

1995
SEPTIEMBRE-OCTUBRE

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

512-513

♦ Dos obras
de Héctor Mendoza

♦ La UNAM en el 68

Ilustran
Hlito
y Anguía

FENÓMENOS, FIGURAS
Y PERSONAJES VUELTOS A PENSAR

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ha publicado:

Abril, 1992 ♦ 495

César Vallejo

Mayo, 1992 ♦ 496

Médicos para el futuro

Junio, 1992 ♦ 497

Individuo y sociedad

Julio, 1992 ♦ 498

Poesía chilena contemporánea

Agosto, 1992 ♦ 499

Imaginería mariana

Septiembre, 1992 ♦ 500

Universidad y nación

Octubre, 1992 ♦ 501

Tenochtitlan

Noviembre, 1992 ♦ 502

Patrimonio cultural

Diciembre, 1992 ♦ 503

Ciudad de México 1950

Enero-febrero, 1993 ♦ 504-505

Poesía nicaragüense
de posguerra

Marzo-Abril, 1993 ♦ 506-507

(H)ay mujeres

Mayo, 1993 ♦ 508

Fundamentalismo fantástico
en la pintura actual

Junio, 1993 ♦ 509

Trieste: lugar de la escritura

Julio, 1993 ♦ 510

Artes del espectáculo: otras
fisonomías

Agosto, 1993 ♦ 511

Vibraciones y abucinaciones
de la Colonia

Número extraordinario, 1993

La Puebla intemporal

Llame a los números 666 3624, 666 3496
666 3972 y Fax 666 3749 y acudiremos a
tomar su suscripción *dentro del Distrito*
Federal.



Universidad de México

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

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

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

Publicidad y Relaciones Públicas: Ana María Molina *Administración:* Javier Martínez

Diseño: Bernardo Recamier *Asistente:* José Luis Herrera

Coordinación de Humanidades

Oficinas: Insurgentes Sur Núm. 3744, Tlalpan, D. F., C.P. 14000. Apartado Postal 70288, C.P. 04510 México, D. F.

Tel. 606 1391. Correspondencia de Segunda Clase. Registro DGC. Núm. 061 1286. Características 22 866 11212

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

Precio del ejemplar N\$ 10.00. Suscripción anual: N\$ 100.00 (US \$ 90.00 en el extranjero). Periodicidad mensual. Tiraje de cinco mil ejemplares.

Esta publicación no se hace responsable por textos no solicitados. Cada autor es responsable del contenido de su propio texto.

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

512-513

Índice

	2	<i>Presentación</i>
Antonio Deltoro	3	<i>Los tímidos</i>
José Luis Pardo	4	<i>Lo audible y lo inaudible</i>
Martha Robles	10	<i>Olimpia y Nectanebo</i>
Héctor Perea	13	<i>Ramón Gómez de la Serna, biógrafo</i>
Jorge Esquinca	16	<i>Nombre propio</i>
Raúl Domínguez	17	<i>Lo continuo y lo discontinuo. La UNAM en el 68</i>
Héctor Mendoza	20	<i>Dos intentos de suicidio</i>
Damián Bayón	31	<i>Alfredo Hlito: in memoriam</i>
Daniel González Dueñas	35	<i>Eugene O'Neill: los tres rostros de la máscara</i>
Alfredo E. Quintero	40	<i>Estancias de viento</i>
Alberto Dallal	41	<i>Waldeen: la fundadora (1913-1993)</i>
Vicente Quirarte	44	<i>El Cairo en tu antebrazo</i>
Óscar Olea	45	<i>Política y estética urbana</i>

Miscelánea

Mercedes Monmany	49	<i>La avaricia de los objetos en los cuentos de Maupassant</i>
Braulio Peralta	50	<i>Nombres y hábitos en España</i>
Dionisia Urtubees	52	<i>Chaikovski par excellence</i>
Guillermo de la Peña	54	<i>Indigenismo y mestizaje en la obra antropológica de Gonzalo Aguirre Beltrán</i>
Julio Trujillo	58	<i>Biografía de T.S. Eliot</i>
Rosalba Benítez	59	<i>Ocupación del territorio y pensamiento ilustrado</i>
Mario Melgar Adalid	60	<i>Eliseo Diego en la UNAM</i>
Roxana Elvridge-Thomas	61	<i>El poder de lo pequeño</i>
	62	<i>Colaboradores</i>

Presentación

El miedo a lo desconocido causa, individual y colectivamente, además de desesperación, incertidumbre. Con todo, la inmensidad del universo, sus fascinantes incógnitas, sus siempre ensanchadas o minúsculas zonas de sorpresa convierten a la mente del ser humano en perenne perseguidor del conocimiento, de la explicación, el registro y finalmente de los mecanismos del cambio. El impulso básico de alcanzar el entendimiento de las cosas, de los fenómenos —deberíamos haberlo aceptado ya total, colectivamente— resulta inherente a la naturaleza del hombre, de la mujer. Esta inclinación se manifiesta desde una edad colindante con el nacimiento y en sus ancestrales vicisitudes la creatura humana ha marcado el paso de una etapa de civilización a otra. A veces, por lapsos, por episodios históricos, esta energía indagadora ha fascinado de tal manera a la especie que, en la carrera por la explicación racional y científica, la vida misma de individuos y participantes ha quedado rota o eliminada del intento. Y no sólo eso, sino que por etapas, los analistas, pensadores y líderes del cambio han vuelto sus esfuerzos en dirección de lo ya hecho, de lo ya construido, de lo ya vivido para que renazca de entre los elementos superados, una nueva estructura, vital, vistosa, operativa del conocimiento. Nos bastaba la supervivencia y sin embargo nos concentramos en el estallido y la vastedad de los razonamientos, en la idea y el concepto colmados, renovados y recreados. Y así va el camino de la historia, hecho y rehecho por las nuevas situaciones, ensanchado y vuelto a pensar por las siempre más recientes comunidades del pensamiento, por las nuevas generaciones. ♦

Antonio Deltoro

Los tímidos

A veces prefiero la llama de la hornilla en la estufa a un
resplandor de fuego.

Los tímidos se ocultan en la niebla

pero quieren el sol solitario de una banca tranquila.

¿Dónde, en qué lugar, está su timidez más reposada?

¿En los jardines invernales o en los parques de abril?

¿Cuál es el mes de los tímidos? ¿Cuál es su hora?

Me atraen las costumbres de los tímidos,

su pisar cuidadoso, su introducirse con el cuello crispado,

su descanso a la sombra de las miradas del prójimo, su

pulcritud, su nerviosismo.

Tropiezan por delicadeza, porque sienten todo vivo, por

exceso de escrúpulos.

Porque están enamorados del rigor son inseguros;

son los exploradores de perfil de los centímetros.

Ante las puertas pierden su escaso aplomo,

ellos son la conciencia de los umbrales y las fronteras.

Boquean su silencio como los peces en la superficie de un

estanque el oxígeno

y su lengua es un anzuelo de incandescencia y pudor.

Permanecen en la infancia y en la adolescencia;

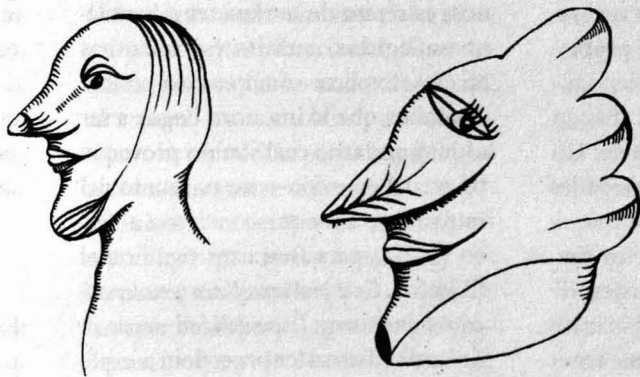
a su delicadeza no la mella la edad;

de ancianos pueden sonrojarse ante su propia muerte;

lo mismo que lo hacen, a pesar de sus canas,

ante la presencia de un extraño o de una mirada femenina:

el tiempo de los hombres no vence el rubor de los tímidos. ◇



Lo audible y lo inaudible

En el año 1618, René Descartes, fundador de la filosofía y de la ciencia modernas, escribe un breve tratado de música. No puede ser —se dirá— más que una obra de juventud, una obra menor y prematura, porque no tiene sentido alguno que la razón comience por la música. Lo tendría para un pitagórico, para un numerólogo más o menos místico, incluso para un platónico que considerase la melodía como preludio de la dialéctica, no para uno de los fundadores del saber físico-matemático del occidente moderno; porque Descartes tiene una mentalidad de científico, no de artista: ni del artista de las “artes mecánicas”, relegadas a un dominio pre-científico, empírico-instrumental, ni del artista de las “artes poéticas”, mago retórico y cosmólogo erudito que permanece en el desorden de las vagas analogías arbitrarias de una imaginación sin freno racional. Con Descartes, la naturaleza se despoja por completo de todas las imágenes: la vieja *Physis*, fuente inagotable de riqueza poética, de imágenes mágicas y religiosas, se convierte por entero en *Res Extensa*, en espacio geométrico vacío e inerte, bloque infrangible sin propiedades sensibles: no se puede oler, gustar, saborear, ver, tocar ni oír. Es, en una sola palabra, lo inimaginable. Un espacio sin tiempo. Las “propiedades sensibles” ya no son físicas sino psíquicas, no afecciones de los objetos sino afectos del sujeto. En este orden de cosas, la música (arte de combinar los sonidos en el tiempo) no parece tener relevancia alguna.

Pero Descartes, a sus veintidós años, no es joven. Como su amigo el matemático Beeckman, destinatario del *Compendio de música*, como su infatigable corresponsal Mersenne, no se interesa por la música como arte sino como ciencia, es decir, no es músico (en su tratado no se refiere a la técnica de la composición) sino “musicólogo”. Y su musicología no es un saber apoyado en datos empíricos o musicográficos (erudición acerca de las músicas efectivamente practicadas), sino en cierto modo una musicología “a priori”. Música *ordine geometrico*. El primer epígrafe del tratado dice secamente: “Su objeto es el sonido”. Si Descartes es un físico, debería ocuparse de la realidad física del sonido. Pero, ¿no acabamos de decir que la naturaleza cartesiana no suena? ¿Cómo explicar que podamos llegar a oír lo insonoro? Es más, nosotros no nos limitamos simplemente a escuchar sonidos, sino que percibimos inmediatamente estos sonidos como agradables o desagradables, tristes o alegres, es decir, que el sonido (truenos, estrépito de mosquetes o cantilenas afligidas) suscita en nosotros afectos. Explicar cómo es esto posible —a saber, que lo insonoro llegue a ser oído, y que tal o cual sonido provoque tal o cual emoción— no es asunto del musicólogo sino que concierne al físico (lo que para Descartes significa: el filósofo). *Es el problema físico y matemático del que emerge la posibilidad misma de la música*. Descartes procederá a explicarse sobre este asunto en la última

obra publicada durante su vida, el tratado acerca de *Las pasiones del alma*; obra que, al conectar directamente con la temática del *Compendio* en plena madurez del cartesianismo, revela su carácter no marginal ni prematuro. Desde esta perspectiva, reconoce desde el principio dos únicas propiedades al sonido: la *intensidad* (su condición de agudo o grave, según la *tensión* de las superficies que lo producen) y la *duración* (es decir, las partes en las que se encuentra dividido). En este contexto, Descartes hace una observación que no ha dejado de suscitar la perplejidad de sus lectores contemporáneos, ya que relata la vieja anécdota según la cual un tambor hecho de piel de cordero enmudece ante el sonido de otro confeccionado con piel de lobo. Gilson manifestaba su sorpresa ante esta cita, en la que reconocía lo que probablemente sería el único residuo que han dejado en la obra del filósofo “aquellas viejas tradiciones que pueblan la Edad Media y el Renacimiento”, las tradiciones mágico-mistéricas de las simpatías y antipatías cosmológicas. Un residuo arcaico en los tambores, presentimiento quizá de otro mundo, de otro tiempo, de otro ritmo, de otra música que no es, que ya no puede ser la música de Descartes, música de percusión y no de cuerda.

La razón comienza, pues, contra todo pronóstico, con la música. La naturaleza suena, aunque aún no sepamos

cómo. O, mejor dicho, aunque ya no sepamos cómo. Pues mientras la naturaleza estuvo llena de imágenes, de misterio, de mitos y de historias, mientras fue sensible y narrable, tiempo ritmado por las celebraciones rituales y espacio organizado por los símbolos religiosos, el sonido de la naturaleza (la resonancia cósmica de las simpatías y antipatías) no precisaba explicación, la música era una de las lenguas naturales de la naturaleza (y la matemática solamente un código artificial eficaz pero ciego, no-comprensivo). El problema sólo aparece cuando la naturaleza se torna insensible y la matemática se convierte en su lengua natural. *Y sin embargo suena.* La naturaleza suena, con cierta intensidad, con cierta duración. El *Compendio de música* es también un tratado del ritmo. Dice Descartes que el tiempo musical debe estar constituido por partes iguales, ya que son las más “fáciles de sentir”, y él acaba de definir la facilidad sensible por la minimización de las diferencias (percibimos mejor las cosas cuantas menos diferencias comportan); puede haber, sin duda, ritmos o duraciones de partes desiguales, pero si la desigualdad superase cierta proporción, *el oído ya no podría distinguirlos*, la música *no se podría cantar*, no percibiríamos mediante la imaginación la cantilena como “una unidad compuesta por numerosos miembros iguales” porque no podríamos recordar lo primero cuando escuchamos lo último y, en sentido estricto, ya no habría música en absoluto. Sólo hay una excepción a esta regla: la fuerza del ritmo es tal en la Música que, según Descartes, el tambor admite medidas disímiles, de mayor diversidad. Un residuo arcaico en los tambores, presentimiento quizá de otro mundo, de otro tiempo, de otro ritmo, de otra música que no es, que ya no puede ser la música de Descartes, música de percusión y no de cuerda.

La naturaleza suena, deviene sonora por cauces aún misteriosos que el físico debe esclarecer, pero no puede

sonar de cualquier modo, no todo sonido es música. Hay, por decirlo así, una suerte de “a priori de la sensibilidad”: para que la naturaleza llegue a devenir música se precisa una cierta intensidad y una cierta duración, un cierto tono y un cierto ritmo. Si el sonido se compone de muchas diferencias (si comporta muchas “partes desiguales” o heterogéneas), lo encontraremos arrítmico, desbordará las capacidades de nuestra imaginación: desbordará nuestra memoria porque no podremos recordar la primera parte cuando acaezca la última, desbordará nuestros hábitos porque, al no poder recordar lo anterior, no podremos imaginar lo que ha de venir, no podremos hallar la regla que gobierna la sucesión, la ley que rige la secuencia. Salvo en los tambores, que admiten ritmos más complejos, duraciones cargadas de diversidad, porque en ellos la duración misma se vuelve intensiva, porque son sólo ritmo, ritmo puro, puro tiempo. La proporción se dobla, se redobla. Así, en los límites de la imaginación se adivina una especie de ruptura de la armonía, un límite de las consonancias en el que la naturaleza sonora, al complicar sus ritmos, abandona su estructura musical para devenir caos, sonido desmedido, inmenso, ruido desordenado, dolor y no ya placer de los sentidos, estridencia insoportable o silencio exasperante. La naturaleza sigue sonando, pero su sonido ya no es música sino ruido; o, en el mejor de los casos, es ritmo, ritmo puro sin melodía, variedad sónica que, en el límite y aún en los límites de lo audible, puede contener infinitas desigualdades temporales. Del mismo modo que hay en la naturaleza infinitas vibraciones de materias tensadas que no podemos oír (o, al menos, no con claridad y distinción), la repetición periódica de tales sonidos constituye un conjunto de ritmos de los cuales hay muchos (innumerables) que nuestra imaginación no puede medir en términos temporales, que desafían la potencia de nuestra memoria y de nuestros hábitos, que constituyen el dominio de un so-

nido a-métrico que nosotros percibimos como arrítmico desde nuestra finitud subjetiva, aunque sea perfectamente (infinitamente) rítmico. Variaciones que *el oído ya no puede distinguir* (pero que la mano percutiendo la piel tensa del tambor puede seguir experimentando, repercutiendo y redoblando en la sensibilidad total del cuerpo, más allá del dominio meramente acústico), que ya no producen placer (sino acaso temor y temblor, como los tambores rituales o bélicos), una música que *ya no se puede cantar*, pero sí bailar. Una música que no se puede imaginar ni recordar, rarear ni medir. La música inmensa de la naturaleza sonora, de la cual la “música humana” no es más que una pequeña parte, una pequeña isla o archipiélago de sonidos bien medidos y “agradables”. Los tambores son la excepción a la música “clásica”. Precisamente porque la *Physis* es matemática tiene sentido que la razón comience por la música, y no sólo por la música como arte destinado al placer del oído, sino por los ritmos puros o duraciones ucrónicas (amétricas); precisamente porque la naturaleza se ha vuelto insensible e inimaginable puede la filosofía que aspira a fundar en razón los fenómenos adueñarse del problema de cómo lo inmenso-insensible (los ritmos inimaginables que no se pueden medir, que no se pueden oír) puede llegar a devenir cantilena, de cómo lo inaudible deviene audible, de cuál es la matemática universal mediante la cual la propia naturaleza deviene sensible y sentida. Cuando Descartes comienza a tratar del Ritmo o Duración de los sonidos, inmediatamente tiene que recurrir a las *figuras*: no porque la vista “colonice” de antemano la audición, sino porque la audición misma está condicionada por las figuras (ritmos) que adquiere el sonido para devenir música.

Desde el momento en que una intensidad es *sentida*, se constituye un espacio merced a la impresión, a la

inscripción de esa fuerza. Que una intensidad llegue a ser sentida implica que ha encontrado un *intérprete*, un "instrumento" que la hace sonar o brillar, un "actor" capaz de escenificarla. Pero la huella no se parece en absoluto a lo que la provocó. Algo llega a ser signo cuando se dota de una sensibilidad capaz de recibirlo, adquiere sentido cuando deviene sentido. Y el devenir sentido es la génesis de una forma, de una figura que efectúa un sincretismo entre órdenes disimiles. La forma que así se compone es intermedio. Esa variedad de formas y colores que visten el cuerpo de los hombres y las mujeres con imágenes, que hacen imposible el pensamiento de la desnudez; se repite una y otra vez entre los etnólogos —la casa como vestimenta natural del cuerpo—, entre los etólogos —¿acaso no resulta ridículo decir que los animales están desnudos a la vista de la variedad de plumajes, cornamentas y escamas?—, entre los naturalistas: incluso las montañas y las plantas están vestidas, revestidas de una piel de formas, colores, sonidos, de imágenes, de tapices y bordados. El revestimiento de formas es la raíz mediante la cual el hombre está atado a la profundidad de la Tierra, tan atado como el animal o la montaña. Pero la raíz, paradójicamente, no es profunda sino superficial, como un sombrero, como una fachada, como un tatuaje; no es pura sino mezclada, sincretizada, híbrido de inconmensurables. La variedad de ropajes naturales y de tejidos culturales, esa creatividad de formas múltiples no puede ser sino un producto gratuito de la naturaleza, el disfraz mediante el cual la naturaleza gusta de ocultarse. La dimensión estética de la naturaleza consiste en que ella nunca es solamente acción profunda, actividad incesante, emisión constante de sustancias y procesos, sino también pasión superficial, pasividad que retiene y resiste, que siente las acciones, receptividad que recibe sus propias emisiones y es, por tanto, su recipiente. La figura o la forma es el vínculo que comunica ambas caras de la naturaleza, la ima-

gen que ritma la heterogeneidad: el tiempo y la eternidad. La figura siempre es una conexión sincrética, un mestizaje de fuerzas: si el espacio liso del territorio aparece poblado, aquí o allá, de espesuras, de figuras, de trenzados o bordados, de ritmos, es porque tales o cuales fuerzas lo han trenzado, lo han deformado o retorcido, quedando en cierto modo atrapadas en ese remolino, en el nudo o en la figura, capturadas por ella en un ritmo. La naturaleza inventa (finge, falsifica), al autoproducirse, una diversidad innumerable de formas de ser sentida, de ser recibida, de ser vista, olida, tocada, oída, retenida, recordada y esperada, la naturaleza produce las figuras en las que consigue devenir sentida, los ritmos sensoriales y sentimentales. Y esas formas imaginarias son las que recubren las cosas, las que constituyen su piel, su rostro, sus límites, sus superficies, sus lugares: revestimiento natural en las flores o en los animales, revestimiento cultural en los hombres, pero, repitámoslo, igualmente natural. Precisamente porque natural significa "lo que nadie ha hecho", lo que estaba ya ahí antes de que nadie llegara. La forma es lo que liga al hombre a la Tierra. Las formas existen por naturaleza. Son un repertorio de figuras, una colección de imágenes. Imágenes que nadie ha hecho. Formas que fluyen de la Tierra. Imágenes que constituyen la morada de los individuos y de las colectividades, cuya distribución espacial hace determinable una territorialidad y cuya secuencia cronológica hace determinable una temporalidad, el espaciotiempo de una formación dada. Territorio hecho de ritmos que comunican planos imposibles, espacios heterogéneos y tiempos incompatibles. Repitámoslo: la raíz, que aparentemente es lo más profundo y lo más auténtico, es sin embargo lo más superficial (la imagen, forma o figura que constituye la superficie de los seres) y lo más ficticio (la ficción misma mediante la cual la naturaleza insensible e inimaginable se torna sensible y adquiere figura), lo originariamente fal-

seado. De las formas es preciso decir al mismo tiempo que sólo se pueden sentir (es casi imposible hablar de ellas, representarlas, describirlas) y que no pueden ser "objetos sensibles" (sino más bien las condiciones insensibles de la sensibilidad), porque pasan inadvertidas de puro habituales, y porque lo que hace hábito (lo que hace hábitat) no es un hábito entre otros. Se las padece o se las hace (hacerlas es ya una forma de padecerlas, y viceversa), se las repite: el único modo de describirlas es trazándolas, bailándolas, cantándolas, *siéndolas*. Reniegan de toda distancia, a tal punto que resulta vano el intento de separar abstractamente las figuras de los cuerpos sobre los que están trazadas y cuya superficie constituyen: un cuerpo sin figura, sin formas, sin superficies ni límites, sin imágenes ni vestido, sin morada ni espacio, sin raíces ni ritmos, ya no es un cuerpo.

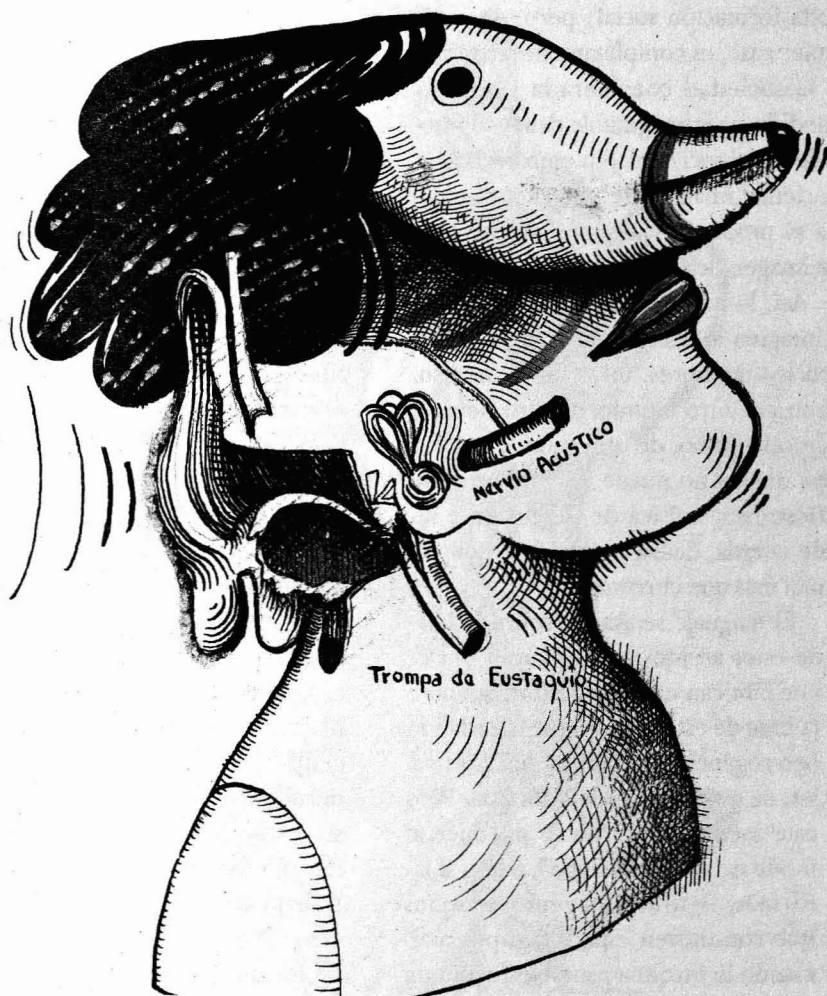
De ahí la pertinencia de la identificación entre forma (figura, imagen) y ritmo. La forma-ritmo, la figura-imagen como matriz de la sensibilidad contrae sobre la superficie (visible, sonora, táctil, etc.), que ella constituye, espacios inconmensurables, contrae la inmensidad de la naturaleza en un espaciotiempo de escala finita, conecta la sucesión de las estaciones con el latido del corazón, la fuerza de las pasiones con la de las tempestades, las migraciones de las aves con los patrones alimenticios... El acontecimiento inenarrable cuya huella, cuyo huecograbado es la forma o el ritmo, es el acontecimiento de la composición de lo inconmensurable. De ahí, igualmente, la vanidad de todo intento de preservar la "pureza" de las raíces, de las formas, de los ritmos: la forma es ya, en sí misma, mezcla, contaminación, invasión o intrusión de un medio en otro, infección contagiosa en la que se superponen espacios sin medida común, comunicación de lo incommunicable, de lo no-comunicante.

Todo ritmo es polirritmo (compene-
tración de cadencias incompatibles),
toda medida es polimétrica, toda
forma es polimorfa.

Creemos apresuradamente que un ra-
cionalista (y tanto más si se trata del
fundador del racionalismo) nada pue-
de tener que ver con ese mundo de
formas imaginarias. Pero ya hemos
dicho que Descartes convierte las for-

manecen presentes a nuestro pensa-
miento mientras dura tal intensidad
que conmociona los ritmos sangui-
neos. De la misma manera que los ob-
jetos externos *mueven* una termina-
ción nerviosa y provocan una turbu-
lencia en la sangre que se *graba* en el
cerebro como *figura*, la emoción pa-
sional es una turbulencia en un medio
fluido. Pero la turbulencia, a diferen-
cia de lo que podríamos pensar *prima*
facie, no es un fenómeno instantáneo
que se limita a perturbar un momen-

un fenómeno *tan diferente* (inconmen-
surable) que de otro modo hubiera pa-
sado desapercibido como incognosci-
ble, radicalmente desordenado, alegal
y amorfo: hacen entrar en una caden-
cia, dotan de figura y, por tanto, de
sensibilidad, al principio ritmo agita-
do e incesante de los espíritus anima-
dos, hacen entrar en razón (buscan el
ritmo, el movimiento regulado en los
márgenes del desequilibrio) a lo irra-
cional, ordenan lo desordenado en
singularidades complejas que difieren
del modelo cartesiano canónico de
"orden de las razones". El engarza-
miento de las piezas del hombre-má-
quina concebido como un mecanismo
"de tipo reloj" en términos de mecáni-
ca de sólidos envuelve la circulación
de la sangre concebida como un cau-
dal o un viento "de tipo nube" en tér-
minos de mecánica de fluidos, el cuer-
po deja de someterse al modelo del
sólido para convertirse en un cuerpo
líquido, oleaje o marea. *Desde el punto*
de vista del alma, no se trata del ensam-
blaje lógico característico de la razón
deductiva, sino de la sucesión de sen-
saciones, pasiones y, en suma, imagi-
naciones que no pertenecen al alma
en cuanto tal, es decir, que no forman
parte de su esencia porque, como
Descartes ya había reconocido, el he-
cho de que imaginemos revela que
hay algo *distinto de nosotros*, una región
del pensamiento que no se reduce a
las ideas claras y distintas. Pero, *desde*
el punto de vista del cuerpo, se trata
igualmente de fenómenos irreducti-
bles a la "mecánica de los sólidos" en
el espacio euclidiano, de turbulencias
que no se atienen al canon del espa-
cio geométrico: definen un dominio
que no se aviene a la métrica exacta
de los sólidos, un dominio que atañe
a una "ciencia menor", la física litera-
ria de los torbellinos como topología
amétrica y cualitativa de lo que no es
inexacto por falta de rigor o de cohe-
rencia, de lo que es rigurosamente
anexacto. Y este territorio intermedio
—intermedio entre la claridad total
de la secuencia de ideas claras y dis-
tintas y la brutal opacidad de las má-
quinas "desalmadas"— es el territorio



mas del mundo en pasiones del alma;
y, desde ese punto de vista, experimen-
ta como cualquier mortal su carácter
irreductible. El alma no puede —así lo
confiesa Descartes en *Las Pasiones del*
Alma— cambiar o detener inmediata-
mente sus pasiones porque casi todas
ellas van acompañadas de una emo-
ción que, como el sonido, según su in-
tensidad y su duración, se transmite
a todo el movimiento del cuerpo, de
modo que esas imágenes-pasiones per-

to el orden para volver en seguida a la
monotonía: *la turbulencia se mantiene*
durante cierto tiempo, goza de cierta es-
tabilidad o metaestabilidad que cons-
tituye una *presencia* (sin objeto exter-
no), un *presente* en el alma, una figura.
El presente es *lo que dura una turbulen-
cia*, el nacimiento de una disposición
estable, de un *habitus*. La sensibilidad
toda es *una configuración de las turbulen-
cias*; es decir, las "figuras" permiten co-
nocer algo *tan nuevo*, permiten figurar

específico del hombre, resultado de un contrato natural firmado entre incommensurables (movimientos físicos y sentimientos psíquicos) que constituye una figura y un ritmo característicos. El hombre es una turbulencia de la naturaleza; y una turbulencia no ha de concebirse como una perturbación irracional que enturbia el orden racional inexorable, sino como un fenómeno capaz de "entrar en razón" o, al menos, en la imaginación, como un hecho capaz de adquirir una figura, capaz de devenir legible y sensible, ritmado, reglado, como un acontecimiento que instituye un presente al constituir un hábito, como un principio de producción del tiempo (a escala humana). El presente como tiempo humano (la duración de la existencia humana o la existencia humana como duración, el ser como tiempo, como temporalización) es precisamente lo que dura esa turbulencia ocasionada por un contrato natural, el plazo de vigencia de un contrato natural, de una forma, de un ritmo.

Por eso mismo, toda configuración de formas sensibles tiene también alguna clase de percepción de sus propios límites: aquello que no se puede imaginar, una porción de espacio que no está decorado por las formas características de esa imaginación colectiva (y que a sus ojos aparece como espacio desierto, salvaje, indecoroso), el más allá de la aldea, el afuera de la morada, una temporalidad anterior a la fundación de la sociedad, un antepasado, o bien un futuro posterior a la sociedad misma, posterior a su muerte por disolución de las formas, su futuro perfecto. En el vocabulario que venimos utilizando, el límite equivaldría a la desfiguración de todas las formas, mostrando lo que tienen de ficticio o imaginario: ficción es pretender contener en el molde de una figura finita toda la infinita potencia de la naturaleza. Las formas canalizan, *mientras duran*, esa potencia la contienen en ciertos límites, en cierto

ritmo. Si la naturaleza es, como Descartes sabía, insensible, inaudible o arrítmica, ello no sucede porque sea amorfa sino porque es polimorfa, polirrítmica, polifónica, infinita productividad de escalas, de figuras, de modos e imágenes paralelos. Esta infinitud es la que presiente el límite absoluto de cada formación. Lo que no se puede sentir ni imaginar no es lo amorfo, sino la infinitud de las formas diferentes. Este límite es, en cierto modo, abstracto (y sólo al precio de ese grado de abstracción puede generalizarse para toda formación social) pero, en cualquier caso, es completamente exterior a la sociedad considerada y, en esa medida, es inimaginable desde el interior de tal sociedad. Sin embargo, toda sociedad imagina de una cierta manera su propio fin, proyecta míticamente la imagen de su muerte.

Así, la música cartesiana presiente (imagina lo inimaginable, otra forma en los tambores, un residuo arcaico, quizá de otro mundo, de otro tiempo, de otro ritmo, de otra música que no es, que ya no puede ser la música de Descartes, música de percusión y no de cuerda, danza y no canto, polirritmia más que eurritmia).

El lenguaje se asienta sobre la base de estos acentos que subrayan líneas, que fabrican colores vibratorios, sobre la base de estos ritmos que mezclan lo heterogéneo, que confunden los linajes, de estas formas polimórficas. Pero este asentamiento no se produce al modo de una "evolución", como si las formas, figuras, imágenes y ritmos que constituyen espaciotiempos mezclando lo incommensurable fueran un "estadio primitivo" del lenguaje, una suerte de "proto-lenguaje" del que hubiera de "progresarse" hacia la articulación lingüística propiamente dicha (lo que condena al fracaso el impenitente sueño de la fenomenología que aspira a "deducir" la lingüisticidad a partir de lo pre-lingüístico). Estas formas son el "contenido" expresado por la lengua, son *lo que la lengua quiere decir*, pero mantienen con ella curiosas relaciones, al mismo tiempo de inmanencia y exterioridad: los ritmos

constituyen la gestualidad del lenguaje, su capacidad para hacer espacios comunes, su fuerza de comunicación. Véase, por ejemplo, la variación intensiva del castellano sometido a los ritmos de la América hispanohablante, que no constituyen meramente "variedades" de la lengua castellana, sino invención de formas lingüísticas originales procedentes del sincretismo rítmico, creatividad que permite hablar de otra manera, decir otras cosas, presentir otras pasiones, pensar de forma distinta.

Cierto: con Descartes, la naturaleza se despoja por completo de todas las imágenes: la vieja *Physis*, fuente inagotable de riqueza poética, de imágenes mágicas y religiosas, se convierte por entero en *Res Extensa*, en espacio geométrico vacío e inerte, bloque infrangible sin propiedades sensibles. Pero, *en el mismo movimiento y por el mismo motivo*, todo ese potencial de imágenes comienza a proliferar de forma autónoma, la sobriedad protestante de la naturaleza-sin-imágenes se refleja en la exuberancia manierista y barroca de las imágenes-sin-naturaleza. Y el conocimiento científico *nada* puede hacer para evitar ese "retorno de lo reprimido", esa resurrección de las imágenes que es el des(a)tino de la modernidad, así decía Weber. Imágenes sin naturaleza, formas sin lengua, ritmos sin melodía: en ellas se percibe el trabajo de los otros, el deseo de los otros. No de los otros hombres, sino de los que no son hombres. Los que no escriben su historia en la página en blanco del tiempo progresivo, demasiado diferentes como para ser "fáciles de sentir", como pedía Descartes a la música "clásica". Aquello para lo que no hay tiempo ni nombre. Está fuera de la historia porque no cuenta ni se cuenta. No es "tiempo vivido" sino exactamente tiempo muerto, lenguas muertas, tiempos no experimentados. Espacios. Páginas indecifrables que impiden la recapitulación. La razón clásica nunca sabrá nada de Pierre

Riviere, ni del alucinado que levanta los brazos en los *Fusilamientos* de Goya, ni de esa cabeza que emerge del caos en el *Guernica*. Nunca sabrá nada de los monstruos y homínidos que poblaban el Palacio Real en tiempos de Velázquez. Nada de las lenguas y formas abrasadas en el proceso mismo secularizador de la modernización de la tierra, nada de las raíces extirpadas, trasplantadas o vendidas. Pero las imágenes, obsesivas, las figuras fantasmales sin tierra no dejarán nunca de

(pues jamás lo han tenido, son imágenes sin naturaleza) sino el nuestro. El modo en que nos hacemos lo que somos. Eso es lo que *ellos* ponen más allá de nuestro alcance. Nuestro ser. Lo que no podemos contar. Lo inenarrable. Lo que hace y deshace el presente.

* * *

También hoy nos rodean por todas partes las imágenes “fáciles de sentir”, las sintonías trivializadas por el consu-

en 1618, explicar cómo se han construido tales figuras (mostrar su finitud y su historicidad, esto es, sus limitaciones) sigue siendo tarea del filósofo. Pues la genealogía de la trivialidad no es trivial: en sus límites se puede escuchar el atronador silencio de los tambores acallados por la piel de lobo. La razón debe re-comenzar por la música (como viene sucediendo desde la apelación nietzscheana al “espíritu de la música”), pero no por las sintonías de la comunicación sino prestando atención a los que no se puede cantar, a una cantilena que no podemos recordar ni imaginar porque no forma parte de nuestro tiempo sino que está allá fuera, en el espacio, como otro tiempo, otro ritmo que jamás fue ni será nuestro, auténtico límite de la (así llamada) “racionalidad instrumental”: el límite de lo que no sabemos imaginar, el límite de nuestra presencia, el límite del presente, lo esencialmente inactual. Ese modo de ser, de pensar y actuar que merece el nombre de razón no es sino la aventura de una imaginación libre, libre de su sumisión al presente (a la representación de la actualidad), la capacidad para imaginar lo que no se puede imaginar, la fuerza intrínseca del concepto. Concebir formas, figuras, ritmos capaces de ampliar los límites de lo pensable, capaces de hacer pensable lo impensable, de desafiar al imperio de la muerte y de establecer alianzas sincréticas con lo que no puede sernos contemporáneo, con lo radicalmente extemporáneo. La razón, si ha de recomenzar, ha de hacerlo de nuevo por la música, no tanto hablar otro lenguaje como hablarlo de otro modo, con otros acentos, con otros contratos, presentimiento quizá de otro mundo, de otro tiempo, de otro espacio, de otro ritmo, de otra música que no es, que ya no puede ser sino una música que desborda nuestra memoria y nuestros hábitos, que exige nuevas formas y figuras. Tal es la tarea, desmesurada y a la vez modesta, de la filosofía como creadora de conceptos. Es decir, de modos para hacer audible lo inaudito. ♦



ser una objeción permanente contra la barbarie. Ese no saber no nos abandonará nunca. Lo que nos hurtan los otros cuando escapan a nuestra comprensión, cuando se sumen en esa niebla oscura en la que sólo es posible percibir los miedos y las obsesiones del poder bizco, esos otros que no son otros hombres, sino gelatinas densas de inhumanidad, espesor de animalidad, figuras sin fundamento, lo que arrastran hacia su tumba no es su ser

mo masivo y la replicación técnica, reproduciendo constantemente la banalidad de nuestro presente, constituyendo un espacio civil, una superficie secularizada que ya sólo parece existir en ellas y por ellas, que se ofrece como posibilidad última de comunidad y comunicación, como único reducto en el que tener cosas en común con nosotros mismos y con los demás: son nuestras formas, figuras y ritmos, nuestros hábitos y nuestro hábitat. Y hoy, como

Olimpia y Nectanebo

Doncella imbuida de frenesí, en solitario se figuraba bacante en la cima del monte. Profetisa, columbraba en su vientre una capa de fuego y en los pezones caudales de un río de color. Única por su ojo solar, quemaba al otear y su voz abrasaba con tonalidades ardientes. Hembra fiera, sierpe presta, se erguía como reina desde su infancia y alisaba su manto con talante de hoguera. Y es que Olimpia, por sobre las cuestiones mundanas que apañaban su fama de poderosa sibila, amaba los signos, los cultivaba más que a las panaceas y los veneraba en el lecho, a la mesa o en el trono.

Olimpia nunca se conformó con el saber intramuros de las mujeres ni le atrajeron los enfrentamientos directos. Es probable que esta naturaleza suya, heredada de Aquiles por la secreta vía de la sangre, fuera la guía en la reconocida inteligencia estratégica de Alejandro para nunca atreverse de frente con el enemigo y asegurar la victoria por los más inesperados flancos.

Bacante apasionada, Olimpia significaría mucho más que vínculo conyugal del Épiro con el hijo de Amintas y mucho más que reina de Macedonia. Antes de desposarla, Filipo sucedió en el trono a su hermano Pérdicas cuando éste, por defender los derechos portuarios y la soberanía macedónica, perdió la vida con cuatro mil hombres ante los invasores ilirios comandados por el rey Bardilis en tan tremenda matanza, que se escribió en tablillas la fecha y sus pormenores para que nadie olvidara el ocre sabor de la derrota.

En casos como éste, en que los poderes cambiaban de rumbo y la sangre se encauzaba a filiaciones inesperadas, el mundo se estremecía y todo quedaba pasmado ante la voluntad de los Hados. Y el destino se inclinaba en favor de la valentía, en favor del arrojo y del afán de conquista, porque Macedonia vislumbraba la orilla de su expansión ya que de tribu batalladora, vecina rural de la deslumbrante Grecia, se transformaba en símbolo de un poderoso imperio.

Si Teopompo dijera que Europa nunca había producido un hombre como Filipo, en Pelas confirmaría que en nada le resultaba inferior Olimpia ni su flama sucumbía frente al empuje soberano. Filipo era Filipo, combativo en Grecia o en Sicilia, pero al enfrentarse con ella se encenizaba su fama y a su pesar se transformaba en pabilo junto a semejante hoguera. Y es que Olimpia era sierpe en alerta, más que chispazo y, cuando tendida en el lecho con un bravío que la resistiera, se desplazaba por el amante como agua sobre la roca. Probarla, decían los más recios, era hazaña mayor al deleite del mando y aun superior a las victorias guerreras. Crepitaba su piel desnuda y, versátil como era, impredecible y sensual, intercalaba el oleaje al resplandor y destellos de Hades a plácidas jornadas bajo la Luna. Apenas rozarla o transgredir el ritual, insultaba al incauto o la echaba con furia. A su antojo se distendía, perdonaba y reelaboraba el ceremonial. Clamaba con rogativas obscenas y erguía sus pezones como mecheros nocturnos.

Así afianzaba su dominio furtivo, con el sigilo de las culebras y las artimañas de Baco. Embriagaban su aliento, el sudor que la surcaba reblandeciéndola y el corear de su ronroneo. A poco engrosaba la voz y, regenta del éxtasis y de los secretos dionisiacos, entonaba a capricho el canto sexual de la sibila.

De índole nocturna, se inclinaba hacia el misterio. De allí la potencia de Filipo, su ali-

mento prodigioso; de allí, tal vez, sus afamados tránsitos bacantes y la espiral de celos que lo jalaba hasta la sima. Sombra embriagada de su sombra, desesperado fugitivo, amante nostálgico del fuego y, al final, un vulgar violador de jovencitas.

Cierto, Filipo era Filipo, estratega y batallador; pero ella era de fuego. Olimpia, con su melena al rojo, relumbraba bajo las mantas. Amanecía con rocío. Quemaban sus ojos verdes, el culebrear de sus brazos y resonaban sus pasos como si en las plantas llevara el vigor de un ejército. Traspasaban sus pupilas la piel y en un parpadeo arrancaba secretos, confesiones y juramentos. Engendradora con la sustancia de Dionisio, en sus sueños mezclaba el espíritu del ancestral Egipto, el regusto insaciable de las menades y una no tan oculta pasión por el enigmático Nectanebo, héroe al que los dioses hicieron llegar hasta su entraña para que en el mundo se supiera de qué son capaces los hombres cuando se juntan el huracán y la hoguera.

Gobernante destronado en Menfis y exiliado secretamente en Macedonia, Nectanebo ostentaba la luz de quienes inquietan el alma. Era bello, más hermoso que los nubios y su carácter templado por la derrota. Así era Nectanebo, distinto a los macedonios y a todos los griegos, ardiente como las arenas de Libia y digno rival de Minos. Estudiaba las cosas del mundo y sus revelaciones proféticas. Elaboraba tintas, brebajes o maquinarias para medir el tiempo o facilitar con papiro enrollable lo que hasta entonces se escribía en burdas tablillas. Inventaba remedios para males oscuros, curaba las fiebres y mitigaba aprehensiones de Eros.

Perdido el cetro de Egipto, decidió escudriñar el enigma del tiempo. El poder, pensaba, no debe atarse ni depender de una silla. El poder es el signo; un signo tan inasible como las aguas del Nilo; fiero y magnético, como la vastedad del desierto, e indiscutible como el sello del mando. Y de eso sabía Nectanebo pues, sin distingo de reyes o esclavos, los hombres leían la superioridad en sus ojos; unos, porque bajaban la vista intimidados por su dominio; otros porque luchaban en vano contra la tentación ya que, sin saber cómo ni por qué doblegaban su voluntad ante él y después repetían que nunca perdió el mando del Alto Egipto ante otro quien, en la fuerza de su pupila, manifestaba el sagrado vigor del verbo.

Estudiaba vericuetos y con maestría practicaba el arte de sugerir. Por eso intimidaba, porque su voz no estaba vacía y porque llenaba de ensoñaciones la tribulación o la incertidumbre. Hablaba con la verdad y espantaba. Que era terrible, murmuraban de pueblo en pueblo, pero secretamente envidiaban la gracia con la que Amón lo marcaba. Lejos de envanecerse, Nectanebo pulía su palabra, la iluminaba.

Musitaba rogativas a la hora del sacrificio y exageraba su extravagancia para que las lenguas hablaran. Al intuirlo en la hondura de sus pupilas, Olimpia supo que era en verdad un hombre. Si él se acercaba, ella se estremecía. Él la olfateaba a distancia y ella perseguía su aliento. Se ruborizaba ella y él discurría cortejarla como a doncella. Se acercaban al través de la voz, pero sus cuerpos temblaban bajo las túnicas. Se tocaban los dedos y la pasión estallaba hasta enceguecerlos. Entonces se inflamaba la hoguera y los dioses de Egipto y Grecia se congregaban en Pellas.

Así, mientras Filipo guerreaba, Olimpia se entregaba a la voluntad superior convencida de que en su lecho se ayuntaban el prodigio de Eros y la tiniebla de Osiris cuando Amón se manifestaba al amanecer, después de ofrendar a Ra y al pie del olivo, según lo asegurara Nectanebo a su amante, para reiterarle su promisorio designio.

Poeta, astrólogo y matemático, el egipcio aceptaba el destino del Hombre y se atrevía con las armas. Era vengador y valiente; tan sabio como sensual y distinto a guerreros y reyes, a sacerdotes o magos tal vez porque estaba llamado a engendrar al más admirado y aborrecido, al declarado en Siwah hijo de Amón y de Zeus que reinaría transmutado en signo.

Escudriñador de secretos, supo que desde que Proteo acogiera a Dionisio en la región del Nilo de algún modo congregarían sus fuerzas el gran Amón y el dios de la manía para engendrar en Macedonia al rey de fuego y sucesor de Heracles, mezcla de lucidez y furor, para que fabularan los hombres con la transmutación del poder.

Ayudado por la magia, contempló Nectanebo al dios durante el holocausto y purificó el vientre de Olimpia para engendrar un vástago de lumbre. Luego, al corroborar que la Luna, los augurios y los sueños estaban de su lado, se atavió con vellocino suave de carnero;

los cuernos dorados del barbado Amón sobre las sienes; blanca su túnica de lino, el cetro de ébano en su diestra y desde los hombros, el manto serpentino de los ritos dionisiacos. Era ascua su aliento, alta su llama interior y digna de Amón su ofrenda nupcial. Así, encendido de amor, el soberano se adentró en el lecho sibilino y la sedujo en medio de delirios alucinantes.

Imbuidos de frenesí, ejecutaban los amantes su danza ritual en honor de la manía. Libaban u ondulaban los pliegues en suave desliz cuando la frenética Olimpia evocaba a los sátiros o asimilaba el talante bestial. Él, a distancia, la acechaba con franca lujuria y ella se retorció para avivar su lascivia. Entre mascaradas e involuciones, agradaba la ejecutante al dios transmutando en grulla aquí, en sierpe allá, en leopardo o en sacerdotisa, hasta desencadenar la locura.

Así la cautivó el del suave vellocino, con periodos de frenesí y purificación, durante varias noches con sus días en el tálamo nupcial con la certeza de que era el dios, adueñado de sus rasgos, el que engendraba al de feliz fortuna. En su lecho ardían las pasiones con los humores e iba y venía un hombre-culebra-dragón que aparecía/desaparecía al ritmo de su lujuria. El ofidio se entusiasmaba; acechaba o la desafiaba erguido con miembro olímpico, relámpago escarlata, y ella lo abrazaba presa de arrobamiento. Se deslizaban los dos, se estrechaban o apartaban dejando su estela de chispas al pie del altar. Enardecida, ella lo honraba con agregadas caricias. Transitaba por la geografía de su piel y tributaba su miembro enhiesto con el contoneo de las bacantes. Miembro sierpe, culebra y fumarola resplandeciente, lo veía la sibila y se enardecía; lo sentía y se abrasaba. Delirio pleno, fuego frente a fuego, hasta el rincón de la sombra se iluminaba cuando se encontraban los dos. Ella lo atraía y él jadeaba al acecho. Lagarto alado, se empinaba como si custodiara su caverna sagrada; cabalgaba por el recinto afilando su gesto ofídico y la seducía como seduce la lumbre a la hoguera.

Otra vez se arrastraban con el corazón tembloroso y se enroscaban concelebrando al dios en estrepitoso apretón conyugal. Quedaban exhaustos entre gemidos febriles, la eyaculación superior y el espasmo abrasador de la sibila. Distendidos como la vid, se entregaban al sueño hasta que Dionisio mitigara su embriaguez y ella reinara de nuevo en su región sibilina.

Intimidado por tan extrañas apariciones, Filipo amortiguó su deseo marital y prefirió no reposar más con ella ni estar a su lado durante el culto a la noche, no fuera ser víctima de encantamientos o del maleficio que solía recaer en quienes dormían con bacantes que se ayuntaban con dioses.

El rito amoroso de Olimpia rebasaba lo permisible en los usos místicos y espantaba con sus serpientes del diario o con el dragón eventual. Todo en nombre del dios y avalado por los designios, se enroscaban las víboras en las ramas, en las columnas y en las coronas y ella se solazaba buscando sus roces o bramaba hasta que se mitigaran sus ansias y retornara el sosiego.

Así, en medio de tormentosas ensoñaciones paternas, nació Alejandro durante un terremoto, con estruendo de rayos y viento, como si el universo sufriera el alumbramiento. Rodó la criatura hasta el suelo por el pujido de Olimpia mientras Nectanebo corroboraba la situación de los astros.

Esto ocurrió en el mes de hecatombeón, al que los macedonios llamaban *loon*, el día sexto, mientras se incendiaba el templo de Diana Efesina. Coincidencia que, según Plutarco, diera ocasión a Hegesias el Magnesio de asegurar que cómo no iba a quemarse su templo, si Diana lo había abandonado por asistir al nacimiento del macedonio.

En Éfeso, los magos tuvieron por fatal agüero la destrucción del santuario. Que una gran desventura se tendía sobre el Asia, clamaban a voces y se lastimaban los rostros o rasgaban sus vestiduras en señal de infortunio. En cuanto a Filipo, recibió la noticia al tomar Potidea al mismo tiempo que Parmenión, célebre vencedor olímpico, triunfaba sobre los ilirios después de una cerrada batalla. Los adivinos acrecentaron su júbilo al manifestarle que aquel niño, nacido entre tres victorias, sería un conquistador de fuego. ♦

Ramón Gómez de la Serna, biógrafo

a Marina y Luis Ignacio Helguera

He preferido siempre en las biografías, dejándome guiar por esa libertad de intención, a los seres singulares, a los originales, a los que están nimbados por el desinterés, por la bohemia, por la pureza incomprensible, por la conducta llena de fidelidad, por la simpatía que emanan al haberse atrevido a ser los seres pintorescos y transeúntes de una época, dando romanticismo, novelaría, galantería y gracia a sus calles.¹

Los libros de Ramón Gómez de la Serna (Madrid, 1888-Buenos Aires, 1963) parecen, ante todo, volúmenes para ojear. Muchos llevan fotos e ilustraciones sobre lo que se habla o sobre cualquier otra cosa, pero también, y antes que nada, transmiten imágenes fuera de serie a través de la escritura.

Gómez de la Serna, ese creador de una corriente, de un *ismo* literario sin seguidores o, como en el caso de Borges, continuado por apenas unos cuantos que más bien lo imitan, agregaba a la anterior otra definición del género:

...pues creo que en la biografía hay que aislar y dar valor de momento sólo a algunas cosas marcándolas con un claroscuro violento.

Sí; en la biografía hay que dar saltos y cometer quizá anacronismos debiendo abundar en ella lo vivaz en vez de dar a la evocación un aspecto de hoja oficial de servicios y de crónica sobre el muerto. Esa graduación numérica a que se somete la vida de un hombre de talento, lo disuelve y lo diluye en un expediente. Por el contrario, si sólo se logra conseguir un minuto de su vida, que esté conseguido en su independencia del tiempo que ha corrido y del espacio, y que ese minuto tenga su desplante y su algo de cosa improvisada.²

El creador de las greguerías y de multitud de libros de todos los géneros —géneros propios y adoptados— pareciera condensar en este breve párrafo todo lo presente pero también lo ausente en sus escritos biográficos, que son casi siempre leve o descaradamente autobiográficos, como ya apuntó al-

guna vez Eugenio D'Ors.³ Por su parte, Gonzalo Torrente Ballester coincide con Francisco Umbral —quien partiera de las palabras de Ors— en que

Gómez de la Serna, biógrafo famoso y autobiógrafo, no acertó al cultivar esta clase de géneros. La razón es la misma de su error al acercarse a la novela: no contar con el destino. No contar con él como ingrediente capital de cualquier vida humana, y por ende, de cualquier personaje literario [...] No llegó a comprender que el hombre, que no es un objeto, jamás puede llegar a ser cosa, y, por tanto, sujeto de un proceso de greguerización. Ahora bien, lo que Ramón hace en sus biografías (o en sus novelas), es greguerizar a un hombre o a una imagen humana.⁴

Lo curioso es que justamente en ese leve toque de vida, o más bien, *de vista* propia introducido en las vidas ajenas, es donde se descubre la originalidad y, esencialmente, la mayor o menor pasión que el mismo Gómez de la Serna puso en cada uno de sus retratos. La presunta greguerización mencionada por Torrente Ballester resulta más bien la aplicación de una ironía singular. Y es este enfoque distorsionado —por llamar de alguna forma lo indefinible, eso que cargan también como sello personal las obras del Greco y de Jaques Tati— lo que ayuda ver bien, al hacerlo de una manera enrevesada, todos aquellos detalles perdidos casi siempre en las biografías *en forma*. A fin de cuenta, ¿qué tan artística pudo haber sido una vida y, sobre todo, qué tan objetivo podría ser el enfoque de otro ser humano al recon-tarla?

Malo, aunque esto no sea regla estricta, que Gómez de la Serna inicie el cuadro o boceto biográfico con un “fulanito de tal nació en 19... y ha sido Premio Nacional de...” Esto nos da ya mala espina respecto del gusto que el autor sintió al trazarlo. Maravilloso que sea con:

Su risa era la auténtica risa siniestra. Daba pánico haberla

¹ Ramón Gómez de la Serna, *Retratos completos*, Madrid, Aguilar, 1961. p. 258.

² “El conde Villiers de L'Isle Adam”, *Ibid.*, p. 131.

³ Citado por Francisco Umbral en *Ramón y las vanguardias*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978. p. 85.

⁴ Gonzalo Torrente Ballester, “Prólogo” en *Ibid.*, p. 23.

provocado, aun cuando fuese para bien y representase algo así como un aplauso y una hilaridad de sus multitudes interiores, las multitudes que llenaban su alma.

que le dedicó a Diego Rivera, el *maldito*. Creo que uno de los puntos clave para entender, no sólo en este campo sino en general en otros libros de Gómez de la Serna, la inclinación a perder tensión en algunos textos largos o en las existencias que debió tratar por importancia cultural o compromiso, está en que en realidad esas vidas o contenidos narrativos no le atraían lo suficiente como temas literarios. Podían ser muy valiosas e incluso haberle servido para medrar dentro del ámbito de la política cultural, pero el autor —que acostumbraba escribir seis u ocho cosas a la vez, con las hojas clavadas en distintas tablas de su escritorio, y al que no interesaba en absoluto autopromoverse a través de las letras— se aburría al desarrollarlas por escrito. El verdadero interés al abordar, al analizar una existencia pareció fincarse más bien en la mayor o menor virtud —lúdica, crítica, paródica, pero no moral— de los personajes biografiados. Ramón, uno de los más diferenciados *ramones* de la literatura española del primer cuarto del siglo XX según Alfonso Reyes,⁵ prefirió acercarse a fondo, como él mismo lo indica en la mencionada cita, a los seres singulares y, dentro de este grupo, a los de corte más bien romántico. Si no siempre los más extravagantes fueron los que mejor se le dieron, el caso extremo de esta clase fue el oscuro, contrahecho fabricante de cuadros que en la versión de Gómez de la Serna se convertiría, allí sí, en un auténtico personaje de cuadro: Toulouse-Lautrec.⁶ Sobre él escribió el madrileño:

el grotesco que adquiere Lautrec, enano, y loco más tarde, es el grotesco del genio. Nos explicamos así más y mejor su locura y esa muerte temprana en el castillo de Albi. ¿No moriría envenenándose?

Si algo criticó Gómez de la Serna en otros biógrafos es la tendencia a omitir datos, características personales o circunstancias de cualquier tipo a causa de falsos pudores. En pocas palabras, la autocensura por supuesto buen gusto o cobardía. Lo que él se exigió como narrador de vidas fue ante todo la verdad, la exactitud en la descripción de cada existencia sin importar —o justo porque todo importa— lo que ésta hubiera dejado como una estela por detrás. Pero esencialmente, y esto se nota enseguida en su biografía de Oscar Wilde, lo que persiguió todo el tiempo —aunque no siempre lo consiguiera— fue dar no sólo con la frase ingeniosa y hueca, sino con la pepita de oro del lenguaje que,

más allá del simple juego de sentidos, atinara al hombre en su punto vital. La frase, la palabra, el sonido, incluso el crujido que encerró el alma del personaje, ese fue el paisaje a que apuntó la mirada de Gómez de la Serna. En este sentido, la línea sin par —o *greguerizada*, según Torrente— pretendía ayudar al descubrimiento de la regla de oro de la existencia, que está siempre mucho más allá de lo asentado por la visión oficial. Finalmente, como Wilde, Gómez de la Serna —esa suerte de dandi *sui generis*, hecho que lo hace dos veces *raro* (pensemos en el término aplicado a sí mismo y en la cercanía del madrileño, como biógrafo, a Rubén Darío)— presumirá todo el tiempo su talento.

La mayor o menor tensión de su literatura se identifica muchas veces con el estado de su ánimo y de su existencia, llena de inseguridades y altibajos, desbordante en pasiones poco ortodoxas. Esa característica de escritor *distinto*, de auténtico *extraño* en la literatura hispanoamericana, tan bien descrita por el mexicano Francisco A. de Icaza, como productor de *cosas* y no de narrativa o poesía en forma, la notaremos básicamente en las biografías breves, retratos por escrito o, más bien, bocetos. En este campo es donde ese minuto tiene su desplante y su “algo de cosa improvisada”. Allí es donde el autor recupera la chispa única que producirá la greguería; donde, más allá de los hechos de la vida y de las letras, sus *cosas* se transformen en esencias puras, en trazos concebidos muchas veces dentro de un “claroscuro violento”. Gómez de la Serna, en esos brevísimos “minutos” que se reducen más bien a instantes, a chispas del tiempo, es donde pellizca la existencia humana y renueva, al sobrepasarla, la literatura biográfica vista como un ejercicio dentro de un código único. Único no por valioso sino por convencional. De todas maneras, su *alter ego* como reseñador de vidas fue siempre el informador acucioso, el escritor profesional que sabía complementar los trazos de estilo con datos, y que en el caso de los personajes de vida plana, aunque llamativa por algún costado, no se limitó a reproducir lo recabado en los libros de consulta, pues también era capaz de obtener de quién sabe dónde los detalles más ocultos y a veces inusitados que permitieran colorear al ilustre busto.

Demostrando que la literatura, la mejor creación está no sólo cerca de la vida sino dentro, a un lado, detrás de ésta, Gómez de la Serna transmitió en no pocas ocasiones los más clarificadores detalles biográficos por medio de anécdotas compartidas entre él y sus personajes amigos o conocidos. Por esto muchas veces resultan más jugosos e interesantes los retratos de individuos que al lado del autor condensaron las características de toda una época o corriente, como el olvidado traductor y editor Luis Ruiz Contreras o Eugenio Noel —poeta extraído por la vida de alguna novela de Dostoievsky, con una existencia tan extremadamente trágica que rayaba en el humor involuntario—, que las de grandes personalidades de las artes o las letras cuyas existencias fueron casi perfectas, pero mortalmente aburridas.

Dentro del retrato biográfico —que, repito, en el caso de

⁵ Véase: Alfonso Reyes “El ramonismo en la actual literatura española”. *Obras completas*, IV, México, FCE, 1956, así como: Alfonso Reyes, *Tertulia de Madrid*, Buenos Aires, Espasa-Calpe (Austral, 1949. pp. 95-106.)

⁶ ¿En modelo de Cezanne o Gutiérrez Solana? Véase el *Portrait d' Achille Empereire*, del primero y, ante todo, *El visitante del museo* y *El espejo de la muerte*, curiosos bodegones con muñecos y calaveras de José Gutiérrez Solana, autor además del retrato de los contertulios de Pombo.

Gómez de la Serna arrastra siempre algo propio del autor—se manifiesta un flujo rítmico difícil de concebir en sus bosquejos. Uno de los apuntes donde mejor se descubre este gusto por el recorrido moroso dentro de una existencia es el pasaje-paisaje inicial de “*Ruskin el apasionado*”, de su libro *Efigies*, donde el autor hace una detallada descripción—hoy diríamos: un largo plano-secuencia— de la campaña inglesa para concluir el recorrido, eminentemente visual, en la siguiente inscripción muy a lo Charles Lamb puesta sobre una tablilla:

JOHN RUSKIN

N. 8 de febrero 1819

M. 20 de enero 1900

A partir de ese momento, Gómez de la Serna echaría a andar, desde la infancia más remota, la biografía de este enamorado de Turner y el prerrafaelismo.

Una de las grandes virtudes de Gómez de la Serna como narrador de vidas es que dejó que los personajes abordados en buena medida se autorretrataran. Cuando Echegaray aparece en sus páginas cae un ladrillo cultural sobre el lector. La imagen de Macedonio Fernández, al contrario, fluye, se desliza sobre las páginas como sin dejarse sentir gracias a la fascinación que su vida y obra provocaron en Gómez de la Serna. Esto sucede también con otro olvidado, Adriano del Valle; con Kafka, Jardiel Poncela o Ilya Ehrenburg, pues es en este espacio recreado por Ramón donde la vida desnuda, y no la fama impuesta o acumulada por factores poco fiables, se muestra de frente. En este sentido, el español, el madrileño, como un autor que pareciera recuperar la inocencia—sin caer en la ingenuidad—, después de acabada cada inmersión biográfica se dejará penetrar por el carácter, el cuerpo y el espíritu enteros de cada nuevo ser proclive al mimetismo. Gómez de la Serna se dejó seducir por una suerte de vampirismo similar al experimentado por los personajes de Henry James. Y en no pocos casos, el personaje tratado fue la vía perfecta para descubrir al lector los pliegues ocultos del contexto circundante. En particular, las características topográficas y ambientales de ciudades como Madrid o París, conocidas con precisión y gusto de relojero por el autor.

Si en este momento se me ocurriera bocetar una antología de retratos de Gómez de la Serna—proyecto imposible, pues Ramón, autor y víctima de su propia estirpe de *raros*, padece en su obra el síndrome de las superregalías—, ésta tendría que agrupar una apretada selección del trabajo desarrollado por el madrileño a lo largo de muchos años. También lustros enteros de historia literaria, artística y social, con el agregado de alguna *vida de santo*, se entremezclarían en este volumen. Sobre el peso cultural—o de culto—de los biografiados yo hubiera preferido elegir el de las letras. Por eso figuraría en el índice Manuel y no Antonio Machado. Me hubiera inclinado también por la originalidad de los enfoques y la magia de las frases que nos descubren nue-

vos perfiles y claroscuros en las figuras. Asimismo, por contar con multitud de acercamientos breves y redondos de Gómez de la Serna no hubiera incluido en este libro imposible las biografías de altos vuelos—Quevedo, Poe, Wilde, Nerval, Valle-Inclán, Gutiérrez Solana, etc.—, ya que sería una pena fragmentar libros que alcanzan muchas veces la dimensión del fresco biográfico. Me hubiera limitado a hacer esto último con algunos textos de menor aliento pero que encierran, o más bien desencierran con encanto—como en los casos de la infancia de Ruskin o la adolescencia de Juan Ramón— etapas completas y fundamentales de unas vidas. No hubiera pretendido que ésta fuera una galería de autores famosos sino una de excelentes retratos de firma, de esos *ramonismos* que partiendo del apunte alcanzan sin exceder la proporción del caballete. Y es que la firma de Gómez de la Serna estuvo siempre bien delineada en estas miniaturas maestras por intermedio de unas letras, palabras y frases que salidas del ingenio de madrileño parecían seguir un orden enloquecido, absurdo por libre pero justo en el trazo y efectivo en la imagen.

Y bueno, de haberse llevado a cabo el proyecto, hubiera podido concluir el prólogo de esta exhibición imaginaria de apuntes sueltos y retratos siempre apasionados con un cuadro biográfico del autor, puntual y objetivo aunque seco como una ficha de diccionario. Pero hubiera sido una suerte de traición tanto al libro como al madrileño. Por lo mismo hubiera preferido que fuera una cita del propio Ramón Gómez de la Serna, creador, repito, del más original de los *ismos*, la que diera paso a esta galería de vidas recreadas por una personalidad sin igual.

La antología de retratos, además, hubiera estado incompleta de no incluir como culminación el del propio Gómez de la Serna por Gómez de la Serna. Ramón se bocetó con un desparpajo y encanto propio de Laurence Sterne o James Ensor, se vio con la misma pasión puesta en aquellos otros seres singulares, no exentos de desventuras, cuya mayor extravagancia radicó en no ocultar jamás lo que fueron. Habría que señalar que el “Autorretrato”⁷ del responsable de *Automoribundia*, *El circo*, *El hombre perdido* y *Caprichos* que hubiera figurado en el libro, aparte de ser uno de los mejores escritos suyos en cuanto a calidez humana, ingenio y efectividad literaria, contiene la más honesta declaración de principios de un escritor. Gómez de la Serna se propuso desde sus inicios ser quien quería ser. No claudicó ni en los momentos más oscuros de su exilio.

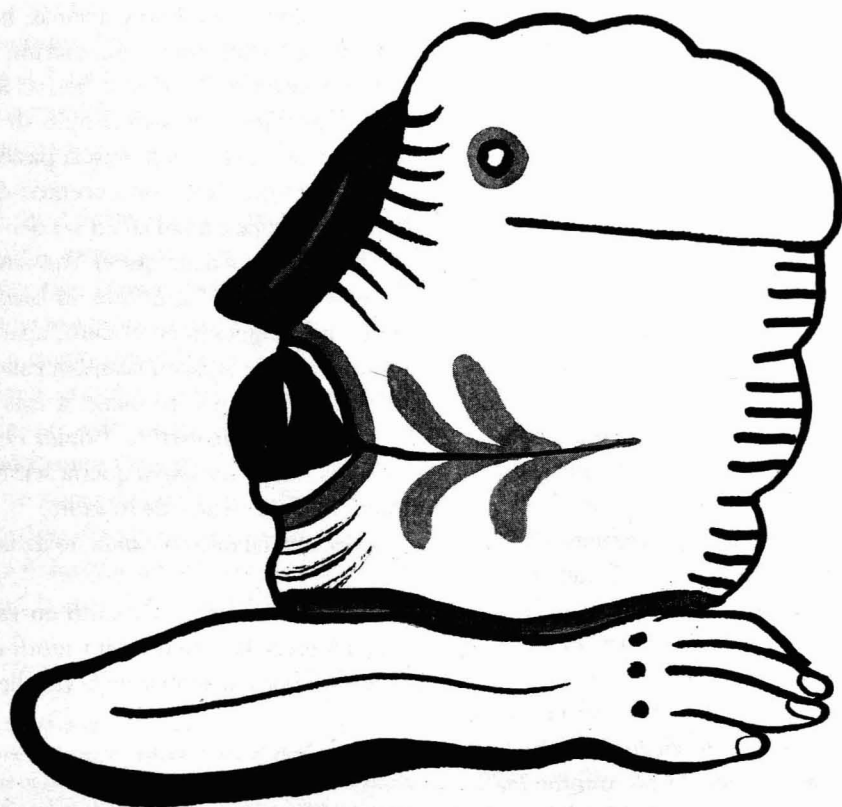
Ya decía el famoso comandante de la Cripta de Pombo:

Uno va muriendo y viviendo en estas biografías, pero bien merece la pena de vivir y morir en este esfuerzo, si se hace un poco de justicia en la vida llena de injusticias. ♦

⁷ Extraído de *Biografías completas*, Aguilar, 1959.

Nombre propio

No conozco la nieve. La adivino, súbita, pensamiento que asoma cuando menos se piensa. Tampoco sé si la nieve llega, si cada quien camina sin remedio hacia la nieve. Y es, en cada paso, la bota de Amudsen tenaz, el lamento de Colmillo blanco, la manzana letal en los labios de una muchacha. Sobre la nieve se ha dicho casi todo. Como se ha dicho tanto sobre las cosas que pertenecen al silencio. Quizá existe para mí una patria en la nieve que no conozco, un oratorio que me ha sido reservado por un dios pagano, una península de alegría redentora. Algo sé, sin embargo, de su acento forastero, de la manera con que se posa sobre tu hombro como una mano que llega de lejos y te conoce —ella sí— de siempre. No hay entonces más causa que la suya, mejor teoría que su milagro. Y te quitas la camisa para mezclarte con su abrazo de nieve que te quema blandamente, seguro ya de nunca saberla mejor que en ese instante. ♦



Lo continuo y lo discontinuo.

La UNAM en el 68

En alguna de sus ingeniosas y siempre agudas disgresiones en favor de la perspectiva del “tiempo largo” en el estudio de la historia, Braudel llama la atención acerca de la carga de significaciones y de relaciones que un “acontecimiento” puede encerrar; es por ello —afirma el célebre historiador francés— que “(un acontecimiento) se anexiona un tiempo muy superior a su propia duración”.¹ Esta consideración se antoja a propósito como para abordar, veinticinco años más tarde, el tema del 68.

Miles de páginas han inspirado los sucesos que tuvieron lugar entonces, no sólo en el ámbito del conjunto de las ciencias sociales sino en el de las artes. Una cantidad, difícil de determinar, de notas periodísticas y alrededor de cuarenta novelas publicadas a la fecha —algunas con varias ediciones— constituyen indicadores que dan testimonio del impacto que esta singular fecha ha tenido y continúa teniendo en el ánimo, el interés y la creatividad de los contemporáneos.

Señalar que esta atracción generalizada por el tema se refracta en una amplia gama de posiciones e interpretaciones, viene a ser una obviedad. Sin embargo, la inmensa mayoría —no por decir todos— de estos trabajos dan por sentado que ese “acontecimiento” establece un corte cronológico: hay un antes y un después de 68.

No pretendo detenerme en aspectos teóricos al respecto sino resaltar que la manera común en la que nuestro asunto ha sido abordado ha implicado una abstracción del proceso histórico. Desde luego comparto la tesis de que 68 es un momento crucial, una coyuntura en múltiples sentidos, pero aun en ese caso sigue haciendo falta una dimensión diacrónica, un tratamiento que vaya más allá del carácter necesariamente sincrónico que tiene todo “acontecimiento”, todo “momento” como tal, para que cobre una verdadera dimensión histórica.

Lo anterior supone, en primer término, el reconocimiento de que las muchas variables que concurren y que configuran el suceso presentan pesos históricos diferenciados: distintos ritmos y alcances y formas específicas de articulación de los hechos, vienen a constituir una compleja red en donde el tiempo corto resulta algo en exceso ambiguo si no es que ficticio.

Un replanteamiento de esta naturaleza suele incidir en la interpretación. Un buen ejemplo de esto nos lo brinda un interesante artículo publicado en fecha reciente por Luis González de Alba, destacado protagonista del 68, en donde explica la insurgencia estudiantil de hace veinticinco años como el producto de un largo proceso de intolerancia ética y de manipulación de las conciencias que se verificó en México desde el triunfo de la Revolución. “El motor que sacó de su comodidad a los (estudiantes) privilegiados —es una cita textual del mencionado artículo— no fue la indignación por una situación política que sólo unos cuantos, en los grupos de izquierda, consideraban intolerable. Fue el desafío contra normas sociales que no estaban siquiera implícitamente señaladas en nuestras demandas.”²

¹ Braudel, Fernand, *La historia y las ciencias sociales*, Trad. J. Gómez Mendoza, España, Alianza Editorial, 1984, p. 65.

² González de Alba, Luis, “1968: la fiesta y la tragedia”, en *Nexos* año 16, vol. XVI, núm. 189, México, septiembre 1993, pp. 24-30.

Semejante interpretación, al margen de que pueda o no ser convalidada, sólo se hace posible tomando distancia en el tiempo tanto para atrás como para adelante.

Se trata, en una palabra, de historizar el suceso.

En lo que se refiere a la historia de las instituciones, en particular las educativas, esta perspectiva permite superar el uso de lugares comunes y de simplificaciones. ¿Qué tanto hay de continuo y discontinuo en la trayectoria de la Universidad en función del 68? Vale decir, para empezar, que todos los contemporáneos que reconocieron en el nacimiento estudiantil el origen y el anuncio de transformaciones institucionales profundas, se equivocaron. "El papel de detonante jugado por el movimiento estudiantil —cito un texto de Ernest Mandel redactado en julio de 1968— es el producto directo de la incapacidad del neocapitalismo para satisfacer a cualquier nivel las necesidades de la masa de jóvenes atraídos hacia la universidad (...) Esa incapacidad se manifiesta al nivel de la infraestructura material, al nivel de la estructura autoritaria de la universidad, al nivel de contenido de la enseñanza universitaria, al nivel de orientación de salidas para los universitarios que interrumpen los estudios."³

El sistema asimiló y conjuró la efervescencia —represión policiaca de por medio— sin modificaciones sustanciales. Muy significativas resultan a este respecto las declaraciones hechas hace apenas tres años por Daniel Cohn-Bendit, el líder estudiantil por antonomasia en el 68: "(la rebelión antiautoritaria partió) de la ilusión democrática de una parte de la juventud y de una fraseología revolucionaria de otro siglo; esa contradicción se derrumbó en los años setentas (...) Tuvieron que desestructurar nuestro discurso revolucionario y reestructurar un discurso democrático".⁴

Veamos el caso de México y en especial el de la Universidad Nacional. Aquí, de la misma manera que ocurrió en otros lugares del mundo, la agitación tuvo como núcleo a los centros de educación superior más importantes; aquí, como en la Sorbona, Nanterre, la Libre de Berlín, la de Roma, Columbia, etc., el desempeño normal de las instituciones se vio seriamente afectado y estuvieron acosados por la violencia oficial; aquí, de forma semejante al resto de los casos, se formularon programas para reorientar la función social de la universidad y no cabe duda de que muchas otras coincidencias existen en un fenómeno que bien puede calificarse de internacional.

Pero lo que yo sostengo es que, en el plano de lo institucional, la universidad mexicana registraba un carácter y una función que la diferenciaba de sus homólogos de primer mundo y que el movimiento estudiantil, a pesar de tener como sede el campus, apenas y tocó sus fundamentos estructurales.

Aquí cabría preguntarse cuál era la función, desde el punto de vista integral, que cumplía la Universidad en su entorno propio. Yo diría, de manera sumaria, que la UNAM respondía a un objetivo académico ya político y que este segundo determinaba al primero.

Tales objetivos y, por ende, el carácter estructural de la universidad, se configuraron a raíz de la Segunda Guerra Mundial como respuesta a planteamientos concretos en el proceso de acumulación de capital.

A la necesidad de apoyar, a partir de su especificidad, el esquema de desarrollo que se adoptó en el país en la coyuntura económica abierta por las acciones bélicas, se sumó la ventaja de reforzar la presencia de un Estado benefactor y corporativo.

De esta manera, a la Universidad se le otorgó un estatus especial, constituyéndola en una instancia que de forma automática se significó como una oferta en favor de la prosperidad y la movilidad social. En efecto, los años que siguieron a la guerra, fueron años de bonanza en donde se verificó una correspondencia entre el impulso a la institución educativa, un auge expansivo del mercado de trabajo y la imagen de un Estado populista que garantizaba el acceso a la educación superior de manera virtualmente gratuita. Es el tiempo en el que se edificó la Ciudad Universitaria, monumental obra que François Fourquet y Lion Muraval identificarían como uno de los equipamientos del poder.⁵

³ Mandel, Ernest, et al, *París, Mayo 1968*, "La prerrevolución francesa", Trad., J. J. Sebreli, Argentina, Tiempo Contemporáneo, 1969, pp. 133-134.

⁴ Mergier, Anne Marie, "Entrevista con Daniel Cohn-Bendit", en *Proceso*, núm. 699, México, 26 de marzo 1990, p. 22.

⁵ Fourquet, François y Lion Muraval, *Los equipamientos del poder*, "Ciudades, Territorios y equipamientos colectivos", Trad., A. Azpunberg, España, Gustavo Gili, 1978, 188 p.

En este periodo, la población preponderante dejó de ser rural; el PIB por habitante se duplicó entre 1945 y 1960 y la distribución de la PEA se invirtió en favor del sector terciario. Otra más de las oportunidades en las que México se ha modernizado.

A mediados de los sesentas, esta correspondencia mostró evidencias de agotamiento. En el orden de lo interno, la UNAM, estaba procurando repulsar dos tendencias que, fruto de la forma concreta en que se perfilaba, presionaban en detrimento de su desempeño académico: la insuficiencia —crónica— presupuestal y la masificación.

En la primera mitad de la década, el rector Ignacio Chávez intentó corregir el desequilibrio entre el fondo y la forma del desarrollo institucional pero las inercias prevalecieron y el rector fue depuesto con violencia en medio de una movilización estudiantil en los primeros meses de 1966, la que, a mi juicio, afectó en mayor profundidad la vida institucional que la ocurrida dos años más tarde.

Las tendencias dominantes, apuntaladas desde los cuarenta, se consolidaron y el modelo de Universidad adquirió rasgos distintivos y perennes: educación de masas, con fuerte sesgo populista, gratuita e insolvente en lo pecuniario, estructurada en lo académico con una tajante fragmentación en sus saberes y enseñanzas y con un grado considerable de permisividad ante las demandas estudiantiles.

La presión estudiantil, adoleciendo siempre de un carácter inmedatista y carente de una organización estable, similar, por ejemplo, a la SDS (Asociación de Estudiantes Socialistas) de Alemania Federal, logró detener el proyecto de Chávez y consiguieron que el rector entrante, flexibilizara los criterios, en particular en lo tocante a los filtros de selección por los que venía pugnando Chávez desde 1962.⁶

Habiéndose conjurado el movimiento del 68, el que por cierto nunca presentó demandas universitarias, merced a una represión que lindó en el genocidio, Barros Sierra sufrió las consecuencias de haber asumido una postura coherente con sus propios principios éticos y políticos, y el gobierno clausuró la posibilidad de su reelección —tal era la voluntad de los universitarios— al dejar caer sobre su responsabilidad distintas amenazas en contra de la Casa de Estudios.

Diversos acomodos sobrevinieron al 68, en parte por influencia de estos acontecimientos y en parte —mayor, creo yo— para ajustarse a circunstancias siempre cambiantes. Acaso el más importante de ellos haya sido el proceso de descentralización del que, sabemos, se contaba con una resolución adoptada con anterioridad, aunque sin precisas modalidades: los CCH y después las ENEP, la UAM, el Colegio de Bachilleres, el SUA, el fortalecimiento de la ANUIES, como interlocutor del gobierno y la asignación de mayores recursos a las universidades de provincia, son elementos constitutivos de una política de descentralización que le restó peso relativo a la UNAM y diversificó la oferta.

Se puede afirmar, asimismo, que el 68, y en concreto la defensa que hizo Barros Sierra de la autonomía universitaria dio oportunidad para que el Estado precisara, de facto, los límites de ese concepto.

Por lo demás, el modelo de Universidad, heredado de la posguerra, con su carga de significaciones sociales, políticas y cada vez, en menor medida, económicas, conserva hasta la fecha su propio impulso, y está por verse si cuenta con suficiente capacidad de acomodo para las realidades que presenta el México de hoy, en donde se ha verificado un desplazamiento de su rol estratégico. ♦

⁶ Estos aspectos están tratados con amplitud en Domínguez, Raúl, *El proyecto universitario del rector Barros Sierra*, México, UNAM, 1986, 149 pp. Domínguez, Raúl y Ramírez, Celia, *El rector Ignacio Chávez, "La Universidad Nacional entre la utopía y la realidad"*, México, UNAM, 1993, 128 pp.

Dos intentos de suicidio

Dos piezas en un acto

CORAZÓN DEMEDIADO.

GENTE: ANTONIO y JULIA

TIEMPO: Hoy. Noche.

LUGAR: *La pequeña antecámara de un cuarto de recuperación en un sanatorio caro. La puerta de la derecha da a un pasillo de entrada; la de la izquierda al cuarto mismo. Un terno, un revistero con revistas, ceniceros, extensión telefónica. Una o dos pequeñas reproducciones anodinas sobre las paredes.*

Cuando la puerta de la izquierda está abierta podemos ver parte del pie de una cama reclinable y algún otro mueble para las visitas.

Al comenzar la obra, ANTONIO está cerrando la puerta de entrada con enorme cuidado. Mira la del cuarto, que está entreabierta. Deja sobre un mueble el impermeable que trae en las manos. Se frota los ojos. Resulta evidente el cansancio emotivo que le han dejado las últimas horas.

Vacila entre sentarse o volver a salir al pasillo. Finalmente se dirige al cuarto que está a una media luz de reposo nocturno. A través de la puerta lo vemos aproximarse a la cama y mirar a la persona que ahí yace.

Una pausa.

Vemos moverse el picaporte de la puerta que da al pasillo con cuidado y con el mismo cuidado abrirse la puerta y asomar la cabeza de JULIA. Está perfectamente arreglada; pero en sus ojos hay angustia. Desde donde está no puede ver a ANTONIO, por tanto se anima a entrar. Cierra tras sí la puerta con el mismo cuidado con que la abrió. Trae impermeable y un paraguas goteante.

ANTONIO siente su entrada y se asoma sin salir del cuarto. Se miran. Él oculta una reacción de enfado y vuelve a mirar a quien está en la cama, ganando tiempo.

JULIA respira con profundidad para eliminar un poco de la tensión que tiene y busca un rincón donde dejar el paraguas. Comienza a desabotonarse el impermeable.

ANTONIO, tenso, decide salir al encuentro de JULIA. Cierra con cuidado la puerta de comunicación con el cuarto.

JULIA: ¿Cómo está?

ANTONIO (*Después de buscarse en los bolsillos encuentra finalmente los cigarrillos y el encendedor*): ¿Para qué viniste? Te dije que no vinieras.

JULIA: ¿Intentaste llamarme?

ANTONIO: Todavía no; mi suegra se acaba de ir. ¿No la viste? vino con Esteban.

JULIA: No. Sí; sí los vi; pero ellos a mí no... creo. ¿Habría importado?

ANTONIO (*Sin ganas de discutir*): No sé (*Pausa*). Yo qué sé.

JULIA: Dolores está bien, entonces. Dame un cigarro. No; no quiero de los tuyos; creo que yo traigo. (*Los busca en su bolso de mano*). ¿Está bien?

ANTONIO: Está bien. Va a estar bien. Le hicieron un lavado. Parece ser que mi suegra llegó justo a tiempo.

JULIA: ¿Está dormida?

ANTONIO: Ahora está dormida.

Haciendo tiempo deliberadamente, JULIA saca un cigarrillo como si seleccionara el que mejor le conviene fumarse en este momento. ANTONIO la espera con el encendedor en la mano.

JULIA (*Se lleva el cigarrillo a la boca; pero antes de encender, dice*): ¿Leíste la carta?

ANTONIO: No.

JULIA: ¿Por qué?

ANTONIO: No sé. Estuve a punto de romperla hace un momento.

JULIA (*Enciende finalmente*): ¿Y qué caso tendría? De todas maneras te vas a enterar del contenido, porque ella te lo va a decir.

ANTONIO: Sí. (*Pausa*). En fin, tal vez sea mejor esperar a que ella me lo diga.

JULIA: ¿Y que te tomen desprevenido sus argumentos?

ANTONIO (*Atormentado, se pasa una mano por el pelo*): Yo no creo que en esa carta me dé ningunos argumentos de

nada. (*Vacila antes de decir lo siguiente.*) Se limitará a decir que prefiere quitarse de enmedio y dejarnos así el campo libre a ti y a mí. ¿Qué otra cosa?

JULIA (*Pequeña risa tensa*): Si te escuchara, volvería a intentar el suicidio.

ANTONIO (*Molesto*): ¿Por qué?

JULIA: ¡Qué ingenuo eres!

ANTONIO: ¿Por qué?

JULIA: El único propósito de Dolores al decidirse por el intento de suicidio fue el de hacerte leer una carta póstuma. Si llega a enterarse que estuviste a punto de romperla sin enterarte del contenido, se muere. O te mata a ti. Yo te mataría.

ANTONIO: ¿Sí?

JULIA (*Lo mira*): No. Porque en primer lugar yo no soy de las que recurren al intento de suicidio como forma de presión.

ANTONIO (*Después de mirarla un momento*): ¿Por qué estás tan enojada? Si quieres enterarte del contenido de la carta, ahí está, en la bolsa de mi impermeable.

JULIA: A mí me da lo mismo. (*Un silencio tenso.*)

ANTONIO: ¿Estoy entendiendo que piensas que Dolores no intentó quitarse la vida seriamente?

JULIA (*Un momento para pensar su respuesta*): ¿Tú qué crees?

ANTONIO: Para serte sincero, a mí no se me había ocurrido esa posibilidad.

JULIA: ¡Ay, Antonio, por favor, hay un porcentaje tan grande de intentos de suicidio que no son más que un chantaje! Es una forma desesperada de presión para obtener algo.

ANTONIO: Pues hay que estar muy desesperado para hacerlo.

JULIA: ¿Por el riesgo que se corre?

ANTONIO: Pues sí.

JULIA: Si hubieras interrogado debidamente a tu suegra, habrías averiguado que Dolores se aseguró muy bien de su visita esta tarde, antes de tomar los somníferos.

ANTONIO (*Después de una pausa*): No lo sé; me pareció entender que la visita de mi suegra esta tarde fue casual.

JULIA: Pudiera ser; pero no lo creo. (*Lo mira un momento.*) ¿Te estás sintiendo terriblemente culpable?

ANTONIO: ¿Tú no? (*JULIA, sin contestar, aparta la mirada.*) ¿Te habrías alegrado con su muerte?

JULIA (*Lo mira*): ¿Qué clase de pregunta es ésta, Antonio? ¿Eh?

ANTONIO: Quisiera saberlo. Nada más.

JULIA (*Después de pensarlo*): Dolores es mi amiga. Ha sido mi mejor amiga por muchos años. El cariño que nos tenemos; ¡pero eso tú lo sabes perfectamente, ¿qué te estoy diciendo?!

ANTONIO: ¿Y en ningún momento de nuestra relación te has sentido culpable, Julia? ¿Cómo le haces?

JULIA: Ahí está tu tema favorito otra vez. ¡Tienes una mente tan mórbida!

ANTONIO: Eso dices; pero ¿cómo le haces?

JULIA (*Enfadada*): No sé. No sé cómo le hago; pero me las

arreglo de alguna manera. (*Lo mira escrutadoramente un momento.*) ¿Por qué? ¿Qué es lo que te dice en la carta?

ANTONIO: Que no la he leído.

JULIA: ¿De veras?

ANTONIO: Inspecciónala, si quieres. Todavía está cerrada.

JULIA: ¿Entonces?

ANTONIO: ¿Qué? ¿De qué estás hablando?

JULIA (*Está a punto de contestar airadamente; pero se reprime. Suspira*): ¡Dios mío!

Quedan un momento en silencio, ensimismados.

JULIA, de pronto resuelta, toma el impermeable que se ha quitado al principio de la obra.

ANTONIO: ¿Ya te vas?

JULIA: Sí. (*Pero se queda con el impermeable en las manos, inmóvil.*) Antonio. (*Se detiene; tiene seca la boca.*)

ANTONIO: No te vayas, ven. (*Le tiende una mano.*)

JULIA (*Sin atender al gesto de ANTONIO*): Tú no querías que viniera. No debí venir.

ANTONIO: Ven acá. (*JULIA obedece con cierta renuencia.*) No hay que pelearnos.

JULIA: No.

ANTONIO: No quería que vinieras para no complicar más las cosas. No hubiéramos sabido cómo explicarle tu presencia a mi suegra y a mi cuñado.

JULIA: Soy amiga de Dolores, ¿no?

ANTONIO: ¿Y quién te dio aviso de lo sucedido?

JULIA: Tú. ¿Qué hubiera tenido de particular?

ANTONIO: Convinimos en no dar aviso a nadie; en mantener el asunto en un secreto absoluto... como es natural.

JULIA: Sí, sí; tienes razón; fue muy imprudente de mi parte haber venido. Pero es que pensé que no me ibas a llamar... y yo no hubiera podido pegar los ojos en toda la noche.

ANTONIO: Yo te iba a llamar.

Se abrazan. Se besan.

JULIA: De pronto me ha entrado un miedo horrible. (*Está a punto de decir "de perderte"; pero se reprime.*)

ANTONIO: ¿De qué?

JULIA: No sé. Todo esto. ¿Qué vamos a hacer tu y yo ahora? (*ANTONIO guarda silencio.*) ¿Lo ves?

ANTONIO: ¿Qué? (*JULIA no puede retener más tiempo el llanto.*) ¿Qué? ¿Qué tienes?

JULIA (*Haciendo infructuosos esfuerzos por reprimir el llanto*): Antonio, es que... ¡Por Dios, ¿no lo ves?!

ANTONIO (*Alarmado*): ¡Cálmate!

JULIA (*Logra finalmente reprimir el llanto*): ¿Tienes pañuelo?

ANTONIO (*Se busca*): Creo que sí. (*Lo encuentra; se lo da;* JULIA *se limpia.*) ¿Qué sucede?

JULIA: Va a ser... difícil... que tú y yo sigamos ahora. ¡Muy difícil!

ANTONIO (*La acaricia*): ¿Por qué?

JULIA: ¿Cómo por qué? Dolores acaba de dar con la mejor forma de intimidarnos.

ANTONIO: No. Simplemente habrá que tener más cuidado... en adelante.

JULIA: ¿Qué tanto? ¿Vernos con menos frecuencia? ¿Dejar de vernos? (ANTONIO *guarda silencio. Se aparta de ella.*) ¿Qué piensas decirle a Dolores? ¿Que se olvide de lo que le dijiste? (*Espera inútilmente la respuesta de ANTONIO.*) ¿Que lo has pensado mejor y has decidido conservar el matrimonio?... ¿eh?

ANTONIO (*Pálido, la enfrenta*): Julia, es que... nunca le dije nada a Dolores. *Nunca le dije nada. (La mira lastimosamente.)* ¡No pude...! No sé. (*Casi llora de autodesprecio. Separa la mirada. JULIA lo mira sin pestañear. Pausa. ANTONIO vuelve a mirarla.*) Cada vez que intenté abordar el asunto... ella... me miraba tan segura, tan confiada, que... no pude. No pude reunir el valor necesario para decírselo. (*Se pasa las manos por la cara.*) Por mí no lo sabe. Por mí no supo absolutamente nada. (*La mira de frente.*) Y a ti te mentí; te dije que ya se lo había dicho porque... me daba miedo perderte. (*Pequeña pausa.*) No pareces estar asombrada.

JULIA: No.

ANTONIO: Me desprecias.

JULIA (*Débilmente*): No.

ANTONIO: A mí, en este momento, me avergüenza mi propia debilidad.

JULIA: No es debilidad. (ANTONIO *la ve interrogativamente.*) No se lo dijiste, porque no quisiste decírselo.

ANTONIO: No, no sé a qué te refieres.

JULIA (*En un inútil esfuerzo por sofocar la indignación que la va invadiendo*): Lo único que no me explico es por qué me mentiste. Para qué. Si en ese momento, ¿cuándo fue?, ¿hace una semana?, me hubieras dicho que todavía amabas a Dolores y que no querías separarte de ella ...¡Por Dios! ¡esto no habría ocurrido!

ANTONIO: Baja la voz.

JULIA (*Avergonzada*): Sí. (*Una pausa.*) En ese momento, yo me habría retirado calladamente. ¿Quién piensas que soy? ¿Crees que no habría comprendido?, ¿Que no lo habría aceptado? ¿Te crees que a mí me gusta andar rompiendo matrimonios? ¡Por Dios...! ¿Qué pensaste?

ANTONIO (*Después de un momento*): Lo único que pensé es que no quería perderte.

JULIA (*Indignada*): ¿Qué no querías...?! (*Se reprime.*) Trata de explicarme eso, porque no lo entiendo.

ANTONIO: No; no lo entiendes. Sabía que no lo entenderías. Por eso mentí.

JULIA: ¿Y por qué decides tú por tu cuenta lo que voy a entender y no voy a entender?

ANTONIO (*Enojándose*): ¡Está bien! ¡A ver si lo entiendes! ¡Si yo te hubiera dicho simplemente que no quería separarme de Dolores, tú lo habrías tomado automáticamente como un rechazo a ti porque...

JULIA: ¡Un momento!

ANTONIO: ... dentro de tu cabeza, lo que no es blanco es negro!

JULIA: Espérate; dame la oportunidad de tratar de entenderte. (*Se miran con miradas intensas, exaltadas, casi amenazantes.*) ¿Lo que me estás queriendo decir es que lo que a ti te gustaría es que siguiéramos eternamente en la situación en que hemos estado?, ¿manteniendo una relación pública, lícita, con Dolores y otra clandestina conmigo?

ANTONIO (*Tratando de ocultar su enfado*): No.

JULIA (*Impaciente*): ¿Entonces?

ANTONIO: Pones las cosas de una manera...

JULIA: ¿Cómo?

ANTONIO: Como llamar *clandestina* la relación que tú y yo hemos tenido.

JULIA (*Después de un momento de mirarlo*): ¿Cómo la llamarías tú?

ANTONIO: Una relación maravillosa, por principio de cuentas.

JULIA: Pero clandestina.

ANTONIO: ¿Lo ves?

JULIA: ¿Y por qué le vamos a tener ahora miedo a las palabras? Estamos de acuerdo: la nuestra ha sido una relación maravillosa; pero clandestina.

ANTONIO: Es que la palabra *clandestina* tiene ciertas implicaciones delictuosas que me molestan y que no considero que sean estrictamente ciertas. Yo preferiría llamar a lo nuestro una relación secreta. Nada más.

JULIA: Como quieras. Pero ya no es secreta. Dolores está enterada. Por lo tanto lo único que sigue siendo hasta el momento es clandestina.

ANTONIO: ¿Cómo sabes que Dolores ya está enterada? (JULIA *guarda silencio.*) Estamos partiendo de una mera suposición. No hemos leído la carta.

JULIA (*Con voz ronca*): Es una suposición lógica, sin embargo.

ANTONIO: Parece lógica. Parece.

JULIA (*Lo mira, esperando que prosiga; pero ANTONIO está vacilante*): ¿Qué hay?

ANTONIO: Hay algo que no te he dicho.

JULIA: ¿Algo más? Esta noche te estás sacando de la manga una lista interminable de confesiones siniestras.

ANTONIO (*Ofendido*): Bueno, entonces no te digo nada.

JULIA (*Después de una pequeña pausa*): A ver, anonádame pues; no importa. Lo bueno de estar en un sanatorio es que se recibe atención médica inmediata. ¿Qué es?

ANTONIO (*Renuente*): El reciente viaje de Dolores a los Estados Unidos...

JULIA: ¿Qué?

ANTONIO (*Con evidente dificultad*): Fue a hacerse un chequeo... muy completo, muy minucioso... de sus... órganos... reproductores y... le dijeron que es prácticamente imposible que conciba. Que es muy difícil, en todo caso. Le expusieron varias alternativas que... le parecieron a cual más humillantes. Ha estado terriblemente deprimida.

JULIA (*Después de una pausa larga*): Y... ¿por qué no me lo di-



ANTONIO *no contesta, tiene la mirada baja.* JULIA *lo mira. Mira a otro lugar. Y poco a poco, muy poco a poco, se va calmando.*

JULIA: ¡Dios mío, Antonio, perdóname! No te he dejado explicarte. Me pongo a hablar y no te dejo. Perdóname.

ANTONIO (*La mira*): Está bien; tenías que desahogarte. (*Se miran en silencio.*)

JULIA: ¿No dices nada?

ANTONIO: Estoy ordenando las cosas. Tú te sientes engañada por mí; pero te sientes engañada más allá de las palabras. Te sientes traicionada como... como si estuvieras descubriendo que nunca te he querido. Quiero decir que, mentalmente, estás comenzando a manejar la idea de que te he estado utilizando sexualmente, sin haber sentido por ti el menor tipo de afecto.

JULIA: No; no eso precisamente.

ANTONIO (*Tranquilo, pero autoritario*): ¿Me vas a dejar hablar?

JULIA (*Avergonzada*): Sí.

ANTONIO (*Una pequeña pausa*): Interrumpiste porque mi suposición te parece exagerada, extrema; pero básicamente cierta, ¿no? (*Sin dejarla contestar, sigue*): Déjame decirte sin embargo, Julia, que aunque no puedo negar que siento por ti una enorme, inagotable atracción física, tú *sabes*, porque lo sabes muy bien, en cuántos sentidos más me eres indispensable. Sabes que mi amor por ti es un sentimiento total no por todas las veces que te lo he dicho, sino porque lo sabes. Porque mi amor está ahí como algo evidente, palpable, de lo que no te puede caber la menor duda. ¿O sí?

JULIA (*Cabizbaja*): No.

ANTONIO (*Suave, ahora*): ¿Porqué te revuelves de esa manera, entonces?

JULIA (*Lo mira*): Porque no te entiendo.

ANTONIO: No entiendes ¿qué? ¿Que te haya ocultado las expectativas maternas de Dolores?

JULIA: Que hubieras alimentado esas expectativas, cuando tú y yo hablamos de...

ANTONIO: En resumidas cuentas, que te hubiera dicho que sí, que estaba dispuesto a pedirle el divorcio a Dolores cuando, en realidad no quería hacerlo.

JULIA: Si te parece que el problema está mejor planteado en esa forma...

ANTONIO: Estamos pues de acuerdo en que el amor que te tengo no es lo que está a discusión...

JULIA (*Sobresaltada*): Un momento...

ANTONIO (*Sin dejarse interrumpir*): ... sino el que siento o no siento por Dolores. (*Ante el silencio estupefacto de JULIA.*) ¿No es así?

JULIA (*Aterrada*): ¿Qué es lo que... sientes por Dolores?

ANTONIO: Lo mismo que tú.

JULIA (*Inicia una protesta violenta*): ¡Ah, no!

ANTONIO (*Atajándola*): Hace un momento te pregunté si te habrías alegrado con su muerte y te ofendiste ante la duda. "Dolores es mi mejor amiga, el cariño que nos hemos tenido", me dijiste.

jiste? ¿Por qué no me dijiste que había ido a Estados Unidos?

ANTONIO: ¿No resulta obvio?

JULIA: No.

ANTONIO: Si yo te había prometido a ti pedirle el divorcio a Dolores, contarte que ella estaba buscando quedar embarazada y que yo no estaba haciendo nada para impedirselo, iba a parecer a tus ojos un comportamiento por demás engañoso de mi parte.

JULIA (*Apabullada*): Sí, claro. ¿Y ella? ¿Por qué tampoco Dolores me dijo nada?

ANTONIO: Porque yo le dije que era mejor que lo mantuviera en secreto. Su madre, por supuesto, sí está al tanto y le atribuye el intento de suicidio a... a eso, naturalmente. (*Está mirando a otro lado. Pausa.*)

JULIA: ¿Te das cuenta que lo que has estado haciendo conmigo es espantoso, Antonio?

ANTONIO: Sí. No sé.

JULIA: ¡Dios mío, y yo pensé que te conocía! ¡No puedo ni respirar!

ANTONIO: Perdóname.

JULIA (*Ríe con amargura*): ¡Así que me has estado mintiendo todo el tiempo! (*Muy herida.*) ¿Por qué?

ANTONIO: Porque te amaba. Porque te amo. (*Está abatido.*)

JULIA: ¿A mí?! ¿Me amas a mí?! ¡Tú amas a tu mujer! ¡A mí no! ¡En absoluto!

JULIA: No veo la relación.

ANTONIO: Pues conmigo pasa exactamente lo mismo. Dolores es una muchacha cálida, sincera, sin dobleces, verdaderamente encantadora, una amiga inapreciable. Por eso congenias tan extraordinariamente con ella. La conoces mejor que yo, de más tiempo, sabes que es cierto lo que digo de ella. Claro que tiene sus defectos, ¿quién no? Pero básicamente ambos la queremos porque es una muchacha excelente.

JULIA (*Irónica*): ¿La quieres, pues, como una amiga?

ANTONIO: Esa ironía, Julia, es indigna de ti.

JULIA: No; no lo es. Yo soy una mujer enamorada de un hombre, de un solo hombre. Quisiera ser amada en la misma forma. Yo, Antonio, creo en la exclusividad del amor. Lo que tú estás diciendo es... me parece una mentira muy grande. Y tú sabes que lo es.

ANTONIO (*Abatido*): ¿Lo sé?

JULIA (*Explotando*): ¡No se pude amar a dos gentes de la misma manera al mismo tiempo! (*Corrige su volumen.*) ¡Eso es imposible!

ANTONIO: No de la misma manera. ¿Quién dice de la misma manera?

JULIA: ¡Ay, bueno! No, claro; no *exactamente*. Eso, además de una monstruosidad, resultaría imposible, ¡gracias a Dios! ¡Pero tú me estás dando a entender que nos amas a las dos como tus mujeres, tus compañeras! Antonio, a mí eso me da un horror espantoso. Yo no quiero ser la segunda, ni la primera tampoco, ¡Quiero ser la única! ¿Te crees tú que se puede tener amores de repuesto, o qué?!

ANTONIO (*Calmado*): ¿Entonces no quieres que vea a nadie más, que no me relacione con nadie que seas tú? ¡Qué pretensión tan extraordinaria!

JULIA: No he dicho eso para nada.

ANTONIO: Eso es exactamente lo que acabas de decir. Dices que quieres ser la única. Nadie, nunca, somos los únicos en el mundo. Sólo pretendemos ser los únicos en nuestra categoría, no los únicos absolutos.

JULIA (*Después de una pausa rabiosa*): ¿Dolores y yo pertenecemos a categorías distintas en tu amor?

ANTONIO: Y dentro de cada una, cada una es la única.

JULIA: ¡Eso es ridículo!

ANTONIO: No sé qué tan ridículo sea, pero lo cierto es que ahí está, eso es lo que *honestamente* siento.

JULIA: Eso no puede ser. Ninguna mujer, Antonio, *ninguna* estará dispuesta a aceptar una cosa así. Dolores, ahora que ya lo sabe, tampoco lo acepta. Lo que acaba de hacer es la prueba.

ANTONIO: Insistes en que lo sabe.

JULIA (*Después de una pequeña pausa, decidida*): Yo se lo dije. (*Pausa.*)

ANTONIO: ¿Cuándo?

JULIA: Esta mañana.

ANTONIO (*Abatido*): Ah, ¿sí?

JULIA (*Digna*): Era mi deber de amiga. No seguirla engañan-

do, quiero decir. Porque aunque me dijiste que ya se lo habías dicho, nunca te lo creí.

ANTONIO: ¿Cómo lo tomó?

JULIA: Abrió unos ojos muy grandes y se puso a llorar. Luego me pidió que me fuera de sus casa. Yo por supuesto, ni me ofendí; la comprendí perfectamente. ¡Pero me sentía tan mal! Y después no tanto, porque pensé que al menos la situación se había aclarado y eso en sí era bastante bueno. Cuando me dijiste por teléfono que había intentado suicidarse, volví a sentirme mal y ya no pude decirte lo de la entrevista que tuve con ella. (*Pausa.*) No te voy a decir que no me sienta culpable ahora; pero de todas maneras me sigo alegrando de habérselo dicho. Ese es un peso que se me quitó de encima. (*De pronto temerosa.*) ¿Crees que soy una egoísta?

ANTONIO: Sí.

JULIA: ¡Ay, bueno, no me importa! ¡yo qué iba a saber lo de su esterilidad! Luego le pido perdón. (*Pausa.*) ¿Qué piensas hacer?

ANTONIO: ¿De qué?

JULIA (*Ríe*): ¡Antonio, tienes que decidirte por una de las dos!

ANTONIO: ¿Crees que, aunque me decidiera por ti, podría reunir el valor suficiente para abandonar a Dolores ahora? ¿Eh?

JULIA: Si de veras te decidieras por mí, sí. (*ANTONIO la mira interrogativamente.*) Porque si te decidieras por mí y aún entonces te quedaras con Dolores, sería un error gravísimo para los tres.

ANTONIO: ¿Ah, sí?

JULIA: ¿Qué no ves que te estarías quedando con ella sólo por compasión?

ANTONIO: No puedo negarte que la compasión exista, pero no es sólo eso.

JULIA (*Sufriendo*): Hay amor.

ANTONIO: Sí.

JULIA (*Después de mirarlo largamente, luchando con las lágrimas*): Entonces la que se va soy yo, Antonio. ¡Lo siento mucho! (*Está tomando de nuevo el impermeable.*)

ANTONIO (*Con la voz ahogada*): Me estás rompiendo el alma.

JULIA (*Lo mira, rabiosa, entre sus lágrimas*): ¡Antonio, no veo como pueda encajar yo en un cuadro tan armoniosamente conyugal... y tan desprovisto de niños! ¡Ay, no, perdóname, se me salió! ¡Qué mala empiezo a volverme!

ANTONIO: Te estás volviendo mala porque sabes que no se debe romper una relación tan extraordinaria como la nuestra. ¿Vas a preferir conseguirte un marido *para ti sola*, aunque no se quieran ni la mitad de lo que nos queremos tú y yo? Julia, tú eres una muchacha inteligente.

JULIA (*Llorando*): ¡No te voy a escuchar! ¡Ya no quiero escuchar una palabra más!

JULIA toma su paraguas y sale rápidamente, mientras Antonio le grita:



ANTONIO: ¡Eres una tonta! ¡Una estúpida! (La sigue hasta el pasillo.) ¡Te hablo por teléfono!

No hay respuesta y a poco vuelve a entrar ANTONIO terriblemente abatido. Mira por unos segundos la puerta cerrada del cuarto. Luego mira su impermeable; va a él y busca en las bolsas. Saca un sobre, lo ve a contraluz; vacila. Rompe una orilla y saca un pliego doblado. Extrañado lo huele de cerca y se asombra al encontrarlo perfumado. Un momento más de vacilación. Finalmente se saca el encendedor de la bolsa y le prende fuego sin leerlo. Lo deja sobre un cenicero y lo ve arder.

Con el ceño fruncido, se dirige a la puerta cerrada del cuarto y entra.

TELÓN.

CORAZÓN SUPLEMENTARIO

GENTE: GENARO y RODOLFO. Ambos tienen alrededor de los veintiséis años. Aunque de constitución física similar, RODOLFO da la impresión de ser más fuerte que GENARO y esto es tal vez sólo porque los dos lo piensan así.

TIEMPO: 1991.

LUGAR: Antesala de un cuarto de recuperación en un sanatorio lujoso.

Contra el marco de la puerta abierta que da al pasillo de acceso, se apoya RODOLFO con la mirada un tanto torva, clavada en la puerta entreabierta que da al cuarto.

Un momento de vacilación: no sabe si entrar directamente al cuarto o irse. Tal vez se esté resolviendo por esto último, cuando la puerta del cuarto se abre y vemos aparecer a GENARO.

GENARO no se da cuenta al principio de la presencia de RODOLFO, porque su preocupada atención sigue puesta en la persona que ocupa el cuarto de recuperación. Cuando está cerrando con cuidado tras sí, lo advierte y resulta claro que la presencia de RODOLFO le desagradaba profundamente, aunque hace serios esfuerzos por ocultarlo. Se da tiempo acabando de cerrar la puerta y luego, ya resuelto se enfrenta, hosco, a RODOLFO.

GENARO: ¿Qué vienes a hacer aquí?

RODOLFO (Se tarda un poco en contestar): No seas pendejo.

RODOLFO cruza con la intención de entrar al cuarto; pero GENARO se le pone enfrente.

GENARO (Rabioso): ¿Qué quieres?

RODOLFO: Verla. Quitate.

GENARO: ¿Qué le quieres ver? Está inconsciente.

RODOLFO (Haciéndolo a un lado): No te pregunté nada. (Abre la puerta del cuarto.)

GENARO (Amargo): Pásale.

RODOLFO desaparece dentro del cuarto dejando la puerta abierta. GENARO se mantiene a la expectativa. Pausa. GENARO, nervioso busca qué hacer, mientras sigue cuidando a un RODOLFO probablemente inmóvil dentro del cuarto.

RODOLFO aparece nuevamente, con lentitud, entornando tras sí la puerta del cuarto. Lo han abandonado la rabia y la decisión. Ahora está casi asustado.

RODOLFO (Murmura): Todos esos tubos...

GENARO (Impaciente por no escucharlo con claridad): ¿Qué?

RODOLFO (Elevando el volumen): Digo que todos esos tubos que tiene...

GENARO (Despectivo): Son dos nada más.

RODOLFO: ...da la impresión de que... se fuera a morir.

GENARO (Con dureza): Ya no. Cuando menos de este intento ya no.

RODOLFO (Lo mira con rencor): ¿Quién te crees, eh?

GENARO (Finge desconcierto): ¿De qué?

RODOLFO: Dándote esos aires de salvador del mundo conmigo. ¿Qué te estás creyendo, buey?

GENARO *le sostiene la mirada un par de segundos; luego le vuelve la espalda y va a apoyarse en el marco de la puerta de salida, mirando hacia afuera.*
RODOLFO *lo sigue mirando con furia por unos segundos; pero luego, sin saber qué más hacer, se busca cigarrillos en las bolsas. Saca una cajetilla vacía y un encendedor. Frustrado, arruga la cajetilla y la hecha a un cenicero. Se sienta, jugando con el encendedor, claramente impaciente.*

Después de un momento, GENARO se vuelve a mirarlo.

GENARO: ¿Qué te piensas quedar aquí mucho rato?

RODOLFO (*Furioso*): Ya estoy aquí; ya te puedes ir.

GENARO (*Ríe, sin poder creer lo que oye*): ¿Qué?

RODOLFO (*Gesto de "Lo que oíste"*).

GENARO (*Sarcástico*): ¿Vas a poder pagar la cuenta? (RODOLFO, *obstinado, mira en otra dirección.*) Es un lugar caro, ¿sabes?

RODOLFO (*Lo mira retadoramente*): Ya me las arreglaré; no es asunto tuyo.

GENARO: Yo diría que sí es asunto mío: Patricia todavía es mi mujer.

RODOLFO (*Sonríe*): No jodas. No es tu mujer; es mi mujer.

GENARO: El divorcio no se ha firmado.

RODOLFO (*Retador*): ¿Y qué carajos?

GENARO: Que mientras no se firme, Patricia legalmente sigue siendo mi mujer. Tengo el *derecho* y hasta la *obligación* legal de protegerla.

RODOLFO (*Levantándose*): ¿Quieres que te rompa la madre?

GENARO (*Sonriendo débilmente*): Querer, lo que se dice querer; no, gracias.

RODOLFO: Entonces pélate.

GENARO: El día de hoy te noto particularmente proclive al uso de la fuerza bruta.

RODOLFO: ¿Qué?

GENARO: Pero te advierto que no te va a servir de nada.

RODOLFO (*Sonrisa despectiva*): ¿Ah, no, pendejo? ¿lo quieres ver?

GENARO: No; no me refería a eso. Es posible y hasta muy probable que, de proponértelo, logres echarme de aquí. A lo que me refiero es a que no te iba a servir de nada, porque yo regresaría inmediatamente después acompañado de personal de vigilancia para que te echen a ti y no vuelvan a dejarte entrar.

RODOLFO (*Después de mirarlo un rato*): ¿Qué chingados quieres?

GENARO: Yo nada. ¿Qué chingados quieres tú? ¿Qué haces aquí?

RODOLFO: ¡¿Qué no entiendes las cosas?! Paty es mi mujer ahora; a ti ya te abandonó... para siempre. El divorcio se va a firmar la semana que entra. ¡No jodas!

GENARO (*Después de un momento*): Ya no.

RODOLFO: ¿Qué?

GENARO: Ya no me voy a divorciar de ella.

RODOLFO (*Lo mira estupefacto*): ¿Y qué ganas?

GENARO: Que no se case contigo.

RODOLFO (*Mueve la cabeza ante la irracionalidad de GENARO*): ¡Qué pendejo!

Pausa. GENARO saca una caja de cigarrillos de la bolsa y extrae uno, distraídamente.

RODOLFO (*Que ha visto la maniobra, por fin se decide*): Dame uno.

GENARO (*Sin darse cuenta*): ¿Qué?

RODOLFO (*Impaciente*): ¡Dame un pinche cigarro!

GENARO instintivamente está a punto de negárselo, pero se corrige y le echa el que había sacado para sí. Cada quien enciende su propio cigarro en silencio.

RODOLFO (*Haciendo acopio de control*): ¿Por qué antes sí y ahora no?

GENARO (*Sin entender*): ¿Qué?

RODOLFO: ¿Por qué antes sí le ibas a dar el divorcio para que se casara conmigo y ahora no? ¿A ti qué más te da con quién se case o no se case?

GENARO: No quiero que se case contigo; ya no.

RODOLFO (*Sonrisa despectiva*): ¿Tú vas a decidir con quién se va a casar cuando se divorcie de ti?

GENARO: No. Por eso no le voy a dar el divorcio.

RODOLFO: ¿Y crees que con eso va a regresar contigo, buey? ¡Estás pendejo!

GENARO (*Después de una pausa*): Yo espero que ahora se dé cuenta de lo que valgo y de lo poco que vales tú.

RODOLFO: Patricia está enamorada de mí, no mames. Aquí no es de quién vale y quién no vale. Patricia está enamorada de mí.

GENARO: ¿Y tú?

RODOLFO: ¿Qué?

GENARO: ¿Tú estás enamorado de ella?

RODOLFO: ¿Y por qué crees que estoy aquí?

GENARO: No sé. ¿Por qué estás aquí?

RODOLFO (*Después de mirarlo un rato, despectivo*): Tú qué sabes.

GENARO: No lo sé. ¿Qué tal si me lo dices?

RODOLFO (*Incómodo, mirando para otra parte*): Yo a esa mujer la tengo metida entre el hueso y la carne. ¡Entre el hueso y la carne! Allí, allí es donde la tengo yo. (*Lo ve con rabia.*) Y eso es más de lo que a ningún pendejo como tú le puede pasar con una mujer.

GENARO (*Bajo control*): ¿Y entonces?

RODOLFO: Y entonces ¿por qué chingados no dejas que se vaya? ¿A ti Patricia qué?

GENARO (*Igual*): No me refería a eso.

RODOLFO (*Desconcertado*): ¿Qué?

GENARO: Quise decir que, si la quieres como dices, ¿por qué le haces lo que le haces?

RODOLFO: ¿Qué le hago?



GENARO: No sé.

RODOLFO: ¿Entonces, buey?

GENARO: Algo tuviste que hacerle que la orillara a intentar el suicidio.

RODOLFO (*Enfurecido*): ¿Quién dice?

GENARO: Yo lo digo.

RODOLFO: Tú no sabes nada.

GENARO: Tuvo que haber intentado el suicidio por algo. *Alguien* tuvo que haberle hecho algo. Y obviamente ese *alguien* no fui yo.

RODOLFO (*Furioso*): ¡No te metas!; ¿me oíste? ¡No te metas en lo que ni entiendes ni te importa!

GENARO: No lo entenderé, pero sí me importa; Patricia es mi mujer.

RODOLFO (*Mirando para otro lado*): ¡Otra vez!

GENARO: No; no otra vez; no ha dejado de serlo.

RODOLFO, furioso y mudo, desvía la mirada.

GENARO lo observa.

RODOLFO (*Después de una pausa*): Oye, en buena onda, ¿por qué no te vas? ¿Qué sigues haciendo aquí? Y no es que no te agradezca...

GENARO (*Interrumpiéndolo*): ¿Y por qué no te vas tú, en buena onda? ¿Qué es lo que haces tú aquí?

RODOLFO: No en serio, buey; ¿qué es lo que piensas sacar con eso de seguir siendo legalmente el marido de Patricia, eh? Digo, ella te abandonó; ya son como cuatro meses que te abandonó. Es que no le funcionas. Ella misma te lo dijo, ¿no? No le funcionas.

GENARO: ¿Y tú sí le funcionas?

RODOLFO: ¡Ay, cuate! Te abandonó por mí, ¿no?

GENARO: Y acaba de intentar el suicidio. ¿Estás realmente seguro de funcionarle? Yo en tu lugar...

RODOLFO: Le funciono, le funciono; tú qué sabes.

GENARO: Mientras vivió conmigo nunca intentó suicidarse.

RODOLFO: Le aburrías, cabrón, en buena onda. ¡Le aburrías! Me lo dijo. Te encuentra soso.

GENARO (*Ocultando lo que esto le duele*): Soso y todo, es a mí a quien le habla por teléfono para decirme que ya no aguanta la vida. Que la vida es una porquería, que los hombres somos una porquería. Que yo soy la única persona que ha conocido que no es totalmente egoísta.

RODOLFO: ¡No es cierto, cabrón, no es cierto! ¡Son pinchos chismes que estás inventando! ¡Te voy a partir el hocico!

Sin poder contenerse, RODOLFO le da un empujón a GENARO. GENARO, una vez recobrado el equilibrio, lo mira casi con tranquilidad, sin intentar atacar alguno por su parte. RODOLFO se avergüenza de su actitud violenta; le vuelve la espalda.

RODOLFO: Tú no entiendes.

GENARO: ¿Qué es lo que no entiendo?

RODOLFO (*Pequeña vacilación*): No entiendes nada.

GENARO (*Sonriendo ligeramente*): ¿Así de amplio es el campo de mi incompreensión?

RODOLFO: Yo con lo tuyo no me meto; eso lo entenderás muy bien, no sé y no me importa.

GENARO: Gracias por no meterte con lo mío.

RODOLFO: Pero lo mío. Lo nuestro. Las cosas entre Paty y yo, éstas no las entiendes.

GENARO: Lo que sí entiendo perfectamente, es que de no haber estado yo en mi casa cuando llamó Patricia, estaría muerta en estos momentos.

RODOLFO (*Niega con la cabeza despectivamente*): Nooo.

GENARO: ¿En qué recóndita e incuestionable razón se basa esa aplastante negativa tuya?

RODOLFO (*Como amenazante advertencia*): ¡Te vas a ir a burlar de tu chingada madre, pendejo!

GENARO (*Después de una pequeña pausa*): Si no quieres que me burle de ti, trata de ser más... mhm... claro en la exposición de tu pensamiento.

RODOLFO: ¡Yo no tengo por qué andarte rindiendo a ti cuentas de nada! ¡No eres mi papá!

GENARO: ¡No, no! muy lejos de mí pretender tal cosa; pero con todo sigo siendo —y perdona la insistencia—, el marido legítimo de Patricia. Ante sus padres, ante la ley, ante la sociedad, sigo siendo responsable de lo que le ocurra. Resulta que recientemente ha estado viviendo contigo y que, de pronto, y quién sabe por qué, decide quitarse la vida. Es... *elemental* que tengo derecho a saber las razones de una decisión tan... poco clara.

RODOLFO (*Lo piensa un momento*): ¿Y yo qué sé? Eso pregúntaselo a ella.

GENARO: Tengo el propósito de hacerlo, desde luego; pero...

RODOLFO: Pero como ahorita no te puede contestar, pélate. Regresa mañana. Otro día. Que ella te hable por teléfono.

GENARO: Eso mismo te estoy diciendo yo a ti y con mucho más derecho; pero como no has querido irte, sugiero que seamos mínimamente sensatos y tratemos de explicarnos la situación lo mejor que se pueda.

RODOLFO (*Interrumpiéndolo*): Está bien, empieza.

GENARO (*Desconcertado*): ¿Qué?

RODOLFO: Empieza tú a explicar la situación.

GENARO: Pero eres tú el que la tiene que explicar.

RODOLFO: Entonces no digas "tratemos de explicarnos la situación".

GENARO: Valerme del plural de la primera persona, me pareció más adecuado que usar la segunda singular, dado tu actual estado de susceptibilidad extrema.

RODOLFO (*Intenta imitar su tono*): Pero no era lo correcto.

GENARO (*Lo mira con sonrisa forzosamente divertida*): Perdona, entonces. No pienso suplicarte de rodillas que me cuentes lo que pasó entre ustedes. Tienes razón, en realidad: no es asunto mío. Pero lo que sí te voy a decir es que en este sanatorio (*Consulta su reloj*), la hora de visita se termina dentro de veinticuatro minutos.

RODOLFO: ¿Eso quiere decir que todavía te tengo que aguantar veinticuatro minutos más?

GENARO: No; puedes irte antes si se te antoja. Es asunto tuyo.

RODOLFO (*Niega con la cabeza*): Te vas a ir tú.

GENARO: Ante tal estulticia, no es de sorprender que mi mujer haya optado por el suicidio. (*Pequeña pausa.*)

RODOLFO (*Como si lo hubiera estado pensando y ahora concluye*): No voy a dejar que te quedes aquí a velarla.

GENARO: ¿Y cómo lo vas a evitar, eh? Patricia está registrada aquí como señora Castaño. ¿Te podrías identificar tú como el señor Castaño cuando te denuncie?

Pausa.

RODOLFO (*Haciendo de tripas corazón*): ¿Qué quieres a cambio?

GENARO (*Lo piensa un momento*): ¿Qué pasó entre ustedes?

RODOLFO (*Nuevamente furioso*): ¿Quién te crees que eres? ¿Dios Padre?

GENARO: ¿Ya me subiste de categoría?

RODOLFO (*Desesperado*): ¡No sé, no sé qué pasó! ¡No sé!

GENARO: Baja la voz. (*Pausa, casi cariñoso.*) ¿Cómo que no sabes?

RODOLFO (*Acorralado*): ¿Qué más te dijo ella? ¡Tuvo que haberte dicho algo más!

GENARO: ¿Cómo no vas a saber qué fue lo que pasó?

RODOLFO: Tuvimos una discusión.

GENARO: ¿De qué discutieron?

RODOLFO: No sé; de todo; de nada. ¡Así son las discusiones de las parejas!

GENARO: ¿Cómo son?

RODOLFO: ¿Tú no lo sabes? ¿Nunca discutieron ustedes dos?

GENARO: ¿Discuten mucho Patricia y tú?

RODOLFO: ¿Muchas veces?

GENARO: Sí; a eso me refiero.



RODOLFO: Discutimos muchas veces. No sé por qué. No sé por qué discuten tanto dos gentes que se quieren como ella y yo. Lo hemos hablado. Ella dice que discutimos porque no podemos soportar querernos tanto como nos queremos. Pero luego, claro, nos reconciamos y eso es lo mejor; es como si... ¿Ustedes dos no...? No; no quiero saberlo, no me lo digas; no me interesa.

GENARO: Sí; discutíamos algunas veces. (*Pequeña pausa.*) Pero ella nunca intentó suicidarse después.

Pausa

RODOLFO (*Apesadumbrado*): ¿Dejó algo? ¿Alguna carta para mí?

GENARO: No; nada.

RODOLFO: ¿Estás seguro?

GENARO: No; no estoy seguro; no me puse a revisar el departamento.

RODOLFO: Yo sí. No supe nada hasta que vino la vecina a contármelo.

GENARO: Pues no; no tengo guardada ninguna carta reveladora para ti; así es que haz memoria.

RODOLFO: ¿De qué?

GENARO: De lo que se dijeron.

RODOLFO: No nos dijimos nada especial. Nada que no nos hubiéramos dicho en otras ocasiones.

GENARO (*Escéptico*): Y luego te fuiste... dando un portazo.

RODOLFO: No di ningún portazo.

GENARO: Era un decir. ¿Siempre te vas así después de una discusión con ella?

RODOLFO: A veces sí doy portazos.

GENARO: Pero esta vez no.

RODOLFO: No; esta vez no.

GENARO (*Riendo un poco*): ¿Habrá sido ése el detalle decisivo?

RODOLFO (*Ingenuo*): No; estoy seguro que en otras ocasiones ya me había ido así; silenciosamente.

GENARO: ¿Como si la estuvieras abandonando?

RODOLFO: No la estaba abandonando. No pude haberlo hecho como si la estuviera abandonando, porque no la estaba abandonando. ¿Satisfecho?

GENARO: ¿Nunca te cruzó por la mente el deseo de abandonarla?

RODOLFO (*Enojado*): No. Ya te dije lo que Patricia significa para mí.

GENARO: Está bien; no tienes por qué enojarte. A todos nos pasa por la mente alguna vez el deseo de abandonar a quien más queremos. Es natural. No es ningún delito, ¿sabes?

RODOLFO: Pues a mí no.

GENARO: A mí sí, muchas veces. Patricia puede ser muy exasperante de pronto.

RODOLFO: ¿Y quién te obliga a aguantarla? Concédeme el divorcio y líbrate de ella para siempre.

GENARO: Lo haría, lo haría. Estuve a punto de hacerlo.

RODOLFO (*Esperanzado*): ¿Quién te lo impide?

GENARO: Tú.

RODOLFO (*Después de un momento*): Si renunciara a casarme con ella, ¿le darías el divorcio?

GENARO: No.

RODOLFO (*Exasperado*): ¿Entonces qué?, carajo!

GENARO: Entonces no tendría caso. Ella quiere el divorcio para casarse contigo; si no ¿para qué querría divorciarse?

RODOLFO: ¿Para librarse de ti, ¿no lo entiendes?

GENARO: Lo entiendo; pero no es verdad.

RODOLFO: Pues más vale que lo vayas aceptando, porque para Patricia eso es lo único que cuenta.

Pausa.

GENARO (*Sacando cigarros*): No lo creo. ¿Quieres otro cigarro?

RODOLFO: No.

GENARO: Yo tampoco debería estar fumando tanto. (*Pero enciende su cigarrillo.*) Puede ser que me engañe. Es incluso muy probable que me engañe; todos tenemos esa tendencia; pero casi podría asegurar que no soy un marido conflictivo.

RODOLFO: Eres un marido tedioso y eso es peor.

GENARO: Está bien, vamos a suponer que lo sea; con todo, te llevo ventaja. Como marido, quiero decir; no como amante.

RODOLFO (*Divertido con lo que oye*): ¿Qué estás diciendo?

GENARO: Un marido no tiene por qué ser divertido... Un marido tiene que ser alguien seguro, confiable y... comprensivo, ¿por qué no?

RODOLFO (*Lo mira un momento entrecerrando los ojos*): Ahora me vas a salir con que al no concederle el divorcio a Paty, hasta nos estás haciendo un favor.

GENARO: No sé si a ti. En este asunto, el único que no me importa para nada eres tú.

RODOLFO (*Sonriendo con sorna*): ¿Entonces? ¿Estás dispuesto a autorizar mis relaciones sexuales con tu esposa?

GENARO: No las autorizo; nunca las he autorizado. Pero es evidente que mi desautorización no ha tenido el menor efecto. No se trata de eso, sin embargo.

RODOLFO: ¿De qué?

GENARO: Se trata simplemente, como ya te lo he dicho, de evitar que Patricia cometa el gravísimo error de casarse contigo.

RODOLFO: Ella quiere cometer ese gravísimo error.

GENARO: Ya lo sé. ¿Tú no?

RODOLFO: Naturalmente que sí.

GENARO: ¿Por qué naturalmente? ¿Qué hay de natural en eso?

RODOLFO (*Serio, casi solemne*): Un hombre quiere casarse con la mujer que ama. Es natural, ¿no?

GENARO: No lo es.

RODOLFO (*Ríe*): ¿Cómo que no?

GENARO: Hacer bien el amor y hacer un buen matrimonio, son dos cosas totalmente distintas. Dos logros a niveles diferentes. Un campeón de ajedrez no tiene por qué convertirse automáticamente en campeón de cualquier otra disciplina: el tenis, por ejemplo.

RODOLFO: Ninguna mujer te va a aceptar esa teoría.

GENARO: Ya sé que no. (*Pequeña pausa.*) ¿La aceptas tú? (RODOLFO *calla, desconfiado.*) Mi fracaso como amante de Patricia ha resultado por demás evidente. Lo fue desde el principio; desde antes que Patricia te encontrara. ¿Crees que no estoy perfectamente consciente de que Patricia no me ha dejado por ti, sino por mí mismo? Cuando nos presentó en aquella reunión, sin que nadie tuviera que decirme que eras su amante, yo lo supe y, sinceramente, no me sorprendió. Me dolió, es claro, pero no me sorprendió. Te lo dije, ¿no? Esa misma noche te lo dije.

RODOLFO (*Ríe*): El sorprendido fui yo.

GENARO (*Sonriendo*): Te lo dije para sorprenderte.

RODOLFO: ¿Con qué propósito?

GENARO (*Pequeña pausa*): No lo sé... para estar seguro. Como una débil venganza también, supongo. Pero lo que quería decirte es que todo el tiempo, después, he estado pensando que mi fracaso con Patricia había sido total. Como amante y como marido. Entonces no advertía la diferencia. Ninguno de los tres la advertíamos.

RODOLFO: Porque a la mejor no existe.

GENARO: Existe; pero no me di cuenta hasta hoy por la mañana, cuando Patricia me habló por teléfono. Si Patricia acude a mí cuando tú le fallas...

RODOLFO: Yo no le fallé.

GENARO: Lo que haya sido, acudió a mí. Y si acudió a mí, es porque me necesita de alguna manera. No como amante, es claro... no como amante. Acudió al marido.

RODOLFO: Cuando ella y yo nos hayamos casado, ya no acudiré a ti.

GENARO: No; estoy de acuerdo. Y entonces morirá.

RODOLFO: ¿Por qué?

GENARO: Porque hoy, de no haberme tenido a mí, habría

muerto. Tú, dominado por la pasión, habrías regresado al departamento demasiado tarde.

RODOLFO (*Hosco*): La pasión sí puede llevarnos muy fácilmente a la muerte. ¿Pero cómo poder vivir sin la pasión?

GENARO: Yo me las he arreglado para vivir sin ella. Patricia y tú no.

RODOLFO: No; no podríamos.

GENARO: Pero la pasión cansa. Se va agotando y nos va agotando. Desaparece.

RODOLFO (*Lo ve con horror*): Hablas como un viejo.

GENARÓ (*Amargo*): Sí; supongo que sí.

RODOLFO (*Después de pensarlo un poco*): Me das asco.

GENARO: Es comprensible.

RODOLFO (*Lo mira agresivamente*): ¿Y entonces?

GENARO: ¿Qué?

RODOLFO: ¿Para qué me estás diciendo todo esto?

GENARO: No sé para qué. Es bastante inútil.

RODOLFO (*Sonriendo, sarcástico*): ¿Querías que te felicitara por tus brillantes ideas, buey? (*Ríe un poco.*)

GENARO: Me habría conformado con que las entendieras. (*Pausa.*) Que entendieras por qué, hoy, he decidido no darle el divorcio a Patricia.

RODOLFO: ¿Y crees, de veras, que te lo va a agradecer, pendejo?

GENARO: No creo nada. No sé nada de lo que pueda pasar en el futuro. (*Abatido.*) Seguirá viviendo contigo, supongo, por algún tiempo.

RODOLFO (*Interrumpiendo*): ¿Y qué si tenemos hijos?

GENARO (*Después de un suspiro de cansancio*): Si cometes el error de dejarla que tenga un hijo tuyo, vas a precipitar el fin de la relación entre ustedes dos.

RODOLFO *lo ve con severidad por algún tiempo, sin realmente tener la atención puesta en él.*

GENARO (*Finalmente*): ¿Qué?

RODOLFO: Está embarazada.

GENARO (*Después de una pausa*): Claro.

RODOLFO (*Fuera de sí*): ¿Por qué claro? ¿Por qué claro, pendejo? ¿Por qué claro?

GENARO: ¿Y por qué te enojas?

RODOLFO: Ya Patricia me lo había advertido. Es insoportable, me dijo; todo lo ve desde su altura, *todo*. ¡Pero óyeme una cosa, puto cabrón!: ¡si piensas que te vas a meter entre nosotros dos... si lo piensas... si lo intentas... te voy a matar!

GENARO, *muy pálido, lo mira sin responder.*
RODOLFO *al no recibir respuesta por parte de GENARO, lucha en contra de las ganas de golpearlo y sale, finalmente, con violencia, hacia el cuarto donde se encuentra la convalesciente. Después de una pausa,*
RODOLFO, *más calmado, vuelve a salir del cuarto de recuperación.*

RODOLFO: Dame un cigarro.

GENARO *saca, con cierta renuencia, la caja de cigarrillos y la arroja sobre el sillón. RODOLFO toma la caja, saca un cigarro, lo enciende y le arroja nuevamente la caja a GENARO. Éste no se mueve para tomarla y espera todavía un momento antes de decirle:*

GENARO: ¿Sabes que, legalmente, ese niño es mío? (RODOLFO *no contesta, pero es obvio que sí lo sabe.*) No es que me interese robarle los hijos a nadie; a mí me habría gustado ser el verdadero padre de ese niño, pero dentro de mis escasas facultades, no figura la de abolir leyes en este país.

RODOLFO: Concédeme el divorcio a Patricia. (*Casi podría decirse que está suplicando.*)

GENARO (*Muy suave*): ¿Qué no has entendido nada?

RODOLFO: ¿Tú qué sabes?, ¿tú que sabes cómo vamos a funcionar conyugalmente Patricia y yo? ¿Eh? ¿Eres tan sabio que puedes predecir el futuro?

GENARO (*Lo mira un momento, ve su reloj*): Se acabó el tiempo de las visitas.

RODOLFO (*Abatido*): Ésa fue la causa del pleito entre Patricia y yo, por si sigues interesado en saberlo.

GENARO (*Ocultando su sobresalto*): ¿Qué?

RODOLFO: Yo quería que abortara. Lo sigo queriendo.

GENARO: ¿Para que tu hijo no lleve mi nombre?

RODOLFO: Exactamente.

GENARO (*Muy pálido*): ¿Y ella no quiere abortar?

RODOLFO: No.

Pausa

GENARO: Lo siento mucho. Con todo, no pienso darle el divorcio.

Frustrado, impotente, RODOLFO aplasta su cigarrillo en el cenicero. Se queda un momento viendo el vacío y dice finalmente, muy bajo, casi para sí mismo y al borde del llanto:

RODOLFO: ¡Chinga a tu madre!

Se dirige a la puerta de salida y se va. GENARO lo mira salir y luego, sintiéndose profundamente deprimido, va hasta el cuarto, se detiene sin cruzar el quicio de la puerta y mira hacia la cama que está fuera de la vista del público.

GENARO (*Como quien le habla a una niña*): ¡Paty, Paty, por Dios! (*Y comienza a llorar.*)

TELÓN. ♦

Alfredo Hlito: *in memoriam*

Para Sonia

Acaba de morir Alfredo Hlito (1923-1993), tal vez el mejor pintor argentino de su generación. Como en general soy parco en los elogios, me sorprende a mí mismo con esta perentoria afirmación que se me ha impuesto, espontáneamente, en el momento de empezar a escribir. Voy, ahora, a tratar de justificar ese primer impulso mío.

Para ello, y dirigiéndome a un público sobre todo mexicano, siento la necesidad de una mínima puesta en situación: tanto geográfica como histórica. Me voy a referir aquí al Río de la Plata de los años cuarenta hasta ahora, y si uso esa amplia determinación en el espacio es que el movimiento al que me refiero, si bien tuvo lugar en Buenos Aires, contó también con algunos protagonistas uruguayos.

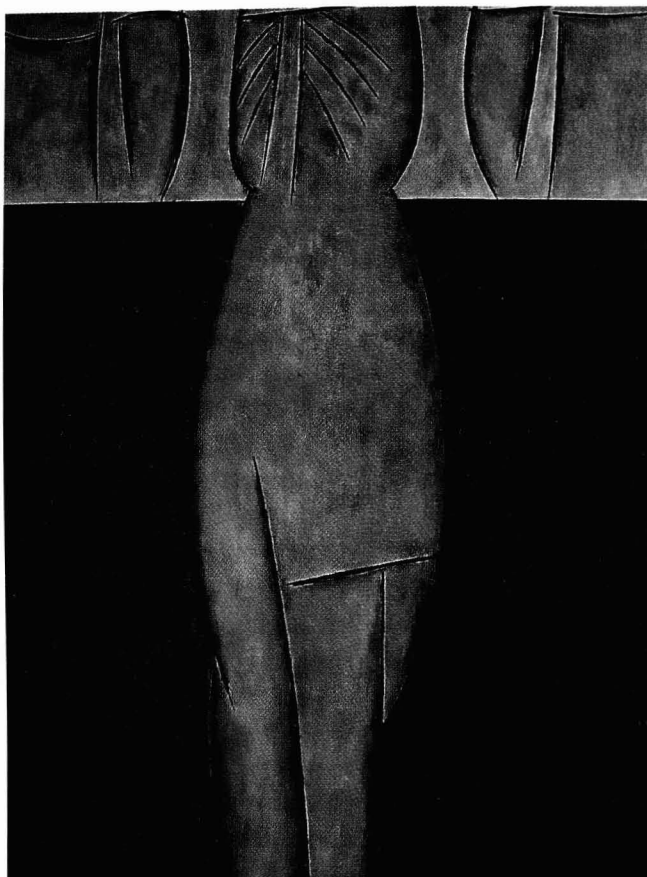
Después de estudios normales en la Academia Nacional de Bellas Artes, a los veinte años, Alfredo Hlito se encuentra ya embarcado en una polémica referente al arte que entonces titubeaba en llamarse “no-figurativo” o, más secamente: “abstracto”. Que me perdone el lector pero hoy no me siento con ánimos para explicar una vez más la vieja querella (que todavía agita a alguno de los sobrevivientes), entre la “Agrupación Arte Concreto-Invención” —de la cual fue miembro fundador el propio Hlito— y el disidente Grupo MADI, en cierto modo más intransigente, aunque las conexiones entre ambos oponentes no quedaran nunca del todo rotas.

Por ese entonces, en el plano mundial de la posguerra los partidarios del arte “concreto”, quisieron distinguirse de aquellos que a veces han sido llamados “abstractos líricos”, que les parecían menos drásticos en sus opciones. Pues bien, desde el primer momento puede decirse que la orientación de Hlito fue francamente “concreta”.

La prueba sería la de que ya en 1945 es uno de los miembros fundadores de la “Agrupación Arte Concreto-Invención”, la cual pronto conocerá una disidencia importante con los tráfugas que crean el frente MADI. Vista ahora la tal polémica, parece digna de la de los nominalistas de la Edad Media, no me detendré en ella, aunque puedo remitir al lector interesado a mi libro *Aventura plástica de Hispanoamérica*, desde cuya primera edición (1974) vengo estudiando en detalle esa engorrosa situación.

Hoy me parece ver más claro: todos esos artistas rioplatenses que se querían de vanguardia —concretos o MADI—, estaban poniendo en tela de juicio las “novedades plásticas” —vale decir los *ismos*— que les habían estado llegando desde hacía un siglo, vía París o de algunas importantes ciudades italianas como Roma, Florencia, Milán. La de Buenos Aires fue una verdadera crisis, no sólo contra la “escuela de París” —que abarcaba infinidad de tendencias— sino también contra cualquier movimiento que hubiera tenido lugar, entre las dos Guerras, en tierras latinas: no sólo francesas e italianas sino también españolas.

Efigie y rostros (frag),
1991, acrílico/ tela, 130
x 110 cm

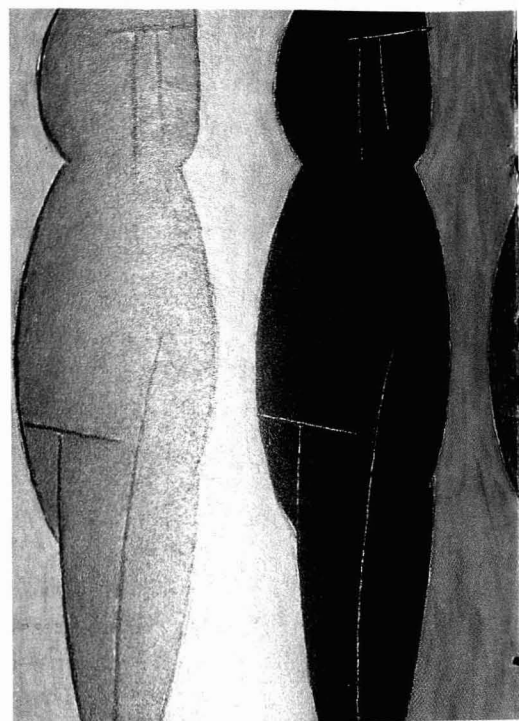


Esos jóvenes artistas en rebelión tenían la explícita voluntad de querer fijarse en el arte “nórdico”: que comprendía a ciertos artistas rusos emigrados, holandeses, alemanes, suizos, sobre todo los del grupo *De Stijl* y la pseudo-academia de la *Bauhaus*. Si maestros como Mondrian, Kandinsky, Malevich, Klee y otros muchos precursores habían ya desaparecido, quedaban aún algunos sobrevivientes como el belga Vantongerloo que vegetaba —ignorado— en París.

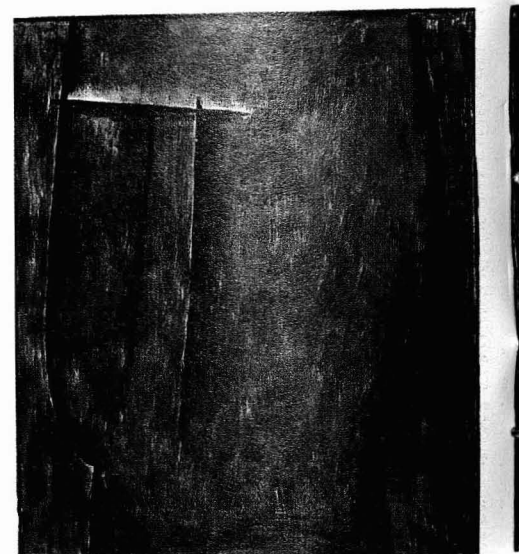
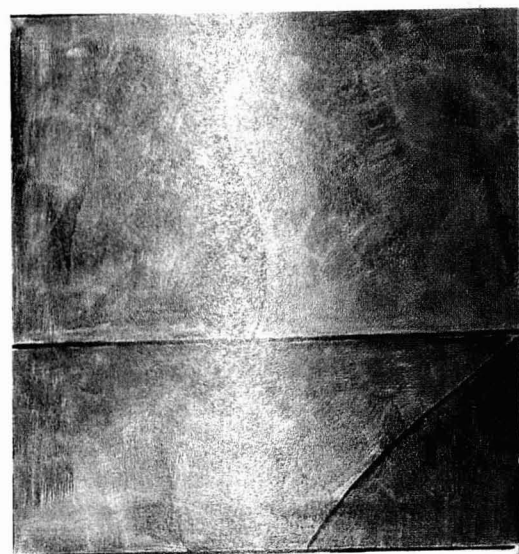
El líder natural del “concretismo internacional” resultó ser el arquitecto-escultor suizo Max Bill, que actuaba en Zurich, y era apenas mayor que sus nuevos adeptos.

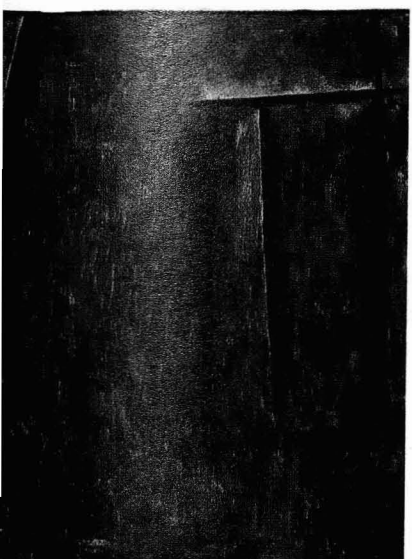
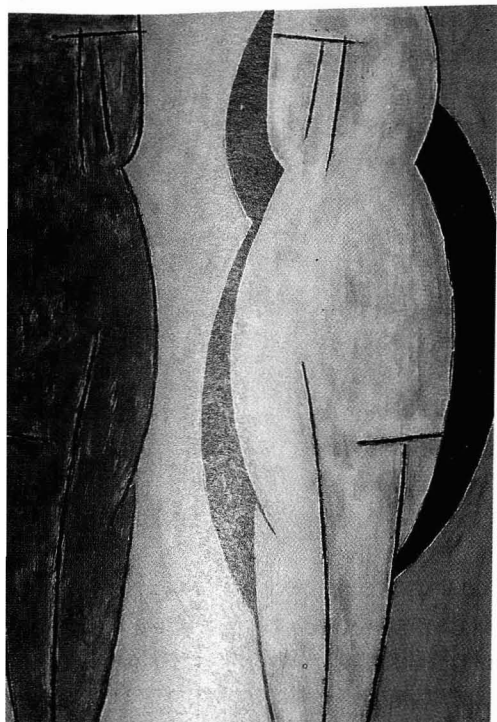
No puedo entrar en detalles: Alfredo Hlito se afilió con pasión a las premisas de ese arte concreto, basado en una estética científica y una ideología materialista, de las que se eliminaba la emoción, el instinto y todo lo que pudiera parecer metafísico o fantástico, verdaderas herejías para todos ellos. Si empezaron a exponer colectivamente todos los años entre 1946 y 1950, la gran fecha será el año 1952 en el cual varios pintores del grupo —entre los que se encontraba Hlito— exponen en el Museo Nacional de Bellas Artes, de Buenos Aires. Exposición que circulará con éxito en 1953, yendo primero al Museu da Arte Moderna, de Río de Janeiro y, más tarde, al Stedelijk Museum de Amsterdam, lugares en que gozó de excelente crítica.

En esa misma ocasión el pintor argentino viaja a Europa, se entrevista —entre otros— con el citado Vantongerloo y se produce en él una primera conversión, de la que hablaré más adelante. Porque, a todo esto, no he mencionado en qué consistían las intransigencias de los concretos y los MADI rioplatenses. En el caso particular de Hlito, puedo afirmar que sus cuadros más precoces parecen —profunda e ingenuamente— marcados por la influencia del gran uruguayo-universal Joaquín Torres-García. Y si bien, el argentino nunca fue su discípulo directo, sin duda muy pronto debió de leer el libro *Universalismo constructivo* del maestro montevideano, publicado en Buenos Aires en 1944. Suerte de “biblia laica”, cuyos principios constructivistas podían ser seguidos, a condición de expurgar el



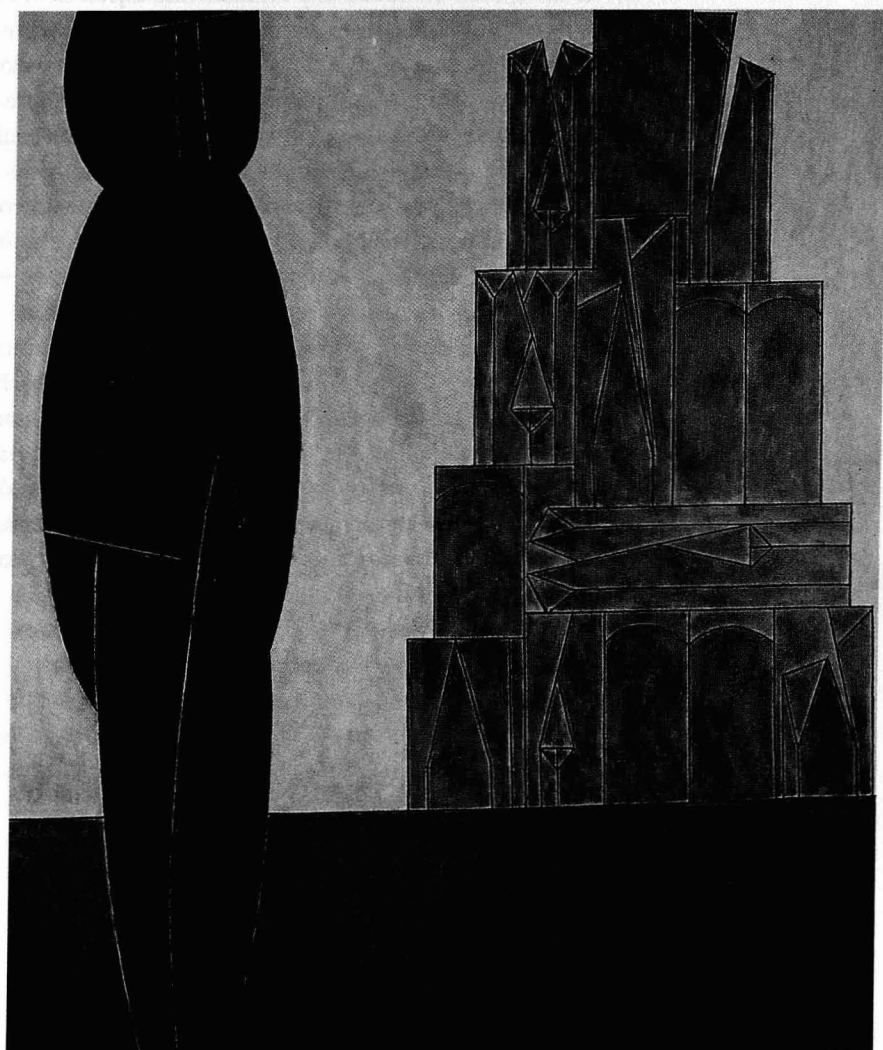
Efigies y efigie con manto, 1991, acrílico y carbón/ tela, 110 x 150 cm





Tema tripartito, 1992, acrílico/ tela, 130 x 110 cm

Exilio, 1991, acrílico/ tela, 130 x 110 cm



texto de todo contenido simbólico y humanista que era, precisamente, aquello de que lo había querido dotar su autor.

En Hlito, la fugaz etapa de esa influencia directa queda rápidamente superada y para él enseguida para él, la nueva consigna parece ser la intransigencia plástica más despiadada: sobre telas blancas —a veces con muchas capas sucesivas de pintura para lograr una neutralidad absoluta— se destacan ciertas rectas o formas geométricas coloreadas sin ninguna vibración: ni cromática ni de materia. El ideal del artista es entonces que no se vea la pincelada, hasta tal punto la superficie debe de quedar lisa y tersa.

Durante esos varios primeros años de acción, Hlito fue variando sus propuestas, dentro de lo que se podría calificar de verdadero “jansenismo” pictórico, con el cual había llegado a destacarse entre sus pares. Yo mismo, en uno de mis primeros artículos en la revista *Ver y Estimar*, fundada por Jorge Romero Brest y en la que hice mis primeras armas como crítico, destacaba —sin conocerlo personalmente— su papel preponderante dentro de su propio grupo, en alguna de esas originales exposiciones. Me satisface hoy, al releerme, comprender que acerté en mi juicio, aún sin sospechar la brillante carrera que le esperaba a quien después llegó a ser mi amigo.

Dije que el viaje a Europa fue importante, trascendental, en un hombre como Hlito, muy culto y reservado. En su caso resultaba difícil saber qué podía interesarle o impresionarle: ignoraré siempre si en ese viaje europeo tuvo una revelación, un verdadero “camino de Damasco” y cuándo y dónde se produjo. No importa ya saberlo, lo cierto es que más que una escuela —digamos el Impresionismo— o un artista —posiblemente Cézanne— le hicieron descubrir otros

inmensos campos que se abrían a su curiosidad, a su imaginación y a esa impecable técnica suya que siempre fue perfeccionando: no para complicarla sino —todo lo contrario— para simplificarla cada vez más.

Vienen entonces varios periodos en su producción: uno de pinceladas anchas, cruzadas, siempre cargadas con el mínimo de materia, aunque en una gama muy alta de color; una curiosa serie de experiencias con extraños formatos: elipses, telas muy apaisadas y relativamente de poca altura. Aunque haya permanecido toda la vida en el campo de las formas geométricas simples: rectángulos, tal vez algún cuadrado, sin aceptar nunca los contornos de ángulos entrantes y salientes que habían predicado los MADI, y que más tarde, ciertos norteamericanos reivindicarían bajo el nombre de *shaped canvases*.

La investigación del pintor argentino va por el contenido y no por la simple forma. A la época de lo que podría llamar su solución *all-over*, vale decir la homogeneidad total del cuadro (no hay composición, no hay fondo: todo es todo), va a suceder un periodo, ópticamente más intrigante. Con el color rebajado a grises, negros, azules oscuros, Hlito va a “proyectar” sobre la pantalla plástica, haces de rayos que parten de un punto y se abren en abanico.

Pasan los años y en su exploración privada —en que nadie lo sigue pero todos lo admiran— un día se encontrará con dos elementos que nadie podía sospechar: cierta construcción de tipo arquitectónico y, lo que es más raro aun, un conato de perfil humano, estilizado en unas cuantas líneas, primero rectas y, más tarde, también curvas: son las llamadas “efigies” que lo acompañarán ya para siempre.

A veces incluidas como iconos dentro de los nichos de un altar (el “iconostasis” de las iglesias ortodoxas), y últimamente libres en un espacio indeterminado, pero categórico en su firme ensamblaje. El cromatismo recupera todos sus derechos y se da también a todos los excesos, contenidos empero por trazos enérgicos y trabajados —en cambio— en empastes siempre secos aunque obtenidos por capas sucesivas de color. Vuelve a aparecer al final —su exposición fue en abril-mayo de 1993— un eco del primer constructivismo “a la Torres-García”, aunque sin “logos”, construcciones que, a veces son confrontadas con cuerpos y rostros sintetizados al máximo.

Inútil tarea la del crítico intentando dar el equivalente escrito de lo que es puramente visual. Se ha visto mi entusiasmo por esos distintos momentos en la carrera de Alfredo Hlito. Pues bien, no es esa calidad suprema lo que más admiro en él, en época de falsos profetas, apañados por museos, bienales, galerías interesadas en fomentar el esnobismo ambiente; sí, lo más humanamente importante en esa carrera ejemplar, es la autoconciencia de lo que se busca, la disciplina, el rigor. La parábola perfecta de una trayectoria insobornable, sorda ante las opiniones halagüeñas o negativas: el obrero ensimismado en su trabajo.

Nadie podrá decir nunca que hubo oportunismo en esa vía ejemplar seguida por el pintor: no pudieron con él presiones de ninguna índole. Todo le llegó cuando le tuvo que llegar, y no antes, improvisando, pretendiendo, fingiendo. La última vez que lo vi —unos pocos días antes de su brutal desaparición— lo encontré reservado como siempre, reservado y hasta irónico: sorprendido él mismo del giro que había tomado su pintura, casi como si él no la hubiera dirigido y orquestado. Queda como un pintor mayor, él —conocido de los argentinos, no todos— e ignorado en el resto del ancho mundo del arte contemporáneo. Que en este simple y emocionado homenaje quede aquí dicho lo que nuestra mutua timidez no nos permitió nunca aclarar en el tan divergente curso de nuestras vidas. ♦

París, agosto de 1993

Eugene O'Neill: los tres rostros de la máscara

El margen interno

El mayor equívoco que se ha fomentado sobre la noción “clásico” es el de aislar las grandes figuras en el salón de los bustos respetables —e inmóviles—, sobre todo cuando en su momento atentaron vivamente contra los órdenes establecidos. Si con algo puede ligarse la obra de Eugene O'Neill (1888-1953) es con el teatro experimental: pese al Nobel —que le fue otorgado en 1936—, a los varios Pulitzer que obtuvo, al enorme éxito que lo rodeó gran parte de su vida, O'Neill se mantuvo siempre, por firme —y no poco ardua— vocación, en el margen de un aparato teatral sumido en las convenciones: su sitio elegido fue aquél que en los años sesenta recibiría el nombre de *off-Broadway*. Un margen constantemente móvil: las vanguardias que se inmovilizan son víctimas de los aparatos necesitados de congelar las irrupciones. De haber comprobado que hacia el final de esa década incluso tal territorio excéntrico terminaría por convencionalizarse, sin duda el dramaturgo se hubiera hecho portavoz del contestatario *off-off-Broadway* de los setenta. La principal evidencia en la vida y obra de O'Neill es acumular por método, por demanda vital, cuantos *off's* sea menester para mantenerse —por paradójico que parezca— en el margen donde el teatro cumple su más esencial papel.

Hacia la segunda década del siglo xx el teatro norteamericano languidecía en una morosa entrega al melodrama superficial y conformista. Por contraste, en Europa avanzaba la vanguardia iniciada por Ibsen, Strindberg, Yeats y Shaw. Con todos los riesgos —en primer sitio el de estar siempre en vilo— y también con todas las audacias, Eugene O'Neill se convierte en el puente que transfigura ese teatro estancado y lo une con la modernidad —en su más subversiva acepción. Los grupos marginales a que comunica impulso con la creciente popularidad de su obra, darán paso a tres líneas fundamentales: la primera encarnada en otros dos grandes irruptores: Thornton Wilder y Arthur Miller; la segunda, que a través de Strasberg, Adler y Kazan da origen, como conjunción de diversas influencias —ante todo de los talleres soviéticos representados en América por Boleslawski—, al *Actor's Studio*, semillero de una nueva forma del arte escénico; la tercera, marcada por coordenadas tan virulentas

como Clifford Odets, Edward Albee y Tennessee Williams. Líneas necesariamente heterodoxas, que se extienden hasta Sam Shepard; en éste se repite la mecánica del propio O'Neill (asumida también, de modo diverso pero infaltable, por aquellos autores): un individuo de extracción netamente marginal que vive una intensa batalla por salvar su verdadera vocación expresiva en medio de la peligrosa adopción que la ortodoxia le ofrece.

Ya en 1921, O'Neill escribe en el manifiesto del primer grupo experimental que codirige con Kenneth MacGowan y el escenógrafo Robert Edmund Jones:

Nuestro teatro es esencialmente un laboratorio de experimentación artística. No deseamos rivalizar con el teatro de Broadway. No haremos intento alguno de complacer a la generalidad del público. Nuestra audiencia es intencionalmente restringida.¹

El término “minoritario”, tan escandaloso en otros territorios del arte, es consustancial al teatro; lo es no sólo por consideraciones cuantitativas (el número de espectadores que pueden llegar a presenciar la más exitosa obra teatral resulta mínimo si se le compara con el de una película menor en su rutinario recorrido por las salas), sino cualitativas: para O'Neill el teatro es por fuerza experimental, margen del margen. No “se resigna” a una audiencia poco numerosa: la restringe aceptando el precio de lo verdaderamente alternativo; el foso alrededor del castillo permitirá eludir las trampas de un aparato siempre voraz.

Sin embargo, esa voracidad no hace sino redoblarlo cuando se presenta un planteamiento semejante. Así sucede tras la publicación del manifiesto, y así había sucedido siete años antes cuando en 1914 el joven O'Neill conoce a George “Jig” Cram Cook, un helenista y hombre de teatro que a través de su grupo independiente, los Provincetown Players, costea la primera puesta en escena de un libreto de aquél, *Bound East for Cardiff* (*Hacia el este rumbo a Cardiff*, 1914), cuyo éxito abre las posibilidades de desarrollo del dramatur-

¹ Citado por Stuart W. Little en *Off-Broadway: The Prophetic Theatre*, Dell Publishing Corp., Nueva York, 1972.

go de 26 años. Broadway contraataca entonces según la estrategia de los aparatos (asimilar la disidencia, mediatizarla por saturación de sí misma), y ofrece a O'Neill estrenar una de sus obras en el renombrado centro neoyorkino de las artes teatrales. Sobreviene así una ruptura en los Provincetown Players: para Cook la negociación con la ortodoxia es inaceptable; para O'Neill es una de las pocas formas en que un marginal puede evadir su terrible destino de hablar en el vacío. (Significativamente, por esas mismas fechas se da una ruptura gemela en Europa y en el seno del dadaísmo, entre Tristan Tzara —purista— y André Breton —dispuesto a conciliar y a navegar en aguas turbias.) Esta tensión producto del muy peligroso camino elegido por el dramaturgo marcará toda su obra e incluso su agitada vida: siempre lo perseguirán los tentáculos del poder, las imposiciones mediatizadoras, irá de un lugar a otro sin poder establecerse en ninguno.

Pese a tal situación —y acaso por ella misma—, O'Neill consigue una obra prolífica —e intensamente autobiográfica—, ligada de modo incesante a lo experimental. Así lo resume Ana Antón-Pacheco:

A través de las sucesivas compañías independientes con las que trabajó, entró en contacto con escenógrafos, técnicos, directores y actores, gracias a los que, partiendo inicialmente del movimiento alternativo que ayudó a constituir y que siempre fomentó, se podría realizar un recorrido casi exhaustivo por el teatro norteamericano de este siglo.²

Porque si bien la lucha entre lo marginal y lo convencional era ya en sí desbordante (interminables artimañas en contra de un movimiento renovador), O'Neill tenía muy claro que no sólo se trataba de permanecer en el margen por el margen mismo, sino de tocar esencias: no únicamente la forma debía estarse innovando sin cesar, sino también el contenido. Su meta era un teatro que encontrara las raíces; se había propuesto lo casi inalcanzable: el verdadero lenguaje norteamericano. Sin embargo, tras ese deseo no podía alentar sino el Deseo: dar con el verdadero lenguaje teatral. El único método posible —y he aquí su gran acierto al encontrar una brújula mientras navegaba en aguas de la ambigüedad y lo detritico— fue confiar plenamente en la intuición y la inocencia. Situar en el margen preserva la integridad del artista pero ante todo le permite ubicar su verdadero territorio: el margen interno, la zona intocada de sí mismo.

La irónica tragedia

O'Neill había dispuesto en su testamento que *Long Day's Journey into Night*, ese ulterior exorcismo (y dentro de la his-

toria de la dramaturgia, uno de los documentos autobiográficos más desgarradores, precisamente por su sobriedad y elegancia formal), no conociera la luz pública sino hasta pasados 25 años de su muerte. Sin embargo, tres años después de ésta, la viuda y albacea del dramaturgo (la actriz Carlotta Monterey) permite darla a conocer. Se estrena en Estocolmo el 10 de febrero de 1956, y en Broadway el 7 de noviembre del mismo año. El magistral texto contiene esta auto-descripción de Edmund Tyrone, *alter ego* del autor: "¡Siempre seré un extraño sin hogar, sin esperanza y sin amor, siempre un vagabundo, un poco enamorado de la muerte!"³

Surgido de un conflictivo entorno familiar (que sólo será capaz de exorcizar a fondo *Viaje de un largo día hacia la noche*), rebelde a insertarse en los órdenes sociales o académicos, O'Neill delinea en la juventud una confusa cosmovisión a partir de sus desordenadas lecturas de Schopenhauer, Nietzsche y Marx, Balzac, Zola y Stendhal, Strindberg, Conrad y Swinburne. Recibe un inicial asomo de sistematización cuando su padre —el famoso actor teatral de origen irlandés James O'Neill— le financia los cursos de teatro que George Pierce Baker imparte en Harvard. No obstante, su conflicto existencial atisba una salida al relacionarse en 1914 con el helenista "Jig" Cook.

Necesitado de renovar la tradición del teatro norteamericano a partir de los componentes de la tragedia griega, Cook le ofrece una noción que proyecta las obsesiones de O'Neill hacia un punto focal: desde la infancia, su angustia proviene de sentirse asfixiado por las terribles contradicciones, la mutua destrucción de opuestos inconciliables: determinismo-libre albedrío, razón-intuición, materialismo-idealismo, ser social opresivo y ser individual sediento. O'Neill atisba en las teorías puristas de Cook algo que éste no sospecha: un tercer punto que armoniza (más que "resuelve") las dicotomías: al hacer suya esa óptica no "va" a Grecia: la *atrae* hacia sí. De este modo da forma a su tesis del "destino irónico": la gran magnitud que consume al individuo al hacerlo teatro de las devastaciones, y que paradójicamente es su única opción vital. (De modo paralelo, su admirado Balzac no llamó al conjunto de su obra "La tragedia humana", sino *La comedia humana*.)

Gracias a esa muy temprana conciencia de lo ambivalente, gracias a su intrínseca indecisión para optar por uno u otro de los elementos en pugna, el dramaturgo fue capaz de entrever una tercera vía; en primer lugar ello lo capacitó para sostener durante tantos años la lucha entre su vocación marginal y los equívocos de la fama aunados a las exigencias de la ortodoxia teatral. O'Neill heredó a sus seguidores un

³ Comenta Ana Antón-Pacheco: "A pesar de la dureza del fin del cuarto y último acto, *Largo viaje hacia la noche* [sic] es casi un final feliz de una tragedia doméstica que solamente terminaría para su autor con su propia muerte. La vida de O'Neill, con tres matrimonios desgraciados, dos hijos suicidas y una hija desheredada, la drogadicción de su madre y el fatal alcoholismo de su hermano mayor, fue, hasta el final, un oscuro y largo viaje".

² "Notas para una breve biografía de Eugene O'Neill", prólogo a la ed. de *Largo viaje hacia la noche* [sic], Cátedra, Letras Universales, Madrid, 1986.

método para volver la fuerza del aparato en contra de éste, y una brújula para navegar en aguas infestadas; pero si bien no creyó en quienes como Cook se aislaban en una torre de marfil, jamás abandonó su exilio en el margen de sí mismo, último reducto del gran equilibrista, único refugio en pleno clamor.

Una admiración por el psicoanálisis freudiano lleva a O'Neill a identificarse con los postulados deterministas de Cook; sin embargo, en ambas tesis intuye la presencia de una alternativa. En 1919 su exmaestro Pierce Baker lo describe, no sin escarnio, como "un pesimista obligado a explicar, un poco ingenuamente, la tragedia griega en términos de un 'destino irónico'".⁴ Sin pretenderlo, Pierce da con la clave: el peligroso adverbio "ingenuamente" debe ser entendido no como limitación sino como riqueza. Tomás Segovia, al analizar la obra de Arthur Miller, explicita el sentido de esa forma de la ingenuidad:

Intuir con exactitud la realidad, expresar con exactitud la intuición, son dos pasos mucho más delicados que los de la invención y la construcción, y a menudo más laboriosos también. [...] Miller no se ha propuesto una tragedia moderna sino una moderna tragedia. Pero no quiero decir con ello que se haya vuelto hacia el pasado, sino casi lo contrario: no sé hasta qué punto habrá pensado en la tragedia griega; pero desde luego me parece evidente que se ha preocupado de ella mucho menos que otros. No ha tratado de imitarla, ni de reconstruirla, ni siquiera de buscarle una equivalencia calculada, que es también una reconstrucción, aunque mejor entendida. En todo caso, si es que la ha tenido en cuenta, ha ido a una esencia más profunda.⁵

Para O'Neill la búsqueda de la moderna tragedia, el paso del melodrama a formas teatrales nuevas (nuevas por antiguas, por móviles: por clásicas), comienza en la recuperación de un lenguaje propio, nacional. Pero no se trata de

reproducir el habla de las calles para obtener "automáticamente" un realismo, sino de encontrar una clave lingüística que represente el habla de la calle y sea más esencial. Busca el lenguaje sagrado que se oculta en lo coloquial, los restos del fuego entre las cenizas: le basta tomar como modelo su propia historia personal, tasada con un signo en apariencia no menos determinista.

Excelente en este sentido resulta *The Iceman Cometh* —*La llegada del hielero*, 1939—, en la que el lenguaje es, más que nunca, el verdadero héroe trágico. En esta obra, ubicada en un bar miserable el año 1912, O'Neill recrea el intento de suicidio que por esos años emprendiera en un sitio semejante. El extraordinario dibujo de los doce personajes principales, su "destino irónico", parte

y culmina en su modo de hablar, estructura sonora que va construyendo la verdadera escenografía —interna— de una de las más fuertes piezas de la dramaturgia norteamericana.⁶

Si O'Neill triunfa en esta "subjektivación" del determinismo es porque en su búsqueda —que exigiría una actividad hiperracional— se deja guiar por lo intuitivo: avanza no confiando en la razón sino en la parte intuitiva del hombre que se llama *arte*. El determinismo está en la forma: el dramaturgo no puede hacer otra cosa que buscar; y si bien la meta es esquivar (y acaso del todo incierta), el contenido de ese acto inquisitivo, sus *modos*, son ya plenamente activantes, ricos en verdaderas alternativas, en opciones inéditas. El determinismo de O'Neill es —consciente de la paradoja— *indeterminista*:

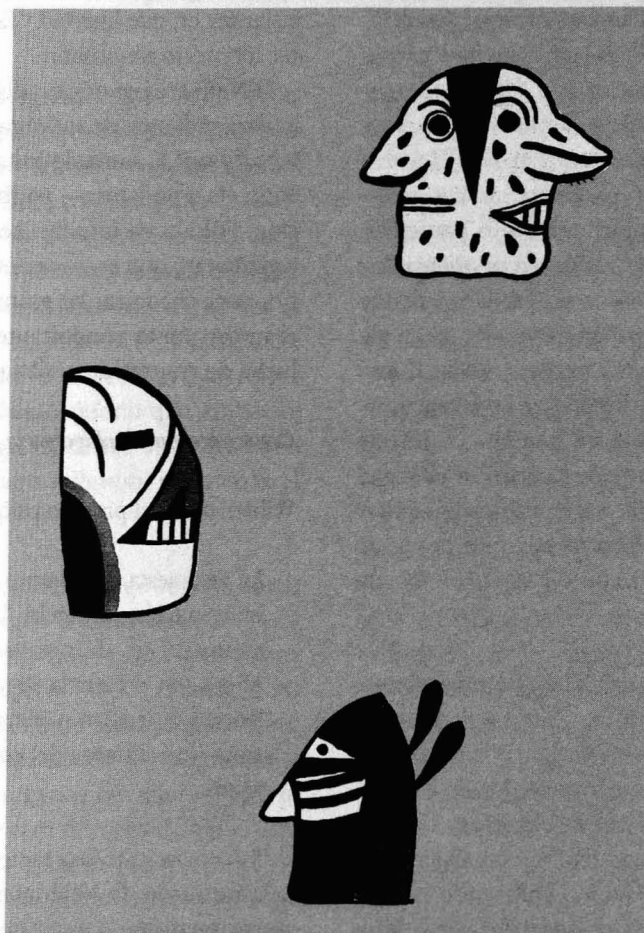
basta el mero hecho de percibir las alternativas, de intuir las, de saberlas *propias*, para cortar cauces.

Como toda forma artística —define O'Neill—, el ser del teatro es buscarse; resulta una falacia postular un teatro no-experimental, que no busca y se limita a repetir fórmulas probadas: si la búsqueda se detiene ya no hay arte ni hay sentido, se ha petrificado la primigenia actitud humana y se le ha convertido en una monstruosa caricatura. Sólo el rastro constante tiene —y da— sentido, y más aún en el arte

⁴ En *Dramatic Technique*, Cambridge, Harvard University Press, 1919.

⁵ "Acercamientos a la tragedia", en *Ensayos*, Tomo I, Col. Cultura Universitaria, núm. 44, UAM, México, 1988.

⁶ En 1973 John Frankenheimer intenta una versión cinematográfica de esta obra. Aunque muy lejana a la intensidad del texto original, sacude al público más acostumbrado al realismo hollywoodense que a esas laderas proscritas que O'Neill exploró con irónica desesperación.



de la comunicación humana, del *tú por tú* en el instante presente. O'Neill concuerda por completo con este párrafo escrito por Thornton Wilder:

Cada acción que ha tenido lugar alguna vez, cada pensamiento, cada emoción, ha tenido lugar sólo esa vez, en un momento único del tiempo y del espacio. "Te quiero", "me regocijo", "sufro", se han dicho y se han sentido billones de veces, pero nunca han sido dos veces lo mismo. Cada persona que ha vivido, ha vivido una sucesión ininterrumpida de ocasiones únicas. Sin embargo, cuanto más nos percatamos de tal individualidad en la experiencia, más atentos llegamos a estar a lo que esos momentos dispares tienen en común, a los modelos reiterados. Como artista (o escuchador o contemplador), ¿qué "verdad" prefieres: la de la ocasión aislada, o la que incluye y resume lo innumerable? ¿Qué verdad es más digna de decirse? Cada siglo difiere en esto. ¿Es la Venus de Milo "una mujer"? ¿Es *Macbeth* el cuento de "un destino"? El teatro está admirablemente capacitado para decir ambas verdades. Tiene un pie plantado firmemente en lo particular, ya que cada actor que tenemos delante (*aun cuando lleve máscara*) es indudablemente "uno"; y, sin embargo, tiende y se esfuerza por exhibir una verdad general, a pesar de que su relación con una específica verdad "realista" está confundida y minada por el hecho de que es una acumulación de mentiras, pretensiones y ficción. La novela es preeminentemente el vehículo de la ocasión única; el teatro, el de la ocasión generalizada. Es capaz de suscitar nuestra creencia por medio de la fuerza que posee de elevar la acción individual al reino de la idea y lo universal.⁷

En la básica dualidad del teatro, O'Neill, hombre de tantas dualidades, encuentra el registro en que ha de moverse la intuición. Al respecto es tajante: es necesaria una abismal, impecable ingenuidad para intuir, para navegar en la ambigüedad y no sucumbir a ella. La brújula, pues, es la intuición, pero una que ha sido larga, pacientemente calibrada y alimentada, una intuición que se ha ido cultivando como a un girasol que constantemente mire hacia los verdaderos puntos irradiantes, que sepa reconocerlos aunque lo separen de ellos velos y murallas, y sobre todo que no se deje llevar por falsos reflectores. Para conectar el teatro con sus fuentes, O'Neill busca la clave de la tragedia en tanto el más vigente (por *activo*) de los géneros.

Segovia continúa:

La forma tradicional o antigua no es la única forma trágica posible. En efecto creo que incluso sin salir del teatro griego podríamos haber sospechado tal cosa. Porque si algunas de estas tragedias —*Hipólito*, *Edipo*, *Electra*, etcétera— se atienen bastante fielmente al patrón que nos

hemos acostumbrado a considerar como típico —y que podría resumirse así: Destino-culpa-expiación—, otras en cambio se apartan más o menos decididamente de él. Por ejemplo *Filoctetes*, *Prometeo encadenado*, incluso en cierto sentido *Ifigenia*. Lo que tienen en común es pues algo más profundo. Aunque no podamos formular con precisión qué es ello, me parece evidente que lo reconocemos cuando lo encontramos.

La esencia trágica es para O'Neill —como para Wilder y Miller— lo informulable; es también el punto focal para desarrollar la intuición. Así como sabemos *reconocer* tal esencia independientemente de que no se la pueda formular, la misma capacidad secreta habrá de permitirnos atisbar esos instantes en que libertad y fatalidad se armonizan en un tercer territorio sin nombre.

O'Neill crea su noción del "destino irónico", con no poca ironía: cada una de sus obras refleja un determinismo indeterminista;⁸ la suma de instantes convoca una fugaz —pero concreta y poderosa— posibilidad de liberación, de integración. Sólo la vía intuitiva nos informa de los instantes privilegiados en que es menester dar un salto decidido, temerario, para encontrar las grandes corrientes y a través de ellas el tercer punto armonizante. La tragedia nos enseña que la lucha de contrarios es sólo aparentemente insoluble.

Creer: recordar: ambivalencia de la máscara

Wilder ubica el proceso psíquico del arte:

La respuesta que damos cuando "creemos" una obra de imaginación, es decir: "Así son las cosas. Lo he sabido siempre, sin darme cuenta plena de que lo sabía. Y ahora, en presencia de esta obra dramática (o novela o poema o cuadro o pieza de música), sé lo que sé." Se trata de esa forma del conocimiento que Platón llamó *recuerdo*.

Saber es recordar: esta certeza únicamente puede responder a la intuición. O'Neill inició la gran revolución del teatro norteamericano a partir de la primigenia labor de la tragedia: hacer recordar. Faena fuera de la razón predatoria, evidencia de piel: la apertura intuitiva ubica los instantes y sitios en donde puede saltar este tipo de recuerdo. Y *recordar* la fatalidad es desarticularla, revelarla menos como celda que como enigma cerrado. El acierto de Edipo no comienza al responder la adivinanza de la Esfinge sino al darse cuenta de que *eso es una adivinanza*. A diferencia de los demás géneros, maquinarias diseñadas para convocar si acaso un instante privilegiado, la tragedia está construida con base en ellos:

⁸ Destacan entre ellas *The Emperor Jones* (*El emperador Jones*, 1920), *The Great God Brown* (*El gran dios Brown*, 1923), *Desire under the Elms* (*El deseo bajo los olmos*, 1924), *All God's Chillun Got Wings* (*Todos los hijos de Dios tienen alas*, 1924), *Mourning Becomes Electra* (*A Electra le sienta bien el luto*, 1930) y ante todo *Viaje de un largo día hacia la noche*.

⁷ Prefacio a *Obras escogidas*, Aguilar, Madrid, 1963.

es un transcurso privilegiado, un fragmento del Gran Transcurrir. La inmensidad es lo informulable, pero es posible *reconocerla* (esto es la anagnórisis: transmisión en registros ajenos al raciocinio).

Cada elemento escénico utilizado por O'Neill está proyectado de tal manera que posea ciertas rendijas por donde la "irónica tragedia" pueda colarse hasta polarizar las apariencias realistas. De ahí el uso que supo dar a las máscaras (virtuoso ejemplo fue la original puesta en escena de *El emperador Jones*): puente entre utilería y escenografía (objeto y espacio), entre ficción y realidad (persona y personaje), y puente también entre lo formulable y lo informulable, entre el rostro presente (*tipo*) y el rostro eterno (*arquetipo*).

En su aproximación a lo trágico, Tomás Segovia reacomoda los términos:

¿Qué hay entonces en una tragedia aparte de la forma trágica? Si miramos con cierta ingenuidad una tragedia cualquiera, creo que nos parecerá sorprendente que un escritor se ufane en transmitirnos con tanta fuerza y perfección una imagen del hombre en que, desde cualquier ángulo que la miremos, se nos presenta escandalosamente víctima de la injusticia. El espectáculo de la tragedia es la hermosura de la injusticia. Su método es el escándalo. Esto es igualmente cierto para la tragedia griega y para los relatos trágicos de la *Biblia*. Y puesto que ambas se producen en un ámbito religioso, tal vez debamos dar a la palabra "injusticia" su rango religioso, y llamarla el Mal, así, con mayúscula.

La máscara es ambivalente: como rostro de "uno" —temporal, irrepetible— alude al margen interno del actor y por ello al de cada uno de los espectadores; pero como rostro de "todos" —intemporal, arquetípico— alude al margen interno del *hombre*: es una revelación del Mal definido como lo inmutable, lo fatal, lo que está más allá de lo humano y de algún modo lo prefigura, encierra y consume. Quizá la injusticia en la tragedia no tiene otro origen, y de ahí esa faceta en la obra de O'Neill que (a través de Miller y luego de Williams) dará nacimiento al realismo norteamericano, nihilista y desgarrado: el género llamado "pieza" lo representa inmejorablemente.

¿Triunfa entonces el determinismo "a secas" en la obra del precursor y visionario O'Neill, acepta éste un callejón sin salida en que el hombre habrá de consumirse sin remedio, sin libre albedrío, sin posibilidad de trascendencia? Segovia responde:

Pero al mismo tiempo, la tragedia (como el misterio religioso) en cierto sentido hace del Mal nuestro bien: en el sentido de que *es también nuestro*. Sólo que, a diferencia del drama, lo hace nuestro en su realidad, sin asimilarlo, sin disolverlo, sin digerirlo con los ácidos jugos de la razón. Esta posesión de lo inasimilable, es decir de lo radicalmente ajeno, esta única manera de acceso al ser es

precisamente la esencia común del arte y del misterio religioso, y tal vez de otras pocas cosas. Así la "catarsis" queda completa en su doble sentido, porque ella no es sólo pérdida y abandono: todos hemos sentido después de ver una auténtica tragedia esa extraña sensación de una virginidad perdida y de otra virginidad ganada.

La máscara no "desdobla la personalidad": muestra sus dos rostros y sugiere un tercero. Es ambivalente pero no ambigua: si tiene dos rostros, uno presente, humano, y otro externo, inhumano, la pura convivencia de ambos se unifica en la intuición de un tercer rostro: en el clímax de su iluminación, éste revela que *sólo lo humano puede ser inhumano*. Lo Sin-nombre sigue innominado, pero al alcance de la intuición del hombre, de sus registros sensibles, a la vez lejos y cerca, a la vez consagrado y virgen. Lo *otro* es nuestro porque puede ser entrevisto por una sed cósmica que se sacia en no-saciarse. La tragedia es humana y *por ello* está abierta al Cosmos: es lo que la memoria individual tiene de la colectiva, pero también lo que la memoria colectiva tiene de la Memoria. "Hacer recordar" también significa hacer que un individuo "tenga presente" a algo o a alguien al recordarlo. El tiempo del hombre crece al tener presente lo intemporal. El hombre crece al *tener presente*.

La gran intuición de Eugene O'Neill se cifra en una certeza: en el margen interno del hombre, fuera de los "centros" de la razón e incluso del "instinto", vibra lo inasimilable no para ser asimilado sino para darnos rostro y tamaño. La ironía de O'Neill es su aguda percepción de las paradojas: el Mal es nuestro bien en el instante privilegiado de poder concebirlo, de poder darse cuenta —como Edipo ante la Esfinge— de que *eso es una adivinanza*, es decir darse cuenta de que hay otras magnitudes (y de que sólo son susceptibles a la entrevisión intuitiva: la poesía, la paradoja, lo verdaderamente trágico).

Éste es el gran Triángulo: un primer punto es positivo e implica magnitudes autosuficientes: la razón como "absoluto", por completo desligada de la intuición; total divorcio del arte, la ciencia y la religión, mundos lejanos entre sí y apenas relacionados por la conjunción copulativa "y"; su enunciado podría ser: *el hombre y el infinito* (lo formulable: el "bien"). El segundo punto es negativo, e implica magnitudes ya no autosuficientes sino que para afirmarse deben anular a las demás: contradicción y mutuo aniquilamiento de lo binario: razón-intuición, materialismo-idealismo, oriente y occidente; inmovilización de lo interdisciplinario en tanto cada disciplina —arte, ciencia, religión— sólo se levanta en la caída de las otras y los dos mundos se excluyen con el adverbio "menos"; su enunciado corresponde a *el infinito menos el hombre* (lo formulable: el "Mal"). El tercer punto implica una reintegración en una sola Magnitud: es un *Bien* con mayúscula que armoniza los polos en una coordenada que vuelve a ser de signo positivo (la Armonía); su enunciado —sólo susceptible al verbo primigenio— no puede ser más estentóreo: *el infinito es el hombre*. ◇

Estancias de viento

Afuera la tarde arreciaba,
las calles transcurrían
entre el olor del pavimento húmedo
y el ir y venir de los paraguas y las gabardinas.

Hablé de ti
como de la mancha amarilla en la cama blanca,
como memoria de río
que es zanja y es polvo.
Hablé del desatar de pájaros que fuiste.

Dije que más importante que tú
el rumor desvelado de los pétalos
abriendo la mañana;
que no puedo olvidar el zumbido de los insectos
el domingo madrugando en el patio,
y que tu voz,

¿me oyes?,
es un sonido diáfano
en el paisaje que reconstruyo.

*

Tú ensillando siempre la tarde.
La oscuridad próxima en tus hombros.
El mismo viento agitando tu ropa,
el mismo día prolongado,
el sitio de siempre.

Yo arrojándote mi carga,
el peso de mis ideas y mis culpas.
Modificándote a mi imagen,
reconstruyendo tu rostro a semejanza mía
para después gritar,
unir los hemisferios del aguacero
y gritarte con la jauría de mis años
que tú, muchacha,
amanerabas mi silencio
descifrando la esterilidad de las barcas
que yo navegaba;
que tú, con pensarlo,
guarecías el mundo de los jardines.

Tú muchacha
que pudiste librar la emboscada
que detrás de mis ojos
el niño de la flecha te disponía.

*

Y tú describías el amor
como la casona de provincia de tus abuelos,
los manteles muy blancos
y el olor del pan recién tostado al abrir la cocina,
las ventanas como selvas mínimas
que tu nana abría al mediodía
y con una regadera rociaba por las noches.
Los árboles frutales del patio trasero
y los portales de macetas
que las muchachas regaban.
La mecedora de la tía que nadie desposó
y la colección de armas de tu abuelo en la pared.

El amor
como los grandes secretos que de tu niñez
esa casa revivía en silencio.
Las servilletas bordadas para las tortillas,
la limonada en la tarde
y las copas de la gran vitrina
que al chocar de tus dedos
eran el campaneó de la más pequeña iglesia.

*

Muchacha
tengo tu nombre
como agua bajo la almohada,
un trozo de tu aliento.
Tengo tu labor de muelle
y tu sexo
como el trazo que dejan
los grandes barcos al partir.◇

Waldeen: la fundadora (1913-1993)

Las obras de la danza son efímeras; se “pierden”, se extinguen en el espacio y el tiempo. Sin embargo, la labor constante y profesional de los bailarines y coreógrafos “se acumula” y conforma paulatina, calladamente una trayectoria, una tradición, una “cultura dancística” que surge y resurge cuando menos lo esperamos y de las maneras más sugerentes y sorprendentes. Así, en repertorios clásicos y neoclásicos, en México, es posible hallar, cuando se trata de compañías y grupos serios y profesionales, piezas de la más clara estirpe “moderna” y “contemporánea”. Las raíces y la naturaleza del género que se “aplica”, que se impone no se halla necesariamente en el tema de la pieza sino en otros elementos y detalles que pasan inadvertidos para el espectador poco atento: estructura de los cuerpos de los ejecutantes, secuencias formales de la obra, manejo de imágenes, persistencia o anulación de la anécdota, procedimientos “narrativos” o expositivos directos, simbolismo elemental, etcétera. El fenómeno nos descubre que los variados, distintos géneros de la danza constituyen una comunidad vasta, general, a la vez amplia y profunda, cuyos intereses y formas de acción se comparten entre los miembros y las creaciones de la población de danzantes.

México se inició en las acciones de la *danza moderna*, entre otras causas y razones, gracias a la inventiva, a las enseñanzas y la capacidad de organización de una bailarina norteamericana que se presentó en México en 1934. Su visita artística la dejó prendada de la cultura mexicana. Esta bailarina-coreógrafa-maestra se llamaba Waldeen y regresó en 1939 para formar una compañía de *danza moderna*. Realizó sus montajes con un grupo de jóvenes bailarinas mexicanas y dio a conocer una combinación interesante y sumamente creativa que desató el Movimiento Mexicano de Danza Moderna (1940-1960): el tema auténticamente nacional —campesino y revolucionario— y el lenguaje de la *danza moderna* (esta última una técnica y un lenguaje específicos, dueños de sus propias reglas y características).

Como la imagen de los padres fundadores en la historia de México, la imagen de Waldeen perdura en el desenvolvimiento de la *danza moderna* del país con visos de lucidez y convicción. Acaba de morir la notable bailarina y coreógrafa en la ciudad de Cuernavaca, el 18 de agosto de 1993. La figura de la gran dama se extiende más allá de los grupos y

de las obras, los géneros y los estilos, con la certeza de que Waldeen tuvo un acierto fundamental: fue la primera en percibir la funcionalidad de los efectos de la libre asociación —es decir, la vinculación no forzada— entre la expresividad de un género flexible, directo, y el tema mexicanista y revolucionario. A lo anterior habrá que añadir la capacidad de organización —con ciertas dosis de seducción y firmeza personales— ante el evidente entusiasmo que, en su momento, coincidió con el de variadas personalidades, principalmente femeninas, ávidas de participar artísticamente: Guillermina Bravo, Josefina Lavalle, Amalia Hernández, entre otras. Las afinidades que comparten aún hoy estas artistas con la gran madre Waldeen se refieren a la entremezcla de aptitudes para desempeñar el múltiple papel básico en un grupo de danza de concierto: maestras, coreógrafas, bailarinas, organizadoras, promotoras. La imagen de Waldeen se prolongará en el tiempo y en el espacio precisamente porque, a diferencia de sus discípulas, no persistirá en el empeño de conformar un solo grupo, una especie de familia artística única o de estructura perdurable, condición *si ne qua non* para que sobrevenga el desenvolvimiento de la danza. Waldeen prefiere trabajar con bailarines aislados, independientes, y sólo por cortos lapsos dirige grupos y compañías. Aplica sus aptitudes en varios países. Así, la imagen de Waldeen coincide con la iniciadora, la que “muestra el camino”, la que se convierte en ejemplo liberador. Eso: una imagen ante los que organizan y realizan lo otro: células variadas y múltiples, pero estables, autoformativas y dueñas de adiestramiento y trabajo ininterrumpidos.

Desde muy temprano, en Waldeen hay temple y hasta temeridad: llegó en 1934 para ofrecer en el Teatro Hidalgo de la Ciudad de México una temporada de danzas que llamaron la atención por sus ingredientes plásticos, sus pulsos rítmicos y sus tendencias universalistas. Waldeen actuó acompañando al solista-concertista japonés Michio Ito (1892-1961) con el que había estudiado, colaborado y bailado durante tres años. La modalidad dancística de Michio Ito era muy peculiar. Actuaba solo o acompañado, exponiendo principalmente danzas folklóricas de origen japonés.¹ A principios de

¹ EGB, MI.

los veinte estudiaron y actuaron con él Angna Enters y Pauline Koner.² La primera actuó con su compañía durante dos años consecutivos en el decenio de los veinte y la segunda debutó con él y más tarde formó un programa con *solos* de su propia cosecha. En los inicios de la carrera de Martha Graham, Michio Ito bailó acompañando a la bailarina y montando obras de su cosecha³. Por su parte,

la historia artística de Waldeen ofrecía serias garantías. Tras de haber estudiado ocho años en la Escuela de Ballet Ruso Theodor Kosloff, actuó como solista cuando solamente tenía trece años de edad. Apenas pudo pensar por cuenta propia, advirtió que su temperamento y sus concepciones del arte que había abrazado eran incompatibles con el inevitable convencionalismo del ballet tradicional, y se dio a buscar una fórmula más realista. Atraída por el arte contemporáneo, se fundó en él para crear formas personales de interpretación coreográfica y —durante diez años— pudo ofrecer conciertos de sus propias composiciones en el Japón, el Canadá, los Estados Unidos y México⁴.

El tipo de espectáculo de la compañía de Michio Ito (muy en boga en los Estados Unidos y México durante aquella época) contemplaba la posibilidad de convertir en danza leyendas, pinturas, esculturas, música. Sofisticada, amanerada, completamente libre desde el punto de vista técnico, explotaba al máximo el ademán, el gesto y la expresión corporal. El adiestramiento de Michio Ito aprovechaba al máximo algunos de los principios y prácticas del teatro Kabuki y de otras formas y disciplinas marciales del Japón.

Esta tendencia ecléctica de la danza teatral se había asimilado profusamente tanto en el teatro frívolo norteamericano como en la danza de concierto en aquel país. En México era toda una corriente escénica en boga. Se montaban piezas de danza mediante composiciones pictóricas sucesivas, se incursionaba en los variados temas de la mitología (danzas primaverales, de la fecundidad, etcétera), la poesía (lluvia, melancolía), la alusión sexual (éxtasis, compañeros amorosos, estatuaría griega).

En nuestro país, la modalidad constituía espectáculos originados en el teatro de revista que asumían la forma de “serios”, complicados técnica y literariamente. Utilizaban tanto la danza como la pantomima. En un mismo número de *Revista de Revistas*⁵ se registra la obra *Las mujeres del Rajah* en el Teatro Lírico y la presentación de la “danzarina” Diana Hay y su *Sevillas's Ballet* en el Casino Alemán con la obra *En el templo del dios Siva*. Ambas obras, dentro de sus respectivos géneros, ofrecían la misma inclinación por “simbolizar” personajes y pasajes de “temas exóticos”.

Tal vez el interés de Michio Ito por las danzas regionales y localistas (*Habaneras*, *Danza caucasiana*) y por las modalidades populares (*Tango*)⁶, así como su facilidad para “procesar” temas ajenos y añejos, hayan hecho que Waldeen percibiera en México una fuente adecuada de inspiración. La cultura mexicana estaba llena de elementos propicios para la búsqueda de representatividad expresionista tan común a los bailarines y coreógrafos de la época. De todas formas, la concepción romántica que Michio Ito sostenía del arte⁷ coinciden con las fotos y descripciones de sus danzas y con el despliegue publicitario realizado en México a raíz de su visita.⁸ En dichos materiales iconográficos pueden apreciarse la juventud y la prestancia de Waldeen, pero también el vestuario “internacional” utilizado por la compañía. Aunque muy joven, Waldeen ofrece sus propias obras, de manera que un mes después (julio de 1934) Waldeen “se despidió del público nacional con una función extraordinaria” que se organiza en el Teatro Hidalgo y en la que interpreta “algunas creaciones suyas sobre motivos musicales mexicanos”.⁹

Waldeen nació en Dallas, Texas, el 1º de febrero de 1913. Durante diez años estudió danza clásica con Theodor Kosloff (Ballet de Moscú) y Vera Fredowa (Saldler's Wells). Inició su carrera profesional bailando, a los trece años, en el propio Ballet de Kosloff y en la Ópera de Los Ángeles. A los quince, abandonó el lenguaje clásico y penetró en la veta moderna estudiando con Benjamín Zemach (en la línea centroeuropea de von Laban y Mary Wigman); asimismo, asistió a los cursos intensivos de Harold Kreutzberg. Tras de trabajar con Michio Ito fue invitada por la Secretaría de Educación Pública del gobierno mexicano para organizar una escuela de *danza moderna*. Lo hizo en 1939 y al año siguiente dirigía ya el Ballet de Bellas Artes. Su obra *La Coronela*, con música de Silvestre Revueltas, abre brecha en las modalidades mexicanistas, incorporando a la técnica de danza moderna los temas propios de la cultura del país. En el decenio de los cuarentas coadyuva a la Campaña de Alfabetización del gobierno y monta el ballet de masas *Siembra* (1945), con cinco mil participantes, experiencia de gran aliento colectivo que habrá de repetir en *Cien años de vida* (Nueva York, 1948) y en *Tres continentes* (Cuba, 1962).

Waldeen inicia en la *danza moderna* a un grupo destacado de coreógrafos y bailarines mexicanos, entre otros a Guillermina Bravo, Dina Torregrosa, Grishka Holguín, Sergio Franco y Josefina Lavalle. Asimismo, su incansable capacidad creativa la conduce a destacar dancísticamente los temas de la Revolución, la lucha de los campesinos, a recrear las imágenes y los temas propios de la realidad política y social de México. Los mismos títulos de algunas de sus obras dan fe de la medida en que Waldeen hacía intervenir “lo social” en sus montajes: *Danza de las fuerzas nuevas*, *Elena*

² GMD, 71 y 241.

³ MG, 41, 45, 56.

⁴ SDM, 50.

⁵ RR, 2 de septiembre de 1933.

⁶ MI, 12-13.

⁷ MI, 27.

⁸ RR, 24 de junio de 1934.

⁹ RR, 29 de julio de 1934.



la traicionera, En la boda, Tres ventanas a la vida patria, Contra la muerte, Sombras de la ciudad, Tres danzas del Tercer Mundo, Tiempo entre dos tiempos... En toda su trayectoria, desde 1940, su profesionalidad y sus mismos conocimientos la hacen anexar a sus montajes las colaboraciones de los más destacados músicos, directores de escena y pintores del momento. Sus percepciones extraordinarias, además, le permiten detectar el talento de sus alumnos bailarines, maestros y coreógrafos mexicanos. Durante varias generaciones, Waldeen es modelo, guía y polémica figura. En sucesivos viajes a los Estados Unidos, Cuba y otros países ofrece sus enseñanzas, su técnica, sus logros. Como maestra, propicia inquietudes, actitudes críticas, energía creativa.

Tras de sus presentaciones en México, en 1934, Waldeen dejó gratos recuerdos en el público, en los bailarines y en los organizadores de la danza mexicana. Su belleza y su aplomo impulsaron a muchos a establecer las bases para la aparición de una actividad dancística sólida y expansiva. En contacto con los artistas del país y con los creadores mexicanos radicados en el extranjero, Waldeen percibió las enormes vetas de la idiosincrasia nativa. Gracias a su profunda sensibilidad como bailarina y a su reconocimiento de las expresiones culturales populares, regresaría a México para participar activamente en la expansión potente de la danza de nuestro país. En febrero y marzo de 1939 Waldeen ofreció sus interpretaciones muy personales a composiciones musicales de Beethoven y Bach, Charles Jones y Roy Harris, en un programa que mezclaba lo semi-épico (*Credo*) con creaciones de tipo étnico-religioso: *Tres negro spirituals*. El 6 de agosto¹⁰ se presentó nuevamente en el Palacio de Bellas Artes “con nuevas interpretaciones coreográficas, ahora en compañía de Winifred Widener, bailarina que viene precedida de elogioso renombre” y “la notable danzarina norteamericana Elizabeth Waters”, quien había pertenecido durante varios años al grupo de Hanya Holm. La figura de Wal-

deen, llena de una sugerente belleza natural, dueña de un aplomo físico insuperable, recibía el beneplácito de un país de danzantes. Asimismo, la artista volvía a percibir la grandeza del arte mexicano y su desarrollo a escala universal.¹¹

La presencia de Waldeen en México resultó muy importante porque mostraba las variadas facetas de la *danza moderna*, la flexibilidad de este nuevo género para exponer la enorme gama de imágenes y temas que por así decirlo “herían” la sensibilidad y, sobre todo, el sentido de la vista de los públicos internacionales. En el programa que en 1939 ofrece Waldeen en Bellas Artes se corrobora que la artista “trae un novedoso repertorio en que figuran *Credo* y *Dos corales* de Bach; *Renacimiento del romance* de Beethoven; *Suite* de Haendel...” Es decir la figura esbelta y alargada, y el rostro seguro de Waldeen podían desarrollar formas dancísticas mediante un lenguaje versátil, adaptable a la anécdota, la exposición semi-abstracta y el planteamiento expresionista; asimismo, obras como “*Negro-spirituals* —partitura escrita especialmente para Waldeen por Forsythe, compositor de color que goza de renombre en los Estados Unidos—, *Preludio* de Roy Harris y *Alegría del vals* de Charles Jones” indican el aprovechamiento del género, del cuerpo y de la capacidad interpretativa de Waldeen para recreación de temas religiosos, dancísticos y de júbilo. El éxito de la presentación de esta joven artista quedó sellado no sólo por el deslumbramiento del público y críticos ante las evidentes cualidades del nuevo género; también se logró, mediante petición expresa, que Waldeen permaneciera en México para organizar una compañía que explotara, con temas y medios artísticos nacionales, las posibilidades extraordinarias de la danza moderna. Incluso la preparación y la experiencia de la artista se hallaban a disposición del proyecto. Entre 1935 y 1937 había trabajado Waldeen en Hollywood, asesorando a las compañías cinematográficas, abierto una academia de danza en Los Ángeles e intervenido en un Festival Bach interpretando la *Tocata en re* del compositor. En Nueva York había dado recitales (Guild Theatre, Kauffmann Auditorium, etc.) e ingresado como profesora en la Neighborhood Playhouse.¹² Esta variada gama de trabajos y esfuerzos estéticos retratan a la impresionante mujer que se establece en México en el mismo año en que estalla la Segunda Guerra mundial. La *danza moderna*, por medio de Waldeen, sentaba sus reales en México. ♦

¹¹ Véase: Waldeen: “Ramos Martínez, maestro del Renacimiento mexicano”, RR, 1º de julio de 1934.

¹² RR, 12 de febrero de 1939.

Abreviaturas

EGB. Alberto Dallal: *Entrevista a Guillermina Bravo*, 1974. Inédita.

GMD. Don McDonagh: *The complete guide to modern dance*, Doubleday, New York, 1976. 636 pp.

MG. Don McDonagh: *Martha Graham*, Popular Library, New York, 1975. 352 pp.

MI. Helen Caldwell: *Michio Ito*, University of California Press, 1977. 185 pp.

SDM. Arturo Perucho: “El surgimiento de la danza moderna en México”, *Artes de México*, marzo-agosto de 1955.

RR. *Revista de Revistas*.

¹⁰ RR, 6 de agosto de 1939.

El Cairo en tu antebrazo

Hoy te vi sentada a la mesa de junto.
Te mordía el antebrazo un brazalete verde
igual a la serpiente
hechizada en tus ojos en alguno
de los mil callejones del Cairo que desembocaron
en tu brazo y tu paso tus meneos
o el anillo que dijo éste es mi dedo, ésta mi dueña
(Así tropezaron mis amores
una tersa mañana cuya fecha
es parte de la historia).
Esa mujer no eras tú pero podía serlo.
No eras tú porque un brazalete verde
sólo puede hundirse en tu carne
como se hunde en tu carne,
elogio al tirante que divide
la parte de bronce de tu espalda
de aquélla donde se afanan las blancuras
y le dicen al sol vuelve mañana.
Enfrente no me miraban las palmeras.
Estaban ahí los altos pinos. Estuvieron ayer
pero nunca tocaron el cielo tan de cerca.
Les dediqué mis ojos con la misma humedad
con que te descubrí sentada a la mesa de junto
ceñido el antebrazo, el muslo encaribado,
para decirme así que vienes pronto,
que abril es todo el año, que ya siempre. ♦



Política y estética urbana

En la ciudad, existe una pluralidad de estímulos y alternativas que atacan violentamente la capacidad de asimilación del sujeto. La lectura de la realidad es más compleja y requiere de mayor habilidad para resumir la múltiple información en datos útiles a la inteligencia, por lo cual, tanto la sensibilidad como el intelecto inciden en la estructura de la cultura urbana, en contraste con los estamentos y estratificación de la ruralidad que aletargan estas facultades. En la ciudad, por efecto de una acción selectiva, aumenta necesariamente el grado de conciencia con que la información es leída, desarrollando así al intelecto y a la sensibilidad simultáneamente. No obstante, el sujeto que meramente deambula y vive la ciudad como una experiencia y no como expectativa, se hace indiferente a su negatividad, solicitado únicamente por aquellos estímulos que su sensibilidad puede asumir sin esfuerzo, para ser ligados por un sistema de interpretación que regula sus significados sin perturbarlo. En el lado opuesto estaría el sujeto que construye su propio intelecto a través de las modalidades que recibe de la experiencia sensible de vivir en la ciudad. En la práctica, encontramos una serie de modalidades intermedias de la sensibilidad urbana, en donde el sujeto reacciona frente a la negatividad del medio urbano de acuerdo a patrones culturales que determinan su selectividad hacia lo agradable, hacia lo gratificante; o bien, lo rechaza. Esto conduce a la formación de ciertos estereotipos que permiten enfrentar la realidad urbana como negación que opera en el proceso de desensibilización, en el cual, el proyecto personal, ante la escasa posibilidad de realización, se convierte finalmente en actitudes y realizaciones compensatorias, tales como: la ceguera a la fealdad, pasar todas las miserias y penalidades posibles pero hacer una fiesta de quince años, una boda fastuosa, comprar un carro o tener casa propia...

A estas desviaciones de la posibilidad de realización individual hacia la despersonalización, podríamos enfrentar un proyecto utópico que comprendería la identificación real y fructífera del sujeto con su medio ambiente, la recuperación de la información y la realización; la ciudad le presentaría al sujeto un campo abierto a la posibilidad, que permita, en principio, su realización aun dentro de una rígida estructura clasista. La escala de la ciudad actual que es enorme, condiciona al sujeto y conforma su individualidad ya que no puede ser dominada por éste, pero también se convierte en el posible proyecto del hacer en libertad, que irá pasando al campo de la realización en la medida en que surja un cambio significativo en las condiciones de vida y en las realizaciones.

A nivel urbano, quienes imponen las pautas estéticas son los grupos dirigentes. No se puede hacer arte público en contra del Estado a no ser que se convierta en un acto ineficiente. Los artistas con nuevas propuestas sociales, como los constructivistas rusos, habrían podido transformar estéticamente a la ciudad y posteriormente a la sociedad de su tiempo, si el poder público los hubiera apoyado; como no lo hizo, tuvieron que salir de su país, ya que la subversión era en ese momento imposible. Al instalarse en otros países, con libertad de expresión pero sin apoyo del Estado, sus propuestas se convirtieron en *arte culto*, completamente alejado de los ideales revolucionarios con que nacieron. Tal parece como si la única forma de lograr transformar estéticamente a la urbe es bajo la imposición de una dictadura estética, una voluntad de poder para hacer de la ciudad una ciudad

bella; y sin embargo, esto es un sofisma, porque al *imponer* la estética la estamos negando.

El mundo de la libertad es el único contexto posible para el arte, pero libertad no es sinónimo de ausencia de límites, ni de propósitos, sino posibilidad de alternativas. La estética actual no puede sino mantenerse en la pluralidad; lo que debe cambiar son sus propósitos como reflejo de la vida urbana, ya que ésta es producto de la diversidad social y de los múltiples niveles en los que se dan las relaciones humanas, en el medio físico donde se construye la mentalidad propiamente urbana y el sujeto enfrenta simultáneamente los diversos roles de su vida cotidiana. Allí es donde se da también el síndrome de desadaptación y los conflictos, origen de la negatividad. Al adaptarse, el sujeto se aliena en sus posibilidades de desarrollo, pero sólo así puede operar en la urbe. Existe, no obstante, otra pluralidad que es negada por ésta: la pluralidad de la vida, que es rica y múltiple, sistemáticamente ignorada, en mayor o menor medida, por los aparatos decisorios del Estado.

La diversidad atañe a la estética porque es ella precisamente el elemento que permite desarrollar *la capacidad de ser hombre en la tierra*. Si el arte es lo que humaniza, ese arte se refiere necesariamente a lo múltiple, a lo plural de la vida, de nosotros y de los otros; frente a la cual, la respuesta dirigida desde la economía o desde el poder sólo desemboca en el *slogan* de los "pantalones unisex" o el "realismo socialista".

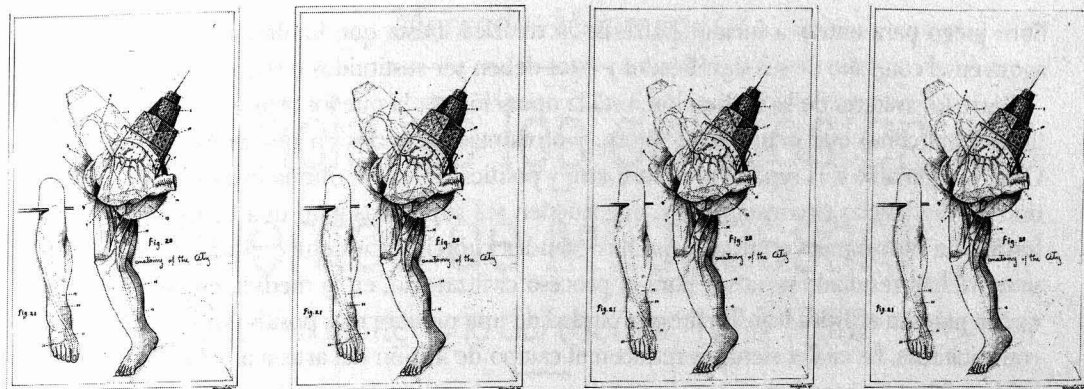
No se le pueden fijar metas ideológicas al trabajo artístico porque su función es tratar de descubrir la diversidad del mundo. Cuando Stravinsky descubre que hay otras estructuras rítmicas en la música, o Shoemberg otras posibilidades tonales, y Chagal y Miró que hay otras formas y colores inexplorados, el mundo después de estas experiencias es más ancho.

Al arte no pueden fijársele metas ideológicas so pena de convertirlo en inmovilismo. Las dictaduras estéticas siempre conducen a la *unicidad antiestética*. Queda sin embargo por resolver el problema de si la obra de arte es universal independiente de las ideologías, o si tiene que corresponder de alguna manera a ellas para ser aceptada y valorada. Si los constructivistas hubiesen sido apoyados por el Estado seguramente sus resultados se habrían modificado notablemente porque la ideología, querámoslo o no, forma parte esencial de la posibilidad artística y los elementos se afectan mutuamente. Sin embargo, mientras la diversidad ahonda más en lo particular, adquiere mayor dimensión universal. Velázquez llega a lo universal en el arte por vía del servilismo hacia el rey; no hay cuadro más universal que *Las Meninas*, ni novela más universal que el *Quijote* a pesar de su carácter localista.

Lo estético alude, en principio, a esta característica adicional, extracomunicativa, a ese signo que en todos los lenguajes artísticos expresa el sentido más cabalmente humano de todas las cosas, de todos los objetos. Piénsese por ejemplo en el momento en que la vasija pasa de simple recipiente a expresión de la condición humana de quien la usa. Se le añade algo que rebasa su función, aparentemente innecesario y sin embargo determinante. Desde el momento en que a las lenguas naturales, trascendiendo la mera función comunicativa, se les logra infundir un rasgo imaginativo, metafórico, melódico... aparecen el canto y la poesía, el fenómeno literario, el fenómeno artístico. Estos valores adicionales los plantea Schiller en su *Cartas sobre la educación estética del hombre*, como una evolución de lo útil hacia lo expresivo. Todas las artes surgieron a partir de acciones utilitarias que fueron desarrollándose en sus valores formales hasta llegar a constituirse en lenguajes estéticos: coreográficos, musicales, arquitectónicos, etcétera.

Dentro de los sistemas políticos, con sus múltiples formas y variantes, es donde se ha decidido la historia de la humanidad y allí es precisamente donde, hasta hace muy poco, las políticas estéticas eran parte imprescindible del entorno urbano, con todo lo que significan no sólo desde el punto de vista cultural sino ontogénico y filogenético para la vida humana.

Desde siempre, el emplazamiento más adecuado para el ejercicio de estas facultades estéticas ha sido la ciudad, civilizadora por excelencia; la estética se contrapone, por lo mismo, a los signos del poder, que parecen caracterizarse como signos adversos a la plenitud humana, al darse en una relación binaria entre potentes e impotentes, que se manifiesta en forma cotidiana aun en potencias de quinto rango. Se configura así una fenomenología del poder contraria a la estética, porque ambos son como el agua y el aceite que no podemos mezclar. Ello sólo es posible cuando la esfera de la política se despoja, aunque sea parcialmente, de sus tendencias opresoras y se convierte en parte del proceso civilizatorio. En su hermandad



con lo estético, se crea una tendencia encaminada hacia la consecución de la plenitud humana, al desarrollo, a la satisfacción y realización del *gusto*, en el sentido que le da Schiller, tan contrario a la ideología del poder, que caracteriza al fenómeno político *strictu sensu*.

Si dos términos antagónicos como son la estética y la política pueden y deben unirse en la construcción de la ciudad, ello requiere asumir los objetivos de la libertad, sobre bases firmes y no sólo como momentos heteróclitos en la historia de la civilización; momentos en los cuales, gobernantes, técnicos y artistas han interpretado cabalmente las tendencias de la sociedad en las decisiones que influyen sobre ella y especialmente en la conformación de la ciudad. Todos los movimientos artísticos surgidos con este espíritu, han tenido como base una doctrina o una teoría, aunque sean discutibles, que han servido como enlace con los centros de poder para configurar las políticas estéticas y aplicarlas. Tal es el caso del Barón Haussman, quien transformó a la ciudad de París de modo gratificante, o de la Bauhaus, cuya influencia, en forma indirecta, ha repercutido en todo el mundo occidental.

El proceso civilizatorio se da únicamente entre los términos que establece la política como ejercicio del poder para el control del desarrollo de la *civis*, y los de la estética como el desarrollo de la humanización de esa misma *civis* (cívitas). Existe pues una relación dialéctica entre política y estética, que se manifiesta en ciertas coyunturas históricas. Pero existen otros momentos en que el poder estatal impone una antiestética frente a la cual los hombres sensibles se ven obligados a pasar a un juego de oposición, en el que los valores estéticos quedan reducidos a prácticas intensivas contra el ejercicio del poder. Hay pues felices coincidencias en las que el artista y el Estado pueden caminar de la mano y generar políticas positivas, y otros momentos en los cuales los artistas se ven obligados a conservarse como arrecifes solitarios de la resistencia, de la humanización frente a "lo otro". Todo ello sugiere la posibilidad de una dialéctica entre posturas políticas y estéticas, que por su propio ejercicio puedan llegar a convertirse en acciones estético-políticas, lo cual no quiere decir, de ningún modo, que la estética sea política ni que siempre exista una política estética sino que, en circunstancias concretas, pueden manifestarse de esta manera.

Cuando hablamos de estética urbana, tales políticas se han manifestado únicamente a través de expresiones artísticas instrumentales, configuradas materialmente en la práctica edilicia, pero quizá habría que recurrir a ese otro arte que está concentrado en el propio sujeto que da origen a la *estética interna* de carácter conductual que tiene que ver con el ritmo de los procesos vitales, con el aliento, la coordinación muscular y todo lo que hay de *música natural* en el hombre; a diferencia del arte que requiere de todo un instrumental técnico que lo haga posible.

En el proceso en el cual el instrumento se convierte en símbolo, por medio de ese *plus* o adición estética, existe una dialéctica y muerte del signo, en donde el arma que sirve para conseguir sustento pasa a ser el símbolo del poder y el instrumento que somete y sojuzga. Existe una transmutación desde el momento utilitario al momento simbólico que no sólo es un agregado sino una verdadera transformación a los ojos del hombre; obedece a nociones arquetípicas como lo victorioso, lo bueno, lo heroico... que una vez establecidas operan sobre la conciencia con autonomía.

Al adquirir la configuración simbólica, el lenguaje pasa de un mero juego lúdico (poético) a una estética mediatizadora que opera en las relaciones sociales; pasa de lo útil a lo artístico y finalmente a lo arquetípico, en donde pierde paulatinamente sus características de

libre juego para entrar a formar parte de la retórica, hasta que finalmente su sentido se agota en el consumo de sus significados y éstos deben ser sustituidos o renovados.

Entre los avatares de la civilización, está la oposición en la que los artistas se divorcian de la *polis*, tal como está ocurriendo ahora, y otros más fecundos en que ambos coinciden. Cabe preguntarse si la separación entre arte y política no es, en última instancia, una cuestión de disidencias circunstanciales, que pueden ser superadas y no una contradicción de fondo. La historia nos confirma que las grandes coincidencias entre el arte y el Estado, siempre han resultado positivas para el proceso civilizatorio, en la medida en que permite que la práctica artística transforme a la ciudad de una manera más positiva que las actitudes contestatarias, las cuales siempre reducen el campo de acción del artista a pesar de su innegable nobleza y necesidad.

En los tiempos que corren, los artistas deben aprender a influir sobre los organismos del Estado para que se adopte una política estética adecuada a los problemas que la sociedad enfrenta y no esperar a que buenamente ocurra. Esto es lo deseable, salvo en el caso de gobiernos aborrecibles de corte fascista que hacen imposible cualquier colaboración. La marginación del artista en el proceso civilizatorio no se ha debido siempre a un accidente político, ni tampoco a la falta de circunstancias históricas que la permitan, sino también a que esta participación se les ha escapado de las manos a los propios artistas por el grado de complejidad que reclama actualmente y para la cual no están preparados. El conocimiento de la realidad se ha complicado de tal manera que sólo podemos penetrar en ella a través de potentes instrumentos de observación, e incluso de prótesis intelectuales que hacen posible el control de la enorme cantidad de información que la civilización urbana genera. Lo mismo ocurre con los instrumentos de ejecución que inciden sobre la realidad.

El arte se ha quedado a la zaga; la realidad se le escapa en la medida en que los artistas continúan anclados en sus prácticas milenarias, sin que los medios puestos al servicio del arte estén a la altura de los requerimientos. La civilización urbana ha complicado enormemente todos los procesos y las formas de vida, por lo que el artista debe cambiar sus métodos y sus conceptos tan radicalmente como sea necesario. Su forma de conocimiento sensible de la realidad no podrá eludir por más tiempo valerse, al igual que el conocimiento intelectual, de los instrumentos de todo tipo que están ya a su alcance. Al no hacerlo se retrae sin llegar a acceder a los centros planificadores que son a su vez instrumentos de ejecución del Estado.

Si es cierto que el buen arte es disidente por esencia y transformador, independientemente de la ideología que sustente, entonces caben dos alternativas: integrarse a los órganos del poder llamando la atención del Estado y por lo mismo lograr una mayor eficacia, o bien seguir manteniendo la disidencia ejecutando una serie de actos estéticos que incidentalmente ayuden a transformar a la sociedad y a la urbe.

Las diferencias entre la ciudad florentina y la urbe contemporánea son abismales. En la época de los Médicis, bastaba con que el artista consiguiera un mecenazgo para lograr el máximo de influencia. La economía rural era estática y el dinero, aunque existía, no se reproducía como ahora, ni esta reproducción del capital era lo más importante desde el punto de vista social. El mecenas tenía en el patrocinio de la obra artística la expresión cabal de su poderío, lo cual abría un enlace favorable entre artista y poder. Hoy, las inversiones de todo tipo y la especulación comercial es lo que produce más satisfacción a los poderosos, por lo que gastarse el dinero en patrocinar artistas ha dejado de ser una actividad emocionante. El capital ya no se dedica a promover artistas como en épocas pasadas, sino a inversiones rentables y sólo excepcionalmente el arte atrae la atención de los especuladores. De manera que seguir soñando en el mecenazgo estatal o privado como medio adecuado para promover el arte urbano es una actitud totalmente irrelevante.

El trabajo que la civilización urbana ofrece al artista —aparte del de productor de objetos para las galerías, los coloquios o los recitales privados— está siendo practicado con flagrante ineficacia por los políticos (que encargan monumentos para adornar las plazas); los arquitectos urbanistas que han sembrado el caos a tal grado, que se les considera enemigos públicos; y los diseñadores que carecen de conciencia crítica y hacen lo que sea con tal que alguien lo compre. ♦

La avaricia de los objetos en los cuentos de Maupassant

(En el centenario del escritor, 1850-1893)

¿Qué queremos decir cuando hablamos de una inmensa, pero escogida tropa, que va desde Bocaccio, La Fontaine, por supuesto Cervantes, Melville, Buzatti, Karen Blixen, Stendhal, Chejov, Gogol, Babel, Borges, Poe, Barbey d'Aurevilly, Merimée, Kafka, Schultz, Calvino, Schnitzler, Joyce, James, el mismo Salinger, y nos paramos de repente en un meteorito que revolucionó todo lo heredado y aprendido, sobre todo lo aprendido de Flaubert, meteorito que llevaba por nombre Maupassant? Pues estamos hablando evidentemente del cuento, del relato breve, género que este rotundo normando que moriría loco y creyéndose continuamente otro en sus alucinaciones, reinventó y concentró de una manera inigualable, impresionista, negra, fulminante, influyendo de manera directa en toda la escuela americana. Desde 1880, año de la publicación de su quizá más célebre cuento junto a *El Horla*, el relato breve titulado *Bola de Sebo*, desde ese año hasta comienzos de los años noventa, donde comenzarían a aparecer los síntomas ya inequívocos y graves de su locura, provocada por la sífilis y el abuso de drogas para combatir sus continuas migrañas; desde ese magistral relato que reunía a todo un mundo —nobles, burgueses enriquecidos, monjas, militares, putas, revolucionarios—, un mundo retratado en cápsulas geniales, un mundo que representaba todo el conjunto de una humanidad rigurosamente infrecuente; desde entonces este maestro del género publicó unos trescientos cuentos, aparecidos normalmente en periódicos y recogidos luego en volúmenes.

Su naturalismo colérico, su *dirty realism* era un verdadero cortocircuito. Menos sistemático y épico que el de Zola, el de Maupassant subrayaba la realidad sin deformarla: donde Zola mitificaba, él, con todas las ilusiones perdidas de la realidad “que se repite sin cesar y lamentablemente”, desmitificaba, arrasaba. Como gran desengañado y

pesimista que era, como misántropo profundo de la desolación, su inteligencia no se dejaba cegar por la borrachera autocomplaciente, por la confusión de esa realidad que no cesa, y en cambio sí sabía extender en cada momento el tapiz inclemente de la avidez más feroz de la vulgaridad más penosa, de la mezquindad más corrompida: el gran espectáculo sin artificios de la “podredumbre del mundo”.

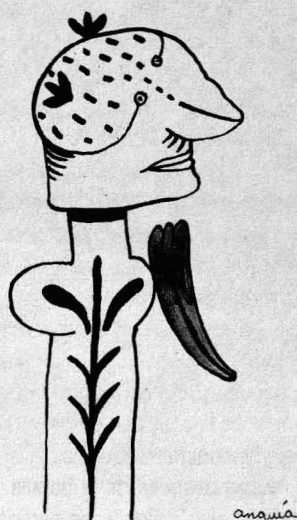
Ídolo, triunfador de su tiempo, imagen de moda que sin embargo choca al natural con una falta absoluta de gracia y vivacidad, seductor infatigable al que las mujeres adoran y escriben anónimamente, se mezcla hasta el fondo con la sociedad que detesta y fustiga en sus novelas y cuentos, quizá porque, con Julien Sorel, sabe que “la hipocresía es la única forma moderna de insumisión”. Flaubert, su gran y paciente maestro y padre literario, cosa importante para él que era hijo de padres separados, le da sus primeras lecciones de la *école du regard* naturalista: “Se trata de mirar todo aquello que queremos expresar durante el tiempo necesario y con la suficiente atención como para poder descubrir un aspecto que no haya sido visto por nadie”. En eso, Maupassant luego diría que empleó “siete años con Flaubert, en lo que

otros emplearían cuarenta años”. Pero el maestro continuará afinando el ojo de su discípulo: “Si lo que quieres describir es un fuego ardiendo y un árbol en la llanura, quédate mirando el fuego ardiendo y el árbol en la llanura, hasta que dejen de parecerse a ningún otro fuego y a ningún otro árbol”. También, antes de esto, Stendhal un día le trazó el plan de trabajo, “de observación” a su hermana:

Estás destinada a pasar aún dos años de tu vida con tontos. Toma la costumbre de considerarlos por el lado cómico, e intenta sacar de ellos buenas historias para hacer reír a tus amigos. En tu provecho, estudia al hombre; mira cómo han logrado con tan gran esfuerzo volverse así de tontos, lo que las circunstancias han contribuido a ese noble designio, lo que ellos mismos han hecho por su parte. Busca el camino que tú hubieras seguido, si hubieras estado en su lugar, para evitar las costumbres de la cabeza y el corazón a las que ellos se entregaron.

Como se verá, la escuela de la mirada, en uno y otro caso, exige la misma concentración, y en el segundo de los casos la misma concentración de un horror que luego se leerá a la inversa.

Bola de Sebo, *Mi tío Jules*, *Miss Harriet*, *El vagabundo*, *Hautot padre e hijo*, *El Horla*, *Dos amigos*, *La casa Tellier*, ¿qué tienen en común todos estos cuentos, aparte de ser joyas, de rozar la perfección dentro del género? En estos relatos fulminantes, cuentos, ficciones, *short stories*, crónicas a lo Stendhal, reseñas o aventuras vertiginosas y puntuales de actos breves o zarpazos abismados en dos o tres objetos y dos o tres gestos, los personajes de Maupassant, como decía el crítico francés Etienne, escogen ser apenas “larvas”, antihéroes: seres desvalidos, desprovistos casi de inteligencia y voluntad, juguetes o presas asom-



Nombres y hábitos en España

Braulio Peralta

bradas de cazadores implacables, "animales en medio de los hombres", demasiado embrutecidos "para comprender a fondo su insondable miseria", demasiado limitados y borrosos, "como inexplorados", como inválidos y exiliados pre-Roth (el conde des Barrets de *Camarero*, una caña es huésped habitual de las tabernas después de su desastre familiar, y dice que si es viejo, es porque "no toma el aire": "no hay nada que estropee tanto como la vida de café"). Seres a veces, muchas de las veces, abruptamente idiotas que parecen pensar por primera vez a cada instante, como arrojados o descargados como un fardo "en un universo sin razón de ser".

Pero Maupassant sabía muy bien la verdadera importancia, la importancia cruda y material en ese mundo fundado en la posesión y en la enfermedad más directa de ésta, su desviación, que no era otra que la avaricia y la mezquindad. Ahí, en ese mundo de campesinos crueles e innobles, como muy bien sabía también Jules Renard, en ese mundo de míseros pequeños burgueses que están dispuestos a asesinar a un familiar para adelantar los beneficios de una exigua herencia, en ese mundo el rey es el objeto: nada se desaprovecha, todo se traspasa. El militar que fusila a los dos desgraciados pescadores domingueros en *Dos amigos* se quedará con los peces que aún colean en el cesto de los muertos arrojados al agua; el farmacéutico que quería denunciar a la vagabunda que lo ama platónicamente desde la primera vez que lo vio en la infancia, aceptará sin embargo el carro que le ha dejado en herencia, lo mismo que de pequeño aceptaba las monedas que la vagabunda le iba entregando con devoción, rascadas de aquí y de allá, en el cuento *La sillera*; los pérfidos y desalmados burgueses de *Bola de Sebo* devorarán ferozmente la cesta de provisiones de la joven prostituta, a pesar de su oscura procedencia; el pan, con costra o sin costra, estará situado en el mismo lugar de la mesa y el mismo día de la semana, tras morir el señor Hautot y pasarle su querida, como una hacienda, a su obediente hijo, igual en todo al que lo trajo al mundo; y, por fin, unas simples ostras serán el detonante de todo el hundimiento familiar, tras ser servidas por un viejo mendigo en el que los modestos burgueses ven a su esperado tío de América, el tío Jules, que los salvaría de todos los sinsabores, y al que ahora evitan rápidamente antes de que él los pueda reconocer y los hunda en la vergüenza en que hunden los fracasados a los que tocan o a los que simplemente conocen. ♦

Escenas del crimen

El paisaje humano: una mujer busca en la vena de los pies el lugar adecuado para inyectarse una dosis de heroína; un joven, tirado en plena calle, después de inyectarse, se ha quedado con la jeringa en uno de sus brazos. Parece muerto. No, no son más que los efectos del piquete, por el momento. Más adelante, una muchacha, desesperada por conseguir la droga, atrás del vendedor que se niega a dársela porque no alcanza el precio de la misma.

Estamos en el "paisaje con jeringuillas", que pueden ser los suburbios madrileños o el pleno centro de la Gran Vía. Y no es tan tarde: a partir de las 10 de la noche puede empezar el espectáculo.

El ambiente siempre es el mismo: los desesperados por un piquetito son los primeros en llegar. Después vendrán los vendedores. Pasarán en sus autos aquéllos que sólo llegan a adquirir el producto para picarse en otra parte, escondidos del mundo de la calle. Y los últimos, aquéllos que han estado pidiendo limosna todo el día para pagar el precio a su adicción. Todo lo dan por un gramo de heroína, aunque ese gramo haya sido adulterado hasta diez veces de su original. El aspecto en ellos casi siempre es el mismo: jovencitas entre 17 y 25 años que han llegado a la prostitución para conseguir su papalina; ellos, de la misma edad, con el mismo oficio, o ladrones. Son los marginados de la sociedad.

Hay diversos tips para entenderse. Es el argot alrededor de la droga que hasta la Academia de la Lengua ha incorporado al lenguaje aceptado como castellano: "perico", el más común para llamar a la cocaína, que últimamente ya tiene diversas denominaciones (farlopa, cunya, "alita de mosca, puritito nácar", etcétera); "burro", la droga más letal, la heroína, que es el caballo, potro, nieve, jamaro, chino; y el famoso costo, la droga más popular entre todos los sectores de la sociedad española: el hachís o chocolate, mierda o goma, canuto, porro o mais. Es la contribución de la droga al lenguaje de nuestro castellano.

Paisaje después de la batalla: en la madrugada, esas calles, esos barrios, esos es-

pacios que quedan decorados de jeringas tiradas en el suelo; restos de sangre, papel de plata con el que se quema la heroína para ser inhalada; varios atuendos de ropa que van desde una bolsa hasta unos pantalones o un vestido o un vestuario completo de hombre y de mujer. Y, cómo no, de vez en cuando, también por la madrugada, un cuerpo sin vida que se ha quedado en el viaje. Ni modo, se le pasó la mano o le dieron droga adulterada que le produjo la muerte. Cuerpos que recoge el forense y que generalmente nadie reclama para su sepultura. Es el final de "la fiesta". Otro día ha empezado.

Un golpe cálido

William Burroughs, en su novela *El almuerzo desnudo*, define mejor que nadie el efecto que la heroína causa en un principiante:

es un golpe cálido que te llega primero a las piernas, luego a la nuca y el resto de la cabeza, para acabar extendiéndose por todos los músculos y huesos, produciendo un relax insuperable; algo que te hace flotar para toda la eternidad. Con algo así entre las manos, ¿cómo vas a pararte a pensar en la gente que te rodea?

Pero, repetimos: es el primer contacto con la droga. Después de la adicción a ella, viene el abismo. Tener "el mono", la angustia por una dosis de droga, puede llevar a un heroinómano a matar. Y con una navaja en la mano: así lo han hecho innumerables ocasiones a la salida de los teatros, de los museos, del cine, intimidando a la gente. Y al que le toque toparse con uno, o le das dinero, o puedes llevarte un navajazo, en el mejor de los casos, porque ahora te amenazan con jeringas desechables. No es amarillismo: es realismo puro y duro que hemos vivido.

Aquí pueden verlo en las fotos: un agente detiene a un ladrón en busca de dinero para su adicción. Y le incautan la navaja. ¿Se los decimos en la jerga de criminales? "Un chapa coloca a un choro y le guinda la chuli." No tienen miedo de nada. Son capaces de picarse heroína adulterada que les puede pro-

Chaikovski par excellence

Dionisia Urtubees

Se cumplen cien años de la muerte de Peter Ilich Chaikovski, el gran artista ruso que en vida nunca pudo gozar de sus éxitos como creador de música para danza, y menos sospechar que sus obras se contarán siempre entre las más bellas y representativas del ballet clásico, además de que gran parte de su música ha sido y seguirá siendo la inspiración para coreógrafos de todas las épocas y estilos.

El contacto de Chaikovski con el mundo de la danza fue muy directo, no sólo por los encargos de las grandes compañías rusas como el Teatro Bolshoi, sino también por la estrecha relación que surgió entre él y Marius Petipa, el maestro de Marsella que llegó a San Petersburgo en 1884 para otorgarle al ballet ruso su sitio como el primero del mundo por tantos años, y la excelsa calidad que hasta ahora se reconoce. Sin embargo, Petipa tuvo siempre una ma-

nera muy particular de trabajar con sus colaboradores, ya que ni el compositor, ni el escenógrafo, ni el libretista, ni el diseñador tenían un contacto previo: trabajaban separada y simultáneamente. En su libro: *Ballet music*, Humphrey Searle cita las indicaciones que Petipa le daba a Chaikovski para que escribiera la música de *El cascanueces*:

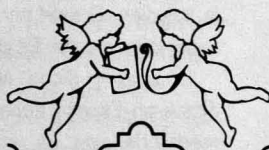
1. Música suave. Sesenta y cuatro compases.
2. Iluminación de un árbol. Música rutilante. Ocho compases.
3. Entrada de niños. Música ruidosa y alegre. Veinticuatro compases.
4. Momento de sorpresa y admiración. Un trémolo de algunos compases.
5. Marcha. Sesenta y cuatro compases.¹

¹ Searle, Humphrey: *Ballet music*. Dover Publications, Inc., New York, 1973, p. 83.

Sin duda, para el atormentado compositor ruso fue un verdadero suplicio enfrentarse a tal método de trabajo. Sin embargo, más meritorio aún fue el haber creado bajo esta presión dos de los más importantes ballets románticos: *La bella durmiente* y *El cascanueces*.

La bella durmiente se estrenó en el Teatro Marynsky en 1890. Fue una lujosa producción pero tuvo muy poco éxito, aunque más tarde se convertiría en uno de los ballets favoritos del mundo, tanto así, que años después, en 1921, Diaghilev, con una muy audaz versión coreográfica, fue el primero en presentarlo fuera de Rusia. Esta producción, estrenada en el Alhambra Theatre, en Londres, fue un fracaso y Diaghilev tuvo que retomar la versión de Petipa. Hoy día la obra forma parte de las principales compañías de todo el mundo y coreógrafos como Balanchine, Kenneth McMillan, Ashton y hasta el recientemente fallecido Nureyev han creado nuevas versiones, siempre partiendo de la original de Petipa. Dice Nureyev al referirse a *La bella durmiente*: "Realmente es el *Parsifal* de la danza. Es muy larga pero absolutamente placentera, y no hay nada que se le pueda cortar..."²

² *Dance and dancers*, enero de 1972.



FONDA SAN ANGEL

RESTAURANTE • BAR

Para Complacer sus Sentidos...

TODA LA SEMANA, HASTA LAS DOS DE LA MAÑANA

PLAZA SAN JACINTO 3. SAN ANGEL, MEXICO
5 5 0 • 1 6 • 4 1



LOS CINCUENTAS
RESTAURANTE • BAR

**Una Nueva Posibilidad...
en el Corazón de Coyoacán**

A PARTIR DE LAS 11:00 AM
AGUAYO 3, COYOACAN, MEXICO 659-15 31



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
COORDINACIÓN DE HUMANIDADES
Dirección General de Fomento Editorial



EDICIONES UNAM

EN BUSCA DEL TEXTO. TEORÍA DE LA RECEPCIÓN LITERARIA

Compilación de Dietrich Rall
Traducción de Sandra Franco y otros
1a. edición: 1987 1a. reimpresión: 1993, 444 p.
Instituto de Investigaciones Sociales
ISBN 968-36-0228-2
Clave: 016124 RP Precio: \$65.00

EL MUNDO EN RENE DESCARTES

Laura Benítez
1a. edición: 1993, 162 p.
Instituto de Investigaciones Filosóficas
ISBN 968-36-2812-5
Clave: 016113 RC Precio: \$50.00

ALEJO CARPENTIER: EL PEREGRINO EN SU PATRIA

Roberto González Echeverría
1a. edición en inglés: 1977
1a. edición en español: 1993, 414 p.
Coordinación de Difusión Cultural-Dirección de Literatura
ISBN 968-36-2334-4
Clave: 016334 RC Precio: \$50.00

UNA VISIÓN DEL MÉXICO PREHISPÁNICO

Román Piña Chan
2a. edición: 1993, 400p.
Instituto de Investigaciones Históricas
ISBN 968-36-2785-4
Clave: 016338 RC Precio: \$60.00

RED DE LIBRERÍAS

- **LIBRERÍA CASA UNIVERSITARIA DEL LIBRO**
Orizaba y Puebla, Col. Roma
C.P. 06700 México, D.F. Tel. 207-9390
- **LIBRERÍA CENTRAL CU**
Corredor Zona Comercial, Ciudad Universitaria
C.P. 04510 México, D.F. Tel. 622-0271
- **LIBRERÍA JULIO TORRI**
Centro Cultural Universitario, Ciudad Universitaria
C.P. 04510 México, D.F. Tel. 622-7135
- **LIBRERÍA JUSTO SIERRA**
San Ildefonso No. 43, Col. Centro
C.P. 06000 México, D.F. Tel. 702-3254 ext. 225
- **LIBRERÍA PALACIO DE MINERÍA**
Tacuba No. 5, Col. Centro
C.P. 06000 México, D.F. Tel. 518-1315

Información y ventas Red de librerías

Dirección General de Fomento Editorial
Av. del IMAN No. 5 Ciudad Universitaria, México D.F.
C.P. 04510 Tel. 622-6572
Directo: 550-7473

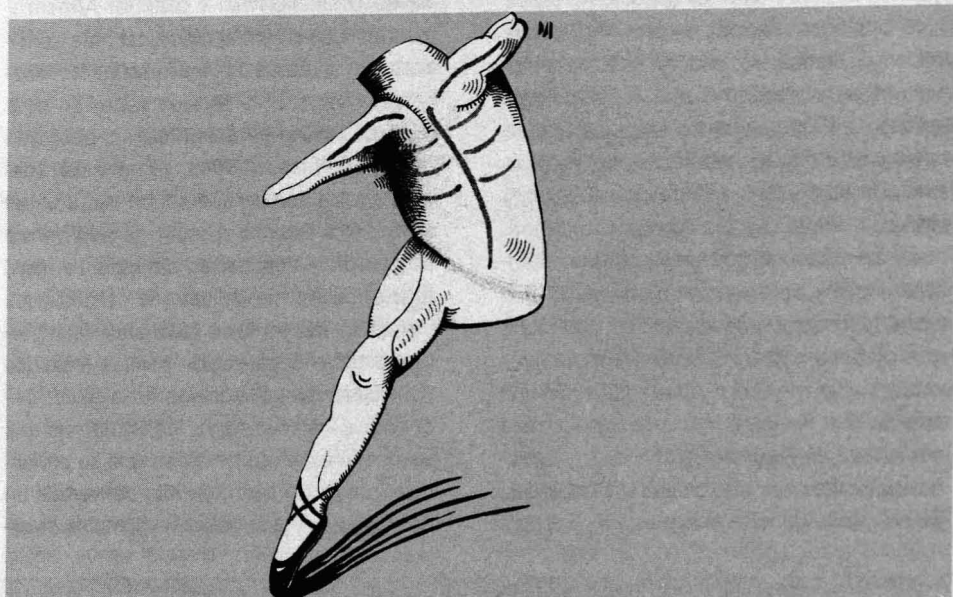
*atractivos
descuentos a
universitarios*

Para toda gran compañía, *El cascanueces* es la obra infantil y decembrina por excelencia. Basada en el cuento de Hoffman, la obra fue encargada al compositor por la Ópera de San Petersburgo y estrenada en 1892. El coreógrafo inicial fue Petipa pero quien la continuó y a quien se le da el crédito es a otro genial artista: Lev Ivanov. Como *La bella durmiente*, este ballet perdura vigente, y los grandes coreógrafos (Baryshnikov incluido) se complacen en recrear la coreografía y hacer nuevas producciones. Al descubrir que esta música de Chaikovski resulta idónea para la danza, otro gran compositor de música para danza, otro ruso genial, Igor Stravinsky, le escribe a su amigo Diaghilev:

Chaikovski poseía el poder de la melodía, centro de gravedad en cada sinfonía, ópera o ballet compuestos por él. Me es absolutamente indiferente que la calidad de sus melodías sea a veces desigual. El hecho es que era un creador de melodías, cosa que es un extraño y precioso don...³

El lago de los cisnes fue de los tres ballets, el único que Petipa no encargó a Chaikovski. Sin embargo, probablemente es el más conocido. Para muchos es el más bello ballet romántico. La obra surgió como un pequeño ballet que Chaikovski escribió para sus sobrinos en 1871. Cuatro años más tarde el Teatro Bolshoi le encargó la música para una obra y el artista retomó el material compuesto. El estreno de una primera versión coreográfica, a cargo del austriaco Resinger, ocurrió en 1877. Fue un verdadero fracaso. Otra versión del coreógrafo Hansen se presentó en 1880 y en 1882 y ambas corrieron la misma suerte. Para estos coreógrafos, precisamente la música era un problema y argumentaban que muchos pasajes eran demasiado difíciles de bailar. En varias ocasiones llegaron a sustituir secuencias enteras de la música original con extractos de ballets más conocidos y de ejecuciones coreográficas más fáciles. Finalmente el maestro Petipa mandó pedir la música y se entusiasmó. Así, el segundo acto fue estrenado en 1894 en el Teatro Marynsky y el ballet completo en enero de 1895, con la coreografía de Petipa-Ivanov. Mucho se ha discutido sobre quién hizo qué parte de la coreografía y por muchos años sólo se le dio crédito, injustamente, a Petipa, sin tomar en cuenta que Ivanov, siendo sólo el *regisseur* de la compañía, ya había montado *El cascanueces*. Se dice que fue él quien realmente se interesó por la obra de Chai-

kovski ya que, en 1894 compuso especialmente para la gran diva María Legnani, la versión que actualmente se conoce del *adagio* del segundo acto de este ballet, pasaje inspirado en el dueto vocal de *Ondine*, ópera que Chaikovski nunca estrenó. Fue la Legnani quien impuso la tradición de los treinta y dos *fouettés* del personaje de Odile; también ella fue la que interpretó audazmente a los dos personajes: Odette-Odile. Su actuación señaló el modelo para cualquier bailarina, desde Karsavina y Pávlova, hasta las bailarinas contemporáneas.



A través de los años se valoró la riqueza musical de *El lago de los cisnes*. Coreógrafos como Balanchine afirman que ninguna coreografía podrá superar la riqueza musical de esta obra. Refiriéndose a *El lago de los cisnes*, este coreógrafo afirma:

Chaikovski-Petipa-Ivanov para los bailarines, es lo que Shakespeare para los actores, pues una vez que se llega a interpretar los brillantemente, cualquier cosa es fácil.⁴

Ivanov fue el primero en apreciar la música de Chaikovski y sus secuencias coreográficas de *El lago de los cisnes* se apoyan estrictamente en ella. Como consecuencia, en los actos que él creó no existen elementos extra-danza que narren o ilustren una historia. Muchas compañías en la actualidad presentan estos fragmentos como coreografías aisladas e independientes. Novedoso también resultó el tratamiento que Ivanov dio a los solistas y al coro pues la coreografía ya no está totalmente al servicio

de una sola bailarina: el coro ejecuta virtuosas secuencias. Grupos corales y solistas asumen una nueva relación, más orgánica y vital, de manera que la belleza y el virtuosismo no residen sólo en la actuación de dos protagonistas principales sino en la precisión e interacción de los distintos elementos que conforman la unidad coreográfica: desde la obra musical hasta el más sutil movimiento en el escenario.

A diferencia de los dos ballets anteriores, de cuentos de hadas y finales felices, en esta magna creación de Chaikovski-Petipa-

Ivanov, la imagen de la bailarina-cisne se immortaliza. Tal vez el encanto resida en la exquisita configuración que Ivanov hace de esta extraña criatura. De noche se transfigura —a diferencia de las princesas encantadas— y se vuelve humana sólo para amar a otro ser humano, capacidad que se paga con la muerte. Con respecto a la devoción que algunos podemos tener por esta obra, la crítica de danza Arlene Croce la define con exactitud y precisión:

Recientemente me preguntaron cuántas veces había visto *El lago de los cisnes*. Ante mi respuesta vino la pregunta: "¿Pero cómo puedes soportarlo?" Y mi respuesta es: Porque la amo. Como tantos otros yo voy a ver *El lago de los cisnes* no para ver otra vez un ballet sino en espera de percibir a la danza más allá de la danza. Su ejecución es única para meditar cómo pudo haber sido. La irrealizable visión de Chaikovski es tan grandiosa que hace a uno ver al más fascinante ballet en el mundo.⁵ ♦

³ Searle, Humphrey: *op. cit.*, p. 79.

⁴ Balanchine, George: *Complete stories of the great ballets*. Doubleday & Company Inc., New York, 1977, p. 601.

⁵ Croce, Arlene: *Going to the dance*. Alfred A. Knopf, New York, 1982, p. 186.

Indigenismo y mestizaje en la obra antropológica de Gonzalo Aguirre Beltrán

Guillermo de la Peña

Una obra intelectual

Nunca ha pensado Gonzalo Aguirre Beltrán que en su obra puedan separarse o, peor aún, oponerse los aspectos teóricos y los prácticos. Para él, ambos forman una unidad dialéctica; por ello, no es lícito hablar del indigenismo como una "antropología aplicada". El indigenismo es teoría que se nutre y se cumple en la acción; es, para decirlo con sus palabras, "una fuerza activa y vital que suministra los fundamentos teóricos y los instrumentos prácticos de una política social y económica de integración nacional"; un compromiso ético de la persona que observa y piensa sistemáticamente y actúa como miembro responsable de una colectividad nacional. Sin embargo, la obra intelectual de Aguirre Beltrán ha trascendido los límites institucionales y temporales de su propia génesis y evolución, para con-

vertirse en el ejemplo más acabado e influyente con que hasta ahora contamos de una antropología mexicana.

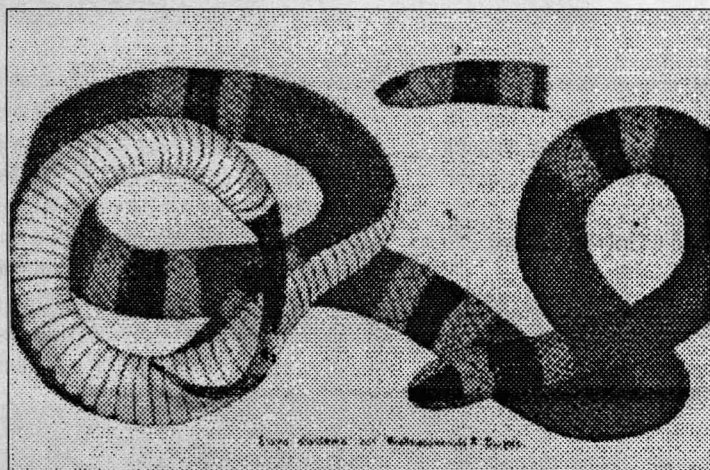
No es extraño que en la veracruzana tierra de Úrsulo Galván y Manuel Almanza, grandes luchadores agrarios, tal obra se iniciara con un estudio pionero sobre las rebeliones campesinas de Huatusco. En este libro, *El señorío de Cuauhtochco*, publicado por vez primera en 1940, se anuncian además ciertos temas que serían recurrentes en trabajos futuros, a saber: la pervivencia secular de la dominación del indio, la resistencia multiforme de éste, la calidad y los ritmos de los cambios culturales, la importancia de la organización política local, los condicionamientos sociales de la salud. Cincuenta años más tarde, constatamos que estos temas, y otros más en que ha profundizado nuestro autor, se han convertido en componentes esenciales del clima de inves-

tigación, discusión y polémica en el que nos movemos los antropólogos, sociólogos e historiadores del México contemporáneo.

Cinco planteamientos teóricos

Trataré ahora de resumir los cinco grandes planteamientos teóricos que a mi juicio constituyen en conjunto la mayor aportación académica del doctor Gonzalo Aguirre Beltrán. Todos ellos abordan el problema de la pluralidad cultural mexicana, desde sus orígenes coloniales hasta nuestros días.

El primer planteamiento, expuesto original y brillantemente en el libro *La población negra de México* (1946, 1972), se refiere a la naturaleza de la estructura de desigualdad social que nos legó la Colonia. Tal estructura ha de entenderse como una compleja construcción cultural en la que se conjugaban las percepciones y evaluaciones vigentes sobre las características somáticas —expresadas en una barroca terminología jerárquica—, la división social del trabajo, las ideas jurídicas y el derecho positivo, las instituciones políticas y las formas de dominación *de facto* existentes. Aguirre Beltrán la caracterizó como una estructura de castas (siguiendo la propia nomenclatura colonial), donde indios y negros ocupaban un



ARBITRARIO DE LITERATURA MEXICANA

Adolfo Castañón

Desde la publicación, en los años cincuenta, de *La literatura mexicana del siglo xx* de José Luis Martínez nuestras letras no habían contado con un espejo que las mostrara de cuerpo entero, de la poesía al ensayo y del cuento a la novela.

EDITORIAL VUELTA S.A. DE C.V.
TEL. 554 8810, 554 8811
FAX: 658 0074
PRESIDENTE CARRANZA 210,
COYOACÁN, C.P. 04000
MÉXICO D.F.



N O V E D A D

nicho diferenciado, subordinado y formalmente inamovible. Después de este análisis, cualquier estudioso de la evolución sociocultural de nuestro país debe preguntarse por las condiciones históricas en que este tipo de desigualdad ha persistido o bien se ha ido modificando; es decir, cómo y por qué la igualdad ante la ley proclamada por nuestras constituciones ha podido o no ser llevada a la práctica.

El segundo planteamiento, presentado sobre todo en el libro *Medicina y magia. El proceso de aculturación en la estructura colonial* (1963), concierne precisamente a las diferencias evolutivas, desde el punto de vista cultural, entre la población negra y la indígena. La primera, debido a su fragmentación étnica de origen, su movilidad geográfica y su participación directa y múltiple en la economía de los colonizadores, no conservó ni recreó sistemas teórico-prácticos que pudieran manifestarse, por ejemplo, en una medicina o terapéutica específica. Así, el caudal africano, en vez de tomar un cauce propio, enriqueció el de la receptiva cultura mestiza, que ya desde el siglo xvii anunciaba su vigor y expansión. En cambio, el segmento indígena, aunque recibió el impacto de los sistemas europeos, mantuvo y refuncionalizó los propios a causa de su reducción territorial y segregación socioeconómica, y merced al desarrollo de mecanismos culturales de defensa. Mediante el examen pormenorizado de casos llevados ante la Inquisición, Aguirre Beltrán dejó establecida la naturaleza distintiva y homeostática de los grupos indoc coloniales. Este enunciado llevaría a autores como Eric Wolf a formular modelos de autoreproducción cultural como, por ejemplo, el de las comunidades corporativas.

El tercer planteamiento consiste en una teoría dialéctica de la aculturación de la población indígena en México y de la eclosión del mestizaje como un movimiento global de la nación en crecimiento. Esta teoría se encuentra expuesta principalmente en el libro *El proceso de aculturación y el cambio sociocultural* (1957, 1970); obra que por cierto constituye una reflexión formidable sobre la cultura nacional, cuyo único antecedente comparable es probablemente *Los grandes problemas nacionales* (1909) de Andrés Molina Enríquez; pero en Aguirre Beltrán, a diferencia de Molina, el componente biológico se subordina al político-cultural en la formación y definición de los grupos étnicos. Para Aguirre Beltrán, aculturación e integración —dos caras de la misma moneda— son procesos que implican fuerzas de signo contrario —de identidad y alteridad, de

aceptación y rechazo, de dominación y resistencia— cuyo encuentro lleva a síntesis parciales y a nuevas oposiciones antes de lograrse la síntesis total. En el México actual, los protagonistas del proceso son los dos grupos étnicos fundamentales: el indígena y el mestizo; la historia de la cultura nacional no es distinta de la historia de la constitución e interrelaciones de ambos protagonistas. En un primer momento, el avance de *lo mestizo* representó la negación simultánea de la sujeción colonial y de *lo indio*; el emergente concepto de nación cobraba sentido al diferenciarse voluntariamente tanto de la influencia peninsular como del pasado precolombino. Pero *lo indio* resistió y la propia continuidad de los mecanismos de dominación alimentaron su persistencia. Sin embargo, en la búsqueda de una identidad propia la cultura mestiza se ha topado, inevitable y contradictoriamente, con el pasado prehispánico y con la realidad del indio de carne y hueso. En una última síntesis, el mestizo puede reconocerse como la unión de los contrarios, asumir la aculturación multiseccular y crear la nacionalidad mediante el *indigenismo*. No se puede, ni sería deseable, rescatar al *indio* colonial pero sí recuperar al *indígena*, liberado de sus connotaciones de la sociedad de castas, como factor de mestizaje y co-creador de la nacionalidad.

No se trata en tales reflexiones de propiciar una visión romántica de lo que el *indigenismo* implica. El autor demanda como premisa indispensable "el respeto a la personalidad y la cultura indias"; pero, insiste, "sin que ello impida una decidida intervención": puesto que el cambio y la penetración son "fenómenos irreversibles", debemos convencernos de que "sin la acción indigenista, el cambio sociocultural que habrán de experimentar los grupos indios habrá de resolverse en la desorganización de los pueblos subordinados y no en su integración productiva..." Si bien la sociedad nacional busca constituirse en términos de la igualdad de todos los individuos frente a la ley, de tal manera que las desigualdades económicas sean superables mediante la movilidad social y las políticas de bienestar, este tipo de proceso —que para los indígenas implica la transición de una situación de casta a una condición de clase— puede sufrir distorsiones si se carece de estrategias bien definidas.

Ahora bien, la cuarta gran aportación de Aguirre Beltrán al pensamiento antropológico mexicano es justamente el análisis del cambio sociocultural manipulado y deformado en un contexto de relaciones interétnicas asimétricas. Este análisis cobra sentido

a partir de otro concepto innovador: el de *región intercultural*, puesto que la subordinación compleja del indio no puede ser comprendida simplemente desde un punto de vista individual; tampoco desde la perspectiva de la comunidad sino como parte de sistemas regionales peculiares. Estas ideas —que recogen e integran las de varios ilustres precursores, como Gamio, Sáenz, Redfield, Malinowski, De la Fuente y Steward— están presentes desde los inicios de la obra que nos ocupa pero su formulación más redondeada y sistemática se encuentra en el libro *Regiones de refugio. El desarrollo de la comunidad y el proceso dominical en Mestizo-América* (1967). Al hablar de "proceso dominical", Aguirre Beltrán se refiere a la supremacía que, como resultado y herencia de la colonización, ejerce un grupo mestizo o "ladino", residente en una ciudad primada, sobre las comunidades rurales (indígenas) que giran en su torno, donde las condiciones tecnológicas son muy rudimentarias. El modelo de región de refugio, que incluye parámetros ecológicos, demográficos, económicos, administrativos e ideológicos, vuelve obvios los mecanismos dominicales: segregación racial, monopolio político, dependencia económica, tratamiento discriminatorio, mantenimiento de distancia social y acción evangélica impositiva. Hace también patente la gran falacia de querer entender al indio como aislado del mundo mestizo o de pretender "redimirlo" sin romper drásticamente con la situación objetiva de sujeción. Este planteamiento, evidentemente, constituye una poderosa justificación intelectual del *indigenismo* moderno. Además, desde el punto de vista del desarrollo de la investigación, pienso que la teoría de las regiones interculturales dio un golpe mortal a los estudios de comunidad que desdeñaban la historia y las vinculaciones locales con la economía y el poder supracomunitarios, y marcó un claro antecedente al pensamiento crítico latinoamericano que florecería en las décadas de 1960 y 1970.

Lo expuesto hasta aquí nos lleva al quinto planteamiento, sin duda el más polémico: el que relaciona el final de la sujeción intercultural con la desaparición de las instituciones tradicionales de poder comunitario: mayorías, cofradías, cabildos. Según Aguirre Beltrán —quien lanzó estas ideas desde 1953 en el libro *Formas de gobierno indígena*, pionero de la antropología política no sólo en México sino también en el ámbito internacional—, tales instituciones son resabios coloniales que perpetúan la discriminación y deben ceder ante el municipio republicano, que no reconoce privilegios de in-

dios ni mestizos sino los derechos y obligaciones que atañen por igual a todos los ciudadanos. Al respecto, Aguirre Beltrán difiere de su gran predecesor, Moisés Sáenz, quien pensaba que el reconocer al indígena como partícipe de la identidad nacional implicaba aceptar la validez de sus formas de gobierno. Difiere también de las corrientes contemporáneas de pensamiento indianista, que proclaman que no sólo los individuos sino también las etnias son sujetos de derecho y como tales pueden, si así lo desean sus miembros, buscar formas específicas de representación. En cualquier caso, las tesis de nuestro autor obligaron al estudio cuidadoso de las instituciones locales, a la reflexión acerca de sus dimensiones y adaptabilidad y al análisis de los cambios organizacionales, simbólicos e ideológicos que han sufrido. Sin el desafío arrojado por *Formas de gobierno indígena* no existiría la respuesta múltiple y a mi juicio valiosa de los antropólogos que, desde 1968, han realizado indagaciones críticas en el ámbito político y han cuestionado al indigenismo gubernamental.

Cuestiones polémicas

Desde mi punto de vista, para apreciar en su justo valor tales cuestionamientos, debe-

mos volver a examinar el problema de la hegemonía de la cultura mestiza en la constitución de una identidad nacional.

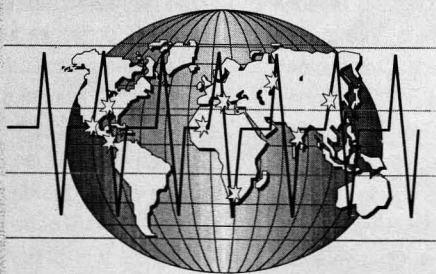
Con mucha razón, Aguirre Beltrán y otros indigenistas han sostenido que la mezcla biológica de la población indígena con la europea y la africana se ha convertido en un hecho aceptado socialmente y ha dado origen a la ideología del mestizaje como factor de nacionalidad. Al decir "todos somos mestizos", los mexicanos nos distanciamos del racismo y además aprendemos a valorar y rescatar nuestras raíces culturales múltiples. Por tanto, se arguye que no es congruente el querer separar esas raíces, so pretexto de respeto a la cultura indígena, puesto que ello, en la práctica, reproduciría la segregación excluyente y las relaciones asimétricas que caracterizan a las regiones interculturales de refugio. En ese sentido, la reivindicación de la cultura indígena —o, en su caso, de la cultura africana— no puede entenderse sino en el contexto de su contribución a la cultura nacional mestiza considerada como un todo orgánico. Si incluimos iconos prehispánicos, como el águila y la serpiente, en nuestra simbología nacional, éstos han sido ya dotados de un nuevo significado al asumirlos la nación en surgimiento. Igualmente, la identidad colectiva fundamental para los

mexicanos debe nutrirse de un sentido de pertenencia a la comunidad nacional y no a etnias o comunidades locales o regionales.

Sin embargo, a estos argumentos habría de oponer otros que pudieran calibrar en toda su amplitud el fenómeno de la pluralidad étnica, tal como se manifiesta en nuestra historia contemporánea. En los últimos treinta años, las regiones de refugio no sólo han sufrido transformaciones internas sino además muchos de sus habitantes han emigrado a otros lugares de México e incluso fuera del país. Al convertirse en moradores de ciudades o de zonas de agricultura capitalista avanzada, casi todos ellos se han proletariado y al mismo tiempo han adquirido nuevos conocimientos y hábitos culturales; sin embargo, ello no necesariamente implica que se sientan "mestizos" ni que otros los dejen de clasificar como "indios". En la frontera norte y en los campos agrícolas de California, por ejemplo, los trabajadores provenientes de la Sierra Mixteca, en los estados de Oaxaca y Guerrero, han formado asociaciones que reivindican su identidad étnica y han recuperado y refuncionalizado muchos elementos de su cultura vernácula empezando por su propio idioma. Lo que hay que resaltar es que esta reivindicación no implica un rechazo del mundo moderno;

El corazón
del mundo
no deja
de latir.

Por eso,
diariamente
le tomamos
el...



PRUEBO

La noticia al alcance de su oído

DE LUNES A VIERNES

Pulso de la mañana: 8:00 hrs.

Pulso de la tarde: 14:30 hrs.

Pulso de la noche: 20:00 hrs.

EN FINES DE SEMANA

Pulso sábado: 14:30 hrs.

Pulso domingo: 14:30 hrs.



Cultura con imaginación



**¡nueva
Administración!**

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

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

CALIDAD TOTAL

PRODUCTO

PRECIO

SERVICIO

ACATLAN
AV. ALCANFORES Y
SN. JUAN TOTOLTEPEC
STA. CRUZ, EDO. DE MEX.

METRO CU
CIRCUITO EXTERIOR
FRENTE A LA FACULTAD
DE CIENCIAS POLITICAS
Y SOCIALES, C.U.

ESTADIO
ESTACIONAMIENTO 9
ATRAS DEL ESTADIO
OLIMPICO C.U.

por el contrario, se ha vuelto un factor de organización laboral y ciudadana. Pertenecer a la organización mixteca, así, sirve para conseguir empleo, exigir mejores salarios, buscar vivienda y servicios médicos y defenderse de la arbitrariedad de las autoridades tanto mexicanas como estadounidenses. Más aún, en el área de Los Ángeles se transmiten programas de radio en lengua mixteca que proporcionan información relevante para la vida de los migrantes. En otras palabras, en el mundo moderno hay formas de participación que se logran mediante la reproducción de identidades y culturas supuestamente tradicionales. Otros ejemplos relevantes de lo mismo en el territorio mexicano serían las asociaciones políticas regionales, como la Coalición de Obreros, Campesinos y Estudiantes del Istmo (en Oaxaca) y la Unión de Comuneros Emiliano Zapata (en Michoacán), que utilizan respectivamente emblemas de las culturas zapoteca y purhépecha para recrear solidaridades de clase y luchar por la salvaguarda de los derechos sociales y políticos.

Ahora bien, esta revaloración de las diferencias culturales y las solidaridades históricas es en muchas circunstancias una respuesta a la falta de efectividad de las instituciones del mundo que llamamos moderno, que en realidad no son capaces de garantizar los derechos de los individuos y por tanto obligan a éstos a buscar la protección de grupos corporativos de índole variada (familias, etnias, redes clientelistas o asociaciones primarias). Sin embargo, la explicación más profunda y específica consiste en que el paso de una sociedad de castas a una sociedad de clases no implica *a fortiori* la destrucción de la etnicidad, entendida ésta como la afirmación grupal de una identidad histórica que es distinta pero no irremediamente opuesta a la identidad impulsada por el Estado nacional. Desde esta perspectiva, la ideología del mestizaje debe aceptarse como un fenómeno importante y sin duda positivo en la historia de la nación; pero no puede absolutizarse ni definirse como un fenómeno excluyente. En consecuencia, si el mestizaje cultural y la destrucción del corporativismo étnico no constituyen el único horizonte de cambio para la sociedad indígena, debemos polemizar con el indigenismo y buscar una nueva teoría que tenga en cuenta la pluralidad étnica en la formación de la cultura nacional.

Gonzalo Aguirre Beltrán nunca ha rehuido la polémica; nunca ha creído que las posiciones políticas comprometidas lo eximan de la necesidad de justificar científicamente cada una de sus afirmaciones; así lo mues-

tra el enorme rigor de sus escritos y el cuidado con que ha leído y respondido sin cortapisas cada una de las objeciones e incluso de los ataques que se han hecho a sus planteamientos. En dos de sus libros más recientes, *Lenguas vernáculas* (1983) y *Antropología médica* (1986) desarrolla una extensa discusión sobre la teoría y la práctica antropológica en México y sobre las relaciones que guarda con la antropología del llamado primer mundo; defiende a brazo partido el carácter a la vez científico y humanista de la antropología y su recreación como investigación-acción en la antropología mexicana y hace patente su desacuerdo no sólo con los opositores del indigenismo mexicano sino también con ciertas variantes de éste. No le interesa la crítica abstracta y generalizadora ni la invectiva *a priori* sino el análisis minucioso y fundado de los problemas. ♦

Bibliografía

- Aguirre Beltrán, Gonzalo. *El señorío de Cuauhtochco*, Xalapa, edición del autor, 1940.
 — *Formas de gobierno indígena*, México, Imprenta Universitaria, 1953.
 — *Medicina y magia*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1963.
 — *Regiones de refugio. El desarrollo de la comunidad y el proceso dominical en Mestizo-América*, México, Instituto Indigenista Interamericano, 1967.

- *El proceso de aculturación en México*, México, Universidad Iberoamericana, segunda edición, 1970.
 — *La población negra de México*, México, Fondo de Cultura Económica, segunda edición, 1972.
 — *Obra polémica*, México, Centro de Investigaciones Superiores del Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1976.
 — *Lenguas vernáculas. Su uso y desuso en la enseñanza*, México, Ediciones de la Casa Chata, 1983.
 — *Antropología médica*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1986.
 — *Zongolica: encuentro de dioses y santos patronos*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1986.
 Peña, Guillermo de la. "Gonzalo Aguirre Beltrán", en *Instituto Nacional Indigenista. 40 años*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1988.
 González, Nancie L. "Indigenismo and ethnicity as modernizing forces", en J. R. Rollwagen (ed.), *Directions in the anthropological study of Latin America: A reassessment*, Albany, N.Y., State University of New York, 1986.
 Knight, Alan. "Racism, revolution, and Indigenismo: Mexico, 1910-1940", en Richard Graham (ed.), *The idea of race in Latin America, 1870-1940*, Austin, University of Texas Press, 1990.
 Sáenz, Moisés, *México íntegro*, México, Secretaría de Educación Pública, quinta edición, 1982.
 Warman, Arturo, et al. *De eso que llaman antropología mexicana*, México, Nuestro tiempo, 1970.



Biografía de T. S. Eliot

Julio Trujillo

Biografía meticulosa y sin duda producto de una larga labor documental, la obra de Ackroyd se ubica en el justo medio entre la frialdad del acopio y ordenamiento de datos y la emotividad del panegírico. Es evidente que al autor le llama poderosamente la atención el poeta y que sólo después de una profunda lectura de su obra ha decidido sumergirse en una lenta y escrupulosa investigación documental que respalde y explique —si esto es posible— su lectura. En el caso de Eliot la obra es resultado de la vida, pero ni siquiera conociendo ésta última con detalle se “descifra” una obra tan encerrada en sí misma —me refiero sobre todo a la poesía— y que lo que menos necesita es una explicación. Interpretaciones sobre la obra de Eliot sobran y él mismo ha dicho que todas pueden ser válidas porque cada lector es un intérprete distinto. La biografía no explica la obra, aunque sí la redondea, la completa. ¿Qué significado, qué ubicación y qué relación con el autor tienen los cuatro topónimos de *Cuatro cuartetos*? Éste es un ejemplo sencillo

del valor de una investigación exhaustiva que complementa la obra del poeta. Por lo mismo, considero que en ocasiones —sobre todo en la etapa de *La tierra baldía*— Ackroyd ha pecado por ausencia de lo contrario: no complementar lo suficientemente fragmentos de la vida con fragmentos de la obra, lo cual es un gesto con los conocedores de Eliot —digamos que les ahorra trabajo— y con los que no lo son, por obvias razones.

No del todo pasivo, el autor también hace sus propias interpretaciones llegando incluso a la temeridad de la siguiente:

Es probable que su interés juvenil [el de Eliot] por el santo o visionario martirizado fuera una extrapolación dramática de su propio sentimiento de originalidad y de poder frustrado. (p. 141)

Este juicio seguramente se defiende con otra frase del autor:

...la biografía es una ficción conveniente, pues a menos que uno se arriesgue a un fracaso absurdo es imposible escudriñar aquellas percepciones o experiencias ocultas que suceden a lado de la vida observable, pero que no necesariamente la tocan. (p. 244)

Ackroyd sabe en qué consiste la labor del biógrafo y sabe también hasta dónde se puede —o se debe— llegar para alcanzar el máximo esclarecimiento. Así, por ejemplo, para saber hasta qué punto las lecturas del Eliot universitario influían en su escritura, el biógrafo no duda en dedicarse también a las mismas lecturas —el conocimiento de la obra del filósofo Francis Herbert Bradley acompañó y alimentó la obra de Eliot durante toda su vida— para sacar sus propias conclusiones.

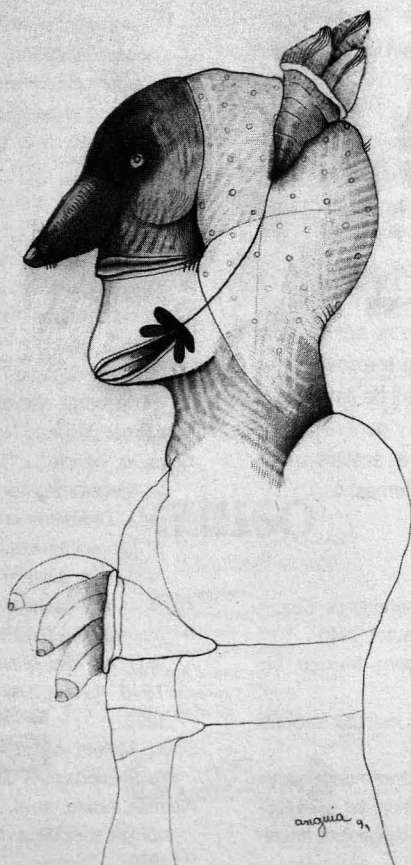
Hubo etapas en la vida de Eliot que marcaron su obra con una rotunda evidencia. En su obra de teatro *The Elder Statesman* aparecen versos que nunca hubiera escrito si no se hubiera casado por segunda vez, probablemente enamorado por vez primera, a los 68 años de edad:

*Not even dead can dismay or amaze me
Fixed in the certainty of love unchanging*

Su primer matrimonio, prácticamente un martirio, también queda reflejado, entre otros escritos, en una obra de teatro: *The Family Reunion*, en donde Harry, el protagonista, tiene fuertes sentimientos de culpa por haber asesinado supuestamente a su esposa (Eliot abandonó a su primera mujer, Vivien, quien murió en un hospital psiquiátrico poco tiempo después).

Se demuestra así la importancia de la biografía y de la capacidad del biógrafo para relacionar la vida con la obra, en aras de la mejor comprensión posible de una literatura. Ackroyd manifiesta su capacidad con este libro y aporta con algunas de sus hipótesis nuevos puntos de vista para lectores y estudiosos. La biografía es de primer nivel —salvo la falta de citas antes mencionada y una cantidad abrumadora de notas documentales— y necesaria para redondear el conocimiento de la obra de Eliot. Para el curioso, resulta de gran interés conocer las amistades del poeta, algunas de ellas: Bertrand Russell, Virginia Woolf, James Joyce, Igor Stravinsky, W. H. Auden, Djuna Barnes y, sobre todo, amigo hasta la muerte y en parte responsable de la versión definitiva de algunos poemas de Eliot, incluido *The Wasteland*: Ezra Pound. ♦

Peter Ackroyd: *T. S. Eliot*, Fondo de Cultura Económica, 1992. 377 pp.



Ocupación del territorio y pensamiento ilustrado

Rosalba Benítez

Territorios y fortificación, obra escrita por Ramón Gutiérrez y Cristina Esteras, entre otros, describe y analiza el proceso de utilización del territorio en España y América Latina durante el crucial periodo que va del siglo XVI al XVIII. Para verificar el conjunto de ideas y políticas que estuvieron en juego, desde la Reconquista española y el descubrimiento de América a la Ilustración borbónica, los autores de este trabajo estudian la influencia que tuvo el ingeniero francés Vauban (1633-1707) en la formación del Real Cuerpo de Ingenieros Militares de España.

Las visiones y los proyectos de modernización de aquellos siglos se reflejan en el paso de los antiguos sistemas de fortificación de plazas, fuertes y ciudades circunvaladas por murallas, a nuevos criterios de control de redes de caminos y flujos de mercancías. También los adelantos tecnológicos repercutieron en los cambios de sistemas de fortificación: la creciente importancia de la artillería obligó a renovados planteamientos de defensa, tanto en las

fronteras internas cuanto en los recintos marítimos. El territorio americano debió estructurar todo un sistema de fortificaciones portuarias que permitiera defender las ciudades que articulaban el sistema comercial con la Península Ibérica; a la vez se debió atender los requerimientos de "fronteras vivas" interiores con vastas áreas de poblamiento indígena belicoso.

Los autores destacan el papel relevante que tiene tanto Vauban en las propuestas teóricas, derivadas de una práctica eficiente, cuanto Sebastián Fernández de Medrano e Ignacio Sala en la organización de los ingenieros militares españoles. Asimismo abordan la producción teórica de Félix Prósperi que en 1744 editó en México un rarísimo tratado de arquitectura militar, *La gran defensa*, donde recoge ingeniosos sistemas de perfeccionamiento de los mecanismos para enfrentar asedios bélicos.

Un tema incorporado al estudio es el de la colonización. Se incluye en el libro un interesante proyecto de Vauban para poblar y consolidar el dominio francés en Canadá, además de las sugerencias de Fernández de Medrano de dominar el mismo territorio para la Corona de España. Esta perspectiva intercontinental señala las variadas modalidades de conflictos con posibilidades de estallar, que determinaron distintas formas de asentamientos poblacionales.

La notable experiencia española en la colonización de América y su diferencia con el tradicional esquema de asentamientos costeros puntuales, que ejercieron en este continente lo mismo portugueses que franceses, ingleses y holandeses, indican la complejidad de este sistema de ocupación de los territorios colonizados. Esta visión territorial exigió de España un enorme esfuerzo de poblamiento, relocalización de las comunidades indígenas y fundación de miles de ciudades y pequeños poblados. Una extensa red de caminos y unos eficientes enclaves portuarios completaron la compleja red de estructuración del espacio americano. Será necesario un elemento dinámico como el ferrocarril para alterar, ya en la segunda mitad del siglo XIX, las antiguas formas de organización y vertebración territorial.

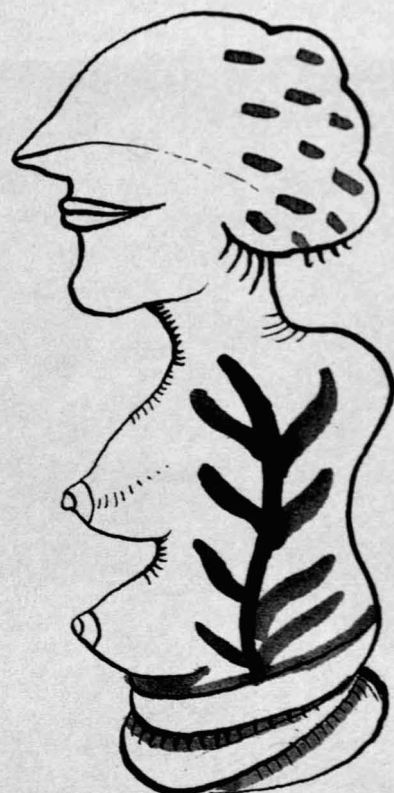
El papel de la fortificación y el pensa-

miento ilustrado sobre el Estado y las responsabilidades de defensa del espacio geográfico, concurren en esta obra que recoge el debate ideológico y la práctica territorial en España y los territorios ultramarinos. La revaloración de esta herencia común tiene particular interés y vigencia, en tiempos de una reflexión conjunta entre españoles y latinoamericanos.

En este libro aparece por vez primera la traducción del texto de Vauban *Veritable manière de bien fortifier*, que preparó el Abad Du Fay en vida del Mariscal francés. La obra de Vauban constituye el basamento teórico que sustentó buena parte de la ingeniería militar en la faz organizativa. También se incluye la versión de este texto que realizó Ignacio Sala en Cádiz en 1743 (sobre la edición holandesa de 1737), además de capítulos específicos de y en torno a Fernández de Medrano y Félix Prósperi.

Territorios y fortificación es una obra que integra el pensamiento y la práctica en el uso del territorio en España y América. Constituye de esta manera un libro de actualidad porque enriquece la reflexión sobre los vínculos históricos y culturales entre estos dos espacios geográficos. ♦

Ramón Gutiérrez y Cristina Esteras, et. al.: *Territorios y fortificación*. Vauban, Fernández de Medrano, Ignacio Sala y Félix Prósperi. *Influencia en España y América*, Ediciones Tuero, Madrid, 1991, 326 pp.



Eliseo Diego en la UNAM

Mario Melgar Adalid

Nuevamente regresó con nosotros el maestro Eliseo Diego, un gran amigo de México y de los mexicanos. Sus libros lo han convertido en un ser muy cercano a la Universidad de México, pero a estrechar lazos con él han contribuido sus contactos frecuentes con nuestro país. Hace dos años nos visitó para participar en las Jornadas Carlos Pellicer de Literatura Tabasqueña y en 1992 para dictar un curso en la Facultad de Filosofía y Letras. Ahora lo recibimos para la presentación del *Libro de quizás y de quién sabe*, editado por la Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México dentro de la Colección Poemas y Ensayos. Nuestra institución se siente honrada de hacer una fiesta anticipada de la celebración que a todos nos enorgullece: la entrega a Eliseo Diego, en la Feria del Libro de Guadalajara, del Premio Internacional de Literatura Latinoamericana y del Caribe "Juan Rufo", una de las más altas preseas otorgadas a un escritor de nuestra América.

Como pocos escritores de nuestra lengua, Eliseo Diego (*La Habana*, 1920), ha hecho del idioma un instrumento de prime-

ra necesidad. Formado en los talleres exigentes de la revista *Orígenes*, donde se encuentra lo más brillante de la literatura cubana de la primera mitad de nuestro siglo, con su visión al mismo tiempo nacional y universal, Eliseo Diego es un caso ejemplar de devoción a la palabra y al mundo designado por ella. Desde sus primeros libros, *En las oscuras manos del olvido* y hasta *Por la calzada de Jesús del Monte*, su libro más reciente, Eliseo Diego está consciente, afirma mediante palabras luminosas, que la libertad más auténtica se obtiene mediante la conquista de los instrumentos que los hombres hemos inventado para comunicarnos.

Si el poeta es y debe ser un educador, con las prosas fulgurantes del *Libro de quizás y de quién sabe* Eliseo Diego nos enseña a mirar con ojos atónitos y atentos el mundo nuestro de cada día.

Mediante la difícil sencillez que decía José Martí, Eliseo Diego reconstruye una realidad de la cual nos hace partícipes a todos.

Malos tiempos para la lírica parecen ser los que vivimos. El entusiasmo que pudo provocar la masificación de la lectura en nuestro siglo —relativa, es cierto, pero a niveles nunca antes vistos— mostró sus desengaños. En América Latina, al menos, más pronto que tarde vimos cómo el papel central que adquirió nuestra literatura con méritos incuestionables, se lo regatearían poco después. No, por supuesto, porque dejara de haber buenos escritores en nuestros países sino porque había dejado de ser "novedad", ese ídolo del mercado y la publicidad que controla casi toda la vida contemporánea. De ahí que el término *boom* molestara a tantos, porque sugería algo súbito que no era cierto: nuestra literatura, o nuestras literaturas, para mejor decir, tienen, en muchos casos, una tradición de siglos.

El mercado, es verdad, amplió el número de lectores pero lo hizo bajo criterios que otros acaso sepan desentrañar. Hace poco tiempo, en una entrevista, Augusto Monterroso se señalaba como un autor ignorado. ¿Por qué el autor de *La oveja negra* puede serlo y otros, en cambio, ser celebridades?

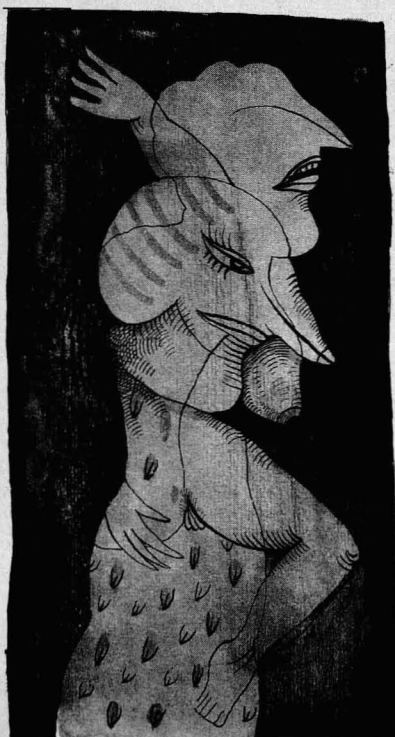
Me hago esta pregunta porque justamente escribo de un autor fundamental de nues-

tra América. Eliseo Diego ha vivido para las letras, dueño de una voz pura y sencilla; es hoy con justicia el poeta vivo más amado de su pueblo, la linda y siempre querida Cuba. Celebro, pues, que en México se haya editado el *Libro de quizás y de quién sabe* y que se haga en nuestra Casa de Estudios.

A las cuantiosas colecciones impulsadas por la UNAM que pueden juzgarse como imprescindibles en nuestro medio, se han sumado algunas que muestran su preocupación por extender al público obras tundamentales y por dar a conocer a los nuevos con un criterio sabio y selectivo. Claro, la poesía ha ocupado en ese proyecto el papel que le corresponde y por ello ha sido posible una colección como "El ala del tigre", de factura irreprochable, en donde han publicado varias de nuestras mejores voces actuales.

Esta tarea continuará realizándose y la Universidad la seguirá apoyando porque la poesía y la literatura de creación nos dan a todos elementos para vivir mejor a pesar de las penurias de otros órdenes. Me gusta recordar la frase de don Luis Cardoza y Aragón: "La poesía es la prueba concreta de la existencia del hombre." En nuestro mundo la poesía es apenas una esperanza. Pero la esperanza nos da razones y pasión, dos elementos que para la Universidad y para los universitarios representan un hallazgo y una búsqueda incesantes.

Eliseo Diego: *Libro de quizás y de quién sabe*, Col. Poemas y Ensayos, Coordinación de Humanidades, UNAM, 1993. 130 pp.



El poder de lo pequeño

Roxana Elvridge-Thomas

“La novela gana por puntos, el cuento por knock out”, decía Julio Cortázar al hablar del impacto en el lector de estos géneros narrativos. Y cuando se trata de cuentos brevísimos, momentos que se hurtan de la vida cotidiana para ser recordados por la palabra, estampas, instantáneas, el impacto del “golpe” en quien se acerca a ellos, cuando están bien escritos, es aún más fuerte por lo fulminante de su aparición. Esto sucede a quien abre las páginas de *La musa y el garabato* de Felipe Garrido, libro que encierra, como la caja de Pandora, cientos —y es literal— de sorpresas que fueron apareciendo periódicamente a lo largo de ocho años en *Sábado de Unomásuno* y después en el semanario *Paréntesis* de Guadalajara y en *El siglo de Torreón*. En estos cuentos breves Garrido nos muestra el dominio de su oficio, explotando al máximo el género y creando un universo propio al que nos invita a entrar en cada uno de estos pequeños relatos, sin dejar nunca de sorprendernos con esa facultad que tiene de penetrar en lo esencial del ser humano y tocar todos sus matices llegando hasta las más sutiles variaciones, dándole siempre un toque humano, conmovedor o irónico que los hace deliciosos, proporcionando siempre una muy grata experiencia a quien los lee.

Felipe Garrido rescata para sus lectores las pequeñas cosas del mundo, esas que por cotidianas no observamos con el detenimiento necesario, y nos las devuelve impregnadas de un aroma nuevo y asombroso como parte de esa misión del escritor que Garrido asume que es develar a los demás eso que sólo él ve, aquello desconocido y novedoso que habita en cada objeto y suceso habituales y que sin su ayuda pasarían inadvertidos ante nosotros. El autor lleva a cabo esta tarea con un enorme cariño por aquello que fabula, por eso que describe, por el mundo que crea.

Y en ese mundo encontramos las comidas familiares de la tía Martucha, con su luminoso y variopinto desfile de alimentos, de episodios familiares y memorias del pasado; o las singulares charlas entre el marinero “ilustrado” y el profesor que revive con palabras el recuerdo de su sirena, envueltos

ambos en el tintineo de botellas de la cantina y el golpear del mar en la isla en que habitan. Encontramos, también, trozos de lo que podría ser una hagiografía personal, con toques de humor muy bien dados, donde nos cuenta la vida de santos muy especiales, como San Frutos, Santa Córdula, San Sardirán, Santa Lugarda de Tracia, Santa Tirana, niña, Fray Matías *el mudo* o San Martín de las hormigas, todos ellos creaciones juguetonas y bien estructuradas que dejan un añejo y dulce sabor en la boca, al igual que los relatos de Antón Gil “el Xamurado”, que nos cuenta sus hallazgos en tierras desconocidas.

En otro orden de ideas, pero con la misma intención satírica, se encuentran las cartas al Señor Director, en las cuales se exponen inverosímiles peticiones y reclamos,

algunos de ellos tocando el humor negro que impera en otros de estos cuentos breves. Podemos leer, también, los cuentos sentenciosos “extraídos” de las Historias de San Barlaán al príncipe Josafat, o las aventuras de Joaquín Armenta en la ciudad portuaria en que transcurre su singular existencia. Otros de estos cuentos poseen una gran ternura, unos más, reflejan los miedos nocturnos de los niños desde este pequeño y muy especial punto de vista, con gran conocimiento de estas fobias infantiles. Hay cuentos que nos sitúan en esas “grietas del infierno” que son las pesadillas, sacudiendo al lector con sus sucesos.

Felipe Garrido conoce todos esos mundos y los entrega al universo cristalizado en sus cuentos, que resultan, todos, contundentes, originales, ingeniosos; en los que su autor demuestra toda su capacidad de penetración en los recodos del ser humano y su poder de observación; además, su indiscutible talento para describir situaciones, lugares, objetos, sentimientos y, por supuesto, su gran capacidad creativa y fuerza al narrar. ♦

Felipe Garrido: *La musa y el garabato*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992. 270 pp.



Colaboradores

Ricardo Anguía. Véanse los números 506-507 (marzo/abril de 1993) y 510 (julio de 1993) de esta revista.

Damián Bayón (Buenos Aires, Argentina, 1915). Escritor y crítico. Realizó estudios de arquitectura; posteriormente se dedicó a la historia del arte bajo la dirección de J. Romero Brest. En 1948 se instaló en París consagrándose a los estudios sobre arte. Fue profesor de apreciación artística y de historia de la arquitectura en las universidades de Puerto Rico y en las argentinas de La Plata y El Litoral de 1954 a 1958. En 1959 volvió a Francia donde fue nombrado jefe de trabajos en la Escuela de Altos Estudios y preparó su tesis de doctorado de Tercer Ciclo en La Sorbona. En 1970 obtuvo la beca Guggenheim que le permitió viajar por América Latina. Algunas de sus obras son *Sociedad y arquitectura sudamericana*, *Arte de ruptura*, *Aventura plástica de Hispanoamérica*, *Pensar con los ojos*, *La transición a la modernidad*, *El Greco o la estética del rayo y Rubens o la estética de la espiral*, entre otras. Residente en París, Bayón escribió el texto que ahora publicamos especialmente para nuestra revista, sobre la obra de Alfredo Hlito, pintor que vivió varios años en México.

Rosalba Benítez (Jalapa, Veracruz, 1957). Autodidacta. Crítica y reseñista. Colabora en diversas publicaciones periódicas.

Alberto Dallal. Dirige la revista *Universidad de México* desde enero de 1993. Véanse los números 506-507 (marzo/abril de 1993), 510 (julio de 1993) y el número extraordinario recientemente aparecido.

Antonio Deltoro (México, D.F., 1947). Poeta. Estudió Economía en la UNAM. Ha publicado: *Algarabía inorgánica* (1979), *¿Hacia dónde es aquí?* (1984), y *Los días descalzos* (1992). Actualmente es becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Es miembro del Consejo de Colaboración de la revista *Vuelta*.

Raúl Domínguez (México, D.F., 1953). Historiador. Especialista en historia de la universidad contemporánea. Es investigador del Centro de Estudios sobre la Universidad (UNAM). Algunos de sus trabajos más recientes son *El proyecto universitario del rector Barros Sierra*, "El perfil político de las organizaciones estudiantiles durante la década de los cincuenta", en *Los estudiantes. Trabajos de historia y sociología*, y "El papel del Estado como estructurador de la investigación científica", en *Pensamiento universitario*. Es coautor de *La*

UNAM entre la utopía y la realidad. El rectorado del Dr. Ignacio Chávez. Actualmente prepara la obra *El origen de la Universidad actual. Los rectorados de Luis Garrido y Nabor Carrillo*.

Roxana Elvridge-Thomas (México, D.F., 1964). Licenciada en ciencias humanas por el Centro Universitario de Ciencias Humanas de la Universidad del Claustro de Sor Juana. Ha recibido diversos cursos de literatura y guionismo e impartido un taller de teatro en la Universidad de la Comunicación. Actualmente es coordinadora de información del noticiario *Hoy en la cultura* de Canal 11. Obtuvo el segundo lugar del Premio Nacional de Periodismo Juvenil Elena Poniatowska 1993 (categoría B), con una entrevista a Jorge Amado.

Jorge Esquinca (México, D.F., 1957). Ha publicado poemas, traducciones y artículos sobre literatura y artes plásticas en las principales revistas y suplementos culturales del país. Fue becario en el área de poesía por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes durante el periodo 1991-1992. Algunos de sus poemas han sido traducidos al inglés, francés y portugués. Actualmente colabora en la revista *Vuelta*. Es autor de cinco libros de poesía fundamentales para medir los logros de su generación: *La noche en blanco*, *Alianza de los reinos*, *Paloma de otros diluvios*, *El cardo en la voz* (con el que obtuvo el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes en 1990) y *La edad del bosque*. En colaboración con María Palomar tradujo *La rosa náutica*, de W.S. Merwin, que obtuvo el Premio Nacional de Traducción de Poesía, y *El canto de los muertos* de Pierre Reverdy.

Daniel González Dueñas. Véase el número 510 (julio de 1993) de esta revista.

Mario Melgar Adalid (México, D.F., 1945). Licenciado en derecho por la Universidad Nacional Autónoma de México y maestro en administración pública por la Escuela Lyndon B. Johnson, de la Universidad de Texas (Austin). Profesor de la Facultad de Derecho e Investigador del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM. Ha sido abogado general, secretario administrativo y actualmente es coordinador de Humanidades de nuestra casa de estudios. Entre sus publicaciones están: *Economía: lecciones elementales* (seis ediciones), numerosos artículos especializados y de divulgación, así como varias traducciones. Es miembro del consejo editorial de esta revista.

Héctor Mendoza (Apaseo, Guanajuato, 1932). Dramaturgo y director de teatro. Estudió en las facultades de Ciencias Políticas y Sociales y de Filosofía y Letras de la UNAM.

Fue becario de la Fundación Rockefeller, por lo que estudió en la Universidad de Yale de 1957 a 1959, así como del Centro Mexicano de Escritores. Ha sido profesor de la UNAM desde 1969, de la Escuela de Arte Teatral del INBA y del Núcleo de Experimentación Teatral. Fue jefe del Departamento de Teatro de la UNAM. Ha colaborado en las revistas *Diálogo*, *Universidad de México* y *Diorama de la cultura*. En cine dirigió el cortometraje *La Sunamita*. Es autor de las obras de teatro *Ahogados* (Premio Manuel Eduardo Gorostiza 1952), *Las cosas simples* (Premio Juan Ruíz de Alarcón 1953), *La camelia*, *Los asesinos*, *Noche decisiva en la vida sentimental* de Eva Iriarte, *Del día que murió el señor Bernal dejándonos desamparados*, *Misanтроpías*, *Secretos de familia* y en 1992 publicó *Hamlet, por ejemplo*. Algunas de las puestas en escena que ha dirigido son *Bolero*, *La dama boba*, *Muerte súbita* y *Fedra*. Se trata de uno de los más destacados maestros y directores de escena del país.

Mercedes Monmany (Barcelona, España, 1957). Licenciada en ciencias de la información por la Universidad Complutense de Madrid y en lengua italiana por el Instituto Italiano de Cultura de Madrid. Ha colaborado como crítica literaria en publicaciones españolas desde 1975 como *Ínsula*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Cambio 16* y *Reseña* y en la italiana *Leggere*. Ha traducido obras de Leonardo Sciascia, una antología sobre *Nueva escritura francesa*, así como a diversos poetas. Editó la colección de poesía *Cuadernillos de Madrid*; ha publicado ensayos y diversos estudios sobre literatura fantástica, literatura italiana, francesa y catalana contemporáneas, además de un gran número de entrevistas con escritores como Giorgio Bassani, Álvaro Mutis y Gore Vidal. Desde 1987 forma parte del consejo editorial del suplemento *Culturas* de *Diario 16*. Es autora del libro *Ciudades*, dedicado a Viena, Lucca, Lisboa y Barcelona.

Óscar Olea (México, D.F., 1930). Licenciado en arquitectura y diseño industrial, maestro en arte urbano y doctor en historia. Ha sido maestro de la UNAM durante dieciocho años; actualmente es investigador de tiempo completo del Instituto de Investigaciones Estéticas e investigador nacional. Recibió la medalla Gabino Barreda por sus estudios de doctorado y la Medalla de Oro en 1992 que otorga la Federación de Colegios de Arquitectos de México. Ha participado en conferencias en instituciones nacionales y extranjeras. Es autor de los libros *Estructura del arte contemporáneo*, *Metodología para el diseño*, *Catástrofes y monstruosidades urbanas*, *Palabras sobre arte e Historia del arte y juicio crítico*, entre otros.

José Luis Pardo (Madrid, España, 1954). Doctor en filosofía por la Universidad Com-

plutense de Madrid, de la que ha sido profesor colaborador durante varios cursos académicos. Catedrático de bachillerato desde 1983. Ha publicado sus textos en las revistas *El viejo topo*, *Los cuadernos del norte*, *Revista de occidente*, *Letra internacional* y *Er*, entre otras, así como en el periódico *El País*. Es traductor al español de obras de filosofía contemporánea. Ha sido profesor invitado del Instituto de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad Autónoma de Madrid. Es autor de los libros *Transversales. Texto sobre los textos*, *La metafísica*, *Preguntas sin respuesta y problemas sin solución*, *La Banalidad*, *Deleuze. Violentar el pensamiento*, *Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar* y *Las formas de la exterioridad*. Finalista del Premio Nacional de Ensayo 1993.

Guillermo de la Peña (Guadalajara, Jalisco, 1943). Estudió filosofía y antropología en la Universidad Iberoamericana. Doctor en antropología por la Universidad de Manchester, Inglaterra. Fue profesor en la Universidad Iberoamericana, UAM, El Colegio de Michoacán, Universidad de California (Santa Bárbara), Universidad de Texas (Austin) y Universidad de Guadalajara, entre otras instituciones. Ha sido investigador en el Centro de Estudios Educativos, el Instituto Nacional de Antropología e Historia, el Colegio de Michoacán, la Universidad de Cambridge y la Universidad de Londres. Director fundador del Centro de Estudios de Antropología Social de El Colegio de Michoacán. Ha sido acreedor de premios y becas de investigación del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, las fundaciones Ford y Tinker y de la Asociación Mexicana de Estudios de Población. Actualmente es coordinador de la Unidad Occidental del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores de Antropología Social y co-director del Programa de Doctorado en Ciencias Sociales del CIESAS y la Universidad de Guadalajara. Perteneció a la Academia de la Investigación Científica y al Sistema Nacional de Investigadores. Es autor de los libros *Herederos de promesas. Agricultura, política y ritual en los altos de Morelos*, *El aula y la férula. Aproximaciones al estudio de la educación*, *Viento en la sierra, fuego en el cañaveral. Monografía del Estado de Morelos*, así como de diversos textos en publicaciones especializadas y compilaciones. La primera versión del texto que aquí presentamos fue leída en el Homenaje a Gonzalo Aguirre Beltrán, que tuvo lugar en el marco del XIII Festival del Caribe (Santiago de Cuba, junio de 1993).

Braulio Peralta (Tuxpan, Veracruz, 1954). Egresado de la carrera de periodismo y comunicación de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales y de actuación en el Centro Universitario de Teatro de la UNAM. Pasante de la licenciatura en literatura dramática y

teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ha estudiado historia del arte con investigadores especializados, en cursos y talleres y un curso especial de pintura española de los siglos XVIII y XIX en el Museo del Prado, en Madrid. Ha trabajado en Radio Educación y en los diarios *El Día*, *Unomásuno* y actualmente en *La Jornada*, del que es socio fundador y responsable de la sección cultural. Se ha especializado en el reportaje (ha realizado trabajos sobre Pablo Neruda, Alfonso Reyes, los premios Nobel de Literatura) y la entrevista (a escritores de América Latina como Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, y Octavio Paz, entre otros). A raíz de su experiencia como corresponsal en España durante cuatro años, prepara un libro en el que combina reportaje, crónica y entrevista, así como un testimonio novelado sobre el SIDA.

Héctor Perea (México, D. F., 1953). Licenciado en periodismo y comunicación colectiva por la UNAM. Ha realizado estudios de guionismo cinematográfico en el Centro de Capacitación Cinematográfica y de doctorado en periodismo en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. En 1980 obtuvo la beca de narrativa del Centro Mexicano de Escritores y en 1982 la de ensayo del INBA. Ha impartido clases de literatura y cine en la Universidad La Salle y en la UNAM. Ha sido dictaminador editorial de la Dirección de Difusión Cultural de la UAM. Es corresponsal del suplemento *Culturas de Diario 16* y colaborador de *La gaceta del Fondo de Cultura Económica*, *La casa del Tiempo*, *La Jornada Semanal*, entre otras publicaciones. Entre sus libros de ensayo, traducción y edición se cuentan: *Como surcos como trazos como letras: antología de cuento mexicano finisecular*, *España en la obra de Alfonso Reyes* (antología), *La caricia de las formas* (Alfonso Reyes y el cine), *Por entregas* y *Cartas echadas. Correspondencia Alfonso Reyes-Victoria Ocampo*. En narrativa: *Imágenes rotas* y *Abolió bibelot*.

Alfredo E. Quintero (Culiacán, Sinaloa, 1969). Poeta. Pasante de la licenciatura en lengua y literatura hispánica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ha publicado *Un tragaluz en la memoria* (1991), *La mesa de los portarretratos* (1992) y *El ferrocarril murmurante* (1993).

Vicente Quirarte (México, D. F., 1954). Licenciado en lengua y literatura hispánicas y maestro en letras mexicanas por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ha sido profesor de la Universidad Iberoamericana, la Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán, la UAM-Azcapotzalco, la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y en dos ocasiones profesor visitante del Austin College. Ha

sido investigador por obra determinada en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM y a partir de diciembre de 1992 es investigador de tiempo completo en el Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM. Desde marzo de 1990 es director general de Publicaciones de la UNAM. En esta casa de estudios ha colaborado como jefe de información de la Dirección General de Información, asesor del abogado general y coordinador del Taller de Narrativa del Palacio de Minería. De marzo de 1989 a abril de 1990 fue secretario de redacción de la revista *Universidad de México*, de la que es miembro del consejo editorial. Ha sido acreedor de diversos premios literarios y de una beca de poesía del INBA. Es autor de artículos especializados y reseñas de literatura mexicana y de los libros de poesía *Teatro sobre el viento armado*, *Vencer a la blancura*, *Puerta del verano*, *Fragmentos del mismo discurso* y *El ángel es vampiro*; de cuentos *El amor que destruye lo que inventa* y de crítica literaria: *La poética del hombre dividido en la obra de Luis Cernuda*, *Perderse para reencontrarse: bitácora de Contemporáneos* y *El azogue y la granada: Gilberto Owen en su discurso amoroso*.

Martha Robles (Guadalajara, Jalisco, 1948). Licenciada en sociología por la UNAM, especializada en desarrollo social urbano en el Instituto de Estudios Sociales de La Haya, Holanda. Maestra en letras hispánicas. De 1976 a 1982 fue maestra de tiempo completo en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM e investigadora en el Centro de Estudios Políticos. Profesora invitada en el Departamento de Lenguas Extranjeras de la Universidad de Portland, Oregón, en donde impartió los seminarios "Cultura mexicana" y "Literatura mexicana". Investigadora de tiempo completo en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM de 1985 a 1989 e investigadora-profesora de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales desde 1989, fecha a partir de la cual es investigadora nacional del SNI. Ha participado en un sinnúmero de conferencias sobre temas educativos, literarios y sociales. Ha colaborado desde 1985 en el periódico *Excelsior* y en diversas publicaciones culturales. Es autora de *Educación y sociedad en la historia de México*, *Sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional*, *Entre el poder y las letras*, *Memorias de la libertad*; *Los octubre del otoño* (novela) y *Círculos del tiempo*, *La metáfora del poder* y *Espiral de voces* (ensayos) entre otros.

Julio Trujillo. Véanse los números 508 (mayo de 1993) y 509 (junio de 1993) de esta revista.

Dionisia Urtubees. Véanse los números 506-507 (marzo/abril de 1993) y 509 (junio de 1993) de esta revista.

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

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

♦ **PARNASO COYOACÁN**

Carrillo Puerto 2

♦ **DISTRIBUIDORA MONTE PARNASO**

Carrillo Puerto 6

♦ **LIBRERÍA IBERO**

Prolongación Paseo de la Reforma 880

♦ **LIBRERÍA GANDHI**

Miguel Ángel de Quevedo 134

A USTED LE ENCANTARÁN LOS RESULTADOS



Compre un espacio publicitario en nuestra revista
Informes en los teléfonos 666 3496, 666 3624,
666 3970 y Fax 666 3749. Atención: Ana María Molina



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
COORDINACIÓN DE HUMANIDADES
Dirección General de Fomento Editorial



ECCO L'ITALIA

Angelucci Assunta y otros

1a. edición: 1992, 134 p.

Escuela Nacional Preparatoria

ISBN 968-36-0984-8

Clave: 016342 RC Precio: N\$40.00

LIBRO DE QUIZAS Y DE QUIEN SABE

Eliseo Diego

1a. edición mexicana: 1993, 128 p.

Corodinación de Humanidades

ISBN 968-36-2456-1

Clave: 016126 RP Precio: N\$30.00

**ATLAS DE HISTORIA UNIVERSAL
CONTEMPORANEA:**

CUARTO AÑO DE BACHILLERATO

Guillermina González de Lemoine y otros

2a. reimpresión: 1993, 141 p.

Escuela Nacional Preparatoria

ISBN 968-837-447-4

Clave: 016341 RC Precio: N\$40.00

Ediciones UNAM

**CALENDARIO Y RELIGION ENTRE LOS
ZAPOTECOS**

José Alcina Franch

1a. edición: 1993, 457 p.

Instituto de Investigaciones Históricas

ISBN 968-36-2663-7

Clave: 016108 RC Precio: N\$ 120.00

**CODICE CHIMALPOPOCA. ANALES DE
CUAUHTITLAN Y LEYENDA DE LOS
SOLES**

Primo Feliciano Velázquez

3a. edición: 1992, 162p.

Instituto de Investigaciones Históricas

ISBN 968-36-2747-1

Clave: 016106 RC Precio: N\$ 50.00

**JOSE GAOS. OBRAS COMPLETAS V: EL
PENSAMIENTO HISPANOAMERICANO.
ANTOLOGIA DEL PENSAMIENTO DE
LENGUA ESPAÑOLA EN LA EDAD
CONTEMPORANEA**

José Gaos

Prólogo de Elsa Cecilia Frost

1a. edición: 1993, 1197 p.

Instituto de Investigaciones Filosóficas

ISBN 968-36-2422-7

Clave: 016426 RP Precio: N\$120.00

(Rústica)

Clave: 016641 TP Precio: N\$140.00

(Tela)

CRONICA MEXICAYOTL

Fernando Alvarado Tezozómoc

2a. edición: 1992, 188 p.

Instituto de Investigaciones Históricas

ISBN 968-36-2746-3

Clave: 016107 Precio: N\$ 40.00

*atractivos descuentos
a universitarios*

CONVOCATORIA



bienal de video

TV CULTURAL

Que se celebrará del 30 de mayo al 3 de junio de 1994

De acuerdo a las siguientes

BASES

Podrán participar y concursar todas las producciones de video realizadas después del 15 de agosto de 1992, bajo cualquiera de las siguientes categorías:

- a.- Documental
- b.- Ecología
- c.- Experimental y Videoarte
- d.- Ficción
- e.- Videoclip
- f.- Video Infantil

También podrán participar fuera de concurso, videos inscritos en las categorías de:

- a.- Publicidad
- b.- Semana de la crítica y el jurado
- c.- Video Institucional y Empresarial

LOS INTERESADOS DEBERAN:

Ser mexicanos por nacimiento o naturalización, o bien, extranjeros residentes en México.

Pagar el costo de inscripción, que será de \$100.00 (CIEN NUEVOS PESOS 00/100 M.N.) por título (hasta 10 minutos de duración) y de \$150.00 (CIENTO CINCUENTA NUEVOS PESOS 00/100 M.N.) por título (hasta 30 minutos de duración). Los videos presentados sólo podrán inscribirse en una categoría.

Llenar la solicitud de inscripción que estará a su disposición a partir del 20 de septiembre de 1993 en:

Unidad de Producciones Audiovisuales
Coordinación de Difusión
Calle San Francisco 1514
Col. del Valle
México, D.F., C.P. 03100
Tel. 575 4339

Se recibirán de lunes a viernes, de 17:00 a 20:00 hrs., solamente aquellas solicitudes que estén debidamente mecanografiadas.

La fecha límite para la entrega de solicitud y pago de inscripción será el 15 de noviembre de 1993.

La fecha límite para entregar la obra, será el **15 de enero de 1994**. Todo video deberá presentarse en 3/4" y una copia VHS, independientemente de su formato original, acompañados de: 3 (tres) negativos de fotografías de la producción. Este material pasará a formar parte de la Videoteca de la Unidad de Producciones Audiovisuales, y su uso será exclusivamente para Difusión y Promoción Cultural.

PREMIOS

Se otorgarán tres premios en cada una de las seis categorías:

- | | |
|----------|--|
| 1° Lugar | \$ 40,000.00 (CUARENTA MIL NUEVOS PESOS 00/100 M.N.) aplicables a la realización de un nuevo video de 27 minutos, previa presentación de plan de producción. |
| 2° Lugar | \$ 13,000.00 (TRECE MIL NUEVOS PESOS 00/100 M.N.). |
| 3° Lugar | \$ 8,000.00 (OCHO MIL NUEVOS PESOS 00/100 M.N.). |

El jurado podrá otorgar menciones honoríficas. Todos los videos seleccionados para la muestra del concurso recibirán diplomas de participación.

Los videos seleccionados deberán contar con la autorización necesaria para su transmisión por canal 22 (un sólo pase) sin fines comerciales. Se otorgará a la Unidad de Producciones Audiovisuales la autorización para su participación en festivales y muestras nacionales e internacionales durante dos años (los premios y reconocimientos de estas participaciones serán entregados a los productores).

PRESELECCION

Todos los videos recibidos serán evaluados por el comité organizador a fin de determinar su participación dentro del concurso, el jurado podrá revisar todos los materiales si así lo desea.

JURADO

El jurado se integrará por destacados especialistas en cada una de las categorías señaladas; sus nombres se darán a conocer oportunamente. Los casos no previstos en esta convocatoria serán resueltos por el jurado, cuyo fallo será inapelable, el jurado se reserva el derecho de declarar desierto cualquiera de los premios establecidos.

EL CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES
a través del
INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
invita a la exposición



GIORGIO DE CHIRICO

Obra Selecta



MUSEO DE ARTE MODERNO

Reforma y Gandhi

OCTUBRE - ENERO



ANGLO
MEXICANA
DE SEGUROS, S.A.



Oleo y tempera sobre lienzo, 150 cm. x 100 cm. Colección del Consejo Nacional de Arte Moderna.