artesanos, como si su misterio hubiese sido develado a los habitantes de ese poblado. Por algo es la tierra de Rodolfo Morales y la imposibilidad de saber qué fue primero, si el palacio municipal azul y amarillo flotando sobre jardines de flores anaranjadas o rosadas y el cielo poblado de ángeles de tez oscura sosteniendo la bandera nacional, o las pinturas que imaginó en su cabeza y salieron de sus manos.

El barro se esparce por el piso secándose con el calor del sol. Hay generalmente un techado y a la sombra un hombre sentado en un banco alto que hace girar un torno con una cantidad de barro crudo y, aprisionándolo con manos ágiles, le va dando la forma que ha prefigurado. Para la tarea se requiere emplear todo el cuerpo y la mayor dedicación posible porque quien lo hace no pestañea, concentrado como está en una tarea necesaria. De esas manos salen formas diversas como vasos, platos, floreros, figuras humanas y animales que las mujeres y niños de la familia llevan al horno ya preparado porque debe encenderse desde la noche anterior. Varios objetos conservarán el color ocre o negro del barro, pero otros serán revestidos con esmalte verde o con otro color o colores que luego llenarán los puestos en los mercados para ofrecerse a los interesados.



Tampoco se puede eludir la artesanía de latón que ha logrado piezas de gran calidad artística que resplandecen con la luz del sol o con luces artificiales que se proyectan en todos los frutos posibles: granadas de rojo vivo, uvas de morado subido, caña verde, manzana y rebanadas de sandía; pero las figuras humanas y animales también hacen su aparición, caballitos con ruedas y balancín, soldaditos empuñando una espada o con rifle en ristre, leones aureoleados, mariposas de alas movientes, barcos que no flotan, marcos de espejos recreando en sus diseños el barroco antiguo y cajas para todos los usos. De nuevo, no puede eludirse el arraigado sentimiento religioso en un Jesús con presentimientos en el Huerto de los olivos, otra Virgen de Guadalupe mirando con conmiseración a un Juan Diego arrodillado, una cruz realzada con el rostro coronado de espinas de Cristo y en lo alto la paloma del Espíritu Santo.

También en invierno brilla el sol

Si se me preguntara sobre el mejor tiempo para visitar Oaxaca, diría que en invierno porque, como dice Lawrence: "Brilla el sol; claro, siempre brilla en invierno" y porque la fiesta es interminable. Comienza con las vísperas y novenarios a la virgen de La Soledad que se celebra el 18 de diciembre. Desde el 16 las procesiones llevan calendas y farolas iluminadas, las recargadas velas escamadas, acompañadas por una banda y por los cueteros tradicionales. El 23 es la noche de los rábanos, donde pueblos y barrios compiten por realizar la mejor representación artística a base de esculpir los bien criados tubérculos. Hay nacimientos donde no falta ni San José ni la Virgen María ni el niño Jesús, pero tampoco los ángeles, los pastores y toda la fauna de la ocasión. También, en esa fiesta con algo de pagano, las flores siemprevivas se utilizan para realizar albas palomas y arreglos florales que recuerdan los de la Guelaguetza.

"Declina el día. Anochece. ¿Cómo desperdiciar la visión de esta asombrosa noche de Oaxaca en que parece que cada lucero es un clavo que va a retenerla para siempre?", cuenta Henestrosa. Entonces el centro es una fiesta, juegos mecánicos con luces brillantes, numerosos puestos de buñuelos cuyo tazón debe romperse contra el piso para que se cumplan los buenos deseos en el próximo año. En el atrio de La Soledad los paseantes se detienen a saborear las nieves de pétalos de rosa, de nopal, de elote, de tuna, de leche quemada y todas las esencias de las frutas locales. Mujeres por todas partes, unas ofrecen claveles rojos, y olorosos ramos de jazmines de Huayapan, otras globos, aquellas fríen tacos y enchiladas, o tortillas rellenas de mole rojo o amarillo y del insustituible quesillo oaxaqueño. Los niños venden ramitos de gardenias y los jóvenes panes bañados en azúcar pintada de rojo o turrones blancos salpicados de colores. Alguien grita la lotería con gran ingenio y la banda de música, encaramada sobre el quiosco que sustituyó el morisco de la época porfirista, toca marchas militares o aires de la Mixteca y la infaltable "Dios nunca muere", cuya letra conocí tejida en el rebozo de franjas de colores con el que se cubría mi madre.

Oaxaca es muchas cosas, pero ante todo vida, luz, historia y sortilegio del cual ningún visitante del pasado o del presente ha logrado escapar. ✽

Encuentros

CON ALFONSO MUÑOZ



CARLOS NAVARRETE

Alfonso Muñoz

murió atropellado a principios del año 2001.

La publicación de esta serie de fotografías tomadas por él en Juchitán —en la década de los años sesenta—, quisiera hacer las veces de homenaje a quien fue, además de un buen fotógrafo, un gran amigo.

Una de las formas más sencillas y difíciles de la Antropología es vivirla, caminarla. En días grises o espléndidos, no importa. Ser parte de lo cotidiano, de los olores, del sabor que sabe a alguna parte, de las voces del entorno, a veces sombras, a veces encendidas, a veces palabras-lágrimas.

Digo estas cosas porque veo en Poncho Muñoz uno de esos seres privilegiados que entendieron el mundo con alegría, aun entre nubarrones de malos días. Simpatía por vivir sería la frase adecuada; simpatía para otorgar.

Así lo percibimos desde el comienzo de la amistad los que fuimos sus compañeros en un largo camino de afinidades compartidas. Afinidades profesionales, políticas, literarias, estéticas. Cólera común ante las injusticias de los Estados poderosos contra los países débiles, alegría ante los pocos logros de los movimientos populares latinoamericanos. Conversaciones y conversaciones, la realidad inmediata y lo fantástico, hechos y sueños, dificultades y canciones; si pusiéramos dos puntos remataría con la palabra Antropología.

Procedemos de la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Nos encontramos en el corredor de un plantel pequeño en donde se conjugaban tendencias de la "escuela mexicana de antropología" (había cercanía con las "escuelas nacionalistas" de danza, de pintura, de música...), y la escuela culturalista norteamericana, además de lecturas suficientes de la antropología clásica. Nuevos profesores y el entusiasmo de las primeras promociones "sin corbata" de los cincuenta, trajeron a la ENAH actitudes refrescantes de comportamiento, un pensamiento crítico menos academicista; se fundó la especialidad de Antropología Social y se abrieron las puertas al pensamiento marxista.

Alfonso era de los contados alumnos que cursaban Antropología Física, pero participaba en materias atractivas de las demás disciplinas. Con la cátedra de Arte Colonial Mexicano, dictada por Francisco de la Maza, viajó domingo a domingo a visitar templos y conventos. Fuimos compañeros en las clases de Arte Indígena de México impartidas por Miguel Covarrubias.

En 1954 marchamos con el contingente de la ENAH en la gran manifestación de repudio a la intervención del departamento de Estado norteamericano en Guatemala. Alfonso puso su firma en el pliego que dio lugar a la declaración de la Sociedad de Alumnos condenando el derrocamiento del presidente Jacobo Arbenz y el final de los únicos diez años de verdadera democracia que ha tenido en toda su historia el pueblo guatemalteco.

Nuevamente salimos a la calle y participamos en algunas comisiones, durante las jornadas estudiantiles de 1956 que desembocaron en la huelga general. La ENAH se sostuvo hasta el final, cuando ya el Politécnico había sido intervenido por el ejército, y la UNAM y las universidades de provincia habían levantado el movimiento. Formamos parte de varios turnos de guardia. El conserje del museo nos mandaba café y alguna vez los custodios nos llevaron las tortas que no quiso cobrar el dueño de la cantina de la esquina, "El río Duero". Dentro de la seriedad de esos momentos —estaba en juego el semestre y la propia existencia de la escuela— el humor y la risa de Poncho, su lealtad y compañerismo, eran chispas de vida que aliviaban las horas, días y semanas de espera. Se lograron cosas: un vehículo para prácticas de campo, viáticos, becas, contratación de nuevos profesores, y un poco de reconocimiento oficial por la profesión.

Mencioné una cantina; en realidad eran dos: "El río Duero" en Moneda y Correo Mayor, y "El Nivel", que aún señorea en la esquina que ve al Zócalo. Allí dio clases Paco de la Maza y alguna vez Pedro Armillas. Había otras, como "El Goya", en la calle de El Carmen, famosa por las repletas "tongoleles", grandes y gruesas copas para beber cerveza. Si las menciono no es por simple y alegre anécdota. No, las anécdotas son pasajes íntimos,



propiedades de cada quién. Lo hago para recordar el grupo bohemio que formamos más allá de los alcances de la ENAH, en el que concurrían poetas, pintores, bailarines, un filósofo despistado y algunos estudiantes de antropología.

Nos reuníamos los sábados en la noche en el estudio del pintor Rechi, en el beligerante barrio de Guerrero. De la ENAH llegaban Agustín Delgado, Iker Larraury y Jorge Angulo con sus inquietudes artísticas, poetas como Juan Araiza –también antropólogo físico– y Silva Villalobos, quien con Jesús Arellano editaban la hoja de poesía “Metáfora”, bajo cuyo signo se publicó el poemario *Tarumba* del desconocido Jaime Sabines. Decíamos en broma que unos versos aludían a nuestras reuniones:

A la casa del día entran gentes y cosas,
yerbas de mal olor,
caballos desvelados,
aires con música,
maniqués iguales a muchachas;
entramos tú, Tarumba, y yo.
Entra la danza. Entra el sol.
Un agente de seguros de vida
y un poeta.
Un policía.
Todos vamos a vendernos, Tarumba.

Jesús Arellano comentó que era una lástima no poderle poner al estudio “La Casa del Día” porque sólo de noche estábamos, a lo que Poncho respondió que no importaba, pues siempre salíamos de madrugada; sólo había que correr del grupo al policía.

Allí leyeron Celia Lecón, Horacio Espinosa Altamirano, Mauricio de la Selva, el hondureño Pompeyo del Valle, y antes que la mercadotecnia impusiera el espejo de vanidades

que son las presentaciones de libros, Felipe Montemayor relató pormenores de su estancia en la casa de los estudiantes mexicanos en París, experiencia volcada en *Pabellón Mexicano*, libro que devino maldito en el mundo puritano de la antropología oficial.

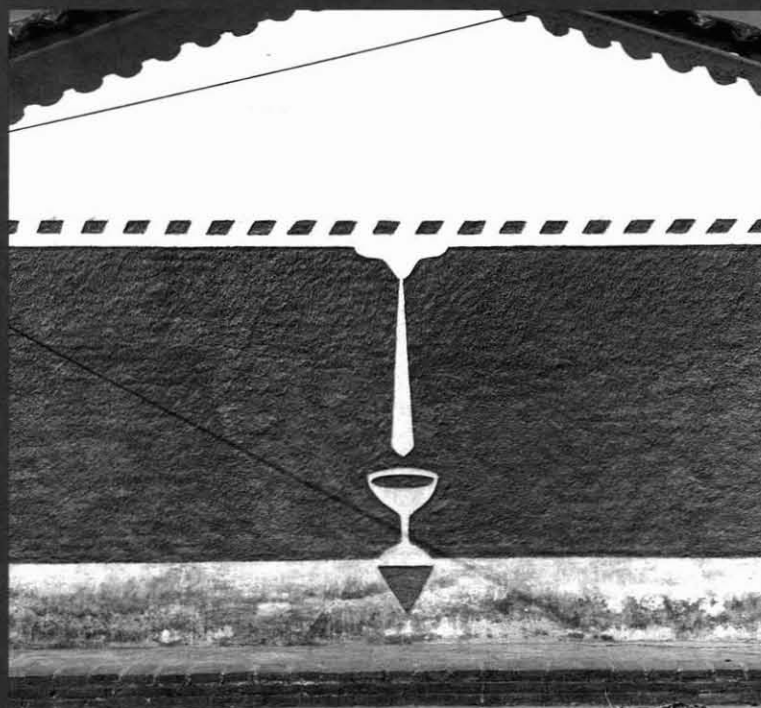
Una cantina más: “La Luz”, en la esquina de Gante y Carranza. Se bebía cerveza de barril y se comían sandwiches de carne cruda. Penitencialmente acudíamos los sábados a mediodía; todavía se trabajaba el sábado en la mañana. Buenos parroquianos: gitanos, un ciego que decía versos de López Velarde, vendedores de todo, aplicadores de toques eléctricos; un exiliado guatemalteco de corbatón declamaba su poema a Juárez y luego pasaba el chambergo, el pintor Mario Orozco Rivera cobraba un peso por caricatura, y no faltaban semanalmente un contador de chistes malos, un imitador del Monje Loco y –aquí entra nuestro amigo de cuerpo entero– un viejo y roto boxeador casi ciego, a quien Don Alfonso le pagaba religiosamente una cerveza y un sandwich y le entregaba lo que recogía entre nosotros: “Es que lo vi pelear allá por el rastro, y nunca ganaba...”.

Para nuestra generación esta cantina guarda un significado: estando reunidos Jorge Angulo, Poncho, Leonel Durán, Juan José Rendón, Carlos Martínez Marín y Rodolfo Stavenhagen, hablamos de formar en la ENAH un grupo de estudio y de práctica antropológica política. Lo propusimos entre amigos y nació el “Grupo Miguel Othón de Mendizábal”, en su momento motor de inquietudes, aprendizajes y esperanzas.

Teníamos una sesión semanal de dos horas, una dedicada a tareas prácticas y otra a comentarios de lecturas colectivas. Llegamos a constituir cerca de veintidós miembros activos, logrando que la voz







de la organización prevaleciera en la Sociedad de Alumnos, a través de la cual se logró editar un boletín, se aseguró la continuidad de las publicaciones oficiales —*Tlatoani* y *Acta Antropológica*—, se propusieron traducciones que circularon en una serie mimeografiada, y se impulsó la creación de nuevas materias y seminarios. Una conquista estudiantil: desde entonces las ayudantías de campo fueron pagadas; a los arqueólogos nos ponían en lista de raya, con “sueldo de peón”. La frase inicial del acta de fundación decía:

Se funda el Grupo “Miguel Othon de Mendizábal” para desarrollar actividades de tipo académico, profesional y político, encaminadas a aplicar la Antropología como una ciencia de carácter eminentemente social, que contribuya al mejoramiento integral del pueblo mexicano.

Algunos fundadores y compañeros que se integraron después, procedentes o con nexos de simpatía por el Partido Comunista, le imprimimos a la organización

un corte demasiado sectario —eran tiempos del Gran Camarada— y el MOM se devoró lentamente a sí mismo. Se rayó en el puritanismo para juzgar formas de ser personales y eso cansó a muchos. Lo mejor que dejó fue haber trazado a medio camino una línea divisoria entre los ideales y el despeñadero.

Muchas ideas generadas en el MOM fructificaron en 1959 con la fundación del Seminario de Estudios Antropológicos, motivo de concurrencia de ideas progresistas, donde convergían profesionales reconocidos con estudiantes avanzados. Los fundadores: Marlene Aguayo, Evangelina Arana, Aura Marina Arriola, Susana Drucker, Aída García Alonso, Catalina García Manzanedo, Lina Odena Güemes, Margarita Nolasco, Mercedes Olivera, Beatriz Barba de Piña Chán, Isabel Horcasitas de Pozas, Enriqueta Ramos Chao, María Eugenia Vargas Delgadillo, Guillermo Bonfil Batalla, Leonel Durán, Marcelo Díaz de Salas, Roberto Escalante, Rosendo Escalante, Héctor García Manzanedo, José Luis Lorenzo, Víctor Mejía Pivaral, Julio César Olivé, Antonio Pérez Elías, Ricardo Pozas, Juan José Rendón, Luis Reyes, Rodolfo Stavenhagen, Mauricio



Swadesh, Enrique Valencia, Manuel Zabala Cubillos y Alfonso Muñoz. Muchos nombres de la antropología contemporánea están en esa lista.

Para entonces me trasladé a Chiapas y luego a Guatemala y dejé de ver a Alfonso varios años. A mi regreso cada uno se movía en círculos distintos y la ciudad se había vuelto gigantesca. Nuestra relación se hizo cíclica. En 1963-64 formamos parte del numeroso equipo de profesionales y especialistas que realizaron el montaje del nuevo Museo Nacional de Antropología. Pronto nos resguardamos en otro rincón de marginados: la "Baticueva", el estudio en la "azotea del cielo" de Guillermo Zapfe. Magníficas reuniones y sonados duelos, no se olvide que en ese lugar trabajaron algunos de los mejores antropólogos, pintores y museógrafos de México.

Para reunir material etnográfico viajó a lugares de fisiografía difícil, como los altos y la sierra norte de Chiapas, y al mágico Santuario de la Virgen de Juquila, en Oaxaca. En casa de Guillermo Bonfil hizo una sesión de transparencias. En 1974 pasamos juntos ocho días de monte profundo en Bonampak, como miembros de la misión UNESCO-INAH, para evaluar el estado de las famosas pinturas. En el campamento espantaban, es difícil de creer pero es cierto. Lo comprobaron después otros arqueólogos. Según el viejo montero Pedro Pech era el *1'hc'al*, un maligno del monte. "Si le tomo una foto —decía Poncho— me dan el Pulitzer".

Mientras Alfonso se mantuvo optimista, yo acrecenté los placeres de no creer en nada. Con la muerte de los amigos perdí una oportunidad de volver, porque era a esa peña de plática brava, "El túnel del tiempo", adonde acudía cuando quería recibir lecciones vivas de realidad, de humor, de todos los colores, de tangos y milongas, de descubrimientos discográficos de Benny Moré, de la decadencia del Atlante y de los hijos de puta de la política en turno. Fue la última peña que animó.

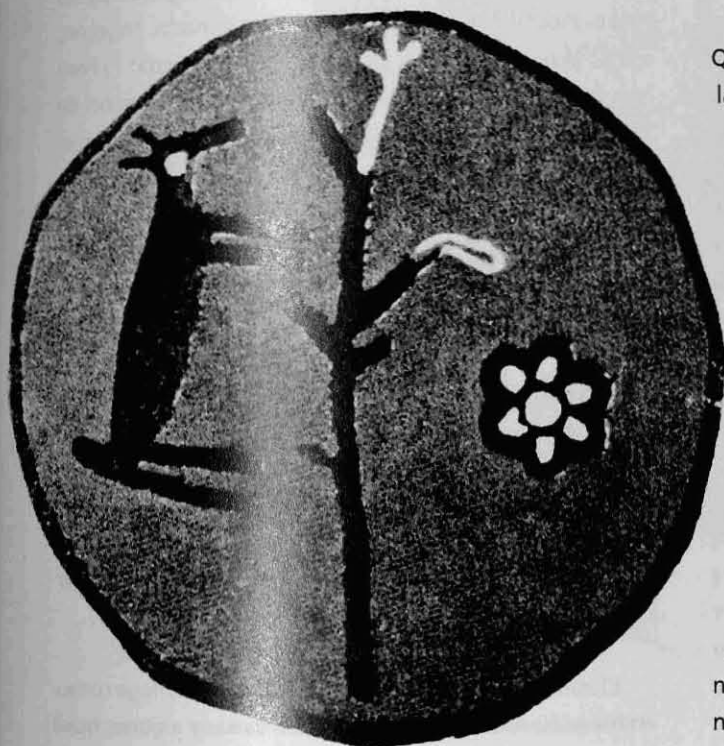
Poncho Muñoz es una de esas personas a quienes se agradece su existencia. Amigo en la más franca definición del término. Hombre que nunca le hizo daño a nadie. Ajeno a glorias efímeras y a cotos de poder, a competencias y méritos y a lo que hoy llamamos excelencias académicas. Ciudadano del lado de las causas justas, buenas, para decir mejor.



De izquierda a derecha los fotógrafos: Rodrigo Moya, Poncho Muñoz, Oscar Menéndez, Héctor García y Nacho López en una foto tomada en junio de 1981.

LA FLECHA Y EL VENADO (FRAGMENTO DE NOVELA)

David Martín del Campo



San Juan Peyoón, Nayarit

Mayo 14 de 1975. —Sin venado no hay pueblo *wisrárika*. Sin venado no tendrán el corazón de *Watemukame*, no podrá nacer el peyote, no habrá cosecha de maíz. No habrá lluvias, no habrá hijos, no habrá *Híkuri Neirra*. “Sin venado —reflexiona *Tamatz Kauyúmarí* al contemplar los siete horizontes que se tienden hacia *Wiricuta*— somos huicholes muertos buscando sepultura”.

El viejo empuña su *muwieri*, traza tres círculos en el aire y luego, lentamente, baja el bastoncillo hasta que sus plumas tocan la tierra. Que *Tatevarí*, el fuego de mediodía, caliente el vientre de *Nakawé* y le prenda un hijo.

Que *Tayó*, el sol del crepúsculo, ponga su semilla en *Tatí*, la milpa. O qué, ¿otra vez no lloverá este año?

El chamán apunta su *muwieri* hacia la salida del sol. Ha sido el primero en despertar, como siempre, en la ranhería huichol. Ha visto todos los amaneceres de su vida, casi todos porque algunas madrugadas la enfermedad lo abatió. Como cuando conoció el amor con aquella mujer abundante de carne y ternuras, “la Francia Hija”...

—Papaluki Jesucristo —comienza a regañar apenas descubrir el primer asomo del sol en oriente—, pídele a la Tanana, tu madre Guadalupe, que nos regale dos días de agua. Sólo dos —y luego de meditarlo, se corrige—: Aunque sea uno ¿Qué no ves que ya tenemos el hambre encima? ¿Qué no ves cómo nos avergüenza ir a la Guadalajara para mendigar limosna con los *téwari*? ¿Qué no ves?

El bastón mágico de *Kauyúmarí* es menos eficaz que el del anterior *marakame* Julián Yurianaka. El *muwieri* de aquel chamán llevaba plumas de águila y con él lo enterraron cuando murió de tuberculosis, según dijeron los médicos del INI. Que si lo llevaban al hospital de Tepic podría vivir un poco más, tal vez un año. Y trajeron la ambulancia por las brechas de Huaynamota. Pero Yurianaka dijo no, aquí. Y lo enterraron con su bastón. El *muwieri* de *Tamatz*, en cambio, tiene plumas de guajolote, aunque ha probado en varias ocasiones sus poderes. Ahora, sin embargo, no ha logrado traer la lluvia. Y ya es mitad de mayo.

—¿Qué no ves, Papaluki Jesús? —termina de rezongar el *marakame* de San Juan. Una vez que el sol complete su circunferencia ya no podrá continuar el diálogo sagrado. Sólo será posible reanudarlo hasta el crepúsculo de la tarde, en ese intersticio cósmico “en que las palabras logran

* Escritor. Actualmente es director de publicaciones del INAH

llegar al oído del Santo Papaluki"; aunque también es cierto que para entonces estará cansado. Como todos.

Ya no es tan fácil hallar nidos de águila en las cañadas de Jesús María, como antes. Ya no es tan fácil, tampoco, hallar a *Watemukame* en la sierra. Y sin venado, lo sabemos todos, no hay pueblo *wisrárika*. No puede haber.

El caserío de San Juan está disperso. Una triple cañada separa los corralitos de uno y otro barrios. Por esa circunstancia, de hecho, no habita en la cartografía oficial. No existen, pues, los huicholes de San Juan. El poblado se encuentra inserto en la encrucijada de cuatro entidades, y eso explicaba el delegado del Instituto Nacional Indigenista cuando fue a sugerirles que optaran por una de las tres barrancas para concentrar la comunidad. Y para hacerlo más explícito comenzó a brincotear frente al Calihuey, como si salvase una cruz fronteriza: "Esto es Nayarit... esto Durango... esto Zacatecas... esto Jalisco".

Pero no movieron nada. "San Juan Peyotán llegó primero que gobiernos", argumentó Julián Yurianaka, y desde entonces inventaron esa nueva danza con la que concluyen, cada Miércoles de Ceniza, el Híkuri Neirra que invoca a la lluvia. Se llama "La danza de estados" y todos brincan, saltan hacia los puntos cardinales, borrachos de cerveza y peyote, gritando "¡ay Durango, ay Jalisco, ay Nayar, ay Zacatecas!", y otra y otra vez, hasta caer rendidos.

Tamatz Kauyúmarí observa cómo se van definiendo los siete horizontes de la ruta al noreste. Cuando los huicholes de Huaynamota llegan a San Juan, el 12 de diciembre, se organizan "las marchas" que remontan, alternadamente, la Sierra Madre y la de Zacatecas. Una por una cubren el peregrinaje que va de Huejuquilla a Valparaíso, Lobatos, Fresnillo, Plateros, El Rucio, San Cristóbal y El Catorce. Rancherías, cañadas, llanuras que los depositan, finalmente, en el edén mágico del peyote.

Cada horizonte es más azul, el color emblemático del pueblo *wisrárika*, "porque cada cordillera nos acerca un poco a *Tatevari*". El chamán alza su bastón y va tocando, como si las tuviera a la mano, las siluetas de aquellas serranías por donde ha caminado siete veces siete. Ningún huichol puede

viajar una vez más a Wiricuta. Sería como escupirle a *Tatevari*, orinarse en Cerro Quemado, desclavar a Papaluki Jesucristo.

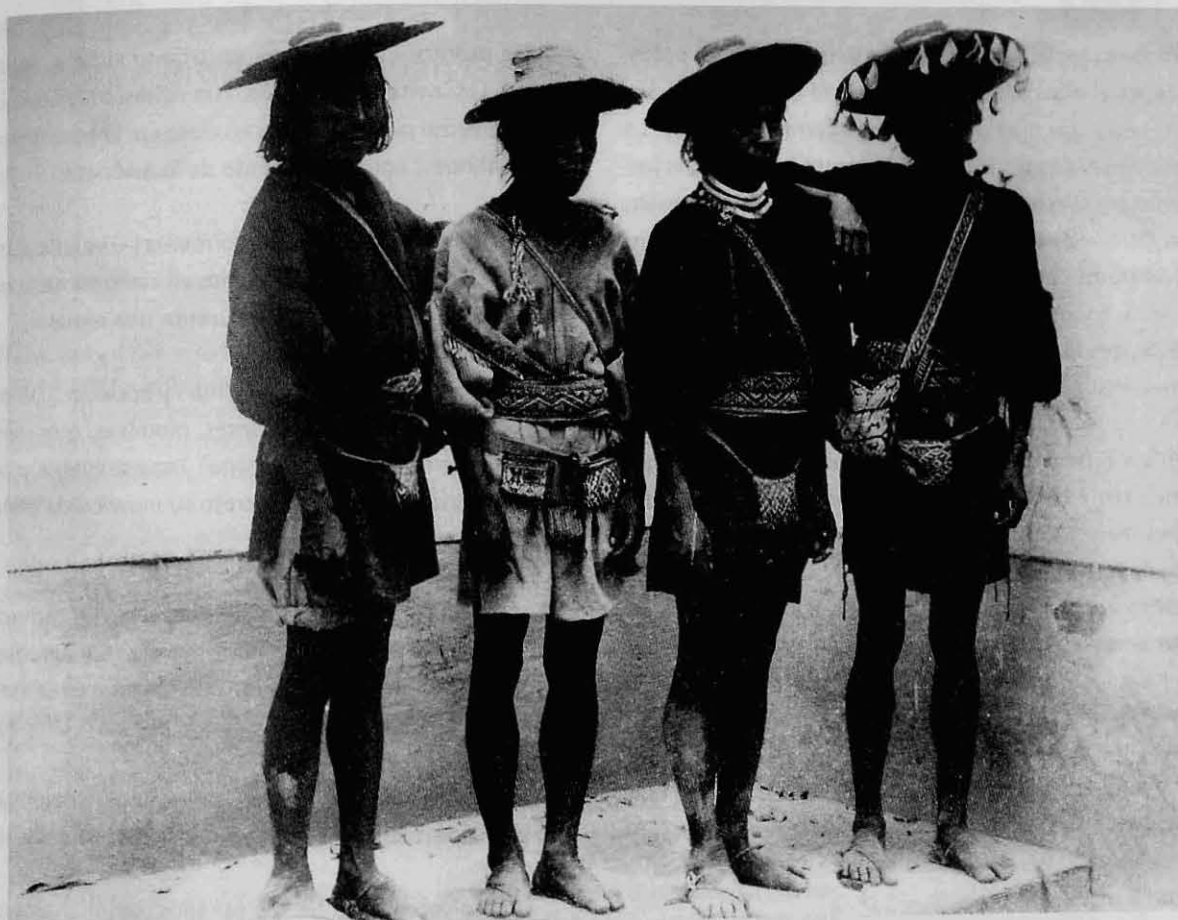
Dos noches atrás regresaron los cazadores. Tres muchachos con dos rifles que buscaron por el río Mexquitic, por la cordillera de Huejuquilla, por las ciénegas de Santa Teresa Ixcatán. Buscaron y no hallaron venado. Trajeron, eso sí, dos tejones y los cocinaron en barbacoa. "¿Pero qué ocurrirá, entonces, si no conseguimos el corazón de *Watemukame*?" —murmura Tamatz sin abandonar el golpeteo del bastoncillo contra sus rodillas— ¿Podremos sobrevivir los huicholes sin la bendición de su sangre? ¿Qué le obsequiaremos a *Tatevari* cuando resplandezca en lo alto? ¿Solamente peyote? ¿Solamente canastos de maíz?"

Los coras, que son ladinos, le ofrecen desde hace tiempo la sangre de sus chivas. Matan once y con su sangre se embadurnan todos antes de iniciar el mitote. "Pero no es lo mismo, aunque tengan sus cuernos. Jamás una cabra será venado santo. No, nunca", se dice el *marakame* al trazar con su bastón tres círculos por encima de su cabeza. Y es que ahí está, de nueva cuenta, ese rumor insolente.

El zumbido de la avioneta, aunque remoto, llega como en oleadas. A lo largo del día pasan varias y algunas buscan aterrizar en la sierra del norte, hacia Durango. Luego avientan paquetes que minutos después son recogidos por camionetas escondidas entre la maleza. "Es lo malo de los *téwari*. Ya ni en la sierra dejan vivir en paz al indio huichol. Pero ésta..."

El *marakame* apunta con su bastón al pequeño aeroplano. Despertados por el ruido algunos huicholes asoman en sus casas de adobe y carrizo. El viejo Kauyúmarí lo decide en ese momento: esa misma tarde saldrá otra expedición. Que los cazadores vayan esta vez hacia la llanura, hacia los bosques húmedos de Rosa Morada, aunque allá abajo todas son propiedades ganaderas. Una vez, hace años, cazaron incluso un tigre jaguar...

Pero ahí está, en picada, el avioncito que busca aterrizar en el llano que se extiende más allá del Calihuey. "¿A qué vendrán?", se pregunta el *marakame* de San Juan, y no le queda más que trasladarse hacia aquella explanada.



CIESAS

En el camino se le han unido varios vecinos, niños sobre todo, que miran de nuevo esa pirueta inconclusa. La avioneta está tripulada por varias personas y en el siguiente pase, sobre el asombro de los huicholes, uno de los pasajeros asoma por la ventanilla; les hace un gesto extraño, tal vez ofensivo: se lleva los índices a la cabeza, como dos cuernos, y luego señala hacia el campo raso. Vuelve a pasar el avioncito y se repite la muesa. Algo gritan aquellos *téwari*, pero es imposible escucharlos. Uno de los compañeros de Tamatz, sin alzar la voz, les responde:

—Güey tu chingado madre...

Entonces el chamán de las tres cañadas voltea hacia la meseta donde no podrán cosechar nada. Sin lluvias. Da una orden en lengua wisrárica porque ha comprendido la urgencia:

“¡Las vacas! ¡Saquen las vacas del terreno que va a bajar el aeroplano!”.

Minutos después la avioneta, con matrícula del INI, concluye el riesgoso aterrizaje. Son tres pasajeros y el piloto, que ya descienden del aparato y se encaminan hacia la comitiva que preside el chamán Kaüyúmarí.

Que vienen haciendo preguntas, que vienen haciendo retratos, que vienen para hacer otro día “un documental”: es lo que ha entendido Tamatz luego de conducir a los visitantes al patio del Calihuey. Uno de ellos, el más viejo, se llama Benítez y dice que “escribe” libros. Los otros son el fotógrafo Monasterio y el antropólogo Metaca; así los ha presentado el viejo que gesticulaba en el aire.

Los huicholes de San Juan les ofrecen café soluble, panes de tuna, frijoles aguados, tortillas duras recién asadas. El preguntador le dice al *marakame* que es, que quiere ser, “que siempre ha sido su amigo de los indios”. Que luego vendrán otros, por carretera, con el equipo de filmación. Que serán dos semanas de rodaje. Que quieren filmar entera la celebración del *Híkuri Neirra*.

Tamatz sonríe. Se acomoda en su banco de tres patas. Le acepta el cigarrillo al periodista y le dice que no, que quién sabe, que muy difícilmente. "Carretera no hay. La brecha llega nomás a Huaynamota; para San Juan dos jornadas más y sólo trepando la cañada. El *Híkuri Neirra* quién sabe. Otra vez no salió *watemukame*, otra vez se escondió. *Watemukame* no regala su corazón y el pueblo wisrárica, todos aquí, morimos también. De tristeza, de hambre, que lo mismo son. Este año no tendremos, o quién sabe, el *Híkuri Neirra*".

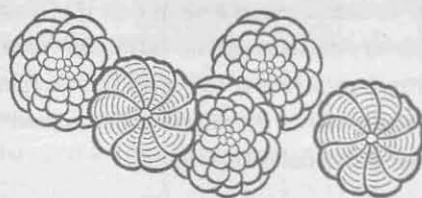
El viejo periodista, sin desaprovechar un momento, insiste señalando a uno y otro huichol con sus vestimentas peculiares: "Foto, foto Monasterio. Foto". Y el gráfico empuña su Nikon, obtura aquí un par de huaraches, allá un cinto adornado con chaquira, en aquella banca una mujer amamantando a su pequeño.

—¿*Watemukame*? —inquire don Fernando Benítez.

"Venado. Ya no sale, ya no hay. Lo arrebatan los rancheros, los *téwari*, los tepehuanos. Y *Watemukame* es sangre del pueblo wisrárica, sólo de ellos. Quitan venado y quitan huichol".

El antropólogo Metaca los llama, entonces, desde la puerta del Calihuey. Que vayan a ver. Los visitantes obedecen porque poco es lo que tienen que decir ante las palabras del *marakame*. Ahí dentro, en las paredes del recinto, hay colgadas muchísimas cornamentas. Son las astas de siete veces siete venados cola blanca y, punzado en ellas, un saco mustio. ¿De qué se trata?

Tamatz Kauyúmari lo explica con orgullo. Cada cornamenta es un año de sobrevivencia desde que fundaron San Juan Peyotán. Una ceremonia del *Híkuri Neirra*, un *Watemukame* cazado en territorio huichol. Y ese extraño bulto el corazón de cada presa. "Su sangre que nos permitió bendecir el maíz, el peyote, el vientre de nuestras mujeres".



De pronto, intempestivo, un trueno aislado. Tamatz sonríe. Les invita otro nescafé, ¿un refresco?, y Monasterio aprovecha para retratarlo en *close up*. Entonces ingresa al Calihuey, agitado, el piloto de la avioneta:

—¡Don Fernando, viene la tormenta! —resuella al concluir la carrera—: Si no despegamos en cinco minutos quedaremos varados en el fango durante una semana...

No hay mucho qué decir. Asoman y es cierto. ¿De dónde surgieron esas nubes rasantes, plumizas, que vienen como trotando sobre la montaña? Tamatz vuelve a sonreír en silencio, acaricia en secreto su *muwieri* de plumas de guajolote.

Los visitantes se despiden con prisa, ciñen sus cachuchas a punto de ser arrebatadas por el ventarrón, agradecen el obsequioso desayuno. No son aún las once de la mañana y ya se huele esa lluvia empujada por los relámpagos.

Tras abordar la avioneta del INI, Fernando Benítez asoma por la portezuela y promete:

—Resolveremos lo de sus venados, señor chamán. A ver cómo y a ver de dónde... —pero el motor arranca y su rugido impide completar la frase. El piloto acelera, gira en redondo porque la brizna ya toca el descampado.

Un minuto después el aeroplano despegue a punto de ser alcanzado por el súbito aguacero. El *marakame* de San Juan no cree demasiado en las palabras de los *téwari*. ¿No les prometieron una escuela rural? ¿No les prometieron despensas de leche en polvo? ¿No les prometieron un camino pavimentado? ¿Cómo se llamaba aquel "señor candidato" secándose todo el tiempo el sudor con un pañuelo rojo? Palabras que se van como un pestaño, igual que ese avioncito perdiéndose en las alturas.

Tamatz Kauyúmari voltea a mirar las nubes prietas apoderándose de la cordillera. Sonríe al sufrir aquel agua empapándole la camisa de manta, el sombrero redondo, los huaraches rotos. No cabe duda: *Tatevari* lo ha escuchado... con exaltación, porque ahora graniza. ✱

La mirada del gato.

Literatura y erotismo en Juan García Ponce

Raquel Serur *

El Gato, en su doble versión, como cuento y como novela, ofrece una entrada privilegiada al tema ineludible en todo acercamiento a la narrativa de este autor, el tema de la conexión entre erotismo y literatura.

La historia de *El Gato* —quisiera recordar aquí brevemente— es la historia de un *ménage a trois*, pero de uno muy especial: dos amantes —D y la Sin nombre, en su forma de cuento, o Andrés y Alma, en su forma de novela—, y frente a ellos, con o entre ellos dos, un tercero: precisamente, el gato. El relato nos presenta a la pareja en su inicial, aparentemente perfecta autosuficiencia, con las siguientes palabras:

D vivía solo en su departamento y pasaba en él la mayor parte del tiempo que no le quitaba su cómodo empleo, del que, a cambio de unas cuantas horas diarias de trabajo metódico, recibía lo suficiente para vivir; pero su soledad no era completa: una amiga lo visitaba casi diariamente y se quedaba en el departamento todos los fines de semana. Los dos se entendían bien, incluso puede decirse, si eso tiene importancia, que se querían, aunque fuera en un plano condicionado y determinado por sus cuerpos que a los dos, por lo menos, parecía bastarles.¹

Y al tercero, al gato, de la siguiente manera:

El gato apareció un día y desde entonces siempre estuvo allí. No parecía pertenecer a nadie en especial, a ningún departamento, sino a todo el edificio. Incluso su actitud hacía suponer que él no había elegido el edificio, haciéndolo suyo, sino el edificio a él, tal era la adecuación con que su figura se suma-

ba a la apariencia de los pasillos y escaleras. (p. 175) [...] ... el gato se afirmaba cada vez más como dueño del edificio y esperaba receloso que D regresara igual que los porteros, fingiendo indiferencia sobre su esterilla o enroscado en los barrotes de la escalera, con su figura frágil y delicada de gato niño que nunca va a crecer y sin embargo no necesita a nadie. A pesar de que a veces su silenciosa presencia resultaba inquietante, su aspecto tenía siempre algo tierno y conmovedor que incitaba a protegerlo, haciendo sentir que su orgullosa independencia no ocultaba su debilidad. (p. 180)

Condensación misteriosa del viejo edificio en donde está el departamento que habita D (o Andrés), y que es el lugar casi ceremonial del encuentro erótico; personaje a la vez inocente y diabólico, indefenso y soberano, el gato o, mejor dicho, la presencia del gato va ganando poco a poco un lugar en medio de la pareja de amantes, hasta volverse indispensable. El argumento de la historia es en verdad sumamente sencillo: relata los distintos momentos del apareamiento de esta presencia enigmática en el recinto del amor y la consecuente conversión de ese amor en un hecho él mismo enigmático.

Pienso que la especial composición del trío de personajes involucrado en el *ménage* del que nos cuenta la historia ofrece la clave no sólo de la peculiar fascinación que esta historia en particular ejerce sobre el lector sino, en general, de la fascinación que ejerce toda la narrativa de García Ponce; es un trío que involucra no a tres humanos sino a dos humanos y a un animal, un animal que es además, él mismo, sumamente especial: un gato misterioso.



Juan García Ponce, 1986.

Foto A. Estrada

* Escritora. Profesora de la rrrl de la UNAM

1 García Ponce, Juan, *Cuentos completos*, Seix Barral Editores, México, 1997, p.176.

El trío de personajes comprometido en un episodio erótico —trío que a veces se dobla, a veces se multiplica— es una constante en la narrativa de García Ponce. Para él, el secreto de la relación erótica entre dos está en que siempre, entre los dos o con los dos, hay un tercero; en el hecho de que un "tercero es inherente a la pareja".

La imposibilidad que habría de que la pareja humana realice el apareamiento sexual de manera propiamente humana, es decir, de manera erótica, si no se da en él la presencia más o menos activa o pasiva, más o menos efectiva o imaginada de un tercero; la necesidad que tendría el erotismo de esta "perversión" de la sexualidad animal, que es la intervención de un tercero, es un hecho sobre el que insisten Bataille y Klossowsky, los escritores franceses con quienes García Ponce tiene mayor afinidad; un hecho cuya descripción aporta mucho a la densidad inquietante de la narrativa de este autor.

Hay que señalar, sin embargo, que la presentación literaria de un tercer personaje que actúa en medio de la pareja, y no desde fuera de ella, es un reto sumamente difícil de enfrentar. El tercer personaje del erotismo al que hacemos referencia en el caso de la obra de García Ponce no es el tercero de la pornografía fácil, un tercero que viene o que puede venir, que se teme o se desea que venga, desde fuera de la pareja, a sustituir a uno de los dos personajes originales de la misma; se trata, por el contrario, de un personaje tercero que, paradójicamente, debe aparecer en la constitución misma de la reciprocidad original entre los dos.

Es un reto cuya dificultad García Ponce no resuelve siempre de la misma manera ni —habría también que decirlo— con la misma eficacia. Un reto cuya mejor solución se encuentra, en mi opinión, en la historia de *El Gato*.

En efecto, en las otras versiones del *ménage à trois*, que podemos encontrar en la obra de García Ponce, en las que el tercero es otro hombre u otra mujer, la peculiar función del tercero en la pareja puede pasar inadvertida. El tercero, el personaje C, puede ser visto como el solicitante o el solicitado de otra pareja posible con uno de los otros dos per-

sonajes, con A o con B; un personaje que no viene a completar sino a romper la pareja original, y que, al comportarse de esta manera, puede perder precisamente su función de "tercero". Por esta razón, pienso que la composición del trío erótico en la narración de *El Gato* ofrece la solución perfecta al problema de presentar al tercer personaje inconfundiblemente en su función de "tercero inherente a la pareja". En ella, el tercer personaje es un ente no humano, un animal; pero es un animal diferente de los otros, dotado a su vez del misterio de una reciprocidad huida pero innegable, de la capacidad de ser un "otro" propiamente dicho. El tercer personaje es un gato, una presencia "casi humana", en la medida en que demuestra tener una iniciativa propia, y es por tanto impredecible, pero sobre todo en la medida en que parece estar dotado de la capacidad de mirar, en la medida en que ofrece a los amantes el espejo en el que leen lo que están haciendo. La mirada del gato es el reflejo activo que les dice el sentido de su acción.

Dos ejemplos, tomados de esta narración:

Ahora, los domingos, la pequeña figura gris se había hecho indispensable junto al cuerpo de ella y la mirada de D registraba vigilante el lugar en que se encontraba buscando al mismo tiempo las reacciones de ella ante su presencia. Por su parte, ella había aceptado también al gato como algo que les pertenecía a los dos sin ser de ninguno y comparaba las reacciones de su cuerpo ante él con las que le producía el contacto con las manos de D. Ya nunca lo acariciaba, sino que esperaba sus caricias y cuando se quedaba dormitando, desnuda y con él a su lado, al abrir los ojos después del sueño sentía también como algo físico, cubriéndola por completo, la mirada fija de los entrecerrados ojos amarillos sobre su cuerpo y entonces necesitaba sentir a D junto a ella de nuevo...

... en una ocasión se dio cuenta de que él estaba también con ellos en la cama. Sus manos habían tropezado con la pequeña figura gris al recorrer el cuerpo de su amiga y ella había hecho de inmediato un movimiento encaminado a hacer más total el encuentro. . . (p. 184)

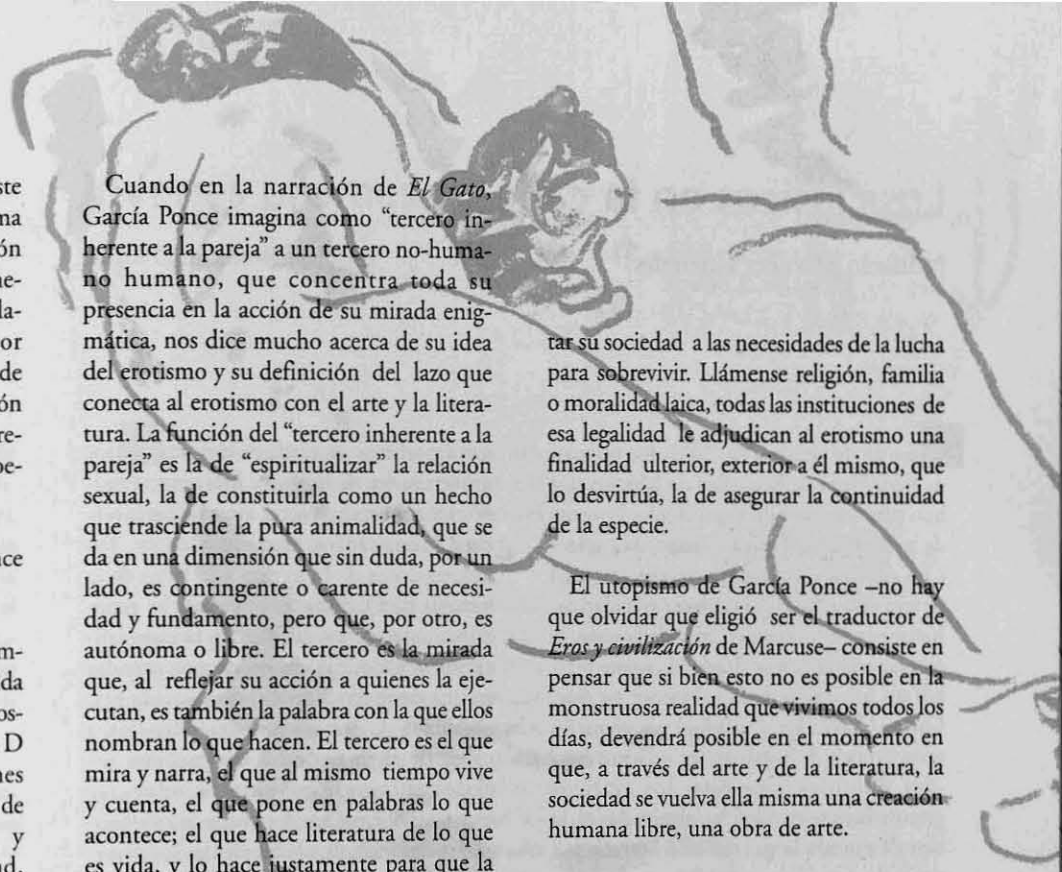
Podría decirse que, en general, en la narrativa de García Ponce prevalece una muy particular elección del sesgo del mundo desde el que éste se vuelve descifrable, decible. Una elección de la clave que abriría los secretos del mundo a la narración, clave que el autor pone a prueba, una vez tras otra, infatigablemente, siempre descontento de los resultados alcanzados, pero cada vez más seguro de que ese sesgo es el más adecuado, de que esa clave es la más válida.

En la retórica exagerada y retardadora de los manifiestos que eran usuales para las vanguardias artísticas y literarias hasta los años sesenta, la elección a la que me refiero podía haberse presentado como la propuesta de una "pornografía metafísica".

En efecto, la narrativa de García Ponce parece obedecer a dos convicciones complementarias entre sí, que conducen a situar en la reactualización verbal de la intimidad del acto sexual, de sus preparativos, su cumplimiento y sus efectos, el núcleo de todo el suspenso narrativo.

1) La primera convicción parte del supuesto de que en el universo de lo íntimo, de la intersubjetividad individual, concreta, en donde se funda el sentido de la existencia humana y en donde se realizan y manifiestan todas las formas de lo real; sobre la base de este supuesto, esta primera convicción afirmaría que es en la dimensión corporal de la intersubjetividad, en la realización del deseo, de la necesidad de la entrega de sí mismo al otro en calidad de objeto del placer y de la recíproca conversión de otro también en un objeto de placer, es decir, en el erotismo elemental de la existencia humana —previo incluso a su decantación como erotismo homosexual o heterosexual—, en donde reside el secreto de toda intimidad.

2) La segunda convicción —que es la que daría a la propuesta pornográfica su dimensión propiamente "metafísica"— es de un orden más sutil y enrevesado. Parte del supuesto de que el erotismo es una forma espiritualizada, y en esa medida perversa, de la actividad sexual; una sexualidad animal pero trascendida, es decir, re-fundada y trans-formada por la existencia humana



propriadamente dicha. Sobre la base de este supuesto, esta segunda convicción afirma que esa trascendencia o transformación eróticas de la vida sexual consiste en el hecho de que ella está siendo puesta en palabras, de que está siendo contada por quienes la viven; consiste en el hecho de ser el motivo de un juego, una ritualización o una estetización, de estar siendo representada o narrada por la mitología, la poesía y el arte.

Al final de la narración de García Ponce podemos leer:

La mañana del domingo, como siempre, ella se quedó largamente extendida sobre la cama, abierta y desnuda, mostrando su cuerpo indolente mientras D se distraía en las mínimas acciones cotidianas; pero ahora ella era incapaz de dormir. Oculta tras su indolencia y ajena por completo a su voluntad, apareció cada vez más firme una clara actitud de espera, que ella trataba de ignorar, pero que la obligaba a cambiar una y otra vez de posición sin encontrar reposo. Finalmente, al regresar de la calle con los periódicos, D la encontró esperándolo con el cuerpo separado de la cama, apoyándose en ella con el codo. Su mirada se dirigió sin ningún ocultamiento a las manos de D, buscando sin reparar en los periódicos y al no encontrar la esperada figura gris se dejó caer hacia atrás en la cama, dejando colgar la cabeza casi fuera de ella y cerrando los ojos. D se acercó y empezó a acariciarla.

—Lo necesito. ¿Dónde está? Tenemos que encontrarlo —susurró ella sin abrir los ojos, aceptando las caricias de D y reaccionando ante ellas con mayor intensidad que nunca, como si estuvieran unidas a su necesidad y pudieran provocar la aparición del gato. Entonces, los dos escucharon los largos maullidos lastimeros junto a la puerta con una súbita y arrebatada felicidad.

—Quién sabe —dijo D imperceptiblemente, casi para sí como si todas las palabras fueran inútiles mientras se ponía de pie para abrir—, quizás no es más que una parte de nosotros mismos (pp. 186-87).

Cuando en la narración de *El Gato*, García Ponce imagina como “tercero inherente a la pareja” a un tercero no-humano humano, que concentra toda su presencia en la acción de su mirada enigmática, nos dice mucho acerca de su idea del erotismo y su definición del lazo que conecta al erotismo con el arte y la literatura. La función del “tercero inherente a la pareja” es la de “espiritualizar” la relación sexual, la de constituir la como un hecho que trasciende la pura animalidad, que se da en una dimensión que sin duda, por un lado, es contingente o carente de necesidad y fundamento, pero que, por otro, es autónoma o libre. El tercero es la mirada que, al reflejar su acción a quienes la ejecutan, es también la palabra con la que ellos nombran lo que hacen. El tercero es el que mira y narra, el que al mismo tiempo vive y cuenta, el que pone en palabras lo que acontece; el que hace literatura de lo que es vida, y lo hace justamente para que la vida humana pueda ser lo que es, es decir, una vida aparte, diferente de la que es puramente animal. El tercero es así el hecho mismo de la mitificación, la estetización o poetización; un hecho sin el cual —y esta sería tal vez la idea más cara a García Ponce— el erotismo y la vida humana en general serían impensables. Para él, el erotismo sería el tema obligado, más o menos evidente o más o menos secreto, de todo arte y toda literatura; y, a la inversa, la estetización, la poetización, sería la condición ineludible, más o menos negada o más o menos reconocida, de toda existencia humana y por tanto de todo erotismo.

Juan García Ponce invierte los valores del mundo judeo-cristiano en tanto que, para él, el erotismo, cuando deja de ser un centro en sí mismo, cuando pierde su “perversión” constitutiva; cuando el acto sexual se rebaja a su fundamento puramente natural, a la necesidad, innata en el animal humano, de la procreación. Para García Ponce, la más alta espiritualidad se encuentra en el acto erótico que pone a los amantes —aunque sea por un breve momento— fuera del mundo gregario, fuera de todo aquello que desvía necesariamente al impulso erótico, dándole significados que están fuera de él; significados que provienen de una legalidad hecha por los seres humanos para adap-

tar su sociedad a las necesidades de la lucha para sobrevivir. Llámense religión, familia o moralidad laica, todas las instituciones de esa legalidad le adjudican al erotismo una finalidad ulterior, exterior a él mismo, que lo desvirtúa, la de asegurar la continuidad de la especie.

El utopismo de García Ponce —no hay que olvidar que eligió ser el traductor de *Eros y civilización* de Marcuse— consiste en pensar que si bien esto no es posible en la monstruosa realidad que vivimos todos los días, devendrá posible en el momento en que, a través del arte y de la literatura, la sociedad se vuelva ella misma una creación humana libre, una obra de arte.

Junto con Marcuse, García Ponce piensa que la literatura sí tiene una función liberadora: que ella es capaz de abrir la percepción, de liberarla de las ataduras que la religión y la sociedad han construido para ella y que inhiben la sensibilidad, bloquean los sentidos, clausuran y cauterizan el acceso a la experiencia erótica.

García Ponce, a pesar de que muchos lectores dirían lo contrario, sí cree en la revolución. No cree que la revolución pueda provenir de una revuelta política sino que ella, el cambio radical de la sociedad, puede venir en el momento en que la palabra, la literatura, el arte, liberen los sentidos y devuelvan a la gente la capacidad de mirar, gustar, sentir, de una manera renovada.

En este sentido, García Ponce se vincula a aquellas propuestas del 68 que se encaminaban a pensar que la sexualidad debe ejercerse con libertad y las tematiza y les propone un sentido. Tematiza el sentido del eros libre, del eros liberado en su literatura, y él mismo es —en tanto que él, como suele decir, escribe para ser su primer lector— el primero en liberar sus capacidades perceptivas, en derivar un aprendizaje de su propia literatura. Su literatura es así, antes que nada, el reflejo y la transformación de su propia vida. *

Los clásicos en la calle

Leonardo Martínez Carrizales*

A partir de octubre de 2001, los puestos de periódicos de la ciudad de México nos han ofrecido un raro espectáculo: la venta de la Biblioteca Básica Gredos, una selección del rico y prestigiado acervo editorial de esta casa relativo a la cultura grecolatina. Junto con la primera entrega de la serie, la correspondiente a la *Iliada*, el cliente recibió un prospecto de la colección; en éste, Carlos García Gual escribió un pequeño texto a modo de justificación; un texto cuya idea dominante es ésta: los clásicos grecolatinos se encuentran arraigados en la base de nuestra larga tradición literaria y, a pesar de que "hayan perdido en la enseñanza universitaria actual el puesto privilegiado y central que tuvieron en la Antigüedad y recobraron en el Renacimiento europeo, y ya no los tengamos como modelos constantes para imitar, siguen conservando su ajeño esplendor". Esta literatura permanente, como quería Schopenhauer, llega hasta nosotros "con una vivaz extrañeza y una familiar claridad". Notable encomio en una hora en la cual las periferias y las minorías de todo tipo reclaman su derecho a dominar los discursos de la cultura contemporánea.

García Gual es un filólogo de la lengua y la cultura griegas; así, su encomio se antoja como la reivindicación de un gremio. Sin embargo, este hombre de universidad también se ha empeñado en salir a la calle a vigilar la salud pública de sus asuntos como profesional de la enseñanza y la investigación. Veamos en seguida a este litigante de una causa universitaria en puestos de periódicos.

En los años noventa, en algunas universidades europeas y norteamericanas, se llevó a cabo una fuerte discusión a propósito del estatuto reservado a los estudios literarios tanto en el ámbito escolar como en la sociedad abierta. Esta discusión de profe-

sores y críticos asociados a departamentos universitarios de lengua y literatura terminó por conectarse con el auge de las investigaciones sobre los modos y los instrumentos de la lectura a lo largo de la historia de Occidente. El debate se generalizó, salió de los predios de la especialización académica, y terminó por prender en una tierra fértil desde los años ochenta: el examen de nuestra propia civilización a partir de algunas de las instituciones sociales en que ésta parecía apoyarse inmoviblemente: los libros, la enseñanza, los intelectuales, la literatura, la universidad... Este debate dejó su huella no sólo en nuestro acervo ideológico, sino también en nuestros hábitos como practicantes de ciertas disciplinas de estudio.

Reconozcamos al paso que las dependencias de la Universidad Nacional dedicadas a la enseñanza y la investigación literarias no participaron en esta reflexión colectiva, aun cuando es evidente la pérdida de terreno de las humanidades en la cultura y la universidad mexicanas. Deprimidas por las rutinas de su administración y por sus asuntos domésticos, estas dependencias no acercaron a sus comunidades con los autores que cundían a su alrededor: Alvin Kernan, Harold y Allan Bloom, Roger Chartier, Alberto Manguel, David Olson, Fernando Savater, David Denby, Carlos García Gual.

Si, por ejemplo, el profesor de Princeton Alvin Kernan había planteado el problema de la pérdida del lugar privilegiado que la modernidad confirió a la literatura en la sociedad (*The Death of Literature*, 1990); por su parte, el profesor de la Universidad Complutense García Gual condujo el problema al mundo clásico. En los ensayos reunidos bajo el título *Sobre el descrédito de la literatura* (1999), García Gual abogó en favor de los libros clásicos desde un

punto de vista moral, casi personal. Si algún beneficio puede traer consigo la consideración seria de los clásicos, éste ha de ser de índole individual, parece decirnos el profesor español.

Un eco de este mensaje llega hasta nosotros gracias a la Biblioteca Básica Gredos distribuida en los puestos de periódicos. Al decir esto, no incurro en un sentimentalismo de corte populista que yo no sé a qué horas se cruzó con las aventuras más perdurables y profundas de la lectura. No inundar este país de libros no convertirá a sus ciudadanos en lectores, a menos que ante ellos comparezca, de un modo eficaz y sistemático, alguien que enseñe a reparar en los atributos estéticos, culturales y aun éticos de aquel pasaje, pongamos por caso, en que se narra el modo en que el temor se apodera de las rodillas de Héctor, ante el

* Escritor y crítico literario

Jóvenes promesas

Sergio González Rodríguez*

pecho desnudo de su madre, la súplicas de su padre y la furia inminente de Aquiles. La ingestión de este vino fuerte requiere del consejo de un catador. El poder de los libros clásicos supone la humedad de una dosis de cultura humanística dispersa en el cuerpo social, una cuota de sensibilidad intelectual al alcance de todos. Y sospecho que, entre nosotros, los depósitos correspondientes se han desecado.

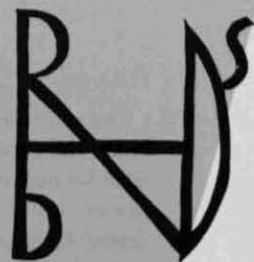
En consecuencia, el espectáculo de los volúmenes de Gredos en las calles debiera recordarnos que las humanidades de corte literario desaparecen poco a poco de nuestra vista, y que esa desaparición afecta nuestro patrimonio cultural, además de nuestras facultades como ciudadanos del milenario Occidente. ¡Menuda pérdida! Se trata de una dolorosa amputación, ya no digamos en nuestros hábitos de cultura, sino de nuestra identidad política. El problema está vivo y la discusión aún no termina. *

Tengo dos amigos —un hombre y una mujer, que, por cierto, no se conocen entre sí—, cuya juventud universitaria llevó el signo del triunfo impreso en su frente.

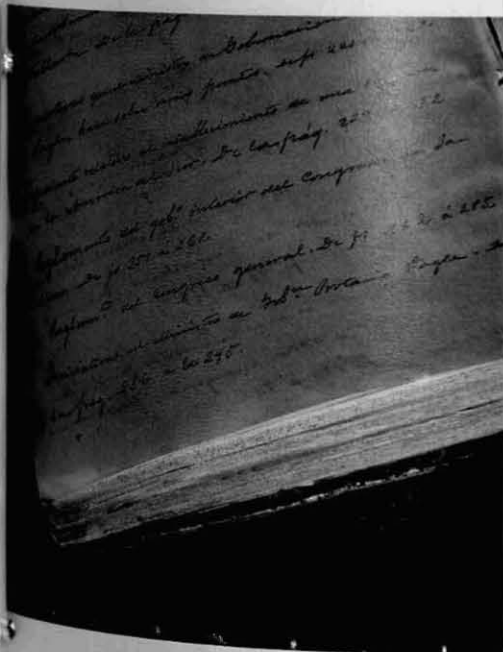
Hijos de respectivas progenitoras tenaces —sé del predominio en su vida de la figura materna porque el padre aparecía muy poco en nuestras conversaciones—, mis amigos —un hombre y una mujer— fueron llevados de la mano al sendero de los jardines que se bifurcan y ellos decidieron su destino: en lugar de entregarse a la reprobable molición y el hedonismo dispersivo en sus años estudiantiles —como lo hice yo, para desgracia de quienes habían puesto mi nombre muy en alto—, se obsecaron en adquirir el aroma de santidad de jóvenes genios, de esos que los maestros ponen de ejemplo a la chusma que satura las aulas. De esos, sí, que aparecen de pronto como el motivo de alguna historia de Hollywood, tipo *Mentes que brillan* o *Good Will Hunting* —donde actúa Matt Damon dirigido por Gus van Sant— y cosas semejantes. En pocas palabras, optaron por las mieles que otorga don Gabino Barreda. Por mi parte, mi historia en la Facultad de Filosofía y Letras se aproxima a una versión vernacular de *Porky's 3*, filmada por el director de *Cinco nacos en Las Vegas*.

Como se sabe, la medalla al Mérito Universitario se ofrece a los estudiantes de prístino promedio en sus calificaciones —el supremo respecto de sus compañeros—, y quien gana esta presea entra en el mausoleo de las causas perdidas de antemano: los (o las) jóvenes promesas. Y digo causas perdidas porque, por una razón u otra, mis amigos —un hombre y una mujer— que en su correspondiente y distinto momento recibieron la corcholata Gabino Barreda han sido, durante más de un periodo extenso de su vida postuniversitaria, carne del desempleo que estraga incluso a los mejores del país, personas desdichadas y solas.

* Crítico, narrador, ensayista y guionista



AEROPUERTO



Este comentario, desde luego, carece de insidia, tampoco quiere cundir el desánimo entre los novísimos estudiantes. Pretende, por el contrario, desengañarlos de lo desengañable, por ejemplo, el fervor institucional. Y situarlos en la geografía anárquica que se llama campus universitario.

A lo largo de los años, sobre todo cuando fui recluso del campus, me han intrigado los compañeros que llevaban la fama de un talento precoz. Incluso, conocí a un par de ellos que fueron "niños genios" y estuvieron en kinder para criaturas de veloz aprendizaje, de allí saltaron a las escuelas Montessori y luego a las prestigiadas instituciones de educación "activa", o al Liceo Franco Mexicano —Oh!!!—, ínfulas todas, o por lo menos una mayoría, provistas por la adicción narcisista de sus padres: tener un Einstein en casa. Un Newton en el rancho. Una Sor Juana en la colonia Villa de Cortés.

Como se sabe, el talento precoz —al igual que la eyaculación precoz— es un misterio profundo que sólo la experiencia pone en su lugar.

He visto a las mejores mentes de mi generación, diría yo al estilo del Allen Ginsberg del poema *Howl* (El aullido), destruidas por la locura de ser *yuppies* (Young Urban Professional People), ávidas de pensar que alguien pudiera darse cuenta que eran viciosos de la sección de "se busca empleo" en el

dores de algún doctor del COLMEX —de los que tanto abundan—, puestos a las órdenes de algún funcionario necesitado de consejo, asesoría, imagen, carisma y discurso, y que se han desvanecido en el esfuerzo de evitar que se piense que ellos podrían solucionar alguna crisis de riesgo, etcétera, etcétera, etcétera.

¿Cómo ser un yuppie cuando tu padre no se llama Carlos Slim o no perteneces al clan sexenal? Muévete para que te dedeen, perdón, te postulen Consejero Ciudadano del Instituto Federal Electoral, o algo semejante. Házte prócer de la transparencia democrática, *et al.* Pues ahí los tienes, inmersos en la respuesta a las dubitaciones generacionales de encarnar ya no una película, sino una fotografía al menos que equipare sus sueños con las realidades. Cómo me dan pena las jóvenes promesas que dejaron de serlo a la menor provocación del fracaso. Me fascina descifrar, asimismo, cual perversión casi indecible, la idea de un cementerio de los niños genios que se convirtieron en un ser vil que deambula por las calles con el cadáver a cuestas de sus glorias pasadas (si es que las tuvieron en verdad).

Debo ser franco: esta última imagen la plagí de *Magnolia*, la notable película de Paul Thomas Anderson, que tiene como un protagonista al excepcional William H. Macy en el papel del niño genio que fracasó a la hora de la verdad y a partir de allí se hundirá en un abismo de perplejidades adultas que incluye su homosexualidad reprimida. Conozco una historia peor: un niño genio de la música que terminó de mayordomo de lujo en el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Me cautivan aquellos que memorizaban la lección sin falta de puntos y comas y los que aspiraban a ganar los 64 millones de pesos en un concurso mnemotécnico —yo mismo me devané los sesos bajo la ambición de ser millonario a fuerza de trivia y datos: deserté porque supe que nadie tomaría en serio a un fanático del martirio del padre Pro, las novelas cristeras, las lecturas de *Populibros la Prensa*, los ovnis, los relatos del comic *Tradiciones y leyendas de la Colonia*, el fútbol, los aviones de guerra, el asesi-

nato de Kennedy, las historias de santos, la saga de Las Poquianchis... Me faltó, desde luego, la disciplina que convertía a otros en centro del universo concentracionario de los exámenes y las calificaciones.

Al apostrofar a los genios fracasados no quiero ser sádico, sólo realista. Y es que no me ensaño en las conclusiones, sino en las falsas premisas. La culpa al respecto, si alguna persiste, radica no sólo en un problema de orientación vocacional como decía la maestra Irma, sino en uno de candor excesivo. No hay que confundir afición con decisión.

El recuerdo de mis dos amigos —un hombre y una mujer— con que inicio estas líneas se produjo debido a que, luego de comer en un restaurante sonorenses de la avenida Insurgentes, se me ocurrió caminar rumbo a Plaza Inn, cerca de Altavista. Tenía una década de no visitar esta muestra de la subcultura de los *Mall* en la ciudad de México (lo construyeron veinte años atrás) y me sorprendí ante algo que me causa estupor y un poco de escalofrío. Sigmund Freud lo llamó *unheimlich*: una mezcla de miedos y misterios familiares que se repiten. Lo siniestro, pues, que a mí, en lo personal, me evoca el aroma del menudo o pancita, la moronga o la pata de puerco con cebollas. En Plaza Inn detecté, además de lo siniestro, la degradación y las promesas incumplidas. Para mejor ilustrar esta atmósfera, cito ahora de pie a Ramón López Velarde, así como siempre lo leo, de pie también: los talones juntos, las vértebras rectas, el abdomen hundido, el pecho enhiesto y la frente alta: "Y pensar que extraviarnos/ la senda milagrosa/ en que se hubiera abierto/ nuestra ilusión, como perenne rosa..."

Al salir de Plaza Inn me dije, el rostro surcado de lágrimas: "debo presentar a mi amigo y a mi amiga, los dos ex Gabino Barreda, para que se conozcan". Acaso congenien, se enamoren, casen, tengan hijos y un futuro pródigo y común hasta que la muerte los separe. De todo esto, queda una moraleja digna del Maestro de la Juventud. Como dicen que afirma el académico Salvador Elizondo: "no me di cuenta cuándo dejé de ser joven promesa y me convertí en viejo pendejo". Whoa. *



pasquín *Segunda Mano*, abejas en la colmena de la Oficina de la Presidencia, de Hacienda o de Relaciones Exteriores. Prepolíticos de cabeza sumisa, o servi-

Lolita.com

Edgardo Bermejo Mora*

Tay Kim Kuan, ahora lo sabemos, es un ingeniero industrial de Singapur de 45 años de edad, casado y con dos hijos, director de una empresa reconocida y sin otra afición notable en sus ratos libres que la de pasar largas sesiones frente a su computadora, conectado al Internet, lo que en una ciudad como ésta, con la mayor tasa mundial de conexiones a la red por habitante, es un asunto sumamente ordinario y común.

El señor Kim, sin embargo, se reservaba para sí el hecho de que la cartografía habitual de sus viajes en las red solían conducir a un sitio de conversación en línea (el chat "Singapore30+.com.sg") orientado, como su nombre lo sugiere, a personas mayores de 30 años y con una afición comprobada por hablar de cosas propias de adultos en la red, entre ellas, naturalmente, de sexo y otros asuntos febriles.

El pasado mes de septiembre el señor Kim, cuyo apodo en el chat desconocemos, pero que para efectos de esta historia de la vida real quisiéramos imaginar como "Humbert", se encontró de pronto conversando plácidamente con una chica invisible —como es de suponerse en estos casos—, al parecer afectada por una suerte de tifón hormonal, que se encargó de reportarle a su nueva pareja virtual con toda la nitidez lúbrica que uno podría imaginar para conversaciones en línea con el sello triple x. Durante las varias encerronas virtuales que ambos se pusieron en uno de los "cuartos privados" del sitio de marras se habrán dicho de todo, el anonimato de la red suele ser un buen aliado de los arrebatos del cuerpo y la incontinencia verbal que no requiere de látex, por lo que al cabo de varios intentos virtuales terminaron por sucumbir a la tentación de una cita a ciegas, en el estacionamiento subterráneo de un hospital cerca del aeropuerto de Changi, con el claro propósito de pasar de la especulación

y el alarde a la más alemana y explícita vía de los hechos.

Ocurrió entonces que en la fecha prometida, un viernes cualquiera a la hora originalmente destinada para el almuerzo, Humbert Kim Kuan condujo su BMW al lugar acordado. Cuando por fin se encontró en la oscuridad del estacionamiento con su promesa de amante, lo primero que le sorprendió al ingeniero Kim Kuan —que no a Humbert, a quien lejos de sorprender debió fascinar— fue la extrema juventud de la chica internauta, que se delataba no tanto en el contorno exquisito de sus proporciones femeninas, como en sus ademanes pueriles y su rostro aún infantil. Como sea, la chica exudaba deseo por cada uno de los poros, y apenas subió al auto le confesó que a pesar de la cortedad de sus años las fiebres sexuales la consumían y se encontraba ávida hasta la exasperación. Siendo así, es fácil comprender por qué enseguida aquella pareja de desconocidos se entregaron a la tarea de ayuntarse con lujuria en la incomodidad de la parte delantera del automóvil. Así estaban, cuando debieron interrumpir la sesión al llamado trepidante de un escuadrón de la policía secreta que les ordenaba bajar del automóvil con las manos en alto y el zipper abajo. Sólo entonces el ingeniero reputado de 45 años de edad —Humbert, por supuesto, había huído de la escena sin dejar huella con la misma facilidad que lo hacía al desconectarse del chat cuando mejor le parecía— supo que sería detenido por los cargos de perversión de menores y conducta inmoral, y sólo entonces descubrió que la chica —a quien por esta vez sería justo apodarar como "Lolita Wong"— tenía 15 años de edad.

Tay Kim Kuan cumple ahora una condena de un año en la prisión de Changi —muy cerca, por cierto, de la escena del crimen—, y además debió pagar una multa equivalente a 50 mil pesos mexicanos por



* Escritor. Corresponsal de NOTIMEX en Singapur

las ofensas cometidas a las leyes locales. El hundimiento de su reputación, la pérdida de su empleo y la destrucción de la unidad familiar no entran en las cuentas de la implacable justicia de Singapur y no vienen tampoco al caso en esta historia.



Hasta este punto de la narración no hay nada sorprendente ni novedoso pues lo cierto es que en la mayor parte del mundo se considera un delito el contacto sexual con menores, y a decir verdad este tipo de incidentes ocurren en cualquier otra latitud, sin distingo de climas o costumbres sociales. Dos últimos datos, sin embargo, aderezan esta trama en la que intervienen los misterios de la carne y el Internet, o para decirlo de otro modo, de la biología y la computación.

Días más tarde, el ingeniero Kim supo que no sería el único en presentarse ante un tribunal a causa de su relación ilegal con Lolita Wong. Aquella nínfula oriental de sexualidad indomeñable y un poder de seducción irresistible había sido la causante de que otros cuatro caballeros de Singapur fuesen acusados de sucumbir a los cantos deliciosos de la sirena precoz y procaz, que seducía a sus víctimas en los mares uliséricos del Internet con una paciencia y una pericia de lamia. Alfonso Chan, un fotógrafo de 33 años de edad;

James Yong, periodista de 25; Tay We Jin, de 32, esperan sentencia, todos ellos acusados de haber sido presas del mismo mal que hermana a Lewis Carroll, a Michael Jackson y de manera involuntaria al infortunado ingeniero Kim.

Ahora sabemos que Lolita Wong, en la mocedad de los quince, alejada de las muñecas y de los adolescentes tentones, poseedora de una sexualidad a flor de piel e ingobernable, acostumbraba visitar las páginas donde se dan vuelo los tiburones de la red que buscan un rato de diversión erótica a distancia y a resguardo del contagio viral propio de otras prácticas de mayor riesgo. La nínfula de la triple W tenía bien diseñada su estrategia: una vez que el escualo treintón y calenturiento andaba cerca, soltaba el anzuelo con alguna insinuación estremecedora en la que la edad se omitía o se exageraba. Una vez localizado el objetivo citaba a la presa en un "cuarto

privado" donde habría de continuar la faena luego de muchos besos y fajes virtuales, que podían repetirse por varios días, hasta que de la *Matrix* insabora e inolora se pasaba inevitablemente a la cita de carne y hueso en algún punto de la ciudad, incluyendo su propio departamento, cuando los padres de Lolita salían a trabajar o de compras, por lo que pasaba la mayor parte sola, caliente, y en casa. Para mas referencias del personaje singular, sabemos que Lolita repartía su tiempo entre el colegio y un empleo de media jornada en su propio domicilio, y que consistía en la redacción de obituarios para una extrañísima página funeraria de la red de Singapur, que en una traducción muy libre habremos de llamar pompasfunebres.com. De modo que, ante el juez, los abogados de los padres, porque no se podría decir que eran los de ella, alegaron que la niña era víctima de su propia biología y del llamado prematuro de la carne que la tiranizaba como a una loba en celo. Según los últimos reportes, Lolita evitó la estancia en un centro de readaptación juvenil a cambio de comprometerse

a la supervisión periódica de un psiquiatra y de jurar que el Internet no sería más la arena virtual de sus desenfrenos.

El segundo dato que adereza esta historia no es menos perturbador, pues a todo esto es preciso preguntarse cómo dieron las autoridades de Singapur con los devaneos carnales de nuestra querida Lolita. La respuesta es muy simple: en una ciudad como ésta, uno de los reductos más acabados del autoritarismo paternal en la era de la globalización, el gobierno singapurense ha destinado a una suerte de policías encubiertos que vigilan las páginas de conversación en línea a la caza de infractores de todo tipo. Sólo así se explica que a la chica se le permitió seguir adelante con sus planes, hasta que se procedió a la redada de los lujuriosos usuarios de la red. El primero en caer fue el señor Kim, a quien se le sorprendió con las manos en la masa, y al resto se les procesó sin evidencia *in fraganti*, pero con la documentación necesaria —se incluye revisión de sus correos electrónicos y sus cuentas en ICQ— que prueban sus citas coitales con la menor.

Singapur no es el único país del mundo que se afana en la búsqueda de mordazas y reglamentaciones para los usuarios del Internet, pero ciertamente lo hacen con una diligencia y una precisión intimidante. Si un usuario cualquiera, conectado a la red desde un servidor local, pulsa en alguna página de búsqueda las tres letras del mal proscrito: "sex", enseguida aparecerá en su pantalla un bando virtual en el que se advierte que ese tipo de páginas están prohibidas en la isla, y que de continuar con las pesquisas se hará acreedor a diversos tipos de sanciones, que van desde la cancelación de su cuenta, hasta el destino cruel que une a Lolita Wong y sus infortunados amantes. *



Sonidos de Babel

La música del mundo

Sergio Monsalvo C.*

Hace no mucho eran para maravillarse las diferencias musicales entre los seres humanos. Todo resultaba extraño y exótico. Actualmente, debido a las grabaciones y a los medios de comunicación, hemos desarrollado una nueva capacidad al respecto: la sorpresa ante las similitudes. Las diferencias que solíamos experimentar, aquel viejo sentido de la extrañeza, han sido reemplazados por la certeza más profunda de pertenecer a una sola raza: la humana. Nos identificamos unos con otros, y artísticamente se ha dado un claro impulso hacia ello. Hoy en día ya no es raro que los intérpretes de distintos continentes se sienten juntos a evocar la unidad planetaria a través de su música.

El término *world music* (música del mundo) empezó a aparecer en la industria disquera británica en 1987. Antes de cumplirse el año cruzó el Canal de La Mancha y adquirió vida propia, convirtiéndose en un importante mercado. Es un concepto ideal, aunque demasiado amplio para definir un género de tamañas proporciones. Ha servido para clasificar manifestaciones musicales con muy poca o ninguna coincidencia entre sí. Los unos lo entienden como música popular local; los otros, como oscuras grabaciones etnomusicológicas hechas *in situ*. Otros más lo utilizan para hablar de música acústica regional. En fin.

A fin de cuentas, la *world music* no es un arte de formas fijas, de estilos definidos, sino de inflexiones que se producen fundamentalmente con base en modelos remotos en el ámbito de las metrópolis. Y sus músicos creadores tienen la ventaja de abreviar en fuentes de una larga tradición, dotadas de caracteres propicios que a ellos corresponde universalizar. Son nuevas maneras de sentir y de pensar: en criollo, en

mulato, en mestizo, en lengua indígena o jerga negruna, asimilándose al habla o hablas de los pueblos que contribuyeron principalmente a la formación de las culturas tal como las conocemos.

Algunas de las principales exponentes de esta concepción han sido disqueras como Globestyle, Real World, Putumayo, Ellipsis Arts, Luaka Bop, Lejos del Paraíso, Discos Corasón, World Circuit, Rykodisc, Hannibal y Rounder, entre otras, aunque también ha jugado un papel importante el festival WOMAD y la disquera del mismo nombre. Otros medios de divulgación han sido las estaciones de radio especializadas en diferentes partes del mundo, lo mismo que las revistas. En Francia, por ejemplo, el género se ha desarrollado bajo la influencia de la revista *Actuel* y la estación Radio Nova, asociada a aquella, que trasmite música popular de todo el mundo las 24 horas del día. El reconocimiento de estilos musicales como el raï argelino, el zouk antillano, el bhangra hindú, el flamenco español e indirectamente el enorme éxito de Mory Kante y de la cantante israelí Ofra Haza son producto de esta tendencia.

También la generación de origen africano nacida fuera de este continente, como el grupo Carte de Séjours y la cantante Sapho, se benefician con el interés provocado por la *world music*. Por su parte, después del reggae y posteriormente de la música africana, actualmente gozan del cálido interés de los compradores de discos y los medios de comunicación la música folclórica de Europa oriental, Asia, la música latinoamericana, caribeña y las manifestaciones regionales de la India, entre otros ejemplos.

* Escritor y periodista. Dirige la revista *Scat*



Col. privada Foto Fija.

Desde hace más de una década este desarrollo ha inspirado a músicos occidentales para trabajar estilos excéntricos (procedentes de regiones alejadas de los centros tradicionales de la industria musical). Artistas del llamado *rock-art* como Peter Gabriel, Brian Eno, Sting, David Byrne, Holger Czukay, Die Dissidenten y Paul Simon se arrojan sobre las fusiones de vanguardia, en tanto que una serie de grupos como The Horseflies, Brave Combo, Pogues y The Oyster Band buscan su inspiración en géneros europeos poco usuales, como la polka, el folk celta y la música yiddish.

De todo ello se ha derivado también la categoría *world beat*, que se aplica a las fusiones contemporáneas entre el rock, el jazz, la electrónica y las músicas tradicionales que resultan exóticas para los primermundistas. Esta última interpretación es básicamente la nueva música creada por los inmigrantes a las grandes urbes internacionales.

Afortunadamente los músicos inscritos en la órbita de la *world music* y el *world beat* ya no se conforman con nacionalismos trasnochados sino enfrentan tareas de búsqueda, de investigación y experimentación. Son los que en todo momento hacen avanzar el arte de sus propios sonidos abriendo nuevas veredas. En dicha tarea el profundo conocimiento del ámbito propio puede ser de suma utilidad. El instrumento electrónico, adaptado por el género, no tiene nacionalidad, pero quien lo maneja lleva la suya en las manos.

El *world beat* es una sinfonía global en busca siempre de nuevas alianzas. Sus productos híbridos funden formas musicales ancestrales con el dinamismo y el énfasis en el carácter individual que distinguen la sonoridad electrónica del momento. Hicieron falta muchas improvisaciones en mares primitivos y de reciente cuño, pero al fin salió el sonido planetario. *

Kurt Cobain o el dolor del canto

Jóse Elorza*

Camino por la calle Laurence al norte de la hermosa ciudad de Chicago; me acompaña mi hijo Orlando, es invierno y está nevando. Así arribamos a la avenida que bordea el inmenso y congelado Lago Michigan, yo sufro por el intenso frío en tanto él sonríe gozando la nieve, el viento y la ciudad; claro, él tiene 16 años y *Smells like a Teen Spirit*; fue gracias a él que supe de Nirvana, el ya mítico grupo de rock que desapareció en 1994 y que con sólo 4 CDs, desde *Never mind* 91 a *In Utero* 94 habría de convertirse en el icono del rock de los años 90.

Smells like a Teen Spirit es el nombre de la canción emblemática y más exitosa de este grupo de Seattle, creador de un estilo llamado *grunge* (intencionadamente descuidado, hiperviolento y autodestructivo), que desaparece cuando su cantante, guitarrista y compositor Kurt Cobain, de ascendencia alemana e irlandesa, es hallado muerto cuatro días después de haberse disparado con una escopeta en la boca.

Hay en la profesión de cantante un cierto sino (no generalizado pero abundante) de tragedia, no por supuesto por el canto mismo sino probablemente por el contrario, es decir, el canto quizá sirve de refugio a muchos como un espacio imaginado, como una actividad que provee el bálsamo que les permite seguir viviendo en la esperanza (¿inútil?) de, en algún momento, hallar la salida a ese laberinto doloroso que parece cercar sus vidas. Un ejemplo notable de ello es Billie Holliday, su canto melancólico pleno de expresión a pesar de sus excesos era casi siempre una oración; ahí parecía hallar su refugio. *God Bless the Child*, su famosa composición, es un buen ejemplo; como bien sabemos los negros norteamericanos rezan cantando. En el otro extremo, el cubano Bola de Nieve, llora sus canciones; éstas son vívidos relatos de sus amores fallidos y cada vez

* Músico. Poeta y compositor

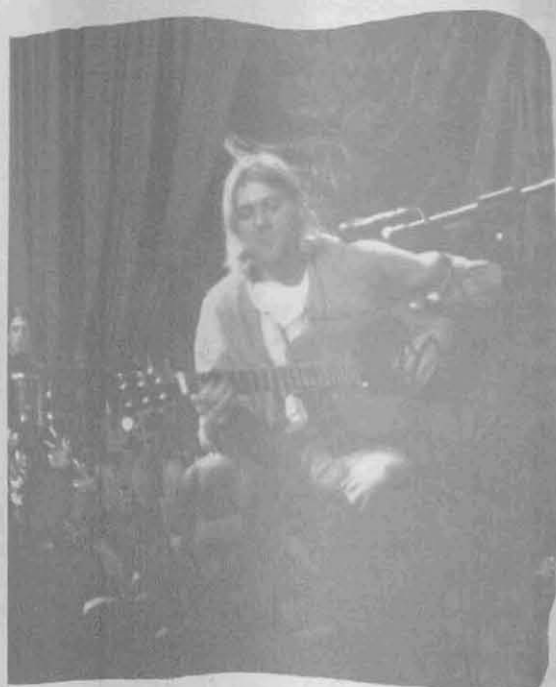
que las canta llora y se desahoga para seguir viviendo, se afloja la soga del cuello, pues. Los ejemplos abundan: quienes tuvimos la suerte de ver cantar en vivo a Elis Regina podemos recordar su sonrisa y su tímido agradecimiento después del éxtasis que con su música había compartido con nosotros; las gracias podrían haber sido para los aplausos, pero creo que se las daba a la música.

Casos similares, aunque anteriores, son los de Edith Piaf y la mexicana Lucha Reyes. María Callas, "la voz más bella de la tierra", hallaba refugio en el escenario a su tormentosa vida.



Finalmente, quien pareciera ser el antecedente natural de Cobain, sería Jim Morrison, sin embargo, éste muestra en sus actos una intención provocativa pero lúdica, Morrison busca el gozo a como dé lugar, por eso se masturba en escena y baila y se emborracha y le encanta el peyote y por eso a una pregunta de si le gustan los vicios, él responde que lo que le gustan son los excesos.

Todos parecen hallar un refugio en la música, Cobain no. Cobain no come peyote, se mete cocaína y heroína; Cobain no invita a cantar al policía en escena sino golpea con un palo al guarura para que éste reaccione y le dé una tremenda golpiza. Cobain no se lanza a los brazos ansiosos de su público sino contra la batería de su propio grupo; Cobain



no se viste, se cubre como cuando vivía de vagabundo bajo los puentes en Seattle; Cobain no termina satisfecho sus tocaditas sino agotado y por eso cuando le preguntan si se da cuenta de la influencia que sus canciones tienen en los jóvenes de América, él responde de inmediato que sí, pero luego corrige con un no, para finalmente, con una sonrisa de desconcierto, concluir con un "no sé". Cobain era pues una alma en pena mucho antes de su muerte.

Camino nuevamente con Orlando viendo nevar en Chicago; es de noche y pasamos cerca de unos vagabundos o *homeless*, como les llaman aquí; ellos conversan junto a una fogata y a mi memoria viene Kurt Cobain; él había llevado a los escenarios esa imagen de descuido y desesperanza de los olvidados que la opulenta sociedad norteamericana volteó a ver asustada esos pocos años que existió Nirvana. ❀

Dumb

Kurt Cobain

I'm not like them
But I can pretend
The sun is gone
But I have a light
The day is done
But I'm having fun
I think I'm dumb
Or maybe just happy

Think I'm just happy

My heart is broken
But I have some glue
Help me inhale
And mend it with you
We'll float around
And hang out on clouds
Then we'll come down
And I have a hangover

Have a hangover

Skin the sun
Fall asleep
Wish away
The soul is cheap
Lesson learned
Wish me luck
Soothe the burn
Wake me up

I'm not like them
But I can pretend
The sun is gone
But I have a light
The day is done
But I'm having fun
I think I'm dumb
Maybe just happy

Think I'm just happy

I think I'm dumb

Tonto

Del álbum *In Utero*, 1993.

Kurt Cobain

No soy como ellos
Pero podría simularlo
Se ha ocultado el sol
Pero tengo una luz
El día ha terminado
Pero me divierto
Creo que soy tonto
O quizá sólo estoy contento

Creo que sólo estoy contento

Mi corazón está roto
Pero tengo un poco de pegamento
Ayúdame a inhalar
Y arreglármelas contigo
Flotaremos por ahí
Y vagaremos por nubes
Y después bajaremos
Y andaré bien crudo

Andaremos crudos

Pelar al sol
Dormir
Desearse lejos
El alma es barata
Lección aprendida
Deséame suerte
Suaviza la quemazón
Despiértame

No soy como ellos
Pero podría simularlo
Se ha ocultado el sol
Pero tengo una luz
El día ha terminado
Pero me divierto
Creo que soy tonto
O quizá sólo estoy contento

Creo que sólo estoy contento

Creo que soy tonto

MUCA Roma, otro espacio para el arte contemporáneo

Jorge Reynoso*

El término contemporáneo, al aplicarse a las artes visuales, ha calificado, quizá de manera inevitable, un espectro algo arbitrario de prácticas y objetos. Por principio etimológico, lo contemporáneo es aquello que sucede de manera sincrónica con nuestro presente. Desde una perspectiva histórica poco concertada, el arte contemporáneo es el producido de manera crítica a los postulados ideológicos de la modernidad. No existe consenso en la historia publicada sobre la frontera entre lo moderno y lo contemporáneo, ubicándose desde 1945 hasta 1980. Sugiero proponer que todo aquel arte reciente que nos inquieta por no reposar en conclusiones convenidas—cuando el historiador o el crítico visitan más que revisan— puede calificarse de contemporáneo. De manera para-estética, la cultura de lo contemporáneo se identifica, convoca y abraza, una serie de expectativas sociales no asumidas por otros ámbitos de congregación cultural: diversidad, tolerancia, “inclusividad”, “alteridad”, integración de lo juvenil, alternatividad, tendencias mediáticas, tecnológicas, de indumentaria, etc. No cabe duda que la promoción institucional en occidente hacia el arte contemporáneo considera seriamente este potencial de congregación en todo su potencial político: en España, por ejemplo, el proceso democratizador motivó la creación de numerosos espacios dedicados al arte contemporáneo, haciéndonos sospechar que, en ciertos casos, la demanda social no antecedía a la oferta institucional.

En el caso de nuestro país, no se puede dudar que muchos contribuyentes estarán incómodos ante el gradual incremento de espacios, patrocinados con recursos hacendarios, dedicados a expresiones generalmente incompatibles con sus parámetros de valor y con sus gustos. Tampoco son pocos lo intelectuales que prefieren, con mucho, sentarse a hojear una buena edición de ilustraciones de la tradi-

ción hermética que devanarse en la auscultación de una muestra de la nueva producción de un creador vistoso e insolente.

Más allá de los estereotipos y de las inevitables fachadas efímeras de la moda, que no son exclusivas del arte contemporáneo, el arte reciente nos debería concernir porque compartimos con él el tiempo, con sus vicisitudes, expectativas, decepciones y contradicciones; porque nos confronta, pone a prueba nuestras convenciones, y porque, en un extremo opuesto de lo inteligible, puede expresar lo que se agota en el lenguaje y, a veces, desocultar a la realidad como acontecer de la existencia. Muchos de los que nos sometemos profesional y cotidianamente a su presencia, descubriendo forros en las mangas para naipes y conejos, deseamos, de todo corazón, no perder nunca la posibilidad de extrañarnos ante una nueva vuelta de tuerca. Es un fenómeno expresivo que, como pocos, precisa de la actitud del público para efectuarse.

Por casi tres años, el comparativamente breve espacio del MUCA Roma, localizado en Tabasco número 73, ha servido para experimentar y discutir formas de presentar el arte contemporáneo. La Dirección General de Artes Plásticas de la UNAM no lo concibe como extensión o patio trasero del museo a su cargo en Ciudad Universitaria, pero la escala del MUCA Roma obliga a ejercicios curatoriales ágiles y concretos. Las apuestas originales fueron la diversidad genérica y presentar lo que el artista todavía conserva en su taller, sacar, metafóricamente, el pan caliente del horno. Los denominados “creadores emergentes” radicados en México han tenido privilegio, pero la discusión curatorial—ingrediente importante de la programación y que ahora se extiende a la convocatoria de profesionales externos a la institución— ha provocado la inclusión de obras y autores “decanos”, confrontándolos con los proce-

deres de otras generaciones. La pacífica confrontación incluye exhibir lo señalado o asumido como parte de una tendencia o grupo de manera desvinculada a ese abrigo tipológico. Se ha hecho el esfuerzo de que la argumentación curatorial se sostenga por la selección y disposición de las obras y no por textos apologéticos en los muros. La configuración compartimentada del espacio favorece el ejercicio de la contemplación, acto que nos gustaría privilegiar y convocar a practicar.

Este texto desea extender la convocatoria al lector; si éste alimenta un desafecto particular por el arte contemporáneo, lo invitamos a visitar MUCA Roma y fundamentar aún más su animadversión. *

* Curador y museógrafo

Cuerpo, espacio, movimiento: Medellín 2001

Alberto Dallal*

Nuevamente Medellín, Colombia: Quinta Temporada Internacional de Danza Contemporánea (entre el 17 y el 22 de septiembre). Ahora el festival se extiende a Bogotá y en algo se prolonga, al final, a las comparsas de Barranquilla. La intensa muestra se abre con un espectáculo de Peter Palacio, organizador y alma de la Temporada. Su entidad o sujeto-compañía es Danza Concierto, miembro del *Conseil International de la Danse UNESCO*. Ofrece la obra *Anamorfosis*, punto de encuentro de las artes para hacer surgir un bloque de tiempo y espacio dentro del cual se despeñan telas, cuerpos, luces, volúmenes de plástico transparente, música funcional (a veces solemne, a veces fría), inserciones sorprendentes de solos y cuerdas. Espacio que se eleva sobre el espacio, puentes. Todo danza. Simetrías de blancas sombras que aparecen y desaparecen entre el mar de aristas y superficies lisas, puntos o manchas en las fauces del escenario. La música:

Requiem de fuego de Nicolás Lensa. Los bailarines trazan coordenadas en el piso y éstas se extienden al mundo: Luis Viana (venezolano), Beatriz Vélez (colombiana), Janusz Skubaczowski (polaco), Rodolfo Rivas (colombiano radicado en Escocia) y Norman Mejía (colombiano). Un escalador, Juan Felipe Restrepo, juega con una cuerda que cuelga del techo y justo en el filo del foro, arriba, produce un cilindro de amor, reptando en el aire, transforma la cuerda en mujer, acaricia su base de operaciones, alado sostenido de danzas-culebras. Sostenido en su eje

resuelve el movimiento evocador de un águila, la figura de un pez volador, la toma de conciencia de un cuerpo que levita. Como en todas sus coreografías, Peter Pa-

lacio no puede imaginarse nada que no guarde la debida fidelidad técnica con el escenario. El espacio es el centro de operaciones de cuerpos que, humanos, guardan relaciones tecnológicas con las entrañas del teatro. Los movimientos crean mecanismos que se convierten en serpentinadas invisibles, en vinculaciones, en razón de ser escénica. Hay magias mecánicas, procesos malabares, como cuando las telas se van depositando en el piso, todo el piso, como oleadas de nubes o de papeles que cubren la vista, el horizonte, el más allá. Las figuras surgen y se esfuman: los bailarines devienen oficianes en una planicie blanca (por instantes se visten de monjes con el fluido piso y adivinan las figuras de Rodríguez Lozano), guardan orden, simetría. Antes, la avalancha de llanura abrió con un *solo seco* e impecable de Rodolfo Rivas: delgado, línea de soledad, principio orgánico que conduce a la geometría visual de la *Anamorfosis*. Después, a lo largo del escenario, de arriba a abajo, de abajo hacia el suelo raso, una virtual toma de conciencia de que el mundo es luz-espacio-orden salpicado de humanidad. Luego una danza en amarillo: los bailarines flotan, se enfrentan, desvancen vuelos, giros (vuelta a la necesaria organicidad); también sobreviven *solos* de miembros, partes del cuerpo: una mano, una pierna, un brazo, una pierna-cabeza, un brazo-pierna (pintura de Orozco); se incluye un aparato transparente, una fruta translúcida, un volumen dentro de la masa escénica que permite una danza-fuerza del bailarín, adentro, moviendo la masa por el escenario. Un *pas de deux* interplanetario, prenatal, aerodinámico, fantasioso. Un punto crucial, siempre: Janusz navegante, alma, combustible de algo que semeja un submarino por el espacio interplanetario. Y al final, nuevamente el ser humano, los bailarines que se enfrentan a ellos mismos. La misa gigantesca tuvo utensilios que se movieron de un lado a otro en sagrada convivencia.



* Investigador del IIE de la UNAM y crítico de danza

La francesa Catherine Diverrière propone y resalta tensiones y opuestos, rápidas rupturas: tres *solos* denominados *Vueltas* en los que las bailarinas, como líneas o sombras (el arte de la iluminación es aquí calidad crucial), nos muestran el nacimiento de sus cuellos, la elipse de la espalda, se inclinan, simulan ponerse o quitarse una máscara, cambian de ánimo o de color mientras bailan suave o drásticamente, siempre sin alterarse. *Solos* en tonos finos, íntimos, intensos, propuestos en el orden que señala un dominio técnico insuperable. Danza, allí, no hay otra cosa, no se requiere otra cosa sino esos cuerpos de Carole Gomes, Isabelle Keirzie y la propia Diverrière realizando una cátedra silenciosa de control y expresividad limpia, de oficio y talento: danza de puro espacio interior.

Akram Khan es un joven musulmán de ascendencia bangladaesa que nació y creció y vive en Inglaterra. Con la astucia de sus antepasados unió las técnicas del Kathakali (rigor, entrega, constancia, sometimiento a las reglas ancestrales, concentración) con la cosmopolita libertad formal de la danza contemporánea. Su *solo*, titulado *Loose in flight* rezuma una especie de vibrante geometrismo disparado, expuesto en los barrios lúgubres de un Londres pobre, de un Liverpool sombrío. El cuerpo de Khan se incrusta en el piso y sube al espacio, se revuelve y se incorpora, se levanta con una rapidez que provoca reflejos de luz, imagen. Contrastes: brazos en ángulo recto con el torso, al piso, salto de fiera. Rap excelso. En *Rush* el tiempo cuenta tanto como el espacio: los tres bailarines los llevan dentro: un motor, energía. Las miradas sólo alcanzan a medir el instante; el ritmo deviene complicidad imperceptible, percepción bailarín-espectador. Curiosamente, la de Khan es danza juvenil: transcurre en lo inmediato y, no obstante, invoca lo sagrado ante la inmersión en el tiempo de esa energía acumulada y congelada en el cuerpo. Cada secuela parece sobreenir por soplos de dioses (pandilleros) ocultos. Y los bailarines se unen en un solo acto de vinculaciones invisibles, espaciales.

Para Mónica Casadei, directora-coreógrafa de Artemis (Italia), las cosas son distintas de las que suelen pintar las imágenes de la danza contemporánea: nos enfrentamos—nos indica su obra—a la pérdida de una respuesta *nuestra* a los sufrimientos del cuerpo, a la ofensa que significan el acoso sexual, la violencia, las guerras “hu-



manitarias” (dice), los genocidios, la manipulación de las imágenes electrónicas. Desde dentro de nuestro yo (joven) debe reivindicarse el mundo, por lo menos debemos (jóvenes) responder a la pregunta ¿qué es nuestro cuerpo, cómo debemos manejarlo en esta época de negación de la libertad; realmente somos, podemos descubrirnos a través de nuestro cuerpo? Los diseños y los personajes de *Mayday-Mayday* conducen al espectador a una impresionante respuesta: no hay salida. Sin embargo, la obra nos remite a otras instancias de nuestra humanidad o de nuestra conciencia: vamos siendo, no hay duda. Ese mundo de juegos y de terror, vicio y desilusión de la juventud de hoy (en los países

occidentales) contiene y considera placeres, coraje, ternura involuntaria, alientos de complicidad, tristeza. Los trazos y movimientos son rudos, secos; sobrevienen juegos que sofocan al público, lo emplazan a pensar, el espacio se vuelve hiperrealismo. La gran pericia de Patricia Biondo, Stefania Brannetti, Chiara

Guglielmi impide que contorsiones, caídas, arrastres, levantadas, desplazamientos causen estragos en sus bellos cuerpos (jóvenes), no obstante las fulminantes escenas, los trazos coreográficos que desembocan en una sensación: esa angustia es una búsqueda —y una culminación— de humanidad. Philippe Menard y Riccardo Cazzato son capaces, en medio de reptiles excesos, de tamborazos y golpes, de sacar a la vista del público un caudal de pureza, de juego casi infantil: un amoroso enjambre de móviles exabruptos. La coreógrafa indica mediante percepciones: la ausencia de intenciones en cada uno proviene de un entorno desintegrador. Bajo los dibujos bien pensados, bien indicados de Casadei, los excelentes y hasta notables bailarines meten al espectador en el dilema: o nos reconocemos tal y como somos en un mundo crudo y hostil (nos organizamos en nichos de indudable conciencia) o permanecemos sumidos en “la ira de sentirnos sin poder”. La alta calidad de Artemis

incluye profesionalísimas maniobras de iluminación, manejo de enseres electrónicos y aprovechamiento del espacio escénico. La música de la obra es de Daft Punk, Holy Curse y Marilyn Manson.

La Random Dance Company de Inglaterra (dirección/coreografía de Wayne McGregor) ofreció *The Trilogy*, una enorme estructura cuya primera parte intenta jugar con el binomio realidad escénica-realidad virtual sin realmente conseguirlo o, más bien, delatando desde los inicios el objetivo secreto: las imágenes audiovisuales, creadas electrónicamente, bellas en sí mismas, se contradicen —más que imbricarse— con las figuras reales de los bailarines. Sólo en

la tercera parte aparecen *personajes* o personalidades definidas para cada ejecutante. En rigor, se trata de tres obras separadas. Los nítidos movimientos de los aptos bailarines, la música, el tiempo expresan algo a pesar de los líos trazos preconcebidos. Las secuencias más notables e impecables son las centrales: bailarines en rojo que dibujan y desdibujan ejercicios netamente formales, asépticos, en las que aparece al fin un primer conflicto que sobreviene en los espacios-estelas de los cuerpos en movimiento. La pulcritud de la realización de la *Random* no supera un lenguaje dancístico que ya resulta tradicional y convencional para la danza contemporánea.

Durante la temporada sobrevino una serie de *solos* que apareció mediante atractivas e insólitas propuestas visuales y de movimiento. El grupo Zorongo de España rodeó de evocaciones de poetas garcía lorquianos a una bailaora bella, flexible e intensa: Fuensanta Morales. Muy cerca de ella solistas de guitarra y sax despeñaron por su cuerpo notas y música que modernizaron, junto con vestidos en negro y en rojo, las emociones del flamenco. La colombiana Beatriz Vélez presentó *Polirritmia de una mujer y sus vestidos*, movimientos mediante los que la bailarina se viste y se desviste ocasionando dúos, poses, diálogos con lo inerte y a veces desequilibrados esbozos de crítica social. Por su parte, el alemán Helge Letonja realizó malabares con un brazo postizo, el cual paseó, partió, comió y desintegró en un "dúo" transformista de reducido sentido del humor; en tanto que la venezolana Julieta Valero desenvolvió en el escenario fina e internamente la búsqueda de su propio yo: exploraciones en el dolor, la duda, la satisfacción, la alegría y la final transfiguración, todo con naturalidad y conciencia del espacio. Rodolfo Rivas ofreció un *solo* lineal pero operativo en la narración de la lucha en *crescendo* de un "oficinista" con la cotidianeidad, el insulso y enajenante trabajo cotidiano, la desnudez del alma y del cuerpo; la danza de Rivas convierte en singular y fina peripetia escénica su trazo entre los límites del agotamiento y la conciencia.



La portuguesa Paula Vasconcelos contruyó una neogótica coreografía sobre *Las bacantes* para la compañía canadiense Pigeons International. Llena de audaces escenas teatrales y de secuencias de danza, la obra de Vasconcelos se proyecta en la conciencia del espectador como una intensa revelación de las capacidades femeninas, de las transformaciones de la mujer, reales y virtuales, inmediatas o simbólicas para dominar al varón (¿el ser humano por excelencia?) y al final acabar con él. El estilo "narrativo" de la "trama" permite los *flash back*, la interrupción de escenas lúgubres, juego de inteligencias dentro de la velada de una familia vampíresca (tomar el té, jugar ajedrez, caminar por la mansión a oscuras, regocijarse en los actos de seducción, pulular por el *club*) hasta que las bacantes nos revelan sus ansias de enfrentarse con la vida y con la muerte, seducir al orbe masculino, unirse como clan, sacrificar dioses acuáticos, martirizarlos, tasajearlos y finalmente hacer que vuelen por los cielos rasos. Vasconcelos hace danzar la sensualidad y los secretos de la mujer, se regodea con imágenes de cuerpos masculinos y femeninos, ocasiona cuadros y secuencias de desnudos bellamente martirizados, extrae hermosura de la oscuridad y del horror. Un reiterativo y sombrío vocabulario de cuerpos y situaciones permite que los bailarines se desplacen por sus propios sentimientos literalmente atragantándose con la naturaleza de sus personajes. Goce del cuerpo, arte y rejuego con las sombras del sexo en una atractiva, fantasiosa "historia".

La concentración atenta sobre variados lenguajes dancísticos de nivel internacional permite siempre examinar y ponderar los caminos que asume el arte de la danza en nuestra época. Como fin de fiesta, en Barranquilla sobrevino un desfile de comparsas y grupos regionales. En Medellín, durante este impresionante septiembre histórico del 2001, se miraron y admiraron por dentro y por fuera, suave y violentamente, siempre en gran nivel artístico, las compañías y grupos de una Quinta Temporada suscitadora y elocuente, ofrecida con amabilidad por los organizadores y los ciudadanos de Medellín para oponerse a esta conflictiva apertura de siglo que vivimos todos los mortales. Salvación por el arte. ✽

Foto Rogelio Cuéllar.



Tengo tanto que decir y con tanta nostalgia sobre la revista de la Universidad que lo difícil en verdad es tratar de hacerlo en una cuartilla. Yo admiraba la revista de la Universidad como lector desde varios años antes de entrar a formar parte de ella. Eso debe haber sido como en 1954. Empecé a estar dentro de ella por una serie de coincidencias. Fui amigo de Jaime García Terrés, su director, como alguien a quien se admira y se quiere mucho. Después hice mi primer artículo para la revista como crítico de teatro. Fue un artículo sobre el tercer programa de "Poesía en Voz Alta". Luego entré a formar parte de ella como ayudante de Juan Martín que era el jefe de redacción. La formábamos juntos en la calle de Bolivia en la antigua Imprenta Universitaria. Después la Imprenta ya estuvo en la Ciudad Universitaria. Pero en cualquier lado que estuviese Juan Martín era minucioso en todo. A mí me daba casi risa la forma en la que marcaba los cuadratines o seleccionaba las fotografías. Él renunció. Carlos Valdés y yo fuimos la redacción después de decirle a Jaime que

yo podía formar la revista. Carlos me acompañaba a la Imprenta Universitaria. Él marcaba los cuadratines y el tipo; yo escogía los grabados. Jaime García Terrés sólo iba a Difusión Cultural los sábados. En aquel lejano entonces Difusión Cultural, incluyendo a las secretarías, tenía como once o trece empleados. Yo luego abandoné la revista para irme a Nueva York con una beca de la Fundación Rockefeller. Jaime me había ayudado a conseguirla y me gustó mucho saber luego que lamentaba su decisión. Pero el año pasó y yo recuperé mi antiguo puesto. La redacción ya estaba formada en orden alfabético por Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, José Emilio Pacheco y Carlos Valdés. Carlos y yo formábamos la revista, esto es, nos encargábamos de acomodar los grabados, yo principalmente de esto, después de haberlos escogido antes de una pequeña biblioteca de libros con fotografías de personalidades, paisajes, etcétera. Luego yo me llevaba a mi casa lo que se llamaba "pruebas de rodillo", esto es, una primera imagen de lo que iba a ser la revista. ¿Qué hacían Juan Vicente Melo

y José Emilio Pacheco? La verdad no me acuerdo. Lo que sí sé es que los cuatro colaborábamos mucho como escritores y lo demás era dedicarse a divertirse, a hacernos bromas, contarnos chistes, hasta a ligarse a las secretarías, como José Emilio Pacheco con Cristina Romo que pasó así a ser Cristina Pacheco. Jaime veía la revista los sábados, hacía su sección fija, una especie de editorial llamada "La feria de los días". La revista se formaba en el local del departamento de publicaciones, situado un poco afuera de la Ciudad Universitaria. A mí me caían muy bien los cajistas que me ayudaban y me gustaba mucho el aspecto de la Imprenta, todo tan primitivo y tan fructífero. Pasó mucho tiempo antes de que pudiéramos meter color en la portada. Y eso es todo. De esa antigua revista sobrevivimos José Emilio Pacheco y yo. El recuerdo de lo divertido que era hacerla está presente en los dos. Tengo para mí que fue la mejor época de la revista de la Universidad. A ver cómo le va ahora. A José Emilio y a mí, sus sobrevivientes, ¿quién nos quita lo bailado? *

Entrevista con Eliseo Alberto

Javier Bañuelos*

Ganador del Premio Internacional de Novela Alfaguara en 1998 con *Caracol Beach*, Eliseo Alberto se ha convertido en una de las figuras sobresalientes de la nueva narrativa cubana.

Su juventud en la Cuba revolucionaria, su paso por el periodismo y el cine como antesala a la literatura son algunos de los temas que aborda en esta charla el habanero avecindado en la ciudad de México desde 1991.

Eras un niño de siete años de edad cuando triunfó la Revolución Cubana, ¿cuáles fueron las primeras noticias que tuviste de aquellos acontecimientos?

Yo vivía entonces con mi familia en una finca que teníamos en Arroyo Naranjo, un pequeño poblado cercano a La Habana, y recuerdo que fue el 6 de enero de 1959, día de los Reyes Magos, cuando tuve mi primer encuentro con la revolución. Durante la noche que va del día cinco al seis mi madre, que es diabética, sufrió su primer coma hipoglucémico. El espectáculo de un coma de esta naturaleza es fuerte, parecido a la epilepsia. Abuela y papá se asustaron. No sabían qué estaba pasando. Abuela salió a la carretera a buscar ayuda y logró parar un coche que venía lleno de rebeldes que iban a La Habana para unirse al festejo y esperar la entrada de Fidel Castro. Entre ellos venía un sanitario de la tropa y fue él quien curó a mi madre: una decena de cucharadas de azúcar. Para mis hermanos y para mí aquello fue tremendo porque estábamos esperando la visita de los Reyes Magos y de pronto escuchamos ruidos, pasos, voces, nos despertamos y vimos la casa invadida por barbudos con ametralladoras, adornados con collares y medallas de la virgen. Ese día que supe que los Reyes no existían y que había triunfado algo que se llamaba la Revolución Cubana.

¿Cómo recibió tu familia el triunfo de aquellos revolucionarios?

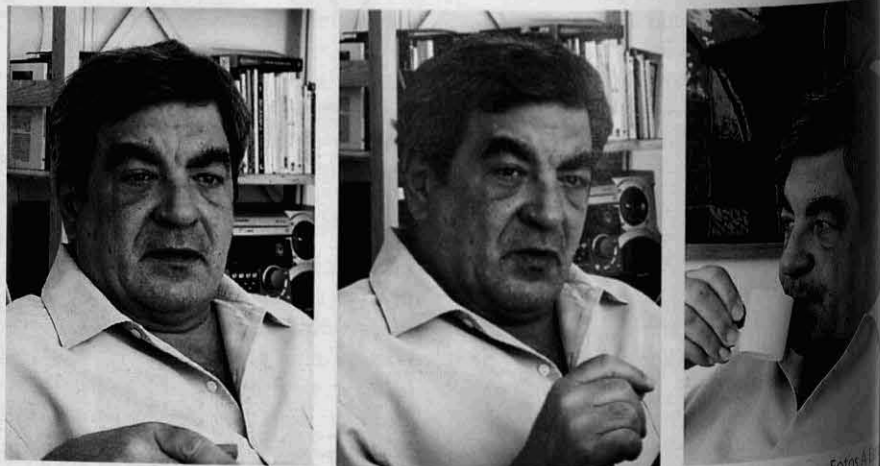
Con mucha preocupación, incluso mi familia pensó en irse del país, más temprano que tarde. Fue una respuesta de gran temor ante lo que se suponía representaba

el nuevo gobierno. En ciertos círculos cubanos la sola palabra comunista provocaba un susto tremendo. Pero en honor a la verdad durante los años sesenta hubo en mi familia una especie de comprensión de lo que estaba pasando. Mi familia es muy cristiana, muy católica y fue receptiva al discurso revolucionario sobre la justicia social. Esta idea de atender al pobre, de dar al necesitado, tiene una resonancia importante en el mundo del verdadero católico. En algunos, al menos.

¿Fue difícil crecer bajo un régimen socialista siendo un creyente católico?

La verdad es que para mí no fue tan difícil adaptarme a los nuevos tiempos. Mi familia era también muy liberal. Mis primos, mis hermanos y yo asistimos siempre a escuelas populares, laicas. Además el hecho de que mi padre fuera una figura des-

* Editor de la revista *Universidad de México*



Fotos: A. E.

tacada del medio intelectual de la época me permitió desde muy joven asomarme al mundo del arte. Pude conocer a toda una generación de actores, pintores, bailarinas y desde luego escritores, por ejemplo a José Lezama Lima a quien mis hermanos y yo llamábamos tío. Eso me ayudó a tener una actitud más abierta frente a la vida. Cuando entramos en grados superiores de enseñanza sí hubo que ocultar o negar esas creencias porque ya el sistema socialista se iba imponiendo y decir que tú eras creyente podía ser motivo para ser señalado con alguno de los muchos dedos acusadores. Pero para mí no fue difícil pues para ese momento: ya había dejado de ser un católico practicante para convertirme en un joven revolucionario.

¿Cómo defines a tu generación, la primera generación de cubanos formados bajo el nuevo régimen?

Creo que nunca habrá otra generación tan ilusionada como la nuestra. Crecimos convencidos de formar parte de la vanguardia de la humanidad y tardamos mucho en aceptar que las cosas no iban del todo bien. Fuimos una generación muy terca, muy obstinada, a diferencia de la generación siguiente que adoptó, mucho antes que nosotros, una postura muy crítica.

Fue tan intensa esa fe en la revolución que todavía hay muchísimos miembros de mi generación, algunos de ellos amigos entrañables, que siguen aferrados a ese ideal, actitud que yo respeto mucho. Sin embargo, creo que en algunos casos esa fidelidad tiene más que ver con una incapacidad para admitir que se equivocaron, que las cosas no resultaron como las imaginamos. No es fácil aceptar eso después de haber entregado a esa causa tantos años de tu vida. Esa es en parte, me parece, la razón por la que algunos escritores como José Saramago y el mismo Gabriel García Márquez se niegan a reconocer los errores y las injusticias que se han cometido en la isla.

¿Cuándo supiste que serías escritor, que tu mundo sería la literatura?

Pablo Neruda dice que él lo supo cuando vio morir un cisne y observó como se le iba desenroscando el cuello. En mí caso no hay un mo-

Lo que une a los pueblos son sus pecadores no sus santos.

mento tan claro. Lo que sí recuerdo es que siempre tuve un gran amor por la palabra. Yo era un niño muy taciturno, solitario y aunque estaba rodeado de amigos, prefería imaginar mis propios juegos, inventarme historias. Eso cambió cuando crecí y me enamoré perdidamente de una bailarina. Quería decirle al mundo lo que sentía y comencé a escribir poemas. Y fue entonces, al escribir uno de esos textos volcánicos, fervorosos, cuando sentí una suerte de iluminación dentro de mí, como si se rompiera un velo y al mismo tiempo se abriera un espacio, una posibilidad, que todavía hoy no alcanzo a definir. Esa experiencia me acercó definitivamente a la literatura.

Tus primeros pasos literarios los diste en el terreno de la poesía, ¿qué hay en aquellos tres cuadernillos que publicaste en La Habana en los años setenta?

Hay en ellos mucho verso patriótico y muchas metáforas de amor. Yo era entonces un joven revolucionario y estaba muy enamorado. Los temas que toco son los temas clásicos que a uno le interesan cuando tiene dieciocho años: la historia, el presente, la amistad, el amor. Todo está dicho con un lenguaje coloquial, a la manera de lo que había hecho el chileno Nicanor Parra en sus memorables antipoemas. Curiosamente ahora que vuelvo a leerlos siento que son poemas muy narrativos.



Eliseo Alberto, primero de derecha a izquierda, con su madre y sus dos hermanos.

¿Por qué no has vuelto a publicar poemas?

Empecé a distanciarme de la poesía cuando, un mal día de 1978, aquel gran amor se acabó de la noche a la mañana. Sin embargo, el distanciamiento definitivo llegó cuando crecí y me di cuenta que iba a ser muy difícil cargar con el peso y el prestigio de mi padre, un poeta de los grandes. Las comparaciones serían inevitables y yo no soportaba el compromiso de ser Eliseo Diego jr. No me gustaba nada la idea. Entonces me dije ante un espejo: no escribo un verso más y me propuse incursionar en algún género que mi padre no hubiera tocado con su magia. Así llegué a la novela: huyendo.

Al final de la década de los setenta comenzaste a ejercer el periodismo y en 1981 publicas tu primera novela. ¿Influyó de alguna manera el trabajo periodístico en tu capacidad narrativa?

Al terminar mi carrera de periodismo (y con ella, mis años de candores universitarios), tuve la suerte de entrar a trabajar a una revista que se llamaba *Cuba Internacional*, una publicación clave para entender lo que luego sucedió en la literatura cubana. Allí trabajaba un grupo muy divertido de escritores alucinados, novelistas incansables, poetas incendiarios. Una colmena de zánganos, sencillamente inolvidables: Raúl Rivero, Antonio Conte, Norberto Fuentes, Manuel Pereira. Estar junto a ellos, tratar de imitarlos, seguirles el paso, me permitió soltar la mano e ir desarrollando cierta habilidad para contar mentiras, requisito indispensable para todo novelista que se respete.

Por esas fechas, ya tenía cierto conocimiento sobre la construcción de la estructura dramática en el cine. Había escrito un par de guiones de largometraje. Con ese instrumental me lancé a escribir *La fogata roja*, mi primer novela. La publiqué por capítulos, semana tras semana, en una revista militar. Lo reconozco: fue una decisión absolutamente irresponsable, pero entonces yo cumplía tres largos años de servicio militar, eran los tiempos de la guerra de Angola, y estaba dispuesto a todo con tal de enterrarme en alguna trinchera de la Historia. Le guardo un enorme cari-

ño a esa novela —que luego se editó como libro, allá en la isla.

Después llegaste a una revista fundamental en la historia de la literatura cubana posrevolucionaria, *El Caimán Barbudo*, ¿qué época de *El Caimán Barbudo* te tocó vivir?

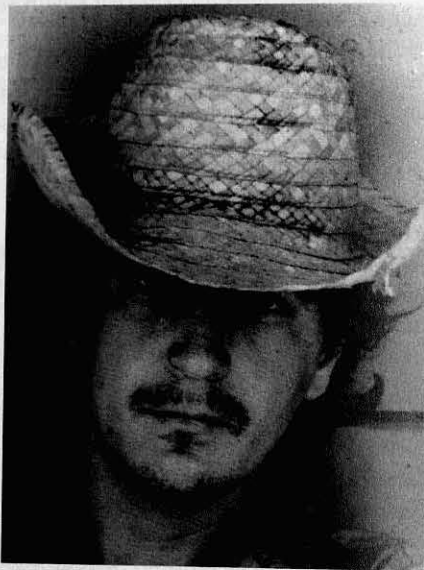
Me toca una época más tranquila del Caimán, era un Caimán que estaba a punto de recibir a la generación de los ochenta, una generación muy crítica y mucho más audaz que la mía. Yo fui jefe de redacción entre 1981 y 1982, y me tocó afortunadamente la suerte de publicarle sus primeros textos a varios de aquellos muchachos. Fue un momento de transición interesante pues ellos rompieron con el inmovilismo imperante y lograron cierta apertura en la revista.

Había un buen equipo de trabajo. Nos divertimos mucho y seguramente también fuimos muy injustos en no pocas críticas. Aunque ya no corrían sus años gloriosos, El Caimán siguió siendo un refugio, sino de una disidencia abierta sí por lo menos de una actitud contestaria. Yo duré en el cargo apenas once meses. Los viejos funcionarios hacen una depuración y salgo como bola por troneras: conmigo hizo las maletas, entre otros el buen novelista Leonardo Padura, entonces crítico literario. Tengo la gloria de que he sido el jefe de redacción que menos ha durado en el cargo: el hecho de que me hayan despedido es un mérito adicional, por lo pronto en mi colección de fatuas vanidades.

Por muchos años mantuviste una intensa relación con el mundo del cine, hiciste crítica cinematográfica, escribiste algunos guiones e incluso has impartido algunos cursos al respecto, ¿existe alguna influencia del cine en tu trabajo literario?

Sí. Sobre todo en lo que tiene que ver con la estructura y con el ritmo. Yo tuve la suerte de que después de *El Caimán Barbudo* entro a trabajar al Instituto Cubano de Artes y de la Industria Cinematográficas, el ICAIC. Esa experiencia robusteció, si cabe, mi oficio literario. Por ejemplo, en el sentido del montaje, eso que llamo la velocidad de la novela. Mis novelas son veloces, rara vez se detienen en pausas no controladas. Otro aspecto es el de la visualización del hecho literario, para mí es muy

importante que las cosas se vean. Yo siempre me he preguntado como sería la lectura de una novela antes de la existencia del cine. Cómo se leerían las novelas de Charles Dickens, por ejemplo. Porque ahora, me parece, la lectura es un proceso a veces muy cinematográfico: el lector es casi un espectador del texto, su último realizador.



Eliseo Alberto con sombrero guajiro durante la zafra de 1970.

¿De qué manera armas tus novelas, te ciñes a alguna estructura previa o dejas que la historia y los personajes te lleven?

No sé si sea por mi afición al ajedrez, pero soy muy calculador y he ido desarrollando algunos esquemas muy complicados de trabajo. La excepción que confirma la regla fue *La eternidad por fin comienza un lunes*, pues fue saliendo según la escribía. Ya después, en la construcción de *Caracol Beach* y *La fábula de José* puse en práctica algo que aprendí en el cine trabajando con el director cubano Tomás Gutiérrez Alea, quien era muy riguroso en la definición de la estructura narrativa. Para esas novelas definí de arranque una especie de escaleta que me sirvió de arquitectura estructural donde montar la historia. Eso me ayudó mucho porque siempre supe muy bien hacia dónde estaba moviéndome. En la novela que estoy escribiendo ahora también tengo trazado una especie de mapa, pero estoy dejando correr más libremente la historia, para ver qué pasa.

Yo escribo bastante rápido, pero invierto muchísimo tiempo en corregir. Aunque sé que ese afán perfeccionista es totalmente inútil, soy un escritor a quien deben arrebatarse los libros para mandarlos a la imprenta, porque si no, puedo pasarme la vida corrigiéndolos. Por ejemplo, *La fábula de José* la terminé en pocos meses, pero me pasé tres años trabajando todo el día en ella y la novela no creció una página al contrario bajo como treinta.

En *Caracol Beach* y en *La Fábula de José* creas una ciudad para que corran en ellas tus personajes. Este lugar se llama Santa Fe y está situado a medio camino entre Miami y La Habana, ¿tiene alguna relación Santa Fe con otros pueblos imaginarios que ha creado la literatura latinoamericana, por ejemplo la Santa María de Juan Carlos Onetti o el Macondo de Gabriel García Márquez?

No creo que haya mucha relación. Mis personajes no son originarios de Santa Fe, son más bien símbolos del desarraigo, son una especie de tránsfugas. Muchos de ellos están de paso o llegaron ahí contra su voluntad. Santa Fe es más bien una ciudad posmoderna donde no hay una cultura dominante, hay más bien la existencia de muchos acentos, de muchas lenguas, modas, etc... Es una ciudad muy distinta a la de Onetti o a Macondo que son lugares con historia, con tradiciones, donde se siente la presencia de los fundadores, de los pioneros. Ahora en la novela que estoy escribiendo toda la historia se desarrolla en La Habana.

En los libros que has publicado fuera de la isla se percibe un interés muy marcado por temas como el perdón, la clemencia, la reconciliación, la fe, ¿por qué te interesan tanto estos temas?

Efectivamente la clemencia, el perdón, la reconciliación son temas que me interesan mucho, aunque resultan, créeme, temas difíciles de tratar porque son palabras que han sido muy devaluadas, malgastadas por políticos, panfletarios y supuestos salvadores de almas. En el fondo todos mis libros son un llamado a una concordia nacional, a ofrecer perdón y a otorgar clemencia. Yo siempre digo que desde niño a uno le enseñan a pedir perdón pero no a concederlo. Pero no sabe muy bien cuando



Eliseo Alberto con su padre el poeta Eliseo Diego.

En el fondo todos mis libros son un llamado a una concordia nacional, a ofrecer perdón y a otorgar clemencia.

¿Por qué elegiste México para vivir tu exilio?

Porque México está más cerca de Cuba.

Pero Miami está más cerca de La Habana...

Yo respeto mucho a Miami, creo que ha cambiado bastante, incluso más que la isla, pero a mí no me gustan los países tan organizados, rigurosos, avasallantes. Prefiero los relojes que se atrasan, los metros que se demoran, esas pequeñas imperfecciones nacionales. En nuestros países se gana mucho menos, hay mucha más pobreza,

concederlo. Uno sabe conceder el perdón cuando el otro se arrepiente, se arrodilla y si es delante de mucha gente mejor ¿Pero cómo perdonar a alguien que no se arrepiente? ¿Cómo entender a alguien que no se arrepiente? Yo creo que es una pregunta clave para el futuro de Cuba. Algún día tendrá que suceder que el exilio y la isla se encuentren. Y si uno viene con la revancha y el otro con intransigencia se puede armar ahí una época de despelote social, de guerra civil, qué sé yo.

Finalmente encontraste tu camino como novelista, ¿qué piensas del auge que vive actualmente la narrativa cubana?

Los escritores cubanos no fuimos novelistas, no se nos daba, salvo honrosas excepciones, bien conocidas. La novela siempre estuvo atrás del cuento y sobre todo de la poesía. Nuestro canon novelístico se forma tardíamente. Arranca con *Hombres sin mujeres* de Carlos Montenegro y *Pedro Blanco, el negrero* de Lino Novás Calvo, y se completa, a mi manera de ver, con otras cuatro obras maestras como son *Paradiso* de José Lezama Lima, *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier, *Celestino antes del alba* de Reinaldo Arenas y desde luego *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante.

Hoy la literatura cubana se conoce en el mundo sobre todo a través de la novela. Nunca antes hubo tantos novelistas cubanos y tampoco tanto interés por publicarlos de parte de las grandes editoriales. Creo que la novela que se escribe en la isla es una no-

vela muy imaginativa gracias, entre otras cosas, a los controles de la censura y a los temores políticos. Por su parte, la literatura ha aportado grandes dosis de frescura gracias a su apuesta irreverente y a un uso muy libre del lenguaje. Me parece muy sano jugar con los mitos. Que no se deje tñtere con cabeza, ni siquiera Martí. Yo creo que es bueno que la literatura contribuya a demoler los pesados monumentos históricos y deje ver más los claroscuros que tiene la vida.

¿Cómo imaginar la literatura cubana después del régimen castrista?

Me resulta muy difícil imaginar esa situación, pero de lo que sí estoy seguro es que de toda esa literatura de protesta, de denuncia, que podríamos calificar como literatura disidente sólo se salvará aquella que sea muy buena. En la Europa socialista existía una literatura disidente fuerte, poderosa, que se leía vorazmente, pero cuando se cayó el Muro de Berlín y se abrieron espacios democráticos, esa literatura, salvo alguna novela de Milan Kundera o de Alexander Solzhenitsyn, se hundió automáticamente en el más profundo olvido. Y perdió valor porque era una literatura que estaba muy anclada a una circunstancia, a una razón de ser extralite-raria. Pienso que eso va a pasar también con una zona de la literatura cubana en el exilio —y con todos los mamotretos panfletarios que se editan en la isla. Nadie podrá vender gato por liebre, para bien de los felinos y no pocos conejillos de la India.

pero queda un poco de tiempo libre. Puedes quedar de ir con un amigo a almorzar, un martes al mediodía, y seguir la fiesta hasta el siguiente. Aquí la gente sabe quién es Martí, quién es Benito Juárez, los americanos no se interesan por temas ajenos: los ídolos del béisbol son más que suficientes. Además, no lo niego: sigo creyendo que por algo el corazón está a la izquierda, es decir, estoy del lado de los pobres diablos de este mundo. Otra razón fue que en la época en que salí, irte a los Estados Unidos implicaba asumir una definición política, y yo no estaba preparado para hacerlo. Tiempo después publiqué *Informe contra mí mismo*, un libro que me valió muchas críticas entre los cubanos en el exilio y que me cerró por varios años la posibilidad de entrar a la isla.

Además a mí me gusta mucho México porque no sé cómo, ni cuándo, pero los mexicanos saben mucho de Cuba y los cubanos sabemos mucho de México. Uno no sabe cuándo aprendió eso, pero funciona como por osmosis. No creo que haya muchos mexicanos que sepan tantas canciones de Agustín Lara como mi madre. Y aquí siempre ha habido un gran gusto por la música cubana, por los grandes cantantes cubanos como Benny Moré. Me parece que son esos descarados ídolos de la cultura popular los que verdaderamente unen a los pueblos, no sus inmaculados héroes patrios. Estoy convencido de que lo que une a los pueblos son sus pecadores, no sus santos. ✻

Definición de la cultura.

A propósito de un libro de Bolívar Echeverría

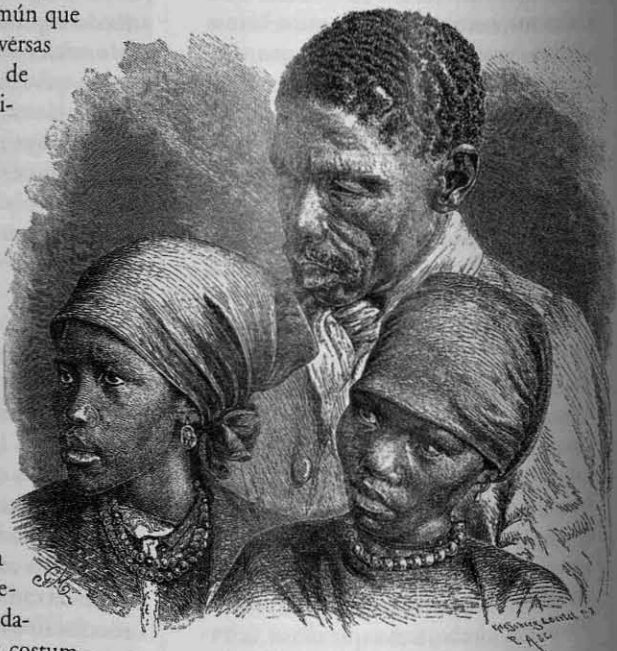
Roger Bartra*

Desde el interior de los grandes sistemas filosóficos muchas de las dimensiones de la cultura aparecen como irracionales, innecesarias y disfuncionales. Bolívar Echeverría, con gran sensibilidad, recoge precisamente esa dimensión incongruente y mágica para proyectarla, a la manera de Koestler, como un fantasma dentro de la máquina marxista. El resultado es extraordinariamente estimulante y ha cristalizado felizmente en la metamorfosis de unas lecciones de filosofía impartidas hace veinte años en el libro titulado hoy *Definición de la cultura*. Creo que debemos celebrar la publicación de este texto, que confirma a Bolívar Echeverría como uno de los mejores y más originales ensayistas de América Latina.

Yo comentaré únicamente la reflexión de Bolívar Echeverría que se aplica a las expresiones mitológicas de la cultura, cuyo estudio fue visto, al decir de Marcel Detienne, como una "ciencia de lo escandaloso", como la investigación de las formas del pensar extravagante, obscuro, grotesco y repugnante de los pueblos paganos o salvajes. Esta manera de abordar el tema recurre a la añeja disputa alemana entre los defensores de la cultura, entendida como los aspectos creativos de la actividad humana, y los abogados de la civilización, que define la acción utilitaria de los hombres en sus tareas de sobrevivencia económica. Esta dicotomía opone, en cierta forma, las interpretaciones dionisíacas de las apolíneas, en la terminología de Nietzsche. Quiero citar aquí la manera en que esta oposición encarnó en las ideas del psiquiatra anarquista Otto Gross, quien expuso en su primer libro *Las funciones secundarias del cerebro* (1902), una significativa teoría sobre la existencia de dos tipos mentales opuestos.¹ El primer tipo corresponde a gente con una conciencia vasta pero superficial, ágil para entender

los hechos y para aprovecharlos en el corto plazo, sumida en una vida emocional primitiva y trivial, carente de la riqueza de una imaginación erótica ligada a los poderes estéticos y éticos superiores. El segundo tipo, caracterizado por una profunda vida emocional, es lento en el entendimiento y uso de los hechos, se orienta hacia la abstracción simbólica y la armonía de la experiencia, se aleja de la acción social eficiente para inclinarse hacia la estética y las actitudes visionarias e idealistas. Según Gross, en estos tipos cristaliza la oposición entre el hombre de negocios y el de ideas, el hombre de la civilización y el de la cultura, el personaje realista en la batalla y el solitario creador de imágenes. El primero es característico de las épocas tormentosas en que los imperios se establecen; el segundo tipo es un producto de la alta cultura que se desarrolla a partir de los imperios. Esta dualidad era un lugar común que podemos reconocer en diversas expresiones intelectuales de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, tanto en su forma psicológica, como en sus variantes sociales y culturales.

Ecos de esta contraposición se pueden hallar en el enfrentamiento, citado por Bolívar Echeverría, entre el existencialismo de Sartre y el estructuralismo de Levi-Strauss. Este último intentó encontrar orden y coherencia en el mundo aparentemente indescifrable y escandaloso de los mitos y de las costumbres, para comprender su lógica. Sartre defendió la importancia de la libertad hu-

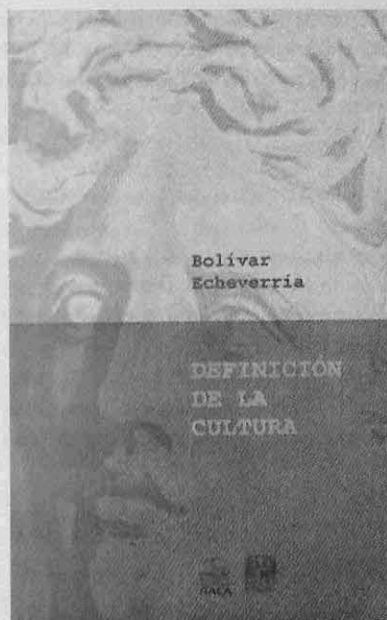


* Antropólogo. Investigador del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM

mana, un principio que trasciende la estructura. La discusión de Bolívar Echeverría, en buena medida, se ubica entre estos dos términos. Por momentos se acerca más a una interpretación estructuralista, como cuando define la cultura de la siguiente manera: "La cultura es el momento autocrítico de la reproducción que un ser humano determinado, en una circunstancia histórica determinada, hace de su singularidad concreta; es el momento dialéctico del cultivo de la identidad" (187). Este cultivo crítico de la identidad es una actividad cultural que, aunque es peligrosa y pone en riesgo la coherencia (de allí su carácter creativo) constituye al mismo tiempo la reproducción de la "mismidad", como dice Bolívar Echeverría. Me fascinó ver que esta práctica crítica es considerada como una peculiar "saudade" —yo hablaría de melancolía— dirigida hacia el Otro, hacia la otredad. Esta saudade es una especie de locura erigida en expresión cultural de la identidad.

El vértigo ante los peligros que acechan a los hombres si se escapan de los grandes castillos de la coherencia crítica ya lo sintió el propio Kant. Es sabido que a Kant siempre le obsesionaron los límites y que incluso la gran revolución en su pensamiento, que encarna en la *Crítica de la razón pura*, tiene su origen en una prolongada reflexión sobre las fronteras entre los sentidos y la razón, y en una preocupación por dibujar los límites del conocimiento. En su discusión sobre lo bello y lo sublime ya establece, desde la primera fase del ensayo, que las sensaciones no se sustentan principalmente en las "cosas externas" sino más bien en los sentimientos de cada hombre, cuyas raíces se hunden en los temperamentos y en los humores. Esas "cosas externas" con el tiempo, serán concebidas por Kant como la famosa *Ding an sich*, el *noumenon* o "cosa en sí" impenetrable que la razón no puede conocer, aunque sí la puede pensar como un concepto fronterizo, como señala Cassirer, que sirve para delimitar la sensoriedad.² Seguramente allí podemos encontrar el motivo que explica por qué Kant se interesó tanto por la locura (cuando se interesó por el místico Swedenborg o cuando escribió sobre las enfermedades de la cabeza): debido a que,

en alguna forma extraña, la mente enferma puede traspasar la frontera de la sensibilidad y de los fenómenos, más allá de la cual se halla una terrible oscuridad. ¿Qué pasaría —podría haberse preguntado Kant— si alguien atravesase el lindero prohibido y penetrase el *noumenon*? ¿Perdería el juicio al alejarse del *phaenomenon*? Ciertamente, la experiencia podría significar una zambullida en aquello que es pensable pero no cognoscible por los sentidos, y por lo tan-



to una mente que lograra traspasar el umbral, al comprender el sinsentido de la vida, podría enfermar, desequilibrarse o hundirse en el tedio. La locura era un reto, pues aparentemente el enfermo intentaba traspasar los límites del conocimiento para entrar en un territorio sombrío lleno de visiones y fantasmagorías de naturaleza incierta. La noble melancolía podía ser un camino alternativo para sentir el vértigo ante la boca del negro abismo en un intento mórbido por penetrar lo impenetrable. Pero si por alguna causa el hombre intenta adentrarse en la naturaleza, queriendo ir más allá de los sentidos sin que la razón establezca antes sus propios designios, puede llegar a un mundo oscuro y misterioso de cosas enrevesadas, desordenadas y trastornadas. Esta digresión sobre Kant tiene simplemente la intención de recordar que aun los más obsesivos constructores de sistemas se enfren-

tan al tema de la dimensión desconocida de la irracionalidad de los mitos y de la cultura. En la tercera *Crítica* abrirá Kant la ventana a lo sublime, que fue su manera poco romántica de tender un puente hacia el romanticismo.

El libro de Bolívar Echeverría es un intento extraordinariamente creativo y original de utilizar la tradición marxista, acorazada con la semiótica moderna y reforzada con las afiladas armas del estructuralismo antropológico, para decodificar y entender ese inquietante espacio inmaterial que Kant llamó el *mundus intelligibilis*, y que es el mundo de la cultura. Para ello no duda en acudir a la ayuda de la teología o de la filosofía existencial, pero aquí los espíritus de Walter Benjamín, de Sartre o de Georges Bataille cumplen la función de fantasmas que se ocultan tras las bambalinas de la gran ópera de la identidad semiótica. Estos fantasmas han ayudado a Bolívar Echeverría en su fascinante presentación de las relaciones entre —por un lado— el juego, la fiesta y el arte y —por otro lado— los discursos científico, mítico y poético. Aquí estamos ubicados exactamente en ese lindero peligroso que confronta el mundo de las misteriosas incoherencias innecesarias con el espacio de los discursos que históricamente organizan científicamente los juegos, que codifican míticamente los rituales festivos o que establecen una poética de la experiencia estética. El lindero se vuelve más difícil de comprender al considerar la dimensión histórica, que nos muestra una inexplicable continuidad estructural de los mitos, los rituales y los cánones. A mi juicio aquí la tradición estructuralista y lingüística no resuelve el problema.

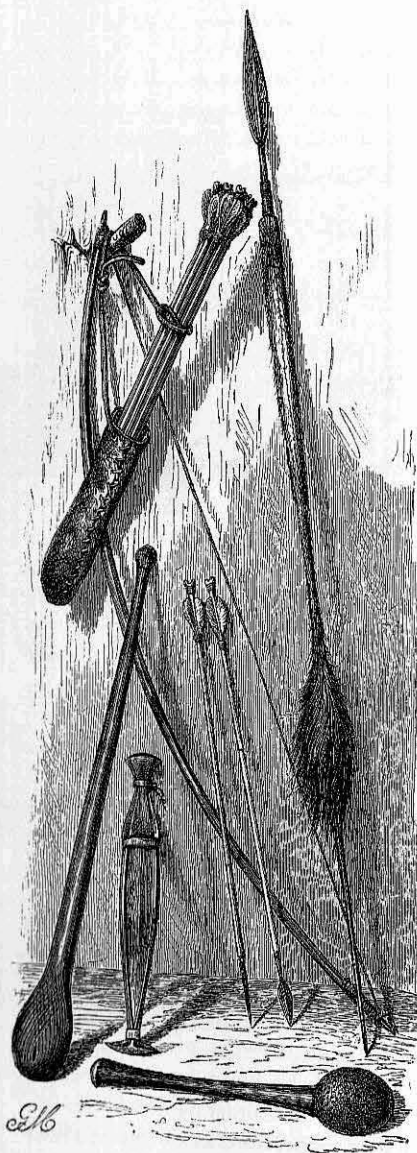
Hoy podemos reconocer los límites de estas interpretaciones. Desde que fueron impartidas las lecciones de Bolívar Echeverría, las artes semióticas y funcionalistas se han erosionado y han sufrido el embate de un renacimiento del evolucionismo, que se ha aunado a las críticas románticas y existencialistas, con el agregado de las armas que proporciona, entre otras ciencias, la neurofisiología. Mezcla extraña, dirán algunos, que marca los tiempos postmodernos que vivimos.

Me gustaría poner un ejemplo que me parece sintomático de este retorno del evolucionismo, y que en este caso, el del filósofo Hans Blumenberg, corre paralelo a la herencia existencialista. Uno de los problemas que no resuelve el estructuralismo es el de la larga duración, la prolongada permanencia y la extraordinaria continuidad de los mitos. Lo que tenemos que precisar es si existen o no, en ciertos espacios culturales, procesos de transmisión mimética de tipo darwiniano, que implican la selección y la mutación de estructuras simbólicas. Yo estoy convencido de que hay muchas estructuras mitológicas cuya larga evolución puede explicarse desde una perspectiva evolucionista. Ello no quiere decir que podamos hacer a un lado la función social, política y cultural del mito en contextos históricos precisos. Esta función es precisamente la que garantiza la sobrevivencia del canon mitológico: la sociedad selecciona los cánones más aptos para cumplir determinadas tareas necesarias. Pero las funciones de un mito pueden ser muy variadas y diferentes; lo que observamos es la continuidad y sobrevivencia de una estructura simbólica y no la permanencia de un mismo conjunto de funciones. Las funciones y significados de un determinado mito son muy diferentes, digamos, en la Grecia de Homero, la Edad Media de Hildegard von Bingen o de Avicena, el Renacimiento de Petrarca y Ficino, la España barroca de Calderón y Gracián o la época romántica de Nerval y Hölderlin. Pero podemos rastrear la evolución de un mismo mito, cuya estructura es similar en todos estos momentos históricos. Hay aquí un proceso de transmisión que, visto en el largo plazo, es relativamente ciego –aunque no indiferente– a las distintas funciones coyunturales del mito. Es un proceso ciego porque estamos frente a una estructura mítica multifuncional capaz de adaptarse a diferentes condiciones: pero estas mismas condiciones son las que van configurando o guiando, por así decirlo, la lógica ciega de la larga evolución de un mito. El mito camina ciego por el camino de su reproducción mimética, pero no es sordo al ruido de los hombres que viven en cada época. Es interesante señalar que, desde una perspectiva muy diferente, el filósofo alemán Hans Blumenberg ha lle-

gado a una interpretación darwiniana de los mitos. Para Blumenberg la “constancia icónica” de los mitos, que se manifiesta en su durabilidad y difusión, es un proceso prolongado de selección, una verdadera depuración milenaria de tipo darwiniano.³ La persistencia de los mitos, según Blumenberg, obedece al hecho fundamental de que la especie humana sufre una angustia por carecer de un nicho biológico preciso; esta desadaptación ha producido un déficit de instintos de adaptación. La función de los mitos consiste en superar esta angustia producida por lo que Blumenberg llama el “absolutismo de la

realidad” (la desadaptación biológica), al traducirla a miedos específicos y concretos. Los mitos que sobreviven han sido sometidos a un largo “trabajo” de selección, donde los más aptos se endurecen y sobreviven.

Bolívar Echeverría entiende que la cultura adopta las formas de una “existencia en ruptura”. Yo diría que, en ocasiones, las rupturas se manifiestan como las típicas mutaciones azarosas sin las cuales no es posible comprender el proceso evolutivo. Sus efectos son a veces desgarradores, y el proceso cultural autocrítico, además de creativo, se puede convertir en un ritual antropofágico. Esto ocurre con alguna frecuencia en las manifestaciones culturales de esa dimensión que recorre todas las líneas del libro de Bolívar Echeverría, aunque creo que nunca es nombrada. Me refiero a la cultura socialista que ilustró, pero también obnubiló, a nuestra generación. De hecho, creo que el gran auge del ensayismo en México (y posiblemente en toda América Latina) durante el siglo XX, y especialmente durante la segunda mitad de este siglo, se debe a las tensiones y a la disciplina mental que el pensamiento socialista introdujo en nuestra cultura, y que nos obligó a una “existencia en ruptura”. Los ensayos de Bolívar Echeverría son frutos muy admirables de esta existencia en zozobra. *



Bolívar Echeverría, *Definición de la cultura*, UNAM/ITACA, México, 2001.

- 1 Otto Gross, *Die cerebrale Sekundärfunktion*, Leipzig: Vogel, 1902.
- 2 Ernst Cassirer, *Kant, vida y doctrina*, FCE, México, 1948, p. 256.
- 3 Hans Blumenberg, *Work on Myth*, pp. 159ss. 164ss.

El "cambio" y la ciencia

Ruy Pérez Tamayo*

No es un secreto que la ciencia y la tecnología de México están subdesarrolladas, como lo está el resto del país. De hecho, una de las causas del subdesarrollo de esta nación y de otras que se encuentran en situación semejante es precisamente que no le han otorgado el apoyo necesario al crecimiento de la ciencia y de la tecnología. Esto no puede atribuirse a olvido, a inexperiencia o a perversidad de las autoridades federales; simplemente, es otra expresión más del subdesarrollo, que también les afecta a ellas. En México, apenas hace treinta y dos años que el presidente Echeverría firmó el decreto que creó al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), único organismo oficial relacionado con la "...fijación, instrumentación, ejecución y evaluación de la política nacional de ciencia y tecnología". Hace sólo dieciséis años, en medio de la grave crisis económica de 1985, el presidente De la Madrid creó por decreto el Sistema Nacional de Investigadores (SNI), como una medida de emergencia para evitar la inminente desintegración de la comunidad científica. Por su parte, el presidente Salinas, al iniciar su sexenio, en 1988, nombró al Consejo Consultivo de Ciencia y Tecnología de la Presidencia (CCC). Finalmente, la creación de las Cátedras de Excelencia es todavía más reciente, pues data de 1991. Por lo anterior, es obvio que en las últimas tres décadas las autoridades federales han ido reconociendo cada vez más la importancia de la ciencia y la tecnología nacionales y les han empezado a conceder cierto apoyo, aunque tan limitado que apenas si ha servido para evitar que la comunidad científica desaparezca. Esta limitación a la supervivencia se pone de manifiesto de manera dramática en las cifras totales de investigadores miembros del SNI al principio y al final de la década pasada: en 1990 había cerca de seis mil, mientras que en 1999 había cerca de siete mil, o sea un aumento de apenas cien in-

vestigadores por año!. Tal situación es consecuencia obvia del bajo nivel de apoyo federal a la ciencia y a la tecnología, que el presidente Zedillo reconoció al principio de su mandato como de apenas el 0.3% del PIB y prometió que al terminar su sexenio llegaría al 1.0%, pero como todos sabemos se quedó en donde todavía está hoy, en el 0.3%.

Con toda su pobreza, las relaciones entre las autoridades federales (a través de CONACYT, el SNI, el CCC y las Cátedras de Excelencia) y la comunidad científica habían ido mejorando progresivamente en las últimas tres décadas, y con el cambio de gobierno del 2 de julio del 2001 todos esperábamos que siguieran por ahí. Pero al final del primer año del nuevo gobierno del



Foto A. Estrada

* Profesor Emérito de la UNAM, Miembro de El Colegio Nacional y de la Academia Mexicana de la Lengua

"cambio" lo único que ha sucedido es que a los beneficiarios de las Cátedras de Excelencia se nos avisó en el mes de noviembre que ese mismo mes se terminaba nuestro compromiso y que era "muy incierto que se continuara con ese programa el año próximo", y sin ningún aviso se suspendieron los depósitos de los estímulos del SNI correspondientes al pasado mes de diciembre a sus cerca de siete mil miembros. La inquietud de la comunidad científica empezó a manifestarse de distintas maneras, algunas moderadas y otras no tanto, hasta que en la primera semana de enero se circuló información oficial del CONACYT, explicando que la falta de pago de los estímulos del SNI correspondientes al pasado mes de diciembre se debió a una "falta de liquidez" que sería subsanada en los siguientes quince días, y que los estímulos de enero de este año se depositarían normalmente.

Estos descabros en las relaciones positivas del CONACYT con la comunidad científica puede verse como una simple inexperiencia administrativa de los nuevos funcionarios, pero también pueden interpretarse como síntomas de algo bastante más grave, que es el principio del divorcio entre el concepto de ciencia y tecnología de la comunidad científica y el de las autoridades federales. Nosotros vemos a la ciencia como una actividad cultural y a los científicos como trabajadores académicos, mientras que el gobierno parece ver a la ciencia sólo como un insumo más de la economía y a los científicos como los generadores de tecnologías competitivas en el mercado. Obviamente estos dos conceptos no se excluyen, sino que más bien son compatibles y deberían ser complementarios. Pero para lograrlo lo que se necesita es un clima de apertura y de diálogo, no de enfrentamiento; un espíritu de

colaboración y de tolerancia, no de desprecio por una parte o de indignación por la otra. Todos los involucrados somos adultos, nadie es perfecto, y creo que la mayoría no creemos en milagros. Este es un buen momento para que las autoridades federales y la comunidad científica (¿CONACYT y la Academia Mexicana de Ciencias? ¿el Presidente y el CCC? ¿Todos juntos?) se reúnan con agenda abierta y (mejor aún) con mentes abiertas y receptivas, y con un solo objetivo: cómo trabajar por el bien de México. ✱

Fondo Hermanos Mayo, AGN.



El observatorio meteorológico del Colegio de Geografía

Juan Carlos Gómez* y Francisco Hernández**

Establecido en 1963, el observatorio del Colegio de Geografía de la UNAM ha realizado una labor sistemática e ininterrumpida hasta hoy. Su objetivo primordial es el de ser un apoyo didáctico para los alumnos de la licenciatura de Geografía, particularmente en las asignaturas de Meteorología y Climatología.

Sin embargo, hoy en día el observatorio, que realiza sus observaciones a las 7, 12 y 18 horas, cuenta con una base de datos sobre temperaturas, precipitaciones, presión atmosférica, humedad, evapotranspiración, insolación, dirección y velocidad del viento, que constituyen una valiosa fuente de información consultada por especialistas; arquitectos, biólogos, ecólogos, ingenieros, médicos y, por supuesto, geógrafos.

De hecho, el observatorio ha publicado boletines meteorológicos (de temperatura y precipitación) que edita la Facultad de Filosofía y Letras, sede del Colegio de Geografía. Las prácticas que ahí realizan semanalmente los estudiantes les permite ingresar al campo laboral de instituciones como la Comisión Nacional del Agua (particularmente del Servicio Meteorológico Nacional), la Comisión Federal de Electricidad, el INEGI y otras. De hecho muchos geógrafos trabajan como especialistas en la previsión del tiempo y como jefes de observatorios meteorológicos de diversos estados de la República.

Por la importancia de sus series estadísticas, ininterrumpidas casi por cuarenta años, y por la preparación especializada del personal, el observatorio es el segundo más importante del país, sólo después del Observatorio Central de Tacubaya.

En el observatorio de la UNAM, los estudiantes de la licenciatura en geografía hacen prácticas relacionadas con el



conocimiento y manejo del instrumental (barómetro, diversos tipos de termómetros y termógrafos, tanques de evaporación, pluviómetros y pluviógrafos, entre otros), y la interpretación de dicha información, así como de las cartas de pronóstico del tiempo y climáticas. Recientemente se han sumado observaciones sobre visibilidad y contaminación atmosférica.

En algunos casos los estudiantes han utilizado la información del observatorio para realizar sus tesis sobre el microclima de la Ciudad Universitaria.

Los geógrafos, en relación con los estudios meteorológicos y climatológicos, están capacitados para utilizar métodos y técnicas aplicadas al análisis e interpretación de la cartografía de los fenómenos at-



* Geógrafo. Responsable del Huerto Fenológico anexo al observatorio.

** Geógrafo. Responsable del observatorio meteorológico desde 1996.

mosféricos, boletines, avisos, imágenes de satélite, pronósticos y otros, y darles una aplicación en múltiples tareas, relacionadas con el diseño de proyectos y ordenamiento territorial a escalas nacional, regional o local, uso sustentable y conservación de recursos como agua, suelo, vegetación, fauna y clima, instrumentación de programas de protección civil y prevención de desastres, entre algunas otras aplicaciones.

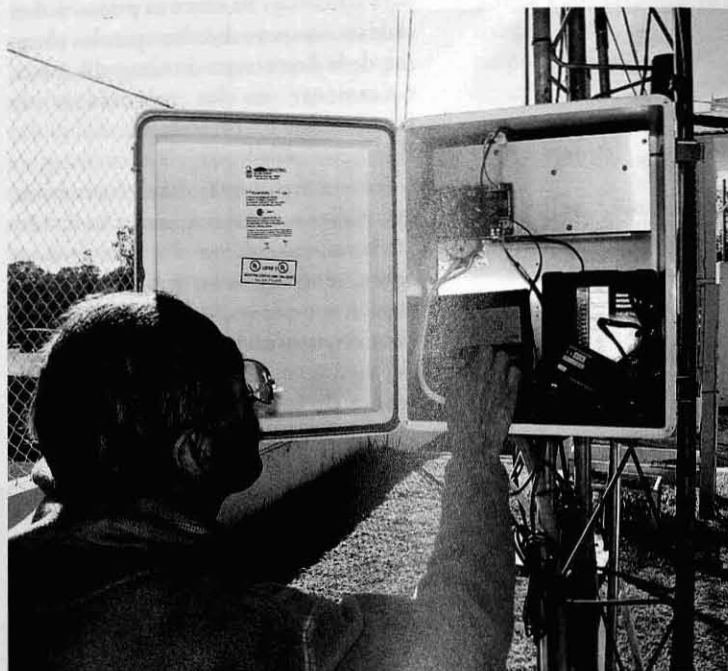
El geógrafo debe fungir como profesional de enlace entre el especialista de la meteorología y las personas que utilizan sus productos y servicios, es decir, el campesino, el comerciante, el industrial y, en general, todas aquellas personas que requieren información especializada, pero que por sus niveles de cultura en meteorología se les dificulta la comprensión de los mensajes.

Asimismo, los estudiantes de geografía reciben adiestramiento para seleccionar el lugar que reúna las características idóneas para la instalación y funcionamiento de nuevos observatorios y estaciones meteorológicas, de acuerdo con las normas dictadas por la Organización Meteorológica Mundial (OMM).

Recientemente, el observatorio recibió apoyo económico de la UNAM a través del Programa de Apoyo a Proyectos Institucionales para el Mejoramiento de la Enseñanza (PAPIME), para modernizar sus instalaciones. Con esta ayuda se adquirieron nuevos instrumentos mecánicos, equipos de cómputo y una estación automática marca "Davis" que entró en operación en marzo del año pasado, para medir parámetros como temperatura ambiente, temperatura del suelo a diversas profundidades, humedad relativa, dirección y velocidad del viento, presión atmosférica, radiación solar y precipitación. La estación cuenta con un software para visualizar, manejar y almacenar la información que envían los sensores cada diez minutos.

La estación automática permite obtener reportes de todos los sensores en tiempo real y boletines de información a niveles diario, mensual y anual, y así complementar la información no obtenida por la estación,

con datos provenientes de los sensores no convencionales. Esta estación fue comprada con el instrumental convencional del observatorio, así como con instrumentos patrones de comparación. Las diferencias encontradas están dentro de las normas de aceptación de la OMM por lo que los datos son altamente confiables y de calidad.



Fotos A. Estrada

Dada la relación que guarda el clima con los suelos y la agricultura, es que en 1972 se instaló, adjunto al observatorio, un laboratorio de Edafología, y en 1985 un Huerto Fenológico, donde los alumnos de tercero y último semestres de la carrera, respectivamente, realizan prácticas para análisis físico-químico de suelos y observaciones bioclimáticas en árboles frutales y cultivos agrícolas. Actualmente, en torno al observatorio meteorológico, se realizan otras actividades de docencia e investigación muy importantes en la preparación del geógrafo y se generan nuevas bases de datos con información agroclimática.

También se da difusión diaria sobre las condiciones meteorológicas a través de di-

versos medios, entre ellos, de manera directa, se anota en un pizarrón ubicado fuera del observatorio, un resumen del estado del tiempo. Hoy en día se trabaja en la instrumentación de una página web donde se pondrá a disposición de los usuarios la información tanto de instrumental convencional como del automatizado. *

Cuatro libros fundamentales

Baltasar Dromundo

Desde su fundación, la literatura y la reflexión sobre ella han sido temas constantes en la revista *Universidad de México*. El presente artículo, publicado en septiembre de 1931 (Tomo II, número 11, p. 409-414) prácticamente dio inicio a esta veta, ya indispensable para nuestra revista.

Baltasar Dromundo Chroné (1906-1987) obtuvo el título de licenciado en derecho por parte de la Universidad Nacional en 1934. Su vida universitaria fue intensa. Participó de manera destacada en el movimiento estudiantil que conquistó la autonomía universitaria en 1929. Posteriormente fue profesor de la Escuela Nacional Preparatoria. También desempeñó su carrera docente en la Normal de Maestros y en el Instituto Politécnico Nacional.

Su inquietud política lo llevó a ser orador en la campaña presidencial de José Vasconcelos; secretario particular del gobernador de Durango, Enrique R. Calderón (1936-1940); diputado por el PRI (1954-1957) en la XLIII Legislatura; asesor presidencial en el sexenio de Adolfo López Mateos (1958-1964); y director de Radio Gobernación (1964-1970), así como funcionario del Departamento del Distrito Federal.

Desde 1928 comenzó a colaborar en distintos periódicos y fue autor de libros de diversa índole: poesía, ensayo, biografía e historia. En este artículo, siendo estudiante, Dromundo analizó cuatro libros que a su juicio eran fundamentales para su tiempo, y que se inscriben dentro del regionalismo americano propio de la primer cuarto del siglo XX: *Los de abajo* (1916) de Mariano Azuela (1873-1952); *La vorágine* (1925) de José Eustasio Rivera (1887-1920); *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes (1886-1927); y *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos (1884-1969).

La América de habla hispana produce mucho libro y mucho escritor. Pero la mayor parte de ellos no es original. Nos encontramos frente a una crecida producción que sufre la influencia de Europa. Ahí reside la imposibilidad de fijarnos en *Margarita de Niebla* o en *La Malora*, pongo por caso; no porque ellas sean obras sin mérito —sobre todo la segunda—, sino porque no se refieren a nuestra psicología especial.

Aun los libros motivados en temas americanos, son generalmente útiles y adecuados a nuestro propósito. Cuando no es el motivo, es la técnica de importación. Todo esto, hablando de un modo general: todavía subsiste el problema de valorizar en particular la destreza y cualidades de cada autor.

Eliminando, venimos a juzgar cuatro obras fundamentales en la literatura de nuestra América y de nuestro tiempo —aunque ellas, por su carácter y belleza, superen la medida de lo actual—. Nos referimos a

La vorágine de José Eustasio Rivera, colombiano; *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, argentino; *Los de abajo*, de Mariano Azuela, mexicano, y *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, de Venezuela. Entendemos que estos libros captan el espíritu de nuestra raza, nuestras costumbres, nuestras virtudes, nuestros vicios y defectos orgánicos; la hermosura natural y orgiástica del paisaje americano tan personal; el horizonte espiritual, íntegro de la América española. La técnica, original; los personajes, americanos.

No vamos a precisar en terminología escolar la importancia meramente regional que tengan. Eso es patrimonio de las circunstancias. Más allá de ellas, hemos pensado en el “sentido” de lo americano.

La vorágine

José Eustasio Rivera es un valor auténtico. Muestra en inteligente consorcio su formidable fantasía y la disciplina técnica de su oficio. *La vorágine* es libro rudo y abierto sobre caminos que ignorábamos,



distintos de la vida social. Una obra magnífica fincada en la entraña misteriosa de la América abrupta, con la belleza salvaje del desierto y la selva cauchera que se bebe a los hombres bajo la presión dramática de una tierra semejante a sus moradores, en toda su impiedad hermosamente natural y primitiva. Libro de la fuerza y la miseria humanas; panorama de la lucha desvalida de hombre frente a la selva virgen. Obra característica de costumbres colombianas al través de los hatos, los bongos errantes, los legendarios ríos sofocantes, los paisajes cerrados por los árboles de caucho.

Es, también, angustioso y sobrecogido, sin la teatralidad grave del drama europeo: "Agachados entre la fronda, con las manos en las carabinas, atisbábamos las luces de las barracas, miedosos de que alguien nos descubriera. En aquel escondite debíamos pernoctar sin encender fuego. Sollozando en la obscuridad pasaba una corriente desconocida. Era el Isana".

Este libro precioso de literatura americana contemporánea es un alarde de realización plena. El mecanismo de la obra acusa un vasto conocimiento de la naturaleza humana—ese enlace tortuoso, "Bodas del cielo y el infierno", que dice Blake—; los capítulos son un cuidadoso y amable relato de las reacciones del individuo bajo la ira de los elementos selváticos. El estilo es sobrio y brillante en la exposición; el extenso vocabulario de nacionalismos presta mayor atractivo a la novela en que pasiones y problemas sexuales o morales preocupan el ánimo del lector inteligente.

Alfonso Reyes ha dicho: "*La vorágine* es (¡al fin!) un libro específicamente americano. No se olvidan sus páginas sorprendentes una vez leídas. Y entre tanto libro invertebrado que produce nuestra América, entre tanta promesa, su libro admirable tiene el acento humano y la fuerza genial de las obras plenamente realizadas".

Juicio certero aquel, pues que nos hallamos con una obra madura, magistral y perenne. El viento largo y distinto de América estremece las páginas trascendentales, extraordinarias y pródigas.

En las soledades enormes de la selva, entre los "rebalses de caños podridos", en las noches desconocidas, junto al comején que hace leprosos a los árboles, en el horror y la belleza de la tierra páludica, tuvo lugar este drama de la barbarie.

Don Segundo Sombra

Un estilo muy elegante y natural favorece este libro, el mejor libro de la pampa y el gaucho. Una belleza espontánea, sin rebuscamiento; una pureza adjetival única; un desfile ordenado, simétrico, de imágenes sutiles y atrevidas: "...el anochecer vencía lento, seguro, como quien está turbado por un resultado dudoso..." O aquella otra: "...en sus ojos se adivinaban los caminos del mañana. De peones de estancia habían pasado a ser hombres de pampa. Tenían almas de reseros, que es tener alma de horizonte"; "Fuese calmando la tropa hasta formar una sola masa de movimiento, de la cual yo era el principio tallado en punta".

Pero el volumen, con ser una sucesión de imágenes perfectamente logradas, es, asimismo, un estupendo libro de la buena amistad, la amistad del gaucho, franca y extendida en la mirada, sin enmarañamientos y recodos espirituales, forjada en el trabajo cotidiano del hombre, cerca siempre al caballo y sus menesteres amables. Hasta el amor en este libro diáfano y como debe ser de una pureza de intenciones que nos humilla y empequeñece; un día, el siguiente, tornar a verse, y el gaucho lo dice con la mejor claridad: "volvimos a encontrar nuestros juegos".

El lector se encontrará siempre en un ambiente joven por lo nuevo, desconocido por lo sinceramente translúcido en las escenas, que son naturales como la vida misma de los personajes, sin afectación, casi con ingenuidad.

Una lección de voluntad y de brío. Asistimos a la formación espiritual del hombre, lentamente transformado en la pampa, en el trato con los reseros; se le va haciendo el alma recia y pujante.

Los de abajo

La Revolución mexicana—revolución social, a pesar de sus indudables limitaciones

e imperfecciones que excusa la naturaleza de todo proceso revolucionario—fue causa determinante de un nuevo orden de cosas. Sabida es su influencia sobre las ideas y la literatura de su época, y aun posteriores. Al contraernos principalmente a nuestro tiempo por interpretarlo como el ambiente realizado de nuestro modo de ser más personal, hemos de aceptar que *Los de abajo*, novela de Mariano Azuela, es uno de los más recios libros de la literatura revolucionaria mexicana: discutido, comba-



tido y amado, marca una nueva época en nuestra literatura, y una nueva escuela de motivos. *Las tribulaciones de una familia decente*, y *Mala yerba*, fueron la anunciación de *Los de abajo*, si no con relación al tiempo, sí en el sentido del rumbo intelectual del autor.

Esta novela capta totalmente el espíritu violento y rebelde del mexicano; contiene, en el curso de sus cuadros, el tipo melancólico y supersticioso, o la fisonomía del hombre que ha dejado de serlo porque lo devoró la Revolución y perdió la tierra, el pan, la fe religiosa: el desenfadado que se jugó la vida al azar de las monedas volteadas al aire.

La técnica de la obra es muy interesante. Muestra el orden de las escenas una estructura y una modalidad correctas. La novela

social a veces entre el poema y la historia. Las escenas son de un marcado tono realista, sentimental a veces y en ocasiones romántico. Nos subyuga sobre todo el nombre de Camila, "solicitud y voz" que cantamos ayer, porque ella es la más honda significación del México disputado y convulso. Hay en la hondura espiritual de esa mujer algo más que una manifestación sexual o amorosa; el acento de sacrificio, la ternura ílmite, insospechada, y el dolor contenido y mudo de una raza que nació en las montañas, gente del horizonte.

Libro de la violencia, hemos dicho. Rectificación de valores morales. Ira apinada sobre el grito de los fusiles; plegaria fuerte de las trincheras; angustia sorda del saqueo; voracidad penosa y valiente de la horda.

Sobre la tierra del Bajío, hay una canción, un "corrido" apretado de hambre, que se alarga del uno al otro extremo de la tarde. Miradas que pobló el recuerdo con sus voces de anhelo. Recuerdo compacto en la nostalgia súbita de las noches vacías.

Una impresión de cansancio nos dejan las jornadas, a nosotros, que supimos los montes. Y aun no hemos hablado de la crueldad y del "guero Margarito". Tornamos a pensar, con Barbusse, que "la violencia es por hoy la única realidad de la justicia".

Zacatecas, el famoso cañón de Juchipila; el peñón, que como pórtico de vieja catedral enmarca a Demetrio Macías, que sigue apuntando con el cañón de su fusil, con los ojos fijos para siempre; rincones varios y mexicanos que integran el fondo cambiante de la obra. Añadimos a esto el lenguaje peculiar, ágil e inteligente del pueblo, acusador de sus peculiares estados de ánimo, y el marcado fatalismo que se siente en sus páginas.

Con Demetrio Macías, un hombre de la Revolución que anduvo en "corridos" por el Bajío, hizo Azuela un poema novelado, la mejor y más característica de nuestra literatura nueva. Una prosa clara y bien trabajada; una intención siempre actual. Puso en la obra a la revolución casi tal como fue, con su vergüenza y su santidad, su ignominia y nobleza. Hemos de aceptarla como era en su entereza disímbola.

Más allá del libro —servicio social— una esperanza de pureza política para nuestro México se yergue como grito de alerta bajo los cielos huérfanos.

Doña Bárbara

"De más allá del Cunaviche, de más allá del Cinaruco, de más allá del Meta. De más lejos que más nunca —decían los llaneros del Arauca, para quienes, sin embargo, todo está siempre—: 'ahí mismito, detrás de aquella mata'. De allá vino la trágica guaricha. Fruto engendrado por la violencia del blanco aventurero en la sombría sensualidad de la india, su origen se perdía en el dramático misterio de las tierras vírgenes".

Así comienza la historia poemada de *Doña Bárbara* en el capítulo III de la obra. Deslízase el libro en una sucesión de imágenes y venezolanismos que demuestran en el autor su dominio sintáctico del idioma y un seguro conocimiento de las tierras y de las gentes del llano y de los ríos.

La obra está aceptada como la mejor de cuantas ha publicado Rómulo Gallegos, y es, propiamente, una novela de costumbres. Se significa con especialidad por su ensayo psicológico sobre los personajes, típicos representativos de la clase tripulante de piraguas sobre los ríos inmensos, habitantes de la selva cauchera hacia la línea fronteriza de Colombia; tipos primitivos y sórdidos cuando no benévolos por naturaleza, que sirvieron muchos años a casas determinadas o a determinados hatos cuyos dueños, durante varias generaciones, sostuvieron aquel tipo de luchas judiciales y primarias que llenaban de sangre y luto la historia semi legendaria del señor feudal americano.

Es curiosa y extraña la índole del libro, que contiene perfectamente eslabonados en el cuerpo de la novela, multitud de apuntes y referencias a las burdas pero sugestivas supersticiones de los habitantes de aquellas comarcas. Asimismo, la acción general de la obra se distiende en un cuadro realista de feliz originalidad. Cada personaje, con una claridad cinematográfica, nos entrega una visión exacta de los tipos de la región, y el movimiento que prestan a los acontecimientos es progresivamente más interesante.

Buen conocedor de sus regiones, Rómulo Gallegos sabe cada uno de los pájaros de sus tierras, como cada uno de sus hombres, y cada clase o familia de yerbas, con sus virtudes para curar o dañar. El paisaje lento y cambiante, animado por las prácticas de vida y trabajo de los personajes, produce una mezcla admirable y maciza de emociones para el lector. Y cuando nos encontramos por el final de la novela, hallamos una escena romántica, sólo que inteligentemente dispuesta, en cierto modo trunca por el deliberado propósito de salvar la última parte del poema.

Quizá no es este libro tan vibrante como *Los de abajo*, ni tan rebotante de vitalidad combativa como *La vorágine*; pero es que se trata, durante muchas partes, de una obra distinta en la temática y en la técnica. Hablamos de un libro rudo y violento, siempre violento, pero siempre enmarcado en un decir a pausas, un estilo tallado para hacerla más duradera en el espíritu.

Es admirable la estupenda adjetivación, la justeza con que encontramos colocado el adjetivo, cuyo sólo cambio desvirtuaría totalmente el sentido del volumen. El estilo es claro, personal, original.

Su fuerza general nos hace considerarla como una de las mejores cuatro novelas de la vida de nuestra América, con sus atavismos y sus intuiciones geniales, su dureza de potro indomado y su vastedad de paisajes y enigmas en que retoza el alma nueva.

Este drama venezolano es, a ratos, una tragedia, y tiene a veces una delicadeza sentimental de pastorela. Está escrito el libro a base de contrastes, como se hacen algunas pinturas del postexpresionismo, de tal manera que sostiene la atención y robustece el gozo en un equilibrio de formas a una pasajera mentira del color. Aun la alegría que se desprende de sus páginas es adusta, y tan varonil, que oscila entre el actor y la vieja alegría de la tragedia. La escena del tremendo, en el final de *Doña Bárbara*, sacrifica el alto interés de su sentido trágico en gracia a un cuadro romántico.

"¡Llanura venezolana! ¡Propicia para el esfuerzo como lo fuera para la hazaña, tierra de horizontes abiertos donde una raza buena ama, sufre y espera!..." . ❀



María de Jesús Ortega León.

Levantadora de pesas *

Además de las medallas y los diplomas, el levantamiento de peso me ha ayudado a sentirme una mujer especial, más segura, más fuerte. Ahora tengo menos temor a andar por la calle. Gracias a mi fuerza física sé que tengo más oportunidad de hacerme respetar. Hace poco iba parada junto con mi mamá dentro de un microbús de pasajeros y a un tipo se le ocurrió agarrarme las "pompas". Antes de que yo pudiera reaccionar mi mamá empezó a insultarlo y el estúpido a contestarle. Me dio tanto coraje que, sin pensar en las consecuencias, le sacudí la cabeza con una cachetada. No se cayó porque el microbús iba lleno. Yo estaba esperando su respuesta pero no hizo nada, cerró la boca y con la mirada perdida se acercó a la puerta, tocó el timbre y se bajó. Me imagino que todavía debe estar preguntando quién lo golpeó.

Me parece algo muy curioso que llame tanto la atención de los hombres el hecho de que una mujer practique un deporte como el levantamiento de peso. Cuando comencé a entrenar, hace año y medio, mis

amigos de la Preparatoria Ocho no podían creer que una mujer pequeña y delgada como yo levantara cincuenta kilos. Hoy mis marcas están alrededor de los setenta kilos en arranque y ochenta y cinco en envión, y aún siguen asombrándose.

Yo entré al mundo de las pesas siguiendo a un par de amigas que hacían rutinas de fisicoculturismo en el gimnasio de la Preparatoria. Ahí un instructor me invitó a entrar al equipo de halterofilia de la UNAM y casi sin darme cuenta me vi participando en diferentes competencias afortunadamente con éxito. En la Olimpiada Nacional que se celebró el año pasado en Mérida, Yucatán, fui campeona de mi categoría que es la de competidoras que pesan menos de cincuenta y tres kilos. *



* María de Jesús Ortega León tiene 19 años y acaba de ingresar a la facultad de Odontología de la UNAM. Su peso actual es de 51 kg y mide 1.58 m. Es campeona nacional en su categoría.

Nota: Agradecemos la valiosa colaboración de la dirección general de Actividades Deportivas de la UNAM para la elaboración de esta nota.



LA FOT



LA FOTO • Paul Gauguin

Estimado Ricardo:

En respuesta a la invitación que nos hiciste, te envío unos comentarios sobre la revista y mis mejores deseos.

Creo que la revista de la Universidad debe ser una buena revista literaria y de cultura y, simultáneamente, un medio de difusión del pensamiento y la investigación que se producen en la Universidad.

Hace falta una revista que publique textos literarios con un criterio amplio y generoso; debe incluir escritores jóvenes y viejos, mexicanos y extranjeros. Las reflexiones sobre cultura deben derivarse naturalmente del carácter literario de la revista; en el género de ensayo, lo lógico es que emerjan las reflexiones sobre el arte, la política...

La desaparición de *Vuelta* ha dejado un hueco enorme. *Paréntesis* apunta en otra dirección, carece de las aspiraciones de universalidad de aquella (me refiero a sus temas y preocupaciones), no tiene textos de la calidad literaria que se veía en *Vuelta*, etc. Y *Letras libres*, aunque conserve a Zaid o a Sheridan, está demasiado forzada por las concesiones al gran público, por el formato comercial, y finalmente es una revista de actualidad. Lo que quiero decir es que la revista de la Universidad podría y debería situarse en ese hueco dejado por *Vuelta*.

Como revista de una institución de educación superior, la de la Universidad debería hacer difusión de la más alta calidad de la ciencia que se hace en la UNAM. Debería incluir ensayos escritos por nuestros propios profesores e investigadores, en los cuales ellos presenten los resultados de su trabajo, con todo el rigor, pero en un estilo que favorezca la lectura y la discusión en una comunidad más amplia que la de cada disciplina específica.

En fin, creo que la revista de la Universidad:

1. Podría ser (quizá hay motivos para exigirle que sea) la revista literaria y cultural más importante del país.

2. Debe enfrentar con éxito el doble compromiso de ser universitaria y de ser de fuera, de la comunidad de los lectores.

3. Creo que la revista debe ser audaz y propositiva en su diseño e ilustración, y al mismo tiempo debe ser austera, económica.

Un abrazo
Pablo Escalante

Querido Ricardo:

Nada es más alentador que, precisamente, en una época de intolerancia y violencia, aparezca un renovado espacio para la conversación libre y la difusión de las ideas, el conocimiento y la creación artística.

Creo que no sólo hay que celebrar la supervivencia de la Revista *Universidad de México* y su larga tradición histórica, sino además y sobretudo, la inauguración de una nueva época que ya con su primer número se avisa sumamente prometedora.

De entrada, el nuevo formato y diseño de la revista son una cordial invitación a transitar por sus páginas. El rico lenguaje visual que combina la fotografía histórica y contemporánea (siempre excelente), el grabado y la pintura, es quizá uno de los mejores aciertos de la revista. A esto se suma la diversidad de temas y estilos que permiten navegar sin sobresaltos del ensayo reflexivo sobre la guerra silenciada en Chiapas, al ensayo histórico y siempre contemporáneo sobre la tragedia de Hiroshima y Nagasaki, para encallar por un momento en la pausa rítmica de un poema o en el texto implícito de una imagen del muro en donde fueron ejecutados treinta soldados federales después de la batalla de Matamoros en junio de 1914.

La lectura de la revista me resultó un verdadero viaje con la posibilidad de detenerme y disfrutar de distintos pueritos: un testimonio, un cuento, un ensayo, una crónica, un poema, una entrevista, una foto, se dibujan como las coordenadas precisas de un mapa perfectamente bien proyectado por sus ejecutores para invitar al lector a emprender la travesía.

Por otra parte, quiero decir que el dossier dedicado a la arquitectura de Fernando González Gortázar, en donde se conjuga el texto de Alberto Blanco con las imágenes impresas sobre el fondo negro y la propia muestra artística del arquitecto me pareció, simplemente, excelente.

Creo que ahora el reto será el de trascender las fronteras del pequeño circuito universitario y sumar tripulantes y lectores a esta nueva aventura que encabezas, con la certeza de que el mejor viaje es aquel que nos permite pensar y conversar con libertad y crítica.

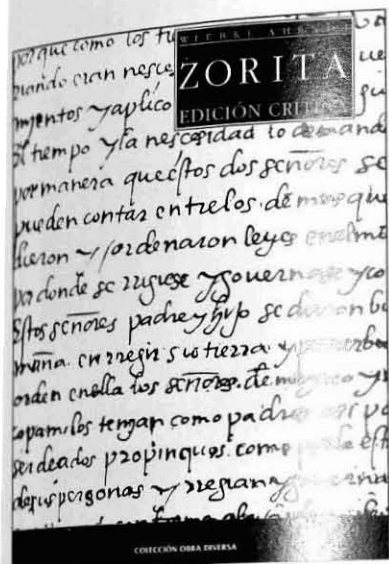
Felicito sinceramente a todo el equipo y les mando un fuerte abrazo,

Tania Carreño King

La revista *Universidad de México* invita a sus lectores a que reflexionen y opinen sobre sus contenidos.

Envíe sus cartas y comentarios, con una extensión no mayor de media cuartilla, vía fax (5606-6936), o por correo electrónico (reunimex@servidor.unam.mx)

Los Primeros Años de la Conquista y Colonización del Nuevo Mundo



WIEBKE AHRNDT
ZORITA
EDICIÓN CRÍTICA

Dos fuentes
fundamentales
para el estudio
del siglo XVI en
México:

- RELACIÓN DE LA NUEVA ESPAÑA
- BREVE Y SUMARIA RELACIÓN de Alonso de Zorita

Publicaciones INAH

De venta en librerías INAH y otras librerías de prestigio



CONACULTA-INAH

UNA REFLEXIÓN EN TORNO A LA PROBLEMÁTICA DEL AGUA.

wasser

Diversidad de manifestaciones plásticas que nos plantean la idea de que quien se apodera del agua y su distribución detendrá el poder.

www.agua-wasser.unam.mx

☎ 5622 0305 y 5207 0487

Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana



Presentación del libro

21 febrero 2002

19 horas

REVOLUCIÓN Y VIDA COTIDIANA

GUADALAJARA 1914-1984

de Rafael Torres Sánchez

presentan:

Josefina Mac Gregor

Alvaro Matute

Carlos Martínez Assad

Javier Garcíadiego

Carlos Maciel Sánchez

moderador

Ciclos de cine
Conferencias
Mesas redondas
Coloquios

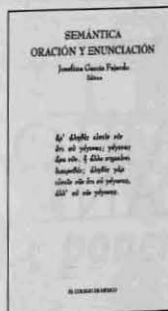
Biblioteca
Fototeca
Librería

El compromiso del INEHRM es fomentar una historia transparente, sin maniqueísmos, sin ocultamientos. Una historia incluyente, sin amnesias ni pretensiones cosméticas. Una historia para un país que desea desarrollar su democracia.

Secretaría de Gobernación

Francisco I. Madero número 1, col. San Ángel
Tels. 5616 3808, 5616 3809

El Colegio de México



SEMÁNTICA.
ORACIÓN
Y ENUNCIACIÓN

Josefina García
Fajardo (editora)

Fondo Eulalio Ferrer

Serie Lingüística, I

Primera edición, 2001

Precio: \$ 110.00

DEL POPULISMO
DE LOS
ANTIGUOS
AL POPULISMO
DE LOS
MODERNOS

Guy Hermet,
Soledad Loaeza,
Jean-François
Prud'homme
(compiladores)

Primera edición,
2001



¿MÉXICO
UNA REVOLUCIÓN
SILENCIOSA?
1970-1995

(Élites
gubernamentales
y proyecto
de modernización)

Isabelle Rousseau

Primera edición en
español, 2001

Precio: \$ 360.00

Informes: El Colegio de México, A. C. Dirección de Publicaciones,
Camino al Ajusco 20, Pedregal de Santa Teresa, 10740 México, D.F.

Tel.: 54493000, exts. 3090, 3138 y 3295. Fax: 54493083. Correo electrónico: publi@colmex.mx
y suscri@colmex.mx www.colmex.mx

PUBLICACIONES UNAM



DERECHOS DEL PENSIONADO Y DEL JUBILADO
Barajas Montes de Oca, Santiago
 Instituto de Investigaciones Jurídicas
 Dirección General de Publicaciones
 y Fomento Editorial, Col. Nuestros Derechos, 2000
 2ª edición: 2001, 88 págs.

Texto integrado por dos partes. En la primera, Concepto de derechos del pensionado y del jubilado, se analizan, los objetivos, características y clasificación del régimen de pensiones, tanto en diversas leyes como códigos el derecho internacional y del derecho mexicano, en la segunda parte, Ejercicio del derecho, se trata lo relativo a las pensiones y prestaciones en materia de riesgos de trabajo, por una parte, y por otra lo concerniente a las pensiones de invalidez y sobrevivencia. También se explican los sistemas de ahorro para el retiro, Afores y Sifores.



DERECHOS DEL TRABAJADOR ASALARIADO
Barajas Montes de Oca, Santiago
 Instituto de Investigaciones Jurídicas
 Dirección General de Publicaciones
 y Fomento Editorial, Col. Nuestros Derechos, 2000
 2ª edición: 2001, 72 págs.

Obra que ofrece un panorama de las normas jurídicas correspondientes a quienes participan en las actividades laborales asalariadas en nuestro país. Se explican los elementos que distinguen al trabajo asalariado, de los que cabe destacar, por una parte, los derechos individuales y colectivos del trabajador, así como sus correspondientes obligaciones, y, por otra, lo relativo a los conflictos de trabajo, especialmente lo que corresponde a las juntas de conciliación y arbitraje y sus procedimientos.

Informes: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, Av. del IMAN núm. 5, Ciudad Universitaria, C. P. 04510, México, D.F.,
 Tel. 5622 6583, Fax 5622 6582 <http://www.libros.unam.mx> pfedico@servidor.unam.mx



Centro de Investigaciones y Estudios
 Superiores en Antropología Social

NOVEDADES editoriales



Figurar el poder
 Ideologías de
 dominación y crisis
 Eric R. Wolf



**¿Cómo te confundes?
 ¿Acaso no somos
 conquistados?**
 Anales de Juan Bautista
 Luis Reyes García



Un mundo de coches
 Nuevas formas de
 organización del trabajo
 Yolanda Montiel
 Hernández

Na'at le ba'ala paalen
 Adivina iluminando
 Colorín, color mayas
 Fidencio Briceño Chel
 Marcelo Jiménez Santos
 José A. Flores Farfán



**La conquista
 inconclusa de Yucatán**
 Los mayas de
 la montaña, 1560-1600
 Pedro Bracamonte y Sosa

Librería
 Guillermo Bonfil Batalla
 Casa Chata
 Hidalgo y Matamoros s/n
 Tlalpan 14000, México, D.F.
 5655 0047
ventas@guaroz.ciesas.edu.mx
www.ciesas.edu.mx

UN NUEVO ESPACIO UNIVERSITARIO EN COYOACÁN!

Presentaciones de libros • y más...
 Mesas redondas • Conferencias
¡Conócelo!

CASA DE LAS HUMANIDADES

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Presidente Carranza 162, Coyoacán
 Tels. 5554•8513 y 5554•5579



2002, DIFUSION CULTURAL UNAM

2001, DIFUSION CULTURAL UNAM

2000, DIFUSION CULTURAL UNAM

LOS UNIVERSITARIOS

LOS UNIVERSITARIOS

LOS UNIVERSITARIOS CONVOCA EN SU ESPACIO A LOS MEJORES CREADORES UNIVERSITARIOS Y ARTISTAS NACIONALES E INTERNACIONALES Y CONSTRUYE MES A MES, CAUCES QUE DAN A LA UNIVERSIDAD AIRES NUEVOS

LOS UNIVERSITARIOS

LOS UNIVERSITARIOS CONVOCA EN SU ESPACIO A LOS MEJORES CREADORES UNIVERSITARIOS Y ARTISTAS NACIONALES E INTERNACIONALES Y CONSTRUYE MES A MES, CAUCES QUE DAN A LA UNIVERSIDAD AIRES NUEVOS

SUSCRIPCIONES: 56 65 17 33



México, los mil rostros de Dios

Una visión general sobre el desarrollo y actualidad
de las distintas regiones y iglesias presentes en la vida
cultural, social, política y económica de nuestro país

Coordinación y guión: Felipe León y Francisco Trujillo
Conducción: Susana Bustos y Martha Aura
Producción: Laura Elena Padrón

Lunes 18:00 hrs.

www.radioeducacion.edu.mx

CONACULTA
RADIO EDUCACIÓN

El oasis del cuadrante

UNIVERSIDAD DE MÉXICO
REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

VANGUARDIAS Y CONTEXTOS MARZO 2002



El curador: realidad a través del otro
Guillermo Santamarina

Vanguardias artísticas del siglo XX
Peter Krieger

Los orígenes de Santa y la biografía de un calavera
Álvaro Vázquez Mantecón

Institucionalizar la memoria.
A medio siglo de la muerte de Mariano Azuela
Víctor Díaz Arciniega

• Victoria Novelo • Poema de José Manuel Pintado

NUEVA ÉPOCA



Cultura en línea

Lunes a viernes 22:00 hrs.



VE MÁS ALLÁ

LETRAS LIBRES

Le ponemos alas



al pensamiento

www.letraslibres.com

UN
NUEVA ÉPOCA



COORDINACIÓN
DE HUMANIDADES



9 770185 133008

\$35.00

ISSN 0185-1927